

Теорія

Розділ «Теорія» — це простір пошуку, покликаний бути «передовою лінією» сучасної наукової думки. Тут буде репрезентовано не лише театрознавство (в його історичному та теоретичному аспектах). Одним з пріоритетів є представлення найбільш продуктивних актуальних методологічних розробок — таких, що відповідають принципам постнекласичної науки XXI століття.

Друга особливість текстів, що ми їх пропонуємо в цьому розділі альманаху, — розуміння системності культурних феноменів. Ми свідомі того, що дослідження театральних явищ, процесів, імен має здійснюватися з урахуванням функціонування та взаємодії усіх елементів театральної системи, а також діалогу з іншими системами. При цьому коло наукових проблем ми не обмежуємо однією мистецькою сферою: для нас важливий, насамперед, комплексний підхід, де буде враховано максимально широкий спектр питань, які стосуються поняття «культура».

У першому числі альманаху, який не має наскрізної теми, в розділі «Теорія» ми надали можливість висловитися науковцям ДЦТМ ім. Курбаса — кожен з них обрав тему, яка найбільш близька йому сьогодні. Ці тексти, таким чином, є своєрідними векторами, якими ми рухаємося.

Неллі Корнієнко

ТЕАТР І СИНЕРГЕТИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР. ПУЛЬСАЦІЇ КУЛЬТУРИ. МУТАЦІЇ ЕТАПУ ДИВЕРГЕНЦІЇ



ПЕРЕД вами фрагмент книги на з'явлену тему. У книги є й інша, поки що робоча, назва: «Похвальне слово Хаосу, або Інакше мислення». У попередніх розділах автор веде розвідку у сталкерському режимі — аналітичні мандри зупиняються біля таких актуальних явищ, як «конструктивний хаос», «фрактальні структури», «новий етичний імператив», «нова цілісність», «інволюційні жести культури» тощо, практично незаторкнутих сучасним театрознавством. Інакше кажучи, автору цікаві не окремі театральні-художні феномени (вистави, арт-акції): нині вони нічого не промовляють проникливого око і вуху. **Поза фундаментальними законами**, на базі яких відбувається художня комунікація, вони сліпі й німі. І треба мати неабияку відвагу, щоб стверджувати зворотне. Отже, автору цікаво досліджувати саме закони і саме фундаментальні, згідно з якими відбувається евристичний прогноз і креативний вплив художньої культури і театру, зокрема на середовище (суспільство, державу, людину, Буття) «з метою» його постійного оновлення й модифікації у

гуманістично-гуманітарному напрямі. По суті автор продовжує свої студії, розпочаті ще у 1970-ті роки з ідей самоорганізації, саморегуляції театру, його спроможності встановлювати діагноз суспільству, «страхувати» суспільство, надавати прогноз щодо подальшого побутування в ньому тих чи тих цінностей. Нова наука — синергетика, в межах якої ми працювали за аналогією з відомим Журденом, нині надає додаткових аргументів нашому пошуку.

«Топос надлишковості»

Відомо, що стабільність складної системи, якими є передусім системи художньої культури і театру зокрема, забезпечується надлишковістю її інформаційно-речовинних і енергетичних потоків. Це своєрідний запас, сказати б, НЗ до пори до часу. Не більше й не менше — статистична формула антропності постає за цим визначенням. «Висока надійність — згадаємо, наскільки критична щодо „генетичних” помилок складна система — може бути гарантована лише величезною надлишковістю, задля підтримки якої при трансляції культурного досвіду (курсив мій. — Н.К.), що розширюється та акумулюється, і множить тисячоліттями населення Землі», — стверджує А. Дриккер [1, 435].

Художньо-естетичні системи не тільки відповідають цій формулі у всій її повноті, але — зауважу й більше — саме вони є каналами для забезпечення енергією своїх метасистем. Трансляція у майбутнє власної тотожності залежить від ресурсу надлишковості: ресурсу картин світу, смислообразів, «ущільненої енергії», типів організації форм, «невидимих

атракторів», мовних заготовок, акустичних та тактильних моделей тощо.

Одним із найяскравіших прикладів естетичної і художньої надлишковості в історії культури є стиль бароко, який можна розглядати як один із «шифрів надлишковості». Дослідники бароко продемонстрували нам репрезентативну множинність його дискурсивних практик. Умберто Еко писав про бароко, що тут «не тільки насолода мистецтвом як проявом краси і гармонії, а пошук таїни, яку треба дослідити, задачі, яку треба розв'язати, стимул, що провокує динаміку уяви» [2, 192]. Як репліки на теми надлишковості можна розглядати патерни «двійників», технології мультиплікації, форми еклектики.

Аналіз великого масиву художніх текстів та їхніх контекстів по лінії надлишковості привів автора до серйозного сумніву щодо чергового «міражу істини». Ми висуваємо гіпотезу-інтерпретацію цього феномену. Йдеться про те, що художні повідомлення, які несуть «шумову», риторичну інформацію або виступають у ролі «квазі», «псевдо», у ролі симулякрів, насправді є *надлишковим топосом, полем експерименту*. Ідеологія художньої комунікації, яка визнає такий топос партнером, обумовлює інший тип коду й інші конвенції.

«Основною тенденцією еволюції в природі й суспільстві є ускладнення об'єктів, систем, сигналів... на всіх рівнях суспільства, культури, мистецтва... Аналіз процесів розвитку численних систем дав можливість сформулювати фундаментальний принцип розвитку систем — *принцип максимуму інформації* — ...на основі цього принципу пояснюють найважливіші якісні особливості еволюції складних систем — експансію, підвищення точності, економію ре-

сурсів. У культурі цей принцип особливо заторкнув мистецтво, у всіх видах і жанрах якого в процесі розвитку зростає кількість мистецьких засобів, а отже, зростає й інформативність творів мистецтва», — стверджує В. Рижов [3, 156-160].

Щоб відбулися ці якісні особливості еволюції художніх систем, вони повинні мати своєрідне *страхове поле* для власного експерименту. Зокрема, для експерименту з подальшої економії ресурсу, з ущільнення інформації, для підготовки стрибка до нової мовленнєвої формули, до нового типу художніх тропів. До нових інтерпретацій простору і часу. До революції-вибуху.

На нашу думку, в ролі такого страхового поля можуть виступати топоси надлишкової інформації, які, зокрема, утримують і ніші з системами «квазі», «псевдо» тощо. Це своєрідні астероїди і боліди, які постійно бомбардують материки й океани головної планети. Пошукові «фрактали», власне, й увиразнюють картину такого топосу, сповнюючи жахом мудрі голови сучасних критиків і високочолої публіки.

Справді, 1990-ті роки — поч. ХХІ ст. стали полігоном випробувань на всіх стратегічних лініях художнього, а не тільки позахудожнього життя. Так, статистичним явищем став на театрі мат, який одержав аргументи і права у самої дійсності. Його прихильники стверджують, що обценна лексика адекватно відображує сучасне життя, без неї просто неможливо. Уся нова хвиля російської драматургії спирається на цей «технологічний» прийом; більше того — саме таке мовне середовище є істинним для цієї драми; табуйоване стало нетабуйованим. Усе це відбувається у досить широкому контексті — друкуються «завітні» казки Олександра Афанасьєва і Н. Ончу-

кова, словники російського мату, явно непристойна поезія і т.п. «Трансфер» Максима Курочкіна у постановці Михайла Угарова — типова репліка-репрезентант із цього словника. І все це відбувається не де-небудь на маргінесах, а у провідному театрі Росії — «класичному» МХАТі. В українському театрі ми мали теж подібні прецеденти — назвемо хоча б виставу Валерія Більченка «І сказав б...» за п'єсою Андрія Шипенка, присутність цього феномену у Андрія Жолдака, були й інші. Щоправда, академічні і національні сцени не було заторкнуто цією загальноєвропейською повинню (особливо в німецькій культурі), та й зацікавленість цим словником не виявилася достатньо «послідовною».

А проте театр цих років нерідко працював у режимі шокотерапії.

Театр подавав сигнали «sos». Обиватель мав розчутити тривожні імпульси в картинах світу, який розпадався (у нас і в Європі була своя специфіка переходової доби, але й Європа переживає саме такі часи). З'явилися «чорні комедії» і фарси, в яких діти спляють батьків; мама вішає тата у шафі і т.п. Експеримент культури в полі «надлишкового топосу» свідомо використовував «неконструктивну» на перший погляд мову.

В угорській виставі «W-workers' Circus» за «Войцеком» Георга Бюхнера над глядачами висіли голі тіла; у целофанових мішках, підвішені гаками догори, сиділи люди у брудній воді; вони падали — і на глядача виливалась вода; хтось висів униз головою — повісився; дикі співи, вульгарні побиття довершували шокковий сюжет. Цю виставу Арпада Шіллінга було представлено на 37-му БІТЕФі. Критики писали про неї як про найтиповішу для БІТЕФу, нагадуємо — інноваційного фестивалю, чи не єдиного такого у Європі.

Вивільнення обценних шарів культури і садомазохістських комплексів, «притягнення» їх на коротку дистанцію, відтворення, сказати б, у режимі blow up — спрацьовувало в цьому експерименті театру, як «лабораторія небезпек», «лабораторія шлаків», «лабораторія ризиків». Як механізм психотерапії. Це знаки денотату. Сигніфікатом у цьому разі виступає попередження, сам сигнал небезпеки — і адресовано його, відповідно до цього «коду», зоні суспільно-культурної поведінки соціуму. Але передусім — креативним зонам самої художньої культури. (Ми ще повернемося до цього.)

Вищезазначені явища з сюжетами шокотерапії дістали різко негативну оцінку експертів-критиків і частини суспільства. Але що важливо — була й та, зовсім не мала його частина, яка сприйняла цей емпіричний факт і підтримала його голосуванням квитками на подібні вистави (масовими походами за відповідними книжками до бібліотек, у кінотеатри). Що це, тільки нерозвиненість культурної потреби? потурання інстинктам? пошук власних аргументів на користь формули «все і всі — лайно»? — адже саме ця частина суспільства надає базу й енергію подібним сюжетам у культурі. І ось тут виникає питання: чи розуміємо ми ці на перший погляд парадоксальні, діалоги художньої культури з нами?

У межах аксіології це — відверто смакова складова, на рівні фундаментальних алгоритмів ідеться про зовсім інші ресурсні функції.

На нашу думку, топос надлишковості¹, з «низовими» шарами культури включно, є не менш цін-

¹ Хочу уточнити, що йдеться про «топос надлишковості» на межі «соматичного тіла» культури. Можна передбачити, що подібні топоси існують і всередині, але це вимагає спеціального дослідження.

ним, аніж відверто креативні зони художньої культури. Згідно з цією конвенцією, останні взагалі не можуть відбутися без перших. Культура втрачає цілість і цілісність, перестає бути самототожною. Це — одна з найбільших небезпек не лише для культури, а й для власне антропності.

Розщеплення топосу. Семантика «псевдо»

Топос поводитьсь достатньо ризиковано і подеколи містифікаційно. Окрема гра виникає з «розкодуванням» понять «псевдо», «квазі» у сучасних переходових контекстах.

Так, скажімо, роботи художника Максима Мамсикова останнього періоду можна віднести до відверто псевдореалістичної манери (приклад: «Горбачов у Форосі» — темний пейзаж, на фоні якого ми бачимо лису потилицю — і вгадуємо). У стилі «псевдо від» працює молодий художник-концептуаліст Ілля Чичкан: на насичені яскраві фарби своїх абстракцій він накладає конфігурації з блискіток.

Його роботи вже одержали свій бренд — «від Версаче».

Сучасний театр по-своєму реагує на зрушені коди. Він нерідко в пошуках стабільності вдається до великих усталених культурних форм, таких, як містерія, ритуал тощо. І саме тут чигає небезпека.

Ми нерідко опиняємось перед художньою симуляцією цих систем.

Сьогодні критика розгублено маніпулює термінами, залишаючись у межах смакових категорій, намагаючись утримати за ними хоч якусь чуттєву конкретність. Назву для прикладу вистави Андрія Приходька «Життя — це сон» за Педро Кальдеро-

ном чи «Воскресеніє мертвих» Григорія Кониського, названі критикою «містеріями». Або «Наталку Полтавку» франківців, що її критик Валентина Грицук поіменувала «містерією», щоправда, «веселою». Критик Микола Скиба називає «Пролог до „Макбета“» Владислава Троїцького «дійством-містерією». Прикладів нечистоти в оцінках стилів і жанрів сучасного театру, як і художньої культури загалом,— безліч, що лише засвідчує той факт, що нечистота самих стилів і жанрів є незаперечним фактом сучасного побутування культури. І що вона знакова.

Але не треба думати, що лише професійною невправністю чи недбалістю пояснюється цей факт. Справа в тім, що ці форми, перебуваючи в стадії системних перетворень, є в ареалі надлишковості своєрідними «малими фракталами», «мікрофракталами», розгорнутими на межі її вичерпання. Вони є мікропошуковими лоціями можливих (якщо системі вони потрібні) містерії чи ритуалу, які можуть згодом відмінити префікс «квазі».

Не поспішаймо з художніми оцінками, не переносімо у принципово інший контекст усталені критерії. Не залишаймося в межах смакових категорій.

Наявність форм «квазі» чи «псевдо», на наш погляд, засвідчує, що йде перебудова базових кодів, і виникає ситуація, яку можна інтерпретувати за аналогією з наукою: «досягнення неklasичної науки, зокрема, на базі квантової механіки — відкривають можливість певного повернення до класичної науки, хоча б у вигляді квазікласичних підходів» (Ірина Добронравова). Ми маємо серйозне й доказове емпіричне підтвердження подібного сюжету й у просторі художньому. Художні системи, що перебувають на етапі трансформацій, відтворюють елементи

і конфігурації естетичного, які належали попереднім стилям і формам; і нерідко — у формах квазі (псевдо). «Квазі» виступає у цьому разі і як аргумент-вказівник неможливості (або непотрібності) для створюваної системи прямототожних формосмислів («чиста» містерія справді неможлива в її класичній формі), і як сегмент пам'яті про факт утримання некласичних і постнекласичних форм — у попередніх, класичних. Тобто згадана вище аналогія має і зворотну траєкторію. Етика культури вкотре наголошує на загрозах, які несуть у собі радикальні поведінки («выбросить с корабля современности!», «мы наш, мы новый мир построим» і т.п.). Вона пропонує «компроміс», толерантність — у тому числі через м'які заміщення категорії «чистоти» форми.

Експеримент у зоні надлишкового топосу захоплює усе багаторівневе середовище. Театр (художня культура) випробовує «компромісні» форми сценаріїв поблизу зон якісної трансформації — у «точках біфуркації».

Помітним явищем стало відновлення досвіду вистав у історико-архітектурному середовищі. У Росії до 1100-ліття першої згадки Пскова у літопису в історико-архітектурному просторі Гримучої башти відбулася вистава драми Олександра Островського «Василиса Мелентьева». Тоді ж «Легенду про княгиню Ольгу, царя Івашку та псковську вольницю» за мотивами п'єси Льва Мея «Псковитянка» було показано в древній фортеці Ізборська. Прем'єра «Святого Олександра-ратоборця» (про молоді роки Олександра Невського) відбулась у ландшафті стародавньої фортеці.

В Україні свого часу відбулась ціла серія подібних вистав у постановці Василя Вовкуна. Сьогодні органі-

зовано історико-музичний фестиваль «Стародавній Меджибіж» (на Хмельниччині). В історичній частині ландшафту діяли лицарі в латах та їхні дами серця, у музичній було представлено стилі heavy, death, black, thrash, metal. Цей «сценарій» привласнив одночасно і героїв-«толкієністів», і героїв-хіппі. Тут грали у майбутнє, відтворювали елементи старовинного полювання, тут конкурували костюми, пісні, відбувалися двобої меч-меч, змагання зі стрільби із лука. Середовище несло в собі пам'ять про події, що відбувалися у древній фортеці. Сучасні ж акустичні технології та ігри, псевдо-ігри в лицаря і прекрасну даму, з «незнаними» виконавцям персонажами, забутими соціальними ролями, відтворені в історично достовірному середовищі,— повертали «коди впізнавання». Подібні акції, за умови актуалізованої потреби в такому впізнаванні, здатні зрушувати сучасну систему соціальних функцій і ролей у бік не тільки релаксації (заради чого, напевне, акція, по суті, й відбувалася), а й дефіцитного нині романтичного коду. З нормативами кодексу честі, самоцінності кохання, відданості гуманній ідеї. Зрештою, з поверненням чоловікові й жінці їхніх фундаментальних функцій, аранжованих новітнім артистизмом. Попередні приклади з театру зумовлені дефіцитом патріотичної ідеї, ідеї захисту Дому, Вітчизни, малої батьківщини. Вони теж корелюють з поняттям «псевдо» (гра в Історію). Але заміщення функцій (на «квазі», «псевдо», спроба гри з ними — маскування межі між «квазі» і «вже не квазі») у напрямі актуалізації суспільних дефіцитів, які культура виявляє, щоб у діалозі з суспільством їх «закрити»; автоперебудова, що підсилює пластичність фундаментального коду, здатні запропонувати сценарії (проекти) нової (нових) нелінійної парадигми (парадигм).

Проблема сучасних «псевдо», «квазі» засвідчує синергійний «відгук» на ситуацію перед вибухом. Дисипативна структура пошукових зон утримує пам'ять про потужні смислоформи як необхідний стабілізуючий механізм «поведінки» у точці біфуркації — перед вибором. Перед стрибком.

Роль надлишкових систем і, зокрема, її «прикордонних» зон — «квазі» настільки серйозна, що їх без вагань можна вважати фундаментальними інваріантами культури. Адже для того, щоб відбулася стрибкоподібна трансформація в точці біфуркації згідно з уже згадуваним принципом: «з множини можливих станів даної системи реалізується той, який супроводжується мінімальним розсіюванням енергії (або мінімальним збільшенням ентропії)», — система мусить мати реально великий запас енергії. Резервуаром її поряд з іншими є саме надлишкові системи. З'ява систем «квазі» і «псевдо» є первинною структуризацією надлишкового ресурсу. У процесі перебудови коду саме означення «квазі» є сигналом того, що створено код-кентавр, у якому ще присутні елементи старого і вже присутні матерії нового, майбутнього коду.

Окрім того, маємо зацентувати і той факт, що у критичних точках нелінійна система демонструє гілчастість рішень, порушуючи тим самим одиничність рішення. Маємо говорити, таким чином, про дивергентність, розходження можливостей у різних напрямках для вирішення якісно нового типу поведінки системи. Для цього потрібні суттєві потенції інформаційно-речовинних та енергетичних потоків.

Мутації етапу дивергенції. Функції заміщення і привласнення

Функції заміщення, що ми їх спостерігаємо нині, дають можливість відчувати і впізнати процеси й інших цікавих привласнень. Досвід знайомства з сучасними постановками класики (про репрезентативні процеси радикалізації уже йшлося) переконує, що великі сегменти їхніх версій належать, як це не парадоксально, тому ж таки надлишковому топосу.

Нерідко сучасні інтерпретації класики залишаються на «поплавковому» рівні.

Використання новітніх технологій (у тому числі політтехнологій) лише в ролі активації стомленого масового сприйняття, коли непрочитаними залишаються сутнісні елементи естетичної системи і головні фонемні граматики художнього письма, відсувають такий театр у зону «шумової» комунікації. Назву виставу Юрія Бутусова «Ричард III» (Росія) — цей дразливий експонат свята політтехнологій, з маніпуляцією людьми, з персонажами-об'єктами та ін.

