

## Театрознавство: інше мовлення

Перш ніж перейти до предмета зацікавленості, скажу про практично тотальну неточність глосарію, який панує в тому, що ми називаємо театрознавством. Праві ті, хто відчуває неадекватність самого поняття «театрознавство», де «знавство—знання» не відповідає логіці досліджень предмета під назвою «театр». Ближче, безумовно, «відення» — театровідення (з наголосом на *i*), яким користується, зокрема, російська наука. Термін «театрологія», який обрала наука західна, зсуває наукову нішу у занадто лінійну залежність від логоса як такого. Все це не гра в терміни чи слова — це індикатор інфляції культури наукової думки. Отже, нам хотілося б поставити це питання на порядок денний. Воно щільно пов'язане з прихованою, але від того не менш болісною полемікою в українському театрознавстві, яке, буквально за винятком кількох імен, робить ставку на виключно емпіричний хід пізнання. Нерідко це аргументується *історичним* підходом чи ракурсом: сказати б, ми збираємо, реконструюємо потрібні історії факти, події, рефлексії як вони є. Такий собі «натуралізм» чи «акінізм» (від акин — «що бачу, те співаю»). Тоді логічно було б бути послідовним — піти далі, і накопичувати тотально усі, без винятку, феномени і артефакти художнього всесвіту всіх часів і народів з очікуванням якогось кумулятивного ефекту в якомусь майбутньому, що об'єктивно є абсурдним навіть на рівні постановки завдання.

Наука саме тому і виокремилась, щоб суспільно-культурну думку не було поховано, як славнозвісну Помпею. (Тінь Козьми Пруткова я вже просто не чіпаю з ввічливості до читача.) Власне, наука очевидно починається з того, що одержало назву *методу*, який є ключем до розпакування смислів світового континууму текстів культури.

Ще гірше за умов такої історії з поняттям *теорії* — практично щодо театру це прогалина у національному науковому мовленні (знов-таки, за небагатьма винятками). Та й не тільки в національному. Те, що зветься в нашому театрознавстві теорією, експлуатує довільну смакову «аксіологію» і таку ж довільну логіку довільного ж таки аналізу в якості дороговказу, путівника по театру. Це радше журналістика, що видає себе за критику. За цих умов талановита людина буде талановито писати про театр — і це буде об'єктивно цікаво, бо відбувається ніщо інше як *знайомство з цікавою людиною*. Не з театром. Театр самоусувається. Бо, як нині відомо, 90% (!) інтерпретації привноситься контекстами емоційного досвіду сприймаючого, тлумача, *незалежно від предмета тлумачення*. Ви не відчуваєте небезпеки? Ось тут-то і чатує підступне запитання: а де ж, власне, теорія? Підміни, «слова, слова, слова», особисті емоції «тінізують» поняття теорії як і власне теорію, яка, на наше глибоке переконання, забезпечує передусім відкриття *законів* виникнення і побутування об'єкта дослідження.

Тому почну з головного — з поняття методу.

1970—1990-і роки унаочнили ситуацію, коли це поняття нарешті «зрадило» контекст бінарності заради контексту відкритої тринітарної методології. Що мається на увазі? Спокушуся думкою академіка Рема Баранцева, яку цілком поділяю. Розлога цитата буде тут не зайвою: «Донині господарюють методи, які не придатні для творчого вивчення відкритих, життєздатних систем, що саморозвиваються. Їх закритість забезпечується вимогами визначеності, об'єктивності, замкнутості... Такими є строгі критерії традиційної парадигми, що заводить науку у безжальний глухий кут. Для відкритих систем методи, відповідні предмету, мають відповідати якостям невизначеності, умовності, доповнюваності. Ці якості не могли ви-

никнути в жорсткій бінарній методології, де царює формула одномірного мислення або/або. Для вирішення будь-якого протиріччя завжди потрібна стороння позиція, що визначає міру життєздатного компромісу. Аби піднятися по діалектичній спіралі розвитку, спочатку треба вийти з антитези у боковий вимір, знайти фундамент, заданий неvirодженою трійкою підпір одного рівня. Така тріада має системні властивості і є найпростішим структурним елементом відкритої методології.

