

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса
вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ РОБОТУ

Документальний театр «Експертиза» як антропологічна практика
сучасності

(заключний)

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступень, вчене звання)

Матвейчук М. Ю.

(підпис)

2018 р.

Рукопис закінчено *(17.12.2018)*

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 28 грудня 2018 № 2

Реферат

Проект документального театру «Експертиза» розпочали в 2013 році research oriented group TanzLaboratorium з метою «Дослідити можливості документального театру як нової театральної структури, де транслуються голоси реальних людей і відсутня потреба акторського досвіду/ навичок/ шаблонів/шарму/системи/харизми/інш». На перших виставах виступали працівники НЦТМ ім. Леся Курбаса. Вистави були присвячені українському театральному процесові. В ході реалізації проекту спектр тем, з якими мали справу в документальних, виставах розширювався і зростав по мірі того, як мінялася ситуація в країні і росла географія проекту.

Цей текст є продовженням наукової теми за 2018 рік «Мистецька антропологія як дослідження публічності». У тій розвідці ми зробили акцент на політичному контексті документального театру «Експертиза» (TanzLaboratorium). Продовжуючи роботу, ми розглянемо мистецький контекст документального театру (на прикладі німецького Rimini Protokoll і російського Театр.doc), а також звернемося до його антропологічного аспекту.

Кількість сторінок: 30.

Кількість використаних джерел: 26.

Об'єкт дослідження: можливості мистецтва як антропологічної практики.

Предмет дослідження: документальна вистава «Експертиза» групи TanzLaboratorium, документальні вистави групи Rimini Protocoll, документальні вистави Театр.doc

Мета роботи: показати потенціал документального театру як антропології сприйняття.

Актуальність. Нестача політичної сфери, вільного простору, де може співіснувати і стикатися різне, в тому числі несумісне, в тому числі таке, що воює одне з одним, є симптоматичним для посттоталітарних держав, які перейняли демократію як шаблон, який намагаються накласти – часто без зміни тектоніки всередині суспільства. Структура документального театру в процесі свого розгортання і тривання демонструє зв'язки і способи взаємодії, актуальні для конкретних людей у даний момент часу.

Метод дослідження: аналітичний.

Результати: розробка погляду на документальний театр як на інструмент для антропології сприйняття.

Ключові слова: документальний, мистецтво, театр, антропологія, сприйняття.

Зміст

1. Вступ.....	6
2. Руйнування тотальності «спектаклю».....	9
3. Театр як організація сприйняття.....	15
4. Покордоння між вимислом і реальністю.....	17
5. Антропологічний аспект документального театру.....	22
6. Висновки.....	26
7. Список використаних джерел.....	27

1. Вступ.

Життя все частіше нагадує мені поганий театр. Поганий у тому сенсі, що я бачу, як з-за слова чи жесту людей, які виходять у публічний простір, визирає бажання прикрити свої істинні наміри за декларативним і позірно оптимістичним дискурсом. Або що розмова людей, які б мали нести відповідальність за державні рішення, відбувається десь у позачассі – ніби в глибокому минулому чи далекому майбутньому, коли завгодно, але не тепер. Ніби це все ритуал відбування якихось дивних, але чомусь необхідних процедур. Дивлячись назад у своє не таке вже далеке минуле я віднаходжу чимало таких ритуалів – через брак досвіду якогось іншого життя у ті моменти відтворення безглуздості здавалося, що зробити щось, що для мене особисто не має сенсу, не так уже й страшно, ба навіть необхідно, хоч і незрозуміло кому. Тільки згодом я зрозуміла, що інкорпорувала поведінку пересічного радянського громадянина, якого Олена Стяжкіна описує наступним чином: «потрапивши під тиск радянського будівництва в усіх сферах життя пересічні громадяни не просто симулювали потрібні емоції, слова та життєві стилі, але й “навчалися” абстракції, секуляризації, індивідуації, і, як недивно, звільнення (бажано і не бажано, від старого минулого і від нового майбутнього)» [1, 13]. Дослідниця продовжує: «Антропологічним проектом радянської модернізації мала стати “радянська людина”: “масовидна” (“як всі”), деіндивідуалізована, протиставлена всьому елітарному та своєрідному, прозора (тобто готова до контролю зверху), примітивна у запитаннях (рівень виживання), створена раз і назавжди, надалі незмінна, легко керована (така, що насправді підкоряються примітивному процесу управління)» [1, 10].

Кілька місяців тому в мене виникла суперечка з людиною, яка старша за мене на двадцять років. Йшлося про доцільність чи недоцільність ангажування себе в політичне життя (навіть на рівні розмови).

Аргументами мого опонента був його особистий досвід – мовляв, він вже виходив на вулицю у дев'яностих, маючи ілюзію перетворити декоративну комуністичну державу в державу демократичну, але натомість одна декорація змінилася іншою, і людина вирішила, що з неї досить.

Розуміння політики як непрозорої політичної гри людей, які з тих чи інших причин опинилися при владі, як процесу, що у нього пересічній людині краще не втручатися, дає негласний дозвіл на декоративність, яка живиться такою увагою до неї.

Як говорить Тімоті Гартон Еш, «поки ви не зможете пояснити мені хто ви, звідки ви, що для вас важливо, я не зможу пояснити те ж саме вам, отже ми не зможемо почати контролювати наш уряд, допоки в нас немає свободи слова, свободи інформації, ми не знаємо, ким вони є, ми не можемо перевірити їх і зробити відповідальними» [2].