Конкурують із такою поведінкою і критичні залишення режисерів до кліше масової культури. Деякі «технології» у виставах Дмитра Богомазова («Приречені на смерть вітають тебе» за новелами Василя Стефаника, «Вільна сцена») чи А. Жолдака (зокрема, в «Гамлеті», коли нівеляція Персонажа йде на рівні кодів поп-культури) нехтують можливістю більш глибокого художнього аналізу, привласнюючи знаки «чужих» систем, зокрема тих, що вже набули популярності.

Але не слід плутати елементи цих технологій, занурених у чужі їм коди, з технологіями вистав власне зони масової культури, таких як «Ех, мушкетери,

мушкетери» за Євгеном Євтушенком у театрі ім. І. Франка. Як вистави київських театрів «Лулу. Історія куртизанки» Франка Ведекінда; «Корсиканка» Іржі Губача. «Глядачі на виставу не допускаються» за М. Фрейном у Театрі драми і комедії на Лівому березі та інші. У своєму ареалі вони теж, як і провідна стратегічна лінія театру, виконують роль діагноста суспільства, й у цьому випадку засвідчують у сучасних картинах світу «падіння» престижу романтики, підвищення статусу «куртуазної поведінки», потребу в релаксації. Вивільнення в бік свободи продовжується. Але інтерпретація свободи, її нормативи несуть у собі теж своєрідний зсув — цього разу важить не стільки свобода чи не лише вона, а вузька прагматика, сповнена переважно матеріальних бажань, туга за владою — бодай тимчасовою; за відчуттям незалежності — бодай серед своєї соціальної «страति». Маємо прецедент редукованої свободи. Свободи відповідного рівня.

Герої-мушкетери в останніх версіях відтворюють чітку траєкторію на «втому» канону, з яким пов'язані не лише загальноромантичні сподівання, а й поняття «гідність», чоловіча дружба, вірність, краса, яка впливає на відчуття вітальності світу; культ Прекрасної Дами (про що ми вже мали можливість говорити); культ речі, що несе в собі образ любові (коли навіть рукавичка з запахами парфумів «грала» за її господиню). Культура ще не дійшла тієї межі, за якою в суспільстві виникає дефіцитна потреба у згаданих цінностях. Саме тому вистава театру ім. Франка за тридцятилітньої давнини п'єсою Є. Євтушенка, що сама по собі вже несе втому романтичних сподівань, лише підтвердила її. Окрім того, вистава не знайшла серед образів сучасної театральної естетики нічого, окрім стереотипів масової культури.

Цікаво, що п'єси не були знайомі тоді ще не поширені на наших теренах «мильні опери», а сучасна вистава, яка вже їх «знає», привнесла інфантильний дух редукованих понять про всі ті цінності, що про них писав свого часу класик і які було втрачено на шляху до п'єси Є. Євтушенка. Відбулася подвійна редукація — першу вчинив історичний час, другу довершив «естетично втомлений» театр.

ПОТЯГ до редукованої культури, зокрема до її масової версії, відповідає цілком виправданим потребам людини — потреби в релаксації, у підтвердженні через самопроєкції деяких власних ціннісних орієнтацій, у простоті і сентиментальній ясності «версій» кохання, ревнощів, зради, в наближеності вічних сюжетів до «людини з натовпу»; нарешті, екзотично-костюмовані «красоти» виступають опозицією обивательській буденності і надають можливості пережити свято дотичності до вибраних. Тут, як відомо, секрет глядацького успіху «мильних опер», окремих ток-шоу і т.п. Вони втамовують спрагу за нездійсненням, даючи можливість пережити чуже життя як власне чужу екстрему, як власне здолання перешкоди².

Замінником цієї спраги може стати й зредукований масовою свідомістю образ, ситуація, сюжет «високого» мистецтва, коли сприйняття не здатне реагувати естетично адекватно (не сформована потреба такого рівня). Воно «стягує» на нижчий рівень високий текст. Так, у нашій соціологічній практиці — йдеться про 1970-ті роки — склалася ситуація, коли один із дослідників запропонував звичайній молодіжній жіночій аудиторії провінційного російського містечка Рибінськ

² Відомо, фундаментальним механізмом сприйняття є ототожнення з героєм, середовищем чи автором у цілому.

такий сюжет: подивитися сцену балу Наташі Ростової з «Війни і миру» Сергія Бондарчука і відреагувати на неї у вільній формі розмови. (Нагадаю, що Наташу Ростову грала Наталія Савельєва, а Болконського — В'ячеслав Тихонов.) Результат приголомшив. Після тривалої тиші аудиторія попросила двічі повторити цей фрагмент фільму, а потім, по не менш довгій паузі, одна з дівчат зі сльозами на очах схвильовано випалила: «Ви тільки зрозумійте! Мені стільки ж років, як Наташі Ростовій, я така ж, як вона, але я *ніколи* не буду мати *такої* сукні, я *ніколи* не ступлю на *такий* паркет і *ніколи* не опинюся в обіймах *самого Штірлиця (!!!)*». Країна жила романтикою подвигів усюдисущої радянської розвідки у версії «Сімнадцяти миттєвостей весни», і діалоги красеня Штірлиця-Тихонова з усомогутнім Мюллером-Бронєвим, як і наївні конспірації, покладали до його ніг не одне романтичне і довірливе серце, підкоривши його харизмі Штірлиця і раз і назавжди закріпивши прекрасного актора за маскою радянського «агента 007». Болконський програв Штірлицеві. Бал, палац, царські люстри, мармур, красуні й елегантні кавалери, запах кохання — усе це миттєво відчужилось у дискретну множинність чогось невизначеного, і посеред неї єдиним уособленням притягальної пристрасті і романтичного зразка споконвічно жаданого чоловіка-мужа став той, хто вже ствердився у суспільній масовій свідомості саме як такий зразок. Код «класики» редукувався у сприйнятті під тиском могутніх масових очікувань. Очікування незаперечно відтворювали суспільний дефіцит свята, романтики, гідності, чоловічої і жіночої краси, а її втіленням масова радянська свідомість визнала ближчого їй, масового ж, «народного» героя, «який не раз дивився в очі смерті». «Переодягнутий» цією свідоміс-

тю в Болконського Штірлиць був «дезавуїований» опозицією: елітне / масове, ускладнене / спрощене, близьке / далеке.

Контрольований масовою свідомістю художній об'єкт неминуче локалізує свої внутрішні смисли або деформує їх згідно з логікою масових очікувань і потреб. Нерівність естетичного «досвіду» й естетичних критеріїв цих «партнерів» (художнього об'єкта і його масового сприйняття) зумовлює запуск механізму множинних редуцій і «шумових» процедур. Процес зчитування смислів може стати настільки непередбачуваним, що цілком втратить інтенцію естетичного і художнього. Можливість продуктивного діалогу втрачається в міру того, як у художній комунікації накопичуються відчужені смисли. За наявності «критичної маси» таких смислів функція художнього тексту може трансформуватися у функцію позахудожньої комунікації³.

Це стосується не лише сприйняття, не тільки реципієнта. Такою ж мірою це торкається й лідерів процесу — режисера або автора будь-якого художнього проєкту. Якщо замах такого лідера на репрезентацію універсуму (мультиверсуму) не спирається на засвоєну «академічну», глибинну культурну онтологію, якщо його художнє моделювання опосередковується актуальним життям не за законами «цілісності нашого герменевтичного досвіду» (О. Кравченко), — первинні смисли

³ У соціологічному дослідженні, здійсненому соціологами Науково-дослідного інституту історії і теорії мистецтв (Москва) у 1970-ті роки, ми зустрілись із феноменом «заміни» Дон-Жуана у сприйнятті масового глядача на пересічного, реального сусіда по комунальній квартирі; класичний персонаж цілком упевнено і комфортно почувався у новому маргінальному сюжеті — його дії були переінтерпретовані в контексті дій типового ловеласа («как Ванька, сосед, сначала с Танькой ходил, потом — с Зинкой...»). Гадаю, зараз ця логіка набрала ще більшої енергії.

в його проекті направлено закладають герменевтичну пастку. Не тільки того, хто сприймає. Радше це пастка для автора. Переважно приклади подібного йдуть по відомству дилетантства, непрофесіоналізму, але зразки цього нам щораз частіше демонструє професійна (за ознаками інституалізації) режисура. Постмодернізм, що змістифікував межу між першим і другим, додав до цієї пастки небезпечних, але звабливих рис. Як приклад радикальної редукції художнього феномену «засобами» ігнорування фундаментального методу «здобуття» інваріантних художніх смислів можна навести й останню виставу А. Жолдака — «Ромео і Джульєтта» (Харківський театр «Березиль»). Як відомо, є межа, що утримує художній феномен у рамках власне художнього. Тут не йдеться про вільність інтерпретацій, заснованих на базовому коді конкретної художньої системи; або про використання п'єси як лібрето чи п'єси ситуативної, про що ми вже неодноразово писали, — йдеться про механізми редукції, які безпосередньо зачіпають код або відбуваються безпосередньо на його території⁴. Механізми редукції, що діють тут, можуть:

- трансформувати об'єкт у позахудожній (позаестетичний);
- підсилити ресурси коду;
- трансформувати сам код у бажаному для системи напрямі, аж до утворення нового базового.

Механізм редукції може стати тією флуктуацією, яка інтенсивно зрушить поведінку системи.

⁴ Це абсолютно недосліджена в мистецтвознавстві проблема: «життя» коду в стабільній і нестабільній ситуації, його взаємодія з середовищем на мікро- і макрорівні, критична маса втручань у його «існування» тощо. Багато в чому науковець тут виходить з інтуїції.

Культурна цитата як інволюційний жест?

Проявом парадоксальної поведінки художньої культури на межі рівноваги, в якій присутня як тяглість традиції, так і відверті ознаки нестабільності, є тип використання культурних цитат, зокрема «на перетині» видів мистецтв. Активну гру з цитатами полюбляв постмодерн і залишив нам цю любов у спадок.

Молодий відео-арт в особі, скажімо, Олександра Гнилицького активно цитує Луїса Бунюеля, зокрема, його «Андалузького пса». Творчість Василя Бажая де-хто з критиків вважає «повтором італійця Еміля Ведови у 40—50-ті роки» (Олег Сидор-Гибелінда). Олександр Ройтбурд вступає в пародійний діалог з Сергієм Ейзенштейном у своєму «Поносці „Бронетюмкіну"»; переспів соц-арту виникає в «Іграшках лідерів» Оксани Чепелик. Цитатний щодо теми Смерті й цикл полотен Василя Цаголова «Мачо» або «Сієста» Маргарити Зінець і Олександра Верещака. Критика поспішила різко негативно відреагувати на ці процеси.

Її розгубленість, як у випадку з оперним «Макбетом», так і в цьому лише засвідчує неготовність працювати у принципово нових культурних контекстах, з новими правилами гри. Ще раз наголошуємо: застосування напрацьованих у стабільно-класичній ніші критеріїв-стереотипів щодо тектонічно-зрушених культурних матеріял не має майбутнього — сутнісно змінився об'єкт дослідження. Адже сам факт, скажімо, цитатності ніскільки не зменшує естетичної вартості робіт за умови їх адекватності виключно естетичному і художньо-світоглядному критерію конкретної історико-культурної конвенції. Отже, нині вже не можна застосовувати аксіологію лише за фактом використання цитати як такої (як і будь-якого іншого технологічного

жесту)⁵. Про руйнацію усталеної класичної ієрархії нас зухвало попередив ще постмодернізм.

Хаос як енергія й інформаційно-речовинні потоки диференціюються щодо «мети» саморегуляції. Але все це ще вимагає фундаментальних досліджень. Зараз ми можемо лише стверджувати неконструктивність (чи контрпродуктивність) застосування поспішних оцінок у складних процесах. Або — ще точніше — неконструктивність використання критеріїв, неадекватних об'єкту.

Однак не можна зовсім зігнорувати і підозри, що виникає у зв'язку з вищезазначеними фактами, і відкинути припущення про те, що перед нами *інволюційний* хід (жест) культури — зокрема, до язичництва, до коливання на межі хаосу, мерехтіння смислів у прикордонній зоні — між новим християнським міфом і сплеском світоглядного язичництва.

Постмодерна картина світу, що належала етапу його кульмінації — Апокаліпсис, на даному етапі — етапі вичерпання його ресурсу, змінилася на картини світу, в яких домінує Лікарня, передусім психіатрична, про що вже йшлося. Можливо, йдеться про пом'якшення трагізму, а чи, навпаки, самозахисно продовжує виштовхуватися Апокаліпсис, і його місце починають займати картини *перед*апокаліптичного відчуття світу. Ця редукція теж подібна до інволюційного ходу; вона може виявитись вкрай небезпечною: виникає аналогія з біологічною редукцією, що нині її подекуди фіксує екобіологія Чорнобильської зони — там відтворюються типи поведінки тварин, притаманні попередньому етапові еволюції... Еволюція хворіє?

⁵ Нагадаю, що «Євгеній Онєгін» Олександра Пушкіна побудований на відвертих і прихованих культурних цитатах, щодо конвенції про які тодішній читач був прекрасно поінформований.

Трансформація вихідного стану, що відбувається у «точках біфуркації», має відповідати такому принципу: «з множини можливих станів даної системи реалізується той, який супроводжується мінімальним розсіюванням енергії (або мінімальним збільшенням ентропії)».

Можливо, перед нами прецедент своєрідних синергетичних ігор-репетицій у формі «інволюційних сюжетів» перед остаточним вибором. І гра відбувається на лінії «вимірів» розсіювання. Інволюційний хід може виявитися місією «економії» енергії. (Взагалі-то тема інволюційних жестів (сценаріїв) культури — окрема.)

Кіносимулятори як механізм містифікації й антропологізації художньої інформації

У процесі вибору нового типу поведінки в «точках біфуркації» художня культура експериментує не лише на власних кордонах, у маргінальних зонах, в ареалі «надлишкового топосу». Нерідко вона обирає зоною ризику територію власної тотожності.

Її містифікації з поняттям «чистоти» смислоформ завойовницьки торкнулись й свята святих — документа.

Автор цих рядків завжди з пересторогою ставився до понять «документ», «архів», «джерело». Маючи достатньо великий досвід роботи з «документом» в «архівах», ми не раз з'ясовували для себе, як саме за рахунок «чистого документа» робились свідомі чи несвідомі маніпуляції. Документ виступав «істиною в останній інстанції» вже хоча б тому, що згідно з історично закладеною конвенцією суспільства був першим пріоритетом (є ним, на жаль, і до-

сі) при встановленні істини. І це звільняло від пошуку інших її еквівалентів. Але соціологу і соціальному психологу добре відомо, як саме можна «відтворити» чи «створити» *будь-яку* істину, розміщуючи «документ» у різні соціальні, політичні та інші контексти або використовуючи своєрідний метод монтажу. На цьому нерідко побудовані соціологічні сценарії референдумів чи інших опитувань, коли специфічно поставлене запитання вже априорі «має» 70% відповіді «так». М'яко кажучи, інфантильною можна назвати позицію тих істориків, які наївно-довірково продовжують ставитись до того, що нині називається документом. Ще гірше, якщо історик свідомий подібного скепсису, але наполягає на фетишизмі документа і користується з цього.

Сучасна художня культура — знову-таки в черговий раз — поставила під сумнів поняття суспільних конвенцій. І випередила наукову практику.

Дуже цікаві процеси своєрідного спростування «документа» в межах розхитування старого коду відтворює кінодокументалістика.

Так, фільм Романа Ширмана з циклу «Втеча від свободи» — «Леопольд» (2000) заперечує право документа витіснити суто емпіричними фактами — істини більш високих рівнів, які не будуються за рахунок перших. Сам режисер пише: «Це не справжнє науково-популярне кіно... Захер-Мазох... потрібен нам як точка відліку». «Замість голосу Леопольда, для прикладу, ми ставимо фонограму запису голосу Армстронга з Місяця, замість портрета його батька даємо портрет Мусоргського, а замість матері — „Незнайомку“. Я вигадав за Захер-Мазоха його листи, його цитати, його любов і його біографію. Навіть його смерть на гелікоптері, де він „віддається" в руки великого Сікорського» [4].

Те саме відбувається і з американським документальним кіно. Облишмо велику американську містифікацію з перебуванням астронавтів на Місяці. Звернімося до документального фільму «Мартін Лютер Кінг — президент» — про виборчу кампанію Мартіна Лютера Кінга і Роберта Кеннеді (як відомо, ніхто з них не був президентом). Фільм не тільки «приводить» до президентства Лютера Кінга, а й розповідає про проведені ним реформи. Так само неіснуючі.

Вибудування ілюзорного простору, «другої реальності» — реальності фентезі, використання псевдоміметичної природи документа свідчить про втрату референтного зв'язку. Про «симулякр».

Автор документальних програм українського телебачення Юрій Макаров у своїй доповіді на міждисциплінарній науковій конференції (листопад 2004 р.) запропонував коректний сумнів щодо вищезазначеної конвенції про права документа і «спростував» документоцентризм як такий.

Проте важливо наголосити ось на чому: якщо ми не зупинимось лише на непродуктивному в цьому випадку аксіологічному рівні, ми побачимо той самий перетин поетик художнього, ігрового — і документального. Уже знайомий нам жест взаємопривласнення. Але цей своєрідний бімодальний стан можна розглядати і як результат дії механізму антропологізації. Оскільки ж ідеться про феномен «документального», який ще не одержав новітнього (адекватного) контексту згідно з новітньою культурною конвенцією, то ми маємо прецедент дії агента в упереджувальному режимі експеримента-містифікації. Провокуються сигнали на вибухоподібний ефект. Ефект зміни конвенції.

За нашими спостереженнями, система вдається до містифікації з кількох причин:

- цим відваблливим маневром вона ущільнює час для перетворень на головній стратегічній лінії;
- містифікація перевіряє на міцність новостворені ескізи майбутніх картин світу;
- диктує правила майбутнім рекомбінаціям елементів;
- вона є тим джерелом, на засадах якого починають узгоджуватися до того не узгоджувані сегменти культури;
- містифікація як феномен несе в собі евристичні моделі непередбачуваного «у стані готовності».

Задля справедливості все-таки скажемо, що за обставин «ігрового», довільного використання матеріял документа чи інших подібних «використань» відкривається можливість для маніпуляційних практик: захоплюючі перспективи непередбачуваних почувань і екзотичних сюжетів стають викликом для розгортання нових стійких структур. Маніпуляційні практики вже нині є реальністю. Особливо небезпечні вони в зоні ідеологічного, політичного дискурсу. А кіберпростір, віртуальні очікування й ілюзії є серйозним до того стимулятором.

Перетин поетик як маркер нової репрезентації

Визначальна для переходової доби «нечистота» форм, стилів, явищ, процесів засвідчує: у мові мистецтва, що сама є кодом і означає набір відповідних нарративних функцій, відбуваються процеси нової *репрезентації*. В процесі комунікації мови окремих видів художньої культури артикулюють себе в напрямі енергетичного підсилення власного коду. Або

реструктуризації максимально пластичного і незалежного. Простежується навіть своєрідне намагання трансформувати онтологічний статус театру (кіно, музики тощо). Художня ілюзія, скажімо, у часи бароко спиралась на виразну сегрегацію просторів. Зараз кордони «сусідів» максимально стерті, невидимі. Театр (так само поводяться і його видові партнери) намагається поставити себе у точку перетину координат, щоб забезпечити собі привілейованість стабільності. Інтенсифікуються процеси генерації художньої інформації (інакше — створення нового коду) за рахунок конкурентності нових середовищ.

Фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка зобов'язаний смисло- і формотворчим імпульсом поезії театру. Герої тут — не Мазепа, Петро I чи Карл XII, і навіть не історія. Головні персонажі — бароко і театр, що вихлюпнувся на пласку площину екрана. Надлишковість бароко робить естетичний код фільму складним настільки, що в своєрідних точках біфуркації опиняються всі персонажі і внутрішні сюжети. Зрушуються мотивації подій за цими, новими законами. Камера фіксує сплеск нової експресії. Жанри змішуються, породжуючи мікс на всіх рівнях інтерпретацій. Вони настійливо ухиляються від лінійності — додаткові точки опори на перехресні двох поетик надбудовують і добудовують конотації.

Рухливі чорні ширми-екрани у безодні темряви вистави Д. Богомазова «Роберто Зукко» за Бернаром-Марі Кольтесом, що відтворюють логіку комп'ютерної графіки (художник Олександр Друганов), безпомилково приводять нас на межу видимого / невидимого. Ця межа диктує правила розречевлення і роздухотворення простору, в якому існує головний персонаж, що провокує події з «фільму жахів». Не випад-

ково критика звертає увагу на той факт, що «сценічна присутність базується не на психологічному чи псевдопсихологічному театрі ідентифікації, а на утриманні певного, паралельного до видимого плану дій, зосередженого внутрішнього бачення інших площин» (Теннет Кайнен).

Скористався поетикою і можливостями суміжної до театру музичної структури і Кама Гінкас у виставі «Скрипка Ротшильда» (Росія) — не зробивши жодної купюри, він розклав прозу Антона Чехова на голоси за типом хорових партій. Монолог гробаря — протягом одного дня між двома смертями, смертю дружини і своєю, — режисер переклав на закони «квартету». Цей звізуалізований квартет відтворив / створив варіант новодрами, оздобленої додатковими резонаторами, які розвертали драму в бік трагедійних інтонацій. Спроба модифікації жанру відбулася за рахунок «привласнення» суміжної території. Зрушення жанрового коду у цьому випадку було своєрідним щепленням А. Чехову — Олександра Володіна.

Подібні процеси, як ми вже мали можливість говорити, періодично відтворюються в культурі. Не тільки живопис Пауля Клеє був, по суті, привласненням / відтворенням поетики Артюра Рембо і Стефана Малларме, а й музику Йоганна Себастьяна Баха де-хто вважає — і то нині — втіленням китайської поезії: адже в китайській поезії з 16 ієрогліфів створено весь Всесвіт — настільки вона ущільнена і проста. І точка зору ця належить всесвітньо відомому віолончелісту Джіану Вангу. Він же вказує на такі належні до константних цінностей китайської філософії, моменти в музиці Й.-С. Баха, як бажання бути смиренним; хотіти, але не жадати; любити, а не володіти.

Згадаймо й таке: музика XVII ст. ще наслідує нормативи живопису, але вже у XVIII ст. її канони домінують над пластичними мистецтвами. Романтизм (реконструкція міфу — Ріхард Вагнер), символізм — так само існували у семантичному центрі і надавали свої поетики іншим художнім ареалам.

Перетікання окремих елементів художніх структур і цілих поетик у суміжні простори, де вони стають системоутворювальними, супроводжують усю історію культури.

Специфікою сучасної доби є чергова спроба створити проект нового синтезу. Доба *передсинтезу*. (Але я б радше воліла зупинитись на терміні «новий полілог», далі буде пояснення.) На це, зокрема, вказують і його «репетиції». Так, нещодавно в галереї L-Art експонувався проект Dancing Ірини Каленик (жовтень 2005). Автор без вагань назвала його *скульптуроживописо* — і «переселила» у 20-ті роки ХХ століття. «Сім пар танцюють чарльстон, світло б'є з нижніх прожекторів і підсвічує їхні натхненні обличчя і старанні рухи, восьма пара „танцює" на стіні — чіткі тіні вирізаних із фанери по контуру силуетів створюють додаткову графічність. Фігури чорно-білі, написані у стилі ретро, трохи недбало, навмисно широкими мазками. Пласкі пари поставлені на коліщатка, і гості на вернісажі після першого келиха шампанського підхоплюють чорно-білих танцюристів й утрюх вальсують по галереї, звучить музика, і дуже хочеться зрушити з мертвої точки пару на стіні, але як тільки вони затанцювали чарльстон у ритмі маятника, служник галереї хитає пальцем: ні-ні, на білосніжній стіні можуть залишитися рисочки від каблуків. Між фанерними парами ходять живі („сьогодні в клубі будуть танці"), на цій „дискоте-

ці" правнуки об'єднуються з пращурами, а мистецтво виходить сучасне» (В. Клименко). Така щільна формула двох мистецтв, що стерла між ними дефіс і відіслала відразу до кількох епох і стилів, до особливої кінетики руху, — намагається об'єднувати не сумісні речі, і на цьому наполягає художник.

Цей продуктивний рух, який може на перший погляд сприйматися як еклектика, є саме гра на теми синтезу. А еклектику гра ця рекомендує як продуктивний проект. Культура продовжує переглядати свої конвенції.

Еклектика як знак конструктивного хаосу

У пошуках самототожності, яку завжди провокує конкурентоспроможний простір, художні системи не тільки дрейфують у бік суміжних територій, привласнюючи елементи їхніх поетик. Не тільки використовують цитати спільного інтеркультурного простору.

Вони наче «свідомо» накопичують еклектику, максимально і небезпечно наблизивши безпосередньо до коду ці стихійні матерії. Трансформація коду відбувається в умовах особливо симптоматичного його діалогу з «надлишковим топосом». Пильнуючи власну вигоду, «траєкторії еклектики» делегують свою присутність саме в цей «топос», хоча їхня логіка цим і не вичерпується.

Те, що донедавна називалося еклектикою, буквально переслідує художні території. У постановці Віктора Панова «Не любо — не слухай!» (Архангельськ) сучасні тексти мирно сусідять із фольклорними мотивами, а у виставі московського режисера Володимира Космачевського за містичною комедією

«Дурна, це любов!» за Ісааком Фрідбергом клоунськи-скомороша естетика комфортно почуватися поруч з естетикою постмодерного авангарду.

«Пролог» до «Макбета» режисера В. Троїцького в ДАХу (Київ) є прикладом безпрецедентного накопичення «сюжетів» з різних естетичних рядів, на перший погляд неспроможних стати суголосними: з сучасної етномузики і етноспівів — і псевдоритуалів; культурних цитат з різного роду шекспірівських версій, масок, які хочуть бути розпізнані як фольклорні, — і масок-кіч; з обрядових елементів, які створюють псевдообряд. Ми можемо сказати, що в зоні пошукового театру подібна поведінка є суто статистичною. Це ситуація вивільнення від відповідальності за поняття чистоти стилю, форми, цілісності.

Європейський театр уже давно з великодушністю проголошуючого остаточний вердикт запропонував надати громадянство еклектиці як актуальній естетичній даності. У режисерському професійному полі ці колізії набувають статусу анонімних — адже еклектика сама по собі, як ми вже зазначали вище, не претендує на авторство, професіоналізм. Вона може відбутися як випадковий, «незаконний» порух художньої матерії в руках випадкового ж героя, який діє поза «правовим полем».

Через монологи еклектики художня культура вдвляється в межові узори можливого мейнстріму. На цей час межі професіоналізму і дилетантства-аматорства розмиваються. Відбувається парадоксальна конкуренція анонімного й авторського, персоніфікованого. Привілеї професіоналізму зчитуються згідно з юрисдикцією переходової доби. Різко підвищується роль особистісного начала і роль інтуїції, яка компенсує недовтіленість і непрозорість, нечіткість,

смутиність, «текучість» рухів у часопросторі, який щойно будується.

Те, що в межах стабільних кодів і парабол класичної і неklasичної науки вважалося еклектикою, несмаком і знаком професійного безсилля, нині стає атрибутивною ознакою «свободи волі» культури в процесі трансформації її домінантного коду (домінантних кодів).

Новітні підходи до художньої культури, зокрема за допомогою синергетики, наближають нас до нових рівнів досліджень складних нелінійних систем, якими є системи художні, і театр зокрема. Пропонований фрагмент монографії акцентує окремі механізми саморегуляції художньої культури і сегменти її ресурсної бази. Автор вводить поняття «топосу надлишковості» і стверджує, що *топос надлишковості, з «низовими» шарами культури включно, є не менш цінним, аніж відверто креативні зони художньої культури. Згідно з цією конвенцією останні взагалі не можуть відбутися без перших. Культура втрачає цілість і цілісність, перестає бути самотожною. Це — одна з найбільших небезпек не лише для культури, а й для власне антропності.*

Література

1. Дриккер А. Эволюционный прогноз: пульсация народонаселения // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М., 2002.

2. Цит. по ст.: Киященко Л.П., Киященко Н.П. Современная картина мира и синергетика художественных языков // Практична філософія.— 2005.— № 1.

3. Рыжов В. П. Информационные аспекты самоорганизации в искусстве // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве.— М., 2002.

4. Інтерв'ю з Р. Ширманом // Вечірні вісті.— 2000.— 1 квітня.

»« Олена Левченко

ІНТЕРТЕКСТ ТА ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ ТЕАТРАЛЬНИХ ТЕКСТІВ. ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

ПОСТНЕКЛАСИЧНА парадигма по-своєму загострює парадокс взаємин між «об'єктивністю» нашої реальності — соціальної, культурної, естетичної, політичної — та свідомістю, що приречена цю реальність фіксувати лише в одній із її можливих інтерпретацій (щось близьке до того, що у квантовій фізиці називається квантовим розщепленням спостерігача). Тому найголовнішою проблемою є те, що може бути метаконтекстом цих взаємин, а саме — можливість існування тієї *нерегукованої* свідомості, яка здатна вмістити цю реальність разом з усіма її інтерпретаціями.

Особливо доцільно цю проблему осмислити у зв'язку з утвердженням у теоретичній свідомості нелінійної парадигми культури і її (культури) множинних — тих, що перебувають у процесі здійснення, і ймовірнісних — ролей у житті суспільства. У *практиці* художньої культури давно відбуваються процеси, що лягають у рамки постнекласичної парадигми. Активно зміщуються і зміщуються традицій-

ні межі суб'єкт-об'єктних стосунків (процес, частково відзначений як смерть Автора). Інтерпретація реципієнта, його діюча свідомість іноді (особливо в театральних практиках) стає значимою частиною художнього тексту, що свідомо відмовляється від жорсткої авторської структури.

Проте *теоретичне* осмислення конкретних явищ мистецтва, необхідне задля адекватності аналізу, вимагає не просто нової мови і додаткового інструментарію, а й нового цілісного філософського підходу до самого поняття «твір мистецтва»; підходу, який би враховував вищезазначені процеси і був певним синтезом розведених пост-структуралізмом категорій твору і тексту. Ця стаття не претендує на формулювання такого підходу, однак тут буде здійснено спробу визначити найбільючіші точки, які насамперед вимагають елементарної артикуляції.

Зазвичай ми (тобто ті, хто займається критикою) розглядаємо твір мистецтва «естетично», зосереджуючись на тексті (іноді навіть з присмаком постструктуралістських конотацій цього слова) як на готовому результаті й об'єкті аналізу, прекрасно розуміючи, що текст активізується нашою одиначною людською свідомістю і навіть для цієї індивідуальної й єдиної свідомості, обтяженої «об'єктивно-науковим» інструментарієм аналізу, у різний час постає по-різному (у чому ми, власне, і знаходимо підтвердження життя нашої свідомості). Треба сказати, що і більшість усталених теоретичних понять естетики просто «пливуть», вимагаючи перегляду. Крім того, сучасна естетика не приділяє належної уваги тим глибинним процесам, які змінюють власне матриці функціональних взаємин мистецтва і дійсності. Дехто з дослідників [1] розглядає ці зміни через Гайдеґґерівське по-

няття «постав», коли мистецтво є не метою, — воно лише *поставляє* певний продукт для подальшого використання, внаслідок чого відбувається процес розриву старих зв'язків і відношень мистецтва з іншими сферами життя (наприклад, розрив комунікації «художник — глядач», трансформація відношень «художня реальність — звичайна реальність»).

Саме тоді, коли відбувається розрив старих зв'язків, у філософській рефлексії активізується саме поняття цих зв'язків як актуального феномену реальності. За Мартіном Гайдеггером же, ми починаємо осмислювати щось тоді, коли починаємо його втрачати. До нас озиваються речі, які не озивалися раніше. Відчуття втрати робить нас чутливими до невідомих досі «мов» речей, і ми навіть дивуємося з того, як могли жити раніше, не розуміючи цих мов. Як у чарівній казці герой дивується, що вовк чи яблуня говорять людськими голосами, не розуміючи, що це він уже готовий ці голоси почути.

З іншого боку, втрата практично ніколи не усвідомлюється нами як необхідність чи закономірність. Зникнення старих зв'язків мистецтва з іншими сферами життя і поява нових здається нам зникненням мистецтва в класичному сенсі цього слова під непереможним тиском спрощених структур мистецтва як *entertainment*, і ми з новою силою ставимо запитання: а що ж таке твір мистецтва? Причому тепер ідеться вже про встановлення не певних естетичних ознак а *prigori*, а власне самого онтологічного статусу твору-тексту.

Якщо спробувати щодо твору мистецтва в сучасному його розумінні здійснити редукуючу операцію на кшталт *common sense* Джона Мура (тобто звести до найпростіших «атомарних пропозицій»), то найбільш очевидним базовим елементом, який дово-

дить і визначає реальність буття твору мистецтва, буде його так чи інакше матеріалізоване втілення.

Приголомшливим сьогодні здається той факт, що фактично в сучасній естетиці готовий твір мистецтва, мало не в традиціях платонівського дуалізму, розглядається як певний об'єкт, що належить якомусь паралельному *ідеальному* світові, хоч і міститься в певному матеріальному носії (книга, полотно і т. д.). При цьому всі знають, що поза твором існує *автор*, який належить світу *реальному*, який створив власною фантазією чи транслював власною свідомістю певні художні змісти, більш-менш адекватно зафіксовані символічними й матеріальними засобами того чи іншого виду мистецтва, і, що не менш важливо, лише кожне індивідуальне прочитання повертає твір з його ідеальної царини у світ конкретної людської свідомості, вже відмінної від конкретної свідомості, яка створила цей образ. (Той факт, що це не заважає твору мистецтва залишатися весь час одним і тим самим твором мистецтва, говорить про важливість того, умовно кажучи, феноменологічно-цілісного рівня, на якому він існує і який не дозволяє розчинитися твору в кожній свідомості, яка його сприймає.)

Сум'яття вносить саме матеріальність носія: твір можна взяти в руки, на нього можна показати, його можна *аналізувати* за допомогою найрізноманітніших методик. І природно не звертати увагу на «природне»: для людини, яка оцінює твір мистецтва, саме її (людини) власна свідомість стає єдино реальним місцем його життя.

Можна згадати про постструктуралістський поділ на твір і текст, чи письмо і текст, чи гено-текст і фено-текст, і принципи критики, яка акцентує увагу якраз на свідомості, що сприймає твір, і надає цій

свідомості прав авторства. Але критика такого типу принципово не прижилася на наших теренах, де, внаслідок довгого панування тоталітарної традиції мислення, сформульована ще герменевтикою думка про життя мистецького твору в процесах інтерпретації видається нестерпною.

Однак треба сказати, що і постструктуралізм, розділяючи, принципово не вирішує проблему єдності твору і тексту. Хоча дуже продуктивною здається думка, яка випливає з певних його положень, а саме про те, що твір мистецтва як *текст* існує в певному полі, по-перше, між творцем, яким формально є автор твору, по-друге, власне самим твором з певними естетично-структурними критеріями і, по-третє, тим, хто його сприймає. Згадуючи Юрія Лотмана [2], можна сказати про текст як про три презумпції: автора, аудиторії й структури самого тексту; згадуючи Умберто Еко, можна сказати про три інтенції: *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*. Але ми принципово додаємо поняття поля, де діють ці інтенції. Саме в цьому полі сьогодні відбувається найактивніше переструктурування, яке рефлектуючою свідомістю сприймається як утрата, розрив комунікації «художник — глядач».

Чи можна окреслити контури цього поля? Чи існує воно як свідомість, яка утримує всі інтерпретації? Чи можна його відтворити умоглядно чи хоча би знайти алгоритми його відтворення? І, головне, чи може воно бути об'єктом, умовно кажучи, художнього аналізу? І як такий аналіз змінює наше уявлення про мистецтво і його функції? Відповіді на ці питання, насамперед, вимагають встановлення тієї сфери, психічної, фізичної, особливої психофізичної, в якій це поле, як передбачається, існує.

Перш за все відзначимо, що застосування терміна «поле» щодо твору мистецтва вже має досить розвинуту традицію — від поняття «феноменального поля» Моріса Мерло-Понті до розвитку уявлень про «естетичне поле» Стівена Пеппера, де напруження створюється між бінарними опозиціями, властивими самому художньому образу. З цього погляду великий інтерес становить робота вітчизняного науковця О. Опанасюка [3], де робиться спроба обґрунтувати існування матричного і силового полів художнього образу як умови цілісності існування образу на двох рівнях — феноменологічному і конкретно-реальному.

Очевидно, що поняття «*поле художнього тексту*» має враховувати енергетичні можливості художнього образу, однак як одну з потенційно енергетичних одиниць тексту. У названій вище тричленній структурі образ розглядається як одна з найважливіших складових, одна з інтенцій, а саме інтенція твору (*intentio operis*). Звісно, саме розуміння поля художнього тексту не нове. Навіть те, що У. Еко вживає таке енергетичне і спрямоване поняття, як інтенція, свідчить, що він передбачає їх енергетичну взаємодію. Та й у Ю. Лотмана текст мислиться не як стабільний об'єкт, а як функція. Проте спрямованість енергій передбачає ціль, полюс. Таким полюсом, що постійно зміщується, ми бачимо *право авторства* в тексті. У його напрямі стає виразною і зрозумілою кожна інтенція, через нього відбувається взаємообмін. Право авторства фактично означає перемогу тієї чи іншої інтерпретації твору в той чи інший час. Причому, підкреслюємо, мається на увазі інтерпретація не тільки *свідомості, що сприймає*, а й інтерпретація як реалізоване *авторське бачення*, а також інтерпретація як можливість власної *естетичної структури тексту*.