Поєднуючи аналітичний (рацію), якісний (емоція) і субстанціальний (інтуїція) аспекти у цілісну єдність, система тріада виявляє якості невизначеності-ретельності-сумісності, що узагальнює принцип, добре відомий фізикам. В ній кожна пара співвідноситься за принципом доповнюваності, а третій елемент закладає міру невизначеності... Самоорганізуючі системи мають виробити й міру самообмеження, явивши тим самим свободу волі. Мірогенез претендує на роль однієї з провідних тем синергетики»<sup>1</sup>.

Зазначимо відразу, що проблема перебування театру у синергетичному просторі донині практично не підпадала під аналітичний скальпель дослідників. Театрознавство переживає інерцію консервативності — особливої довіри до методів, які багато в чому вже себе вичерпали. Про це ми писали неодноразово. Стан такий має багато пояснень. Коротко зупинимось на одному з них — на, сказати б, «найоб'єктивнішому» і «останньому» як етапі еволюції. (Хоча, безумовно, не слід легковажити і фактор суб'єктив-

---

<sup>1</sup>Баранцев Рэм. Открытость тринитарной методологии // Доповіді Міжнародного конвенту тринітарних знань: №1'97/ №1'98 — С. 112; Див. додатково: Баранцев Р. Имманентные проблемы синергетики. // Новое в синергетике. Взгляд в третье тысячелетие — М.: «Наука», 2002.

ний, особливо нині, коли він в історії еволюції активно виходить у домінуючий<sup>2</sup>.)

Маємо на увазі перебування методологічної бази виключно в парадигмі доби Модерну<sup>3</sup>. Лінійність цієї парадигми, орієнтація виключно на стабільні, класичні, рівноважні, консервативні системи, особлива довіра до причинно-наслідкової логіки і недовіра до художньої вітальності — до непередбачуваності, ймовірності, до хаотичних рухів культури, і особливий статус лінійної етики — на цьому хочу наголосити — коли експерт театру (художньої культури назагал) переконаний, що в його руках — «остаточна» істина, — призвели до того, що театрознавство опинилось на край небезпечних маргінесах гуманітарного ландшафту. Воно втрачає зір, смак, ризик, руйнує найкреативніші свої ресурси — адже етика «остаточної істини» згортає найпродуктивніші системи пошуку.

Не можна, звісно, сказати, що всі без винятку театрознавці не відчують гуманітарного мейнстріму. Але пошукові зони сучасного театрознавства виступають відвертими сталкерами, традиціоналісти ж тримаються за здобуті в часи лінійної парадигми методи мертвою хваткою.

Однак вищою мірою некоректним було б недооцінювати роль цієї парадигми і бази методів Модерну — зрештою, усі серйозні здобутки донині, до останніх 20—30 років, завдячують саме їм. Та й «візит» цих методів у подальшу історію не викликає сумнівів — безперервність науко-

---

<sup>2</sup> Можна висунути гіпотезу про чергове наближення такого типу вченого, коли — на рівні світоглядного начала, психології і психічно-енергетичних перспектив — суб'єкт пізнання продемонструє власний метод як синтез природничо-раціонального і художнього. Щоправда, ми можемо вже сьогодні назвати у природничому спектрі В. Налимова, Н. Моїсева, Є. Фейнберга, Казначєва, І. Пригожина та ін. У гуманітарному — хоча б Л. Гумільова і Г. Гачєва. Настанє час, коли метафора й інші тропи не будуть жорстко закріплені за виключно художньо-естетичним простором, а будуть працювати як ущільнена формула наукового.

<sup>3</sup> Ми зупинились на цьому у своїх роботах; додатково див.: Світоглядні імплікації науки — К, 2004.

вої еволюції, механізми спадкоємності це передбачають. (Будь-які майбутні матерії ніколи не відмінюють попередніх тотально.)

Проте розумне театрознавство, зберігаючи ефективність методів Модерну щодо відомих типів систем — там, де вони залишаються працюючими, — не може не реагувати на радикальні зміни в поведінці культури, які відбулись за цей час.

