

Національний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

Науковий вісник

Курбасівські читання

Kurbas Reading

Курбасовские чтения

№13

Перформативність vs театральність

Київ 2018

УДК 792.01
ББК 85.33я5
К93

Редакційна колегія:

Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, директор НЦТМ ім. Леся Курбаса (голова); *Ігор Юджін*, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ; *Валерій Гайдабура*, доктор мистецтвознавства; *Олена Бондарєва*, доктор філологічних наук; *Олена Левченко*, доктор філософських наук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Валерій Панасюк*, доктор мистецтвознавства м. Суми; *Наталія Владімірова*, доктор мистецтвознавства; *Мар'яна Шаповал*, доктор філологічних наук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Ірина Волицька*, кандидат мистецтвознавства м. Львів; *Олена Коваленко*, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Надія Мірошніченко*, кандидат філологічних наук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Юлія Скибицька*, кандидат філологічних наук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Наталія Шевченко*, мистецтвознавець, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Мар'яна Матвейчук*, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; *Оксана Танюк*, мистецтвознавець, драматург, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса та *Олександр Чайка*, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса – заступники директора НЦТМ ім. Леся Курбаса.

Випускові редактори:

Мар'яна Матвейчук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса
Юлія Скибицька, кандидат філологічних наук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Рекомендовано до друку Вченою Радою НЦТМ імені Леся Курбаса
(Протокол № 2, від 27 червня 2018 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
Серія КВ 14039–3010 ПР від 30.05.2008 р.

К93 Курбасівські читання: Наук. Вісник / Нац. Центру театр.мистец.
імені Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К: [НЦТМ ім. Леся
Курбаса], 2018. – №13: Перформативність vs театральність. – (286 с.)

Зміст

Слово випускових редакторів 5

ТЕОРІЯ

Олена Левченко. Перформативність vs театральність
в аспекті перформативного повороту 13

Лариса Венедіктова. Перформативні практики як філософія в дії 26

Наталія Шевченко. Мистецькі інструменти діалогічного процесу 36

Мар'яна Матвейчук. Документальний театр «Експертиза»
TanzLaboratorium як практика дослідження публічності 52

Олена Коваленко. Українські режисери-шістдесятники: досвід
незалежної театральної індивідуальної
національно-гуманітарної та морально-етичної опозиції 68

ТЕОРІЯ. ЕКСПЕРТНА ДУМКА

Олександр Мірошніченко. Принципи театральної реформи
і концепція європейських театральних центрів 87

Неда Неждана. Міжнародні тенденції у сфері незалежних
театральних ініціатив та український феномен 100

Дмитрій Ермолович-Дацинський. Моноспектакль
в українском театре ХХІ века 123

Анна Калугер. Mundus universus exercet historinem.
Театр як жива культура 135

КРИТИКА

Владимир Колязин. Эрвин Пискатор в СССР,
или О том, как долго можно заблуждаться 147

Жанна Бортнік. Монодрама: право на тотальний монолог 165

<i>Дмитрий Ермолович-Дащинский. Исповеди и документы.</i>	
Второй открытый фестиваль украинской драматургии «Днепр. Театр. UA»	188
<i>Лариса Бабій. Перформативність або підготовка до політики</i>	194
<i>Larisa Venediktova, Mariana Matveichuk. I am the Border.</i>	
Reflections on Resistance, Cooperation and Art	202

МАЙСТЕР-КЛАС

<i>Наталія Шевченко. Акторський тренінг – межі незалежності (деякі роздуми довкола двох анкетувань)</i>	211
---	-----

ПРЯМА МОВА

<i>Михаил Зятин. Ответственность человека и искусственный интеллект. Дискуссия в рамках семинара «Перформативность»</i>	223
<i>Юлія Гасиліна. Театральний центр і незалежні театри як полігон нової театральної формації</i>	230

ВІЛЬНА ЗОНА

<i>Олег Драч. Бесіди з майстром. Кабала чи біоцентризм, або Квантова природа гри на театр (філософські діалоги)</i>	243
<i>Олена Бондарева. Ексцентрична концепція драми</i>	259
<i>ТанцЛабораторіум. Ідеальний театр. Тексти-рефлексії глядачів</i>	265

Слово випускових редакторів

Тринадцяте число «Курбасівських читань» вирізняється напрочуд багатовекторними дослідженнями, ймовірно, через те, що воно є своєрідним підсумком дводенної наукової конференції, проведеної наприкінці травня 2018 року Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Кожний день конференції був ніби окремим блоком із власною темою, власною формою організації і, звичайно ж, своїм окремим колом учасників. Перший блок був присвячений темі «Незалежні театральні ініціативи: концепції, програми, перспективи», він згуртував не тільки теоретиків-науковців, а й практиків: режисерів, драматургів, акторів, арт-кураторів. Дискусійний простір конференції формувався довкола таких питань: які форми незалежних театральних ініціатив є на сьогодні продуктивними в нашій державі? чи потрібна Україні реформа театральної системи? як і що саме маємо змінити? що нам варто запозичити зі світового досвіду, а що – ні? що нового ми самі можемо запропонувати іншим країнам? яким може бути наш власний шлях у цій царині? Відповіді на ці та інші питання, які виникали в процесі наукової бесіди читач, без сумніву, зможе отримати зі сторінок цього випуску «Курбасівських читань».

А тепер – своєрідний «анонс» подій-досліджень. Олена Коваленко у своїй статті систематизує вектори режисерських шукань «шістдесятників» – останніх романтиків ХХ століття – від національно-гуманітарної до морально-етичної опозиції. Неда Неждана порівнює український і міжнародний досвід у сфері незалежних театральних ініціатив. Олександр Мірошниченко викладає концепцію незалежних театральних центрів як основи реформування театральної царини в нашій державі. Анна Калугер робить спробу теоретичного осмислення досвіду київської лабораторії «Actor without cover» Ігоря Аронова, що працювала в Національному Центрі театального мистецтва

імені Леся Курбаса протягом 2017–2018 рр. Білоруський дослідник сучасної драматургії Дмитрій Ермолович-Дашинський наголошує на актуальності форми моновистави для українського театрального мистецтва 2010-х років, а також здійснює критичний аналіз вистав II фестивалю української драми «Дніпро. Театр. UA». Розвідка Жанни Бортнік – це комплексне дослідження української монодрами XX–XXI століття починаючи з 1970 року до сьогодення, у якій серед інших окреслене поняття «монодраматизації» суспільства. Завдяки Володимирі Колязину вперше на сторінках «Курбасівських читань» маємо змогу вивчати творчість і радянський період життя німецького режисера Ервіна Піскатора. Наталія Шевченко ділиться результатами анкетувань, проведених серед учасників акторських інтенсивів «Актор без прикриття» Ігоря Аронова у 2018 році, порівнюючи їх із подібним опитуванням учасників інших акторських тренінгів 2000 року, соціологічно опрацьованим Неллі Корнієнко. Режисер Юлія Гасиліна на прикладі власного досвіду роботи у центрі «Пасіка» і театрі-студії «Міст» обстоює ефективність діяльності незалежних театральних центрів і незалежних театрів в Україні. До цього номеру вміщена також і стаття Олени Бондаревої, присвячена аналізу п'єс із останньої збірки драматурга-ювіляра Ярослава Верещака. Актор Олег Драч говорить про квантову природу театру, обравши для цього класичну форму філософських діалогів.

Отже, цілком очевидним є те, що представлені вашій увазі роботи відкривають нові горизонти для майбутніх досліджень про український театр XX–XXI століття.

*Юлія Скибицька,
кандидат філологічних наук,
науковий співробітник
НЦТМ ім. Леся Курбаса*

* * *

Ми живемо в час, коли кордони вже не проходять між культурами, дисциплінами чи людьми. Можливо, людина як така опиняється всередині кордону чи стає кордоном? Інформаційний шум, який наразі називають постправдою або гібридністю і що його можна побачити як сучасний «страх і тремтіння», може виявитися власним шумом кожної конкретної людини. Чи не є причиною такого шуму звична антропоцентристська оптика, що підлаштовує світ під потреби та безпеку людини? Навіть якщо таке підлаштування загрожує самому існуванню людини та світу?

На семінарі «Перформативність» у рамках наукової конференції «Незалежні театральні ініціативи» організатори ставили перед собою завдання почати дискусію про нову методологію науки, у якій «мистецтво постає альтернативним до науки засобом репрезентації, аналізу, розуміння та зміни світу».

До тринадцятого номеру «Курбасівських читань» увійшли тексти, які прямо чи опосередковано звертаються до явища перформативності і його походження або ж говорять про інші прояви кризи гуманітарного знання, симптомом якої і є актуалізація перформативності.

Що таке власне перформативність? І чим вона відрізняється від перформансу чи театральності? Якою є та нова ситуація в гуманітарному знанні, що викликала появу перформативного повороту? Яким чином перформативний поворот, як стверджує Ева Доманська, «відображає шифт фокусу аналізу від споглядання, рефлексії світу і людини до схвалення його повстання проти існуючої реальності?»

Аналізуючи три різні підходи до визначення перформативності (від шекспірівської метафори – весь світ театр, до перформативності лінгвіста Джона Остіна, до мистецького поняття, яке стало терміном театральної антропології Шехнера-Ґротовського), Олена

Левченко розглядає випадок запозичення терміну «перформативність» із пошукового театрального мистецтва і його метафоризацію, внаслідок якої термін набуває протилежного значення. Зрештою, авторка пропонує театральність як методологічну основу розрізнення значень «перформативності».

Лариса Венедиктова наголошує на «перформативності» в якості нового гуманітарного знання (НГЗ), одночасності теорії та практики у перформативному повороті в культурі. Тут не можна не згадати про кризу естетичного погляду і естетичне сприйняття як можливість зміни аспекту задля осмислення складного сучасного світу.

Лариса Бабій звертає увагу на випробовування перформативності власною практикою під час кількарічного мистецького–освітнього проекту Performativity групи TanzLaboratorium. Звертаючись до історії проекту, авторка заявляє про необхідність особистого простору уваги до власного сприйняття як передумови для політики.

Із проблемою перевстановлення (чи пошуку) кордонів між публічним і особистим, між мистецтвом і реальністю, між політикою та соціумом тощо має справу інший проект групи TanzLaboratorium – документальний театр «Експертиза», аналізу якого присвячена стаття Мар'яни Матвейчук. Мистецтво – як «вихід за надійні стіни дому» – «стає полем розгортання битви за долю світу».

Про ситуацію аномії (lawlessness) на прикладі невизнаної республіки Абхазії, куди, серед іншого, спрямовані зусилля добромисників із західного світу, які використовують мистецтво задля нормалізації аномійного стану, про потенціал мистецтва чинити спротив такій нормалізації йдеться в есе «I am the Border. Reflections on Resistance, Cooperation and Art».

Тему відповідальності людини у ситуації можливості появи штучного інтелекту та загроз перекладання цієї відповідальності на машинну обговорювали учасники семінару з інженером з програмного забезпечення Михайлом Зятіним.

До збірника також увійшли тексти-рефлексії глядачів вистави «Бенкет» (в рамках проекту TanzLaboratorium «Ідеальний театр»).

Перформативний поворот пропонує нові способи концептуалізації проблем, а також здатність швидше реагувати на процеси, що відбуваються у світі. Виникає ситуація, коли людина має шанс відмовитися від свого антропоцентристського погляду на світ – і в театрі, і в мистецтві, і в своїй екзистенції.

Можливо, перформативний поворот є також шансом діяти «і „в минулому“, і в теперішньому для того, щоб здійснити конкретні зміни в сучасній соціальній і політичній реальності»?

*Мар'яна Матвейчук,
науковий співробітник
НЦТМ ім. Леся Курбаса*

Теорія



Олена Левченко

доктор філософії, науковий співробітник
НЦТМ ім. Леся Курбаса

Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту

Анотація. У статті визначаються підходи до аналізу різного розуміння терміну «перформативність» у контексті перформативного повороту та встановлюються причини багатозначності терміну. Виділяється три різних, хоча і певним чином пов'язаних між собою напрями. Методологічною основою їх розрізнення стає театральність.

Ключові слова: перформативність, перформативний поворот, театральність, актор, перформер, виконавець.

Summary. The article defines approaches to the analysis of different understanding of the term “performativity” in the context of the performative turn and establishes the reasons for the multivalued term. There are three different, albeit definitely related, directions. Theatricality becomes methodological basis for their differentiation.

Key words: performativity, performative turn, theatricality, actor, performer.

Аннотация. В статье определяются подходы к анализу разного понимания термина «перформативность» в контексте перформативного поворота и устанавливаются причины многозначности термина. Выделяются три разных, хоть и определенным образом связанных между собой направлений. Методологической основой их различия становится театральность.

Ключевые слова: перформативность, перформативный поворот, театральность, актер, перформер, исполнитель.

Однією з особливостей руху сучасної культурологічної думки, яка однозначно свідчить про її нелінійну траєкторію, є значна кількість «поворотів». Ї сам по собі цей факт вже став предметом осмислення в численних гуманітарних дослідженнях, розмаїття яких демонструє цей процес як живу віброуючу, гарячу для спокійного аналізу субстанцію.

Так Валерій Савчук у статті «Феномен повороту в культурі ХХ ст.» констатує наступні повороти: онтологічний, лінгвістичний, іконічний, теологічний, перформативний, медіальний, антропологічний, риторичний, наративний, просторовий [1]. У монографії «Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру» Дорис Бахман-Медик систематизує та описує «повороти», яких вона виділяє шість (інтрепретативний, перформативний, рефлексивний, постколоніальний, перекладацький, просторовий, іконічний) і визначає ті методологічні переваги та проблеми, що виникають за кожним поворотом.

Посилаючись на Андреаса Реквіца, який досліджував процес трансформації культурних теорій, дослідниця вбачає сенс культурних поворотів в тому, що вони «вводять у дослідження власний інноваційний словник» [2]. Такий, на перший погляд, дивно сформульований науковий сенс певним чином відображає ту нову ситуацію, яка склалася в гуманітарних науках, які намагаються осмислити світ у його багатоманітті, враховуючи ті явища і речі, що залишалися поза увагою наукового мейнстріму. Це те, що «термінах Гастона Башляра можна назвати „епістемологічним розривом“ — впровадження і поширення нового керуючого пізнанням словника, який відкриває аналітичні перспективи нового типу» (Цит. А. Реквіца за [2]).

Однією із сутнісних особливостей культурних поворотів є їхня потенційна трансдисциплінарність. Ї тут, як підкреслює Бахман-Медик, виникає проблема «перекладу» нових словників та «концептуальних оптик» у методи окремих дисциплін.

Проблема побутування перформативного повороту в окремих дисциплінах якраз і пов'язана з труднощами такого «перекладу».

Напевне, з усіх названих перформативний поворот найяскравіше демонструє й висвітлює наявну в науці проблему трансдисциплінарних термінів. Ті наукові царини, де народжуються терміни, неохоче діляться ними і часто не сприймають їхню адаптацію в інших галузях наук. Ї це не дивно, адже нерідко в такому випадку ці терміни починають вживатися в переносному значенні, причому суть цього переносу, як правило, відома лише фахівцям.

У випадку перформативного повороту виникає додаткова проблема самого народження терміну.

Отже, почнемо зі звичайного Оксфордського словника. Там слово *to perform* виступає у двох значеннях: 1) виконувати, здійснювати; 2) щось представляти аудиторії. І звідси витікає основна проблема неоднозначності розуміння перформативного повороту: його джерел, власне, і було два, виходячи з можливостей багатозначності слова.

Тобто під одним терміном «перформативний поворот» виникає власне дві методології, причому, представники однієї можуть навіть не згадувати про існування іншої (наприклад, див. [3]), або ж вважати її некоректною (див. [4]). Так у першому випадку авторка статті виводить походження поняття «перформативність» від робіт теоретика театральної антропології Ричарда Шехнера.

Авторка ж другої статті вважає, що Шехнер використав щодо театру існуючий в аналітичній філософії універсальний термін Джона Остіна, не посилаючись на першоджерело.

Намагання теоретиків примирити дискурси двох джерел майже вдаються, однак, як відмічає Бахман-Медик, залишається ще знайти одну маленьку ланочку, без якої єдність концепції все ж таки розпадається. Ї це нагадує ту маленьку «втрачену» ланочку, без якої не вдається побудувати завершену еволюційну картину переходу від приматів до людини.

Такий результат свідчить про хибність шляху. Фінальна маленька ланочка на цьому шляху не знайдеться.

Отже, є сенс повернутися до джерел.

Перше значення, як можна помітити, більш загальне і не пов'язане з театром і виконавською майстерністю, як значення друге.

Термінологічно перформатив у значенні «виконувати, здійснювати» було вжито в дискурсі аналітичної філософії. Особливістю аналітичної філософії, починаючи від Джорджа Едварда Мура, є те, що вона зосереджувалася на осмисленні не природи світу чи буття, а на самій здатності людини бачити цей світ і осмислювати його засобами такого посередника як мова. Іншими словами, ставилося питання істинності будь-якого твердження щодо реальності, досліджувалися підстави такої істинності, шукалися найменші – «атомарні» – мовні пропозиції, які б могли вважатися істинними тощо.

Оскільки у аналітичному фокусі виявилася мова, то не дивно, що великий внесок було зроблено в лінгвістику. Зокрема, зосереджено увагу на різниці між мовою і мовленням, тобто між потенційним мовним набором знаків форм та вживанням цих знаків і форм у мовленнєвих актах. Так Джон Остін звернув увагу на те, що в процесі мовлення не лише передається інформація, але іноді здійснюється спроба вплинути на адресата чи на саму реальність. Він виділив низку висловів – перформативів – де саме висловлювання збігається з дією, еквівалентне дії. Це клятви, вітання, накази, попередження у формі першої особи однини.

У такому випадку вже не йдеться про істинність чи хибність висловлювання щодо реальності, бо воно саме стає реальністю.

Той самий Остін розширив поняття перформативу до соціальної дії у вигляді відтворюваних ритуалів (одруження тощо) та нелінгвістичних перформативів (жести ввічливості, вдячності тощо).

Ствердження такої можливості єдності дії (а мовленнєвий акт є безперечно дією) та реальності суголосне частині театрального авангарду, адже воно дає додатковий поштовх і теоретичне обґрунтування, яке виводить їхні пошуки з царини сценічних мис-

тецтв у міждисциплінарну філософсько-антропологічну царину, де мистецтво максимально стає інструментом пізнання природи людини та світу.

Про перформативність у сенсі «поняття міждисциплінарного походження, яке означає ситуацію збігу змісту з проявом» як про теоретичне і концептуальне підґрунтя говорить керівник групи «Танцлабораторіум» Лариса Венедіктова: «Замість того, аби описувати світ, перформативне мистецтво діє в процесі повідомлення, з одного боку, враховуючи час, який проходить, а з іншого — відкриваючи простір сумніву, адже перформативне повідомлення неможливо перевірити на істинність. При перформативності зміст не розповідається, але відбувається його самоподання. Певне повідомлення (текст чи дія) стає не просто висловом про будь-що, але і демонстрацією того, про що говорить це повідомлення» [5].

Таке розуміння суті перформативності суголосне дослідженням Кеті Чухров, Еви Доманської, Джудіт Батлер та ін. Вони виводять це поняття у філософську, соціальну, історичну, політичну, гендерну сфери, пропонуючи його як методологію через аналіз дій, соціальних жестів, самозасвідчень.

У сфері виконавських мистецтв великої уваги надається дослідженню тілесності. Розпочате модерном дослідження природи мистецького твору як посередника між автором і глядачем змінюється дослідженням взаємодії автора та аудиторії. Відтак зникає і сам посередник — твір як окремий художній простір.

Представники цього напрямку перформативного повороту не відмовляють театру в перформативності, але не більше і не менше, ніж будь-якій іншій людській діяльності. Зокрема, існують дослідження перформативності в теорії «соціального жесту» та вуличних акцій Бертольда Брехта (див. [4]) тощо. Сам Остін свого часу вказував на різницю між перформативністю в повсякденному житті та театральністю.

Отож логічно з огляду на джерело походження (аналітична філософія), перформативність в жодному разі не розглядається як синонім «театральності».

Історія перформативності, яка виникла суто в театральній царині й походить від другого значення слова *to perform*, а саме — «щось представляти аудиторії» формально починається з кінця 60-х років XX ст., зокрема з роботи американського антрополога театру Р. Шехнера «Статті з теорії перформансу» («*Essays on Performance Theory*» [6]). Вочевидь теорія Шехнера виростала з ідей та пошуків театральних експериментаторів, а не з логічних побудов аналітичної філософії.

Ця робота була теоретичним узагальненням процесів, які почалися в європейському театрі ще на початку XX ст., коли почала ламатися логоцентрична парадигма і театр, як і всі види мистецтва у той час, почав активно осмислювати власні виражальні засоби. Оскільки в основі драматичного мистецтва лежить дія (власне слово «драма» і значить «дія»), то насамперед виник інтерес до природи дії та діяча або ж виконавця.

На початку 30-х років XX ст. отримали підтримку радикальні пошуки Етьєна Декру, який проголосив ідею театру як мистецтва актора, а актора як «голу людину на голій сцені». Причому він відмовився не лише від допомоги інших видів мистецтв, а і від слів та звуків, залишивши лише дію — рух тіла актора в просторі («будь-яке мистецтво, що захоплює сцену, підкоряється дії, тобто акторові у русі» [7, 36]).

У цей самий час значна частина європейського театального авангарду зазнає впливу балійського танцю й активно звертається до ритуальних коренів театру, до магічної («алхімічної» за А. Арто) єдності звуку і жесту. Відтак не можна не зауважити, що ідея слова, яке стає жестом, тобто рухом, тобто дією опанувала європейським театральним авангардом дещо раніше, ніж її у рамках лінгвістичного дискур-

су сформулював Остін (курс лекцій «Слово як дія» («Як робити речі зі словами») він прочитав у Гарвардському університеті у 1957 році).

На думку Арто, на сцену має виходити не актор-лицедій, тобто дехто в масці персонажа, а навпаки, людина, яка здійснює акт зривання усіх соціальних масок, аби проникнути до колективного позасвідомого і наново пов'язати людину з «трансцендентним принципом», наслідування якому, за Арто, і є сенсом справжнього життя.

Якраз із середини 50-х років починає свої пошуки Є. Гротовський, автор поняття актора-перформера. Разом із ним певний час працюють і Еуженію Барба, в майбутньому автор книги «The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology», і сам Ричард Шехнер.

У самому терміні «перформер» у європейському контексті сценічних мистецтв немає нічого дивного, адже *performer* дослівно означає *виконавець*, а *performing arts* – це форми мистецтва, де матеріалом є голос і тіло актора, тобто спів, танець і власне сам театр. До речі, в російському перекладі ігнорується термінологічний нюанс і вищезазначена книга Барби перекладається як «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» [8].

Гротовський не випадково розширив поняття актора, називаючи його перформером. Спочатку в нього це був «святий актор», який втілював ідею Арто про акторську гру як жертву власним «Я», а театр як ритуал повернення до «трансцендентного принципу», згодом Шлях до Театру Джерел, пошук спільного коріння виконавських мистецтв (*performing arts*) природно вимагали такого розширення. Є. Гротовський своїм поняттям актора-перформера фактично окреслив таку парадигму акторського виконання, коли роль виходить з усієї *тілесно-духовної цілісності* актора.

Р. Шехнер вводячи термін «перформативність» теж розширив поняття театральності, однак це розширення торкалося повсякденної поведінки, іншими словами, Р. Шехнер ввів новий предмет дослідження – *перформативні практики повсякденності*. Варто підкреслити,

що досліджувалися не практики театралізованої поведінки, яка виникає внаслідок виконання людиною різних соціальних ролей, — в центрі уваги були певні повторювані ритуали, поведінкові патерни, в якій людина входила автоматично, точно знаючи як у цій ситуації (до речі, відмінній від її звичної реальності) треба поводитись.

І в Є. Гротовського, і в Р. Шехнера ключовим словом у визначенні перформативності був *ритуал*.

У ритуалі мало зникнути розділення на сцену і зал: усі мали стати членами єдиного ритуального дійства. Ритуал поєднував не лише людей, але й у кожного учасника відбувалося поєднання «людини внутрішньої» й «людини зовнішньої».

Однак Р. Шехнер заклав небезпечну тенденцію і вивільнив у науковій спільноті спокусу розширити до горизонтів науки шекспірівську метафору «Весь світ — театр».

Так, наприклад, із логічних побудов Марвіна Карлсона та низки багатьох інших дослідників, витікало, що *performing* на сцені й у звичайній життєвій ситуації — це практично одне й те ж саме, а індивідуальна поведінка залежить від контексту, в який потрапляє людина, тобто та чи інша соціальна ситуація зумовлює відповідну поведінку (роль) людини, а отже і спосіб її самопредставлення у тій чи іншій ситуації.

Неважко помітити, що розуміння перформативності як розширеної театральності базується на такому розумінні театру, коли суть і мета акторської гри бачиться як удавання себе кимсь іншим, як надягання маски й поведінка відповідно до характеру маски.

Іншими словами, це не та театральність, якої шукав весь театральний авангард ХХ ст., а дещо протилежне. Це театральність без зривання соціальних масок заради проникнення до «трансцендентного принципу», без жаги тотальності, ритуальної єдності і такого іншого. Так збоку бачить театр переважна більшість людей: просто гра — надягання маски та вдавання іншого, або ж себе-іншого.

Те, що гра є базовим елементом театру – це безперечно. І, можливо, у цьому феномені закладені не менш глибокі речі й здатність впливати на реальність, ніж у ритуальній природі театру. Однак, перформативний поворот в результаті такого розуміння театральності набув мало не протилежного до першопочаткового напрямку відгалуження у різних галузях знання, не пов'язаних ані з театром, ані з перформативним дискурсом у філософії. Цікаво, що саме у таких дослідженнях перформативність виступає практично синонімом театральності, причому такої, яка у розумінні людей театру називається *поганою*.

Зокрема, перформативний повороту у комунікативних стратегіях (соціологія) визначається як «акцент уваги на репрезентативних і перформативних характеристиках комунікації» [9]. Там само читаємо такі ознаки перформативного дискурсу:

- наявність сильного ігрового начала;
- розважальність;
- видовищність;
- театральність і карнавальність;
- заразливість [9, 13].

У цього самого автора ми простежуємо використання певних формальних характерних ознак перформативу. Так «комунікативні стратегії перформативної дії» передбачають властиву перформативу інтерактивність, яка знаходить вираження у наступних положеннях:

- оволодіння увагою цільової аудиторії;
- втягування адресата в комунікацію;
- зараження адресата ідеями та почуттями;
- переконання, навіювання, ідеологічна обробка публіки;
- управління інтеракцією, яке включає провокування необхідної реакції адресата у відповідь, з самого початку закладеної в комунікаційному проекті [9, 13].

Далі перераховуються риторичні прийоми досягнення результату, як то незвичайний зачин, яскраві метафори, загрозлива статистика тощо.

Вочевидь, йдеться про те, що завжди називалося методами маніпуляції свідомістю.

Отже, на одному полюсі повороту бачимо перформативність як граничну автентичність, тілесно-духовну інтегрованість, єдність вислову й дії, виконавця і глядача, на іншому ж полюсі – перформативність спокійно описується як маніпуляція.

Більше того, як стверджує інша авторка «ступінь істинності вислову прямо пов'язана з його інформативністю, ступінь оманливості („ложности“) – з його перформативністю» [10]. При цьому визначаються перформативні стратегії комунікації, а саме: «фактуальності, інтенсивності, волітивності, емотивності, самоприниження чи самовозвеличування, приниження чи возвеличування адресата і т.д.» і стверджується, що «за такими самими принципами перформативності будується багато інституційних дискурсів, такі як рекламний, політичний, телевізійний, релігійний» [10].

