02 2011

О ЗОНГШПИЛЯХ ГРУППЫ «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Nataša Ilić

Перевод с англ. Александра Скидана

...пьеса – действительно производство нового зрителя, этого актера, который принимается за дело, когда заканчивается спектакль, который начинает свое дело лишь для того, чтобы завершить этот спектакль, но завершить его в жизни.
Луи Альтюссер. «За Маркса»

Группа «Что делать?», созданная в 2003 году коллективом художников, критиков, философов и писателей из Санкт-Петербурга, Москвы и Нижнего Новгорода, работает на пересечении политической теории, искусства и активизма. Их практика – опирающаяся на принципы самоорганизации, солидарности и коллективизма, а также на метод, вырастающий из конкретного (материалистического) анализа и критического использования миметических техник в процессе того, что один из участников группы, Давид Рифф, описывает как

«коллективный пересмотр основ критического реализма»[1], – последовательно (политически и теоретически) артикулируется на страницах одноименной двуязычной газеты, которая выпускается преимущественно в контексте (западных) выставок и конференций, будучи привязана к различным проектам участников группы в их разнообразных сочетаниях. Их газеты и видео-работы вывешиваются в сети и бесплатно распространяются на конференциях, семинарах, выставках и демонстрациях. Неудивительно, что в условиях рыночного бума деполитизированного современного искусства в России источник влияния и (экономической) независимости группы «Что делать?» помещается на Западе, встроен в сеть некоммерческих институтов критической культуры, однако при этом их проекты нацелены на то, чтобы выполнять роль своего рода двойных агентов. С одной стороны, они предъявляют политизированное содержание, базирующееся на методологических принципах русского авангарда и советов, тогда как с другой – возвращают возможность свободной речи в публичной сфере, обращаясь к центральным проблемам текущей политической и интеллектуальной российской жизни в ее соотнесенности с актуальным интернациональным контекстом, одновременно ставя под вопрос идеологические и геокультурные констелляции арт-институций и института искусства как такового. Поэтому нет

ничего неожиданного также и в том, что подобная амбициозная программа подвергается критике как в России, так и за рубежом, критике, которая, если говорить совсем просто, будучи зависима от политических предпочтений и поветрий господствующей художественной конъюнктуры момента, как правило, предъявляет претензии в том смысле, что в произведениях «Что делать?» либо слишком мало, либо слишком много «искусства»[2]. Однако в большей степени, нежели эти условия, которые сопровождают эксплицитно политические практики политического искусства и которые постоянно определяют стратегию маневрирования культурных работников в обществах, обремененных постоянной оглядкой на Запад, важно подчеркнуть опережающие процессы политической артикуляции, точный анализ и самокритику, которым «Что делать?» оставались верны на протяжении многих лет. В серии образующих триптих коллективных видео-работ – «Перестройка-Зонгшпиль. Победа над путчем» (2008), «Партизанский Зонгшпиль. Белградская история (2009) и «Башня. Зонгшпиль» (2010), – эти три важнейших элемента преломляются сквозь призму их отношения к политике и поэтике Бертольта Брехта и, в частности, к форме зонгшпиля – музыкальной драмы с экспрессивным пением в популярном стиле, – которую Брехт разработал с Куртом Вейлем в конце 1920-х годов как инструмент социальной критики.

Еще до появления этих видео-работ, в 2006 году Брехту был посвящен целый номер газеты «Что делать?» – «Почему Брехт?». В нем участники группы попытались вырвать Брехта из объятий «усталости от Брехта», как назвал это состояние Фредрик Джеймисон в своей богатой идеями книге «Брехт и Метод»[3]. Это начинание, опирающееся на эстетические методы немецкого драматурга, разработанные посредством анализа конкретной исторической ситуации и «философской позиции в тайном сговоре с марксистскими ожиданиями»[4], способствовало поиску ответа на вопрос, каким образом – во времена культурного империализма – осуществить интеллектуальное и культурное действие, которое могло бы побудить к радикальным социальным трансформациям. Брехт предстал тогда отправной точкой для критики «подрывного утверждения» как активистской тактики; критики, которая не ограничивается подрывом спонтанно возникающей идеологии, глухой к необходимости изменений исторических общественных отношений. Эту критику группа «Что делать?» сформулировала с кристальной ясностью спустя несколько лет; своей лаконичностью она явно обязана мастеру Брехту: «Мало заставить говно выглядеть говнее и сильнее вонять. Важно убедить зрителя, что существует еще и нечто отличное от говна»[5]. В видео-работе 2006 года «Гнев людей-бутербродов, или Хвала диалектике» петербургские