Театрознавство доби пост(пост)модернізму змінює не лише межі і структуру, а й канони та ідеали. Акцент новітнього театрознавства (до речі, як і музикознавства) зміщено вбік етноідеалів і етноканонів. Віртуальні медіаральності і глобалізація загострили процес специфікації предмета дослідження — театру — по всьому спектру. Це стосується і психології творчості, і ментальних образів, і соціально-психологічних механізмів відтворення суспільних дефіцитів в інтерпретаціях. Як завжди, головними є проблеми світоглядні. На пріоритетну увагу передусім заслуговують, про що ми вже говорили, *закони*, за якими живе театр і згідно з якими він авторегулюється в контексті художньої культури. Все інше — вияв цих законів через художньо-естетичні матерії. Безпосередньо художні матерії, не забезпечені, сказати б, своїми кореневими системами — законами, не є, якщо хочете, «істинними». Тобто вони не промовляють істинними смислами — таке театрознавство має справу з імітаціями, симулякрами, а ще точніше і коректніше — будучи неспроможним побачити систему комплексно, а не лише з точки зору верхньої частини айсберга, — їх породжує. Таке «театрознавство» неспроможне бути гідним партнером з суттєво зміненим, новітнім театром. Аналітична (концептуальна, «сенсорна», «об'єктивна» критика) втрачає за умов відсутності сучасного рівня бази свій актуальний інструментар — значною мірою саме тому залишається в межах смакової компонен-

ти. Переноси непрацюючих методів на чужі їм об'єкти, що ми спостерігаємо зараз, запускають у простір гуманітарної науки і, зокрема, театрознавства імпульс ентропії. Загроза не вимагає коментаря. Тим більше, що є підозра про наше перебування у небезпечній до цього близькості. Маємо змінити етику нашого наукового світогляду. Передусім — довіритись поведінці самого об'єкта дослідження. Саме це ми і намагатимемося робити.

Частину сучасного театрознавства, переважно пошукову, можна тимчасово віднести до *критичного* (або *іншого*) театрознавства, яке ставить ці проблеми і намагається їх вирішувати.

...Ще 1973 року в межах доповідей і вільних дискусій Сектора соціології художньої культури Інституту історії і теорії мистецтв (Москва) автор цих рядків зробила припущення про набагато вищий, ніж наукою вважалось, рівень *автономії і незалежності* театру і художньої культури назагал (високі рівні свободи, театр як активний суб'єкт життєтворчості) від типу організації суспільства і держави: досліджувалися конституційна монархія, республіка, імперія, тоталітарні устрої (критерій — збіг держави і суспільства), деякі східні моделі тощо. Це припущення згодом трансформувалося у ряд гіпотез, підґрунтям яких і було згадане припущення. Багаторічні дослідження — теоретичні та емпіричні — привели автора до думки про так само вищі, ніж вважалось, евристичні можливості театру, які й відсунули його «відображальні» функції на глибоку периферію. (Ви пам'ятаєте, нас вчили, що мистецтво передусім «віддзеркалює» дійсність — пам'ятаєте Белінського?) Так, внаслідок визнання високого ступеня незалежності театру виникла й наступна гіпотеза, яка у подальшому знайшла своє підтвердження, — про *діагностичну і прогностичну, страхуючу і евристичну* щодо суспільства його функції. Про конструктивну, *суб'єктну* роль театру щодо

соціокультурного середовища. Про його (художньої культури) можливості впливати на серйозні процеси в цьому середовищі. За рахунок запуску механізмів самоорганізації<sup>4</sup>.

Зрештою, автор переконаний, що саме художня культура була тим локомотивом, який очолив на наших теренах «проект» з розлучення сіамських близнюків — держави і суспільства — формули тотальності (згадаймо Мераба Мамардашвілі). Для автора цих рядків незаперечним є той факт, що жодна ідеологія, незалежно від вкинутих у неї ресурсів, принципово неспроможна перемогти доти, доки вона не занурить свої ідеологеми, слогани, гасла в шари культури, передусім художньої. Без цього механізму ідеологія залишається «поплавком» на поверхні колективної свідомості і «вивірюється». Інтуїтивно це безпомилково відчували диктатори; багаття з книжок, рукописів, у широкому розумінні текстів культури — лише найневинніший аргумент.

