Впечатлить и растрогать: смех и слезы театральной модерности

Ольга Рогинская

Ольга Олеговна Рогинская (р. 1974) – филолог, исследователь современного театра, преподает на отделении культурологии Факультета философии НИУ ВШЭ (Москва).

«Я всегда очень любил театр и тем не менее почти перестал в нем бывать»[1], – Ролан Барт сделал это признание в далеком 1965 году, и подобное отношение к театру стало типичным для современного интеллектуала, интересующегося актуальными художественными практиками[2]. Главные претензии, которые предъявляются сегодняшнему театру, – его нежизненность, неестественность, нарочитость и претенциозность, оскорбляющие вкус современного зрителя, во многом воспитанного на «хорошем кино»[3]. Констатируется огромный разрыв между самоощущением современного человека и тем, что предлагает ему сегодняшняя театральная сцена.

1 Барт Р. *Работы о театре*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 9.

2 См., например, опрос журнала «Театр» (2011. № 3) «На Уилсона пойду, а так – нет»: «С юных лет я привык считать, что театр по сравнению с другими видами искусства, к которым я имею отношение, какой-то неживой. Мне он всегда казался очень архаичным, застылым» (поэт Лев Рубинштейн); «Очень часто разочаровываюсь. Театр – вещь, мне не близкая. Кажется каким-то ненастоящим. Могу сказать двумя словами: не верю» (кинорежиссер Николай Хомерики); «Я разлюбила театр как вид искусства, который слишком сильно вторгается в мою психику, в личное пространство зрителя. К тому же я – за небольшими исключениями – очень не удовлетворена состоянием русского драматического театра. Мне кажется, что состояние актерской психики совершенно не соответствует состоянию современного человека» (поэт Елена Фанайлова) (http://oteatre.info/na-wilsona-poidu-a-tak-net/).

3 См. реплику Леонида Десятникова в упомянутом опросе: «Как и все мое поколение, я воспитан на кино и до такой степени свыкся с той реальностью, которую нам предоставляет пленка или цифровая камера, что,

Архаичность сценического языка накладывается еще и на старомодный характер самой практики посещения театра: генетическая связь театра с аристократической культурой времяпрепровождения проявляет себя сугубо репрессивным образом по отношению к свободному времени современного горожанина[4].

В то же время для другой части зрительской аудитории театр является уникальной (и едва ли не единственной!) вечерней досуговой практикой – возможностью светски-праздничной самореализации.

История театра далеко выходит за пределы Современности, однако именно изменения в театральной сфере, характерные для полутора последних столетий, могут рассматриваться как индикаторы модерности. При этом важнейшую роль играет усиление коммуникативной составляющей театрального процесса, его принципиальной ориентации на зрителя. Зритель как главный раздражитель театрального процесса оказывается главной фигурой театральной речи и театрального жеста.

Театр в его модерном качестве начался с установки на обслуживание буржуазной публики, и вокруг проблемы буржуазного вкуса формируется парадигма модерного театра. Массовый, бульварный театр этот вкус формирует и затем ему служит (Ролан Барт говорит в связи с этим о мелкобуржуазной «эстетике потворства публике»). Театр режиссерский рождается и развивается как острая реакция на стремительную массовизацию театра и как утверждение идеи антибуржуазности нового театра и его социально-критической направленности.

Если говорить о судьбе театрального проекта модерности, то важно отметить, что в качестве итогового результата возник феномен *режиссерского массового театра*, когда устаревшим оказалось само противопоставление театра для всех и театра для зрителя, успевающего идти в ногу со временем. Самые радикальные находки теоретиков и практиков модерного театра (направленные на снижение градуса подражательности и миметичности как знаков буржуазности и соответствующих им квазикатарсических зрительских реакций) оказались поглощены и переварены (адаптированы) массовыми театральными индустриями, поставленными перед необходимостью разнообра-

приходя в театр, поражаюсь неестественности происходящего». Ср.: «В сравнении с кино, а особенно с новым кино, искусство театрального актера мне кажется невероятно нарочитым, почти что доисторическим» (Барт Р. *Указ. соч.* С. 12).