Звичайно, досліджуючи сучасний стан комунікації «художник — глядач» як поле динамічної взаємодії інтерпретацій, ми не намагаємося досягнути ту ідеальну надсвідомість, яку мав на увазі Джордж Берклі, котрий вважав, що світ з усіма нашими сприйняттями стає можливим, оскільки його сприймає Творець. Ідеться про спроможність індивідуальних людських свідомостей створювати певний міжособистісний простір (спільне переживання в глядацькому залі, інтеракція з суспільними й особистісно-життєвими контекстами, обмін враженнями, критична рефлексія, зокрема у мас-медіа), що формується як результат певних взаємодій індивідуальних посилив; водночас зворотний зв'язок відсилає індивідуальній свідомості імпульси, що коригують первісне сприйняття. Тобто йдеться про постійний взаємообмін між індивідуальною свідомістю та простором міжособистісного сприйняття, який ми, власне, і називатимемо інтертекстом. *Оскільки у випадку інтертексту ми вочевидь маємо справу з певною системою, постійно відкритою для обміну зі складним нелінійним характером розвитку, то дію її можна перевірити у термінах синергетики, що разом з тим дає змогу повернутися до огнієї з найдавніших філософських категорій — категорії становлення. Нас цікавить система інтертексту не в точці чи точках виміру (що, як довела квантова фізика, веде лише до селекції тієї чи іншої альтернативи), а власне у стані суперпозиції, який дає змогу розглянути процеси становлення — нестабільності, пульсації, пошуків рівноваги, обміну порядком та хаосом і, як результат, актуалізації тих чи інших варіантів розвитку. У зв'язку з цим постає проблема того, як можлива наука про мистецтво, з якої пози-*

ції сьогодні ми можемо твердити про певну естетично-художню цінність твору і чи можемо ми твердити про це взагалі.

Повернімося до досить продуктивної думки Фрідріха Шляйєрмахера, активізованої Гансом-Георгом Гадамером («У затінку нігілізму») [4], про те, що певна єдність змісту визначається, крім усього іншого, її функцією в контексті більш змістовної єдності. Під більш змістовною єдністю у даному випадку сам Г.-Г. Гадамер розуміє духовну ситуацію часу, яка зумовлює не лише тематизацію того чи іншого шару буття, а й семантико-синтаксичну будову твору. Саме ця більш змістовна єдність власне й уможлиблює виділені Ф. Шляйєрмахером та розроблені А. Боекком види інтерпретації (граматичну, за родами, історичну, психологічну). Це у моделі нашого інтертексту стосується як автора твору та його естетично-структурних критеріїв, так і інтерпретуючої свідомості реципієнта. Знаходимо ми у герменевтиці Г.-Г. Гадамера і певні положення щодо ролі інтерпретуючої свідомості завдяки закладеній у природі мистецького твору «позачасовій актуальності» [4, 8], яка робить для реципієнта можливим мистецтво «як зустріч із самим собою» і дозволяє «інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування у світі і в систему розуміння самого себе» [4, 13]. Тому герменевтична точка зору при розгляді мови мистецтва не може обмежуватися лише думкою автора інформації для визначення суб'єкта розуміння. Тобто суб'єкт розуміння мистецького твору, за Г.-Г. Гадамером, — це не лише автор інформації, а і реципієнт, який змінюється, здійснюючи через твір мистецтва акт самопізнання чи, на думку Михайла Бахтіна, дістає можливість (як і автор) «неспівпадіння

життя і культури перевести в форму життя і творчості». Однак завдяки чому стає можливим існування автора в культурі як у полі певного *колективного* (або ж за певних умов *масового*) пізнання? Чи здійснюється самопізнання, самоусвідомлення і самовиразнення суспільства через системи взаємообміну не лише між мистецьким твором (тобто автором та певною естетичною текстовою даністю) та інтерпретуючою свідомістю, а й між інтерпретуючою свідомістю та системою міжособистісних інтерпретацій — у межах інтертексту? Іншими словами, як стає можливим те, що «кожна наша зустріч із твором мистецтва стає водночас і зустріччю усіх нас» [4, 17]?

Повертаючись до поняття більш змістовної єдності, якою визначається єдність твору, відзначимо, що мається на увазі єдність творчості як власне сукупність соціально-культурно-естетичного й індивідуально-життєвого авторського контекстів, так і єдність сприйняття, тобто єдність відповідних контекстів реципієнта. До такої більш змістовної єдності можуть належати також системи групових та індивідуальних потреб, інтересів і запитів. Варто згадати, що до аналізу творів мистецтва як відображення (де на відображення, насамперед, заслуговували суспільно-політичні процеси) активно зверталася марксистсько-ленінська критика (теорія образного відображення), залишивши нам певний досвід, у тому числі й негативний. На наш погляд, основним недоліком цього досвіду є його небезпечне підпадиння під той процес, який у термінах квантової фізики описується як редукація (селекція альтернативи). У системі нашого розгляду, з одного боку, така редукація є процесом неминучим на певному етапі пізнан-

ня. З іншого ж боку, цінність її проявляється тільки тоді, коли усвідомлюється, що встановлена правда є такою лише в системі цінностей тієї чи іншої концепції. Цінність самої ж концепції розглядається з позицій наближення до того, що можна визначити як наукову істину (користуючись Гайдегґерівським поділом на правду й істину). Тобто солідаризуючись з Михайлом Менським [5], можна погодитися, що позитив цього досвіду, як і будь-якого іншого досвіду, реалізується тільки за умови «квантового розщеплення» спостерігача, яке полягає не у відкиданні всіх класичних картин, крім однієї, а в їх розділенні, ізоляції, коли мозок спостерігача перебуває в стані суперпозиції, і тільки одна (будь-яка) компонента цієї суперпозиції описує такий стан мозку, коли він бачить певну класичну картину, що відповідає певному результату виміру. Причому, як стверджує М. Менський, свідомість людини не просто пасивно фіксує одну з альтернатив, а й може їх порівнювати, а також впливати на ймовірність кожної з альтернатив.

З іншого боку, наше поняття *інтертексту* онтологічно досить тісно пов'язане з класичним екзистенціалістським поняттям інтерсуб'єктивності. Враховуючи феноменологічне розуміння інтерсуб'єктивності як структури суб'єкта, яка є основою міжособистісних стосунків та комунікації й передбачає певне спільне для всіх значення предметних характеристик буття, ми звертаємося до сартрівського розуміння інтерсуб'єктивності як певного діалогічного простору («аби отримати якусь істину про себе, я повинен пройти через іншого»), який уможливорює як міжособистісні стосунки, так і самопізнання. Таке розуміння зміщує предмет фундаментальних філософських

досліджень від пошуків «універсальної сутності, яка була б людською природою» [6, 336], до певної спільності умов людського існування. Так само ми не торкаємося проблеми універсальної сутності мистецтва, бо розглядаємо становлення естетичних цінностей як багаторівневий динамічний процес.

Однак будь-яке дослідження інтертексту в окресленому вище значенні наштовхується на, здавалося б, непереборну перепону, пов'язану з неможливістю більш-менш адекватно оцінити в кожному конкретному випадку авторство аудиторії. Про сприйняття того чи іншого твору ми, як правило, можемо судити лише за оцінками критики, яка являє собою досить специфічну частину публіки. Соціологічні дослідження громіздкі, не завжди репрезентативні й мало коли можливі. Хоча поява інтернету як простору необмеженого спілкування сигналізує не тільки про таку можливість, а й про таку потребу.

Усе ж деякі процеси і тенденції вивчати можна і на підставі тих даних, що є.

Якщо апелювати до можливостей взаємообміну між мистецьким твором як естетичним фактом та інтерпретаціями реципієнта, то найпоказовішою (найнаочнішою) й унікальною у цьому сенсі може бути театральна практика. Особливості функціонування театального тексту можна зіставити лише з певними особливостями функціонування епосу та інших видів усної народної творчості, якщо взяти до уваги, що ці твори змінювалися не лише у процесі передання від одного виконавця до іншого, а й у процесі виконання одним і тим самим автором, який міг вільно реагувати не сприйняття аудиторії, адаптуючи і змінюючи первинний текст. Крім того, театральна практика, розглянута з ви-

щезазначених позицій, дозволяє в майбутньому досить коректно встановити гомологію між двома фундаментальними філософськими поняттями гри: культури як гри і гри в культурі.

Спробуємо на окремих прикладах розглянути роль глядацьких інтенцій у системі інтертексту, для чого торкнемося проблеми взаємодії системи театрального інтертексту з навколишнім середовищем і того, що є навколишнім середовищем для неї.

Використовуючи відпрацьовані Володимиром Бранським для опису та характеристики синергетичних процесів у суспільстві терміни, допустимо, що тезаурус (множина можливих інтерпретацій) системи певного театрального тексту формується на основі локальних мутацій, якими в процесі створення художнього тексту є розвиток і втілення авторського задуму, формування власних структур тексту і формування глядацького сприйняття. Глобальним селектором, чи принципом відбору варіантів, виступає закон стійкості системи як цілого. Аналізуючи приклади театральних текстів, можна стверджувати, що стійкість виникає в процесі обміну, але в результаті домінують детекторів, тобто взаємодії ідеалів однієї з елементарних систем.

На початок вистави аудиторія як хаос настроїв і очікувань, розмаїття життєвих проблем та життєвого досвіду є зовнішнім середовищем щодо невідомого ще порядку сценічного тексту. А готовий сценічний текст, який народжується для глядача як смисловий і естетичний порядок, є зовнішнім середовищем щодо індивідуальної людської свідомості, яка адаптує його своїми структурами. Індивідуальна людська свідомість, підкоряючись закону спільного переживання, тією чи іншою мірою резонує з пев-

ним домінуючим настроєм. В ідеалі процес формування інтертексту в процесі тривання вистави полягає в тому, що театральний текст, який сформувався, живлячись певним естетичним, соціальним і культурним порядком зовнішнього середовища, яким у цьому випадку є навколишня дійсність, зменшує хаос глядацьких очікувань, підкоряючи його своєму порядку і власній логіці; водночас у результаті дії процесу зворотного зв'язку театральний текст отримує підживлення свого порядку.

Проте нелінійні відкриті системи якраз і цікаві непередбачуваністю своєї поведінки, і тут, як уже було сказано вище, важливу роль грає боротьба детекторів елементарних систем. Окремо варто спинитися на дії детектора глядацького сприйняття, особливо важливого чинника в періоди зміни суспільних чи «втоми» естетичних парадигм. Глядацьке сприйняття іноді проявляється несподівано й парадоксально навіть для авторів постановки. Яскравим прикладом цього може бути історія з п'єсою Генріха Ібсена «Доктор Стокман». Коли її 1900 року ставили у МХАТі, то не мали на увазі ніяких соціально-політичних надзавдань, більше того, сам виконавець ролі Стокмана Костянтин Станіславський розумів свого героя як «антиреволюціонера», що цілком логічно випливає з самого тексту п'єси. Та в цей час у суспільстві росли революційні настрої, тому чекали героя, який міг би сміливо і прямо говорити в вічі жорстоку правду. Тому реакція публіки була цілковито несподіваною для творців спектаклю. Саме в індивідуалістичному протесті Стокмана публіка ловила натики на сучасні їй події, своєю реакцією перетворюючи п'єсу на гостро революційну. Оплески бували такими, що доводилося навіть призупиняти виставу —

глядачі кидалися до рампи, простягаючи руки до героя. Тоді ж К. Станіславський зробив висновок про те, що секрет впливу суспільно-політичних п'єс у тому, що «при їх утіленні актору потрібно менше за все думати про суспільні й політичні задачі, а просто бути ідеально щирим та чесним» [6, 251]. Уже в цій думці видно ту довіру й повагу, яку виявляє режисер до публіки як до своєрідного співавтора вистави.

Ще раз Стокман з'явився в розпал радянської стагнації 1978 року в театрі «Современник» (реж. Іван Унгуряну, в головній ролі Ігор Кваша). За логікою саме тепер носій індивідуального опору організованій більшості повинен був би стати неформальним героєм часу. І, поза всякими сумнівами, саме цим герой привабив театр, який намагався бути цікавим молодій і мислячій публіці. Та знову все сталося навпаки: успіху в публіки не було. Як можна зрозуміти із захоплених відгуків тодішньої преси, Стокман самою наявністю морального пафосу вписувався в риторику радянської моралі, яка пропонувалася тоді вже абсолютно формально. Публіка «віддала» Стокмана офіційній ідеології як її ілюстрацію, тому що до того часу звикла свій глухий протест задовольняти в соціальній сатири, алегорично зчитуючи її в просторі подвійної комунікації, від чого виростала цінність самих витончених естетичних операцій, завдяки яким цей простір створювався. Тому зрозуміле прохолодне, а іноді навіть скептичне ставлення до будь-яких героїв з гарячими поглядами.

Та якщо колись дія детектора в театральному сприйнятті визначалася політичними ідеалами, в інший час — жаданням естетичних одкровень, то на разі визначається пошуками нових форм взаємодії людини зі світом. Розглянемо цю тезу на конкрет-

ному прикладі. Наприкінці 80-х актриса МХАТу Катерина Васильєва, пов'язуючи установку акторів свого покоління на підтекст з причинами соціальними, коли мовчання, недомовленість, необхідність приховувати свої почуття створювали певну захищеність особистості, констатує факт, що в період прагнення суспільства і кожної особистості до відкритості раптом стало зрозуміло, що актори розучилися грати перший план: «Тобто збрехати я можу, представити, зобразити я можу, але викрикнути те, що тримаю в собі, без сорому, без контролю за тим, як я виглядаю збоку, — мені вдається дуже, дуже зрідка. Хоча бажання висловитися є. І це не лише у мене — це носиться в повітрі: більше мовчати, щось приховувати в собі неможливо. Без цього оголення ми зал сьогодні не завоюємо. Тому що зал хоче того самого. Сьогодні хоче — я говорю лише про проблеми, сьогодні сутнісні. Якщо зал бачить, що людина кричить, що у неї болить, що вона нічого не приховує, що вона емоційно оголена, він обов'язково тягнеться назустріч, відгукується. Це як у коханні... Це таке щастя, коли нічого не приховуєш, така насолода — і це буває так нечасто. Проте як тільки це йде від тебе у зал — миттєво із залу відчуваєш зворотну хвилю. Техніка, майстерність нікого на даний момент не хвилюють. Не та ситуація. Не той градус життя, щоб когось хвилювати формою чи вишуканістю пластики, чи чимось там ще... Людина йде на сповідь. І актор повинен бути сповідальним абсолютно» [7, 83—84].

Своєрідне місце у цьому інтерпретативному просторі займає професійна критика і театральна рефлексія. Саме вона бере на себе завдання дати суму вищеназваних інтерпретацій і сформулювати ре-

зультат, іноді навіть парадоксальний і не передбачуваний жодним з інтепретантів. Хоча формально і, значною мірою, за суттю вона належить простору рецепції; критика, або ж, за виразом О. Смілянського, «критична проза» [9, 139], є літературою про театр, про живе дихання сучасної їй сцени. Тому, поперше, власне театральну критику можна розглядати як своєрідне літературне завершення і фіксацію театального тексту (не підвладного як феномен фільмованій фіксації). По-друге, критика як «критична проза» з її привілеєм чіткої артикуляції завершує процес тематизації (у феноменологічному розумінні), здійснюваний тим чи іншим театральним текстом, досягаючи таким чином не стільки художнього ефекту, скільки ефекту «духовно-практичного» [10, 123], що дає можливість розглядати її як самоцінне явище, наявність чи відсутність якого є важливим показником стану системи інтертексту.

Однак та зміна, про яку говорила К. Васильєва, наприклад, як і ряд інших змін, була, на жаль, майже проігнорована нашою критикою, що в принципі віддалило її від живого театального процесу, залишивши сферу естетичного препарування спектаклю з погляду наявності чи відсутності нового, забуваючи, що нове (в технологічному сенсі) як категорія високого мистецтва поняття досить сумнівне і що як таке воно могло виступати в час подолання «застою», примусового консерватизму й ідеологічного протиставлення нашого «єдино правильного методу» розмаїттю форм мистецтва. «Нове» є швидше категорія і критерій масового мистецтва і масового виробництва. Виходячи з Гайдегґерівської теорії «поставу», в сучасних умовах нове — це наслідок процесу технологізації мистецтва, тобто «мистецтво по-

чинає розумітися як особлива технологія — семіотична, психотехнічна», додамо, синергетична. «Постав» адаптує і дискредитує ту життєво важливу функцію мистецтва, яку останнім часом виділяють як *інноваційну* і яка для мистецтва полягає в тому, щоб бути тією точкою росту культури, де, власне, і відбуваються біфуркаційні процеси. Так, свого часу радянська ідеологія дискредитувала світоглядну функцію мистецтва, результатом чого стала практична відсутність світоглядного критерію в естетичному аналізі твору, що також віддаляє сучасну критику від мислячого глядача, якого ці проблеми продовжують хвилювати.

У Державному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса триває дослідження у напрямі порівняльного аналізу цінностей і спрямованості глядацького та професійного сприйняття певних спектаклів. Робота зі зняття глядацького сприйняття проводилася у двох напрямках. В одному випадку це була спільна бесіда після спектаклю, що давало змогу певною мірою зберегти спільність глядацької групи як публіки, об'єднаної спільним переживанням спектаклю, коли індивідуальне сприйняття тією чи іншою мірою коригувалося сприйняттям інших членів групи. У такому разі й на обговореннях встановлювалася певна емоційно-оціночна планка, відповідно до якої будувалися висловлювання й оцінки.

У другому випадку це була фокус-група, сформована з людей різних вікових, професійних і наукових цenzів, яка постійно відвідувала спектаклі одного й того ж режисера і регулярно (в його присутності) ці спектаклі обговорює. Такі обговорення складають більш різноманітну, насамперед, за емоційним сприйняттям, картину, а необхідність ствер-

дити свою точку зору викликає і спроби більш глибокої аргументації.

Проте процес безпосереднього обміну думками після вистави давав глядачеві, спрямованому на розуміння і співпереживання, але такому, що не вважав себе знавцем чи професіоналом додатковий енергетичний імпульс. Звичайно, можна говорити про так звану індукцію афекту або, простіше, взаємочислов'язування. Але навіть і це явище не можна відкидати як енергетичний чинник з поки ще не вивченою дією в системі інтертексту. Однак існують і раціонально усвідомлювані причини такого імпульсу. У першому випадку це аргументувалося тим, що приємно отримати підтвердження своїм думкам і сформулювати те, що було не сформульованим. У другому йшлося про глибше коригування розуміння вистави, і навіть про радість від раптом відкритих нових смислів, можливо, навіть таких, що суперечать власне текстовим інтенціям.

Оскільки всі висловлювання (у тому числі й професійні) аналізувалися як предмет експерименту, можна стверджувати, що у випадку фіксації уваги на формі (тобто на тій самій інноваційній функції) актуальні смисли і пафос постановки розумілися дуже приблизно або не розумілися взагалі. Оцінки глядачів відрізнялися більшою різноманітністю інтерпретацій, ніж оцінки професіоналів. Звичайно, тут наявна згубна для професіоналів стійкість селектора — принцип жорсткого відбору відомого, що потім призводить і до катастрофічного звуження тезауруса як набору можливих варіантів інтерпретації.

Тезаурус формується якраз у тому самому зовнішньому середовищі, в потоці життя за стінами глядацького залу, в тиші якого потім і відбувається від-

бір, який, у свою чергу, диктується ступенем актуальності ідеалів, що активізують ті чи інші інтерпретації.