Якщо ми повернемося до аналізу мови, то побачимо, що у перформативному дискурсі склалися різні за смыслом, але близькі за звучанням поняття: *слово-перформатив* та *перформативність слова*, *дія-перформатив* та *перформативність дії*, причому *перформативність* у обох випадках розуміється у другому значенні слова – щось представляти аудиторії.

Д. Бахман-Медик, яка вживає практично як одне поняття «перформативність (театральність)», так і визначає сутність перформативного: «Культурологічне значення перформативного полягає в тому, що всі висловлювання можна завжди розглядати як інсценівки, тобто як перформанси» [2, 269].

Порівняймо це з ідеями Е. Доманської, яка пропонує перформативність як Нове гуманітарне знання, нову *дієву* методологію інтерпретаційних стратегій, яка протистоїть описовості та наративності, зокрема в історичних дослідженнях [11]. На думку дослідниці, інтерпретації у перформативному акті можуть змінювати світ.

Однак і у тих самих історичних дослідженнях знаходимо тлумачення перформативного повороту в сенсі, сформульованому Бахман-Медик: *дослідження життя як театру і світу як сцени*. Саме так, наприклад, Пітер Берк, розвиваючи теорію «культуральних досліджень», трактує перформативний поворот в історії [12]. Цікаво і показово, що будуючи загальний контекст повороту Берк *серед інших* без будь-яких уточнень називає й Остіна. Це свідчить про невідрефлексованість проблеми подвійного походження терміну в наукових середовищах.

Чому ж виникла така розбіжність в рамках практично одного терміну «перформативний поворот»?

По-перше, шекспірівська метафора набула термінологічності поряд з існуючим науковим терміном (перформативність Остіна) та мистецьким поняттям, яке стало терміном театральної антропології (перформативність Шехнера-Гротовського). Перша та друга «перформативності» мають чи потенційно мають точки сходження, а от перформативність-метафора протистоїть їм принципово.

Саме поняття перформативності провокує науковців інших галузей знань до ототожнення його з театральністю, так, як вона бачиться збоку «непосвяченим». Однак природа театру (при)відкриває себе тільки тим, хто ним професійно займається. Для людей театру перформативність якраз стала можливістю відмежуватися від театральності в поганому сенсі слова. У виконавських мистецтвах результатом перформативних стали відмова від вербального й наративного аспектів традиційного театру, від сюжету, образів, аби підкреслити засоби презентації: звук, світло, предмети, рухи, — або ж зосередитися на процесі, сприйнятті, маніпуляціях з часом і простором, тощо.

Отже, термін, який було взято з театрального мистецтва у якості метафори, набув у цій якості значення, протилежного до того, який він має в пошуковому театральному мистецтві. Звісно, низка дослідників звертає увагу на проблему метафоричної багатозначності

терміну «перформативність». Так Д. Демехіна, окреслюючи перформативний дискурс від Шехнера, аби відділити його від інших видів перформативності, посилається на роботу американського вченого Берта О. Стейтса, який, аналізуючи перформативність як метафору, вказував на негативні для науки наслідки вживання метафор у прямому значенні – у такому випадку збільшується нестабільність робочого визначення [3, 145].

Отже, ситуація з перформативністю-метафорою є яскравим свідченням тих небезпек, які виникають з трансдисциплінарними термінами при вживанні їх у контекстах, далеких від контексту оригінального походження.

Однак, ця проблема несподівано відкриває потенціал наукової діяльності терміну, семантично пов'язаного з таким наповненим і багатограним поняттям як «театр». Перформативність-метафора як наукова парадигма, попри свою метафоричність, сьогодні працює в найрізноманітніших сферах: від культури і політики до нейромаркетингу [13].

А може, перформативний поворот показує, що настав час, коли терміни і мають втрачати свою стабільність? І що може залишатися стабільним у тій перформативній динаміці-грі постійного самопізнання і самоподолання, яка прагне відповідати динаміці буттєвого становлення?

Список використаних джерел:

1. Савчук В. В. Феномен поворота в культурі ХХ в. / В. В. Савчук // *Международный журнал исследований культуры*. 1(10). 2013. – С. 93–107.
2. Бахман-Медик Д. *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре* / Д. Бахман-Медик – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.
3. Демехина Д.О. К вопросу концептуализации перформенса: время Ричарда Шехнера / Д. О. Демехина // *Артикульт*-28. – № 4. – 2017

- (ноябрь–декабрь). – С. 144–152. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kdc-tori.ru/zhurnal/artikult-zhurnal.html>.
4. Zelezny J. A. Judith Butler: Performativity and Dramaturgy / J.A. Zelezny // Performance Philosophy. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/judith-butler-performativity-and-dramaturgy>.
 5. Венедиктова Л. Перформативность / Л. Венедиктова // Art Ukraine. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/performativnost/#.W0ORXClvWOY>.
 6. Shechner R. Essays on Performance Theory (1970-1976) / R. Shechner – New York: Drama Book Specialists, 1977. – 212 p.
 7. Декру Э. Слово о миме /Э. Декру. – Архангельск: Молодежный информационно исследовательский центр. – 1992. – 128 с.
 8. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М.: Артист. Режиссёр. Театр., 2010. – 320 с.
 9. Русакова О.Ф. Коммуникативные стратегии перформативного дискурса / О.Ф. Русакова // Дискурс-Пи. – 2014. – V. 11, 1. 1. – С. 12-14.
 10. Пуссинен О. Язык как средство искажения действительности / О. Пуссинен // Футурум АРТ. – 1 (26), 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=2919>
 11. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Е. Доманська. – Київ: Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
 12. Берк П. Что такое культуральная история? / Питер Бёрк. – Москва: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2015. – 228 с.
 13. Чимитдоржиев Ж.Ж. Перформанс и хеппининг инструмент нейромаркетинга / Ж.Ж. Чимитдоржиев // Вестник ТОГУ. – 2017. – №2 (45). – С. 169–175.

Лариса Венедіктова

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою)

Анотація. Цей текст є вступом (чи заступом) на територію, де слова заважають роздивитися сенси. Така нова ситуація в культурі вимагає не тільки зміни епістемологічної парадигми, але, можливо, навіть переосмислення онтології. Даний текст є також супровідною запискою (complementary writing) до практик ТанцЛабораторіуму, що орієнтовані на дослідження. Супровідна записка намагається локалізувати практику в лінії впливів та визначити концептуальні рамки досліджень. Це є спробою моделювати явище «практики як дослідження» та перенести цей новий феномен з академічного середовища на територію мистецтва.

Ключові слова: відсутність, перформативність, перформанс, тіло

Summary. This text is a foreword (or inword) to the territory where the words don't let to see the meaning. Such a new situation in culture requires not only changes in the epistemological paradigm, but perhaps even rethinking of ontology. This text is also a complementary writing to TanzLaboratorium research oriented practices. This complementary writing is an attempt to localize those practices into the line of influences and to define the conceptual framework of the research. This is an attempt to model «practice as research» phenomenon and to transfer this new phenomenon from the academic environment to the area of art.

Key words: absence, performativity, performance, body

Аннотация. Этот текст является вступлением (или заступлением) на территорию, где слова мешают рассмотреть смыслы. Такая новая ситуация

в культуре требует не только изменения эпистемологической парадигмы, но, возможно, даже переосмысления онтологии. Данный текст является также сопроводительной запиской (complementary writing) к практикам ТанцЛабораториум, ориентированным на исследование. Сопроводительная записка пытается локализовать практику на линии воздействий и определить концептуальные рамки исследований. Это попытка моделировать явление «практики как исследования» и перенести этот новый феномен из академической среды на территорию искусства.

Ключевые слова: отсутствие, перформативность, перформанс, тело

Перформативний поворот – в культурології – те, що сталося з культурою (чи з наукою про культуру) після лінгвістичного повороту, в рамках якого будь-що розглядалося як текст.

Перформативний поворот «привніс» у культуру дію, і все стало інсценуванням. «Перформація (Performanz), перформанс (Performance) і перформативність (Performativität) стають новими ключовими поняттями в науці про культуру. Вони вказують на „сконструйованість“ мови і дійсності та служать аналізу соціальних засобів самопрезентації, а також форм політичної театральності, аж до театру військових дій» [1].

Перформативний поворот проявивсь у мистецтві – в 60-х перформанс завойовує «ключові арени „стирання кордонів мистецтва“, що підкреслює постановочний характер естетичного і виводить на сцену подію замість твору» [1].

Перформативність – не те, що описує якийсь новий жанр чи естетичний стан або глядацький досвід, але – нова методологія, яка отримала назву «нове гуманітарне знання» (НГЗ), що з'явилося в зв'язку з перформативним поворотом у культурі. Така методологія включає в себе естетичний аспект, що створює продуктивні перешкоди звичному вербальному теоретизуванню. Естетичний досвід як перформера, так і глядача стає невимовним естетичним досвідом. Ми ніби люди, які ще не навчилися говорити, яким потрібна інша (нова) мова.

Як стверджують дослідники перформансу, все що завгодно тепер можна побачити як перформанс – це всього лише «часовий відрізок, який спільно проживають ті, хто представляє і ті, хто дивиться» [2].

Але. Чи можливо спільно прожити час? Це, мабуть, ключове питання – недосліджена проблема перформативного повороту. Звісно, ми тут не маємо на увазі часовий відрізок, що вимірюється годинниковим механізмом. Годинник, власне, знадобився людям, тому що час не є і не може бути спільним.

Ще цікавіше, на наш погляд, звернути увагу на саму неможливість опису естезичного досвіду в естетичних (чи просто в існуючих) категоріях, яка реалізується, серед іншого, в незграбності висловлювань (в цьому випадку сама ця незграбність є перформативною). Наприклад – «автопоетична петля реакції відповіді» («die autopoietische feedback-Schleife») з книги Ерики Фішер – Ліхте «Естетика перформативності» – метафора, що слугує опису взаємовпливів сценічної дії та сприйняття глядача одне на одного при спільному проживанні події [2].

Крім того, можна спостерігати залучення слів, що притаманні релігійному, містичному чи магічному вокабуляру, наприклад: «Естетика перформативності, об'єднуючи мистецтво і життя, прагне викликати „нове очарівнювання“ світу». Або – «відкриття», що «людина не здатна керувати „незримими силами“, присутніми в світі». Тут, на наш погляд, є цікавим (в сенсі – підозрілим), що людина все ще не полишає свого центрального місця в світі, не відмовляється від антропоцентричної парадигми: «Навіть прагнучи підпорядкувати їх своїй волі, вона все одно відчуває на собі їх вплив» [2].

Книга Е. Фішер-Ліхте підсумовує різні гіпотези та підходи, намагаючись примирити їх, показує, що культура визначень поступається місцем культурі присутності (з якою ми посперечаємося далі), але робить це в семіотичній традиції і це, мабуть, не дозволяє їй вийти за межі естетики. Благі наміри (які до того ж не беруть до уваги концепцію «Суспільства спектаклю» П'єра Дебора) – «естетика перфор-

мативності пропонує „нову“ концепцію Просвітництва: вона не закликає людину підпорядкувати собі природу — чи то його власна або навколишня природа, радше вона спонукає його по-новому поглянути як на себе самого, так і на світ у цілому, відмовившись від мислення, заснованого на принципі дихотомії, і замінивши його системою понять, що допускає багатозначність, іншими словами, вона спонукає його поводитися в звичайному житті так само, як це відбувається в рамках спектаклю», — також не сприяють серйозному ставленню до «Естетики перформативності» як до нового підходу у гранично складних умовах, що звалилися на голову наук про людину.

Те, що відкривають для себе діячі театру та мистецтва у філософії та філософи у театрі, з самого її початку було відомо (як проблема чи запитання) філософії як такій, але — людська недовіра до уможливлених конструкцій, що супроводжувала як філософію, так і все гуманітарне знання протягом всієї їхньої історії; недовіра, що вибухнула радикальною відмовою від («подоланням» чи «виходом» — в термінах Мартіна Гайдеггера) метафізики у XX ст. після катастрофи ідей гуманізму та проекту Просвітництва, що пов'язана з жахливим досвідом тоталітарних суспільств та «виробництва трупів»; недовіра, яка робила з філософії, за влучним самовизначенням одного філософа, «БІ-діяльність», — ця недовіра призвела до появи у просторі філософії людського тіла.

Так у філософії з'являються поняття «контингентність» (яка сперечається з кантівським «необхідність a-proiori»), «емерджентність» (поняття з теорії систем, що говорить про неможливість зведення властивостей системи до суми властивостей її компонентів), «серендипність» (слово, вигадане у XIX ст. Horace Walpole, англійським істориком мистецтва, для означення щасливого співпадіння або несподіваного відкриття) та «абсолютна безвідповідальність» (так Александр Пятігорський визначає стан готовності до невідомого: «ти зроби, а що буде за тим, далі — не твоя собача справа»).

Французький філософ Трістан Гарсія, серед інших дослідників, змінює саму парадигму часу (але розглядає його як самостійний феномен, на відміну від квантової фізики та теорій відносності чи інших теорій сучасної фізики) та пропонує дивитися на нього не як на горизонтальну «стрілу часу» з термодинаміки, яка задає напрямок із минулого до майбутнього, а як на вертикальну структуру, де зверху знаходиться теперішнє (як максимальна інтенсивність присутності), під ним лежить минуле, що входить у теперішнє (але з меншою інтенсивністю), і все це спирається на майбутнє, яке, завдяки максимально інтенсивній відсутності, визначає теперішнє залежно від його стосунків із минулим [3].

Грубо кажучи, всі ці (а також деякі інші) нові поняття покликані концептуалізувати одну річ — «неможливість контролювати розвиток подій». Але ця неможливість, віднімаючи в людини центральне становище у світі, повертає їй її статус потенційності, а її жесту — «засобу без цілі» (за Агамбеном) [4, 63], що створює можливості перевідкрити етос.

Цікаво, що термінологія для аналізу появи тіла там, де раніше воно було маргінальним, де про нього намагалися не думати чи навіть звільнитися від нього, надійшла з неочікуваного боку — зі сфери мови, ніби «лінгвістичний поворот» у культурі був вже «вагітним» наступним поворотом, ніс у/на собі потенціал складностей «повороту перформативного».

Перформативність — поняття з лінгвістики, яке означає, що сам по собі мовний акт є дією. Парадоксальним чином мистецтво підхоплює це поняття, яке підриває його онтологічні засади як майстерності в конструюванні (чи у відображенні) реальності або у виробництві нового знання.

У результаті ми маємо ще радикальніший жест, ніж навіть у концептуальному мистецтві, яке керується принципом постійного переосмислення самої природи мистецтва. Мистецтво виходить із берегів,

втрачає кордони, стає всеохопним? Чи навпаки — зникає, згортається, стає складкою чи зянням?

Можливо, воно само стає кордоном, тонкою (майже непомітною) «лінією», яку важко розгледіти і в якій неможливо бути впевненим, але яка створює рухливий фрейм — рамку репрезентації, вихоплюючи з життя епізоди відносин людини із собою, з іншою людиною, людини з речами, людини зі світом тощо.

Цей фрейм може окреслювати також простір людської взаємодії в політичному сенсі спротиву диспозитивам влади, старих і нових ієрархій, дискримінації та ксенофобії, тому термін «перформативність» широко вживається в критичній теорії, гендерних та феміністських дослідженнях.

Перформативна зустріч постмистецької філософії та постконцептуального мистецтва відбувається в тілі — партнері у стосунках людини зі світом, в посереднику у відносинах з невідомим, в тілі, яке стає самим мистецтвом (рос. «искусство» — від іскус, іскушати — питати, дивитися, розглядати), або «провідником» (у термінах Єжи Гротовського).

«Сучасне гуманітарне знання породило чарівний гібрид спеціалізованого професійного знання і мистецтва як медіума передачі знання. Цей гібрид — не стільки міждисциплінарний, скільки антидисциплінарний підхід, у якому перформанс виступає засобом протистояння кордонам академічної дисципліни, яка нав'язує жорсткі конвенції проведення досліджень та подання їхніх результатів» [5, 235].

Історик Петер Берк назвав «перформативний поворот „оказіоналістським“, таким, що вивчає людську поведінку в різних випадкових ситуаціях» [5, 228]. Що це за «випадкові» ситуації?

У сучасній філософії для них з'являється новий термін — «контингентність». Це поняття означає не «випадковість» (як це слово здебільшого перекладається) на відміну від «необхідності», але «не-не-

обхідність». Воно говорить про нез'ясовний, завжди *вже* здійснений вибір на користь тієї чи іншої онтології [6].

Перформатив — це жест виставляння напоказ, засвідчення того, що щось є таким, яким виглядає. «Одкровення вигляду — це одкровення самої мови. Вона позбавлена будь-якого змісту, не каже правди про той чи інший стан душі або про факт, про той чи інший аспект людини або світу: це чиста відкритість, чиста здатність до спілкування» [4, 94].

Тіло як всі живі істоти перебуває у відкритому просторі, але завжди виглядає з нього. «Одна тільки людина хоче заволодіти цією відкритістю, захопити свій зовнішній вигляд, своє власне буття в проявленні. Мова і є це заволодіння, що перетворює природу в „вигляд“. Тому зовнішній вигляд стає для людини проблемою, місцем боротьби за істину» [4, 93].

У цьому дискурсі той, хто дивиться (глядач) є партнером-опонентом того, хто щось проявляє, виставляє напоказ. Вигляд як «місце боротьби за істину» — гра зі значно підвищеними ставками, ніж завдання «зачепити» глядача чи маніпулювати його емоціями, або навчати його моралі.

Тіло в цьому «місці» відіграє головну «роль». Воно показує те, що свідомість не в стані контролювати, незважаючи на всі новомодні техніки усвідомленості.

Тіло — це перформер — виконувач, воно буде виконувати всі ваші забаганки, підкорюватися дисциплінуванню, бути засобом виразності або зображувати втілення ваших ідей, його можна надресувати на визначені заздалегідь реакції тощо. Але паралельно з виконанням воно буде показувати дещо інше — вести свою гру, повідомляти про реальність, бути медіумом, який, як відомо, і є повідомленням.

Натомість перформативна практика — це спроба визнання за тілом первісне право бути несподіваним, впливовим та — дивувати. Це робота не для тіла, але для розуму, перед яким постає завдання

облишити своє місце командира чи контролера над тілом, і винайти себе — філософа-спостерігача, об'єктом якого є він сам.

Перформатив — коли мовна гра стає тілесною грою — «ваша плоть йде у діло». Тілесна гра не верифікується, її неможливо перевірити на істинність/хибність, вона не визнає дихотомій.

Але надії «перформативного повороту» на тіло як «новий» засіб комунікації є хибними, тіла не комунікують одне з одним, тіло має справу зі світом, воно живе у світі, не знає кордонів, тому що саме є кордоном або агентом ідеї покордоння, яку *невпинно відтворює*.

Нове слово Остіна походить від «perform» (представляти, здійснювати, виконувати), тобто має спільний корінь зі словом «перформанс», яке вже є таким, що не підлягає однозначному розумінню.

Перформативність занадто часто плутають із перформансом, а «перформативними практиками» (мабуть, тому що новий модний вислів) чомусь називають театральні вистави.

Дослідники тим часом розглядають перформативність як «особливу якість дії, а перформанс — як її специфічне вираження та виконання» [5, 230], тобто пропонують розрізнити одну специфічність від іншої. Можливо, назвати щось «перформативним» взагалі можна тільки постфактум.

Для розрізнення понять «перформативність» та «перформанс» пропонується також подивитися на них крізь призму наявності та відсутності інтенційно діючого суб'єкта [7].

«Перформативність висловлювання підкреслює його силу, що полягає передусім в породженні в цьому акті висловлювання і через нього суб'єкта висловлювання і дії, яку воно позначає» (Г. Поссельт) [7]. Тобто, перформативність передбачає первісну відсутність суб'єкта, його потенційність, яка (сама потенційність) або актуалізується у перформативній дії, або ні. Тим часом, як успішність, так і невдача такої дії, може стати перформансом як «символом перетину або стирання кордонів і в академічному, і в екзистенційному сенсі» [5, 230].

У перформансі суб'єкт явно має місце – це той, хто здійснює дію, виконує роль (чи то персонаж в драматичному театрі чи то активіст в соціумі або перформансист у системі сучасного мистецтва).

Перформативна дія, тим часом, породжує суб'єкта. Щоб це могло статися, спочатку, судячи з досвіду, потрібна організація порожнечі, дія, що має в мові негативний сенс – дія не-діяння. (Внутрішньою формою дієслова «думати», до речі, є санскрітське «дх'яна» – «не заповнювати порожнечу уявленнями»).

Де той, хто організує порожнечу? Не тут. Він відсутній. Що ми можемо спостерігати? Тільки своєрідність цієї відсутності. Кожен уважний глядач напевно помічав, що людина на сцені може змінюватися до невпізнаності, перестає бути схожою на себе. На сцену «виходить» інша енергія. І справа тут не в майстерності перевтілення в персонажа чи акторській харизмі, але саме в здатності дозволити собі відсутність.

«Говорячи в термінах академічного дослідження, перформативний поворот відображає зсув фокусу аналізу від споглядання, рефлексії світу і людини до схвалення його повстання проти реальності, що існує» [5, 230].

Ендрю Пікерінг вважає, що «перформативна ідіома є нашою надією зрозуміти, хто ми є і в якому типі світу ми опинилися тим, що ми є» [5, 234].

Перформативний поворот, якій міг би стати ключовим у зміні відносин людини з тілом та світом, звично використовувано в термінах «втілення», «соціальності», «інсценування» та «ідентичності». Модна тілесна чи невербальна комунікація, на яку покладається багато надій, не вирішує проблеми, але сама є проблемою.

Список використаних джерел:

1. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с немецкого С. Ташкенова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 128.
2. Фишер-Лихте Э. Эстетика волшебной провокации [Электронный ресурс] / Эрика Фишер-Лихте – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@ighor-lukashienok/estietika-volshiebnoi-provokatsii>.
3. Garcia T. Form and Object. A Treatise on Things / Tristan Garcia. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – С. 184.
4. Агамбен Д. Средства без цели. Заметки о политике / Джордж Агамбен. – Москва: Гилея, 2015. – 148 с.
5. 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. 230–234.
6. Кречетова М. О понятии «контингентность – новом понятии в философском лексиконе [Электронный ресурс] / М. Кречетова – Режим доступа до ресурсу: <https://www.hse.ru/data/2010/03/06/1227366495/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F-2000.pdf>.
7. Мироненко С. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе / С. Мироненко [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/v/opredelenie-ponyatiy-performativnost-i-performans-v-nauchno-issledovatel'skom-diskurse>

Наталія Шевченко

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Мистецькі інструменти діалогічного процесу (розділ з наукової теми «Мистецький діалог як вимога соціокультурної практики»)

Анотація. Цей текст є частиною наукового дослідження «Мистецький діалог як вимога соціокультурної практики», в якому розглядається діалог як відкритий творчий процес комунікації, в результаті якого відбувається не просто обмін інформацією, а обмін досвідом (екзистенцією), якісна зміна спільного поля взаємодії. В проблематику залучається технологічний досвід європейського і вітчизняного пошукового театру в області діалогічного існування на сцені і роботі з простором.

Ключові слова: діалог, смислове і енергетичне поле, присутність, увага, позавербальність

Summary. This text is a part of a research «Art Dialogue as a Requirement of Socio-Cultural Practice», which considers dialogue as open creative process of communication, which results in not just the exchange of information, but the exchange of experience (existence), qualitative change in the common field of interaction. The problem is attracted by the technological experience of the European and domestic search theater in the field of dialogical existence on the stage and working with the space.

Key words: dialogue, semantic and energetic field, presence, attention, extraversionality

Аннотация. Этот текст является частью научного исследования «Художественный диалог как требование социокультурной практики», в котором

рассматривается диалог как открытый творческий процесс коммуникации, в результате которого происходит не просто обмен информацией, а обмен опытом (экзистенцией), качественное изменение общего поля взаимодействия. В проблематику привлекается технологический опыт европейского и отечественного поискового театра в области диалогического существования на сцене и работе с пространством.

Ключевые слова: диалог, смысловое и энергетическое поле, присутствие, внимание, невербальность.

Людське в людині починається там, де вона отримує свободу протистояти залежності від власного психотипу, виходить на межу своєї екзистенції. Тобто будь-яка система, що розвивається, прагне подолати те, що її обмежує, окреслює і знерухомлює. Отже, людина може бути потрактована як істота, що формується в розмиканні себе до Іншого. Якщо розвиток – це перманентний процес порушення і відновлення цілісності, нелінійна пульсація енергії, то діалог – це інтенсифікація змін. Адже при зустрічі з Іншим, з відмінністю, несхожістю, з новизною, активізуються не тільки хаотичні процеси, але й креативні, утворюються нові нейронні зв'язки, розвивається, ускладнюється когнітивна здатність як така. Театральне мистецтво з його базовими принципами двійництва, а отже і діалогу як такого – це не просто компенсація потреби в Іншому, це власне здійснення людськості, бо людина не існує без Іншого, людина – це відносини з іншими.

З чого починається театр? Перебираючи в голові різні варіанти відповіді, я зупинилася на такому образі: потреба зустрічі й простір для цього. Все це, звісно, потребує додаткових тлумачень. Чим же тоді зустріч із другом в каварні відрізняється від зустрічі з тією ж людиною на сценічному майданчику, якщо ви обое – актори? От ви заходите до порожнього простору, берете стільці, ставите їх в якійсь композиції, сідаєте одне навпроти іншого і починаєте говорити. Або не сідаєте. Або просто мовчите... Про що ви мовчите? Що ви слухаєте? Простір, що народжуватиметься між вами – спільний і нічий-

ний одночасно. І ви слухаєте, про що цей простір хоче поговорити з вами, щось вас спитати, щось вам розповісти... через вас же. Говорячи мистецькою мовою, ви очікуєте Тему. Простір театральний відрізняється від звичайного простору здвоєністю. Тим, що простір є одночасно простором життя і простором уяви. Місцем їх зустрічі. І цією здвоєністю він відокремлюється від решти простору. Не накресленим на землі колом, а густиною іншості, густиною Присутності. Робота актора полягає в утриманні, як мінімум, цієї подвійної уваги: на просторі і партнерах. Ними можуть бути актори, образ, глядачі, смисли, емоції, зрештою, все, що виникає в полі уваги як окремих енерго-інформаційний елемент. Тобто актор – це посередник між різними світами, провідник, як називав його Гротовський. Людина, яка балансує на межі, грається дистанціями. За історію театру накопичилось не так багато технік (правил) цієї гри. Два головних вектори цієї гри – це ототожнення і розотожнення з певною Формою (образом, маскою, персонажем). Театр переживання і театр удавання. Зрештою, театр завжди був місцем удавання і переживанням, усвідомленням цього удавання, а не життя. Те, що в ХХ столітті отримало назву психологічного театру, системи Станіславського або театру психологічного переживання – радше девіація акторської технології, зведення майстерності лицедійства до психічної подібності.

Якщо ми звернемося до вершин світового театру (античний театр, дель'арте, театр Но, Пекінська опера, Катхакалі тощо) або до визначних постатей світового театру, які розвивали акторську технологію як актори чи режисери (Брехт, Курбас, Мейерхольд, Гротовський, Барба, Васильєв, Судзукі, Тезопулос тощо), то це буде робота з техніками удавання, гра з Образом. Те, що Курбас називав «триванням в наміченому уявою ритмі». Тобто це подвійна робота розотожнення із собою і ототожнення з уявним образом і керування цими процесами – «мерехтіння» станів, перетворення енергетичного

згустку з часточки в хвилю і навпаки. Власне, це намагання утримати в теперішньому континуумі часопросторів дискрети різних тотальностей становило вектор пошуків театру ХХ століття.