4 От возникновения желания посмотреть конкретный спектакль до его осуществления лежит долгий, чреватый многочисленными препятствиями путь. При планировании посещения театра необходимо учитывать особенности репертуара и афиши регулярных театров, график гастролей и фестивалей (и всегда существующий риск, не посмотрев вовремя спектакля, никогда его не увидеть), возможное отсутствие билетов в подходящей ценовой категории, вечерний режим посещения спектаклей и так далее. См., например, реплику журналистки Феклы Толстой в упомянутом опросе: «Бываю в театре 1–2 раза в месяц. Ходить чаще мешает вечерняя работа и ложное представление о том, что трудно попасть».

зить и усложнить зрелищно-развлекательную составляющую театрального действия[5]. При условии сохранения своей драматической основы («хорошо сделанные» персонажи-характеры, взаимодействующие друг с другом в рамках легко считываемого универсального нарратива о судьбе частного человека в большом мире)[6] театр сегодня может позволить себе любые постановочные изыски, обыгрывающие ту или иную модерную идею, будь то осовременивание классики[7], социальный критицизм или разрушение привычных театральных конвенций и жестких границ между сценическим действием и зрительным залом.

Модерный театр сформировал и воспитал зрителя, толерантного по отношению к техническим нюансам режиссерского замысла, всегда готового воспринимать спектакль, прибегая к квазиинтеллектуальным техникам чтения и интерпретации, помогающим стереотипно истолковать и адаптировать любые «пощечины общественному вкусу», – будь то скандал, провокация или профанирование высокого и возвышенного. Эпоха модернити, начавшись с рождения нового *читателя*, в основе отношения которого к рассказанной в книге (романе) истории лежало чувство эмпатии (сопереживания и соучастия), на своем исходе сформировала нового *зрителя*, столь же эмпатически настроенного по отношению к сценическим персонажам[8], их

5 Ср.: «Что касается развлекательности, то в таком “динамическом”, торопящемся жить мире, как наш, прелести ее быстро приедаются. Возрастающему отупению зрителя нужно постоянно противодействовать новыми эффектами. Чтобы развлечь своего рассеянного зрителя, театр должен прежде всего заставить его сосредоточиться. Он должен вырвать его из шумной среды и подчинить своей власти. Театр имеет дело со зрителем, который утомлен, опустошен рационализированным дневным трудом, возбужден всякого рода социальными трениями. Этот зритель убежал из своего собственного маленького мирка, он сидит в зале как беглец. Он беглец, но одновременно и клиент» (Брехт Б. *Об экспериментальном театре* // Он же. *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т.* М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 84).

6 «Театр, по умолчанию, мыслится как “театр драмы”. К его осознанно теоретизируемым элементам относятся категории “подражания” и “действия”, равно как их автоматически принимаемая взаимозависимость. Еще одним сопровождающим, но скорее неосознаваемым мотивом классического театрального представления является попытка создать и укрепить через театр некую социальную связь, то есть общность, которая ментально и эмоционально соединяла бы вместе сцену и зал. Катарсис – это теоретическое название, вытекающее из этой, отнюдь не только эстетической, функции театра: установление аффективного “припоминания” и ощущения взаимосвязи благодаря чувствам (аффектам), предлагаемым через драму и в ее рамках, а также чувствам, передающимся зрителям» (Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesign, 2013. С. 35–36).

7 «Снова и снова перекраивался и перелицовывался Шекспир. У классиков отняли уже столько характерных черт, что они не сохранили почти ни одной. Мы видели Гамлета в смокинге, а Цезаря в мундире, и по крайней мере смокинг и мундир от этого выиграли и стали респектабельнее. Вы видите, что эксперименты очень не равноценны и самые броские из них не всегда оказываются самыми ценными, но и наименее ценные не лишены ценности начисто. Например, Гамлет в смокинге – это в отношении Шекспира едва ли большее кощунство, чем обычный Гамлет в шелковых чулках. И то и другое остается исключительно в рамках костюмной пьесы» (Брехт Б. *Указ. соч.* С. 85).

8 При этом именно в сфере исполнительских искусств возникла ситуация уникального удвоения объекта зрительской эмпатии: утвердившиеся техники актерской игры, предполагающие соотнесенность актера со своим персонажем вне логики маски и амплуа, и в целом открытая романтизмом неотменимая связь искусства и личности художника породили новый тип переживающего зрителя, растворяющегося одновременно в актерской харизме и персонаже. Становится невозможно ответить на вопрос, кого мы видим на сцене: Гамлета и Фигаро, Евгения Миронова в роли Гамлета и Фигаро или просто Евгения Миронова?