У перехідні періоди, коли ідеали розмиті, а їхні ієрархії зруйновані, інтертекст являє собою особливо нестійку систему, яка в певному сенсі відбиває стан суспільних настроїв. У таких випадках досить важливе те, що мирне співіснування глядацьких інтерпретацій, які освоюють текст чи структурують його у власні естетично-культурно-соціальні смисли, зустрічається з можливістю розмаїття, закладеною в тканину художнього тексту. Саме можливість розмаїття є відмітною рисою класичних творів. Вони проникають до того рівня пізнання життя, де працює те саме «квантове розщеплення» спостерігача, про яке ми згадували як про актуальну парадигму мислення сучасного перехідного періоду і про яку говорять як про вищу об'єктивність великих талантів («Служить царю, служить народу — не все ли мне равно?»). Тільки зараз ми ставимо запитання не творчо-інтуїтивного, а свідомого, наукового руху до «квантового розщеплення» як до такого, котре наближає нас до максимальної об'єктивності щодо системи, яку ми вивчаємо. Звичайно, текст живе в часі і прочитується часом. Тому поняття об'єктивності вивчення щодо тривалої послідовності його прочитань здається нудним і недоречним. Та я хочу особливо підкреслити слова — *живе і в часі*. Життя неповторне, і в кожному мить своєї реалізації проявляє закладені в ньому й тільки йому властиві риси. Час також неповторний, і судити про нього ми можемо за системою ідеалів, цінностей, переваг, які побутують у тому чи іншому суспільстві і випробовують життя твору на глибину й міцність. Місцем зустрічі твору і конкретного історичного часу, який

виявляє можливості його життя, і є інтертекст, котрий водночас є як місцем зустрічі свідомості кожної окремої людини з художнім текстом, так і місцем зустрічі всіх нас.

Література

1. Розин В. Функция искусства и позиция художника // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. — М.: Государственный институт искусствознания. — 2000.
2. Лотман Ю. Культура и взрыв // Лотман Ю. Семиосфера. — С-Пб., 2000.
3. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. — Дрогобич, 2004.
4. Гадамер Г'.-Г'. Эстетика і герменевтика // Гадамер Г'.-Г'. Герменевтика і поетика. — К., 2001.
5. Менский М. Квантовая механика, сознание и мост между двумя культурами // Вопросы философии. — 2004. — № 6.
6. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. — М., 1989.
7. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Сочинения в 8-ми тт. — М., 1972. — Т. 1.
8. Васильева К. Мы разучились играть первый план // Театр. — 1987. — №11.
9. Цит. за: Щербаков К. О театре, мимо и около // Театр. — 1986. — №3.
10. Аннинский Л. Анкета критика // Театр. — 1985. — №12.

Нагія Мірошніченко

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ДРАМАТУРГІЯ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ПОКОЛІНЬ

СУЧАСНА драматургія — надзвичайно складний феномен української культури, який має широкий спектр пошуків напрямів і стилів. Зауважу, що я розумію драматургію не лише як літературний вид з певними характеристиками або як текстову складову театрального дійства, а й згідно з Патрісом Паві, як «теорію можливостей представляти світ», який уявляв цілі драматургії таким чином: «Кінцева мета драматургії — *презентувати світ*, не має значення, чи претендує вона при цьому на міметичний реалізм, чи зберігає дистанцію відносно мімесису, чи задовольняється зображенням самостійного універсуму... Нарешті, кінцева і головне завдання полягає в тому, щоб здійснювати „вивірення” поміж текстом і сценою, вирішити, як надати йому сценічного імпульсу, який висвічує його для конкретного часу і конкретної публіки» [1, 91—92]. Зважаючи на цю тезу, можна розуміти п'єси як способи представлення картин світу. Поняття «картина світу» було введено Людвігом Вітгенштейном у «Логіко-філософському трактаті», а згодом увійшло в антропологію та семіотику завдяки працям Лео Вайсгербера. У ширшому трак-

туванні під цим терміном розуміють «систему інтуїтивних уявлень про реальність... яку можна виділити, описати чи реконструювати у будь-якої соціопсихологічної одиниці — від нації чи етносу до якоїсь соціальної чи професійної групи чи окремої особистості» [2]. У вужчому розумінні «картина світу» являє собою напівсвідоме чи свідоме уявлення, зафіксоване в художніх творах — таке трактування ґрунтовно розроблялося у працях культуролога Аарона Гуревича. Отже, п'єси також презентують певні картини світу, альтернативні реальності, але водночас пов'язані з певним часом і соціокультурним простором. Драматургія є особливою ігровою моделлю світу. Ці моделі вбирають основні константи свого часу і транслюють їх наступним поколінням. Під *національною драматургією* розумію таку художню модель, яка фіксує *світовідчуття етносу певного періоду з мовними та етнокультурними домінантами*, що має шанс впливу на подальший розвиток свого театру.

Актуальним у такому контексті є й розуміння театру як діагностичної моделі, яке розроблялося у працях Неллі Корнієнко [3—4], де досліджується саморегулятивна здатність художньої культури, зокрема її діагностична і прогностична функції. На мою думку, драматургію як літературну модель театру, яка резонує із сучасним соціумом і працює на випередження, також можна розглядати як діагностичну модель. Але вона більш індивідуалізована і менш залежна від позамистецьких факторів, ніж театр. Тому драматургія, особливо в сучасній ситуації ідеологічної незаангажованості і соціального маргінесу, є «точнішим» інструментом діагностики.

Співзвучним з таким прочитанням є й застосування принципів *соціокритики*, які розробляли, зок-

рема, С. Дюше і Ф. Гайяр у 70-х роках, себто методу аналізу текстів, який ставить за мету розгляд стосунку тексту до соціального начала. Соціокритика намагається стати «поетикою суспільства, невіддільною від прочитання ідеології в її текстуальних можливостях» [4, с. 11], досліджуючи структури вигадування, фабули та специфіку письма з погляду вписування в них соціального контексту.

Якщо мати на увазі під «сучасністю» пострадянський етап історії України, то розглядуваний період — це період переходу від тоталітарного до посттоталітарного суспільства, тотальних зламів у свідомості, кризи переоцінювання цінностей, проблем національної самоідентифікації та реінтеграції у світовий простір у новій іпостасі. За цей час драматургія зазнала суттєвих трансформацій, які діагностують розвиток національної культури й українського соціуму загалом. Проте цей соціум не є однорідним, він являє собою багатопланову структуру. Завдяки прискореним темпам суспільних змін останнього часу утворилися принципово різні покоління, які різняться багатьма параметрами, і зокрема різним сприйняттям світу. У зв'язку з цим, гадаю, було б цікаво розглянути сучасну драму і ті картини світу, які вона представляє, в контексті теорії поколінь. Ця теорія допомагає розібратися у складній структурі сучасної драматургічної ситуації й дає пояснення багатьом феноменам. Водночас новітні тексти діагностують особливості світобачення різних поколінь і ту надструктуру, що утворюється від їх поєднання, саме на українських теренах.

Теорія поколінь виникла на стику психології, соціології та антропології. Вперше таблицю поколінь склав відомий американський психолог і астролог

Алан Міс, згодом його ідеї розвинули психологи Нейлі Хоув і Вільям Штраус, вивчаючи цінності середнього класу, тобто більшості населення країни (США). Адаптацію цієї теорії до російського, а також, частково, пострадянського простору здійснювали філософ Євгенія Шаміс та психолог-лінгвіст Олексій Антипов. Дослідженням характеристик наймолодшого дорослого покоління займалися антропологи Ірина Роддугіна та Олександр Острогорський («Покоління Y», проект «Екстремальна антропологія»).

Згідно з цією теорією факт народження людини в тому чи іншому році відносить її до того чи іншого покоління, яке з'являється на світ з готовими ціннісними установками відносно життя. Засвоєння тих чи інших цінностей є засобом виживання [5]. Деякі з цих цінностей закладаються в ранньому дитинстві — до 10—12 років; оскільки дитиною дійсність сприймається цілісно, як єдино можлива норма, деякі цінності формуються політичними, соціально-економічними умовами життя, але існують і глибинні установки, які закладаються інформаційним полем, а потім «зчитуються» митцями і закладаються у твори. У подальшому житті люди можуть не усвідомлювати цих «глибинних цінностей», але підсвідомо діяти за тим чи іншим принципом.

Відповідно до запропонованої теорії, покоління нараховує близько 20 років. Кожній генерації А. Міс привласнив певну букву англійського алфавіту (від А до Z). Таким чином, наприкінці ХХ— на початку ХХІ століть планету населяло декілька поколінь: *покоління V, або мовчазні* (1923—1942 рр.); *покоління W, або бумери* (1943—1963 рр.); *покоління X* (1963—1982 рр.); *покоління Y* (1982—2003 рр.). Діти ХХІ століття — це вже *покоління Z* (2003—2020 рр.),

останнє покоління, після якого, на думку дослідника та його послідовників, має відбутися оновлення всієї системи людського генофонду, і на Землі народяться якісно нові люди [5]. Особливого резонансу набула характеристика покоління Y, яке останнім часом почало входити у професійну сферу і кардинально змінювати її, викликаючи шок і неприйняття старших генерацій. Звісно, ці рамки приблизні і можуть коливатися в межах 1—3 років. До того ж мають бути похибки відносно сільського, провінційно-міського і столичного населення, оскільки в столиці темпи життя і сприйняття інформації посилюються, а в провінції — навпаки, уповільнюються.

Тепер розглянемо послідовно ознаки кожного з поколінь і як їх діагностує та характеризує українська драматургія. Зауважимо, що нас цікавить не лише вікова характеристика самих авторів, а й те, на яке покоління вони спрямовані — стосовно режисерів і публіки. Адже ці вектори можуть бути різними, автори можуть „працювати” й резонувати не лише зі своїм поколінням. Розглядаючи драматичні тексти, запропоновані ними картини світу із урахуванням їхнього сценічного втілення (або його відсутності), пропоную провести діагностику поколінь, враховуючи такі напрямки: ставлення до влади та ідеології, професійна сфера, сприйняття інтимних і родинних стосунків, національна самоідентифікація, сфера сприйняття інформації й технічного прогресу. Зрештою ж маємо встановити, яку цілісність утворює це плетиво «ліній» кожної генерації.

Найстарше діюче покоління авторів — «мовчазне» або покоління V (1923—1942 рр.) — це ті, кому зараз близько 60—80 років. Назване так за схильність до дотримання норм і законів. Інакше кажучи,

це покірне, терпляче покоління, що вирізняється консервативним ставленням і до професійної, і до інтимної сфер. Цьому поколінню довелося багато чого пережити. Їхні цінності сформували Друга світова війна, репресії (або, принаймні, відгомін і страх репресій), голод і розруха. Крім того, це покоління, яке з повагою ставиться до родинних стосунків, традиції, своєї землі — відповідно і до національних цінностей (або ж радянських, якщо така трансформація поняття у свідомості його представників відбулася). Через війну і репресії представникам покоління V довелося рано втрачати близьких, вирости в неповних сім'ях (звідси синдром значної кількості хлопчиків, вихованих жінками, тобто таких, що не мали взірців чоловічої поведінки). Глибоко закладений страх втрати призвів до того, що це покоління часто занадто опікало дітей, онуків і не довіряло їм, а також болісно сприймало самотійність молоді. «Мовчазні» зазвичай із недовірою ставляться до технічних нововведень, глобалізації й «буму» інформації, оскільки все це руйнує закладені в підсвідомості нормативні схеми.

З-поміж діючих драматичних авторів України до цього покоління можна віднести Всеволода Нестайка, Валерія Шевчука, Василя Фольварочного, Володимира Канівця, Ярослава Верещака. Якщо говорити про загальні тенденції реалізації цієї генерації в сучасному театральному просторі, то можна констатувати поступову «втрату позицій». Покоління, яке успішно реалізовувалося в 70—80-х роках, опинилося на маргінесах у 90-х—на початку 2000-х. Дехто подався в інші сфери діяльності, як-от Юрій Щербак, Василь Босович, дехто зробив своєю творчою домінантою прозу, як-от В. Шевчук, В. Нестайко,

частково В. Фольварочний. Дехто звузив сферу театральної реалізації, скажімо, той же В. Нестайко реалізується нині як автор п'єс та інсценівок для дітей, тоді як на початках домінантою його творчості була підліткова і молодіжна аудиторія. Одна з причин такої ситуації — кардинальна зміна того світу, в якому формувалося й професійно стверджувалося це покоління, яке з огляду на природну консервативність не змогло адаптуватися до нових умов. Друга причина — радикальна зміна потенційного «реципієнта». Покоління «мовчазних» режисерів має представництво в театрах хоча й меншою мірою, проте внаслідок згадуваної схильності до слідування традиції воно стало віддавати перевагу класичним текстам. Натомість покоління потенційної аудиторії помолодшало. Літне покоління, як правило, менше відвідує театр, ніж студентське і працююче. А вище ми вже згадували про недовіру «мовчазних» до молодших генерацій. Покоління V скоріше буде нав'язувати свої принципи, ніж адаптуватися до потреб і запитів молоді.

Унаслідок формування в умовах тоталітаризму відносини із панівною ідеологією найбільше проявляються у текстах «мовчазних». Переважно це або адаптація до неї, або опозиція, але замаскована, прихована. Відповідно у текстах проявляються певні ідеологеми або їх спростування. Характерним є повертання ідеологічного вектора у протилежний бік, залежно від зміни типу влади. Наприклад, у ранній п'єсі Я. Верещака «Брате мій» образ «буржуазного націоналіста» — негативний, у часи незалежності України Степан Бандера, військовий лідер українських націоналістів, уже трактується автором як знакова постать. Подібні метаморфози у тракту-

ванні образів зі знаком «плюс» чи «мінус» відбуваються й у п'єсах В. Фольварочного. Принцип «флюгера», на перший погляд, видається зміною авторських позицій, але швидше це свідчить про їхню тотожність, а саме незмінність понять «актуальність» і «лояльність». Це діагностує пошук поколінням відповідної системи координат, у якій авторський світ є впорядкованим, «законним», відповідним своїй публіці і владі. Той факт, що ця «адаптованість» перестає працювати, свідчить насамперед про кризу ідеології в Україні. Та й цілісної спільноти, яка б потребувала неоміфології, поки що не існує — Україна розділена мовно, політично, територіально, конфесійно тощо. Щоправда, деякі поширені нині міфологеми можна віднести до загальнонаціональних, як-от міфологема «відродження», але вона загострює звернення свідомості в минуле, у відпрацьовані моделі, а не пропонує нового креативу. Відповідно до кризи державної ідеології, в Україні практично немає захисту національного інформаційного простору культури, не кажучи вже про його експансію на інші простори. Таким чином, в маргінальній ситуації опиняються українська книга, особливо новітня, українське кіно, найбільше — молоде, і також, українська драматургія, зокрема сучасна, в репертуарі театрів.

Криза адаптації пов'язана ще з одним феноменом. «Актуальність» покоління V стосується тематично-змістовної частини тексту, але формально-структурні характеристики творів переважно лишаться минулими, почасти уже вичерпаними. Форма слугує своєрідним місточком, встановленими правилами гри поміж автором, театром і публікою. Коли на якомусь етапі виявляється невідповідність, «двері» сприйняття можуть замкнутися. Наприклад,

п'єса «Пересажене серце» В. Фольварочного проявляє таку різницю змістовного наповнення і формальної структури. В основі тексту — актуальна проблематика: незаконна торгівля людськими органами, еміграція знедолених українців за кордон у пошуках кращого життя тощо. Є тут і прихована «опозиція» — засудження влади, яка прирікає свій народ на тотальне жебрацтво і самовигнання. Дія відбувається «тут і тепер», але форма твору відповідна до принципів того «стабільного» застійного суспільства, яке відповідало періоду творчої зрілості покоління «мовчазних» (кінця 70-х—початку 80-х років) — реалістичність, чітка композиційна структура, принципи побудови конфлікту з різким поділом на героїв і антигероїв, плакатна промовистість центрального образу-знака («пересажене серце» у буквальному і символічному сенсі).

Актуальність може мати і відверто опозиційний характер, а формальні ознаки — відповідні іншому канону, але характерне саме намагання автора «відповідати» тій чи іншій відомій упорядкованій структурі, вписати свій текст у відомий контекст. Характерна спроба «вживання» у формальну структуру минулого, знакову для української культури у «Вертепі» В. Шевчука. Барокові форми — ще один канон, який використовувався «консервативним» поколінням V. Згідно з вертепною традицією, яка передбачала внесення класичного сюжету в сучасний контекст, автор бере на себе цю місію, відновлюючи зв'язок із давнішим культурним шаром. Якщо у п'єсі В. Фольварочного є асоціація із мистецькою традицією України періоду «застою», то у «Вертепі» автор звертається до давнішого знакового шару в контексті національної самоідентифікації — бароко.

Автор продовжує лінію опозиційності: проводить чітку паралель між тоталітарною владою і диявольсько-іродівською. У цьому тексті українська драма символічно виконує своєрідний ритуал «очищення», відмежовується від існуючої ідеології. Але так чи інакше, зі знаком «плюс» чи «мінус», приховано чи відкрито, тексти проявляють домінанту співвіднесення тексту з певною соціальною ситуацією. Влада присутня як видимий чи невидимий партнер тексту.

Звернення до традиції могло сягати й архаїчних шарів — наприклад, казкового фольклору у дитячих п'єсах В. Нестайка або давньої міфології, зокрема знакової для української культури міфологеми «багатства на крові і розплати за гріх», використаної у п'єсі «Свічення» В. Шевчука. Дія драми відбувається в умовно-історичному просторі українського селища, де час ніби застиг: ніхто не вмирає. Ритуал першого похорону (півня) запускає смертоносний вірус, який зрештою призводить до диявольського карнавалу і тотального знищення. Причина ж цього стану — давній злочин засновників селища. Тут актуалізується міф про своєрідний продаж душі дияволу — здобування багатства через убивство невинної жертви — гріх, за який платить не лише той, хто скоїв, а і його рід (наприклад, «Ніч під Івана Купала» Миколи Гоголя). Автор аналізує причини «недолі» і віднаходить їх у давньому вбивстві. Гріх є порушенням «закону», певних норм, які шануються поколінням «мовчазних». І в самому знаходженні суті цього порушення, у підбиранні відповідної «матриці» вже наявний акт гармонізації світу.

Загалом поняття «впорядкованого» світу є одним із найбільш знакових для цього покоління. Деякі комедії В. Канівця (наприклад, «Віддавали батька в

прийми»), в основі яких — сімейні стосунки, ніби створюють ілюзію певного дистильованого провінційного середовища, яке випало із часово-просторових координат. Проблеми виглядають незначними, характери спрощеними, але органічними і пізнаваними. Складається національний варіант «добре зробленої п'єси», але з великим присмаком ностальгії за минулим «ладом» і чіткою структурованістю, за якими тужить «мовчазний» глядач.

Навіть коли автори виходять за межі реалістичності або відповідності традиції, впорядкованість і злагодженість залишаються. Так, у п'єсі Я. Верещака з промовистою назвою «Душа моя зі шрамом на коліні» дія відбувається під час клінічної смерті, де герой стає природною часточкою світу і переживає мить прозріння й спокути за минуле життя на колінах. Проте це містичне «потойбіччя» із душами коханих тварин, рослин і людей виглядає злагодженим і гармонійним, сповненим пантеїзму на відміну від відчуженої реальності життя. Оце розмежування зовнішнього і внутрішнього світів як дисгармонійного і гармонійного проявляє й одну з домінантних рис покоління V — ностальгію за втраченим раєм, який може бути де завгодно — в минулому, потойбіччі, місті, селі.