В анотації до проекту документальний театр «Експертиза» групи TanzLaboratorium читаємо:

Тоталітарна мова не дає людині думати в той момент, коли вона каже щось.

В публічному просторі (саме поняття якого виходить за рамки тоталітарної мови і тому стикається з багатьма непорозуміннями) розмова майже неможлива (бо ж люди дивляться). Проблема цієї німоти можливо є причиною невідчуження людиною себе громадянином, який впливає на суспільство і державу і несе за них відповідальність. Для радянського типу мислення притаманною є неможливість діяти. Якщо заздалегідь відомо, що спільна дія неможлива (не дозволена), то й аргументація не має сенсу. Крім того, щоб бути почутим у публічному просторі, треба бути специфічним, ризикувати, виставляючи себе такого, про якого ти сам можливо не підозрюєш.

Коли публічно розмовляють двоє, створюється більш складна система стосунків між ними та тими, хто слухає, адже кожен може опинитися на місці співрозмовника з кожним іншим. Діалог, як давній філософський метод пошуку істини, допомагає громадянину побачити себе у складній ситуації життя після тоталітаризму.

Якщо культура, як говорив Антонен Арто, є лише більш витонченим способом випробування життя, то, значить, вона може підштовхнути до того, аби людина зайнялася розгляданням себе самого. Не виключено, що адекватним інструментом такого споглядання може стати якраз мистецтво як антропологічна практика.

2. Руйнування тотальності «спектаклю»

Документальний театр активізувався як явище в останні два десятиліття, в Україні – в останні п'ять років, але його зачатки дослідники знаходять на початку двадцятого століття. Серед постатей, які започаткували документальний театр згадують й Ервіна Піскатора з виставою «Незважаючи ні на що», і пропагандистський театр-газету «Синя блуза» [3], пізніше говорять про німецьку документальну драму та політичний театр шістдесятих, театр Петера Вайса, театр Бертольда Брехта. Каміла Мамадназарбекова припускає, що якщо «документальний театр – це представлений на сцені текст, не призначений першопочатково для сцени і не створений драматургом», то можна назвати точну дату його народження – це 1925 рік і вистава Піскатора [3]. Звісно, таке визначення документального театру неповне. До проявів документального театру сьогодні зараховують *verbatim*, театр факту, театр свідків, автобіографічний театр, етнодраму тощо. Втім, у нашій розвідці йтиметься про так звану «нову хвилю» документального театру, яку започаткувала німецько-швейцарська група Rimini Protokoll.

Група Rimini Protokoll сформувалася під час навчання Геральда Гауга, Штефана Кері та Деніеля Ветцеля в університеті Гіссена (Applied Theatre Science & Performance Studies). Молоді митці помітили, що театр у звичному розумінні «як такий, помер» і більше не здійснює ніякого впливу на глядача, політику, суспільство.

Принципово новим у роботі Rimini Protokoll є розуміння репрезентації як акту мислення, а театру – як одного з аспектів мислення [4]. «Ми, люди двадцять першого століття, думаємо театральню», – говорить Даніель Ветцель в інтерв'ю, – «це дає шанс піти в якесь інше місце, де події зазвичай не сприймаються як вистава, але якщо ми підемо туди як театральна аудиторія, якщо хтось попрацював наперед з цим місцем та організацією глядацького сприйняття, то це місце стає театром. Таким

може бути будь-яке публічне місце» [4]. Група не зосереджується на роботі з текстом – чи то документальним, чи то художнім. Вони направляють погляд у певну точку, туди, куди ніхто не дивиться і роблять це таким чином, яким до них чомусь ніхто не дивився.

Назва групи – Rimini Protokoll – зумовлена тим, що митці використовують різного роду протоколи чи функціональні схеми для створення вистави. Вони ретельно відпрацьовують різні можливі варіанти розвитку подій, але завжди залишається простір для реальності.

Якщо Rimini Protokoll працюють із текстом, то точність відтворення інтерв'ю їх не дуже хвилює – вони редагують текст, дописують, змінюють, надають йому іншої форми. Відтворення тексту чи ситуації не є центральною подією в цьому театрі. Сцена тут постає як точка відліку, як початок, а не як місце відтворення [5, 52]. Митці віддають перевагу роботі з непрофесійними акторами, з не-акторами, ready-made actors, як їх називають у пресі. Rimini Protokoll вважають, що якщо в людини є історія, яку вона розкаже, то чому передавати цю акцію комусь іншому? На думку Деніель Ветцеля, актори – це професійно деформовані особистості, які звикли говорити не від свого імені, які потребують мотивації, запропонованих обставин, сконструйованої ситуації. Rimini Protokoll каже, що вони працюють із документальним театром, але «не так зацікавлені у фактах, як у людях» [6]. І тут ми зустрічаємося з антропологічним аспектом мистецької діяльності групи. Протагоністом їхніх вистав Rimini Protokoll є людина як така, людина, що стає одночасно і глядачем, і дійовою особою.

Як сказав один з учасників вистави «Hausbesuch Eugora»: «у кінці вистави всі аплодували, але ніхто не знав, чому або кому вони власне аплодують... адже була сцена і глядачі, які стояли на сцені» [7].