истории и одновременно мыслящего себя толкователем режиссерского замысла. Режиссерский театр, идентифицируя себя во многом как театр интерпретации, в процессе бесконечного перетолковывания классики обрел зрителя, столь же страждущего права на личное толкование, – зрителя, во многом поспособствовавшего стагнации проекта театральной модерности. Любая зрительская интерпретация в рамках заданной коммуникативной модели сводится к набору «общих мест» и универсальных толкований, тем самым ограничивая возможности театрального спектакля сохранить за собой актуально-историческое содержание, не оказываясь неизменно в нише вневременных общих смыслов. Сформированный внутри проекта режиссерского театра тип зрителя видоизменил саму идею: критика мелкобуржуазного театра и обращение к жесту провокации и пощечины мутировали до компромиссного, предсказуемо-герметичного и крайне традиционного режиссерского жеста.

Еще один мощный механизм укрощения и адаптации актуально-исторического, показательной подмены его апелляцией к универсальному и всеобщему связан с обращением к ресурсу зрелищности и неутомимой постановочной изобретательности. Воспитанный режиссерским театром зритель сегодня не удивится ни Гамлету на мотоцикле, ни Ромео и Джульетте, одетым в джинсы, ни белокожему Отелло или темнокожим Дездемоне и Яго и, конечно, будет восхищен сценой-бассейном, изображающим «колдовское озеро», или приземлившимся на сцене настоящим аэропланом. В современном зрелищном театре можно выделить два стандарта красоты: пышный миметический или условно-минималистский – без аэроплана, вообще без декораций, но в эффектной дизайнерской цветовой гамме с не менее эффектным световым решением и видеопроекцией.

Не случайно одной из самых востребованных форм массового театра является сегодня мюзикл, производящий псевдоисторический театральный продукт, в котором универсализирующую функцию выполняют одновременно либретто, музыка и декорации: историческое прошлое в мюзикле поглощается романтически-любовным пафосом, порождающим в свою очередь сильную, цельную, слезно-восторженную зрительскую эмоцию. Стандарт мюзикла оказался крайне востребованным и драматическими театрами, накладывающими сценическое действие на навязчивый саундтрек и разыгрывающими его на фоне эффектных статичных декораций. Сама сюжетная история не обязательно должна быть развернутой, она может быть представлена и сжатой, отпечатавшейся в ключевой (опять же яркой, эффектной) эмоции-настроении. Если не (мело)драматическая история, то элегически-романтический мотив (память об этой истории или мечта о ней) поддерживают визуальные

эффекты и одновременно поддерживаются ими, вместе формируя ключевой тип зрительского переживания в современном театре – профанно квазикатарсический. На выполнение этой же задачи направлена и актерская игра с ее рельефными фонетикой, тембром, интонацией и жестом[9].

Еще одна сильная и влиятельная коллективная эмоция, на которую работает современный массовый театр, – это эмоция смеховая, вызываемая, как правило, посредством разыгрывания пикантных, немного дразнящих, на грани политкорректности мизансцен, часто возникающих и во вполне серьезных спектаклях и выполняющих фатическую, объединяющую зал в громком коллективном смехе функцию. В своем антибуржуазном настрое модерный коллективный смех реализовывался как смех по преимуществу сатирический, утративший сегодня, однако, свой действенный характер усилиями все того же зрителя, уверенно считывающего (и тем самым обезоруживающего) все режиссерские идеи.

Думается, что театр смеха и слез, которым обернулся проект театральной модерности, будет жить и умрет вместе с самой Современностью, присутствующей сегодня в виде отложившихся в систему нормативных коллективных представлений и ожиданий. Новый же, преодолевающий инерцию модерного мышления, *другой* театр реализует себя через тесное взаимодействие с пограничными формами и жанрами, обновляя театральное мышление, отказываясь от собственно театральных маркеров. Решающую роль в этом процессе играет принципиальный перенос внимания с работы со зрительскими эмоциями на область жеста – любопытства, удивления и интереса[10]. Борис Дубин говорил в связи с этим о *слабых формах зрительской вовлеченности* («потому что сильные и агрессивные формы приелись, слишком много было экспериментов над бедным зрителем, над театром, над актером, над режиссером»[11]), в основе которых лежит способность и готовность быть зрителем[12].