активисты, увешанные плакатами с фрагментами стихотворения Брехта «Хвала диалектике», инсценируют протестную акцию в публичном пространстве, олицетворяя процесс коллективного становления субъектом; а три года спустя диалектический метод подробно анализируется в выпуске газеты «Что делать?» под названием «Великий Метод», сопровождающем видео-работу «Партизанский Зонгшпиль. Белградская история». Между тем, впервые форма зонгшпиля была использована в фильме «Три матери и хор» (2007), созданном участницами группы Ольгой Егоровой (Цаплей) и Натальей Першиной (Глюклей) в рамках их дуэта ФНО («Фабрика найденных одежд»). Главная особенность, найденная в этом фильме, найдет свое дальнейшее развитие в зонгшпилях: повествование здесь ведется от лица хора, и, как и у Брехта, этот метод придает новую функцию театральному способу обращения к публике, который на протяжении долгого времени оставался привычной условностью в большинстве музыкальных постановок, но затем, после отказа от «четвертой стены» в натурализме и реализме, был отброшен модернистской драмой. Без сомнения, в центре коллективных практик «Что делать?» стоит Брехт, но это также и «Брехт» 1960–1970-х, которого Джеймисон обсуждает в связи с «усталостью от Брехта», а название одного из выпусков газеты «Что делать?» за 2007 год – «Делать фильмы политически» – напрямую отсылает к

годаровской группе «Дзига Вертов», для которой «недостаточно снимать политические фильмы, надо снимать фильмы политически». Этот процесс не сводится к тому, чтобы придти к «Брехту» или к набору строгих, заранее установленных принципов, напротив, речь идет о продуктивной адаптации диалектического метода, возникающей из конкретной артикуляции повседневности и позиции группы внутри нее.

Согласно манифесту «“Что делать?” и Метод: Практикуя диалектику», написанному участником группы Дмитрием Виленским под девизом «Смешать разные вещи», с изрядной долей юмора, но без цинизма и в почти афористическом стиле главная методологическая задача – это «нахождение точных пропорций» между несовместимыми установками по отношению к тотальности капитала, искусству, институциям, финансированию, универсальности, разделению на дисциплины, самообразованию, компромиссам, лидерам, классам и многим другим пунктам, которые затрагивает работа «Что делать?»; таким образом, предлагается гибкая открытость, позволяющая всякий раз занимать четкую позицию в конкретных условиях той или иной ситуации. По словам Виленского: «Мастера Бертольт и Жан-Люк [Годар] показали, что искусство есть нечто, что исходит из трудностей и пробуждает к

действию». Это стремление, осуществляющееся в форме диалектического критического реализма, сосредоточенного на настоящем с позиции предполагаемого будущего – трансисторической идеи коммунизма, – есть красная нить, представляющая метод.

* * *

Первый мюзикл – «Перестройка-Зонгшпиль. Победа над путчем» – обращается к моменту триумфальной победы демократии и вставших на ее защиту народных масс в августе 1991 года, когда, казалось, открылся путь к построению более справедливого общества и лишь немногие – и, возможно, из ложных воззрений – полагали, что путь этот может привести к несправедливой, неэффективной, антиэгалитарной, жульнической и лицемерной системе, едва ли более совершенной, чем предыдущая. В основу сценария положены документы и свидетельства очевидцев того времени. Архивные разыскания привели к созданию еще одного фильма – «Хроники Перестройки» (2008) Дмитрия Виленского, в котором черно-белая хроника, хранившаяся на ленинградской «Студии документальных фильмов», смонтирована и сопровождается музыкой Михаила Крутика, композитора, написавшего музыку ко всем зонгшпилям. В «Хрониках...» музыка еще выполняет традиционную функцию – придать

героическим событиям эмоциональность и пафос.