Однією з найцікавіших, на нашу думку, робіт Rimini Protokoll є запрошення глядачів на «Щорічне зібрання акціонерів компанії Daimler» у

2009 році. На зустрічі було близько шести тисяч шістсот людей. Rimini Protokoll заявили, що вся ця зустріч є театральною виставою. Штефан Кегі пояснює: «Ми оголосили про подію в театральній програмі. Глядачі мали бронювати квитки за два тижні наперед, отже, в нас був час купити акції і знайти акціонерів, які бажали б подарувати нашим глядачам своє запрошення на щорічні збори. Завдяки цьому ми могли надати доступ на виставу театральним відвідувачам у кількості близько двох сотень» [8].

Компанія Daimler не йшла на зустріч у співпраці з Rimini Protokoll, хоча йшлося всього лише про відвідування події. «Це не спектакль і не театральна вистава, існують правила обов'язкові до виконання для акціонерів та їхніх представників», – роздратовано заявив спікер Daimler на зборах, тим самим ненавмисно підігравши Rimini Protokoll [9]. Серед іншого, цією провокацією Rimini Protokoll демонструє штучність (згадаймо польське Stuka – мистецтво) ситуації зборів акціонерів, яка нагадує сконструйованість театру. Кегі говорить у своєму інтерв'ю: «Це про велику ілюзію, яка тут створюється...»

«Виставу» засідання акціонерів компанії, яку запропонували до уваги глядачів художники, можна було поділити на акти. Перший акт: акціонери прибувають на своїх автомобілях і рухаються до зали. Другий акт: всередині будівлі – вхід і привітання акціонерів, на вулиці – протести робітників проти зниження заробітної плати, прохання стажерів про постійні позиції, невдоволення роботою компанії захисників доквілля. Третій акт – виступ головного виконавчого директора про потребу скорочень. Четвертий акт – більш ніж десятигодинна розмова про Daimler у період кризи.

Люди, що не мали стосунку до компанії (глядачі, що були запрошені Rimini Protokoll) своєю присутністю руйнують тотальність «спектаклю» компанії Daimler.

В іншій виставі «Remote X» учасники-глядачі гуляють по місту з інструкціями в навушниках. Ця подія відбувалася в різних куточках світу (Лондон, Берлін, Делі тощо) і мала відкрити інший погляд на добре знайомі (або зовсім незнайомі) міську специфіку та ландшафт.

«Ми розповідаємо про те, що могло би трапитися з містом або що відбувається в місті зараз, в даний момент часу, коли голос в навушниках досліджує його разом із вами, але ніякого попереднього дослідження ми не проводили» [10], – говорить Штефан Кегі. У цій виставі – екскурсії є драматургія, але вона розгортається не в тексті, але в зіткненні інструкції як хореографії з конкретною ситуацією. Специфіка міста проявляється, коли група людей слідує (чи не слідує) пропозиціям голосу в навушниках. До прикладу, передбачений у сценарії перехід дороги по сигналу світлофора в Індії створював подекуди чи не півгодинну затримку в русі, адже загорання зеленого, червоного чи жовтого кольорів зовсім не змінює швидкості руху автомобілів – правила дорожнього руху там ніхто не виконує. Тобто «пауза в русі екскурсії стала частиною драматургії вистави» [10].

Rimini Protokoll своїми роботами показують театральний характер реальності й те, що так зване «реальне» життя може бути не менше сценічним, ніж життя «театральне». А можливо, між цими двома «життями» вже не вдається провести чіткого розмежування? Чи не є зужилим ставлення до театру як такого, де «все не по-справжньому» (нещодавно це прозвучало з малої сцени Національного театру ім. Івана Франка у виставі «Викрадення Європи» Андрія Мая-Малахова [11]).

Повертаючись до вистави Rimini Protokoll, де, завдяки інтервенції глядачів у подію, яка і без того театральна, відбувається театралізація театального, можна помітити, що таким чином ми можемо бачити реальне. Тут має місце деїлюзійна конструкція (щорічних зборів акціонерів) через накладання на нього іншого конструкту (конструкту

театрального видовища). Те, що саме по собі було спектаклем, через акт запрошення глядачів відкривається як видовищність, перевизначаючи це видовище і таким чином впливаючи на нього. Театралізація тут насправді виступає детеатралізацією.

Іншим прикладом руйнування тотальності є «спектаклю» є вистава «Емократія» німецької театральної групи «Інтеробенг», яка відбулася в Києві в листопаді 2018 року в рамках фестивалю «Вибір». Вистава сконструйована як модель представницької демократії, де глядачам пропонується голосувати за продовження чи скорочення часу виступу акторів, які представляли до уваги публіки історії зі свого життя. «У часи популістських викликів, переглядаються фундаментальні соціальні питання. Як ми хочемо жити разом у майбутньому? Чи існують “ми” для наших неоліберальних, індивідуалістичних доль? Про що ми можемо домовитися? Чи потрібен нам соціальний контракт? Чи справді популістами є хтось інший, а чи бажання популізму десь дримає в “нас”, чекаючи на пробудження?» – такі питання ставить театральна група в анонсі до вистави [12].