9 Ролан Барт в эссе «Буржуазный вокал» пишет об избыточности интенций как основе буржуазного искусства, «которому вечно недостает скромности», подробно иллюстрируя свой тезис разбором примеров «фонетического пуантилизма» (Барт Р. *Мифологии*. М.: Академический Проект, 2008. С. 240–243).

10 Ср. тезисы Эрики Фишер-Лихте относительно нового театра, который «работает с программами перформативности и события и таким образом стремится дать новое определение и направление спектаклю как таковому… в театре конституируется специфическая *материальность* спектакля, которая нарастает по мере того, как театр демонстрирует и обыгрывает свою особую пространственность, телесность и звучность» (Фишер-Лихте Э. *Перформативность и событие* [2002] // *Театроведение Германии: система координат*. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 98).

11 Дубин Б. *Театральность в границах искусства и за его пределами* // Он же. *Символы – институты – исследования: новые очерки социологии литературы*. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing. С. 133.

12 «Это действия с сознанием и учетом отличия, но без доминирования/подчинения: взаимодействуя, мы понимаем, что разные, но не чужие друг другу, и не пытаемся навязывать друг другу эту ситуацию. Это не отношения господства; напротив, мы принимаем наше различие и на этом дальше строим свои взаимоотношения, так что это, например, отношения авторитета/уважения, или внимания/влияния, или доверия/участия» (Там же. С. 124).

Одна из форм такого театра – тотальное *обнажение приема*, реализация метафоры репетиции, неоконченной постановки, имеющей вариативные решения. Вывернутый наизнанку спектакль, в котором видны все швы – на уровне сценографии, режиссуры, актерской работы. Логичное и актуальное для сегодняшнего театра развитие этой идеи – отказ от обозначенных в качестве границы моментов начала и конца спектакля, работа с резким и случайным обрывом действия, не предполагающим при этом подключения каких-либо интерпретативных механизмов. Это может быть отсутствие сильного финала (эффекта занавеса), когда спектакль оказывается будто бы брошенным, забытым актерами. Или, напротив, самозабвенное актерское участие в нескончаемом финальном действии-жесте. Именно так, к примеру, устроено завершение спектакля Сергея Женовача «Три года» (практически никем, кстати, из критиков, писавших о спектакле, не замеченное, вернее, не описанное): все актеры выстраиваются на авансцене, как будто бы для коллективной фотографии, и так и остаются, не подавая залу никаких сигналов к действию. Уверенный и опытный зритель сначала с готовностью и привычно аплодирует, но постепенно начинает понимать, что период аплодисментов затягивается, актеры все сохраняют и сохраняют неподвижность в условных фотографических позах (не меняя их даже для того, чтобы принять цветы от публики), покидать зал в ситуации, когда на сцене продолжается что-то статично-коллективное, зрителю неловко. Но и оставаться бессмысленно… Актеры держат паузу до того момента, пока последний зритель все-таки не покинет зал.

Иным образом усиливает перформативную составляющую своих спектаклей режиссер Юрий Бутусов, выходящий в «Чайке» и в «Макбете.Кино» на сцену вместе с актерами, сливаясь с ними в оргиастически-дискотечном танце, никак при этом не подсказывая зрителю, как работает этот прием, более того, не указывая и на сам прием: узнают режиссера лишь немногие из зрителей.

Кэти Митчелл в спектакле «Фрекен Юлия» берлинского театра «Шаубюне»[13] технологически совершенным и непостижимым образом совмещает техники театра и кино, разыгрывая ситуацию съемок фильма в «прямом эфире» театрального действия. При этом функцию операторов, работающих с камерой, принимают на себя сами актеры, и для Митчелл это решающий момент: актер должен не понять и воспроизвести режиссерский замысел, а телесно, физически им стать – освоив сложнейшую операторскую и монтажную технику, научившись по-настоящему и вживую делать кино. Вертикальные отношения

13 На фестивале «Новый европейский театр» в 2012 году в Москве спектакль прошел под названием «Кристина».

власти-подчинения между режиссером и актерами сменяются в данном случае горизонтальными связями коллективного действия.

Еще пример: как в сегодняшнем театре может работать старая вещь – в качестве антиквариата, винтажа, секонд-хенда или мусора, – которая в любом случае антизрелищна в своей шероховатости, неубедительности, адресованном зрителю требовании всматривания и усилия вспоминания. У нее есть запах, не всегда приятный. Современный режиссер, который составляет свои спектакли из вещей, найденных в старых квартирах, на блошиных рынках и в антикварных лавках, предполагает зрительскую реакцию, в основе которой лежит интерес и внимание не к целому, а к мелочам, к деталям. Именно из мелочей складывается образ времени, эпохи, поколения[14].