Художньо-естетичні пошуки Леся Курбаса зосереджувалися довкола створення нової реальності за рахунок перебору і нових комбінацій наявного. Так промовистими є його технологічні знахідки в застосуванні кіно на сцені. Курбас першим не просто здійснив монтаж кіно і театральної дії на сцені, а органічно вплив кіноряду у драматичну канву у виставі «Джиммі Гігінз», порушуючи лінійний час і простір, створюючи нову естетичну реальність, театральний еквівалент «потoku свідомості», синкретичного і дискретного водночас. Наприклад, у сцені тортур Джиммі, дія «мерехтіла» трьома планами-майданчиками: на платформі – кімнаті допитів, на кіноекрані – великим планом передавався емоційний стан героя і на самій сцені, де актори грали думки Джиммі, грань теперішнього і минулого в яких стиралася. Граючись дистанціями і масштабами, Курбас створював діалог свідомих і підсвідомих станів героя.

Під час репетицій вистави «Макбет» за Шекспіром, Курбас пробував створювати розрив між візуальним і звуковим рядом, зокрема, досягаючи ефекту подвоєння повідомлення. Як згадує канадський журналіст Матвій Шатувський, який був на репетиціях: «Спершись на підвіконник (...) з примірником в руках і нерозлучною папіросою в устах, Курбас читав зміст штуки з відповідними інтонаціями. Читав дуже помаленьку, жестикулюючи злегенька в такт правою рукою. А артисти виконували свої ролі (...) без слів. Вони виконували виходи, жести, прибирали відповідні пози, вирази лиця, але не говорили ані слова. За них говорив Курбас. ... Кожен рух артиста виконувався в такт із «суфліруванням» Курбаса. Але щоби навіть не було чути слів Курбаса, то по рухах, жестах і виразу лиця виконавця ролі можна було бачити, у чім річ. Виконавець оповідав свою ролю, своє переживання без слів» [1].

У самій виставі цей прийом з німого кіно використовувався тільки епізодично, проте поєднання-діалог минулого і теперішнього часу в естетиці костюмів, в технології акторської гри з підкресленим зянням між актором – сучасником глядача та історичним героєм – персонажем п'єси тощо, створення позачася і позапросторовості історії, а отже – її повторюваності була наріжним прийомом вистави про владу.

Для створення діалогічного простору ця дистанція між виконавцем і роллю, актором і персонажем тощо естетично і смислово підкреслюється. В цьому прослідковується головний процесуальний закон – для того, щоб об'єднатися на нових засадах, треба розділитися, розрізнити відмінність, унікальність, прийняти її і шукати дієвої єдності у спільному просторі.

Є таке визначення театру як мистецтво переведення діалогу (будь-який текст в театрі є зверненням до Іншого) в гру. Єжи Ґротовський, який, залишаючись в межах системи Станіславського, розвивав метод фізичних дій, говорив: «Ми шукали ситуації, яка не будувалася б на імітації життя, а також не змушувала творити нас світ фантастики, уяви; шукали ситуації, де одночасно ми б осягнули людську реакцію, що могла бути і удаванням, і в його межах водночас чимось справжнім, або, коли хочете, цілком органічним, цілком натуралістичним» [2, 65]. Його актор – це майстер спонтанності і філігранно точної дії. Метою акторського тренінгу театрального періоду Ґротовського було вивільнити знаки з органічних процесів людського тіла, а впорядкована, точна партитура ролі на основі цих знаків служила повторному або новому видобуванню спонтанних реакцій з дисципліни форми під час вистави. Ґротовський називав це так: «Між берегами деталей тепер пливе «ріка нашого життя». Водночас спонтанність і дисципліна» [2, 82]. Актор імпровізував не зовнішньо, а внутрішньо – «навколо приготованих особистих мотивів і тем» [2, 34]. Хрестоматійною вершиною такого виконання стала роль Фернандо

Ришарда Чесляка в «Стійкому принці» Кальдерона, в якому зовнішня форма сцени тортур героя, внутрішньо забезпечувалася актором його особистими блаженними спогадами першого кохання, створюючи монтаж реальностей в уяві глядача.

Анатолій Васильєв у своїх пошуках нової акторської техніки так званого ігрового театру, суголосній новому сценічному герою другої половини ХХ століття, змінює вектор театрального прийому — на «запропоновані обставини в мені» [3, 86–102]. Фокус гри переноситься в простір між персоною, людиною, яка грає, і персонажем як продуктом творчого акту персони. Актор не удає (не грає) перед глядачем, що є персонажем. Зустрівшись із внутрішньою необхідністю іншого типу існування актора на сцені, Васильєв заявляє: «Мені більше не цікаво, щоб актор удавав собою якийсь персонаж. Я хочу його бачити як персону, як поета, як особистість. Його самого і більше нікого» [4, 247].

Актор Ігор Яцко так описує новий метод гри: «В ігровому плані я можу філософськи подивитися на себе самого, я звільняюсь від обставин. Я дивлюсь на себе через якусь дистанцію. Ми називаємо це центрування. Центр зовні чи центр всередині — ось різниця. Тобто це те, на що спирається увага, як вона опирається. В ігровому театрі — це вилучення себе з обставин, в яких ти знаходишся, і спроможність бачити себе збоку. Воєначальник вільний від ситуації, він бачить її всю повністю. Солдат знаходиться всередині ситуації» [4, 248].

«Гра з ідеями — це страшенно цікаво. Поле для такої гри має бути дуже чистим. Чим більше присутність людини, тим більше сміття довкола ідеї. Так в лабораторії для точності експерименту створюють вакуум, відкачуючи повітря з колби. Гра у вакуумі обмежує акторські можливості, але разом з тим і відкриває нові його здібності, нові якості гри. ... Актор стає іншим, тепер його життя побудоване на інших інстинктах, рефлексах, мисленні, почуттях. Але, щоб вміти житися іншими енергіями, потрібно змінювати апарат. Такий

досвід потребує розробки спеціальних тренінгів. Причому не одного, а обов'язково комплексного поєднання декількох», — зазначає актор Юрій Альшиць [4, 270–271].

Що це за «інші інстинкти, рефлексії, мислення, почуття»? Та, власне, ті ж самі, але усвідомлені як інструменти, якими актор може віртуозно користуватися на великій амплітуді проявлення. На цьому принципі побудовані всі сучасні гуманістично орієнтовані психотерапії: Я є я, все інше — мої інструменти. Тіло, думки, емоції. Не відбувається «залипання», ідентифікація себе з тілом або думками тощо. Бо те, що не усвідомлене людиною, є її володарем. Усвідомлене — служить. Усвідомити можна на дистанції. Не для відторгнення, а уважного розглядання. «Я» ніяк не означається. Якщо і можна його якось окреслити, то це радше погляд уваги, простір, на якому проявляються феномени. Порожнеча. Об'єкт медитації. Зрештою, і актор, щоб пропустити через себе образи має стати порожнім, стати ніким. Вміння дистанціюватися до своїх ідей і переконань. Я є я і є мої переконання, думки, почуття. Але вони не є я або принаймні не весь я. Ідея стає предметом діалогу, як в ігровому театрі ідея стає предметом гри.

Васильєв розпочав свою роботу над ігровим методом на «Діалогах» Платона. Як відомо, в Академії Платона діалог був основною формою навчання. В «Діалогах» Платона ми бачимо, що вони сконструйовані так, що Сократ (учитель) не говорить прямо, не дає прямих відповідей чи знань, він провокує запитання і запитанням. Цей процес є доволі творчим і напруженим для обох учасників діалогу. Це не заготовки, а те, що народжується у процесі розгортання думки. Якщо ми поглянемо на традиції передачі знання або радше — розвитку свідомості, здатності осмислення, здатності до навчання як такого, то побачимо, що непрямоговоріння як метод є майже у всіх традиційних культурах, зокрема, пілпул талмудистів, дзен-коан, загадки казок, метафорична мова притч тощо. Сама гра є не стільки пере-

дачею умінь, скільки розвитком пізнавальних процесів нашого мозку, тобто його інструментальної функції як такої.

Ще одна особливість ігрового методу — це так звана зворотна перспектива розбору і ведення акторської гри. Актор-персона не удає, що він не знає фінал історії, яку він розіграє. Навпаки — знання фіналу забезпечує його топливом на гру. Знання фіналу є висхідною подією, нервом ідеї, з якою актор працює. Основна подія гри невідома, вона залежить від зустрічі з Образом. Я знаю фінал і рухаюсь від нього до початку, до першопричини і отримую осяяння щодо ситуації. Або приклад роботи з іконою. Не людина дивиться на ікону, а образ на іконі дивиться на людину. Молитва в зворотній перспективі уваги має іншу якість. Тобто ця якість залежить від вектору уваги. Принцип Зельманова-Картера тут спрацьовує в майже дивовижний спосіб: людина змінюється не тоді, коли вона сама на себе дивиться, а уявляє / допускає, що на неї дивиться хтось інший. Але цей Інший є ти сам, але ніби більш об'ємний. Ніби погляд з твого ж майбутнього. З твого ж власного потенціалу.

Як цей метод можна «прикласти» до алгоритму ведення діалогу? Якщо ми знаємо, що ми маємо прийти до згоди, то ми починаємо діалог з відчуття, що згода між нами уже існує як результат, як відомий фінал. Діалог зі зворотної перспективи передбачає, що мета розмови стоїть не в кінці, а спочатку як основна подія. Тобто перед початком комунікації варто ставити собі запитання: що я хочу отримати в результаті цієї розмови? Зокрема, яку реакцію, поведінку співбесідника? Вступати в діалог не з «ворогом», а партнером (тобто враховувати, що й інша людина хоче доброго для себе, принаймні, і чи можу я це задовольнити?). Якщо мета діалогу — зустріч, то важливими є якості і навички домовлятися, принаймні, конструктивно конфліктувати. Тут є важливим тримати цю спільну точку і під час зміни ролей в діалозі: слухання — говоріння. Слухати не з себе, а зі спільного поля, зрештою, як і говорити. Цей навик тренується.

І ним можна свідомо користуватися. Наприклад, це розвиває уміння розуміти, з якої точки говорить співбесідник, тобто з якого контексту, з якої обумовленості чи, навпаки, креативності. Це дуже важливий навик, бо допомагає підключатися до конструктивних імпульсів і пропускати деструктивні.

Головна «підказка» театру щодо діалогу – це те, що в будь-якій дії ти виступаєш як персона і персонаж. Актори на сцені зіштовхуються персонажами, а не самими собою як персонами. Як персони – вони одна команда, яка розіграє смислову комбінацію, гру ідей. В ігровому театрі, театрі ідей – глядач спостерігає не за грою персонажа, а за грою, яку персона веде з персонажем як ідеєю. В житті ми не можемо звільнитися від багатьох контекстів, обумовленостей, що складають нашу індивідуальність – як персонаж, що має промовляти нібито свій, але насправду – кимось написаний текст. Але, в той же час, персона-актор має свободу волі грати з цим сюжетом долі, тобто виставляти дистанції, споглядати самого себе, імпровізувати. За давнім виразом, в кожній дії є птах, що клює, і той, що спостерігає.

Для простору діалогу дуже важливим є це вміння відмежовувати людину і її думки, твердження, переконання, емоції, навіть – цінності. Як кажуть у просторіччі, не переходити на особистості. Ставити перед собою проблему, розглядати дві точки зору на нейтральній території «між» спільного простору. Це потребує спеціальних навичок інструментального ставлення до самого себе. Таких же тренувань, як у актора перед виставою, спортсмена в тренажерному залі.

До-експресивні тренінги, якими актори займаються для підготовки своєї психофізики для гри тільки на перший погляд здаються «масонськими» вправами. За всієї своєї різноманітності, вони зводяться до роботи з увагою (концентрація/деконцентрація) і з балансом (напруження/розпруження, верх/низ, назовні/всередину, тощо). І головним аспектом балансування між станами і якостями є пауза, зупинка. Як приклад, у тренінгу з дихання Григорій Гладій, учень

і колишній актор ШДМ А. Васильєва, працює з дихальним ланцюгом «вдих — зупинка — видих — зупинка»: «Кожного разу, коли ми затримуємо дихання у вправі, в дихальному монтажі, треба завжди відчувати, що є затримка, блок, котрий ви тримаєте, але на тлі цього блоку ви вільні. Це не такий блок, що ви не можете рухатись. В цьому є якась дія. Ваше бажання, передбачення, як ви будете рухатися далі. Ця зупинка вбирає в себе стриману інерцію попереднього руху і передбачення повороту [5, 173]. Ці зупинки, стан «між» є стан абсолютний. Ця та нічийна територія, своєрідна точка біфуркації, з якої можливий будь-який рух, в будь-якому напрямку. Це стан найбільшої потенції, свободи, вибору, несподіванки. Зрештою, театр, особливо, так званий постдраматичний, вчить нас уваги до невидимого простору можливостей, внутрішньої тиші, плідної будь-яким звуком, вчить вести діалог із мовчанням.

Слово «діалог» зазвичай визначається як «розмова двох». Проте точне значення цього слова, при перекладі з грецької, дещо інше. Частка «діа» — вказує на «наскрізний рух», повне завершення дії (виповнення), відокремлення, а також проміжний стан «між». Отже, можемо визначити діа-лог як спільну дію, як рух крізь смисли до виповнення, до стану динамічної рівноваги між елементами дії, або як смисл, що народжується «між». Ми не є авторами смислу, ми є його носіями в прямому сенсі цього слова. Діалог твориться через нас. Не ми творимо діалог. Ми тільки можемо дозволити смислам проявитися через нас.

Одною з програмних «вистав», радше — проектів Кліма (Володимира Кліменко) за Пінтером був «Три очікування в пейзажі» і прелюдна до нього робота-вистава «Можливість Б». Саме тоді склалися основні принципи його сценічної акторської методології. «У виставі розімкнута простір і час і на матеріалі політизованого діалогу виникає з самого початку гра з „розгадування простору“, якась тотальне „таїнство“, якого в наступний раз може і не бути, тому що актори в певному сенсі „більше“ тексту і цілковито вільні щодо нього. Він

підкидається як легкі прозорі кулі, з котрих вибудовується *звуковий коридор*. Текст набуває містичного смислу. Актори *не грають* його, а проходять *крізь*, і він *відлунює* десь... Дистанція між виконавцем і текстом збільшує людину на сцені, він стає більшим за драматургічний образ. Час мислиться як об'єм, і виникає пейзаж – простір минулого, теперішнього, майбутнього» [6, 355]. Цей простір, цей сюжет ніби існує постійно, незалежно ні від кого. Можна в нього зайти, вийти, а він буде продовжувати існувати.

В такому існуванні на сцені найважливішою якістю для актора є здатність почути відлуння власного голосу. Почути свій голос, як не свій, як голос до тебе ж, як нічийний голос. Навіть не голос, а здатність чути тишу, з якої на мить, всього на мить можна, почути майже сакральний смисл всього того, що відбувається. Заради цього моменту істини і минають години вистави. Ї його можна не дочекатися, не розпізнати, пропустити. В просторі, що складається «тут-і-зараз» ми не знаємо, який білет є виграшним.

«Гра, вона не пов'язана з тим, що людина говорить. Іноді було так, що перша вимовлена фраза виникала через півгодини, через 40 хвилин, а до того відбулося вже стільки...», – описує К. Лавроненко, актор Кліма [6, 370]. На запитання: а що відбувалось, актор відповідає: «життя»... По суті, вистава – це гармонізація простору. Життя відбувається цими точками зустрічі в просторі, коли простір впорядковується через дію, динамічну рівновагу живої, рухливої мізансцени. Це такі акупунктурні уколи присутності актора в тому чи іншому місці спільного простору. Це не постановочна робота, радше медитація учасників. Хоча іноді режисер говорить актору: стань там і все прояснюється, бо активується точка сили всієї композиції.

За Клімом, діалог – це народження нового простору для нового тебе. Двоє заради третього. Неважливо, чи участь бере одна людина (монолог), двоє або більше. Інший – це тільки каталізатор. Діалог відбувається між тобою діючим – тим, хто говорить і тобою – тим,

хто слухає, між інь і ян енергіями, в яких би формах вони не проявлялися. Але дія і слухання відбуваються зі спільного простору, з цілого, з кола. Власне, діалог і відбувається з простором, бо ти-слухач дорівнює тому, що ти чуєш. Діалог не ведеться впритул з партнером. Це завжди через третю точку простору. Енергія приходить з цілого простору, отже, і від глядача. Для актора – зона спостереження, вслухання є глядач. Не тільки глядач дивиться на сцену, але й сцена на нього – очима акторів. Тобто важливо, щоби актор дивився в очі глядачу. Їхні очі мають зустрічатися. Інакше не відбувається магія, таїнство театру як священнодійства [7]. В цьому контексті можна згадати і перформанс Марини Абрамович «В присутності художника» (MoMA, 2010 рік), «дія» якого зосереджувалася між двома стільцями, на одному з яких упродовж багатьох годин сиділа художниця, а на інший – один за одним сідали глядачі. Дві людини просто дивилися одна на одну. Дивилися і бачили. Побачити іншу людину, бути побаченою – для багатьох цей досвід є екстраординарним. Але саме з нього починається те, що може стати діалогом, взаєморозумінням.

Існує діалог прояснення і діалог компроміс. В житті найчастіше відбувається діалог переконань. З переконаннями людини (світоглядом, цінностями, свідомим чи ні), якщо вона не має навички ставитися до себе інструментально (постулат: я є я, все інше – мої інструменти) нічого не можна зробити, хіба що вбити людину фізично. Граничний вияв такого діалогу – війна. Війна – це теж діалог, діалог горизонтальний. Театр бойових дій, театр боротьби, де люди цілковито перетворилися на персонажів і забули про себе як про персон. Діалог вертикальний – це завжди компроміс, домовленість, угода заради Життя. Діалог з Іншим стає необхідністю тільки, коли є екзистенційна ситуація, загроза життю, тобто гранична ситуація. Людина у своєму повсякденні не потребує випробувань своїм поглядам. Діалог – це завжди про засадничі константи / цінності – життя, смерть, любов, віра, надія.

В Методі Креативної Структурованої Імпровізації (МКСІ) театральної лабораторії «СТУДІЯ А.К.Т.» при НЦТМ ім. Леся Курбаса, яку розвиває і досліджує Олег Драч плекають актора-креатора, який є автором і провідником Образу. Те, що режисер називає Креативою є поліструктурними монологами, які творить креатор на основі екзистенційної теми: війна, смерть, пам'ять роду, гріх. Щоб створити сценічний текст (монолог, образна поведінка, структура ролі, імпровізація тощо), актор має вступити в гранично відвертий діалог із самим собою. І під час гри балансувати увагою на кількох ментально-психо-фізичних просторах і тримати діалог між ними.

«Адже МКСІ є методом, що перебудовує акторську природу з виконавської у креативну, де актор-креатор є повноцінним автором свого, не тільки акторського твору – роль, а й тематично вибудованої структури поведінкової та (якщо у цьому є необхідність) текстової структури (драматичного тексту), що в еволюції розвитку особистості перетворюється на текстові структури, котрі вже більше тяжіють до постдраматичної природи тексту. Такі тексти, як і сама поведінка в цілому, мають нелінійну конструкцію, оскільки їхня побудова має полісюжетну структуру» [8]. По суті, актор-креатор вступає із собою в інструментальні стосунки – все, чим він може в собі свідомо користуватися, утворює своєрідну сітку, яка слугує уловленню вертикальних повідомлень тонкоматеріального простору, який не має часових обмежень. На це працює не тільки непобутова образна поведінка, але й не побутове вимовляння слова. Слова або розтягуються, або ритмізуються, розпадаються на смисло-звукові ядра, з'єднуються в нові синтаксичні і відповідно – семантичні комбінації. Або не з'єднуються і в ці прогалини, паузи, як у вертикальних променях світла починають спливати порошинки нетутешніх смислів...

Як би це парадоксально не звучало, але зіграти монолог або моно-виставу – це добра школа партнерства для актора. Актор моно-вистави вміє грати з простором, як ніхто інший, вміє стояти і «хапатися»

за повітря, тобто бачити у своїй грі за партнера не тільки предмети, «оживляти» їх пам'яттю і увагою «тут-і-зараз», але й дуже невловимі речі, «дихання повітря», «запах почуття».

Кишинівська Студія театральної імпровізації Zao має низку проєктів-вистав-ритуалів, за допомогою яких актори намагаються відчутти і передати дух місць, в яких вони працюють: старі кишинівські особняки, парки, вулиці, берег річки. Власне, «тіло» вистави складається під час імпровізації-діалогу з простором, який озвучується, як ноти в нотному записі. Це ж мрія справжнього актора – зайти в новий простір, почути його тон, зіграти його суть, виявити, так би мовити, його архетип. Для того, щоб актору і глядачеві увійти в такий простір гри, їм треба включити в собі специфічний режим сприйняття, особливу увагу до тонких деталей, дрібниць життя, щаслива довільність філософської свідомості. І якщо говорити про цілющий ефект театру, то такий театр – акупунктура і гомеопатія. Він нічого не нав'язує, не проповідує, не наполягає. А делікатно відкриває потаємні смисли, резерви, живильні потоки задоволення миттю, духовної радості, що присутня тут-і-зараз, завжди.

Нещодавня акція «Історії без слів» театру Zao прицільно скерована на гру з тишею. «Ми досліджуємо простір невербального спілкування, – говорить автор проєкту і режисер Володимир Шиманський. – Всі знають, що іноді мовчати страшно: люди прикривають словами те, чого не хочуть чути і відчувати. Що ж буде, якщо відмовитися від слів? Звісно, мовчання теж може бути захистом, але він себе швидко вичерпує. І тоді тиша перетворюється в щось інше. У невідому можливість життя. ... ніби *розуміння передається повітрям*» [9]. Акторка театру Анжела Єнакі висловлює в інтерв'ю дуже важливу думку: «Театр взагалі – школа спостереження. Якщо б ми так уважно дивилися на людей в житті, ми би теж розуміли, що стоїть за їх мовчанням чи словами».

Нас відрізняє мова, стать, вік, освіта, культурний досвід, світогляд, інтереси... Навіщо нам шукати порозуміння, якщо це так важ-

ко? Що нас об'єднує, окрім такого абстрактного визначення, що ми всі – люди, один вид? Один? На ці запитання намагається відповісти Ю. Лотман у своїх лекціях про культуру [10]. Він вважає, що історія культури – це, насамперед, *історія навички спілкування людей*. Навіщо таким важливим є *Інший* і, головне, не схожий? *Ми різні і повинні бути різні*. Для роботи думки, роботи культури потрібні різні люди. Вчений зазначає, що бурхливий розвиток культури відбувається якраз при зіткненні різних культур. Неплідні – з метою підкорення, плідні – з метою важкого, але контакту, діалогу. Визнання несхожості іншої людини і визнання корисності для себе цієї несхожості, яка дозволяє мені розвиватися, вдосконалювати навички спілкування. Історія культури сповнена суперечностей: з одного боку, це постійний ріст різниці, поглиблення специфіки, з другого, ускладнюючи себе, культура (людина) повинна включити в себе інший світ, відкрити, передати себе. Людина шукає контакту з іншим для ускладнення, збагачення свого власного світу. «Тільки побачивши, що він не схожий на мене, я можу зрозуміти, хто я».

Список використаних джерел:

1. Шатульський, Матвій. Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні / Голос праці, Вінніпег, 1923. – № 12. – С. 21.
2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Пер. з польск. – Л.: Літопис, 1999. – 185 с.
3. Шевченко Н. Актор ігрового театру Анатолія Васильєва // Курбасівські читання: Наук. вісн./Держ. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К, 2006. – №1. – С. 86–102.
4. Васильєв Анатолій. Из неопубликованных материалов архива театра // Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 371 с.

5. Гладій Г. Полювання на дихальне тіло. Запис Н. Шевченко // Курбасівські читання: Наук. вісн./Держ. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К, 2006. – №1. – С.170–177.
6. Солоданина Н. «На мгновеньє падение плода в грушевом саду» // Театральная жизнь. 1990. №12. Цит. за: Вдовенко И. Клим. Опыт сквозной биографии. Часть первая: Портрет на фоне уходящей эпохи / Российский институт истории искусств; ООО Издательский дом «Петрополис». – СПб., 2015. – 592 с.
7. Беседа з Клімом. Київ, вересень 2017 р. – Архів Н.Ш.
8. Драч О. Ігровий театр. Актор. Нелінійний ресурс пасіонарності. Наукова тема НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2017. – Рукопис. – С.10
9. Игра с тишиной. [Електронний ресурс].– Режим доступу: <http://allfun.md/article/52325>
10. Юрий Лотман. Ступени культурного развития. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=LR8EYXIKmwI>

Мар'яна Матвейчук

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Документальний театр «Експертиза» TanzLaboratorium як практика дослідження публічності

Анотація. У статті аналізується проєкт документального театру «Експертиза» як модель публічного простору і прояв повернення мистецтва сучасності до своєї етичної ролі. Звертається увага на механізми і способи думання, які показують себе через роботу такого мистецтва.

Ключові слова: документальний театр, егалітарна передумова, політика, публічність.

Summary. «Expertise» documentary theater project is analyzed in the article as a model of public space and the manifestation of the return of contemporary art to its ethical role. Special attention is paid to the mechanisms and ways of thinking, which show themselves through such kind of art.

Key words: documentary theatre, egalitarian assumption, politics, publicity.

Аннотация. В статье анализируется проєкт документального театра «Экспертиза» как модель публичного пространства и проявление возвращения искусства современности к своей этической роли. Особое внимание обращено на механизмы и способы мышления, которые показывают себя через работу такого искусства.

Ключевые слова: документальный театр, эгалитарная предпосылка, политика, публичность.

Проект документального театру «Експертиза»¹ розпочала в 2013 році research oriented group TanzLaboratorium з метою «дослідити можливості документального театру як нової театральної структури, де транслюються голоси реальних людей і відсутня потреба акторського досвіду / навичок / шаблонів / шарму / системи / харизми тощо». На перших виставах виступали працівники НЦТМ ім. Леся Курбаса. Вистави були присвячені українському театральному процесові. В ході реалізації проекту спектр тем, з якими працювали у документальному театрі, розширювався і зростав в міру того, як мінялася ситуація в країні й росла географія проекту.

Уявімо собі кімнату, де зібрані і програються всі записи документального театру «Експертиза» TanzLaboratorium, а глядачі довільно переходять від одного запису до іншого. Така кімната могла би бути дискурсивною мапою України. Мапа ця аж ніяк не претендує на всеохопність чи універсальність. Але все ж вона нам говорить про нас самих. Це наче наведення лупи на ситуації і випадки, що мають місце в різний час і в різних місцях. Утім, ці ситуації та випадки – не миттєвості приватного життя, не люди, зайняті десь на роботі чи вдома. Це театральна вистава, а отже, учасники її вийшли на площу, а значить – в публічний простір. Навіщо, питаємо ми, або, якщо бути точнішим – чому? Це питання зачіпає не тільки контекст сучасного мистецтва (сучасного театру) з його тенденціями до депрофесіоналізації і концептуальності, але й повертає нас до стану українського суспільства як такого, що все ще не дійшло до радикального осмислення свого тоталітарного (не)минулого.

Політичний мислитель, як вона сама себе називала, дослідниця тоталітаризму, авторка терміну «банальність зла», який, без сумніву, є одним із ключових понять для розуміння специфіки людини двадцятого століття, Ханна Арендт називає світ простором, у якому люди стають людьми разом із іншими людьми [3, 165]. У приват-

1 Див.: <https://tanzlaboratorium.org/expertyza/>

ному житті кожен займається чи то своєю роботою, але «світ, позаяк він існував до нас й існуватиме після нас, просто не може собі дозволити передовсім перейматися індивідуальним життям та пов'язаними з ним інтересами» [3, 165].