Глядачеві ніби пропонують впливати на хід подій (вирішити, чи потрібен мікрофон, чи хочуть вони музичний супровід, чи бажають більше провокацій у виступах чи більше фемінізму, врешті-решт проголосувати за одного зі спікерів – емократа 1 чи емократку 2), але в процесі участі приходиться відчуття абсурдності такого впливу. Бо об’єктом впливу є поверхнєве декоративне обрамлення ситуації, а не сама ситуація як така. Вистава задумана таким чином, що сама пропозиція глядачеві ангажуватися (чи відмовитися від ангажування) у прийнятті рішень спрямовує увагу глядача зі сцени як місця розгортання подій на самого себе.

«Коли сцена не тільки там, де актори. Сцена – це і я, і глядацький зал. Я одночасно спостерігаю і виставлена до спостереження. При цьому мені

весело. Я переключаю увагу з одного модусу на інший. Коли я можу побачити не тільки тих людей, які прийшли щось показати (і насправді підмигують мені – бо не в цьому суть), але й тих, хто прийшов сьогодні в театр . Коли інші так само можуть побачити мене» – пише один з глядачів вистави [13].

В «Емократії», здавалося б, не відбувається нічого особливого, немає драми, конфлікту та катарсису, а натомість є критика нашого звично-спрощеного погляду на демократію. Власне, «Емократія» – це «демократія, що кульгає» [14].

«Коли звичайне сприймається як незвичне, коли бінарні опозиції руйнуються і речі перетворюються в свою протилежність, в глядача з'являється відчуття чарівництва. Саме це відчуття валить його в стан лімінальності і викликає в ньому процес трансформації» – пише Ерика Фішер-Ліхте про такий новий театр [15, 327]. Театральна група «Інтеробенг» створює свої роботи, виходячи з антропологічного інтересу до себе і своїх глядачів, але конструює їх так, що глядач вільний на рівних позиціях пропонує глядачеві приєднатися до антропологічної розвідки.

3. Театр як організація сприйняття.

Документальний театр «Експертиза» був розпочатий у 2012 році групою TanzLaboratorium у Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса з пропозиції усім працівникам центру виступити на сцені в якості експерта власного життя. Базовим принципом роботи групи в опитуваннях працівників і в подальшій роботі з працівниками була «рефлексія відносин між життям і діяльністю, присвяченою українському театральному процесові» (з тексту проекту). Серед іншого, сцена ставала місцем співіснування колег десь між нековирністю формальних вимог до установи (з застарілим штатним розписом, посадовими інструкціями, списаних із радянських державних стандартів здійснення наукових досліджень) й актуальним співжиттям співробітників у центрі. Документальний театр виставляв успадковану з радянських часів прірву між декларованим і дійсним, пропонуючи і провокуючи людей, які працюють в умовах такого розриву, рефлексувати самі ці умови.

Культура і війна – теми, яких найбільше торкалися в «Експертизі». У ході подальшого розгортання проекту сцені Центру Курбаса побували і люди з Майдану, й активісти культури, і сучасні українські художники. В якийсь момент TanzLaboratorium переключився на Центру на подорожі в регіони України, а особливо на Схід. Адже з 2014 року саме там розгорталися ключові події у суспільстві.

Українці (як радянські люди), набагато більше співвідносять себе зі своєю спільнотою, своїм районом чи своїм містом, аніж зі своєю країною [16]. Натомість держава в уявленнях людей постає або як проект майбутнього, який ще тільки має бути здійснений, або ж як декорація, від якої годі сподіватися здійснення своїх функцій.

Інтерес до того, щоб побачити людину за межами столиці, двигав групу TanzLaboratorium на Схід. Серед географії проекту – Сіверодонецьк,

Маріуполь, Криворівня, Старобільськ, Щастя, Хмельницький, Вінниця, Слов'янськ, Гірське, Сватово тощо.

Структура документального театру пропонує правила гри, які хореографують поведінку «експертів» на сцені. Погляд організовується не лише довкола смислів, які виникають під час розмови, але й довкола специфіки дії кожного експерта – як кожен сидить, стоїть, що відбувається з руками, поглядом, як вибирає тему, приймає рішення, наважується поставити питання колезі чи відмовляється від свого наміру. Простота організації існування людей на сцені навмисна – щоб не затуляти складністю конструкції особисті модуси існування людини.

Якось молодий театральний критик, якому я розповідала про правила гри в виставі документального театру «Експертиза», запитав, чим відрізняється така вистава від звичайної дискусії. Відповіді одразу не знайшлося, але питання, лишаючись в моїй голові тривалий час, знайшло там відповідь: скажімо, що документальний театр «Експертиза» відрізняється від дискусії тією ж мірою, якою пісуар, виставлений Дюшаном, відрізняється від будь-якого іншого пісуара, доступного нам для огляду.

В повсякденному житті ми часто любимо спостерігати за людьми в метро, в парках, біля будинків (про театральність життя багато написано Ніколаєм Євреїновим і не тільки), часто беремо в рамку (приміром, десь у facebook) досить влучні чи якимось чином цікаві нам об'єкти, речі, події. А мистецтвом таке споглядання стає тоді, коли хтось (художник) потурбується про організацію нашого сприйняття як мистецтва.

Так, одного разу я писала статтю і випадково тегнула свою колегу в короткому пості про культуру. Цей пост помітив швейцарський художник і через кілька днів запитав у мене дозволу експонувати коротку розмову з facebook на виставці. Тобто твором мистецтва спонтанне нічне висловлювання в соціальних мережах робить погляд художника, який до

того ж поміщає це висловлювання в мистецький контекст. Отже, дискусія також може бути театром, якщо хтось – як це зробили Rimini Protokoll із зустріччю акціонерів – запропонує певний погляд для сприйняття цього як театру, створить для нього, як ми писали в тексті про документальний театр 2018 року, облаштунок для споглядання.

