

**Анна Калугер**

магістр кафедри історії мистецтв, Київський  
Національний Університет імені Тараса Шевченка  
(м. Київ)

## Mundus universus exercet histrionem театр як жива культура

*Анотація:* Стаття є першою спробою теоретичного узагальнення досвіду серії воркшопів-інтенсивів 2017–2018 років київської лабораторії «Actor without cover» Ігоря Аронова в Національному Центрі театраль-ного мистецтва імені Леся Курбаса в межах концепту живої культури Єжи Гротовського, а також аналіз поняття «театральність» в межах перформативної моделі на основі лабораторного твору «Старий і море».

*Ключові слова:* перформативність, театральна модель, театральна лабораторія, Actor without cover.

*Summary:* The article is the first attempt to make a theoretical synthesis of the experience in a series of workshops-intensities during the year 2017–2018 whithin Kiev Laboratory «Actor without cover» (guiding Igor Aronov) at the Les Kurbas National centre for theatrical arts within the concept «living culture» of Jerzy Grotowski, as well as the analysis of the concept «theatricality» within the framework of the performance model based on the laboratory work «The Old Man And The Sea».

*Key words:* performability, theatrical model, theatrical laboratory, Actor without cover.

*Аннотация:* Стаття являється первой попыткой теоретического обобщения опыта серии воркшопов-интенсивов 2017–2018 годов киевской лабо-

ратории «Actor without cover» Игоря Аронова в Национальном Центре театрального искусства имени Леся Курбаса в пределах концепта «живой культуры» Ежи Гротовского, а также анализ понятия «театральность» в условиях перформативной модели на основе лабораторного произведения «Старик и море».

*Ключевые слова:* перформативность, театральная модель, театральная лаборатория, Actor without cover.

Говорити про те, що в Україні відбувся проект нового театру, неможливо. Однак цілком можливим є припустити, що виникнення великої кількості автономних театральних явищ останніх років, між якими навіть поки не прослідковується достатньо чіткого зв'язку, це повільний, але впевнений рух до нового театру.

«Actor without cover» Ігоря Аронова – театральна лабораторія, яка з самого початку існування заявила про себе не лише як про одну з варіацій доповнення до карти численних театральних ініціатив України останніх років, а й насамперед як про проект, який претендує на звання ініціатора руху постнекласичної театральності в Україні.

Постнекласична, або ж, формулюючи на театрознавчий манер, – перформативна модель театральності, визначає не лише нові межі сюжетності, однак саму концептуальну модель сценічної поведінки. За визначенням Еви Доманської: «Перформанс є символом перетину, або ж руйнування меж – як в академічному, так і в екзистенційному сенсі» [1, 235]. У випадку з гуманітаристикою це візуалізується у формі *емпатичної епістемології* – перформативно-чуттєвому способі пізнання, представники якого не «винаходять» традицію, а просто «втручаються» в неї. «Не інвенція, але інтервенція», як це формулював Ален Бадью [2, 18]. У випадку ж з театальною площиною це реалізується в залученні та «перевинаходженні» традиційних моделей сценічності, як передовсім досвіду оживлення театрального організму, поступовій маргіналізації «режиму репрезентації» як непродуктивного підходу у мистецькій роботі.

І саме в цьому випадку аналіз «Actor without cover» в межах концепту «живої культури» Єжи Гротовського та в контексті поняття «театральності» після перформативного повороту може стати початком дискусії щодо того, якого саме стибу театральність ми можемо спостерігати на прикладі проекту Ігоря Аронова і відповідно — чи може це бути прецедентом руху до нової театральності в Україні?