Розглядаючи тип родових стосунків, помітимо, що різні тексти «мовчазних» авторів об'єднує особливе розуміння ідеалу коханої — жінки, яка любить і залишається із чоловіком попри все: негідність, невірність, злочин; жінка, яка може все пробачити. Це і жіночий образ із «Душа моя зі шрамом на коліні», який любить попри негідні вчинки свого обранця, і головна героїня «Пересадженого серця», яка може кохати попри каліцтво тіла чи душі, і жінка-прама-

тір із селища «Свічення», яка зв'язала свою долю з убивцею і занастила свій рід. Гадаю, це діагностує інфантильність покоління, що намагається замінити традиційний образ жінки, яку треба «завойовувати подвигами», образом матері, яка любить апіорі, не зважаючи ні на що.

Консервативність покоління «мовчазних» проявляється і в неприйнятті інформаційної революції. Це означає не лише обережне ставлення до комп'ютерів і засудження «віртуального» життя молоді, а й трактування нововведень і прискороного темпу як чогось зайвого, несуттєвого, штучного. Так само наявне нерозуміння і неприйняття «інакшості» нових поколінь. Наприклад, у п'єсах для дітей В. Нестайка використовуються традиційні персонажі фольклорних казок (переважно, звірі) без урахування глобалізованого світосприйняття сучасних дітей, орієнтованих на фентезі, «мутацію» казкових істот, на значну домінанту фантастики. Нехтування відмінністю поколінь, цілісне сприйняття роду особливо наочне у «Свіченні» В. Шевчука — всі об'єднані єдиною «долею», у кармічному розумінні приреченості, неможливості її уникнути, відокремитися від минулого.

Варто коротко окреслити й особливість ставлення до професії. У період формування «мовчазних» драматургія як фах існувала у чіткій системі координат, упорядкованій державою, із зрозумілою ієрархічною драбиною. Попри приховану ненависть до тиску цієї ідеологічної машини, автори мали можливість займатися літературою фахово; ідеологічна «машина» захищала від «негод» стихійності, давала притулок. Професія асоціювалася не з успішністю і пропозицією «ноу-хау», а з відповідністю якомусь місцю в ієрархії, з виконанням певних норм

і правил. Руїнація системи стала фатальною для генерації V. Хаос, тотальна відкинутість, система, в якій не захищається національний «виробник», а пропагується іноземний, виявились згубними і неприйнятними. У результаті — розчарування і відхід від професії або спроби «повернути» в минуле чи зайняття вужчої фахової «ніші».

Підсумовуючи, окреслимо характеристики, які діагностує драматургічна ситуація покоління V: втрата авторитетності, професійна дезорієнтація в нових умовах, домінанта актуальності, співвіднесення із владними структурами й ідеологією (адаптація чи опозиція), слідування певним канонам і правилам, повага до традиції і неприйняття «нового», зображення в текстах картин впорядкованого світу, актуалізація міфологеми ностальгії за «втраченим раєм», підміна образу жінки-коханої жінкою-матір'ю, розуміння роду як цілісної структури без кардинальних змін і розривів.

Наступний тип авторів, які представляють сучасну драматургію і належать до покоління W, або «бумерів» (1943—1963 рр.). «„Бумерів" назвали так на честь сплеску народжуваності, який спостерігався в післявоєнні роки (так званий „бебі бум")» [7]. Демографічний «бум» спричинили такі чинники: перемога у Другій світовій війні, відновлення країни і взяття курсу на створення «супердержави» та початок «холодної війни», яка тримала всіх у стані «бойової готовності». Це також період появи протизаплідних засобів, що вплинуло на планування народжуваності і, відповідно, на інше ставлення до стосунків чоловіка і жінки — більш незалежних від поняття «роду».

Отже, утворилося покоління із психологією переможців. Їхнє кредо — боротьба за місце під сонцем, успіх за будь-яку ціну. У цей період укорінювалася

«установка», що хороша дитина — активна й допитлива. Звідси — схильність до постійної активності, працьовитості і «вічної молодості». Тому з-поміж «бумерів» найбільше «одержимих роботою», водночас у них зазвичай висока самооцінка. Якщо у попереднього покоління цінувалися сім'я й традиція, то представники покоління W більш вільні, а подекуди й цинічні в інтимних стосунках, адже кар'єра та успіх виходять на перший план. Тому в цієї генерації більше розлучень і численних змін партнерів. Інакше й ставлення до молодших — слабке відчуття роду призводить до розриву з наступниками, адже в ситуації боротьби це суперники, а не спадкоємці.

Тепер проаналізуємо, як покоління «бумерів» проявилось на теренах української драматургії. Здавалося б, саме покоління 40—60-річних має бути найбільш репрезентативним у драматургії. Проте, як це не парадоксально, покоління W чи не найменш представницьке і реалізоване. По суті, воно виглядає не поколінням, а розірваним хаотичним простором, де кожен автор — окремо. Спробуємо розібратися в причинах цього феномену.

Так склалося, що період соціальної деструкції і реконструкції випав на період сформованості, а то й зрілості, цієї генерації, а людям із усталеною ціннісною структурою складно кардинально перебудовуватися. Щойно отримавши певне місце в соціальній ієрархії, вони були вимушені шукати його заново, до того ж постійні трансформації призвели до відсутності єдиної системи координат. У сфері фахової системи драматургія перетворилася із престижної професії у маргіналізовану. Руйнація однієї системи призвела до пошуку нової. Але якщо покоління «мовчазних» намагалося йти подібним шляхом, ли-

ше помінявши знак із мінуса на плюс, то представники покоління «бумерів» нагадувало конкістадорів-завойовників і кожен прокладав власний шлях із власним рецептом «перемоги». Вони почали винаходити ключі до «дверей» успіху, здебільшого невдало, іноді вдало, але на короткий термін.

З-поміж прикладів успішної драматургічної реалізації можна назвати Анатолія Дяченка, Ярослава Стельмаха, Олександра Ірванця (більше в Польщі, ніж на Батьківщині), а в останні роки — Анатолія Крима. Цікаво, що всі вони різні, але єдиною є тенденція до винайдення «універсального ключа» і претензія на безумовне лідерство (згідно з інтерв'ю, статтями, бесідами). Вважаю, причиною успіху є точна діагностика театральної ситуації, «зчитування» інформаційного поля і визначення перспективних зон. Наприклад, А. Дяченко зайняв позицію лідера і навіть очолив драматургічний процес у 1992—1995 роках (заснування авторського театру «Бенефіс», драматургічної школи, а згодом Центру сучасної експериментальної драматургії, проведення драматургічного фестивалю «Півострів»). Драматург сповідує принципи «добре зробленої п'єси», але нібито «навпаки». Парадоксальність сюжету, добре сконструйована композиція, динамічна інтрига, проте на місці «буржуазної драми» із впорядкованим світом і традиційним «хеппі ендом» перед нами постає світ «дна», тотального відчаю. Герої його п'єс — переважно люди самотні, відчужені. Це бомжі, злочинці, невдахи, божевільні, люди нетрадиційної сексуальної орієнтації — себто маргінали. Зазвичай вони навіть не мають імен (Він, Вона) і якихось авторських характеристик. Паралельно до нібито реального світу виникають ірреальні: потойбіччя, як у п'єсі

«Актори, актори...», або світ комах, до якого потрапляють люди, як у п'єсі «Закоханий метелик». У фіналі замість щасливого розв'язання непорозуміння, як правило, виникає обставина, котра перевертає ситуацію ледь не на 180 градусів і змінює значення всього тексту. Для творів А. Дяченка характерне існування паралельних світів як констатація множинності соціальних перетворень, до того ж намагання вирватися з одного світу часто призводить до потрапляння у ще гірший. Наприклад, у п'єсі «Актори, актори...» невтішне безуспішне існування акторів, розчарованих у житті й творчості, переходить у своєрідне потойбіччя, де безвихідь стає ще тотальнішою. У п'єсі «Закоханий метелик» світ нескінченних сварок і непорозумінь переходить у паралельний світ комах, герої «маліють» — у прямому й образному сенсі. Деяким п'єсам притаманне очікування і поява псевдо-месії. У п'єсі «Цвяхи з розп'яття» це нібито прихід Христа — чи то божевільного, чи то знову невпізаного. У творі «Бельведер» двох жебрачок відвідує Президент, котрий виявляється подібним до нього божевільним. Тексти А. Дяченка пронизує відчуття кризи, безсилля і безплідне очікування порятунку, а також оманливість — почуттів, подій, навіть смерті. Ще одна особливість його драматургії — використання грубої, почасти ненормативної лексики, свідоме «зниження» мовного рівня персонажів. Підсумовуючи, можемо окреслити модель «драматургічного рецепту» А. Дяченка як тотальну опозицію відносно минулих (радянських) канонів — маргіналізація героїв, використання допіру табуйованих тем, персонажів, лексики, принципове порушення минулої квазі-реалістичності і створення множинності світів. Єдиною спільністю є збе-

реження традиційної композиційної структури, наявність конфлікту, міцної інтриги тощо.

Проте поруч із свідомою чи підсвідомою опозицією, відмежуванням від «традиційного» в українській драматургії виникає й інша тенденція — гра з традицією, маскування під неї. Зокрема, це шлях ще одного драматургічного лідера — Я. Стельмаха, пік популярності якого припадає на кінець 90-х—початок 2000-х. Він обирає іншу, фактично протилежну модель — використання класичних чи іноземних текстів, маніпулювання авторитетами. Якщо у 80-х роках драматург пише оригінальні твори, то успіх у театрах другої половини 90-х відбувається переважно за рахунок адаптації класики — «Крихітка Цахес», «Люсі Краун», «Емма», «Кохання в стилі бароко» та інші. Цей процес діагностує парадоксальну ситуацію в театрі: допіру для успіху автор мав знаходити «ноу-хау» і створювати опозицію, а вже за два-три роки — змушений маскуватися в шати минулого. Знаковою є чи не єдина оригінальна п'єса, реалізована у цей період — «Синій автомобіль». Герой-письменник нагромаджує піраміду різних кліше сюжетів, героїв, тем, фальшивих і порожніх, але зрештою докопується до власного оголеного нерва як наріжного каменя справжнього творення. П'єса мала виразно сповідальний характер і діагностувала дилему покоління: намагання винайти штучний рецепт успіху, за яким втрачалася справжнє ество особистості.

Ще одну спробу реалізації успішної моделі здійснює О. Ірванець, пропонуючи як «ноу-хау» політичну актуальність, яка виражала і характерне ставлення цієї генерації до влади. Зокрема, це повернення поняття опозиція—влада, постійне маску-

вання, гра з владною силою у п'єсах «Маленька п'єса про зраду...» і «Прямий ефір». Проте успішність цієї драми має епізодичний характер в Україні (можливо, через втомленість політикою) і, скоріше, презентує українську драму за кордоном. Актуальність піднімає «на щит» і А. Крим, котрий повертається в драматургію після багаторічної перерви, але ця актуальність іншого відтінку, соціального. Наприклад, проблема нелегалів і наркоманії в «Нелегалці», криміналізації чиновників у «Жазі екстрему», продажності депутатів у «Фракції». Письменнику притаманне використання традиційних драматургічних засобів: міцної інтриги, композиційної цілісності, яскравості типажів, репризності реплік.

Інший шлях успішності, скоріше зовнішній, ніж внутрішній (само-продюсування), обирають драматурги Ірена Коваль, Тетяна Іващенко, Надія Ковалик, котрі знаходять кошти або інші позамистецькі стимули для постановок. Випадково чи ні, цим шляхом пішли переважно жінки-драматурги. Як правило, вони працюють з одним-двома театрами, як-от І. Коваль — з Київським Молодим, Н. Ковалик — із Львівським театром ім. М. Заньковецької, Т. Іващенко — з Київським театром на Подолі, «Сузір'ям». Прерогативою цього напрямку стає проблематика сімейних стосунків, а домінантою — нерозуміння, штучність, навіть апіорна неможливість порозуміння поміж статями, незалежно від того, використане історичне тло чи сучасне.

Поряд із «успішними» прикладами сценічної реалізованості існує цілий ряд цікавих авторів зі значним доробком (десяток, а то й зо два десятка п'єс), котрий майже не бачив сцени. Це такі драматурги, як Олег Гончаров, Олена Клименко, Володимир Сер-

дюк, Богдан Жолдак, Валерій Герасимчук. Характерно, що кожен обирає свій шлях і шукає інший рецепт перемоги. Наприклад, Б. Жолдак переважно вбачає «ноу-хау» у національній версії драми. Він використовує українську міфологію і автентичну в історичних п'єсах або відтворення неповторного сленгового середовища сучасного соціуму, проголошуючи суржик унікальною зникаючою мовою. Натомість, В. Сердюк вбачає новизну в опануванні українською драмою формальних пошуків західної драми, зокрема пост-абсурду. В. Герасимчук здійснив проект «героїзації», написавши низку п'єс «Про Великих» — Жана Батіста Мольєра, Олександра Довженка, Андрея Шептицького та інших. О. Гончаров і О. Клименко пропонують поліфонічну структуру пошуків. Вище ми вже згадували про надзвичайну працьовитість цього покоління, яка проявилася, зокрема, і в кількості створених текстів. Навіть попри сценічну нереалізованість, автори продовжують пошуки.

У драматургічного покоління W виявляється й особливе ставлення до влади та ідеології. Якщо їхні попередники ставилися зі знаком «плюс» чи «мінус» до існуючої панівної сили (або до свого уявлення про неї), то «бумери» скоріше претендують на власну ідеологію і панівне становище, принаймні у своїй професійній сфері. Влада ж часто трактується ними як щось мінливе, те, що міняє маски, «бавиться», як щось несправжнє і несерйозне. Наприклад, у «Бельведері» А. Дяченка «президент» виявляється просто психічно хворою людиною, а в «Закоханому метелику» владу захоплює комаха. Фальшивим месією виявляється володар у «Семи кроках до Голгофи» О. Гончарова. У «Маленькій п'єсі про зраду» О. Ірванця влада «за кадром», але, спостерігаючи за її

«агентом», ми розуміємо її тенденцію до маскуван-ня у власну опозицію. У «Прямому ефірі» зміна вла-ди є запрограмованою грою, елементом шоу. У «Фракції» А. Крима представники Парламенту міня-ють свою політичну позицію із швидкістю калейдос-копа. Влада стає предметом іронізування, а не інст-рументом страху. Паралельно в багатьох п'єсах створюється автономний світ, де наявність будь-якої влади та ідеології просто ігнорується.

Особливими стають сприйняття інтимних і родо-вих стосунків. Характерною є поява численних сва-рок і непорозумінь, сім'я стає осередком непримирен-ної одвічної боротьби статей. Нескінченно сваряться родичі у п'єсах А. Дяченка, на ворогів перетворюєть-ся подружжя Толстих у творі «Лев і левиця» («По-ганські святі») І. Коваль та подружжя Івана Франка у драмі «Таїна буття» Т. Іващенко. Цинічними і дале-кими від любові є стосунки молодої пари у п'єсі «Брехун з Литовської площі» О. Ірванця. У перма-нентній сварці перебувають навіть двоє старих в ін-валідних візочках у п'єсі В. Сердюка «Сестра мило-сердна». У творі «Голодна кров» Б. Жолдака наскріз-ною лінією проходить намагання двох закоханих по-бути разом, але їм постійно заважають, приземляючи і нівелюючи це тремтливе почуття. Загалом, у карти-нах світу «бумерів» кохання і можливість порозумін-ня виявляються нежиттєздатними, майже нереальни-ми, а сім'я нерідко перетворюється на пекло. Так са-мо важко знайти порозуміння і поміж різними поко-ліннями, втрачається відчуття єдності роду. Відповід-но національна ідентифікація не є принциповою і обов'язковою. За деяким винятком (як-от, національ-ні міфи у Б. Жолдака, політичні у О. Ірванця), вони тягнуть до універсалізації, маскуванню в іноземні

маски, уникнення ідентичності. Тобто національна ідентичність може використовуватися, якщо це є складовою «ключа», імовірного шляху до успіху, але «українськість» в Україні рідко асоціюється з успішністю.

Характерно, що представники цієї генерації, окрім А. Дяченка, не мали школи, послідовників. А в школі А. Дяченка «вчительство» тривало, поки «учень» не починав проявляти надмірної самостійності — на цьому етапі спадкоємність уривалася. Це цілком логічно вкладається у психологію «завойовників-переможців», самодостатніх «вовків-одинаків», які мають сприймати і своїх однолітків, і молодших колег як суперників. Старше покоління також сприймалося ними як таке, що вимагає заперечення й опозиції.

Наслідком цього стала доволі сумна ситуація у професійній сфері. Колишня система фахового інституту в драматургічній галузі була зруйнована, водночас автори не змогли об'єднатися, щоб протиставити цьому деструктивному процесу утворення нової системи. До речі, подібна ситуація створилася й поміж режисерів покоління «бумерів» — утворення самодостатніх «театрів-островів» із пошуком універсального «ключа» творчості. Ідеться насамперед про студійний рух і плеяду режисерів-експериментаторів, як-от Володимир Кучинський, Олег Ліпцин, Валерій Більченко, Андрій Жолдак та деяких інших. На цих «островах» можливий був лише один лідер — драматурги в цій ролі уже не мислилися. Характерно, що ці режисери, на відміну від старшого покоління, майже не допускали на свої «території» інших, зокрема, молодих. Невипадкова в цьому контексті й значна кількість еміграцій серед цього покоління (В. Більченко, Марк Нестантінер, Григорій

Гладій, Андрій Крітенко, Валентин Козьменко-Делінде та інші), яка має не лише соціальне походження, а й проявляє неможливість укорінитися і змінити цю мистецьку територію за власним рецептом. Можливо, одна з причин такого «провалу» — неприйняття послідовників. Так чи інакше, але те покоління режисерів, на яке мало б бути спрямоване покоління драматургів-«бумерів», переважно не було готове до співпраці як такої, претендуючи на одноосібність лідерства. Створювалася класична ситуація, коли «коса найшла на камінь», натомість порозуміння траплялося вкрай рідко і співпраця часто мотивувалася зовнішніми чинниками.

Отже, генерація W у драматургії тяжіла до утворення успішних проектів «перемоги» і винайдення універсальної «відмички». Автори були досить різними у своїх рецептах, але спільними в намаганні бути лідерами, винаходити власну ідеологію. Це створило багатовекторність території пошуку на теренах сучасної драми. У картинах світу «бумерів» наявне розуміння влади як мінливої і замаскованої незрозумілої структури; сім'ї, роду — як зони непорозуміння і відчуження; національної ідентичності — як необов'язкової. Ця ж тенденція була перенесена і в зовнішню сферу — розрив поколінь авторів, неможливість спільного творення в парі «драматург—режисер», неможливість об'єднання для захисту фахових інтересів.

Наступне покоління X (1963—1982 рр.) — покоління «індивідуалістів», має зовсім інакші характеристики. Його представники виховувалися переважно в часи «холодної війни» і різкого збільшення подій, інформаційного потоку, зокрема і негативного, допіру стримуваного. Якщо їхні попередники були

захоплені роботою і викликали «бум» розлучень, то це покоління було вимушене адаптуватися до цих криз і тотальних змін — у соціумі (новий устрій), родинних стосунках (нові батьки). Покоління X вросло із «дітей з ключем на шиї», тому вони рано стали самостійними, цінують незалежність і власний досвід — самі все пробують і роблять власні висновки. Звідси особливість менталітету X — у цьому хиткому мінливому ворожому світі вони цінують насамперед індивідуальність, свободу вибору, можливість власної реалізації — фахової, творчої, інтимної. Якщо «бумери» нехтували родинними зв'язками, то генерація X у дитинстві нерідко потерпала від цієї деструкції і тому цінує сім'ю як «власну» автономну територію, порятунком від соціальних катаклізмів. В Україні саме це покоління ознаменувало свій прихід у доросле життя «студентською революцією», де відвойовувало можливість «інакшості» навіть попри те, що було самотнім у своєму протесті.