У випадку Дюшана, художник нічого не виготовляв своїми руками, а купив пісуар в компанії «Металічні вироби Дж. Л. Мотта» і під псевдонімом Р. Матт представив «Фонтан» «Товариству незалежних художників». Це товариство декларувало відкритість для всіх – за умови сплати вступного внеску розміром один долар (річний внесок – п'ять доларів) та публічності дати свого вступу будь-хто міг стати акціонером, маючи змогу продемонструвати результати своєї роботи як художника. Відмовившись від привілею засновника товариства і від слави художника, який намалював «Оголену, що спускається сходами», Дюшан представив свою роботу під псевдонімом. У Ради товариства робота викликала чимало суперечок. Сам Дюшан покинув Раду через скандал з приводу «Фонтана». Роботу не прийняли з коментарем: «можливо, це дуже корисний об'єкт на своєму місці, але його місцем точно не є мистецька виставка, і це в жодному разі не є твором мистецтва» [17]. Автор, дочекавшись закриття виставки, опублікував статтю, де відкривав своє справжнє ім'я [18, 89].

Цікаво, що одразу після виставки «Фонтан» був загублений. Скоріше за все, його викинули на смітник, як і більшість ранніх редімейдів Дюшана. Сам художник кілька років після того зовсім не займався мистецтвом і захоплювався грою в шахи. Нову хвилю уваги у світі мистецтва «Фонтан» отримав уже в 50-ті та 60-ті роки двадцятого століття, тоді ж були виготовлені його копії. На сьогодні в нас немає роботи – твору мистецтва, на який ми можемо дивитися і виносити судження щодо його цінності, але натомість у нас є жест Дюшана, який зробив концептуальний зсув у тому, як ми мислимо мистецтво.

4. Покордоння між вимислом і реальністю.

Отже, мистецтво нам дає рамку для того, аби подивитися на процеси, речі, людей. Тенденція до зневіри в естетичну цінність мистецтва актуалізує в ньому політичність, документальність, філософське мислення.

На відміну від Rimini Protokoll, російський Театр.doc, який з'явився у Москві у 2002 році, орієнтований на текст і виник з потреби бачити на сцені сучасні п'єси, які відкликалися б на актуальні культурні і політичні процеси та події.

Драматург і режисер Єлена Грєміна, яка разом зі своїм чоловіком, драматургом і режисером, Михаїлом Угаровим, заснували театр, стверджує, що документальний театр існує не за законами Аристотеля, а за законами музичного твору, і часто з матеріалів, які зібрав дослідник, не можна зробити «нормальну п'єсу». Потрібно шукати якийсь ключик до матеріалу, певний специфічний спосіб його представлення в театрі. «Я завжди іду за тим, щоб у зібраному матеріалі побачити якусь форму» [19].

Таким чином, в Театрі.doc також відбувається організація глядацького сприйняття, але сам спосіб цієї організації не демонструється, залишається вмонтованим у структуру вистави. Глядач ніби дивитися завдяки і за допомогою цього способу, але сам спосіб йому не пред'являється. І Rimini Protokoll, і Театр.doc вважають театр інструментом дослідження. Але вистави Театру.doc демонструють дослідження вже після обробки інструментом, тоді як Rimini Protokoll виставляють не тільки предмет дослідження, а й сам інструмент.

Із самоопису Театру.doc слідує, що він існує десь «на зіткненні мистецтва і злободенної соціальної реальності» [20]. Як було сказано на виставі «Коли ми прийшли до влади» в рамках фестивалю «Вибір» (де презентувалася утопія з можливістю «позитивної програми» змін в Росії), Театр.doc – театр усвідомлення, театр, який говорить про те, про що газети мовчать. Ми читаємо в Теодора Адорно: «що тоталітарніше суспільство,

що помітніше воно стягується до однодушної системи, то більшою мірою художні твори, які нагромаджують сприйняття цього процесу, стають іншим даного суспільства» [21, 49]. Недаремно глядач (а глядачам було запропоновано вступити в дискусію з акторами) у відповідь на це запитав – яким би тоді був цей театр, якби в газетах можна було прочитати абсолютно все? І в цьому принципова різниця між двома суспільствами – суспільством, яке пробує осмислювати свій досвід тоталітаризму і суспільством, якого цей досвід без кінця наздоганяє.

У листопаді 2018 року Театр.doc приїздив в Україну з фестивалем пам'яті, що був присвячений засновникам театру Єлені Греміной і Михайлу Угарову. На обговоренні після вистави «Година вісімнадцять» (вистава про смерть адвоката Сергея Магнітського, дія якої засновується на тому, що люди, які причетні до його смерті – прокурор, лікар, суддя, адвокат, дівчина з машини швидкої допомоги, – нібито постали перед вищим судом), один із глядачів поцікавився, чи не подавали на театр в суд, адже персонажі вистави є реальними людьми, що були причетними до справи Магнітського, втім, тексти, які промовляють актори від імені персонажів, хоч і написані за документальними матеріалами, а все ж буквально і дослівно цим людям не належать. Іншими словами, глядач – юрист за освітою, як він сам представився, – губиться в розрізненнях між документальною і художньою театральною виставою. І тут криється спокуса – прямолінійне розуміння документальності як безпосереднього передавання на сцені «голосів людей». Адже коли пряма мова людини відтворюється на сцені якоюсь іншою людиною, то «прямота», безпосередність, «істина», якщо завгодно, цієї мови втрачається. І цей прозір між «я», що говорить, і «я», що відтворює вже сказане, має завжди враховуватися в театрі.