Після року функціонування театральної лабораторії «Актор без прикриття» цілком закономірно постає питання щодо необхідності підсумування досвіду цього проекту, який відбувався у Центрі Леся Курбаса. У зв'язку з цим згадується один із найбільш відомих виступів Єжи Гротовського «Дія буквальна» на конференції спільноти Костюшко в Нью-Йорку 1978 року [3, 31], а саме відповіді польського режисера на ряд претензій з приводу закінчення роботи його Театру-Лабораторії і необхідності так званого «свідчення перед громадськістю» щодо результатів роботи. Він дивувався, що нікого не цікавило питання театру як процесу, однак всі наполягали на театрі як результаті. Тому наш текст не має на меті перетворитися на «класичне свідчення про результати», однак його основною метою є осмислення цього проекту передовсім як нової території ідей для українського театального простору.

Загалом система тренінгів «Actor without cover» є формою навчальної лабораторії, яка надає в першу чергу базовий апарат для сценічної роботи, яка формує індивідуальний підхід до театру, кіно і перформансу — без жодних стійких формалістичних шкіл, напрацювань «специфічної манери», які мають інерцію до повсякчасного одноманітного відтворення. Саме в цьому «Actor without cover» не повторює, але запозичуючи, продовжує Гротовського. Ідея *живої культури* не є ані системою мізансценічних схем, ані специфічною категорією візуальності. Це завжди і в першу чергу досвід *оживлення* театального простору, приведення його у готовність до діалогу.

Діалог цей може бути варіативним – танцем було, *slow motion*, імпровізацією, «канатом» Брука, дихальними вправами, чим завгодно – головна умова – здійснення справжнього людського акту, а саме цим є діалог. По відношенню до цього театру можна застосовувати безліч означень: він може бути антропологічним, тотальним, психофізичним, метафізичним, і навіть літургічним. Однак основним наскрізним мотивом стає факт нової театральної дії – буквальної, а не символічної, простору, який не ділиться на умовний, чи не умовний, театр не стає суто глядацьким, або суто акторським, або тим більше режисерським феноменом, який ми звикли пов'язувати саме з ХХ століттям. І навіть сама сцена не стає обмеженим символопороджуючим простором – вона набуває більш амбітного завдання – винайдення нової мови театральності, максимально точної та буквальної.

Цілком правомірним у цьому випадку постає питання щодо самої можливості дефініції театральності в межах аналізу сучасного перформативного простору культури. Це чудово втілюється у формулюванні професорки Institut d'Études Théâtrales Жозетт Фераль: «Сьогодні саме поняття театральності є рівновіддаленим від сценічного мистецтва в тій самій мірі, що і більшість мистецьких жанрів» [4, 347]. Виникає ситуація, за якої необхідним стає історіографічний проект «Театральності театру» – починаючи від самої його появи. Проект титанічний і заледве реальний, адже театральність давно припинила бути теоретичною та художньою прерогативою театру, розчинившись в межах загальногуманітарної та загальномистецької театральної моделі.

В такій ситуації *post-performative turn* театральний простір опинився в ситуації ціннісного знекровлення: адже питання не в маргіналізації окремого типу візуальності чи сюжетності, а в ставленні під сумнів художнього твору як такого, ба навіть самої необхідності створення якогось кінцевого продукту.

Таким чином, виникає ситуація, в якій ритуал може діяти заради себе самого. Ця ритуальність втілюється передовсім у принципі «вічного повернення» або ж, більш наближено до театральної термінологічної стилістики — *вічного тривання тренінгу*. Тобто ми говоримо про існування такого тренінгу, який діє навіть не заради «готовності до акту», але заради самого тренінгу. Подібно до текстів Жана Жене та Гертруди Стайн, в яких театр осмислює саме явище театру, Actor without cover моделює таку систему тренінгів, для якої тренінг стає самоціллю. Останнє ж — цілком позбавлене самого інстинкту театральності — тобто встановлення чітких розмежувань між потоком репетиційної роботи, певних точок неповернення. Одрозумімо, що останнє — не вимога свідчень про результати, однак елементарна потреба фіксації твору.

З огляду на це, сценічну дію «Старий і море», підсумування дев'яти воркшопів-інтенсивів, можна охарактеризувати як *вічне тривання тренінгу*, і саме цей жест найясніше постулює відмову від претендування на класичний контекст театральності. Якщо не сказати більше — що це є відмовою від театральності як такої.