Коли свого часу Г. Федотов звинувачував нове мистецтво у створенні кризи і катастрофи, що насувалась, він прирівняв Леніна і Муссоліні. Написав: «Мистецтво не відображує цієї загибелі, воно її організовує і надихає... Пікассо і Стравінський в духовному світі значать те саме, що в соціальному Ленін і Муссоліні. Але... піонери — це вони, а не політичні вожді, які роблять остаточні висновки в найостаннішій, тобто в нижчій, сфері діяльності»<sup>5</sup>. Звичайно, Федотов був неправий, звинувативши у цьому ви-

---

<sup>4</sup> Терміном «самоорганізація» на першому етапі автор не послуговувався, але продемонстровані: тип діагностики, механізми «вловлювання» суспільних дефіцитів через інтерпретації, наявність високого рівня незалежності системи «театр» — з'являлися саме процеси саморегуляції і автоперестроювання. На базі цих підходів відбулась авторська монографія «Театр сьогодні — Театр завтра» (1986). На етапі докторської дисертації автор виніс в назву саме діагностику театром суспільства через механізми самоорганізації, які були про-демонстровані і доведені ще на попередньому етапі, задовго до зазначеного терміну.

<sup>5</sup> Федотов Г. П. Четверодневный Лазарь. — Круг: Альманах. Кн. 1. Берлин, 1936. — С.140. Цит. по Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. — М. 2000. — С.388.

падку мистецтво у факті кризи. Але він по суті визнав за мистецтвом саме фундаментальні можливості перетворень ним «партнерів» і середовища. Щодо його заяви про «нижчу сферу діяльності», якою для філософа була політика, то, на нашу думку, він тонко відчув роль «лінійності» вже тоді. Однак і він зупинився перед складними «контекстами», в яких вона діє, і не здогадувався про соціологічну «специфіку» позакультурних сфер.

Синергетика, що виникла на базі природничих наук, актуалізувала саме в гуманітарній сфері, в якій вона системно працює, проблему зміни парадигми. (Нобелівський лауреат І. Пригожин не випадково наголошував, що найадекватніше пізнання дійсності доступне не природничим і точним наукам або традиційній філософії... а інтуїтивно-поетичному мисленню з його асоціативністю, образністю, метафоричністю і миттєвими одкровеннями інсайту<sup>6</sup>.) Не зупиняючись на процесі детально, зауважимо, що зміна відбулася на стратегічній лінії пошуку методів дослідження нерівноважних, нестабільних, відкритих систем, з ймовірнісною складовою, з довірою до конструктивної ролі Хаосу, — дослідження нелінійних систем.

Проблема стабільності, зрозуміло, існує і в цьому часопросторі. Значною мірою вона є корелятом до проблеми цілісності, як її верифікують у нових умовах.

Почну з того, що поняття цілісності дехто вважає у сучасному дискурсі не працюючим. Такій обструкції піддали поняття Ліотар, Вельш, якоюсь мірою Гайдегер. І не лише вони. Якщо спростити думку до розумного мінімалізму, — вони, з різними версіями аргументацій, наполягають на тому, що перед нами ситуація множинності і гетероморфичності, «які вже не мають нічого спільного з класични-

---

<sup>6</sup> Див.: Пригожин І., Стенгерс І. *Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени.* М. 2005; Пригожин І., Стенгерс І. *Порядок из Хаоса. Новый диалог человека с природой.* — М. 2001, 2005;



ми формами єдності та цілості»<sup>7</sup>. Поділяю ці позицію і мотивацію. Справді, класичні системи змінили свої програми і дрейфують за іншим компасом. Вищезгадані автори працюють у постмодерному і постметафізичному філософському просторі — отже, поняття єдності і цілісності тут, хоч і відчули під собою сильні тектонічні поштовхи, тим не менше залишились у цій же «географії», що правда, на ролях попелюшок.

Для автора поняття цілісності є визначально синергетичним — цілісність пов'язана з постійним відновленням сталості, стабільності системи, забезпеченням балансу по лінії трьох складових: *енергії, інформації та речовини*<sup>8</sup>. Але оскільки ця проблема у гуманітарній сфері практично не досліджена<sup>9</sup>, а у мистецтвознавстві й поготів — її тільки розпочато, нас цікавитиме не весь спектр синергетичних прикмет цілісності, а лише окремі, вибіркові її прикмети та механізми її забезпечення у новітньому часопросторі.

Системна криза, що охопила нині Європу і не тільки її, глобалізація світу, з'ява принципово нових технологій, зміни в свідомості, проблемні зрушення у питаннях ноосфери, тип нових релігійних пошуків — засвідчили інтенсифікацію ентропійних процесів. У такі історичні періоди радикально змінюються структура і функції глобальних буттевісних моделей.