Театр.doc маніфестує багат шаровість документу, який в театрі трансформується в ідею покордоння між вимислом і реальністю. Це момент, коли і факт, і вимисел самі по собі перестають бути впливовими.

У цьому контексті не можна не згадати успіх у глядача фільму «Донбас» Сергія Лозниці. Режисер створив фільм, досить точно відтворюючи ролики з Youtube, і при цьому стверджує, що це не документальне, але художнє кіно. Художнє він вбачає в тому, як розташована його камера: «адже хтось поставив цю камеру саме в це місце, виставив кадр, вирішив, коли знімати, а коли сказати “стоп”» [22]. На наш погляд, художнім методом Сергія Лозниці є загострення, згущення, всугублення документу. Таким чином, гіперболізуючи і без того перебільшену афективність цих відео, він обумовлює їхнє сприйняття в якості реальності.

Зведення реальності до стереотипного її відтворення можна було спостерігати в виставі «Викрадення Європи» Андрія Мая-Малахова, останній показ якої відбувся в листопаді 2018 року на фестивалі «Вибір. Документальний театр», який організовує Гете-Інститут [11]. Перш за все, вражає музично-драматична манера створення вистави, якою, як ми можемо тільки підозрювати, режисер хотів продемонструвати свою іронію над вкоріненістю музично-драматичності в українське суспільство. Але в цьому випадку імітація імітації на аж ніяк не створює нового погляду. Під час перегляду не раз поставало питання про адекватність називання вистави документальною. Автори заявляють, що їздили в регіони України з «польовими дослідженнями». Проте на виході маємо виставу, яка транслює заявлені стереотипи про українців – мрії про Європу, корупцію, проблеми на Сході України тощо (чи потрібно кудись їхати, щоб це побачити?). Вистава не дає ні найменшого натяку на специфіку «польових досліджень» групи Малахова-Мая (з якими людьми розмовляли, як їх вибирали, які питання ставили, в якій ситуації), а спосіб обробки

документального матеріалу знешкоджує «живу мову» цього матеріалу. Замість «голосів реальних людей» ми бачимо відтворення режисером і драматургом своїх власних уявлень про «прагнення та надії українців, пов'язані з Європейським союзом» [11], а мова цього відтворення відсилає нас до провінційного радянського театру. У цій виставі режисер не працює над організацією сприйняття глядача, а натомість пропонує йому свій власний – вже готовий – погляд, який треба просто спожити і отримати насолоду. Творці вистави ніби не вірять у художні можливості сучасного театру, намагаючись утриматися за труп драми. Тоді коли театр уже більше ніж півстоліття тому перейшов у режим існування театру «після драми», що, попри це, не означає сліпе її заперечення. Драма, як пише Ханс-Тіс Леман, у може зберігатися як структура театру, але як структура слабка, така, до якої втратили довіру [5, 45].

5. Антропологічний аспект документального театру.

Імануїл Кант вважав, що філософія завжди прагнула відповісти на чотири питання: що я можу знати? що я маю робити? на що я можу сподіватися? Що таке людина? По суті, як пише Крістоф Вульф, три перших питання можна звести до четвертого, а всі науки – до антропології [23]. Антропологія – це фундаментальна філософська наука.

Мистецтво теж є проявом зацікавленості в питанні – що таке людина?

Свого часу ми звернули увагу на заяву Михайла Ямпольського про те, що не існує ніякого мистецтва, а лиш різні антропологічні практики розуміння світу [24]. У зв'язку з тим, як змінилося мистецтво в часи своєї емансипації, напевне, його історію вже більше неможливо мислити як єдину історію від античності через середньовіччя і до нового часу. Виходить, що «окремі мистецтва аж ніяк не становлять якоїсь нерозривної тотожності мистецтва» [21, 11]. Розрізнення між мистецтвом і немистецтвом нестабільне, приміром, культові споруди в якийсь момент почали сприймати як мистецтво, хоча першопочатково вони виконували інші задачі, а деякі речі навпаки – втрачають, а не набувають статус мистецтва. Таким чином, як каже Адорно, «мистецтво визначається своїми відносинами з тим, чим воно не є» [21, 12]. Ба більше, художній твір існує тільки у відносинах із тим, хто його спостерігає .

Глядач, як припускає Михайл Ямпольський, є частиною інституціонального функціонування того, що ми називаємо мистецтвом [24].

То яким чином театр перетворювався на антропологічну практику?

Відомо, що театральна вистава має задовільняти специфічні умови створення і сприйняття і передбачає дві групи людей – ті, що грають і ті, що дивляться, зібраних на певний період часу в одному місці. Театр вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століття намагався дисциплінувати глядачів – зробити так, щоб вони не могли їсти, пити, розмовляти в залі, а

натомість були повністю поглинуті (зачаровані) тим, що відбувається на сцені.