Рівність людей не є даною сама по собі, але так само не є наперед заданими стосунки володарювання чи підпорядкування. «Політика існує за відсутністю природнього закону, за яким люди розділилися б на тих, хто управляє і тих, ким управляють. Політика існує тією ж мірою, якою існує нестикування об'єктів, функцій, місць» [11]. Залагодження конфліктів і точок зіткнення різних думок, об'єктів, функцій стирає можливість політичного. Політичне з'являється як наслідок роботи запитування і перевстановлення місця і ролі кожного дівця в певній ситуації.

Умовами поставання політики є вихід в сферу публічного і в сферу політичної дії. Вихід у цей простір, на думку Ханни Арендт, потребує відваги, бо таким чином людина входить у сферу, де «турбота про життя втрачає свою чинність», а «на карту поставлене не людське життя, а доля світу» [3, 165].

Уповні відповідальною можна вважати ту людину, яка бере участь у політичному житті. Втім, немає ніяких законів, які перетворювали б людей на політичних істот. Навпаки, нібито видається закономірним, що людині потрібно працювати для того, щоб забезпечувати собі життя. Так і відбувається у тих способах співжиття людей, які не створюють політичної структури (родинах або племінних союзах), а також у «деспотично керованих суспільствах, які заганяють своїх підданих у вузькі рамки їхніх осель і в такий спосіб запобігають створенню громадської сфери» [3, 156].

У публічному просторі різні люди як рівні вступають у взаємодію і визначають для себе умови спільного життя. Тут ідеться не про владу, яка витікає з нерівності й породжує авторитет. Владою вільні на певний час наділяють одного зі своїх рідів — такого ж вільно-

го, щоб він працював із виробленим громадою уявленням про життя разом. Така влада є важкою роботою, яку кожен член громади (полісу – в античній Греції) виконує як зобов'язання перед громадою.

Власне брак цієї політичної сфери, вільного простору, де може співіснувати і стикатися різне, в тому числі несумісне, в тому числі таке, що воює одне з одним, є симптоматичним для посттоталітарних держав, які перейняли демократію як шаблон, який намагаються накласти – часто без зміни тектоніки всередині суспільства.

Радянською спадщиною для нас як для громадян посттоталітарної країни є зокрема хибне розуміння слова політика. Радянська ідеологія як ідеологія тоталітарна, намагалася підпорядкувати всі сфери життя своїм вимогам, не визнаючи елементарних громадянських прав, серед яких людське право на особисте життя. Злипання особистого і політичного створювало можливість тотального контролю, роблячи людину безпорадною перед ним. Немає агори, де як я рівний з іншими проявляю свої погляди на спільний устрій, але немає і особистого, де я захищений стінами свого будинку. Таке «я» не тільки не відповідає за долю світу, але також захоплене і кероване виданими правилами й установками – зокрема в тому просторі, який мав би бути, але ніколи не був особистим.

«Ми схильні вірити, що свобода починається там, де політика закінчується, бо ми бачили, що свобода зникала відразу, коли так звані політичні міркування переважали над усіма іншими» [3, 157], – пише Ханна Арендт і доводить хибність такого міркування – саме свобода є причиною того, що люди живуть спільно в політичній організації. Інакше кажучи, люди виходять на агору саме тому, що вони вільні – в тому числі й від буденних справ – щоб зустрітися там з іншими вільними людьми і таким чином створити спільний життєвий простір.

Будь-який тоталітарний режим має реальну підтримку в культурі. Тоталітарне робить державу єдиною формою соціальності. Джон Дьюї в книзі «Свобода і культура», що була опублікована ще в 1939-у році

в США, наголошує на ролі мистецтва у становленні й вкоріненні демократичних інститутів. Мистецтво безпосередньо впливає на почуття та уявлення людей, тому, що б не змушувало художника створити свою роботу, мистецтво, будучи пред'явленим світу, є найнездоланнішим засобом комунікації, який ворушить емоції та формує думки [17, 16].

Навіть якщо ми поділяємо розуміння кожної людини як вільної, все одно свобода ніколи не може бути даною раз і назавжди. Найбільша пастка очікувати, що для появи свободи достатньо знищити інститути і процеси, які блокували життя людини в свободі. Ціною свободи, як підказує нам Джон Дьюї, є стан постійної схвильованості / пильності (*eternal vigilance*) [17, 18]. Мало хто з учасників документального театру, відповідаючи на питання, поставлені авторами проекту, не назвав свободу для себе цінністю, а згодом – фундаментальною цінністю. Але, застерігає Ханна Арендт, «без гарантованої громадської сфери свобода не має достатнього життєвого простору для своєї появи» [3, 157].

Документальний театр «Експертиза» є мистецькою моделлю публічного простору – такого вільного місця, куди можна прийти і заявити за себе – і невідомо, куди приведе така заява. Але разом із тим «Експертиза» – це сучасний театр, аналітичне висловлювання, яке завдяки лаконічній і точній ігровій структурі актуалізує набір наявних у конкретний момент варіацій відносин між людьми.

Одним глядачам запропоновано грати в дискурсивну гру – перед іншими глядачами. Через пропозицію вийти на сцену і говорити – про те, що їх цікавить і хвилює – документальний театр стає Агорою і є операцією профанації сцени – повернення її у вільне користування людей, за Агамбеном [1]. Люди можуть справді мати справу з чимось тільки у тому разі, коли воно не належить комусь, а, як каже Джордж Агамбен, відкрите для загального користування. Коли кожен може вийти на сцену і сказати те, що думає, то влада, яку так чи інакше проявляє кожна людина в кожному мить, стає видимою.

Сцена з місця, де розгортається видовище, стає агорою, де, сказавши щось, людина тільки і може дізнатися, побачити, що ж вона думає насправді. Спостерігати можна не тільки за способом слідування правилам гри кожного з учасників, але і за особливим способом порушувати запропоновані правила. Це такий театр, де проявляється різність людей, але разом із тим існують структурні умови для того, щоб різне наткнулося одне на одного – в запитаннях, незгоді чи навіть у мовчанні. Більше нема нікого, на кого можна було би дивитися як на «експерта» чи професіонала. Відтак, не залишається нічого іншого, як відповідати самому.

Як пише Юрій Левада, після розпаду Радянського Союзу «багатом уявлялось, що падіння офіційних інститутів примусу та ідеологічної обробки, властивих радянській системі, вивільнить людину „нову“ за вітчизняними масштабами, або „нормальну“ за світовими – здатну діяти в рамках демократії. Втім, дійсність виявилася більш складною, ламання старої суспільної системи – тривалим і страждено суперечливим» [11, 6]. Але виявилось, що «ситуація глибокого суспільного перелому, яку переживає суспільство, що раніше називалося радянським, не так формує нові, відсутні раніше, орієнтири, і межі власної свідомості, як виводить на поверхню приховані структури і механізми» [11, 6]. Документальний театр, серед іншого, проявляє і виявляє такі структури й механізми.

«Причиною виникнення проекту стало те, що ми виявили в якийсь момент, що люди не розмовляють одне з одним» – каже в одній із пісьмов до вистави група TanzLaboratorium. Але, як відомо, «саме діючи і говорячи, люди кожного разу віднаходять, хто вони суть» [8].

Наталья Козлова у передмові до своєї книги «Радянські люди. Сцени з життя» показує роль проговорювання світу, відтворення уявлень та відчуттів в мові. Мовна субреальність (наприклад, субреальність ідеологічної мови) впливає на поведінку людини, визначає її дії. «Коли слова перестають забезпечувати можливість розуміння світу,

повсякденність лякає, тому що стає чужою. Втрачається онтологічна безпека» [8, 42]. Відчуження від мови, відмова ставитися до власного висловлювання як до певного політичного жесту, який має силу в акті свого проговорювання, закладає основи фіктивної реальності, призводить до нерозрізнення факту і фікції, що властиве (і тут ми знову підемо за Ханною Арендт) «ідеальному підданому тоталітарного режиму» [2, 615].

Поняття тоталітарного дискурсу детально аналізує Ніколай Вахтін у лекції «Радянська мова та її наслідки» [16]. Отже, тоталітарний дискурс не піддається перевірці на істинність. Це ритуалізоване висловлювання, яке відповідає категоріям «правильно» / «неправильно». «Відбувається нейтралізація істинності, ми перестаємо сприймати цей текст як істинний чи неістинний, ми сприймаємо його як правильний чи неправильний... Якщо мовець чи письменник зберігає певні ритмічні, стилістичні, інтонаційні правила, то зміст сказаного несуттєвий» [16].

В описі до Експертизи читаємо:

«Непублічно, з друзями, ми дозволяємо собі „обмінятися думками“, висловити свої особисті почуття чи переконання, оскільки приватна розмова не загрожує людині, що є носієм тоталітарної мови, відповідальністю політичної дії.

У небезпечній ситуації публічної розмови людина часто відмовляється говорити з одним співрозмовником, натомість воліє звертатися до всіх присутніх, як частина звертається до цілого, яке априорі знає краще. Тоталітарна мова не дає людині думати в той момент, коли вона каже щось».

Явище не-розмови — це похідна злипання публічного і особистого (приватного). Відсутність публічного породжує розрив засадничих структур існування суспільства, ізольованість людей одне від одного, втрату принципів їхньої взаємодії, і, зрештою, готує до слідування зовнішнім, заданим кимось орієнтирам, установкам, правилам.

У виставах документального театру часто локальні, відділені і віддалені спільноти, які (а так часто трапляється) звикли одне одного не помічати чи демонізувати, раптом опиняються на одному майданчику – в рівних умовах. Тут можна зустрітися з незрозумілим, радикально іншим, таким, що виходить за рамки уявлень і ставить будь-які уявлення під сумнів. Тут є місце подиву і захопленню – щось незрозуміле може потрапити в начебто уже цілісного «тебе» і несподівано показати вихід за межі уявлень про себе. Втім, може трапитися і так, що замість подиву кожне наступне висловлювання під час вистави виявляється повторенням вже сказаного, яке, незважаючи на свою пред'явленість світу, повторюється. Це жорстокість переживання вже відомого, яке виступає знову – завдяки чи через свою власну нездійсненість.

У документальному театрі жодна людина не представляє когось іншого. Говорячи від себе, кожен наче погоджується відповідати, як це каже Владімір Бібіхін, «за всю темноту світу так, наче це його темнота, за все зло світу так, наче це моє зло» [4, 236]. Людина, виходячи зі словом до інших людей, стає стражем своєї свободи, проявляє ту вічну пильність і занепокоєність, на необхідності яких наполягає Джон Дьюї.

Не можна не погодитися з Кліфордом Гірцом, що «люди всі до останнього є артефактами культури» [7, 63]. Більше того, «наші ідеї, наші цінності, наші дії, навіть наші емоції, так само як наша нервова система, є продуктами культури – продуктами, що виготовлені, звісно ж, з матеріалу тих тенденцій і схильностей, з якими ми народилися, але тим не менш виготовлені» [7, 63]. Одним із аспектів вивчення та аналізу людини як феномену є дослідження мистецтва.

І соціальна, і культурна, і філософська антропологія фокусувалися на вивченні історичних, економічних та естетичних вимірів різних форм мистецтва. Приміром, Альфред Гел у книзі «Мистецтво і дія» (*Art and Agency*) розглядає мистецтво як комплексну систему інтен-

ціональності, де художники виготовляють предмети, що впливають на світ, в тому числі, але не тільки, на модуси сприйняття глядачів [18].

Але справа в тому, що мистецтво вже століття як перестало зосереджуватися виключно в своїх об'єктах. Мова мистецтва залишається такою ж, але говорить воно про інші речі. Мистецтво, як пише Джозеф Кошут, «змінило свій фокус з форми мови на те, про що говориться», – від морфології до функції, від «зовнішності» до «концепції» [9]. Кошут назвав твір мистецтва «певною пропозицією чи висловлюванням, яке постає в контексті мистецтва як коментар до мистецтва» [9]. Тобто мистецтво як феномен, відділений від тих, хто його створює і сприймає, який виглядає як відокремлена від інших діяльність, перестає існувати.

Сучасне мистецтво – це ситуація, де більше не потрібно нічого вигадувати, варто лише звернути увагу на те, що відбувається довкола, і це довкола існує не тільки в просторі, але і в часі. Мистецтво – робота у/з наявним і вже даним контекстом. Сучасне мистецтво концептуалізує ситуацію, обробляє її як проблему. Воно створює не нові речі, а нові способи дивитися на світ.

«Мистецтво, – говорить Жак Ранс'єр, – не загальне поняття, що об'єднує різні мистецтва, а облаштунок, що передає їм видимість» [12, 65]. Ми говоримо про документальний театр як про той облаштунок, що через гру організовує простір і час, роблячи їх відкритими і для входу мовця, і для споглядання.

Сама структура документального театру у процесі свого розгортання і тривання демонструє зв'язки і способи взаємодії, актуальні для конкретних людей у даний момент часу. Структура є строгою і чітко окресленою, але при цьому відкритою і нестабільною. Правила гри, запропоновані авторами проекту, нагадують конструктор, який можна збирати і перезбирати в нескінченну кількість фігур. Твір мистецтва як такий тут відсутній у своїй зробленості, але постає як результат обубування учасниками запропонованої структури.

Нас цікавлять ті способи думання, які показують себе через роботу такого мистецтва.

Документальний театр не вписується в естетичні категорії смаку, але вимагає для розуміння його витоків категоріального переозначення естетики. До виникнення естетики як поняття мистецтва не існувало як відокремленої сфери досвіду. Мистецтвом позначалося просто уміння (*techne, skills*). Але й сама «естетика» по суті не має стосунку до позначення теорії мистецтва чи філософії мистецтва. Естетика – це чуттєвий досвід, від *aisthanesthai* – сприймати, почуттями або розумом [19]. Естетика – про переживання спільного світу і про те, хто здатний бути включеним у таке переживання. Жак Ранс'єр називає політику естетикою до мистецтва, адже саме в політиці постає запитання про те, який спільний світ установлюється і хто в ньому бере участь – «хто може бути політичним суб'єктом відповідно до його здатності відчувати» [12].

Зустріч мистецтва і політики, за Жаком Рас'єром, проявляється в диссенсусі – конфлікті перерозподілу чуттєвого. Мистецька практика є політичною не тому, що вона доносить повідомлення про суспільство чи владу, а завдяки тому, що створює специфічну часову рамку, де переструктуровуються звичні стосунки між способами бути і способами діяти. Політика, за Ранс'єром, починається з диссенсусу. Але диссенсус не є конфліктом груп чи цінностей. Це також не боротьба за владу. Цей конфлікт – про існування чи неіснування спільного світу, про те, хто включений у світ, хто не включений у нього, і які процеси там відбуваються [20].

Політичність мистецтва – в розриві звичних стосунків між *sense* – тим, що дається сприйняттю, і *sense* – тим, що є сприйнятим. Співпадіння *sense* і *sense* – це співпадіння між тим, що показують (*spectacle*) і його значенням, між жестом і функцією. Диссенсус створює відстань між тим, що дане сприйняттю і власне значенням даного. Це «жест, що виробляє ще один жест через перетворення погляду» [20].

У випадку документального театру розрив між spectacle і його значенням, між жестом і функцією відбувається у виході на сцену людей, які не є ні акторами, ні художниками, які не виступають під час вистави як спеціалісти/профі якоїсь справи, але при цьому своїми вчинками і висловлюваннями розгортають актуальну для них варіацію взаємодії, формуючи виставу. Кожен є експертом власного життя і заявляє про свою причетність і відповідальність за долю світу.

Концептуальні засади документального театру, буває, спантеличують глядачів, які очікують побачити на сцені довершений твір мистецтва або ж шукають і запитують про ціль події. Агора не має цілі, вона є станом громади, яка нескінченно стверджує свої основи як спільноти рівних. Якщо завтра на агору ніхто не прийде, то невідомо, що стане з життям у полісі.

Після вистави в Маріуполі у квітні 2015 року один із глядачів виступив із критикою побаченого, сказавши, що «єдине зіткнення думок і конфлікт, який я побачив, це був конфлікт між глядачем і виставою. В мені грало — йти чи не йти, залишитися чи піти?». Далі хтось запропонував проголосувати, поділившись на дві групи — вдалася чи не вдалася вистава. Саме це запитування про суть мистецтва, яке викликала вистава, неспівпадіння очікування і побаченого, на нашу думку, є потенційно значущим.

Коли мистецтво є частиною релігії, культу чи служить пропаганді, немає жодної необхідності легітимізувати його, адже його легітимність приходить ззовні — приміром, від церкви чи від держави. Коли ж мистецтво автономізується, то виникає і саме поняття «мистецтва», яке вводить Джорджо Вазарі, легітимізуючи мистецтво через наратив. Довгий час така легітимізація відбувалася через розуміння мистецтва як носія гармонії чи краси. Але, наприклад, Марсель Дюшан з його «unassisted ready made» вже не підлягає такому судженню. Власне, як стверджує Ямпольський «мистецтво з моменту свого виникнення завжди перебуває в кризі, і завжди перебуває в кризі дискурс, який

його виправдовує і пояснює» [16]. Як не завжди має місце політика, коли мають місце форми влади, так само не завжди має місце [сучасне] мистецтво, коли має місце поезія, живопис, скульптура, музика, театр чи танець [12, 67].

Реакція деяких глядачів після вистави у Маріуполі була зіткненням двох дискурсів, двох легітимацій мистецтва – дискурсу документального театру як сучасного мистецтва і дискурсу драматичного театру з очікуванням властивої йому кульмінації. Власне ця ситуація в Маріуполі показує існування самого цього конфлікту в українських реаліях.

За словами групи TanzLaboratorium, документальний театр заснований на егалітарній передумові. Егалітарна передумова передбачає введення в спільноту наділених мовою тих, кого до таких не зараховували раніше. Тоді спільнота наділених мовою «засновує свою діяльність на певному попередньому насильстві», яке «робить видимим невидиме, наділяє іменем безіменне, дає почути мову там, де сприймався тільки шум» [11, 142]. Рівність проголошується тільки тоді, коли насильницьке вторгнення, яке проектує за собою егалітарна передумова, повторюється багато разів і таким чином вписує цю передумову в рамки соціальної дійсності. Емансипаційний потенціал документального театру в тому, що говорити може кожен – зокрема солдат на передовій чи житель маленького міста, а сценою стає той простір, де відбувається розмова – навіть якщо це бліндаж чи база ремонтного батальйону.

У такому разі знання (і тут ми згодні з Ранс'єром) є не набором фрагментів знання, але позицією, а «внесок тієї здатності до роздумів, якою володіє сукупність незначних розумів афініан буде завжди перевершувати те, що може дати зібрання вчених умів» [11, 118]. В цьому сенсі «театр – молодша сестра парламенту» [6], як називає його Даніель Ветцель (учасник групи німецько-швейцарської групи Rimini Protocoll, яка створювала документальні вистави в Європі).

Бажання чути більш інтелектуальні висловлювання нівелює рівність не як результат (спроба всіх урівняти є вкрай тоталітарною, і кому як не нам, це знати), а як принцип. Адже «рівність існує лиш там, де закінчується компетенція експертів. Де проголошений тріумф права звершується у фігурі звернення до експертів, демократія зводиться до карикатури самої себе, до правління вчених» [11, 148].

Час від часу, люди, яким пропонували взяти участь у виставі, коментували свою неохоту говорити публічно тим, що одне одному вони і так регулярно все висловлюють «в очі». Або ж, приміром, один з учасників вистави в місті Щастя заявив, що розмови і висловлювання своєї позиції марні, адже рішення про долю та устрій держави приймається депутатами і президентом, а його тутешні розмірковування не матимуть ніякого впливу. Це такий прояв самоупокорення, як його називає Олена Стяжкіна, що проявляється в глибокій і навіть неусвідомленій залежності від влади, а не від самого себе [15, 58]. Звісно, феодальність устрою України не може не давати приводів для подібної реакції, але, заявляючи про себе як про безсильного, громадянин по суті відмовляється від своєї ролі громадянина, полишає пильнувати свою свободу, яка як така може проявитися тільки публічному слові-дії.

Зрештою, «стосунки, які існують між людьми, поза політичними інститутами, стосунки в індустрії, в спілкуванні, в науці, мистецтві і релігії, впливають на щоденні зв'язки, і таким чином глибоко впливаються на позиції і звички, що проявляються в управлінні і нормах права» [17, 13].

Ми називаємо цю позицію — «моє слово нічого не змінить» натуралізованою заборонаю. Довгий час світ радянської людини був таким, де заявлявся тільки один суб'єкт і центр життя — влада, а решта процесів поставали як суб'єкт владного впливу. І хоча формально устрій змінився, відчуття відсутності змоги впливати передалось у вигляді такої натуралізованої заборони. Революція на Майдані 2014 року дещо прорвала клапан цієї заборони і повернула людям

віру в силу своїх вчинків і слів. Але ж після революції прийшло розчарування відсутністю фундаментальних змін у державі. Проте агору не можна залишати порожньою, бо її неодмінно хтось окупує заради реалізації своїх власних інтересів. Так само не можна переставати говорити/думати/діяти. Ніяка політика ніколи не може бути річчю зреалізованою.

Цікаво, що учасники (часто це були військові), які спочатку говорили про марність запропонованої затії дискурсивної гри, в якийсь момент через інтерес до сказаного просто включалися в цю гру. Адже їм, як і кожному, – насправді є що сказати – варто тільки відмовитися від зневіри у значення свого голосу.

«Людина, говорить Аристотель, політична тому, що вона володіє мовою, яка усупільнює справедливе і несправдливе, тоді коли в тварини є тільки голос, що повідомляє про задоволення і біль. Але вся проблема тоді тільки в тому, щоб знати, хто володіє мовою, а хто тільки голосом. [...] Політика починається тоді, коли ті, у кого „немає” часу, так розпоряджаються цим необхідним часом, щоб ствердити себе як населення спільного простору і показати, що їхні роти цілком здатні випускати загальнозначущу мову, а не тільки голос, який голосить про страждання» [12, 66].

Коли людина на сцені мовчить, через якийсь час її наче перестаєш помічати, складається враження, що вона віддає свій голос іншому. Здійснення влади неможливе без згоди, без співучасті тих, над ким володарюють. І ця мовчазна згода (чи невідрефлексована звичка до згоди?) щодо заданого кимось значення світу підживлює диктатуру.

Банальність чи наївність, чи стереотипність, чи провокація, чи що завгодно інше на сцені створюється з ініціативи кожного і тих, хто на сцені і тих, хто в залі. Якщо хтось прийняв рішення не говорити, значить, він віддав свій голос, і тепер мовчки спостерігатиме і слухатиме того, хто говоритиме замість нього.

Ми спробували подивитися на документальний театр «Експертиза» групи TanzLaboratorium як на такий облаштунок для споглядання, який, маючи місце в різних контекстах, організовує погляд таким чином (використовуючи специфічну щільність буття на сцені), щоб можна було розглянути наявну ситуацію як проблему.

В умовах катастрофічної відсутності публічного простору в Україні, мистецтво – як виключно публічний жест – стає полем розгортання битви за долю світу. Стаючи моделлю публічного простору, документальний театр розкриває мережу проблем, які і є матеріалом для антропологічного дослідження своєї власної культури.

Список використаних джерел:

1. Агамбен Д. Профанации / Джорджо Агамбен. – М.: Гилея, 2014. – 11с.
2. Арндт Х. Истоки тоталитаризма / Ханна Арндт. – Москва: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
3. Арндт Х. Між минулим і майбутнім / Ханна Арндт/ Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2002. – 321 с.
4. Бибахин В. Язык философии // Владимир Бибахин. – СПб: Наука, 2007. – 389с.
5. Вахтин Н. Советский язык и его последствия [Електронний ресурс] / Николай Вахтин – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=mcklchYA34&t=4507s>
6. Венедиктова Л. Интервью с Дениэлем Уэтцелем, участником фестиваля Документ [Електронний ресурс] / Л. Венедиктова, У. Дениэль – Режим доступу до ресурсу: <http://afisha.bigmir.net/exhibition/blog/191979-Interv-ju-s-Denielem-Uetcelelem--uchastnikom-festivalja-Dokument>
7. Гирц К. Интерпретация культур / Клиффорд Гирц. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2006. – 560 с. – (Культурология. XX век).
8. Козлова Н. Советские люди. Сцены из истории / Наталья Козлова. – Москва: Европа, 2005. – 544 с.

9. Кошут Д. Искусство после философии [Электронный ресурс] / Джозеф Кошут – Режим доступа до ресурсу: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf
10. Левада, Ю. А. Сочинения: проблема человека/ Ю. А. Левада [сост. Т. В. Левада]. – Москва: Издатель Карпов Е. В. , 2011. – 526 с.
11. Рансьер Ж. На краю политического / Жак Рансьер. – Москва: Праксис, 2006. – 240 с.
12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Жак Рансьер. // СПб. – 2007. – 264 с.
13. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Жак Рансьер. – СПб.; Москва: Machina, 2004. – 128 с.
14. Сайт TanzLaboratorium [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://tanzlaboratorium.org/expertyza/>
15. Стяжкіна О. Людина в ряднській провінції: освоєння (від) / Олена Стяжкіна. – Донецьк: Ноулідж, 2013. – 295 с.
16. Ямпольский М. Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира [Электронный ресурс]/Михаил Ямпольский – Режим доступа до ресурсу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.
17. Dewey J. Freedom and Culture / John Dewey. – New York: Great Books in Philisophy, 1989. – 134 p.
18. Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory / Alfred Gell. – Oxford: Claredon Press, 2013. – 271 p.
19. Online etymology dictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.etymonline.com/word/aesthetic>
20. Rancière J. Art and politics: Dissensus and its metamorphoses [Электронный ресурс] / Jacques Rancière – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=b3CKlZgwf3k&t=3997s>
21. Rancière J. The Aesthetic Today [Электронный ресурс] / J. Rancière, M. Foster Gage – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI&t=3087s>

Олена Коваленко

кандидат мистецтвознавства,
НЦТМ імені Леся Курбаса (м. Київ)

Українські режисери-шістдесятники: досвід незалежної індивідуальної національно-гуманітарної та морально-етичної опозиції

Анотація: Шістдесятництво як суспільний рух зацікавило дослідників не так давно. «Останні романтики», «шукачі соціалізму з людським обличчям», переважно «інтелігенція, інтелектуально незалежна й етично відповідальна» – лише окремі риси до портрету правозахисного, у тому числі мистецького руху. Це явище в українському театрі, що віддзеркалило надбання Розстріляного відродження й багато в чому стимулювало стильовий розвій 90–10-х – системно не вивчено й досі. Набагато більш детально досліджено українське літературне шістдесятництво. У статті робляться перші кроки по систематизації векторів вітчизняних режисерських шукань періоду 60-х–70-х рр. від національно-гуманітарної до морально-етичної опозиції.

Ключові слова: шістдесятники, суспільний рух, українські режисери, етика, морально-етична опозиція, культурне просвітництво.

Summary: Not so long ago researchers were interested in sixties as a social movement. The last romantics, seekers of socialism with a human face, mostly intellectuals, intellectually independent and ethically responsible, are only separate traits to the portrait of a human rights movement, including the art movement. This phenomenon in the Ukrainian theater, reflected the opening of the «Shotged Renaissance» and largely stimulated the style development of the nineties – the 10th – has not been systematically studied so far. A much more detailed study of Ukrainian literary sixties. In the article, the first steps are being taken

to systematize the vectors of Ukrainian directorial searches of the period of the 60s–70s from the national humanitarian to the moral and ethical opposition.