То, что Брехт называл *Gestus*'ом, выражающим базовые отношения человека, – это не просто «жест», а все знаки социальных отношений и социальных позиций, отчетливо представленные в стилизованном ключе, – в «Перестройке-Зонгшпиле» обретает форму типологии главных действующих лиц, возникших в эпоху перестройки: это демократ, бизнесмен, революционер, националист и феминистка. А все элементы повествовательной структуры, в духе Брехта разбитые на отдельные эпизоды, разрушающие плавную последовательность натуралистического театра и иллюзию естественности происходящего, выстроены таким образом, чтобы продемонстрировать значимость базового *Gestus*'а. В комнате демократа мы видим портреты Сахарова и Ельцина, в комнате бизнесмена – коробки с западными товарами, в комнате националиста – портреты Сталина и Николая Второго, в комнате революционера – транспарант с призывом ко всеобщей забастовке; отдельные сцены происходят в отрытом публичном городском пространстве, «под грозовым небом». Высказывания героев, их планы, чаяния и мечты комментируются хором, который рассказывает историю «о несбывшихся надеждах».

Хор говорит из удобной позиции – из настоящего, его точка зрения – ретроспективна, что позволяет ему с легкостью обвинять «пять героев перестройки» в том, что из-за их действий и мыслей конец тоталитарного государства оказался отнюдь не равносилен свободе, что надежды народных масс, вовлеченных в политические процессы, первоначально не были связаны с реставрацией капитализма как единственно возможным результатом перестройки. История побуждает к сопереживанию беспрецедентному народному подъему, который привел к свержению репрессивного режима, но очень скоро мы видим, как энергия этого подъема присваивается, расщепляется и канализируется, превращаясь в деполитизированный спектакль демократии и хаос разрозненных голосов; фильм изображает перестройку как выражение подлинно освободительных импульсов, подавленных Советским государством, равно как и его капиталистическими преемниками.

В следующем фильме – «Партизанский Зонгшпиль. Белградская история» – критически осмысленная память о коммунистическом прошлом берет за отправную точку конкретную ситуацию: готовясь к летней Универсиаде 2009 года и стремясь придать Белграду более привлекательный вид, городские власти хотят очистить район Бельвиль от обосновавшихся там цыган. Сценарий написан в сотрудничестве с

местными художниками и активистами (Владан Еремич и Рена Рэдле) и опирается на детальный анализ ситуации. В то же время, вместо Белграда это мог бы быть любой посткоммунистический, переживший вооруженный конфликт город, борющийся за статус полупериферии и потому организующий мегасобытия с целью содействовать привлечению туристов и обещающий создать благоприятный для инвесторов климат, который упрочил бы его положение на геокультурной карте Европе. История несет в себе универсальный политический посыл, основанный на идее классовой борьбы. Торговцы оружием, городские власти и коррумпированные бизнесмены четко противопоставлены притесняемым представителям идентитарных групп (рабочий, цыганка, активистка лейсбийского движения, ветеран-инвалид), тогда как состоящий из мертвых партизан хор комментирует их противостояние и формулирует подлинный посыл фильма – необходимость преодолеть идентитарную политику в единой борьбе за социальную справедливость. Фильм заканчивается своего рода «плачем» мертвых партизан, сокрушающихся об отсутствии единства в рядах нынешних борцов, однако их призыв – «Ищите новых партизан!» – все же оставляет надежду, что общая освободительная борьба возможна в будущем.

В следующей работе – «Башня. Зонгшпиль» – история строится вокруг конфликта из-за одобренного городской администрацией Санкт-Петербурга возведения Охта-центра – небоскреба для местного отделения печально известной корпорации «Газпром» высотой в 403 метра, который грозит уничтожить знаменитую «небесную линию» Петербурга. Здесь крах сопротивления уже тотален. Персонажи, распевающие и декламирующие газетные клише, не вызывают никакого сочувствия. В этом отношении «верхи», бюрократы и их прихвостни (PR-менеджер, политик, начальник охраны, православный священник, галеристка и художник), для которых строительство башни – прекрасный шанс обогатиться и повысить свой социальный статус, мало чем отличаются от хора, состоящего из тех, чье мнение по поводу строительства башни не принимается в расчет (интеллигенция, пенсионеры, рабочие, офисные работники, иммигранты, правозащитники, активисты и т.д.). Регистр из откровенно сатирического становится трагическим в заключительной сцене, когда все персонажи внезапно замирают в неподвижных позах, опутанные тянущимися сверху, от черного телефона, красными проводами-шупальцами, этой кровеносной системой капитализма. Если в «Перестройке» и «Партизанском Зонгшпиле» поражение мыслится как урок и подразумевает соответствующий образ действий, «Башня» рисует безнадежную картину, лишенную

горизонта исторического сознания и противоречий, связанных с последовательной приватизацией общего достояния и «огораживанием» простых горожан. Здесь «низы», чьи требования необязательно связаны с социальной справедливостью, полностью разобщены и бессильны.