Столь же музейно-коллекционерский характер имеет работа *другого* театра с персонажем и связанной с ним речевой ситуацией. Новой и актуальной ценностью (возможно, хорошо забытым старым) оказывается решительный отказ как от театральной декламации, так и от «белого голоса» (лишенного обертонов, окраски), на смену которым приходит документальное воспроизведение чувств и переживаний современного человека – на уровне точности словоупотребления, синтаксиса, интонации и моторики речи, мимического и пластического жеста (персонаж играется не через идею характерности и типажности, а через идею габитуса – истории и социальности, инкорпорированных в тело и язык). Частный случай подобной установки – создание персонажа и драматического сюжета из фактуры актера и запаха сцены: драматург приходит в спектакль через актера, создавая текст пьесы прямо на сцене, *здесь и сейчас*, отталкиваясь от опыта непосредственного общения с актерами и режиссером и рождающейся в процессе этого общения речи.

Современный режиссер – во многом археолог (и в фукольдианском смысле тоже). Он собирает в свой спектакль то, что требует пристального внимания, усилия всматривания, вслушивания. Именно вниманием к мелочам и отличается качественный, штучный, спектакль от серийного театрального продукта. Тем, насколько честно, мелко, медленно и аккуратно работают создатели спектакля, реконструируя образ времени, эпохи и человека. Подделку легко опознать: поэтика старой вещи оборачивается в ней традиционной режиссурой «в стиле ретро» с несколькими крупными винтажными деталями-подсказками, а задача детального воссоздания образа современно-

14 Подробно этот исследовательский сюжет рассмотрен в статье: Рогинская О.О. *«Настоящая» вещь в современном театре: музей – барахолка – вещевой рынок* // Петербургский театральный журнал. 2013. № 1. С. 42–48.

го человека подменяется его набросанным крупными и быстрыми мазками портретом (оборачивающимся карикатурой).

Преодоление модерных стереотипов осуществляется в современном театре не программным, манифестарным образом – напротив, через периферийность, второстепенность, камерность, фрагментарность. В этом смысле театральность растворяется в области *contemporary art* и перформанса. Живая овчарка, которую водит с собой один из персонажей в спектакле Томаса Остермайера «Враг народа», не цирковой трюк – скорее необязательная шутка, на самом же деле как раз маркер продуктивного союза с областью искусства инсталляции, именно в силу своей необязательности и неназойливости безотказно работающий. Сходную функцию выполняет мизансцена из этого же спектакля, в котором документально точно разыгрывается домашняя репетиция любительской музыкальной группы, состоящей из главных персонажей: эта режиссерская придумка противится интерпретации (хотя они по-прежнему и неизменно осуществляются критиками и зрителями в режиме постановки вечного вопроса «Что это значит?»), являясь всего лишь знаком актуальной повседневности, заставляя вспомнить о пресловутом «эффекте реальности». В этой самодостаточности точной, отсылающей к актуальной повседневности, как бы необязательной детали гораздо больше отсылок к актуальной современности в ее социально-политическом измерении, чем в старых формах общественной сатиры.

Глубоко застрявший в колее модерности российский театр неутомимо отстаивает свое право на консервативность. Показателен в этом отношении результат проекта Театра наций, пригласившего для постановок на своей сцене ведущих западных режиссеров – лидеров современного театрального процесса. Покорившие фестивальную российскую публику за блестящие (в фестивальном отношении) 2000-е Алвис Херманис, Томас Остермайер и Робер Лепаж в качестве приглашенных режиссеров поставили в Театре наций свои спектакли: «Рассказы Шукшина», «Фрекен Жюли» и «Гамлет.Коллаж» соответственно.

Все три режиссера корректно – в соответствии с условиями подписанных и отработанных контрактов – подчеркивают гениальность и уникальность российских актеров (в первую очередь в лице играющего во всех трех спектаклях Евгения Миронова и исполняющей главные роли у Херманиса и Остермайера Чулпан Хаматовой). Однако именно с актерской игрой российских звезд и связано главное разочарование: настолько пугающим оказывается эффект поглощения российским контекстом (и собственно театральным, и шире – культурным) всех тех периферийных, мелких подробностей всех уровней,

на которых строятся оригинальные (со своими актерами) работы перечисленных режиссеров.