Чим, власне, був «Старий і море»? З одного боку — годинною есенцією всіх проведених до цього тренінгів: дихання тілом, взаємодія «змії та дерева», в якій один із учасників був стовбуром, а інший — динамічним зміїним тілом. Це також і «еволюційна лінія», в якій кожен учасник проходив власний процес перетворення зі звіра в тварину, і, зрештою, — сцена зустрічі зі своїм персонажем. Кількісно — це п'ять перформерів, один віолончеліст і ведучий — Ігор Аронов, який періодично втручався в сценічну дію. Ця група сформувалася з серії воркшопів протягом року, але роботу «Старий і море», в загальному підсумку, було поставлено за 5 місяців.

З іншого ж боку — це музично-тілесний пейзаж з абсолютно розмитим фокусом сюжету. Не дія, але стан, який об'єднав на одному просторі музику, як найбільш довершене втілення абстрактного, і тіло

актора, яке цілком прирівнювалося до музичного інструменту. Саме це поєднання створило умови для появи специфічної естетики часу — *постійно триваючого теперішнього*.

Однак часовий ефект «Старого і моря» є не лише наслідком поєднання двох інструментів. Твір існує на уламках англо-українського тексту Гемінгвея, шлюбної епітафії Марини Цветаєвої «Вчора еще в глаза глядел...», подихів, криків, зойків та інструментальної музики, як своєрідного джерела імпульсів.

Це виглядає як порушення композиційних законів, хоча насправді — це винайдення свого власного закону композиційної логіки, який можна назвати *театром пейзажної тілесності*. Однак слово «пейзаж» у цьому випадку не слід сприймати як синонім естетизації, а скоріше — як відмову від «оповідності» й телеологічно орієнтованого часу, і надання переваги атмосфері «ритуальності» над драматичними та нарративними способами представлення дії.

Деякою мірою це нагадує способи реконструкції так званого «першопочаткового театру» — винайдення певної писемної практики, в якій саме тіло виступає знаком, а тілесність замінює класичний драматичний текст.

Унаслідок такої заміни виникає дуже сприятлива ситуація для глядача — особлива свобода тлумачення в межах відсутньої догматичності тексту, і в результаті чого — широкий ряд аналогій прецедентів із театральної історії. Тому значною мірою *Mundus universus exercet histrionem* Петронія, гасло театру «Глобус», втілюється як цілком відповідна алюзія і для «Actor without cover». *Весь світ лицедіє* — є нічим іншим як базисом театру — онтологічної вертикалі. Тобто такого театру, де все є універсально цілісним: від розрізнених методологічних підходів до варіацій візуальної естетики. Це є як узагальненням усього попереднього досвіду, так і заглибленням у кожну індивідуальну перспективу акції. Таку стратегію можна прирівняти до експерименту середньовічних мораліте, а саме — винайдення

універсальної мови театру для незалежності від лінгвістичних бар'єрів середньовічної Європи. Тільки в цій ситуації лінгвістичний вимір модифікується в методологічний.

У випадку з такою дією сам термін *mise-en-scène* втрачає своє практичне підґрунтя і перетворюється в *performise* [5, 648] – дещо, що вже не носить на собі контексту *théâtralité*, невідного передовсім своєю надуніверсальністю в межах мистецтвознавчих і гуманітарних означень. Отже, ми вкотре актуалізуємо вже неодноразово згадану проблему створення нової термінології для оцінювання сучасного театру. Ця проблема потребувала б розгляду в окремому матеріалі, тому в цій роботі ми обмежимося лише побіжним її означенням [6, 9].