На початку двадцятого століття структура театральної комунікації зазнала фундаментальних змін. Тоді, як у вісімнадцятому столітті, основна увага зосереджувалася на персонажах і їхній взаємодії на сцені, то у столітті двадцятому вона змістилася до взаємодії між залом та студією. «Відповідно до своєї природи та походження, актор і глядач, сцена і зал не перебувають у протиставленні. Вони одне ціле» [23], – цю думку, сформульована Фуксом у 1904 році, розділяли багато представників різних течій авангарду. Згодом театральні акції дадаїстів у місцях типу церкви чи парламенту виставляли релігійні процеси чи церковні ритуали як театральні процеси, таким чином вносячи театр у життя чи, навпаки, відкриваючи для себе життя як театр. На початку двадцятого століття мали місце спроби якось активувати глядача – чи то змусити його щось робити, чи то продати кілька квитків на одне місце, де не виключено, що буде чекати якась підстава, чи то кинути йому виклик, епатувати його.

Згодом нові театральні простори, що мали на меті відтворити єдність актора і глядача, працювали над руйнуванням перспективного бачення і переходом від сценічного зображення як картини до сцени як просторової моделі.

Наприкінці століття двадцятого століття (у постмодерному театрові, як називає його Ерика Фішер-Ліхте) глядача почали мислити як вільного споглядати. Нарешті в театрі почали працювати так, ніби глядачі насправді не потребують сцени як нагадування, що вони дивляться виставу, адже їхнє сприйняття здатне цю сцену сконструювати. Цей «театр в вашій голові» власне і створює підстави для антропології себе, дослідження свого сприйняття та своєї культури.

Про театр як антропологічну експедицію детально пише Олена Левченко у своїй монографії «Театр у системі філософської антропології».

Утім, принципова різниця між, скажімо, антропологією Еудженіо Барби (яку зокрема аналізує О. Левченко) і нашим поглядом на документальний театр як антропологічну практику полягає в тому, що предметом розгляду Барби є вивчення передвиразальної сценічної поведінки, тобто поведінки лицедія в театр і танці. Тоді коли в документальний театр «Експертиза» робить предметом розглядання якраз людину, яку ми умовно можемо назвати повсякденною – експерта власного життя. Це зовсім не означає, що її поведінка є «природньою». Це радше така організація сприйняття для того, щоб можна було побачити, якою є людина в своїх культурних зумовленостях – яким ти є серед інших.

Будучи неодноразовим учасником документального театру «Експертиза» хочемо сказати, що вихід на сцену – це антропологічний досвід, перш за все, погляду на самого себе. Той факт, що йдеться про живих людей, які прямо тут і зараз роблять політичний жест демонстрації себе як себе, робить цей мистецький проект складним для аналізу. Власне, в процесі роботи з матеріалами проекту, ми довго шукали методу аналізу проекту. Зрештою, ми прийшли до висновку, що сама структура, запропонована TanzLaboratorium є не об'єктом, а інструментом аналізу, який дозволяє, на відміну від інших художніх методів, робити видимими деякі фрагменти/точки реальності і створювати навколо них рефлексивне поле.

На наш погляд, в такій як «Експертиза» і подібних роботах «чуттєві дані завжди мають відношення до таких відповідей, які смутно відчуються як можливі, однак залишаються (ще) не досягнутими; все, що ми бачимо і чуємо, залишається в стані потенційно можливого, саме його привласнення постійно відкладається» [5, 161].

Тобто, антропологія тут перевизначається в напрямку потенційності пізнання людини, такої потенційності, що уникає актуалізації.

Крістоф Вульф і Дітмар Кантор говорять про метод антропологічної рефлексії, який орієнтує дослідника на його постійне звернення «до своєї культурної та історичної ситуації, до зумовленості своїх уявлень контекстом, що, зрештою, веде до неможливості для людини визнати повноту свого буття» [26].

Перед театром, зацікавленим в антропології, стоїть завдання віднайти себе таким, що досліджує специфічний тип сприйняття, яке «на свій страх і ризик бере на себе зобов'язання слугувати посередником між сприйняттям структури і чимось чуттєво-реальним» [5, 167].

Цей складний спосіб сприйняття, давно і добре відомий концептуальному мистецтву, лише в останні десятиліття згадується у відношенні до театру.

«Зрячий зір», на який звертає увагу Ханс-Тіс Леман є продуктивною тавтологією сучасного мистецтва, а в театрі цю роль грає «авторerefлексивність» (за визначенням Ерики Фішер-Ліхте). Театру складніше працювати з концептами, він стикається тут з парадоксальністю розвитку складного сприйняття та необхідністю його (сприйняття) організувати в часі. Цей парадокс власне й є засадничим у проєкті ТЛ «Експертиза». Тобто, антропологія тут є антропологією сприйняття.