Keywords: sixties, social movement, Ukrainian directors, ethics, moral and ethical opposition, cultural enlightenment

Аннотация: Шестидесятничество как общественное движение заинтересовало исследователей не так давно. «Последние романтики», «искатели социализма с человеческим лицом», преимущественно «интеллигенция, интеллектуально независимая и этически ответственная» – лишь отдельные черты к портрету правозащитного, в том числе художественного движения. Это явление в украинском театре, которое отразило открытия «Расстрелянного возрождения» и во многом стимулировало стилевое развитие 90–10-х, – системно не изучено до сих пор. Гораздо более подробно исследовано украинское литературное шестидесятничество. В статье делаются первые шаги по систематизации векторов отечественных режиссерских поисков периода 60-х–70-х гг от национально-гуманитарной до морально-этической оппозиции.

Ключевые слова: шестидесятники, общественное движение, украинские режиссеры, этика, морально-этическая оппозиция, культурное просвещение.

Теорія театру є постійно розширюваною територією, системою «континентів» і «островів», на яких ще не закінчились і нескоро ще стабілізуються «тектонічні зсуви», процеси формування нових зон, їхньої висотності й віддаленості–наближеності одна від / до одної. Невтомні пошуки одиниці виміру вистави, способів її фіксації для подальшого глибокого дослідження, інструментарій театрального експерта, методологічні підходи різних театральних шкіл, течій, індивідуальних шукань тощо тривають десятиліттями. Втім і досі теоретичні підходи до вивчення як самого театру так і його проявів, течій, тенденцій, соціологічних сканів не є магістральним напрямком театральної освіти.

Вітчизняний процес підготовки, скажімо, режисерів у вишах вже довгі роки лишається герметичним, майже нечутливим до європейських, світових пошуків і знахідок, спираючись або на літературу «другого», а то й «третього» ешелону, або на видання, як не дивно, ще радянських часів. На сьогодні реальний результат дає лише допуск молодих пошукових режисерів до безпосереднього процесу театраль-ного виробництва. Причому такий підхід спочатку сформувався на практиці, а згодом став «хорошим тоном» і в офіційних інстан-ціях — призначати як черговими режисерами, так і на пости головре-жів — «молодих», від 30-ти до 50-ти.

Теорія кіно вже давно оперує цілим набором режисерських енци-клопедій кіно Азії, Африки, Австралії, Латинської Америки, Європи, США й більш цільовими — кіно Японії, Індії тощо. Кінотеорети-ки вивчають не тільки основи кінорежисури, розробляють, пишуть теорію кіно «від Ейзенштейна до Тарковського» [1], а й розвивають такі незвичні театрознавчому слухові напрямки як еволюція жанру (зокрема, жанру вестерна), виводять формули, на кшталт виведен-ня «формули страху» (введення в історію та теорію фільмів жаху), не оминають тем про секс і кіно, стриптиз-культури, чи візуального як насильства тощо. Кінознавці вже досить вільно досліджують теми як артхаусного, авторського, так і цілком комерційного спрямуван-ня, на кшталт функціонування Product placement на екрані [2] тощо. Якщо ж поцікавитися, що сьогодні рекомендовано вивчати абітурієн-там режисерських спеціальностей київських вишів задля підготовки до вступу, можемо знайти такі пропозиції: «Кіно. Шпори для абіту-рієнтів» [3], або «Термінологічний мінімум режисера»... [4], але пере-важно російськомовну літературу радянського періоду чи поодинокі історичні огляди. Отже, поки що для українського театру більш характерним є вивчення режисури на практиці.

Ми зараз не будемо торкатися теми напів- або й непрофесійних режисерських штудій «незалежного театру», багато з цих тенден-

цій уже описано у статті автора [5]. Сьогодні ж найбільш позитивним досвідом лишається безпосередня професійна практика молодих режисерів, яким було надано доступ до широкої театральної діяльності. Так виріс на очах Стас Жирков, котрому якщо й не довірили державний Театр на Липках, але ж і не заперечили керування ним театром «Золоті ворота». Андрій Білоус очолює Молодий театр, «проривається» у перші номери Іван Уривський. Із «легкої руки» Едуарда Митницького десятиліттями триває найбільш плідний у сучасному українському театрі процес допуску до професійної сцени молодих режисерів на базі Театру на Лівому березі, звідки справді вийшли впливові режисери – Дмитро Богомазов, Юрій Одинокій, Тамара Трунова, згадуваний вже Андрій Білоус, трохи призабутий, на жаль, Дмитро Лазорко та ін. Кілька режисерських імен дали європейські та російські школи – зокрема школа Анатолія Васильєва стимулювала таланти Андрія Жолдака, Володимира Кучинського, Григорія Гладія. Валерій Більченко, Роман Мархолія, Сергій Маслобойщиков теж формувалися завдяки російській режисерській школі.

У 90-ті вітчизняне теоретичне крило театрознавства вразило «струмом» від опублікованого російською, а написаного у 80-му, «Словника театру» професора французького університету Париж-VIII, професора кафедри Кентського університету в Кентербрі та Національного університету мистецтв Кореї, автора кількох книжок із теорії драми, сучасного театру Патріса Паві. Книгу справді було перекладено кількома європейськими мовами, оскільки в неї було включено близько 700 базових театрознавчих понять [6]. Утім, сказати, що теоретичні викладки Паві увійшли в обіг вітчизняного театрознавства, було б занадто самовпевненим. Окрім того, автор узагалі у своїх книгах набагато менше приділяє увагу режисурі, ніж можна було б очікувати, що сам же й пояснює тим, що «... далеко не всі практики театру, чії вистави справді визнані авангардними в історії французького, так і світового театру, зуміли теоретично

осмислити (або переказати) свій сценічний досвід і представити його в більш-менш узагальненому вигляді. На жаль, мало хто з видатних режисерів і акторів тією ж мірою наділені схильністю до аналітичних викладок. Нас же цікавив розвиток саме теоретичної театральної думки, тобто театральної теорії або, якщо завгодно, – філософії театру у Франції, – розвиток, який не завжди чи не відразу знаходив своє адекватне сценічне втілення» [6, 6].

Інформативним був також «викид» у, втім, на жаль, переважно не київську мистецтвознавчу ситуацію, переклад «Словника театральної антропології» Еудженію Барби та Нікола Саварезе, де увагу було надано передусім виконавським технікам, а режисурі – лише в розрізі режисури-педагогіки початку ХХ століття, коли «активізували свою роботу школи, студії, лабораторії, центри, тут у буквальному розумінні вирувало творче життя театру.

Творча практика великих майстрів зумовила виникнення іншого театру. Це позначилося на педагогіці, на пошуках, пов'язаних із формуванням «нової людини» театру й суспільства. Відхід від старих зразків, поява нестандартних рішень торкалися всіх областей культури, мистецтва і театру; майстри не обмежувалися лише постановками оригінальних вистав. Отже, навчання у старому театрі вже стало неможливим. Відповідно треба було займатися вихованням в нових умовах, що означало, як казав Вахтангов, бурхливу методичну діяльність, метою якої були відповіді на численні питання, нагальні проблеми творчості» [7, 264]. Знову ж таки – не на наших теренах.

Вітчизняна наука про театр рухалася своїм шляхом і у власному темпі. Вона отримала поштовх у 20-х роках ХХ ст., коли теорією театру зацікавилися режисери й зокрема Лесь Курбас. Різномісність інтересів, різнонаправленість пошуків, розгалуженість системи синхронного навчання-показу-розвитку теорії й практики видовища Курбасового мистецького об'єднання вражає досі. Але від часів розстрілу українського «Відродження» початку минулого століття теорія театру

досі(!) так і не набула статусу розвиненої ланки вітчизняної науки. За радянських часів уся увага науковців зосереджувалася навколо питань історії та критики, лишаючи теорію блукати манівцями. Не змінилася ситуація й нині, хіба що втрати переживає тепер і мистецька критика, що пов'язано із переорієнтацією ЗМІ на розважальний контент і відверті бізнес-інтереси.

Проблема теоретичного осмислення театральної природи загалом і феномену режисури й зокрема режисури драматичного (пост-драматичного) театру – доволі непросте завдання. Можливо, саме тому мало хто, принаймні з вітчизняних науковців, береться до узагальнень у царині режисерських шукань. Є окремі спроби, проте немає системно-історичного теоретичного узагальнення.

Зосередимося на українських реаліях, свідомо залишаючи поза увагою контекстний європейський і світовий дискурс. Порівняльний аналіз більшого масштабу, вписування українських реалій у ландшафт світовий – окремий етап роботи.

Вітчизняна театральна наука про шістдесятництво

Хронологію режисури як виокремленої театральної професії в українському мистецтвознавстві прийнято розпочинати приблизно з межі ХІХ–ХХ віків, утім, розвідки київського мистецтвознавця Олександра Клековкіна, зокрема в його «Theatrica: Лексикон», розсувають рамки професії, фактично, до античних часів. «...Елементи режисури існували вже в античному театрі, тобто завжди», – резюмує автор [8, 427]. Штайн вважає, що «не можна говорити, що режисерського театру не було раніше. Коли греки винайшли театр – дві з половиною тисячі років тому – Есхіл, Софокл та інші були й авторами, й режисерами своїх вистав. Вони добре орієнтувалися в просторі, вони цілком володіли тим, що згодом стали називати режисерською професією. Після загибелі Римської імперії театр на тисячу років зник. І відродили його потужні режисери. Вони шука-

ли акторів, авторів, місця для вистав і так далі. А потім стало модним кричати, як Треплев з чеховської „Чайки“, щось про нові форми. Тоді нібито і з'явилася професія „режисер“» [9].

Особливою увагою українських фахівців театру за різних історичних обставин користувався період 20–30-х років минулого століття. Відомі роботи Наталії Кузякіної, Юрія Бобошка, Миколи Лабінського, монографії та дисертаційні матеріали Неллі Корнієнко (зокрема реконструкція вистав Леся Курбаса), Ірини Волицької, Наталії Єрмакової та ін. Галина Липова, почасти Валентина Заболотна, Юрій Станішевський більше опікувались періодом українського радянського театру 40–50-х, пізніших 70–80-х. Окупаційний період українського театру під час другої світової й театр української діаспори дослідив Валерій Гайдабура.

Період же українського театру 60-х майже «випав» як системне явище з поля зору дослідників. Є окремі, часом надзвичайно малі за обсягом роботи (як, скажімо, послідовні спостереження Олександра Сакви, скрупульозні «Бесіди про театр» від Олени Коваленко [10], огляди Олександра Клековкіна), які артикулюють особливості творчого методу конкретного режисера, зокрема, шістдесятника Сергія Данченка. Частіше маємо справу із занадто загальними, побіжними оглядами розрізнених режисерських, акторських робіт. Але в цілому шістдесятництво в українському театрі як явище, що віддзеркалило блиск Розстріляного відродження й багато в чому стимулювало стильовий розвій нашого часу – системно не вивчено й досі. Спробуймо заповнити цю лакуну.

Структура українського шістдесятництва

«Це було покоління останніх комуністичних романтиків. Їх критичизм був спрямований на реформування соціалізму. Їх антисталінізм не був ні в якому разі антикомунізмом» [11] і далі: «Багато авторів матеріалів на цю тему ототожнюють «шістдесятників» із дисидентами.

Це – найбільш стійка помилка. Хочу ще раз підкреслити: «шістдесятники» перебували в колі радянського світогляду. Їх ентузіазм живила віра в те, що соціалізм можна позбавити (...) його «збочень» – тоталітаризму і бюрократизму. Тому саме в середовищі «шістдесятників» народився радянський лібералізм. Відповідно, їх треба відрізнити від дисидентів – принципівих і безкомпромісних супротивників Системи» [11, 45–46].

На сьогодні справді вимальовується картина доволі неоднорідна. І якщо шістдесятництво й занадто категорично відносити до «субкультури», як роблять деякі дослідники, то принаймні людей, що народилися між 1925-м та 1945-м роками – як визначають хронологію біографій інші дослідники, видається правомірним однести до відвертих політичних борців проти системи, серед яких маємо згадати передусім тих, хто постраждав фізично й був, по суті, страчений системою – члени УХГ: Олексій Тихий (27.01.1927–5.05.1984), Юрій Литвин (26.11.1934–5.09.1984), Валерій Марченко (16.09.1947–7.10.1984), Василь Стус (6.01.1938–4.09.1985).

До іншої групи є сенс зарахувати тих, хто боровся з системою відвертими політичними методами – серед них члени УХГ Левко Лук'яненко, Олесь Бердник, Олексій Тихий, Богдан Ребрик, Данило Шумук та ін., які мали відбутися й відбули строки у таборах за політичну діяльність.

Ще одним крилом руху стали ті, хто громадянськими засобами, створюючи культурницькі організації, висловлювалися проти догм чинного режиму. До цього напрямку безумовно належать КТМ-и Києва та Львова – «Сучасник» і «Пролісок». «Клуб став моделлю громадянського суспільства культури», визначає учасник тих подій, доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко. Організатором і першим президентом «Сучасника», а потім ідейним натхненником «Проліска» був український режисер, згодом відомий громадський діяч Лесь Танюк. Серед активістів клубу зокрема в Києві були пізніше знаме-

ниті науковці, «які склали славу нашої науки і які серйозно постраждали за наукову чесність М. Брайчевський, Г. Логвин, Ол. Апанович» [13], літератори І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Симоненко, С. Тельнюк, художники А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, Л. Семикіна та інші» [12, 1]. Сам Лесь Танюк так згадував перші кроки київського КТМ-у у вересні 1960-го: «Зійшовшись на третю в інституті, відкрили сезон-засідання КТМ. Всі давно не бачилися, раді й балакучі. Проблем набралось чимало. По-перше, організаційні – чи не час засвітитися й вимагати якогось приміщення з телефоном для штабу. Воно не зле, – але хто платитиме за музику, той її й замовляє, і ми домовилися з гарячим Ткачиковим, що – почекаємо. Треба щоб Клуб став на ноги. І визначився – для чого ми все це затіяли» [14, 709]. На засіданнях клубу, теж таки з подачі Леся Танюка звучала українська мова. «Володимир Прядка: „Цей Клуб був створений у Київському театральному інституті студентом-випускником Лесем Танюком, якого й обрали його президентом. (Забігаючи наперед скажу, що достатньо скоро його діяльність перелякала владу і Клуб підпорядкували Миськкому комсомолу, призначивши куратором Неллі Корнієнко)“. Отакий його остаточний текст в книжці» [13].

Згодом до КТМ увійшли студенти багатьох київських вузів. Відкрилися секції: письменницька, художня, музична, кіно і театральна. У листі до автора за 28.08.2018 Неллі Корнієнко уточнює, що у Київському КТМ-і були також секції скульптури та джазу, на той момент забороненого у СРСР [13]. «Члени „Клубу“ організували лекції з історії України, етнографічні свята, літературно-художні вечори, присвячені творчості відомих діячів української культури, влаштовували краєзнавчі експедиції». [12, 1]. Також значною частиною діяльності клубу було донесення до аудиторії клубівців творчості й біографій репресованих діячів української культури [14]. Втім, як вважає Неллі Корнієнко, «просвітництво було одним з механізмів інтеграції цінностей фундаментальних, національно-гуманітар-

них (тому їх генеалогія — від Розстріляного Відродження), зараз би сказали — європейських» [13].

Українські режисери-шістдесятники

Доля шістдесятника, громадського діяча, поета, українського режисера театру Леся Танюка склалася доволі драматично, сказати б, трагічно. Людина зі знанням багатьох мов, перекладач Шекспіра, Мольєра, Брехта, Піранделло, Апполлінера, Крєга, літератор, дослідник (близько шести сотень праць), режисер кількох десятків резонансних вистав, висловивши своє ставлення до діючої влади, отримав офіційну заборону займатися режисерською діяльністю. Про це пише Неллі Корнієнко в одному з листів до автора: «Леся забороняють: „Отак загинув Гуска“ у Львові, „Шельменко-денщик“ і „Правда і кривда“ Стельмаха — в Одесі, кілька книжок поезій... Після випадкової можливості поставити виставу „В день весілля“ В. Розова у Харківському театрі ім. Шевченка (колишній „Березіль“, театру не було чим відкриватись після капітального ремонту, крім цієї вистави з блискучими акторами), — присутні в Харкові на конференції театральні критики з Москви і сам Розов визнали виставу „блискучою“. Україна і її хотіла закрити за смішними підставами. Її звинуватили у націоналізмі і „прихованих підтекстах про несвободу особистості“, про яку йшлося у виставі... Леся одержав запрошення до Москви з правом вибору п'єси для постановки... Леся справді в'їхав в Москву на білому коні, хоча там вже був прекрасний Ефрос, Олег Єфремов з „Современником“, розпочинав Любимов, Фоменко, Л. Хейфец та ін. В першу ж виставу Леся запросив тоді ще зовсім невідомого Шнітке і блискучого Бориса Бланка — художника...

Про вже другу його виставу „Казки Пушкіна“ писали: „Такие спектакли надо охранять как памятники национальной архитектуры“ (провідний критик СРСР — Бояджєв). Виставу висунули на Державну премію, вона пройшла всі тури... Стовідсотково мала премію одержати...

Далі Лесь підписує відомий всьому світу лист – перший лист на захист демократії в СРСР і проти політичних репресій – лист опиняється в ООН. Репресії, безробіття і т.п.

Він повернувся лише в період Чорнобиля – єдиний, хто тоді повернувся... Далі – Молодіжний театр, стратегія гуманітарних цінностей, вистави (заборонені тоді) Шатрова (дозвіл – тільки Марку Захарову і МХАТ – і то після втручання самого генерального), Микола Куліш, 15 гуманітарних вечорів поезії (Шекспір, Пушкін, Леся Українка, Стус і т.д.), про які як про *подію* писала Ліна Костенко... Заборона...

Після цього Лесь безробітним стає кандидатом у народні депутати і проходить, перемігши 17 суперників. Стає депутатом 1–5 скликань. Зусиллями його Комітету з питань культури приймається Герб, Прапор, Гімн і ряд вкрай необхідних законів по культурі (він неодноразово головує Комітетом, а коли не головує, стає заступником голови). Він був одним з засновників РУХу і заступником Чорновола...

Скажу й про Меморіал. Леся запросив А.Д. Сахаров у Всесоюзний Меморіал. Після того, як він повернувся до Києва, *він* з групою соратників *створює* Всеукраїнський Меморіал імені Василя Стуса (установчі збори 1989 р.) і у 1993 р. його обирають Головою (до того Голову не обирали, лише створювали документи установи), як Голова він працює до 2014, коли передає головування Степану Кубіву. Тобто, він із тих шістдесятників-гуманітаріїв, які заклали *стратегічні* лінії розвитку незалежної держави на засадах культури – культурних, моральних – гуманітарних цінностей» [13].

Усе життя Лесь Танюк вів щоденники, які нині зусиллями сім'ї виходять друком. «Там присутнє щоденне буття країни – історія, культура, політика, рух опору, документи часу, перші списки репресованих, міжнародний політичний і соціо-психологічний контекст» [13]. Близько 60-ти томів. Його ім'я є в багатьох енциклопедіях, зокрема у виданні «Рух опору в Україні: 1960–1990. Енциклопедич-

ний довідник». У IV-у томі «Творів» Лесь Танюк власне й формулює концепцію власного опору: «...примирення не було, була інша форма неучасті в нищенні» [14, 713].

Окремою групою можна виділити так званих «співців свободи», про яких дослідники кажуть: «шістдесятників» відрізняє наявність особистої самосвідомості, яка відокремилася від ідеології. Люди 60-х заглибилися в самопізнання, в свій внутрішній світ, відчули в собі особистісне і вже не прагнули робити життя з якогось плакатного героя, жертвуючи своєю «самістю» [11, 47]. Серед українських режисерів театру покоління «шістдесятників» такою самістю, відчуттям внутрішньої свободи вирізнялися Ірина Молостова, Володимир Оглоблін, і сьогодні вирізняється Едуард Митницький й, безумовно, таким був Сергій Данченко. І тут не зайвим буде зробити невеликий відступ, відносно поняття «великий стиль».

Усупереч різноманітним сучасним спробам сформулювати визначення терміну «великий стиль» на теренах вітчизняного арту, спробуємо припустити, що онтологія терміну має траєкторію руху протягом останніх десятиліть все ж таки у напрямку «з точністю до навпаки», або з крутим поворотом на 180 градусів. Вважаємо, якщо наприкінці 30-х років ХХ століття «великий стиль» був «подарований» нації «батьком народів» під виглядом соціалістичного реалізму, а в ідеологічній його частині – з метою ушлявлення існуючого ладу й виховання нового типу ідеальної радянської людини (кодекс комуніста, можливо, хтось згадає?), то у кращих своїх зразках часів відлиги (60-ті) й пізніше, наприкінці 80-тих, коли тиск був уже дещо розмитий, зруйнований і непослідовний, через «період стагнації» та в перші роки «перебудови» великий стиль дав, так би мовити, «найчистіші» зразки, де духовність була очевидною, чесноти героїв, як і їхні сумніви в собі, природними й такими, що викликали симпатію глядача, «співчуття», як тоді прийнято було говорити, а якість художнього матеріалу була оцінена світовою художньою спільнотою на найвищому

рівні. Це передусім фільми, номіновані міжнародними фестивалями й конкурсами від Берлінського й Канського фестивалів до номінантів на премію Оскар. Таких немало [1]. Таким же чином розвивався й вітчизняний театр. Однак у тому й річ, що на шляху «чистки» великий стиль втрачав свої аутентичні ознаки, переживав різновекторні зсуви, деякі з яких, можливо, всупереч усталеним поглядам, несли в собі очищені метафоричні змісти.

Валерія Новодворська свого часу дала надзвичайно емоційне визначення радянським 60-м у літературі. Говорячи про типового 60-ника Є. Євтушенка, вона зауважила: «... класичний шістдесятник,... рідкісний, небачений мічурінський варіант соціаліста з людським обличчям ... поїхав від нас тільки в 1991-му, коли шістдесятники і соціалісти з людським обличчям вже втратили своє всесвітньо-історичне значення і замість них до лав стали західники і риночники, антирадянщики і ліберали» [15]. Це «людське обличчя» буде свого роду розпізнавальним знаком на шляху розвідки про «великий стиль». І далі: «він був занадто лівий і радянський», хоча не приймав багато з того, що відбувалося. А після «казарменого соціалізму» напроорокував наступ «казарменого капіталізму» у себе на батьківщині. Про суть шістдесятництва писав також Іван Дзюба. Він один із перших відновив розірваний зв'язок часів, наголошуючи, що «Мабуть, перший поштовх йому дала реабілітація багатьох письменників і мистців «розстріляного відродження» та видання, хоч і дуже «проріджене», їхніх творів. Публічне обговорення цієї історичної трагедії неминуче викликало й потребу адекватнішого осмислення стану та перспектив українського суспільства» [16, 512]. Як наслідок «...ініціювати будь-які зміни дозволялося лише партії. ... Деяка розгальмованість культурного життя в кінці 50-х та на початку 60-х років, поява елементів творчої свободи, пошуки нової мистецької мови були справедливо розцінені як прелюдія до ширшої суспільної розкнутості, власне, як співучасть у «розхитуванні човна» – у наростанні вільнодумства, в тому чис-

лі й у самій партії, принаймні в її інтелектуальній частині [16, 513]. «Хроніки» літературних боїв, завершувалися висновками: «Порівнюючи ті часи з наступними десятиліттями, з початком короткочасного періоду „перебудови“, відчуваєш складне почуття. Втрачений був для держави, зрештою для суспільства, історичний момент для переходу „відлиги“ в „перебудову“; втрачена була неповторна історична можливість порівняно „легкого“, „невимушеного“, спонтанного відродження й оновлення суспільства: адже тоді ще була віра, яка об'єднувала людей, тоді ще було духовне здоров'я у значної частини суспільства, був ідеалізм молоді, були ілюзії, тоді ще все здавалося можливим і близьким. Це могло стати могутнім резервом для оновлення» [16, 521]. Але не стало.

Цікаво, що Мистецький арсенал у 2017-му році відкрив виставку монументальної мистецької школи «неовізантизму» — школи Михайла Бойчука під промовистою назвою — «Бойчуківізм» — проект «Великого стилю», пояснюючи свій задум наступним чином: «Це проект про мрійників, які хотіли змінити світ. Цей проект про реформаторів мистецтва, які відмовились від традиційного формату. Цей проект про творців утопії, які самі стали її жертвами...» [17].

Іще одним із українських носіїв ідей шістдесятництва за умов радянської системи був знаний режисер Сергій Данченко. З точки зору історіографії, він був володарем усіх високих державних нагород радянського періоду від лауреата Шевченківської й Державної премії СРСР до звань народного артиста СРСР, УРСР, керівником провідних театрів країни протягом майже шести десятиліть. При цьому вважав себе «бітником», не носив наручних годинників, щоб не обмежувати свободи руху, й завжди знаходив аргументи, коли майбутня «невідворотна» робота була йому «не до душі». «Мушу визнати, що тиску як такого я не люблю і не терплю ніякого. Він завжди викликає протидію з мого боку. Якщо мене примушувати, я докладаю всіх зусиль, аби зробити навпаки, якщо мені погрожувати, — шука-

тиму можливість вийти з-під контролю або приспати увагу, і так чи інакше знайду якийсь варіант. Є ще «політика ухиляння», але це вже тактичні тонкощі. Стратегія ж єдина: прийнявши життєвизначальне рішення, йти до кінця» [10, 35]. Свое завдання він вбачав, зокрема, у модернізації українського етнографічного музично-драматичного до театру «великого стилю» [10, 186–191] й увійшов до вітчизняної історії як постановник знакових вистав «Украдене щастя», «Річард III», «Тев'є-Тевель», «Дядя Ваня», «Король Лір» та ін. Розмову про «театральне» шістдесятництво в Україні тільки розпочато.

Список використаних джерел:

1. Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского / Семен Фрейлих. – М., 2009. – 512 с. – (Серия Gaudeamus).
2. Громцева Ю. Product placement в кинематографе как инструмент маркетингового PR.doc. Доступ з екрану [Електронний ресурс] / Юлія Громцева – Режим доступу до ресурсу: studfiles.net
3. Ілленко М. Кіно. Шпори для абітурієнтів. / Михайло Ілленко. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 280 с.
4. Термінологічний мінімум режисера. Сост.: Клековкин А. Ю., Кравчук П. И. – К., 1988.
5. Коваленко Олена. Декомерціалізація режисури як повернення до класичного ідеостилу. Курбасівські читання: наук. вісн. / Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (НЦТМ ім. Леся Курбаса); редкол. Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2010. – №5. – С.53–77.
6. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии / Патрис Пави. – М: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – 288 с. – (Как всегда – об авангарде: Антология французского театального авангарда).
7. Кручиани Ф. Западные образцы. Барба Е. Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко и др. / Фабрицио Кручиани. – М, 2010. – 320 с. – (Артист. Режиссер. Театр).