Фильмы «Что делать?» часто критикуют за то, что они «проповедуют спасенным», за откровенный дидактизм и плакатность, но их зонгшпили инсценируют и индуцируют сам акт конституирования аудитории, в которой сталкиваются противоречия и открывается пространство для переприсвоения отчужденной реальности путем радикальной трансформации интерсубъективных общественных отношений. И этот фантомный «хор», представляющий в гротескном ключе все общество в целом, без сомнения, не может избежать момента узнавания в себе соучастника катастрофы, если хочет придти к тому, что Брехт называл «истиной нашей ситуации». Принципы брехтовского «эпического театра» подвергались постоянной переработке, призванной довести до совершенства то, что он назвал «эффектом очуждения» (Verfremdung-effekt), который Дарко Сувин описывает как «скрытый конфликт между утопией и историей» и с помощью которого события изображаются как исторические, а значит – поддающиеся изменению. Современный неолиберальный капитализм, хотя и проявляет с

нарастающей силой симптомы кризиса своей легитимности (не говоря уже о функционировании), по-прежнему не может отказаться от своей приверженности «естественному порядку вещей». В трилогии «Что делать?» эффект очуждения достигается через обнажение противоречий социальных механизмов на основе конкретного исторического материала, к которому обращается фильм, но не в меньшей, если в не большей, степени – через декларативную, без каких-либо увертoк, оговорок и околичностей, отсылку к Брехту и гибкое, последовательное использование напрямую заимствованных формальных приемов брехтовского «эпического» или, как он позднее предпочитал его называть, «диалектического театра» (прямое обращение к зрителю посредством зонгов, комментариев хора, политических лозунгов, декораций, реквизита и т.д.). Есть что-то раздражающее и неуместное в подобной брутальной аппроприации «Брехтовского комплекса», как если бы коммунистические режимы не рухнули и десятилетия «прогресса» не отделяли нас от времен, когда его политические лозунги призывали покончить с капитализмом перед лицом фашистской угрозы. И как если бы искусство, в чем нас с тех пор наперебой убеждали, не рассталось раз и навсегда со всякой идеологией. Но дело не в одном лишь Брехте, и не в общем нежелании называть вещи своими именами, или в ощущении

множественных темпоральностей, которое рождают фильмы «Что делать?» (в противоположность времени капитала, которое измеряется исключительно товаром и единственный язык которого – деньги), но и во внутренне противоречивой, а именно – диалектической, позиции, делающей возможной критику либерального «гражданского» общества в социально-политическом контексте путинской России, общества, обеспечивающего ее жизнеспособность самой своей критикой. «Что делать?» никогда не впадает в ламентации по поводу недостаточной развитости институтов «гражданского общества», которые якобы и являются подлинной сутью демократии и эффективность которых должна порождать чувство самодовольства в стане победителей, установивших новые властные отношения в посткоммунистический переходный период. Напротив, их подход показывает, что либеральный курс можно критиковать сегодня только с радикальных левых позиций, более того, что такая критика есть одна из задач радикальных левых. В некотором роде это также означает, что только радикальные левые способны ее аргументировано проводить.

---

[1] *Riff David*. Criticality or Truth? (http://eipcp.net/transversal/0806/riff/en); русскую версию в переводе Дмитрия. Голынко см. там же.

[2] В недавней статье «A New Order. Reports from Moscow» Екатерина Деготь объясняет, как среди молодого поколения критически настроенных художников «Что делать?» критикуется за недостаточно радикальную художественную политику и оппортунизм: «Когда “Что делать?” подчеркивают свою приверженность критическому искусству, они могут ставить ударение на слове критическое, но молодые российские художники сначала слышат слово искусство» (Artforum. November 2010. PP. 107–110). На другом конце спектра, обозревая их персональную выставку в лондонском ICA, прошедшую прошлой осенью, Майкл Гловер пишет в «Индепендент»: «Я остерегаюсь называть эти работы произведениями искусства, потому что они никакие не произведения искусства» (http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/chto-delat-what-is-to-be-done-ica-london-2086845.html).

[3] *Jameson Fredric*. Brecht and Method. London; New York: Verso, 2000. P. 18.

[4] *Suvin Darko*. «Uvod u Brechta» // Školska knjiga. Zagreb, 1970. P. 275.

[5] Виленский Дмитрий. «Что делать?» и Метод: Практикуя диалектику // Что делать? 2009. № 27 («Великий Метод»).