6. Висновки

У сучасному світі, де засоби масової інформації вже не мають виключного впливу на споживача інформації, де кожна людина сама стає джерелом новин та здатна відповідати за те, яким чином вона інформацію використовує, коли похитнулася незаперечність авторитету (чи то експертів з якихось конкретних питань чи так званих моральних авторитетів), а майже будь-яка інформація стає цілком доступною, митці звертають увагу на документ (що б не розуміти під цим поняттям). Це може бути архівний матеріал, вчасно витягнутий з забуття (як це сталося, наприклад, с фільмом Сергія Лозниці «Процес») або прості, іноді безсенсовні, історії двох людей, що включені в структуру квазі-демократичного процесу за участі глядачів, який розгортається у виставі «Емократія», або розмова самих глядачів (які виходять на сцену і включаються в дискурсивну гру) на запропоновану ними ж в «Експертизі» тему, або прогулянка містом з інструкціями у навушниках у виставі «Remote X». Всі ці приклади свідчать про засадничі зміни не тільки по відношенню до театру чи мистецтва, але мають стосунок до трансформації статусу антропології, або навіть до поступового зсуву у самому розумінні антропності та потенціалу відмови від антропоцентризму. Мистецька антропологія (мистецтво як одна з антропологічних практик), на наш погляд, бере на себе завдання повернути логос обличчям до себе, зробити людське мислення та сприйняття об'єктами дослідження. Але це дослідження має здійснювати той, кому сприйняття належить, митці лишень намагаються створити для цього умови.

7. Список використаних джерел.

1. Стяжкіна О. Людина в радянській провінції: освоєння (від) мови / Олена Стяжкіна. – Донецьк: Ноулідж, 2013. – 295 с.
2. Чи можна ув'язнити людину за її слова? — автор книги про свободу слова в інтернеті [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1447&v=aswLU7I03kc&fbclid=IwAR1xSHYuZx-soDvUjNHsbNmfWZBSIYcqzt18QpmZRVYo8fh-8hxNyWdy5mQ
3. Мамадназарбекова К. История факта [Електронний ресурс] / Камила Мамадназарбекова // Театр. – №2. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/>
4. Венедиктова Л. Інтерв'ю с Дениэлем Уэтцелем, участником фестивалю Документ [Електронний ресурс] / Лариса Венедиктова – Режим доступу до ресурсу:
5. Леман Х. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABC-design, 2013. – 312 с.
6. International: The new documentary theatre of Germany's Rimini Protokoll [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/international-the-new-documentary-theatre-of-germany-s-rimini-protokoll>
7. Libuda K. Great theatre night without actors [Електронний ресурс] / Klas Libuda – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/great-theatre-night-without-actors>
8. Varning Bendtsen J. Tonight's show: Capitalism performing Democracy [Електронний ресурс] / Johan Varning Bendtsen – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/tonight-s-show-capitalism-performing-democracy>

9. Annual Shareholders Meeting [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/hauptversammlung>
10. Дунаева А. Rimini Protokoll: «В Пхеньяне, например, нам было бы сложновато» [Электронный ресурс] / Александра Дунаева – Режим доступа до ресурсу: <https://colta.ru/articles/theatre/3916>
11. Вистава "Викрадення Європи" [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: https://www.facebook.com/goetheinstitut.ukraine/videos/712469569122502/?hc_location=ufi
12. Емокрасу. A new social contract [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.interrobang-performance.com/en/emocracy-2/>
13. Матвейчук М. Вистава «Емократія» . Фестиваль «Вибір» [Электронный ресурс] / Мар'яна Матвейчук – Режим доступа до ресурсу: <https://www.facebook.com/mariana.matveichuk/posts/2315406545168311>
14. Вибір. Документальний театр [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.facebook.com/events/501843193653084/>
15. Фишер-Лихте Е. Эстетика перформативности / Ерика Фишер-Лихте. – М.: Издательство «Канон», 2015. – 376 с.
16. Левада Ю. «Человек советский» – публичные лекции на "Полит.ру" [Электронный ресурс] / Юрий Левада – Режим доступа до ресурсу: http://polit.ru/article/2004/04/15/levada/?fbclid=IwAR1_WqM4-iDHRItM6uUdL9E30s_cV2Cwf_XRZ5gPQmxPdbqgnfJT7-kbzY0
17. Judovitz, Dalia. Unpacking Duchamp: Art in Transit / Dalia Judovitz University of California Press. – 1998. – P. 124.

18. Де Дюв Т. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / Тьерри де Дюв. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 112 с.
19. Гремина Е. «Документальный театр – это не политический контекст, это инструмент для исследования» [Электронный ресурс] / Елена Гремина – Режим доступа до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?v=i1_vE_a_VX0
20. ТЕАТР.DOC [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about>
21. Адорно Т. Теория эстетики / Теодор Адорно. – К.: Основы, 2002. – 518с.
22. Яковленко К. «Это – распад»: Сергей Лозница – о своем фильме «Донбасс» [Электронный ресурс] / Катерина Яковленко – Режим доступа до ресурсу: <https://www.opendemocracy.net/od-russia/katerina-yakovlenko/eto-paspad>
23. Вульф К. Антропология. История, культура, философия. [Электронный ресурс]/ Кристоф Вульф. – СПб: Изд-во С.-Петербургского ун-та, – Режим доступа до ресурсу: <http://scicenter.online/teoriya-poznaniya-ontologiya-scicenter/filosofskaya-antropologiya-13231.html>
24. Михаил Ямпольский: «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира» [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://postnauka.ru/talks/48454>
25. Цит. за: Fisher-Lichte E. The show and the gaze of theatre_a European perspective / E. Fisher-Lichte, J. Riley., 1997. – 831 p.
26. Хайдарова Г. Антропологическая рефлексия как метод современного гуманитарного исследования / Гульнара Хайдарова // Вульф К.. Антропология. История, культура, философия. / Гульнара Хайдарова. – СПб: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. – С. 272.