8. Клековкін О. «Theatrica: Лексикон / Олександр Клековкін. — К.: Фенікс, 2012. — 800 с. — (Ін-т проблем сучас. Мистецтва НАМ України).
9. Павлюченко К. «Фауст» после Штайна? [Електронний ресурс] / Катерина Павлюченко — Режим доступу до ресурсу: <http://seance.ru/n/47-48/malaya-stsena-faust-v-germanii/faust-posle-shtayna/Nº 47/48. FAUST>.
10. Данченко С. Бесіди про театр. Автор літературного запису, обробки та упорядкування канд. мист. Олена Коваленко. — К.:(серія VIVA VOX), УКРТІППРОЕКТ, 1998. — 220 с.
11. Гребенник Г. Записки университетского человека. [Електронний ресурс] / Григорий Гребенник // Одесса. Нац. Универс.им. И.И. Мечникова. «Печатный дом». — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://fs.onu.edu.ua/clients/client11/web11/pdf/Grebennik.pdf>
12. Бажан О. Діяльність клубів творчої молоді в Україні в 1960-х роках у першоджерелах. [Електронний ресурс] / Олександр Бажан — Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/6169/13-Bazhan.pdf?sequence=1>
13. Корнієнко Н. З листів до автора О.Коваленко / Корнієнко Неллі., 2018. — (архів автора).
14. Танюк Л. Твори в 60-ти томах. Щоденники 1959-1960 рр. / Лесь Танюк. — Київ: Альтерпрес, 2004. — 832 с.
15. Новодворская Валерия. Поэт на договоре. Валерия Новодворская о Евгении Евтушенко. [Електронне джерело] Доступ з екрану: http://www.medved-magazine.ru/articles/Valeriya_Novodvorskaya_O_Evgenii_Evtushenko.1171.html25.04.2012.
16. Літературне місто / Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс. Іван Дзюба — Спогади і роздуми на фінішній прямій/ВИДАВНИЦТВО «КРИНИЦЯ». Доступ з екрану: <http://litmisto.org.ua/?p=10014>.
17. «Бойчукізм — Проект «Великого стилю» [Електронний ресурс] // Проект Мистецького Арсеналу. — 2018. — Режим доступу до ресурсу: https://youtu.be/jly1J8_pXeM

Теорія. Експертна думка



Олександр Мірошніченко

актор, режисер, драматург, голова Асоціації діячів незалежних театрів (м. Київ)

Принципи театральної реформи і концепція європейських театральних центрів

Наш час минає під знаком реформи. І постає питання, яка її мета, і що є найважливішим у цих змінах? Насправді, на мою думку, будь-яка реформа має два вектори, дві можливості: створення абсолютно нової форми чи кардинальні зміни за зразком форм, що довели свою ефективність. Коли ми ведемо розмову про базові принципи реформування театрального простору України – ми повинні зразу обумовити декілька речей, бо їхнє нерозуміння перетворює всі спроби реформ, по суті, на фікцію. Тож, варто почати з аналізу того, в якій саме системі координат існує сьогодні український театр. Це важливо – бо потрібно розуміти, що саме ми збираємося змінювати і якими були передумови створення саме такої системи. Отже, сьогодні ми маємо в реальності трохи видозмінений, але незмінний у своїй суті концепт театральної системи, який остаточно був сформований в 1937 році. Саме цей рік, сумнозвісний масовими розстрілами та репресіями інтелектуальної еліти, став роком остаточного прощання з усіма театральними формами, які умовно можна назвати незалежними. Якщо коротко описати основну ідею, що закладалась у 1937 році – вона буде виглядати таким чином: «тотальне фінансування в обмін на тотальний контроль». З одного боку така опіка держави начебто несе певний позитив – бо свідчить про піклування про культурні процеси, але з іншого – повністю знищує будь-які можливості вільної

конкуренції, переводячи все в площину ідеологічно-кабінетних ігор. Яскравою ознакою тієї сталінської системи була по суті «кріпосна» система – «стаціонування». Я не перебільшую: саме кріпосна. Актор і режисер – приписані до конкретного театру, а театр – приписаний до конкретної будівлі. Усе чітко зафіксовано. І якщо актор або режисер ще мали можливість змінити одне місце роботи на інше, то театр приписувався до нерухомості «на віки». Тут була абсолютно прозора логіка системи радянського контролю, яка дозволяла чітко контролювати творчі процеси, не дозволяючи театральним приміщенням бути вільними мистецькими майданчиками для багатьох, а чітко регламентувала коло осіб, допущених до конкретної сцени.

Натомість світовий театр ішов кардинально іншим шляхом: розмежування понять театр як будівля і театр, як творча група (компанія). Лише окремі театри, на кшталт Глобусу чи Комеді Франсез, мали і мають чітку прив'язку театрального колективу до театральної нерухомості, проте навіть у цих умовах весь творчий склад оновлюється регулярно. З іншого боку розвинені країни націлені на створення максимальної кількості вільних театральних майданчиків, доступних для резиденцій різних труп. Власне тут немає нічого нового. До 1917 року ми мали таку ж систему. З певними обмеженнями вона дожила до 1937 року й була знищена, бо не вкладалася в рамки тодішньої ідеології. Принцип «стаціонування» пов'язував економічні принципи формування театрів із мистецькими. Зокрема так зазначав принципи політики в галузі театру в своєму виступі М. Горький: «Політика економічного стаціонарування повинна супроводжуватися політикою художественного стаціонарування» [1]. По суті у 1937–38 роках спеціальними урядовими наказами відбувалася «феодалізація» театрів із прикріпленням театральних груп до будинків і ліквідація вільного обміну та частково самоорганізації, яка існувала в театрах раніше: «В области трудового законодательства, формирования театральных трупп и определения условий оплаты труда работников театра

большое реформаторское значение имели решения, направленные на стационарирование театров, организацию во всех театрах постоянных театральных трупп, ликвидацию системы формирования театральных коллективов на сезон или на год» [2].

Тут і проявилася різниця світового та радянського принципів організації театрального процесу. У що вкладати кошти? У створення можливостей чи в контроль над цими можливостями? Очевидно, що різниця принципова. У першому випадку йде мова про створення конкурентного середовища, де приміщення театру є інструментом для розвитку різних театральних труп. У радянському варіанті приміщення перетворюється у раз і назавжди зафіксовану, герметичну систему, яка обслуговує виключно одну, чітко зафіксовану й чітко контрольовану театральну формацію. Зрозуміло, що тут є принципова різниця. Вільний простір і простір герметичний мають різні вектори та різну мету. Натомість світова сценічна культура йшла шляхом варіативності, а не уніфікації і виробила велику кількість театральних форм: «Це – антреприза, приватні, пересувно-гастрольні..., „бідні“ і „багаті“ театри, театри договірні, патентні, сезонні театри збірної трупи, театри драматурга, однієї вистави (бродвейський тип), ... театри спеціально спрямовані за жанром і тематикою» [3, 154].

Звідси і виникає логічне запитання. Наскільки реально реформувати український театр, зберігши всі ознаки театральної структури зразка 1937 року? Локально-декоративні зміни, які сьогодні подаються, як театральна реформа, насправді є величезною ілюзією. З тієї простої причини, що є намагання адаптувати ту систему, яка адаптації до умов нової незалежної України просто не підлягає. Театральна система 1937 року чітко відповідала тодішній ідеології країни. Принцип «Тотальне фінансування в обмін на тотальний контроль» працював в умовах ідеологічних канонів СРСР того часу. Сьогодні ми, з одного боку, живемо в країні з кардинально іншим ідеологічним вектором, а з іншого – не маємо ні ресурсів, ні можливостей

оцього «тотального фінансування». І як би це не заперечували адепти театру вчорашнього дня, ми рано чи пізно будемо змушені визнати той факт, що сама організаційна система українського театру не може бути ефективною, бо породжена іншим часом та іншою ідеологією. Відповідно ми маємо вибір між безглуздими спробами адаптувати систему року 1937 до реалій року 2018 і принциповими змінами на базі успішного світового досвіду.

Основна причина невдач реформи в театрі – відсутність реальної державної стратегії культурного розвитку. Не на рівні красивих слів, а на рівні конкретних справ. Ось принципи, за якими працює світовий театр і без втілення яких у життя ми не зможемо реально змінити український театр:

1. Держава (бюджет) фінансує не існування театрального колективу, а конкретні проекти конкретних колективів, обрані на конкурсній основі.
2. Театральні приміщення є вільними відкритими театральними просторами, що відкриті для театрів усіх форм власності. При цьому держава бере на себе функцію утримання цих приміщень (комунальні послуги, техперсонал) як інвестицію у розвиток театрального простору.
3. Форма власності театру жодним чином не впливає на можливість бюджетного фінансування проектів, бо бюджет є сумою податків, які платять театри всіх форм власності, а не лише державні.

Звичайно, принципів значно більше, але без вирішення саме цих пунктів усі спроби реформування будуть фіктивними. У чому ж полягає причина того, що державні інституції не тільки не намагаються якимось чином почати реальні реформи, а й навіть просто не розуміють (чи вдають?), про що власне йде мова? Не на рівні гасел, а на рівні реальної дієвої стратегії. Коли ми говоримо про радянську театральну систему 30-х років – ми не можемо не визнати,

що це була саме стратегія з конкретним вектором і чітко визначеним інструментарієм втілення. Тому вона й була в той час ефективною відповідно до державної ідеології. Сьогодні ми бачимо повну інерцію в розумінні місця театру в соціумі. Сприйняття державними інституціями театру, як необов'язкової, переважно розважальної складової держави, яка ще й вимагає фінансування, призводить до повної відмови від пошуку шляхів розвитку. Підтримка того, що є постійним скороченням підтримки, а не створення нового – ось бачення державними інституціями місця театру в державі. Очевидно, що в такому контексті розмови про якісь нові вільні театральні центри виглядають абсолютно недоречними.

З іншого боку ми не можемо обійти й корупційну складову. Якщо бути до кінця чесними – частина українського театального директорату використовує театральні приміщення, як певну форму власного бізнесу, який подекуди може приносити досить непоганий прибуток. Отож, державне майно (яким є театральне приміщення) перетворюється на приватний бізнес окремих осіб, а не на інструмент розвитку. Зрозуміло, що ні можновладці, які не палають бажанням створювати й утілювати стратегію розвитку, ні директори-бізнесмени не хочуть нічого чути про створення якихось «нових форм». Звідси йдуть нескінченні «плачі» про «руйнування репертуарного театру» та про «збереження традицій». І тут виникає питання? Традицій чого? Системи зразка 1937 року? Ясно, що для багатьох вона й сьогодні є комфортною. Але консервація з косметичними змінами – це завжди шлях деградації. Що ми вибираємо? Деградацію чи розвиток? Питання принципове. Бо жодний розвиток без створення широкої мережі театральних центрів, які підтримує держава й до яких, на конкурентних засадах, мають доступ театри всіх форм власності, є просто нереальним.

Театральний колектив виникає на базі творчої ідеї. Якщо це справді творчий колектив, а не формальна державна інституція. Фор-

ма власності — це питання особистого вибору та жодним чином не може впливати на можливості театральної трупи. Все має визначатися виключно творчістю, а не записом у трудовій книжці. Так живе цивілізований світ. Ї відкриті театральні центри у такій цивілізованій системі координат є потужним інструментом розвитку, даючи можливість уже створеним театрам і провокуючи появу нових театральних груп. Це і є єдино можливий шлях реформування. В іншому випадку ми рано чи пізно прийдемо до повного занепаду. Ї не тому, що Україна не має творчої потенції, а тому, що система зразка 1937 року мала вектор прямо протилежний: нівелювання всього, що не вкладається в рамки. А таку систему змінити просто неможливо. Ї варто залишити в музеях і пам'яті, не прагнучи «покращити» якимось фантастичним чином. Розвинуті країни дають нам готові рецепти. Чи скористаємося ми ними? Яким чином?

Асоціація діячів незалежних театрів спробувала акумулювати ефективний іноземний досвід, адаптуючи його до українських реалій. Результатом цієї роботи стала розробка концепції театральних центрів — тобто театрів у європейському значенні — як приміщень. Україн важливо ліквідувати сталінський театральний принцип «стаціонування» — тобто прикріплення творчих груп до театрів-будинків, увівши принцип резиденцій.

Театральні центри для діяльності театрів різних форм організації (Проект положення на основі пропозицій робочої групи)

Одним із нагальних напрямків театральної реформи в Україні має бути перетворення застарілої пострадянської системи організації театру в поліваріативний простір різних театральних форм шляхом запровадження більш ефективних сучасних *театральних центрів і грантової програми підтримки*. Саме незалежні театри складають більшість у світовій театральній практиці, мають різні форми підтримки, та лише в Україні такі групи не мають жодного сприяння.

Попри несприятливі умови, лише у Києві було засновано понад 100 недержавних театрів різних форм організації і творчих напрямів. Частина театрів утворила *Асоціацію незалежних театрів України*, залучила юристів і сформулювала основні принципи реформування театральної галузі з урахуванням європейського та вітчизняного досвіду діяльності й розвитку недержавних театрів:

- Перш за все необхідно визначити і розмежувати поняття «театр» як приміщення і «театр», як об'єднання театральних митців, створити реєстр обох категорій і запровадити ефективні механізми їхнього поєднання для забезпечення театального процесу на засадах самоорганізації та конкуренції.
- Здійснити розподіл бюджетного фінансування між державними театрами (всіх форм підпорядкування від національних до районних) та недержавними (надання приміщення на пільгових умовах, підтримка окремих проектів, резиденцій театрів).
- Запровадити механізми роботи театральних центрів, як більш ефективної сучасної й економічної форми функціонування театральних об'єднань.

Мета створення таких центрів сформульована у статті «Незалежні театральні форми в Україні і Європі: порівняльний аналіз і напрями реформування» Надії Мірошниченко.

Метою створення театральних центрів є вирішення багатьох проблем сучасної культурної політики, а саме:

1. Залучення до ефективного використання значної кількості приміщень державної та комунальної форми власності для забезпечення культурних потреб народу України. Це дозволить вивести ці приміщення з корупційних схем і забезпечить нові джерела фінансування комунальних і амортизаційних витрат.
2. Сприяння значному збільшенню і більш рівномірному географічному розподілу задоволення культурних потреб населення

у відповідності до європейських норм (в Україні рівень забезпечення в 6–21 разів нижче).

3. Сприяння розвитку нових форм самоорганізації та конкурентоздатності у театральному процесі України, які складають більшість у країнах ЄС і заблоковані в нашій країні, що гальмує культурну сферу.
4. Забезпечення роботою значної кількості митців, особливо творчої молоді без суттєвих додаткових витрат бюджету.
5. Розвиток сучасних альтернативних форм театального процесу.
Важливою складовою є надання *відповідного статусу* незалежним театральним об'єднанням, як таким, що мають право на захист і часткову державну підтримку.

Призначення і переваги діяльності театральних центрів нового типу:

1. Театральний Центр (далі Центр) призначений для показу вистав незалежних театрів, забезпечення проведення репетицій і тренінгів, зберігання декорацій і реквізиту.
2. Центр має спільну адміністративну службу для забезпечення прокату вистав, яка значною мірою економить організаційні витрати та не потребує бюджетних коштів на заробітну платню мистецьких груп.
3. Центр сприяє культурному забезпеченню міста завдяки залученню дорослої, дитячої та юнацької аудиторій.
4. Діяльність Центру дозволить відновити функцію приміщень як культурних закладів із організацією європейського типу.
5. Залучення глядачів дозволить також отримати кошти для утримання приміщення в належному стані за рахунок відсотків із прокату вистав.
6. Центр може забезпечити роботу театральних студій, тренінгів, залучаючи дітей і молодь до творчої діяльності.
7. Театральний центр зможе здійснювати показ благодійних вистав.

8. Центр може бути майданчиком для гастролей українських і зарубіжних театральних колективів для обміну досвідом і зближення культур.

Заходи необхідні для створення Театральних (мистецьких) Центрів:

1. Ініціювати заснування театральних (мистецьких) центрів у приміщеннях, які є потенційно придатними для театральної діяльності, а саме:
 - а) у нетеатральних приміщеннях, що знаходяться у державній і комунальній власності, які можуть бути переобладнані в театральні;
 - б) у відомчих клубах і палацах культури, які належать непрофільним міністерствам і відомствам шляхом передачі приміщень на баланс Міністерства культури, міських, обласних і районних управлінь культури;
 - в) у приміщеннях кінотеатрів або окремих залах, які не експлуатуються за призначенням.
2. Заборонити перепрофілювання і продаж приміщень державної, відомчої чи комунальної форм власності, призначених для культурної діяльності.
3. Ввести будівництво споруд культурного призначення обов'язковою умовою тендерних програм забудови нових мікрорайонів міст і селищ.

Порядок утворення Театрального Центру:

1. Центр створюється на базі майнового комплексу, що відноситься до державної або комунальної власності.
2. Центр утворюється за ініціативи громадськості в особі недержавних театральних груп (театрів, студій, творчих груп).
3. Центр утворюється за підтримки органів місцевого самоврядування (КМДА, РДА, міська чи селищна рада).

Принципи організації діяльності театральних центрів:

1. Центр має у власності або в пільговій оренді театральний майданчик (майновий комплекс або його частину), який передається йому державним органом або органом місцевого самоврядування.
2. Центр складається із творчого (творчий керівник театру або рада керівників творчих колективів Центру) та адміністративного органів управління (дирекція).
3. Творчий орган опікується творчою політикою центру.
4. Якщо творчий орган управління колективний, то репертуарна політика визначається кожним театром самостійно.
5. Адміністративний орган здійснює адміністративне й технічне забезпечення роботи Центру та утримання приміщення в належному стані.
6. Представники органу управління спільно з творчою радою Центру обирають адміністративний орган (директора) на конкурсній основі.
7. Директор формує адміністрацію Центру (бухгалтер, адміністратор, завідувач технічною апаратурою тощо), яка фінансується органом управління.
8. Приміщення для репетицій і показу вистав надаються театральним групам у рівних частках із можливістю перерозподілу в залежності від реальних потреб.
9. Адміністрація укладає угоду з театральним колективом, або групою театральних колективів на здійснення мистецької діяльності на базі центру на умовах «творчої резиденції», а не оренди. В угоді між ними вводиться механізм взаємної відповідальності й зацікавленості адміністрації і творчих груп у створенні та прокаті вистав.
10. Адміністрація забезпечує зали для показу оригінального мистецького продукту та займається його промоушном для потенційної аудиторії.

11. Розподіл коштів за продаж квитків регулюється окремою угодою між адміністрацією і творчою радою в залежності від витрат на виставу.
12. Частина коштів використовується для розвитку центру (реклама, утримання, ремонт тощо), а основна – для діяльності творчих груп.
13. Театральний центр може надавати зал для показу гастролей творчих колективів, які не входять до резиденції даного центру, за умови наявності вільного часу;
14. Кошти з показу гастрольних колективів та інших додаткових джерел (спонсорські внески, гранти тощо) акумулюються в фонді розвитку Театрального Центру, розпорядником якого є Творча Рада.

Програма державного фінансування недержавних театрів.

Фінансова підтримка недержавних театрів здійснюється у 2-х основних формах:

1. Резиденція театрального колективу у державному (комунальному) приміщенні.
2. Грант на здійснення театрального проекту, який відповідає пріоритетам національної культурної політики*.

Фінансова підтримка недержавних театрів здійснюється на конкурсній основі. Пріоритети у наданні мистецькій групі недержавного театру та театру-студії приміщення та грантів для діяльності:

1. Відповідність діяльності пріоритетам національної культурної політики.

* Основні пріоритети культурної політики (світова практика):

1. Вистави державною мовою.
2. Репертуарні пріоритети: оригінальна сучасна українська драматургія, твори національної класики, нові переклади українською світової класики, переклади українською мовою сучасної іноземної драматургії.
3. Інноваційні технології театральної практики.
4. Актуальність і соціальна значущість театральних проєктів.
5. Проєкти, в яких задіяна творча молодь постановочної групи – драматурги, режисери, сценографи, композитори, хореографи.

2. Інноваційність і актуальність театральних проектів.
3. Мистецькі здобутки лідерів творчих груп.

Фінансування Театрального Центру здійснюватиметься за рахунок:

1. Коштів із міського / районного бюджету на утримання приміщення та адміністративної групи (директор, бухгалтер, технічні служби тощо).
2. Прокату вистав театральних груп, які мають постійну резиденцію у Центрі.
3. Організації гастролей до Києва найкращих театральних колективів із усієї України та з інших країн.
4. Створення арт-кафе, книгарні, арт-галереї тощо.
5. Державних (комунальних) і фондових грантів на здійснення окремих проектів.
6. Спонсорських внесків.

Видатки Театрального Центру розподілятимуться на:

1. Комунальні та експлуатаційні витрати;
2. Фонд оплати праці творчих, адміністративних і технічних працівників Центру;
3. Створення вистав (декорації, костюми, реквізит, інформаційно-рекламна продукція);
4. Розвиток і популяризацію діяльності Центру (реклама, ремонт, технічне обладнання тощо).

Додатково до створення театральних центрів необхідні зміни і в поширенні інформації про них, зокрема потрібна реклама діяльності недержавних театрів у державних та комунальних ЗМІ, а також слід урівняти можливості мистецької реклами і соціальної (це стосується всіх типів театрів). Однією з форм допомоги може бути створення механізму передачі з балансу державних театрів світлової, звукової апаратури, костюмів, матеріалів для виготовлення декора-

цій тощо, які підлягають списанню, на баланс недержавних театрів. Частиною такої програми мали б стати податкові пільги й так звані «канікули» на певний період (наприклад, 3 роки).

Підсумовуючи, зауважимо основні засади реального, а не фіктивного реформування театральної сфери, необхідного Україні, яке передбачає насамперед ліквідацію радянської системи і введення європейської (світової). Головним напрямом реальної реформи мала би стати програма створення державних / міських театральних центрів для роботи незалежних груп.

Список використаних джерел:

1. Горький М. Выступление на Первой Всесоюзной актерской конференции (1930).
2. Приказы Комитета по делам искусства при СНК СССР от 4 апр. 1937 и от 27 апр. 1938 «О стационаровании театральных трупп».
3. Смольскі Р. Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра. — Мінск: БДАМ, 2019. — 268 с.

Неда Неждана

*кандидат філологічних наук,
керівник відділу драматургічних проєктів
НЦТМ імені Леся Курбаса (м. Київ)*

Міжнародні тенденції у сфері незалежних театральних ініціатив та український феномен

У чому полягає феномен «театральної незалежності» в незалежній Україні порівняно з іншими країнами Європи і що він діагностує? Усвідомлення важливості цього питання виникло на основі аналізу багаторічного досвіду як вітчизняної театральної практики, «залежної» та «незалежної», так і вивчення іноземних театральних систем.

Підґрунтям для дослідження став досвід роботи із проєктами у НЦТМ імені Леся Курбаса, створення і розвиток незалежного театру-студії і школи МіСТ, співпраця із більш ніж 20-ма недержавними театральними об'єднаннями України і зарубіжжя, київських театральних центрів «Пасіка», «Будинок Актора», «Краків» та іншими, а також обмін досвідом у рамках всеукраїнських і міжнародних фестивалів, конференцій, презентацій, резиденцій, творчих зустрічей у таких країнах як Польща, РФ, Білорусь, Вірменія, Естонія, Франція, Німеччина, Македонія, Болгарія, Косово, Швеція, Туреччина, Великобританія, дистанційно – США, Австралія, ПАР. Теоретичне осмислення проблематики здійснено також в аналітичних розвідках автора статті «Театральний продукт. Стратегія, реформа, перспективи» (2012) і «Незалежні (недержавні) театральні форми. Механізми розвитку і державної підтримки» (2016) на замовлення Міністерства культури. Важливість аналітичного дослідження незалежних театральних ініці-

атив у європейському контексті має не лише теоретичне, а й практичне значення. Його метою є не просто порівняння різних моделей, а й формулювання рекомендацій щодо театральної реформи в Україні.

Засновуючись на тезі «театр, як діагностична модель», запропонованій і обґрунтованій Неллі Корнієнко у роботі «Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні механізми самоорганізації художніх систем», зазначу ті глобальні «меседжі», які, на мою думку, впливають зі спостережень за театральними системами різних країн. Зокрема, існує пряма залежність між типом театральної організації та соціально-політичною ситуацією в країні у векторах «імперія-колонія» і «тоталітаризм-демократія». У розвинутих країнах, особливо тих, які мають імперську історію, розуміють багатофункціональність і потужну соціальну роль театру й використовують її в різних напрямках. Я беру за основу тезу, що театр – важливий інструмент і фактор впливу на свідомість, який має психотерапевтичний ефект для народу. Суттєвим фактором культурної політики розвинутих країн є не лише підтримка своєї національної ідентичності в рамках власної держави (квоти, гранти, умови контрактів директорів державних / міських мистецьких закладів тощо), а й комплексна популяризація в усьому світі. Ї більшою мірою це стосується сучасного актуального мистецтва, а не класики чи етнографії. Саме тому, наприклад, у галузі театру акцентовано фінансується сучасна драматургія, її переклади й популяризація іншими мовами, а також інноваційні проекти. Активно підтримуються і майстер-класи вітчизняних митців із новими методиками в інших країнах. Чому саме ці «ризиковані» зони? Тому що саме вони є стратегічними, оскільки впливають і на зміну свідомості, системне оновлення в самій країні, й поширюють ці моделі та взаємодіють із іншими за кордоном. Ці зони спрямовані в майбутнє – у поширення впливу тієї чи іншої моделі не лише нині, а й завтра. Ї навпаки – саме ці зони виявляються в занепаді в постколоніальних країнах, які не звільнилися від комплексів мен-

шовартості і вторинності та імперських впливів. Акцент на минулому, традиції важливий, але не стратегічний.

Наступна важлива теза полягає в тому, що одна з головних засад демократії – розмаїття думок та інтересів і відповідно форм для забезпечення цих потреб. Перекладаючи її на театральну систему – це розвиток різних видів, форм, жанрів для різних типів аудиторій. Тоталітаризм тяжіє до уніфікації та консерватизації системи. Натомість демократичне суспільство спрямоване на розвиток самоорганізації, створення умов для різних ініціатив, а також захист прав митців і обмеження будь-якого «диктату» – як чиновників, так і керівників – чіткими державними програмами та обмеженістю строку. Тоталітарність проявляється в укріпленні позицій і безконтрольності знизу керівництва та безправності митців, які або повністю залежні від них, або позбавлені засобів. Тоталітаризм забороняє чи ігнорує самоорганізацію, нові ризиковані зони.

Період незалежності України можна поділити на 2 етапи в усвідомленні та реальній перспективі демократичного розвитку – до і після Майдану. Революція Гідності проявила фальшивість демократії, ілюзорність незалежності від імперії та комуністичної системи, брак реформ і змін, справді європейського вектору розвитку. Активна мистецька громадськість, яка об'єдналася в Асамблеї діячів культури у 2014, чітко засвідчила, що театральна система України виявилася однією з найбільш відсталих – «слабкою ланкою» у незалежній мистецькій сфері, у порівнянні, наприклад, із кінематографом або літературно-видавничою справою, де недержавні кінокомпанії і видавництва давно стали суб'єктами державних програм і складають більшість у порівнянні з державними.

Фактично наша театральна система не реформувалася, а законсервувала радянську систему державних / міських театрів із театральними трупами, «прикріпаченими» до приміщень, а також повним ігноруванням незалежних творчих груп, які в усьому світі складають

більшість і мають різні форми підтримки. Проте ця система, сформована у 1937–38 роках Й. Сталіним, мала на меті державний контроль і втілення ідеологічної системи. Що ж відбулося в незалежній Україні? Комуністичну ідеологічну складову нібито вилучили, але нову українську державотворчу не створили, а сам механізм і система лишилися. Та «святе місце порожнім не буває». Яке наповнення де факто увійшло в цей механізм? Переважно «неризиковане» – тобто, консервативне (хрестоматійна класика), або комерційно-розважальне, розраховане на масову невибагливу публіку. Очевидно, що новаторство й актуальність – саме те, що становить сутність сучасного живого театру і підтримується в державних театрах інших країн – опинились у меншості, а то й повністю відсутні в цій системі. Якщо в інших країнах державний театр і комерційно-розважальні – це ідейні антоніми, то в Україні – майже синоніми. Натомість соціальна проблематика, актуальна драма, інноваційні пошуки де факто більшою мірою проявлені в незалежних проектах. Уявити бульварну іноземну комедію, наприклад, у Комеді Франсез – це нонсенс. У наших національних театрах – значна частина репертуару.