Парадоксально, але в українській драматургії «індивідуалісти», здається, мають більше спільних рис і легше складаються в цілісне покоління, ніж «бумери». По-перше, серед них є ціла плеяда вихідців з однієї школи — А. Дяченка — Сергій Щученко, Наталя Ворожбит, Максим Курочкін, Неда Неждана, Олександр Вігер, частково Олена Погребінська. І хоча потім вони пішли різними шляхами, певна спорідненість зберігалася. Їхні твори легше об'єднувалися в спільні антології, а вони самі — брали участь в одних фестивалях, проєктах читань тощо. Можливо, через те, що їм важливо не завойовувати цей зовнішній світ, а виразити свій внутрішній, свою індивідуальність, бути „почутими” іншими. У зв'язку з цим у п'єсах генерації X наявна тенденція до

появи особливих новостворених світів, що існують за власними законами. Іноді це реалізується у квазі-реалістичних п'єсах, іноді — у фентезійних. Наприклад, у п'єсах С. Щученка щоразу змінюються правила гри: у творі «Повернення» — це світ, де літаючі люди полюють на нелітаючих, у п'єсі «Шляхетний Дон» герої мандрують у часі, а у п'єсі «На краю підводного неба» змальовано острів, де чоловік може бути лише один. У низці п'єс М. Курочкина — дивні іронічні ігри з відомими історичними чи літературними сюжетами. У п'єсі «Сезон полювання на кохання» Валентина Тарасова зображено світ чортів, де заборонене кохання, а головні герої борються із цим табу. У комедії Олега Миколайчука «Останній зойк матріархату» — чудернацький пародійний світ «козацького» матріархату на межі загибелі як проекція сучасної кризи патріархату. У трагедії «Сліди вчорашнього піску» О. Вітра — незбагненна територія Пустелі, в яку потрапили герої, виведені Мойсеєм на блукання і де чатують двоє виконавців вироків смерті — Солдат і Змія. У тексті Катерини Демчук «На виступцях» (промовиста вже сама назва) світ існує за законом карт, який намагається порушити чужинець. У п'єсах Неди Нежданої (псевдонім автора статті) також щоразу інші правила існування героїв — наприклад, паралельне існування реальності, снів і потойбіччя у «І все-таки я тебе зраджу», невідомої містичної сили у «Той, що відчиняє двері», застиглого провінційного світу, де нічого не відбувається, а люди грають в азартні ігри у «Коли повертається дощ» тощо. Проявом крайнього «герметизму» можна назвати п'єсу «YQ» Юрія Паскара, де дія відбувається у химерному внутрішньому світі людей з їхніми численними двій-

никами.

Якщо «мовчазні» намагалися якось спілкуватися із владою та її ідеологією, поважаючи «лад» і унормованість, «бумери» пробували утворювати власну ідеологію і власні закони та правила, принаймні мистецькі, то покоління Х у драматургії переважно сприймає будь-яку владу, норму, закон — як щось вороже, агресивне, те, що придушує та руйнує індивідуальність, свободу вибору. Влада, як правило, лишається десь «за кадром» або проявляється у вигляді певної напівмістичної сили. Представники цього покоління бережуть суверенітет своєї «інакшості» і не терплять примусу будь-якої нормативності. Це і протест «літаючих» людей із «Повернення» та заперечення «головного закону острова» у «На краю...», і порушення закоханими заборони у «Сезоні полювання на любов», і втеча у невідомий світ у п'єсі О. Вітра. В одного з наймолодших представників цього покоління Артема Вишневського у п'єсі «Різниця» поділ на «правильних» та «інакших» доходить межової форми. Дальтонік, котрий не бачить «різниці», яку бачать інші, стає жертвою омоніма «різниці» із сокирою в руках — знову-таки, жертвою соціальної «норми», пануючого «закону». Не може пристосуватися до нового світу з його цинічними правилами й героїня п'єси «Осінні квіти» О. Погребінської, втілюючи свою «неправильність» в існуванні з двома чоловіками одночасно. У творі «Той, що відчиняє двері» заперечується сама доцільність адаптації: героїні намагаються пристосуватися до різних обставин і в цьому процесі втрачають власні бажання, відчуття можливості вибору. Загалом право на вибір є ледь не «священним» у п'єсах індивідуалістів, навіть якщо такий вибір є фатальним, а то й абсурдним. Ска-

жімо, у п'єсі «Останній забій» Олексія Росича, де у відчаї шахтарі влаштовують навмисний завал шахти, щоб ціною їхньої смерті сім'ї отримали компенсації,— вибір героїв може видатися незбагненим. Але для них саме знаходження вибору у безвиході — є достойним вчинком. Таким само «камікадзе» виглядає й головна героїня із «Химерної Мессаліни» Неди Нежданої, котра свідомо обирає смерть, щоб вийти із неприйнятної для неї ситуації.

Якщо у «бумерів» традиційно панував цинізм і непорозуміння у стосунках статей, то у п'єсах покоління Х повертається Кохання, і не просто кохання, а з «великої літери». Воно стає могутньою руйнівною силою, іноді навіть головною. За нього і з ним борються, його кличуть і стають його жертвами, йому дивуються і його досліджують. Здається, саме воно нерідко виступає в ролі опозиції до закону, до раціональності. Саме через кохання порушують «закон» мешканці загубленого в океані острова у С. Щученка, через прагнення кохання гине Мессаліна, через це воюють чорт і земна дівчина у згадуваній п'єсі В. Тарасова. У творі ж О. Погребінської «Я знаю п'ять імен хлопчика» в центрі уваги — боротьба героїні із власним почуттям, ніби дослідження механізму звільнення від нього. «Неправильне» кохання стає тією стихією, яка протистоїть «фашизму» з його плановою народжуваністю у п'єсі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої.

Якщо у стосунки між статтями повертається можливість порозуміння, хоча б як протиставлення, то тенденція до відчуття розриву між поколіннями триває, до того ж «героїв» автори генерації Х зображують, як правило, у таборі протесту, опозиціонерів традиції та існуючому ладу. До цього належить і ро-

зуміння національної самоідентифікації. Примат індивідуального ігнорує наявність інших приматів, у тому числі і національних, принаймні, їх зовнішніх ознак — лише на рівні глибинних міфів. Невипадкова й поява численних «інших» світів, але поза ознаками «тут і зараз» (іноземні або вигадані імена героїв, територія «десь», або «ніде»); ці п'єси за інтенцією та структурними особливостями подібні одна до одної (це ж стосується і притаманної їм притчової стилістики).

Покоління Х намагається поновити внутрішньосистемні зв'язки в межах професії, але на іншому рівні — через пропозицію радикального реформування всієї театральної галузі. Характерна поява нової співпраці драматургів із режисерами. Проте вона відбувається переважно в межах свого покоління і майже не виникає із «бумерами». Варто зауважити, що поколінню Х поміж режисерів значно важче торувати шлях, адже утворення нових театрів майже нереальне, а існуючі переважно перетворюються у закриті системи. Таким чином, є значний «відтік» постановників із професії. Отже, зацікавленість новою драмою частково поновлюється, але серед генерації, яка ще не набула лідерського статусу. Покоління індивідуалістів інакше ставиться і до «буму» інформації та поступу «прогресу». Наслідком цього стає використання засобів суміжних галузей: кіно, телебачення, шоу тощо (наприклад, монтажний принцип структурування тексту).

Підсумовуючи, можна окреслити основні особливості «портрета» драматургічного покоління Х. Це насамперед створення у п'єсі особливого суверенного світу із власними законами, що змінюються. У цьому світі «вітається» свобода вибору і засуджу-

ється нормативність, правильність, слідування закону. Потужною рушійною силою в цьому конфлікті стає почуття, а не раціональні аргументи. Поновлюється можливість порозуміння між статями в межах покоління, але не між поколіннями. Національна самоідентифікація здійснюється на рівні глибинної ідентичності, а не зовнішніх ознак. Поновлюються спроби встановлення нормального професійного статусу драматурга на новому рівні, але герметизм драматургії в театральній ситуації України ще не подоланий. Автори адаптуються до співіснування з інформаційним «бумом» і взаємопроникненням різних видів мистецтва.

Наступне покоління Y (до 24 років) — найбільш загадкове і провокативне поміж усіх. Його дитинство припало на розпад СРСР, формування незалежної держави і численні зміни системи. Вони всотали нові цифрові технології як норму, і не уявляють життя без мобільного зв'язку та Інтернету. Покоління Y, як правило, не визнає авторитетів, проте для його представників велике значення має «креатив», нові ідеї, а також слідування моді, «розкрученому бренду». Їхнє кредо — не захист індивідуальності, а задоволення. Характерно, що в Україні саме це покоління найактивніше «пішло» за Помаранчевою революцією, проте, як тільки ідея вичерпала себе і стала «некреативною», генерація Y змінила зацікавленість.

Про це покоління в українській драматургії важко сказати щось певне, адже воно тільки починає входити на цю територію і ще не заявило про себе вповні. Враховуючи складність і необхідність певної «зрілості» драматичного жанру, це зрозуміло. Проте є одна тенденція, яку варто відзначити з огляду на спостереження за студентськими виставами і сту-

дентським фестивалем «Драбина». Передусім — це активна позиція авторів — вони пробують самі ставити свої твори, не чекаючи на увагу режисерів. Натомість режисери також стали більше цікавитися новими текстами як опозицією до традиційної «авторитетної» класики (адже авторитетність це покоління не визнає).

Якщо ж звести всі лінії в єдине ціле, ми побачимо, чому така строката і розмаїта картина сучасної української драматургії, які причини розриву поміж поколіннями, чому виникають саме такі картини світу, чому ставляться чи не ставляться в театрах ті чи інші твори і яким поколінням режисерів. Якщо «мовчазні» були останнім поколінням, яке захищало певний «канон», то «бумери» стали першими, хто почав його розхитувати і пропонувати в зоні єдиного закону множинну систему. Покоління X продовжило шлях знищення норм, захищаючи суверенність індивідуальної території мистецького світу, але без претензії на її лідерство й остаточність. У нього більше конструктивності і толерантності. Останнє ж покоління Y, ймовірно, буде більш агресивним у втіленні своїх креативних задумів. Принципово різними є й мотивації зайняттям драматургією у різних генерацій. Так, «мовчазні» отримували можливість «почесного місця» в ієрархії і прагнуть поновлення цієї ієрархії. «Бумери» втілюють можливість бути конкістадорами-переможцями. Покоління X відстоює в нових текстах свою індивідуальну неповторність і своє відчуття світу, а покоління Y, можливо, писатиме заради особливого драматургічного «драйву», який не залежить від зовнішніх чинників. Таким чином, це плетиво картин світу драматургів різних поколінь проявляє поліфонічну структуру

періоду «переходу» і знаменує мистецький перехід від світу, унормованого зовнішніми чинниками, до світу, який визнає лише власний закон творчої особистості. На мою думку, цей перехід є живою потребою українського театру, він дає надію на його оновлення.

Література

1. Пави П. Словарь театра. — М., 1991.
2. <http://www.countries.ru/library/map.htm> Библиотека>Теория культуры>Картина мира как культурологическая категория
3. Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури.— К., 1993.
4. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття.— К., 2000.
4. Duchet C., Gaillard F. Introduction to socio-criticism // Substance.— 1976.— №15.
5. <http://www.rambler.ru/db/news/msg.html?mid=5173273> Елена СЕРОВА. Россию населяют пять оригинальных типов людей.
6. Там само.
7. Там само.

»« *Наталія Шевченко***АКТОР ІГРОВОГО ТЕАТРУ АНАТОЛІЯ
ВАСИЛЬЄВА**

ЦЕЙ ТЕКСТ є частиною дослідження «Акторські технології європейського експериментального театру як етичний вимір культури ХХ століття», фокусом якого є практика творчого покоління режисерів — учнів Анатолія Васильєва, а саме: Володимира Кучинського, Олега Ліпцина, Григорія Гладія, Валерія Більченка, Кліма (Володимира Клименка), Бориса Юхананова й Андрія Жолдака. Ці постаті вибрані для дослідження не випадково. На нашу думку, вони утворюють репрезентативну групу — відкриту мистецьку цілісність, в основі якої лежить спільна методологія ігрового театру А. Васильєва. Будучи творчим поколінням естетичного і технологічного переходу, кожен надалі розвивав базовий метод у свій оригінальний спосіб, а деякі з них створили авторські технології підготовки і гри актора.

Метод «ігрових структур», на якому базується акторська гра в театральній системі А. Васильєва, попри свою самодостатність як метод ігрового театру, вставлений у ланцюжок певної спадкоємності. Отже, перед тим, як перейти до визначення засад іг-

рового методу, необхідно функціонально окреслити своєрідну типологію театральних систем, на яку спиратимемося у цьому дослідженні. Ці системи можна визначити як *театр психологічний*, *театр ігровий* і *театр метафізичний*. Насамперед, вони різняться типом драматичного мислення, а саме — тлумаченням конфлікту і позицією актора у запропонованих обставинах гри. Відповідно до цієї схеми виділяються три види конфлікту:

- людини і людини (театр боротьби);
- людини з самою собою (театр рефлексії);
- людини і Року, вищих сил, Бога (театр метафізичного бунту).

Зміна природи драматичного конфлікту, технологічної зв'язки актор — актор, а також методологічної актор — режисер обумовлена появою в соціумі нового типу героя. Новий герой, відповідно, потребує адекватного вираження в новому типі актора (суголосного за психо-фізичним, ментальним, світоглядним складом), а також активізації певного фокусу гри — душевного, інтелектуального і духовного, отже — нової акторської техніки.

Актор психологічного театру діє в системі «„я" у запропонованих обставинах», він «перевтілюється» у персонаж, переживає його почуття як власні. Актор ігрового театру існує на дистанції до персонажу за принципом «запропоновані обставини в мені», на кін він виходить не персонажем, а *персоною* (людиною, що грає персонаж, надягає маску, — термінологія А. Васильєва). Якщо актор традиційного психологічного театру (система Станіславського) виходить на сцену озброєним масою ігрових заготовок, то актор ігрового театру розпочинає гру «порожнім» (тобто з'являється на сцені актором) і «от-

римує» смисловий образ у собі тільки у процесі розгортання ігрової теми, у безпосередньому ігровому контакті з партнером. Персонаж в ігровому театрі — не людина, а уособлення певної ідеї, яку актор-персона намагається максимально окреслити через зіткнення з іншою ідеєю. «Прирощення» персонажа відбувається не стільки за драматичною історією, скільки за прокладеною в тексті ігровою структурою, рухаючись якою актор ніби опромінюється нею і «мутує» в персонажа. Що стосується метафізичного театру, то можна говорити про розмивання персонажа як такого — є тільки актор-містагог, котрий, не наче шаман, відправляється у вільний політ за відповідями на запитання, які провокуються роллю.

Треба зазначити, що перераховані вище типи театру виділені саме за принципом існування актора, вони не збігаються з театральними жанрами і досить рідко зустрічаються у «чистому вигляді», якщо «упаковані» в театральну постановку, в якій нерідко технологією нехтується на користь видовища, а також з огляду на «пірамідальність» цієї типології (метафізичним театром займаються одиниці і переважно в зоні експерименту). Так, міраклі технологічно можна зіграти як психологічну драму, де актор через природу свого «я» буде з більшим чи меншим успіхом намагатися відчутти у собі святого, в гіршому разі — просто зображати його. Жанр міраклі чи містерії не означає, що вистава автоматично створена за принципом метафізичного театру. У свою чергу, в трагедії, наприклад у «Гамлеті», можна виявити метафізичну структуру конфлікту й зіграти її як містерію.

Закони психологічного театру Анатолій Васильєв опановував у Марії Кнебель — учениці Костянтина

Станіславського і Михайла Чехова. Проте в традиції МХАТу він рушив дорогою Михайла Чехова, майстра атмосферних партитур та імпровізації. Його «чехівські» вистави «Доросла дочка молодій людині» (1979) і «Серсо» (1985) за Віктором Славкіним представили новий тип героя — інтелігента-невростеніка, який не може знайти шляхів самореалізації в житті. Ці вистави стали маніфестом «загубленого» покоління 70-х і намітили трансформаційний перелом у методологічних пошуках А. Васильєва. «Він почав довготривалий пошук ігрової театральної правди, а психологізм раптом відчув як пастку. Замкнутість актора на самому собі, що задана так званим переживанням, здалася йому глухим кутом, що не дозволяє здійснити акт художньої творчості. Актору треба вийти за свої межі і взяти образ не „від себе“, а зі своєї уяви чи космічного простору» [1, 267]. Театрознавчій думці Анатолія Смелянського вдається сміливо перестрибнути від «себе» до космічного простору, проте на практиці між цими двома позиціями — десятиліття лабораторної праці А. Васильєва з вироблення нового акторського методу в дослідженні законів імпровізації та ігрових структур. Описове театрознавство не сприймає терміна «ігровий театр», не припускаючи, що театр може бути «не ігровим». Цей термін забезпечується тим, що в основі будь-якої гри, не обов'язково — театральної, лежить взаємодія правила (структури) і свободи (імпровізації). Гра актора в ігровій позиції сягає коренями давньогрецького агону, змагання. «Діалог-агон, де суперництво може мати місце не в значенні перемоги над партнером, але у проведенні думки, теми, у проявленні смислу будь-чого, в кращому викладенні» [2, 107]. Чиста гра завжди лежить у пло-

щині смислів, ментальної енергії творення. Слово як жива субстанція думки, мистецтво діалогу лежить в основі класичної філософської спадщини. Недаремно А. Васильєв вважає чи не обов'язковим тренінгом для актора роботу над текстами «Діалогів» Платона, а діалог «Менон», за його словами — є теоретичним підґрунтям його теорії гри [3, 14]. Існує ще одне джерело методу структурних імпровізацій — це сама мова з притаманною їй ігровою природою творення і функціонування (цією сферою мови і мовлення докладно займався Людвіг Вітгенштайн та інші теоретики постмодерного дискурсу).

Якщо переходити до викладення самого методу ігрових структур, то тут існують певні труднощі. Дуже важко передати те, суть чого уловлюється тільки в практиці. Проте можна виділити основні постулати. В ігровому театрі вони такі:

Природа конфлікту — герой конфліктує не з іншою людиною, а з самим собою, з ідеєю в собі. Ігровий конфлікт — не стосунки людей, а драма ідей.

Запропоновані обставини лежать в акторові.

Предмет гри перебуває у площині думки.

Актор існує на сцені персоною, тобто тим, хто веде персонаж.

Персонаж — це не людський типаж, а один зі смислових інтенцій, дискурсів тексту.

Актор ігрового театру не стільки грає роль, як грається роллю.

Цей механізм ведення актором ролі А. Васильєв пояснює так: «Це коли площини, в яких існує інтелект і психологія, ...ніби розділяються. І в нижній площині залишається психологія дійової особи, його психіка, а на верхній площині — інтелект! І ось дистанція між інтелектом і психікою, цей невеличкий

зазор,— в ньому сутність і вся структура ігрового театру, а в інтелекті — існує мета. Інтелект рухає персонаж до мети, хоча в його психіці мети не існує. І ніби виходить, що в цьому випадку інтелект як рука починає вести роль. В структурі ігрового театру — гра веде роль!» [4, 13].