Херманис, обожающий документальную предметную деталь и старые вещи, научивший своих театральных актеров играть предельно кинематографично, в «Рассказах Шукшина» неожиданно отказывается от документальности: съездив вместе с актерами в алтайскую экспедицию на родину Шукшина, он не обнаруживает там того исторического чувства недавнего прошлого, которое можно было бы перенести на сцену. Ему не остается ничего другого, как в духе ироничной деконструкции заменить принцип документальности глянцевыми задниками – крупными фотографическими портретами растерянно-нелепых потомков шукшинских героев, живущих в сегодняшних Сростках, и фотообоями с изображением ромашкового поля. Латвийский режиссер в своей роли приглашенного гостя смог зафиксировать разрывы и пустоты в коллективной памяти современной России, однако его замысел оказался существенно видоизменен за счет высочайшего градуса ностальгической пошлости, которую привнесли с собой в этот спектакль актеры.

Глубоко застрявший в колее модерности российский театр неутомимо отстаивает свое право на консервативность.

Фирменные приемы тотальной реконструкции современной повседневности в ее мелочах и ритмах, характерные для Томаса Остермайера, оказались недейственными в случае российской постановки. Ни в ком из российских актеров не удалось обнаружить связи с повседневностью, а попытка (с помощью драматурга Михаила Дурненкова) поместить действие пьесы в контекст жизни на Рублевке традиционно не обернулась ничем, кроме комического эффекта. Сложнейшая машинерия Робера Лепажа и его волшебная способность выстраивать остроумные инсталляции-зарисовки из современной жизни требуют столь же сложной и разнообразной актерской игры: моноспектакль в исполнении Евгения Миронова оборачивается почти капустником и пародией – в отсутствие того объема предварительной репетиционной работы, который явно предполагался в изначальном замысле режиссера.

Очевидно, что в описанных примерах решающую роль сыграл и изначальный компромисс с буржуазной публикой, который предполагался театром-заказчиком. Собственно, та редукция оригинального режиссерского метода, которая случилась во всех трех постановках вместе со ставкой на звездный актерский состав и дала искомый результат: итоговые спектак-

ли с самыми высокими в Москве (для драматического театра) ценами, полными залами и непрекращающимся в течение уже нескольких лет ажиотажем.

Сегодняшний театр занимает парадоксально уникальную нишу. С одной стороны, он является одной из самых ригидных и архаичных светских практик[15] с элементами квазиаристократичности и квазиэлитарности: практика получения контрамарок и бесплатных билетов, сохраняющаяся – и даже распространившаяся из области музыкального в сферу драматического театра, – традиция клаки, фан-клубов звездных артистов и режиссеров, организующих нужные аплодисменты, самоидентификация театра как в меру закрытого клуба для своих, сохранение иерархической структуры устройства зрительного зала (поддерживаемой существенно различными ценами на билеты в разных местах зала). С другой, – он представляет собой одну из самых чутких и динамичных областей современного искусства благодаря неповторимому сочетанию условий камерности, интимности и ритуальной торжественности. Актуализация состояния «здесь и сейчас», которую решает современный театр в его постмодерном, постдраматическом состоянии (Ханс-Тис Леман), обеспечивает острую реакцию на любую фальшь и подделку – как со стороны театра, так и со стороны зрительской аудитории.

Сегодняшний театр в своей двойственности и решительном тяготении как к театральной архаике, так и к самопреодолению в своей связи с актуальным (и в этом смысле почти нереальным) настоящим заставляет себя одновременно ненавидеть и любить. Возможно, столь энергичного и противоречивого отношения к себе не вызывает сегодня ни одна другая художественная практика. Это полюсное сосуществование не замечающих друг друга театральных культур можно описать как наследство современности: тот театр, который нам известен и понятен как театр и который продолжает сегодня свое существование (воспроизводясь, но не развиваясь), будет становиться все более и более рудиментарной формой современной культуры, он постепенно и незаметно исчезнет из культурного ландшафта. Останется же то, что в своем развитии перестанет быть театром, растворившись в новой синкретичности современного искусства. В этом смысле можно поставить точку на сопряжении понятий Театр и Современность. Они уйдут только вместе.

15 Ср. с практиками посещения кинотеатров, спортивных соревнований и музыкальных концертов.