Варто зазначити, що суттєва смислова складова роботи державних театрів Європи – підтримка своєї ідентичності і свого «виробника ідей» – національної драматургії чи театральної системи. Український феномен і тут полягає у зворотному процесі – консервації та розвитку постколоніального комплексу меншовартості – наша система «заточена» на поширення ідеологій інших країн – за підтримки Британської ради, Французького Інституту, Гете Інституту, «руського міра» і так далі. Збагачення та взаємопроникнення культур, безумовно, необхідне, але на умовах рівноправного партнерства. Натомість ситуація, в якій українській складовій штучно надають роль «бідного родича» навіть за умови, коли лєвова частка фінансування йде від українських платників податків і її території, – ненормальна. Цьому знову-таки сприяє успадкована від УРСР система, з якої вилучи-

ли грантову форму фінансування окремих проєктів і квоти, й саме цю нішу заповнили інші країни. Наша державна політика, на відміну від інших країн Європи, виглядає абсурдно: український репертуар в українських театрах, які утримуються українською державою, не підтримується взагалі — на противагу країнам Європи. І якщо класика за інерцією ставиться (переважно корифеї, «канонізовані» в радянський період, натомість, наприклад, бароко чи модернізм майже відсутні), то відсоток сучасних авторів у більшості театрів — малий, у деяких — узагалі відсутній. Натомість для порівняння у США національні автори складають понад 80%, у розвинутих європейських країнах — понад 50%. Симптоматично, що у вищих продовжують навчати за системою реалізму Станіславського, ігноруючи національні здобутки — принципи «перетворення» Леся Курбаса. Звісно, існують винятки, але вони залежать від конкретних особистостей, які очолюють театри, а не від системи.

Розглядаючи поліваріативність, притаманну демократичним країнам, чи сприяє такому розвитку єдина система репертуарного театру радянського зразка, спрямованого на масову аудиторію? Анітрохи. Неврахування розмаїття — це той же тоталітаризм з орієнтацією на «середньостатистичного» глядача, якого насправді не існує — є різні аудиторії з різними потребами. І мала кількість театрів і глядачів свідчить про незабезпечення цих потреб у різному.

Отже, яку модель, де факто, сформувала українська держава в театрі? Театр-музей, театр-розвага й театр, який обслуговує іноземні інтереси. На противагу театру, спрямованого на усвідомлення актуальних проблем і своєї ідентичності, він грає проти свого часу і народу. Ця модель особливо гостро засвідчила свою архаїчність і безпорадність у контексті Революції Гідності та Гібридної війни, коли ідентичність і актуальність — питання життя і смерті. А коли бачиш майже ідентичні репертуари в одному з театрів України і «ДНР» — ніби застигли в часі 50-річної давнини — усвідомлюєш «прірву» цієї моделі.

Майдан відкрив «друге дихання» для часу перемін і можливостей такої необхідної декомунізації системи і сучасної європейської реформи. До того ж, громадська активність реально посилилася – нові театри, проекти, фестивалі, громадські об'єднання, волонтерська діяльність. Були утворені Асамблея діячів культури, театральна група РПР, Асоціація діячів незалежних театрів, Гільдія незалежних театрів, робочі групи при Мінкультури і КМДА.

Серія робіт із театральної реформи була написана на держзамовлення і в НЦТМ імені Леся Курбаса, їх основні засади оприлюднені на прес-конференціях і круглих столах.

Постає питання, чи скористалися цим потужним рухом і аналітикою? Ні. Чи провели реальну реформу, спрямовану на вироблення дієвої державної політики в театрі, підтримку незалежних театрів, сучасної драми, інновацій? Ні. Більше того, були закриті демократичні театральні центри для незалежних театрів, наближені до європейських принципів – Пасіка, Дія, Сцена 6 та інші. На суто комерційні рейки переведені Європейський Театральний Центр «Краків», мала сцена палацу «Україна», Київський Будинок Актора, «Мала Опера» та інші. Ліквідована програма закупівель (грантів) сучасних п'єс і перекладів, а також стажування для молодих митців у національних закладах. Система об'єднання в одну посаду директора і художнього керівника та укріплення його диктату призвела до ще більшої консерватизації та комерціалізації державних театрів, безправності більшості митців і позбавлення можливостей працювати.

Отже, якої реформи насправді потребує українська театральна система, якщо мати на увазі європейський вектор і зміну тоталітарних принципів на демократичні, а колоніальної меншовартості – на незалежність і суб'єктність? Очевидно, що маємо комбінувати здобутки культурної політики провідних європейських країн, насамперед, Франції, Великобританії, Швеції та Німеччини з тими, які пройшли подібний шлях пост-соціалізму (наприклад, Естонія, Маке-

донія), а також власні нові альтернативні радянським українські форми – створені в час незалежності (НЦТМ імені Леся Курбаса, Пасіка, Дія та інші).

Детальне обґрунтування цих тез можна прочитати у згадуваній дослідницькій роботі на сайті НЦТМ імені Леся Курбаса [1]. Передусім зазначимо загальні тенденції відмінностей українського феномену від інших країн Європи, а далі – особливості окремих країн. В інших державах Європи репертуарні національні й міські театри зазвичай складають невеликий відсоток, а абсолютна більшість – незалежні театри, які мають можливості для роботи у державних / міських театральних приміщеннях (резиденції) та численні форми державної / міської підтримки (гранти, пільги тощо). Натомість в Україні недержавні театральні форми не мають жодних механізмів роботи, адекватних економічним реаліям, ані форм підтримки, тож опинилися поза увагою державної політики взагалі. Також не були сформульовані державні національні пріоритети театральної політики, зламні механізми можливості її впровадження навіть у межах України, а форми захисту і популяризації закордоном фактично відсутні. Це призвело до значних проблем розвитку, зокрема, до надзвичайного відставання у кількості театрів (і творчих груп, і залів) у розрахунку на кількість населення, що перешкоджає нормальному розвитку театру. Орієнтовно кількість театральних майданчиків в Україні у 6–20 разів менша, ніж у розвинутих європейських країнах. Якщо порівняти кількість акторів, задіяних у роботі національних, обласних і міських театрів (близько 6 тисяч), та кількість акторів в одній з найбільших баз фахових акторів України «Акмодасі» (понад 49 тисяч), стає зрозумілим, що менше 8-ї частини задіяні у бюджетній сфері і мають якийсь соціальний захист. Проте понад 7/8 – якраз той потенціал, який може працювати в незалежній сфері, лишається в своєрідній театральній «сірій зоні» – повного ігнорування державою і абсолютно несприятливих для такої роботи економічних умов. Якщо ж простежити це

співвідношення серед режисерів, сценографів, а особливо театральних композиторів і драматургів – воно буде ще набагато гіршим. Така ситуація, безсумнівно, є ненормальною. Відповідно відставання української театральної галузі у порівнянні з іншими країнами є очевидним, гальмуються сучасні процеси. Тому дослідження, з одного боку проблемних зон діяльності незалежних театрів, з іншого – успішних і перспективних процесів як в Україні, так і за кордоном, є актуальним для визначення можливих механізмів оптимізації ситуації в театральній галузі в цілому, її адаптації до європейських і світових реалій.

Порівняння функціонування незалежних (недержавних) театральних форм в Україні та окремих країнах Європи

У процесі дослідження було здійснено порівняння діяльності незалежних театрів і форм її підтримки в Україні та за кордоном.

Зокрема, у дослідженні було проаналізовано інформаційні джерела Києва та Харкова, проведені співбесіди з керівниками кількох театрів різного типу. У столиці було зафіксовано понад 100 незалежних театрів. На жаль, у зв'язку з відсутністю підтримки, спостерігається «плинність» – деякі театри вимушені закриватися, або функціонують час від часу – від проекту до проекту.

Дослідник ознайомився з діяльністю кількох закладів, у яких працювали незалежні театри: Театральний центр НаУКМА Пасіка, Будинок Актора у Києві, Будинок Актора у Харкові, культурний центр Смолоскип, Театральний центр «Дія», Мала сцена палацу «Україна», Центр «Вітальня Козловського», Європейський театральний центр «Краків», проект «Арт-Депо» у Малій Опері, НЦТМ імені Леся Курбаса тощо.

Автор здійснював опитування представників інституцій та окремих митців закордоном щодо діяльності незалежних театрів, зокрема:

1. Франція, в рамках резиденції у Домі Європи і Сходу в Парижі, опитування представників цієї інституції, а також Національного центру театру, Фонду Бомарше, САСД та інших.

2. Німеччина, на Генеральній Асамблеї незалежної міжнародної театральної мережі Фенс і в рамках фестивалів «Шилертаге» в Мангеймі та «Нові Європейські П'єси» у Вісбадені.
3. Швеція, в рамках світової конференції жінок-драматургів у Стокгольмі.
4. Болгарія, в рамках зібрання міжнародної мережі Євродрами і фестивалю «Про-текст».
5. Македонія, дослідження діяльності театрів і грантових програм Міністерства культури.
6. Великобританія – майстер-клас Вільного театру в Лондоні у Центрі Курбаса, участь у науково-практичній конференції, присвяченій сучасній драматургії і театру в Україні, Білорусі, РФ в Оксфорді.
7. Туреччина, в рамках генеральної асамблеї міжнародних мереж Євродрама і Фенс на фестивалі незалежних театрів у Стамбулі.
8. Естонія, співпраця з незалежними театрами, проведення майстер-класу на фестивалі незалежних театрів «Бабіне літо», Курессааре.

Окрім названих країн, були здійснені опитування представників інших країн, які були учасниками фестивалів та інших міжнародних зібрань.

На основі опитування вітчизняних і зарубіжних фахівців було здійснено *порівняння ситуації в Україні та інших європейських країнах.*

З об'єктивних причин ми не можемо зробити світовий порівняльний аналіз, натомість пропонуємо вибіркового, зокрема, провідних країн Європи, таких, як Франція, Німеччина, Велика Британія, а також деяких пострадянських країн, які вже мають досвід реформування (Литва, Естонія), сусідньої Туреччини, яка має свою специфіку, а також країни, яка є європейською, але позаблоковою – Македонія. Інформаційними джерелами стали інформаційний матеріал, підготовлений Міністерством закордонних справ України у відповідь

на запит НЦТМ імені Леся Курбаса, зокрема директором Першого європейського департаменту В.Химинцем, а також досвід співпраці з іноземними інституціями та особами, участі у форумах і конференціях, Інтернет-сайти інституцій та організацій, опитування театральних діячів.

Франція

Згідно з наданою європейським департаментом МЗС України інформацією театральна діяльність у Франції регламентується одним із найдавніших серед європейських країн – Указом про спектаклі від 1945 р., який став основою для закону № 99–198 від 18.03.1999 р. У Франції є чітке розрізнення у понятті «театр» порівняно з українським розумінням. Театр – це лише приміщення. Натомість театр як група творчих людей називається «театральна компанія». Театри в цьому розумінні не закріплені за конкретними особами чи групою. Згідно із згаданим законом визначальною одиницею є не театр як приміщення чи як група людей, а вистава. Організація спектаклів можлива за умов наявності ліцензії, які бувають трьох видів: на експлуатацію театральних / концертних приміщень, на продюсування спектаклю та на прокат і організацію турне. Ця ліцензія видається не театру як приміщенню чи театру як компанії: «Ліцензія видається на фізичну особу, навіть якщо йдеться про установу чи організацію, і потребує оновлення через кожні три роки» [2, 4]. Підставою для такої ліцензії є освіта, досвід, знання правил техніки безпеки тощо. Напевне, саме тут закладено мобільність французької театральної системи – для організації театального дійства потрібна лише відповідальність особи, що значно простіше, ніж реєстрація організації. Крім того, немає «довічних прав» організації чи людини. Вони мають постійно оновлюватися і підтверджуватися. І тут неважливо, який статус обіймає театр – державний, приватний, громадської організації тощо.

Також важливим фактором є соціальний захист працівників, задіяних у виставі, незалежно від того, чи цей театр державний, міський або приватний, будь-який заробіток прирівняний до заробітної плати з соціальним захистом, медичним страхуванням тощо. Таким чином, це урівнює в правах працівників театрів різних типів, що суттєво відрізняється від ситуації в Україні.

Ознайомлення з французьким досвідом практичного функціонування театральної системи стало можливим завдяки резиденції для драматургів у Театральному центрі Дім Європи і Сходу в Парижі, участь у конференції БЮЛАК, фестивалі Європа театрів, зустрічі з працівниками Національного центру Книги, Національного центру Театру, Фонду Бомарше, Агентства авторських прав драматургів і композиторів, яке має свою грантову програму, Фонду перекладу Антуан Вітез, національними (Комеді Франсез) і незалежними театрами (Тармак, Сільдаві та інші), співпраця з незалежною театральною компанією Колапс (Ліон, театр дю Пуен дю Жур, фестиваль Етранж Етранжи), організація видавничо-театрального проекту видання і сценічних читань українських п'єс у Франції (вперше в історії україно-французьких культурних взаємин). Засновуючись на цьому досвіді, викладу основні тези.

Франція має розгалужену *систему розвитку незалежного театру*. Національні театри складають незначну кількість від загальної (6). До того ж, фінансуються вони не «взагалі», як в Україні, а у певних напрямках: «У кожного із шести театрів своя особлива місія, на виконання якої йому виділяються гроші: для Комеді Франсез гроші *виділяються на утримання трупи акторів*, Національному театру Страсбурга – на вищу школу драматичного мистецтва, Національному театру Шайо – на розвиток танцю, Опера Комік – на розвиток ліричних мистецтв, Театру де ля Колін – на популяризацію сучасної драматургії, Одеону – на популяризацію європейського театрального мистецтва» – Національні театри (Франція) [3].

Також необхідно розрізняти поняття національного театру і національного театрального центру, які існують зокрема в Марселі, Бордо, Тулузі. Окрім національних, існує велика кількість театральних майданчиків (театрів як приміщення) для діяльності театральних компаній. Зокрема понад 500 в одному Парижі, а якщо брати кількість театральних компаній (театрів як творчих груп), то вона значною мірою перевищує кількість майданчиків. У французькому театральному середовищі навіть побутує така приказка: «театральних компаній більше, ніж акторів». Це напевне перебільшення, але сама поява такої тези свідчить про велику кількість таких компаній і дуже простий спосіб її заснування та функціонування, не обтяжений бюрократичними процедурами.

Великій кількості таких майданчиків сприяють такі фактори, як децентралізація влади і можливість підтримки на різних рівнях водночас — державної, міської, районної, приватних фондів тощо.

Фактично в кожному районі, районному центрі підтримуються театри, як приміщення, а не лише в центральних містах і центральних районах міста. Такі театри як приміщення часто мають підтримку (здебільшого муніципальну) на утримання будівлі, комунальні послуги, адміністрацію, а також на «закупівлю» незалежних театральних проєктів — як готових, так і на створення.

Продюсування театрального проєкту здійснюється спільно — адміністрацією театрального майданчика і адміністрацією театральної групи.

Вистава грається в середньому близько 20 разів. Зазвичай це показ протягом 2–5 разів на тиждень протягом місяця-трьох. Можуть бути також гастролі в інші міста й на фестивалі, повтори успішних проєктів, але здебільшого тривалість показу вистав обмежена. Таким чином, це дає можливість постійного оновлення репертуару, а отже, і появи роботи для драматургів, режисерів, сценографів, акторів — на відміну від репертуарного театру, де вистави можуть гратися багато років, а склад театрів сталий.

Існують різні принципи роботи незалежних театрів.

1. Театральний майданчик із резиденцією однієї театральної групи (компанії).
2. Театральний майданчик із резиденцією однієї основної театральної групи і періодичними гастролями, або тимчасовими резиденціями інших.
3. Театральний центр із паралельною роботою кількох театральних груп.
4. Центр із послідовною роботою кількох театральних груп за сезон.
5. Театральний центр, який поєднує різні види діяльності: показ вистав, гастролі, навчальні студії і майстер-класи, сценічні читання тощо.

Театральна група має різні можливості роботи: робота в одному з міських / районних майданчиків, оренда приватного приміщення, робота з продюсерським центром.

Популярною формою співпраці театральної компанії і театру як приміщення з продюсерським центром є наступна: театральна група готує репетиційний фрагмент майбутньої вистави (10–20 хв) і показує його різним театрам-майданчикам. Якщо театральний центр приймає такий проект, то дає можливість репетицій і може вкладати у рекламу та доведення до випуску. Театральна компанія може пропонувати свою виставу кільком таким центрам і в разі обопільної згоди навіть грати на різних майданчиках.

Такий принцип може бути для однієї вистави, а може бути для серії вистав протягом певного терміну (резиденція групи на рік і більше).

Важливим фактором є існування двох систем соціальної підтримки акторів, як молоді, так і досвідчених, які і складають основу таких незалежних театрів.

Перша система – створення своєїрідної «біржі» – трирічна програма зі сталим фінансуванням для молодих акторів після закінчення

спеціальної освіти. Умовою отримання коштів є постійна гра в незалежних театрах. Таким чином, незалежні театральні компанії можуть набирати акторів для своїх проєктів безкоштовно. Це дає важливий фаховий старт для молоді й можливість розвитку для незалежних театрів. Мінус цієї системи у її нетривалості. Нерідко після завершення трьох років актори знову стають безробітними. Але багатьом це дає можливість проявити й зарекомендувати себе вже для подальших оплачуваних робіт.

Друга система – для акторів із досвідом, які також отримують постійну дотацію від держави за умови певної кількості фахових здобутків (враховується кількість зіграних ролей і їхній прокат у виставах, нагороди на фестивалях і конкурсах, сценічні читання тощо). Вони отримують цю дотацію лише за умови фахової діяльності (не менше певної кількості годин на рік). Таким чином, вони прагнуть працювати в незалежних театральних компаніях навіть за умови відсутності оплати праці з боку цих театрів. Таким чином, ця система також сприяє тому, що актори зацікавлені у роботі в незалежних театрах і навіть у сценічних читаннях.

Грантові форми підтримки. Незалежні театри у Франції мають численні форми підтримки, як на разові проєкти, так і на резиденцію театального колективу різної тривалості. Ця підтримка здійснюється і на державному рівні, і на міському, і в рамках окремих інституцій і фондів. Зокрема це той же Національний центр Театру, Фонд Бомарше, програми Агентства авторських прав драматургів і композиторів, це також фонди на межі мистецтва і політики, а також міжнародні фонди, які підтримують співробітництво театрів різних країн.

Фестиваль в Авіньйоні. Цей потужний фестиваль став не просто важливою подією театального життя Франції і Європи, а й організує театральне життя країни в цілому. Поруч із основною програмою фестивалю існує довільна програма «оф», в якій може взяти участь будь-який незалежний театр, якщо забезпечить своє перебу-

вання та аудиторію. Таким чином, фестиваль презентує дуже широку театральну палітру, і це дає можливість мистецьким групам бути в контексті, у спільному просторі, а для критиків і аудиторії – мати можливість бачити широкий спектр.

Важливим фактором діяльності театрів є спільний *інформаційно-рекламний простір* для театрів. Це, зокрема, і єдине тижневе видання *Паріскоп* (він коштує менше 1 євро і є доступним для широких верств населення), де є репертуар на тиждень всіх театрів, незалежно від їхнього статусу і розташування. Це також інформаційні видання Агентства авторських прав, розміщені на сайті, де також включені театри різних типів. Популярною формою є флаери, які розповсюджуються в різних театрах, книгарнях тощо без огляду на форму власності театру.

У Франції є численні програми підтримки форм розвитку сучасної драми: гранти на видання книг, переклади з іноземних мов французькою і з французької іноземними (для публікацій, читань, вистав), є кілька театрів, які спеціалізуються на сучасній драмі, зокрема Театр дю Рон Пуен, театр франкофонної драми Тармак, театральна компанія, яка спеціалізується на Східній Європі і Центральній Азії Сільдаві. Навіть класична Комеді Франсез має свій конкурс і серію читань і постановок сучасної драми на одній із малих сцен. Це також гранти на постановки-першопрочитання відібраних сучасних французьких і сучасних іноземних п'єс, гранти на створення, переклад і втілення Фонду Бомарше, система інформаційно-грантової підтримки Агентства ААПДіК, численні конкурси і премії (Мольєр та інші). У Франції є також понад 20 видавництв, які спеціалізуються на драмі і серія спеціалізованих видань, як-от «Авансцена», періодичні видання ААПДіК.

Підтримка сучасної драми і театрів (зазвичай саме маленьких незалежних, а не національних) здійснюється і в рамках програми Французького інституту (зокрема, в Україні це програма перекладу «Сковорода» і фестиваль «Французька весна», а також проекти копродукції).

Саме завдяки такій програмі Центром Курбаса було здійснено проєкт «Французька новітня п'єса» (видання антології, сценічні читання, вистави).

Німеччина

У Німеччині загальнодержавними у сфері культури є Закони про авторське право, підтримку кінематографа та соціальне страхування митців. Перший і останній особливо важливі в умовах нерегулярності проєктів і заробітків у театральній сфері. Натомість відносно театральної сфери діє принцип децентралізації: «Таким чином, підтримка та розвиток культури і театральної справи відбувається на місцевому рівні» [2, 3]. А вперше Закон про підтримку культури на локальному рівні був прийнятий 17 грудня 2014 року у Федеральній землі Північний Рейн-Вестфалія. Децентралізована система дає можливість більш рівномірного розповсюдження театральної діяльності та більшого потенціалу підтримки місцевою владою, яка має опікуватися цим порівняймо з Україною – вкрай нерівномірний розподіл театрів навіть у межах міста, повна відсутність у багатьох значних населених пунктах, нерегульованість питань транспорту, відповідно незадоволення потреб населення у театральному продукті.

Хоча на державному рівні загальне регулювання не здійснюються, але є загальні принципи координування на місцевому рівні. Таким чином, фінансування здійснюється не «взагалі», а у певних напрямках. Зокрема, згадуваний Закон запровадив такі «нові інструменти регулювання культурної політики як підготовка річного плану підтримки культури та звіт про культурну діяльність» [2, 3]. Важливо також те, що театральні проєкти, незалежно від статусу митців, можуть фінансуватися з фондів різних рівнів – Федерального фонду культури, Фонду культури федеральних земель і приватних фондів. Федеральний фонд також не підтримує театр «узагалі», а культурні

проекти певного напрямку – ті, які мають державне чи міжнародне значення, мають інноваційний характер. Натомість Федеральне міністерство культури та ЗМІ опікується переважно культурною спадщиною, її збереженням і поширенням за кордоном. Окремими напрямами культури займаються й інші міністерства (Міністерство закордонних справ, у справах сім'ї та молоді).

Незалежні театри в Німеччині складають абсолютну більшість, а кількість національних театрів ще менша, ніж у Франції – лише два і обидва вони нестоличні. Проте це не означає відсутності державної підтримки, навпаки, у цій країні вона доволі потужна. На зустрічі, присвяченій функціонуванню театральної системи в Німеччині, в рамках мережі Фенс в Маннгеймі найпершою тезою про діяльність незалежних театрів було те, що зазвичай насправді вони не є незалежними, а мають різні форми підтримки – спеціалізовані приміщення з адміністрацією, які утримуються на міському чи районному рівні, резиденції, пільгова оренда, грантові програми тощо.

Серед особливостей театральної системи – принцип місячних і навіть річних абонементів, особливо у невеликих містах, в які включено події різних мистецьких угруповань, також існують різні форми знижок. Таким чином, близько 80% квитків розповсюджується до дня показу і лише 20% реалізується безпосередньо перед виставою. Включення незалежних театрів у спільну абонементну систему значно полегшує роботу з публікою, а населення має можливість більшого вибору.

Також перевагою німецького типу є той факт, що драматурги, актори, режисери мають агентів, що сприяє активнішій комунікації. Як агентства працюють також видавництва, які спеціалізуються на драматургії. Загалом сучасна драма в Німеччині має потужну систему підтримки – гранти на книги, переклади, резиденції, постановки і сценічні читання, до того ж, не лише в самій Німеччині, а й у багатьох країнах у рамках роботи Міжнародного *Гете-*

Інституту. Саме завдяки цій інституції в Україні здійснювалися сценічні читання (ескізні вистави) та антології німецькомовної сучасної драми (проект Театру російської драми імені Лесі Українки, в рамках різних фестивалів сучасної п'єси).

Велика Британія

Згідно з інформаційною довідкою МЗС головним законом, що регулює культурну політику у Великій Британії, є Театральний акт 1968 року. З одного боку, цей закон був суттєвим кроком на шляху до демократії, зокрема, він звільняв від цензури (Закон про театри від 1843 р.). З іншого боку, все-таки вводилися обмеження: забороняється показ порнографічних вистав, а також таких, що провокують порушення миру, містять нецензурну лексику та поведінку.

Важливою складовою цього закону є зобов'язання для театрів усіх рівнів передавати тексти п'єс, що виконуються, до Британського музею. Ця стаття засвідчує повагу, яка існує у Великій Британії, до слова, зокрема до драматургії. Подібний архів також значно полегшує роботу критиків, дослідників драми й театру, режисерів, агенцій із захисту авторських прав, фіксує театральну діяльність у цілому. Ця практика є універсальною незалежно від статусу театрів (на відміну від України, де немає чітко фіксації навіть державних театрів, а недержавні взагалі поза увагою).

У цьому ж законі визначається «порядок ліцензування приміщень для публічного виконання п'єс... яке здійснюється виконавчими органами місцевих рад» [2, 3]. Тобто також немає чіткої фіксації того чи іншого театального колективу в якомусь приміщенні, а є розділення театрів як приміщень і творчих людей та організаторів, які можуть отримати ліцензію на виконання вистави в тому чи іншому приміщенні. Таким чином, цей процес також є мобільним і плинним.

Велика Британія відома величезною кількістю театрів (в одному Лондоні понад 600), абсолютну більшість яких складають незалежні. Незалежні театральні проекти поділяються на комерційні, такі, які виконуються за рахунок грантів або приватних надходжень і фріндж театри (в останніх актори зазвичай не отримують заробітної платні). Англійська театральна практика – це стислі строки репетицій і виконання вистав (зазвичай 3 тижні – 1 місяць репетицій і стільки ж – прокату, окрім комерційних проєктів, які можуть гратися значно довше). Отож відбувається дуже швидкий плинний процес зміни п'єс, акторів, режисерів, сценографів. Така практика разом із великою кількістю майданчиків дає значно більше можливостей для митців і значно більше вибору для публіки.

Варто зазначити, що саме на підтримку незалежного театрального руху були спрямовані зміни в зазначеному законі у 2013 році, коли державне регулювання маленьких театрів було пом'якшено з метою стимулювання розвитку театрального мистецтва. Зокрема, наявність ліцензії не є обов'язковою для показу вистав у проміжку з 20:00 до 23:00 для аудиторії до 500 осіб. Зазвичай театральні компанії реєструються як громадські організації і мають відповідно пільгове оподаткування, яке не перевищує 20% (за свідченням фахівців Вільного театру в Лондоні).

Велика Британія відома великою кількістю форм сприяння розвитку сучасної драми: спеціалізовані театри й театральні центри, сценічні читання, видавництва, які спеціалізуються на драмі, навчальні практики.

Окрім суто театральних фондів у Великій Британії активно підтримуються культурні проєкти на межі театру й науки, зокрема, театру та соціології, поєднують дослідження актуальних проблем суспільства і театральну практику, застосовують документальні методи. Варто зауважити, що один із аспектів театру у цілому – використання його як практичної частини гуманітарних досліджень.