За цих умов нас передусім цікавитимуть механізми саморегуляції художньої культури з упорядкування довколишнього середовища. Середовище у даному випадку — це суспільство, його соціокультурні контексти, держ-

<sup>7</sup> Вельш В. Наш постмодерний модерн. — К.: Альтерпрес, 2004. — С.186.

<sup>8</sup> Ми будемо нерідко користуватись й терміном синергетики — «інформаційно-речовинні потоки».

<sup>9</sup> Належить розпочати дослідження з приводу коректних визначень, дефініцій понять «речовина», «енергія», «інформація» (тут вже є перші спроби) щодо художньої культури.

ава як одна з форм упорядкування соціуму, нарешті, планетарна цивілізація як спільне глобальне середовище.

Отже, ми перебуваємо саме у тому часі, про який мудрі китайці сказали: «Не дай вам Бог жити у добу перемін». Але інша мудрість наполягає, що, скажімо, Ренесанс — доба переходова. Існує й міркування, що вся історія людства є переходовою добою до якоїсь іншої. Є багато роздумів з приводу поняття переходовості. Нерідко ці позиції заангажовані на принципово різні критерії — з різних логіко-семантичних рядів, і відтворюють нерелевантні матерії.

Для автора цих рядків поняття переходовості пов'язане як мінімум з такими фіксованими обставинами:

1. Доба відтворює інтенсивну *генерацію ідей*.

2. Традиційні та інноваційні (або альтернативні) моделі вступають в *інтенсивний перерозподіл функцій, енергій та елементів*.

3. *Центр та маргінальні зони схильні взаємозамінюватись*, що фіксує потребу нової конфігурації енергій, їх нових траєкторій та *особливої ролі маргінальних моделей*; на цьому етапі саме маргінальні системи перебирають на себе роль своєрідного локомотива, лідера процесу — адже саме вони утримували в активі зону експерименту, пошуку, ризику.

4. Переходова доба найгостріше оголює *ефективність симультанного буття культури*, можна навіть сказати — переходові цикли пропонують «відмінити» поетапність як «застарілу» і «втомлену» модель у поведінці культури. Останнє має прямий стосунок до понять «лінійності» та «нелінійності» — пропонується змінити першу на другу.

Акцентуємо важливе.

Можливі як мінімум два шляхи дослідження переходової доби в житті суспільства та його художньої культури. Один передбачає максимальну (достатню) повноту характеристик *власне історичного часопростору*. Інший — ту ж

повноту характеристик, але, сказати б, *відтворених, відображених у суб'єктивному переживанні* суспільною та художньою свідомістю своєї доби, в даному випадку — за назвою «переходова». Прекрасний приклад другого шляху є дослідження І.Г. Яковенка, присвячене есхатологічній домінанті російської свідомості<sup>10</sup>.

Нас цікавитиме по можливості весь двобічний рух.

### **Радикалізація версій як механізм пошуку стабільності і як знак «конструктивного хаосу»**

Серед тектонічних зрушень в європейській культурі кінця ХХ століття однією з найсуттєвіших виявилась радикалізація інтерпретацій практично у всіх сферах художньої культури. Передусім це заторкнуло діалог «традиційна (класична) культура / культура новітня». Зупинюсь на проблемі новітніх стосунків з класикою, яка є частиною культури традиційної. Зокрема, на ставленні до класики та на естетико-технологічних інструментах його забезпечення.

Зміна стосунків з класикою розпочалась на театрі з радикальної *недовіри до Слова* (я про це багато писала). Це — одне із свідчень *втрати пріоритету логоцентризму*. Практично вся художня культура в тій чи тій мірі виразно демонструє це.

Інфляція «документального слова» навіть у драмі *verbatim*, жорстка полеміка «нової драми» з класичними кодами її постановок (назву лише М. Угарова, М. Дурненкова чи В. Леванова в Росії, Д. Богомазова в Україні, Т. Остермайера в Німеччині та ін.) незаперечно доводять право на

---

<sup>10</sup> Яковенко И.Г. Эсхатологическая доминанта российского сознания // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры.— М.: ГИИ, 2000.