«Actor without cover» – це студія, в якій в одному просторі співіснують актори з майстерні Рушковського, студійці Курбаса, перформери PostPlayTheatre та Молодого театру, випускники і студенти Карпенка-Карого різних років. І вони не просто співіснують, але створюють спільну театральну дію. Цю ситуацію цілком можна ілюструвати тезою Патріса Паві з його статті 2014 року, узагальнювальної, з точки зору досвіду розвитку логіки мізансцени, яка визначає театральний простір у ХХ столітті. Ця теза про *ritual – seeking experiments* Аріани Мнушкіної та Пітера Брука, які на основі численних етнічних ідентифікацій підготували базу для театру як гомогенної спільності. І якщо їхня спільність є насамперед гомогенним театральним комплексом із представників різних етнічностей, то у випадку з «Актор без прикриття», це є такою цілісною структурою, яка передбачає методологічний комплекс, у якому кожна з методологій не заперечує одна одну, позаяк кожна з них – лише частина формування індивідуальної сценічної політики. Це і є діалогом. І в такому разі однією зі спроб перенесення сучасного театру в Україні на рівень немаргіналізованої мистецької комунікації.

Необхідно наголошувати на тому, що цінність такої комунікації – не у створенні більш-менш подібних творів відповідно до услав-

лених і дієвих у свій час моделей, таких як *постдраматичність Німеччини* чи *текстологічність Франції*, — подібна тактика завжди є лише варіацією варіації. Саме на цей не надто здоровий синдром страждає сучасна українська сцена — диктат запозичених давно наявних форм європейського театру, існування в режимі «контroversійність заради контroversійності», сміливі жести заради «сміливих жестів», хоча їхня «сміливість» — явище давно і неодноразово пережите світовим театром.

Віддаючи належне необхідності формулювання загального підсумку, ми маємо перш за все визнати, що локальна, хоч і продуктивна, лабораторія не може бути свідченням появи нового театру. Театральна система функціонує як синергія таких локальних осередків, однак ніколи не порізно. Тому ця робота, присвячена одиничному прецеденту, незвичної для української мистецької ситуації театральності, є передусім спробою теоретичного узагальнення і виокремлення методологічних моделей, які цим проектом пропонуються. Поза досвідом оживлення театрального організму України, Actor without cover можна визначити як таку модель перформативності, яка «втілюється як віра в те, що мова не лише репрезентує реальність, однак змінює її» [7, 226]. Змінює насамперед тим, що розбудовує стратегію театротворення у найбільш правильному напрямку — починаючи з винайдення власної символічної мови. Від мови — до перформативної форми, від форми — до амбіції формулювання своєї дефініції театральності. У такому разі слово «винайдення» — не привід поривання з традицією. Можемо припустити, що останню Ігор Аронов формує для себе сам, виростаючи за межі власної національної культури, ідентифікуючи себе з позанаціональним колом «далеких близьких»: Бруком, Гротовським, Чесляком, Кагелем, і всіма тими митцями, опора на яких відчутна у його роботах. Цей позачасовий діалог творення і є живою культурою.

*Список використаних джерел:*

1. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / Отв. ред. Кукарцева М.А. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 226–235.
2. Badiou A. Ethics: an essay on the understanding of evil / Alain Badiou. – London: Verso, 2001. – 166 p. – (Wo es war).
3. Гротовский Е. Действие буквально. Выступление на конференции в обществе Костюшко. / Е. Гротовский. // «Dialog». – 1979. – №9.
4. Féral J. La théâtralité: la spécificité du langage théâtral / Féral. // Poétique. – P. 347–361.
5. Термін запропонований Патрісом Паві для означення мізансценічної логіки, яка вийшла за межі театральності і набула перформативних ознак. – Pavis P. Contemporary mise en scène: staging theatre today / Pavis. – Abingdon: Routledge, 2012. – 384 p.
6. Для прикладу обмежимося працею, яка найбільше акцентує увагу на «перформатизації» сучасного театрального простору і окреслює дискусивне терміногічне поле в межах цієї проблеми – Barba E. The Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer / E. Barba, N. Savarese. – London: Routledge, 2006. – 320 p. – (2nd ed).
7. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / Отв. ред. Кукарцева М.А. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 226–235.