Спочатку в комплексі смислів тексту визначається тема гри, стосовно якого актори повинні ідейно розійтися, а потім зійтися в грі. Зазначена тема розігрується акторами спільно, а не один проти іншого (конфліктують персонажі, а не персони). Тема кладеться між акторами: кожен із партнерів «відпрацьовує» свою інтерпретацію смислової ситуації, що зводиться до моделі, в основі якої виразно вбачається міф.

Аналіз тексту в такому типі театру займає ліву частину режисерської роботи. Режисер принципово не вибудовує поведінку актора. Він віддає розробку поведінки акторові як авторові ролі, за собою залишаючи активізацію простору ідей, з якого ця поведінка народжується (до речі, у програмній виставі А. Васильєва «Шестеро персонажів у пошуках автора» за Луїджі Піранделло (1997 р.) грали, власне, режисери, студенти його режисерського курсу, що є показовим у цій ігровій системі, де актор перетворюється на автора / режисера своєї ролі). Репетиції А. Васильєва, приміром, можна назвати своєрідними роздумами-медитаціями в тематичному освоєнні глибинних смислів тексту. В результаті цього мислення вголос, що поліфонічно торкається і філософії гри, і життєтворчості, й аналізу тексту, народжується ігрова інтерпретація текстової структури. Акторські проби обов'язково розбираються режисером привселюдно; цей принцип репетирування

є «теоретичною» школою акторства через спостереження й аналіз гри колег (саме з ім'ям А. Васильєва пов'язана легітимізація такого нового «жанру» вистави як клас, тобто вистави як відкритої репетиції). Режисура ігрового театру концентрується на відкритті драматургічного, смислового строю тексту (переважно для гри вибирається не драматургія, а велика проза), акторові ж віддається право практичної перевірки ігрової структури, віднайденої у спільному режисерсько-акторському аналізі.

Взаємини актора з текстовою семантикою проходять, умовно кажучи, три стадії:

- структура (дискурс тексту);
- ігрова інтерпретація (дискурс дії);
- деконструкція структури зоною імпровізації (дискурс вільної гри).

Отже, виходячи на ігровий майданчик, актор має певну тематичну композицію, закріплену так званими вузлами — обов'язковими кульмінаціями дії, свою лінію гри відносно визначеної теми і спільний простір імпровізації. Актор ігрового театру не відображає на сцені заготовку образу, а отримує його кожного разу, коли розпочинає дію (тобто неможливо уявити, щоб такий актор проходив перед виставою певні мізансцени чи перевіряв інтонації фрази). Сталими є тільки вузли, де мають сходитися ігрові траєкторії акторів. «Як» вони рухаються до цих вузлів, є непередбаченим. Цей стан невизначеності зовнішнього «малюнку» вистави є принциповим для актора, який розглядає гру як мандри у світ образів. І хоча, розпочинаючи гру, актор «відштовхується» від відомої висхідної події і знає кінцевий пункт своєї подорожі, тобто той загальний смисл, який стане очевидним у фіналі (висловлювання вистави),

основна подія гри невідома. Вона може стати історією, зіграною в мінорі чи мажорі, «сонатою» чи «фугою» тощо. «Як» актори «розв'яжуть» головний вузол дії, залежить від усього ходу гри «тут-і-зараз», від психічних, атмосферних фактур, накопичених імпровізаціями. У певний момент «між персонажем, якого веде артист, і особистістю самого виконавця утворюється щілина, і крізь цю щілину проникає космічна енергія. Виходить ніби вертикаль, крізь яку проходить світло» [3, 14],— так пояснює А. Васильєв теорію взаємовідносин «щільності» персонажа і виконавця, подвійність присутності актора на сцені. Граючи, актор перебуває в кількох площинах. І основною подією гри є зустріч з образом. Чим буквальноніше актор відіграватиме смисли мовленого, тим імовірніше, що енергетична пружина дії розрядиться вибухом імпровізації. Зрозуміло, що час гри в такій системі координат є константою рухливою. Мірилом закінчення гри є спільне відчуття повноти того художнього висловлювання, що закладалось структурою. Якщо гра з якихось причин «не йде», то актор ігрового театру (як актор традиційного індійського театру Катгакалі) має право зупинити гру, повернутися до попереднього ігрового вузла, помінятися ролями, не розвивати імпровізації партнера тощо. Один персонаж можуть грати кілька акторів, множачи рівні інтерпретацій тексту. Варіації на тему двійників, дзеркала — основні в постмодерному театрі. Ігровий простір доби постмодерну дробиться на сегменти взаємовідображень. Так, дублями страшує себе горизонталь, що вбирає в себе небезпечну для свого детермінованого порядку духовну вертикаль відкритої структури. І якщо теорії деконструктивізму, а також постмодерна естетика в прак-

тиці інших мистецтв застановляються на глобальному релятивізмі, світоглядному хаосі і мовних іграх, заперечуючи цілісність особистості, як і безпосередність знання, саме практика ігрового театру повертає в культуру ідеальний світ і принцип взаємообумовленості. Це такий постмодерний парадокс театру, як один із численних театральних парадоксів.

Театр, з огляду на свою універсальну, багатоскладову природу, одночасно (на рівні одного методу чи вистави за цим методом) відпрацьовує весь алгоритм постмодерних дискурсів: від структуралізму до деконструкції. На відміну від розколини між «означуваним» і «означальним» у літературному тексті, практична природа театру потребує поля буквального («первісного») трактування знаку для створення структури гри. Другий план гри як свідоме розігрування актором різних підтекстів, виключається в технології структурної гри категорично (в ідеалі, звичайно, бо актор — жива людина). Інтерпретація функціонує тільки на рівні поліваріантності ходів в акторській грі, в зоні ж імпровізації встановлюється своєрідна фрактальна ієрархія, коли смисли збираються в певний цілісний образ з різних рівнів гри. Структурна модель гри не застановляється на створенні нових смислів, а тільки на інтерпретаціях уже відомих смислів. Русло, яким потече гра, тільки на початку дуже широке, бо припускає множинність можливостей вирішення ігрової теми. «Але паралізуюче багатство можливостей» існує тільки до того моменту, доки ви не сказали першого слова, не зробили першого жесту. Після цього все багатство відразу звужується наполовину, а за наступним словом — ще більше. І насправді, вибір врешті залишається невеликий" [5, 78], — коментує

таку «об'єктивність» відкритої акторської гри В. Більченко. Акторська гра в імprovізації — це такий відкритий процес, що починається з детермінованої позиції і тяжіє до недетермінованого стану, проте за рахунок певних внутрішніх чинників виходить на запрограмований атрактор (говорячи мовою синергетики) фінального висловлювання. Цими внутрішніми чинниками є смислова структура гри: від відомого до невідомого і знову до відомого.

Власне, в ігровому театрі глядач спостерігає за процесом ущільнення ігрової присутності людини, а не за перипетіями персонажа, як, наприклад, в мелодрамі. Складаючи образ, актор повинен усвідомлювати, «що» відчуває персонаж, а не «як» передавати його переживання. Так «буквально» грати текст, щоб з'являлася жива людина, вимагає від актора певної дистанції, творчої, деміургічної дистанції, виховати в собі яку актору нелегко. Актор у «генетичній пам'яті» системи переживання схильний до психологічного позерства та імітації відсутніх почуттів. У структурному театрі виникнення «порожніх смислових місць» означає зупинку гри. «Театр він (А. Васильєв. — прим. Н. Ш.) розуміє не як місце боротьби амбіцій, а як поле битви передусім з самим собою, зі своїми можливостями», — вважає актор А. Васильєва Ніколай Чиндяйкін [6, 17]. «Давно вже відзначалося, що в постановках А.О. Васильєва навіть не дуже, здавалося б, видатні актори по-справжньому об'ємні, якое особливо добре почуваються, грають» [7], — зазначає одна з дослідниць творчості Васильєва Олена Фоміна. Це досягається, власне, тим, що актори в ігровій системі не існують у штучних правилах, а тільки у своєму інтелектуальному і психологічному «об'ємі», що обумовлюється принципом «запропоновані обставини

гри в мені». Рівень розуміння актором того, що він грає, прямо пропорційний якості гри.

«Акт творчості для Васильєва,— пише О. Фоміна,— одночасно руйнація і народження. Так він „творить” і свого актора — руйнує в ньому егоцентризм, нарцисизм і допомагає народитися в ньому особистості. Цей метод пов'язаний з важкою кризою учня, котрий ніби „помирає” і „воскресає”. Він повинен не боятися втратити своє (поверхове) „его” і свої „замилені”, заштамповані уявлення про театр. Через це обов'язково треба пройти, щоби настав новий етап, необхідний для подальшої творчості. Це етап відкриття внутрішнього „я” учня, відкриття самого себе» [7]. Про цей феномен «самотворення» засвідчує чи не кожен «справжній» учень А. Васильєва. Про «жорстку боротьбу з долею» говорить Наталія Коляканова, про «очищення звичайних понять» — Н. Чиндяйкін, про «школу життя» — Валері Древіль, про «стан краху і самознищення» — В. Кучинський, про «перетворення на нуль» — Владімір Агеєв. Владімір Берзін називає предметом гри в системі А. Васильєва «власне життя», для Б. Юхананова — А. Васильєв іде «шляхом пізнання Бога через театр» [8, 16—23]. Ігор Лисов вважає, що необхідно пройти через «вбивство учителя у собі». Такої ж думки дотримується і В. Більченко: «Звичайно, він (А. Васильєв.— прим. Н. Ш.), як кінь, як трактор заковчує свою енергію, своє відчуття життя в учнів. Ти існуєш під тиском цього преса. Потім настає момент, коли ти намагаєшся визволитись. Це неминучий процес учнівства — „вбивство Вчителя”» [9, 14].

Чи позиціонує А. Васильєв себе Учителем, чи його так називають учні, яких, за словами режисера, у нього немає? Це питання торкається психології й

етики колективу, взаємин «учитель — учень», поняття «школи». «Школою» в контексті викладацької практики А. Васильєва називатимемо переважно передавання мистецького методу (своєрідний цеховий метод), хоча не можна заперечувати потужного духовного впливу або психологічного і ментального тиску майстра на своїх учнів, який опосередковано є і Учителем життя. Могутній вплив А. Васильєва на своїх учнів не тільки в персональній харизмі майстра. В основі мистецької школи А. Васильєва лежать світоглядні чинники, за якими мистецьке об'єднання стає чимось на зразок духовного осередку. Так трапляється, коли мистецька реалізація відбувається в несприятливих для творчого експерименту соціокультурних умовах і накладається на потужну духовну потребу, не реалізовану через церковні інституції. А. Васильєв будує свій театр ледь не за монастирським уставом: розклад роботи у Школі такий, що актори змушені весь свій життєвий час віддавати театрові. В інтерв'ю Альоні Карась в 1995 році він каже: «Тепер мене цікавить тільки життя людини в духові. Решта в житті людини — мораль, етичність, почуття — я розглядаю як відображення життя в духові» [10, 12].

У чому полягає «функція» Учителя? Можна окреслити два типи учительства: майстер-наставник, що передає учням метод шляхом конкретної практики, або просвітлений, святий, сама присутність якого, факт його життя є трансформуючим для тих, хто поруч. Наставник активно транслює себе (свій метод) на учня. Святий нібито нічого не передає, він, радше, впускає учня у своє духовне поле, є дзеркалом, в якому відображається свідомість учня. Звичайно, найчастіше Учитель поєднує у собі ці дві

якості: наставника і просвітленого. Навіть коли Учитель просто вчить мистецькому методу, не говорячи вже про випромінення світоглядних і етичних настанов, процес «передання» знання включає в себе фазу руйнації структури «єго» учня (тобто соціальних, культурних, ментальних, психічних кліше сприйняття світу і себе), з одного боку, а також фазу підтримки внутрішньої сутності адепта, з енергії якої й оформлюється індивідуальне ядро нового майстра. Опанування будь-якою майстерністю (мається на увазі шлях майстра, а не просто ремісника як потенційне надзавдання школи) неможливе без перебудовування (духовної кристалізації) всього мікросвіту людини. Передаючи метод як інструмент побудови цілісного тіла людини-учня (духовного, мистецького), Учитель може діяти так: або через прямий наказ, дидактику за схемою «я знаю, тож ти роби, як я кажу» (умовно кажучи, європейський шлях або школа мистецтва), або через уникання прямої відповіді на запит учня, коли останній повинен «вкрасти» знання у свого гуру (шлях дзен і взагалі містичних, неканонічних шкіл як східних, так і західних). Безумовно, ці дві «методики» можна розводити тільки функціонально, бо, зрештою, правдивий Учитель одночасно й передає конкретні знання, і розвиває самостійність в учнях. Парадоксально, але на прикладі мистецької школи А. Васильєва можна говорити про метод «викрадення знання», що більш доречний для духовної школи. «Метод навчання у А. Васильєва загалом будується на притчах. Такий один із принципів виховання за допомогою системи іносказання. Це все — „викрадення” знання. Учні два роки, а то й більше, можуть за якимись недомовками, знаками, мимохідь кинутим

словам, які насправді є ключовими, відкрити щось надзвичайно важливе для себе. Тому треба весь час бути гранично уважним. В цей період якось особливо загострюється слух і зір: треба бути готовим до того, що знання може відкритися будь-якої миті. Так відбувається „викрадення“. До того ж, зрозуміло, існує система показів, коли вчишся, дивлячись на інших» [11, 23]. Цей метод роботи А. Васильєва з учнями, режисерами і акторами торкається насамперед внутрішньої сутності людини-митця, а потім — його мистецьких навичок, професії (хоча А. Васильєв завжди заперечує, що будує «театральний монастир»). Психофізичний тренінг тут відсутній. «Тренінгом» стає процес «розбиття вази» Учителем і її подальшого склеєння самим учнем, за образом висловом самого режисера [12, 10]. До речі, «розбиття вази» означає і руйнацію майже неминучого ідолопоклоніння перед Учителем, що є перешкодою на шляху до становлення нового майстра. Актор В. Агєєв виділяє ці два процеси всередині методології свого Учителя: «Перший — формування особистості актора як активного начала, актора-творця, деміурга; другий — безпосереднє опанування „математичними“ методами розбору і втілення твору» [11, 23]. Цілісний процес формування майстра з учня не проходить без екзистенційної і духовної кризи людини. Учитель нерідко персоніфікує такого собі демона кризи або діє за принципом Музи: мучить і благословляє.

Парадоксально, але, заснувавши школу, «Школу драматичного мистецтва», А. Васильєв категорично заперечує наявність своїх учнів. Не будемо розбиратися в причинах такої маніфестації, а спробуємо все ж таки виділити спільні мистецькі і світоглядні інтенції у представників творчого покоління нашо-

го дослідження, що дає підстави вважати їх учнями А. Васильєва.

1. Методологічною базою театральної практики вихідців зі школи А. Васильєва є техніка «структурного розбору» тексту і метод «структурної імпровізації» акторської гри.

2. Вони сповідують театр «присутності» «тут-і-зараз», а не імітації (насамперед, через акторську техніку), театр процесуальності (нефіксований малюнок ролі, спонтанний театр, вистави-версії, лібрето тощо).

3. Стилістично — це переважно інваріантний театр постмодерну з «гуманним обличчям» (примат актора-автора).

4. Яскраво означений духовний аспект театраль-ного експерименту. Театр міфу.

5. Герой експериментального театру «переходу» (кінець 80—90-ті роки ХХ століття) — це людина асоціальна, занурена у свій екзистенційний світ, у процес пошуку духовної сталості в добу перемін. Зауважимо, що в ігровому театрі «героєм» є сам актор-персона, який «випробовує на собі», по суті — міфологічний, шлях героїв переважно класичної прози і драматургії (Платон, Софокл, Йоганн Вольфганг Гете, Педро Кальдерон, Григорій Сковорода, Олександр Пушкін, Федір Достоевський, Джеймс Джойс, Антон Чехов, Леся Українка, Томас Манн та інші — ось неповний список авторів театру «переходу»). Це театр душевної сповідальності, філософського смислового навантаження і духовної ініціації.

Якщо спробувати створити певну конфігурацію з методологічних позицій досліджуваних персоналій, то вона виглядатиме так:

В. Кучинський і Г. Гладій — акторський тренінг у традиції Єжи Гротовського, «структурна імпровізація» акторської гри і технологія роботи з текстом — у традиції А. Васильєва.

О. Ліпцин і В. Більченко — дискурс А. Васильєва.

Клим (Володимир Клименко) — оригінальна система підготовки актора, акторської гри (так звана система Кастанеди на театрі), власна драматургічна інтерпретація класичної драми і прози, технологія складання тексту як технологія письмової режисури.

Б. Юхананов — теоретик театру, досліджує засади неомістеріального театру, розробляє так звану містеріальну техніку акторської гри.

А. Жолдак — проба технологічної інверсії (диверсії) експериментальної (маргінальної) режисерської технології в театральний мейнстрім.

Нерідко майстер називає своїм учнем не прямого апологета, а так званого «відщепенця», шлях якого зовні зовсім не схожий на шлях Учителя, проте який вловив суть «передання». Хтось із учнів за будь-яку ціну прагне зберегти свою індивідуальність, хтось свідомо чи підсвідомо переймає спосіб життя, манери і навіть зовнішній вигляд Учителя, хтось зосереджується на методі як самоцілі, хтось — як на інструменті, який може змінюватися залежно від того, хто ним користується, на якому матеріалі, а також від мистецької ситуації. Власне, остання комбінація і є плідною для розвитку нової школи, бо глибинна суть школи — не в переданні «букви» методу, а у вихованні вміння конструювати метод / шлях, конгруентний Самості кожної окремої людини (її внутрішній сутності) і резонансний потребам суспільства.

Так театральна культура в перехідний період у своїй експериментальній зоні розвиває цілий спектр

(пакет) стратегічних пропозицій, якими може послуговуватися соціокультурне поле суспільства.

Література

1. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века.— М., 1999.
2. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие — СПб., 2003.
3. Васильев А. Раб Менона // Московский наблюдатель, 1993.— №8—9.
4. Васильев А. На симпозиуме К. С. Станиславского. Москва, 16.10.1990 // Театральная жизнь.—1994.— №2.
5. Більченко В. Коментар до гри. Упорядкування — Наталії Шевченко // Просценіум.—2004.— №1—2 (8—9).
6. Николай Чиндяйкин об Анатолии Васильеве //Московский наблюдатель.—1995.— №3—4.
7. http://www.theatre.ru/ptzh_archives/2000/20/053.html
Фомина Е. Правила отторжения «я».— Петербургский театральный журнал.— 2000.—№20 (март).
8. Московский наблюдатель.— 1995.— №3—4.
9. Більченко В. Мене цікавить подія з людиною (Розмову вели М. Ніколаско і Д. Котеленець) // Український театр.—1993.— №4.
10. Васильев А. Дойдя до точки, я освободился // Московский наблюдатель.—1995.— №3—4.
11. Владимир Агеев об Анатолии Васильеве //Московский наблюдатель.—1995.— №3—4.
12. Васильев А. Разбить вазу // Театральная жизнь.—1988.— №6.