Македонія

Попри невеликий ресурс і той факт, що держава не є членом ЄС, республіка Македонія має дуже потужну підтримку театру і драматургії. Поруч із національними театрами у країні працюють мистецькі центри, які об'єднують власне театри з концертними майданчиками та роботою навчальних студій. Поруч із державними та міськими дотаціями на функціонування театрів, існує розгалужена система грантів Міністерства культури на окремі проекти (постановки, видання книг, фестивалі тощо), а також на подорожі. Це можуть бути як гранти на тури вистави Македонією (зокрема, обидва гранти – на постановку і гастролі в кілька міст одержала вистава за моєю п'єсою в Штіпському театрі), так і на поїздку театру на фестиваль не лише до країн ближнього зарубіжжя, а й, наприклад, до Австралії.

Потужну підтримку має також театральне книговидання. Гранти можуть отримати як македонська драма, так і переклади п'єс інших народів.

Проте така патерналістська політика меншою мірою сприяє розвитку суто незалежних театрів, як постійно діючих груп (зазвичай разові проекти).

Литва

Литовська республіка здійснює регулювання своєї культурної політики й театральної справи порівняно недавнім законодавчим актом – Постановою Сейму: «Щодо підтвердження змін до вимог культурної політики Литви» від 30.06.2010 р. Зокрема, в цій постанові визначено пріоритети культурної політики. Серед них визначено суттєві:

1. Утвердження культури як стратегічного напрямку розвитку.
2. Реформування та демократизація управління культури.
3. Покращення чинної системи фінансування культури» [25, 2].

Ці пріоритети є особливо значущими для України, де сфера культури-

ри аж ніяк не є пріоритетною (менше 0.5% бюджету), реформування в театральній сфері так і не було здійснено, а фінансування постійно погіршується, а не покращується. Ще один важливий закон, прийнятий у Литовській республіці – «Про театральні і концертні організації» (01.06.2004 р.), де здійснюється детальна класифікація таких організацій.

Досвід Литви як пострадянської країни особливо важливий для України, оскільки вона також мала трансформувати радянську систему репертуарного театру у більш сучасну європейську. У Литві функціонують як традиційні репертуарні театри, так і сучасні проектні. Зокрема, діє система театральних центрів (театрів як приміщень), в яких працюють незалежні театральні групи, і де місцевою владою утримується сама будівля, комунальні послуги та адміністрація, а вже на створення вистав театр мусить заробити чи знайти кошти. Рекламою та адмініструванням займаються спільно центр і театральна група.

Важливою складовою театральної політики є гранти на оплату транспорту (поїздки на фестивалі, гастролі тощо). Існує також грантова програма для фінансування окремих проектів для незалежних театрів.

Проте Литва має свої проблеми в цьому напрямі. Значна різниця поміж оплатою праці в Литві та розвинутих країнах Євросоюзу, а також невеликі розміри країни і відповідно глядацької аудиторії та потужна конкурентоздатність литовського театру (за свідченням експертів найвища серед пострадянських країн) призводить до значної еміграції митців.

Естонія

Досвід роботи театральної системи в Естонії отримано завдяки участі у фестивалі незалежних театрів національних меншин «Баби-не літо» в Куресааре та співпраці з незалежними групами. Принципи функціонування подібні до литовських. Також є репертуарні театри і комплексні центри, які працюють і як театри, які мають власні групи, приймають на гастролі інші, а також як концертні майданчики

та навчальні студії. Фактично відбулося переформатування колишніх клубів у більш сучасні форми. Кордони між аматорськими театрами і фаховими стираються. Багато з них функціонують по суті як фахові (і за рівнем вистав, і за продажем квитків, і за періодичністю показів), але користуються перевагами, які мали аматорські колективи ще з радянських часів – заробітна платня керівників, можливість без орендних репетицій та покази за пільговими умовами. Особливість Естонії – не лише мала кількість населення, а й некомпактне розташування. Тому маленькі естонські театри постійно подорожують, і подорожні гранти мають особливе значення для митців. Естонія має ті ж еміграційні проблеми, ще більш загострені різницею між рівнем життя в країні та сусідніх Швеції, Фінляндії, Норвегії, які мають завищені зарплатні і ціни порівняно з Францією чи Німеччиною.

Підводячи підсумки, можемо констатувати, що в абсолютній більшості країн Європи – як членів Євросоюзу, так і незалежних країн, із давніми капіталістичними традиціями та постсоціалістичних – активно розвивається рух незалежних театральних форм, є підтримка законодавства та державних інституцій, створені економічні умови, які дають можливість їхньому розвитку. Незалежні театри не є незалежними від державної підтримки. Лише Україна – унікальна країна з повною відсутністю форм підтримки та механізмів існування таких театрів. За кордоном зазвичай підтримка існує на всіх рівнях: державному, міському, приватні фонди. Незалежні театри входять до загальної системи фінансування культури державними й міськими бюджетами поруч із театрами державними. Не існує фінансування театру «взагалі», фінансуються стратегічні напрями, які підтримуються; визначені й зафіксовані пріоритети. Кількість незалежних театрів у десятки й сотні разів перевищує кількість державних театрів і є на порядок більшою, ніж у нас. Але в кожній країні є свої позитивні й негативні сторони в цьому процесі, які необхідно враховувати, пропонуючи використовувати той чи інший досвід.

Із низкою найбільш активних керівників театрів було проведено опитування і сформовано робочі групи з реформування галузі: в Асамблеї діячів культури, в Міністерстві культури, в комісії з питань культури київської міської ради та КМДА, в театральній групі РПП (Реанімаційний пакет реформ), утворені Асоціація діячів незалежних театрів і Гільдія незалежних театрів.

Основними напрямками роботи цих груп стало вироблення пропозицій для зміни української театральної системи, її адаптації до принципів ЄС. Пропонуємо основні тези цих змін:

1. Запровадження стратегічних пріоритетів культурної політики в сфері театру.
2. Розділення театрів як творчих груп (митців) і театрів як приміщень, їхнє поєднання на конкурсній основі.
3. Створення мережі державних/міських театральних центрів для роботи незалежних груп на принципах резиденцій, а не оренди.
4. Запровадження різних видів грантів на окремі проекти, резиденції, подорожі.
5. Економічне сприяння роботі незалежних груп (пільги, апаратура, реклама).

Саме ці напрями і потребують змін для справжньої, а не фіктивної реформи.

Список використаних джерел:

1. Мірошниченко Н. Незалежні (недержавні) театральні форми. Механізми розвитку і державної підтримки. Режим доступу: <http://kurbas.org.ua/naukovuy.html>
2. Химинець В. Щодо законів в сфері культурної політики та театральної справи / Відповідь Першого європейського департаменту МЗС на запит НЦТМ ім. Л.Курбаса. – К., 2016. – Архів НЦТМ ім. Л.Курбаса.
3. Wikipedia. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/>

Дмитрий Ермолович-Дащинский

магистр искусствоведения, аспирант Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (Республика Беларусь, г. Минск)

Моноспектакль в украинском театре XXI века

Аннотация: В статье исследуется освоение формы моноспектакля театральным искусством Украины, актуальность моноспектакля для украинского драматического театра 2010-х гг., а также жанрово-стилевое разнообразие данной театральной формы. Автор анализирует моноспектакли Национального академического украинского драматического театра им. И. Франко, Хмельницкого академического областного театра кукол, Херсонского академического музыкально-драматического театра им. М. Кулиша, Днепровского молодежного театра, проекта «Театр у кошику» («Театр в корзине» – г. Львов) и театра «Перетворення» («Преобразование» – г. Киев).

Ключевые слова: история театра Украины XXI века, украинская драматургия, театральный процесс, моноспектакль, монодрама, монопеса.

Summary: The development of the monopformance theatre show form in the Ukrainian theatrical art, the relevance of the monopformance for the Ukrainian drama theater of the 2010s, as well as the genre and stylistic diversity of this theatrical form are explored in the article. The author analyzes the monopformances of the Ivan Franko National Academic Ukrainian Drama Theater, Khmelnytsky Academic Regional Puppet Theater, Mykola Kulish Kherson Academic Music and Drama Theater, Dniprovsky Youth Theater, Lviv-based the "Teatr u koshyku" ("Theater in the Basket") project, and the "Peretvorennia" ("Transformation") theater from Kiev.

Key words: the history of the Ukrainian theater of the XXI century, Ukrainian drama, theatrical process, mono performance, monopformance, monodrama, monoplays.

Актуальность избранной темы исследования определяется спецификой и новизной моноспектакля для новейшей истории постсоветского театра. Моноспектакль – пожалуй, самая сложная театральная форма, требующая от артиста свободного владения целостным литературным текстом, виртуозного искусства импровизации и перевоплощения. Исследование затрагивает такие проблемы, как освоение формы моноспектакля театральным искусством Украины, актуальность моноспектакля для украинского драматического театра 2010-х гг., а также жанрово-стилевое разнообразие данной театральной формы.

Моноспектакль как довольно новая форма театрального искусства получил распространение в последней трети XX в. Основой моноспектакля выступает оригинальное драматическое произведение (монопьеса), инсценировка или литературно-драматическая композиция. Сущность спектакля раскрывается, как правило, посредством развернутого драматического монолога героя, обращенного к зрителю или воображаемому персонажу-оппоненту. Исключительную роль в моноспектакле играет слово. Данная театральная форма наиболее внимательна к литературной основе. Особенность постановок такого рода заключается в синтезе слова и театральной условности.

В 2016 г. в рамках проекта «МоноЛиТ» («Монолог литературы и театра»), организованного драматургическим отделом Национального центра театрального искусства им. Л. Курбаса, увидела свет первая в Украине антология монодрамы «Голос тихой бездны и другие голоса». Разнообразную жанрово-стилевую палитру представили как дебютанты, так и известные драматурги: Я. Верещак, В. Даниленко, Т. Иващенко, О. Миколайчук-Низовец, Н. Неждана и др. [1]. С 2003 г. на Камерной сцене им. С. Данченко Национального академическо-

го украинского драматического театра им. И. Франко ежегодно проходит Международный театральный фестиваль женских монодрам «Мария», посвященный памяти «царицы украинской сцены» М. Заньковецкой. Основную идею единственного в Европе форума женской монодрамы народная артистка Украины, лауреат Национальной премии им. Т. Шевченко Л. Кадырова – автор концепции, художественный руководитель и директор фестиваля – формулирует как полилог культур.

Специфика моноспектакля дает возможность сценическому произведению изменяться и развиваться вместе с художественным и жизненным опытом своего исполнителя. Вследствие ранее сказанного, исполнение моноспектакля становится свидетельством сформированного профессионализма и высокого мастерства артиста. Проанализируем некоторые моноспектакли, основанные на произведениях национальной драматургии и поставленные на украинской сцене в XXI в.

Актриса Национального академического украинского драматического театра им. И. Франко Л. Кадырова в образе бабы Юстины исполнила мономистерию, сакральный монолог «Не плачьте обо мне никогда» М. Матиос (режиссер и художник С. Павлюк). «Карпатская Сивилла» ведет со зрителем светлый и мудрый разговор о смерти как об ответственном, значительном итоге. Спектакль становится не только очередной выразительной работой актрисы, наделенной богатым жизненным, профессиональным и духовным опытом, но и смелым личным высказыванием. Напевая карпатскую колыбельную, героиня прибирает домотканое покрывало и являет зрителям гроб. Но ритуал артистки полон покоя и легкости, а свой мир она расцветивает яркими красками народных покрывал, рушников, поясов и платков. Л. Кадырова играет в огороженном забором круге сцены, символизирующем колесо жизни, конечность человеческого пути и ту границу, которая отделяет историческое прошлое, тради-

ции и народную философию от современной Украины, переживающей тяжелые социальные потрясения.

Ставший сценической классикой монодрамы моноспектакль «Старая женщина высиживает» по Т. Ружевичу (автор моноверсии и режиссер З. Хшановский, художник Е. Лысик) Л. Кадырова играет более десяти лет, каждый раз обживая его, осовременивая для себя и зрителя. Артистка из зала поднимается на сцену, полную старых скомканных газет. На этой свалке нашей жизни и живет героиня, у которой нет дома, все пожитки умещаются в маленькую сумочку на колесах, и свое время она вынуждена проводить в дешевом кафе. На вопрос, не объявил ли всемирный генсек о начале Третьей мировой войны, она спешит ответить, что нужно просто печь печенье, есть и толстеть, а ее спонтанное приготовление кофе превращается в безумное чаепитие из «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла.

Старая дама «высиживает» — а значит и переживает, и возвращает свое дитя (героиня страстно желает забеременеть, пока еще не слишком поздно). Эксцентричная и кокетливая, она буквально бьется о стену, желая открыть окно «с видом на Европу». Снимая слой за слоем своего сложного костюма, она освобождается от всего наносного, навязанного обществом, оставаясь в белом нижнем платье, с коротко стриженными седыми волосами. Зрителям открывается тайна старой дамы — жестокий сын выгнал ее из дома со страшными словами: «Старый человек — не человек».

Театральная фантазия «Лесины письма» (автор инсценировки, режиссер и художник С. Брижань) в исполнении Л. Корницкой идет в репертуаре Хмельницкого академического областного театра кукол. Письма Л. Украинки родителям, дядюшке и тетушке Драгомановым, ее первые детские стихи стали началом творческого пути европейского литературного гения, полиглота и энциклопедиста.

Моноспектакль являет зрителю синтез многих искусств, в центре которого остается слово (кукольный и драматический театр, театр

теней, выгинанка, народный обряд, звукопись, экранные искусства). Восхитительный материальный мир спектакля, полный уюта и душевности, воссоздает время, когда Леся была ребенком. Народная кукла без лица как один из символов героини, напоминает, что в каждом ребенке есть искра таланта, а каждый гений когда-то был маленьким. Л. Корницкая виртуозно исполняет моноспектакль, свободно сочетая ответственность текста и требовательность сценического действия. В этой почти волшебной истории Леся – как Маленький принц со своей планетой по имени Украина.

С вестью о тяжелой болезни героини в экране ножницами вырезается крест. Леся не слушаются руки, она не может воплотить в жизнь свою мечту стать пианисткой. Музыкальным решением спектакля становятся ее любимые классические фортепианные произведения. Музыка раскрывает богатый внутренний мир и нереализованный потенциал Л. Украинки, придавая истории детства одного из национальных демиургов не этнографическое, а всеобщее культурное звучание.

Моноспектакль «Иуда» в исполнении актера Херсонского академического музыкально-драматического театра им. М. Кулиша С. Михайловского основан на драматической поэме «На Поле крови» Л. Украинки (автор моноверсии и режиссер С. Павлюк).

В статье «История самого известного предательства...» литературовед С. Романов ссылается на «Действия святых Апостолов» (1:18), где Петр, упоминая об Иуде Искарите, сообщает: «Он поле получил за плату злодейства, а упав торчмя, он треснул надвое, и все нутро его вылилось...» Земля, на которой хозяином стал Иуда – Поле крови (по-арамейски «Акелдама») – была превращена в кладбище для прохожих под Иерусалимом [3].

Основой сюжета поэмы становится случайная встреча и разговор с паломником. У режиссера С. Павлюка выживший Иуда – не земледелец, а гончар, чей аутентичный круг как колесо жизни,

раскрывающее суть человеческой природы, ведь и Адам слеплен из глины. Иуда, оправдываясь, говорит, что за двадцать пять серебряников не продают учителя, за эти деньги и хорошей глины не купить.

Играя выразительно, с внутренней экспрессией, артист выхватывает взглядом из зрительного зала каждого собеседника-адресата. Кадиш на иврите обозначает пролог и эпилог сценического действия и возникает еще в одном эпизоде — когда Иуда, впервые встретив Христа, вспоминает мать. Говоря о роковом поцелуе, Иуда ладонью закрывает правую щеку, словно после удара, а отпечаток ладони на лице артиста запечатлен уже с самого начала спектакля. В левую щеку любимый ученик поцеловал Спасителя, желая попрощаться. Обиженный и несчастный Иуда, лишь скуп сохранивший свой дар, но не умноживший его, гордый лишь чувством обладания, своей близостью к Учителю, не способен принять и понять духовное жертвоприношение Мессии.

Актриса Днепровского молодежного театра А. Галицкая исполняет моноспектакль «Одержимая» по одноименной драматической поэме Л. Украинки (автор моноверсии, режиссер и художник В. Мазур). Классическое произведение украинского модерна интерпретирует новозаветную историю Иисуса и Магдалены, задаваясь, пожалуй, главным вопросом: необходимо ли кровопролитие для искупления греха?

Моноспектакль, формально выстроенный по законам драмы, исполняется как литературный. Артистка бездействует в материальном мире сцены, наполненном не нужными ей атрибутами (драпировки, символизирующие пустыню, парус разбившегося корабля и др.). На сцене постоянно присутствует портрет Л. Украинки, не «играющий» на протяжении всего спектакля. В финале он загорается янтарным светом и только тогда прослеживается параллель: Магдалена и Иисус — Л. Украинка и С. Мержинский.

В стремлении показать исключительный трагический сюжет А. Галицкая играет на одной эмоциональной ноте, без развития и диапазона образов. Крик и плач — единственные средства, к которым прибегает артистка. Оправданы они лишь в эпизоде с возродившейся еврейской праматерью Рахиль, оплакивающей избиенных Иродом младенцев.

Актриса по ролям и на разные голоса играет диалоги Иисуса и безумной, отверженной Магдалены (зачем же играть Бога?). Далеко не всегда уместны видеопроекции, навязывающие определенный образ Христа. К сожалению, адресат представленного сценического произведения не ясен.

В монодрамах «Голос тихой бездны» и «Котенок на память о тьме» драматург Н. Неждана, согласно концепции российского театроведа Н. Якубовой, в противовес «истории» выдвигает на первый план «постпамять» (термин впервые введен в 2008 г. профессором Колумбийского университета, специалистом по изучению Холокоста М. Хирш) [4, 163–167].

Л. Данильчук, актриса львовского камерного театра «Театр у кошки», исполняет моноспектакль «Голос тихой бездны» (режиссер И. Волицкая). Особая пластика артистки в постдраматическом существовании словно обрубает ее фигуру, как мраморный образ античной богини, изуродованный варварами. Эстетика спектакля отсылает нас к символизму, «киевскому модерну», творчеству Леся Курбаса и, как следствие, к цитированию древнегреческого театра (исполнение прозаического текста пьесы гекзаметром, материальное «партерство» с бумажным свитком).

Молодая героиня, заменившая младшим братьям и сестрам мать, рассказывает историю семьи во времена Голодомора, когда за икону в серебряном окладе ни в одном дворе села не давали и куска хлеба. Пластический рисунок заглавной роли рождает метафору крыльев неспособного летать человека, словно непреодолимой любви и жаж-

ды жизни среди мира, наполненного смертью и ужасом. Как в старой сказке, маленький брат Ивасик, забравшись на сосну, молит, чтобы гуси-лебеди унесли его к умершей маме. Старшая сестра спасает его, и они вместе летят в иной мир, без страданий и боли, пока Ивасик тихо повторяет: «Я люблю тебя сильно-сильно, немножечко и еще чуть-чуть...»

В сквере, среди обыденной жизни города, героиня актрисы Херсонского театра им. М. Кулиша С. Журавлевой на открытом огне готовит в казане украинский борщ. Как на представлении средневекового площадного театра, некоторые из случайных зрителей не воспринимают героиню как артистку, а происходящее — как спектакль.

Бездомная героиня моноспектакля «Котенок на память о тьме» (режиссер С. Павлюк) приехала из Донецка, пережив весь ужас военных действий. Разговаривая с незнакомцем, она предлагает ему без денег, на память, взять шотландского вислоухого котенка, а еще свои темные очки, ведь в них легче привыкнуть к тьме нецивилизованного мира. Агностически звучит ее: «Господи, ты — бездарность!..». Когда героиня впервые снимает очки, вы видим следы побоев, нанесенных сепаратистами, которым нужен был код ее личной банковской карточки. Рассказывая об этом эпизоде, она кладет в борщ мясо. Словно языческая ворожея, готовит она это кроваво-красное варево войны.

В начале 1990-х гг. героиня — донская казачка, по словарям выучившая украинский язык — выходила на Октябрьскую площадь Киева с желто-синим диколором и голодала за признание независимости Украины. Во время оккупации юго-востока страны российскими войсками, она помогала бойцам АТО, ставшими для нее детьми. В спектакле точно раскрывается суть политической пропаганды, когда для человека наступает критический момент, и запускаются необратимые процессы ненависти, отчуждения, не пережитых детских обид. Без отвращения, но с безразличием героиня говорит о бывшей подруге Раисе, которая становится воплощением этой теории. Спектакль,

ставший исповедью самой Украины – не фольклорно-идеалистической, а живой и современной, вне исторических реалий новейшего времени поднимает важнейший вопрос: когда человек становится зверем и есть ли обратный ход духовной деградации?

Иную интерпретацию пьесы Н. Нежданы предлагает киевский театр «Перетворення» под руководством режиссера В. Завальнюка. Постановочный жанр моноспектакля «Лучше бы я родилась кошкой» определен как «прощальный монолог Донбасса». Актриса А. Яремчук плачет, только выйдя на сцену... Но зритель испытывает те же пронзительные чувства от правдивости текста Н. Нежданы. Играя без предметного мира, артистка просто не отвлекается на него, ведь через свои темные или цветные очки каждый из нас смотрит вокруг. Ее костюм – и арестантская роба человека, заключенного в ужасающую неволю войны, и спецодежда безумного узника концлагеря (разве «русский мир» не становится сегодня «тюрьмой народов» для всех, не утративших национальной картины мира?). Притча о богатой мачехе и причине ее богатства превращается в гротескный спектакль в спектакле.

Доверяясь бесконечному энергетическому и художественному потенциалу А. Яремчук, режиссер несколько не ошибается. Театровед А. Пидлужная, характеризуя героиню монодрамы, отмечает: «У женщины, что утратила всё – дом, свободную жизнь, покой, отчизну, есть только трое никому не нужных котят... После страшной катастрофы нашей страны, которая уничтожила нормальную жизнь, ее судьба так похожа на их судьбу!» [2, 24].

Обратим внимание на другие моноспектакли персонального театра режиссера В. Завальнюка «Перетворення» – «Рисунок на замерзшем окне» В. Даниленко и «Третья молитва» Я. Верещака.

Детские травмы, страдания и пронизательность – всё, что кажется взрослым неважным, но навсегда формирует психологию человека, материализует актриса Е. Мотовилова в моноспектакле «Рисунок

на замерзшем окне». Зрителю открывается мир девочки, потерявшей отца и преданно любящей его — наш «внутренний ребенок». Идеализированный образ видится юной героине повсюду. Набожная учительница везет девочку на могилу Св. Аскольда, и папа перестает являться дочке, а она скучает по нему. В предновогодние дни героиня просит Николая Чудотворца, чтобы отец явился ей хотя бы во сне. Утром на внешней стороне морозного окна она видит нарисованное сердчно, а значит к ней в гости приходил папа, глаза которого синие, как небо над Бессарабией. С тех пор любимый отец снова повсюду видится дочери, и она опять может подсесть к нему в трамвае и взять за руку, увидев его, как живого, одетого в рубашку и костюм — те, в которых он был, когда утонул.

Выстраивая предметный театр, Е. Мотивилова в одной из сцен взаимодействует с цветной картонной коробкой, к которой, как к детской травме, она привязана ремнями. Не слишком отдалившаяся от «нежного возраста», эмоциональная артистка точно, без деланного голоса или ужимок, передает детские интонации, манеру выражения чувств, стесненный темп речи и запинки в сложных словах.

Первую редакцию моноисповеди «Третья молитва» Я. Верещак написал в 2010 г., словно предсказав аннексию Крыма и Севастополя через три года. Артистка А. Яремчук перебирает листы пьесы, примеряя каждый из трех образов, проживая судьбы персонажей, но постоянно оставаясь собой, не изображая мужчин трех поколений семьи Голопупенко — старика Матвея, «нового русского» Сергея и подростка Андрейку.

Молитва внука — самая простая, прозрачная в своей бытийности, прямой путь к зрителю и надежда на будущее, которую вселяет юношество, еще способное отслужить свою мессу за воскрешение Украины, как священник в пустом храме посреди заброшенного села. Андрейке в детстве бабушка рассказывала сказки на украинском (в ранних текстах Библии Бог, а значит и Слово, женского рода)

и, повзрослев, за партой российской школы он пишет стихи о любви на «украинском наречии». Артистка играет с цветастым платком, символизирующим воспоминание о бабушке, в агрессивной сцене стрельбы бьет завернутую в холст бутылку зеленого стекла с красным вином и опасно играет с осколками, из картонных коробок «Roshen» строит трафаретный город, как субъективный мир нового класса, пришедшего «окончательно и бесповоротно».

Таким образом, краткий аналитический обзор позволяет сделать вывод, что моноспектакль утвердился в театральном искусстве Украины XXI в. Об этом свидетельствует значительный интерес к моноспектаклю со стороны репертуарных и проектных театров, самих деятелей театрального искусства (режиссеры В. Завальнюк, И. Волицкая, С. Павлюк, З. Хшановский; актрисы Л. Данильчук, Л. Кадырова, А. Яремчук и др.), проведение ежегодного Международного фестиваля женских монодрам «Мария», издание антологии украинской монодрамы «Голос тихой бездны и другие голоса».

Современная украинская драматургия осмысляет национальное и всемирное культурное наследие, обращается к глубинам человеческой психологии, откликается на социально-политические реалии, исследует национальный код нации и открывает забытую историю народа. Нередко наиболее оправданным и органичным сценическим воплощением постдраматического текста (речь идет не только о монопьесе) является моноспектакль.

В отношении жанрово-стилевого разнообразия моноспектакль с национальной литературной основой можно классифицировать как драматический (монодрама), литературный, кукольный. Кроме того, этот ряд может быть дополнен авторскими определениями жанра (моноисповедь, монолог) и постановочными жанрами («театральная фантазия», «прощальный монолог Донбасса»). Следует также отметить, что на этапе презентации сценического произведения (визуальная реклама, маркетинговые программы, материалы в СМИ и т.д.)

сама театральная форма моноспектакля часто не заявляется, что может свидетельствовать о ее признании и распространении в театральном процессе Украины.

Список использованных источников:

1. Голос тихої безодні та інші голоси: антологія сучасної української монодрами / упорядник Н. Мірошніченко. — Київ: Фенікс, 2016. — 320 с.
2. Підлужна, А. Підтримуємо українське!: враження про фестиваль української драматургії «Дніпро. Театр. UA» / А. Підлужна // Театр Плюс. — 2017. — № 33. — С. 23-24.
3. Романов, С. История самого известного предательства (к 100-летию одной драмы Леси Украинки) / С. Романов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/istoriya-samogo-izvestnogo-predatelstva. — Дата доступа: 14.08.2018.
4. Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е — 2010-е годы / Н. О. Якубова. — М.: Новое литературное обозрение. — 2014. — 376 с.

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 within 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 першої спробою теоретического обобщення 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-

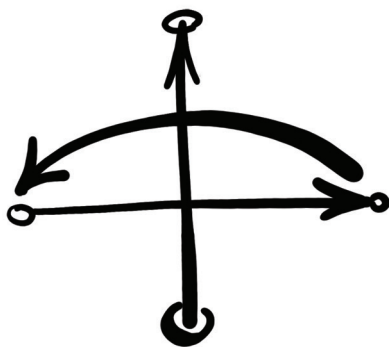
лених і дієвих у свій час моделей, таких як *постдраматичність Німеччини* чи *текстологічність Франції*, — подібна тактика завжди є лише варіацією варіації. Саме на цей не надто здоровий синдром страждає сучасна українська сцена — диктат запозичених давно наявних форм європейського театру, існування 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.

Критика



Пропонуємо заповнити прогалину у вивченні такої відомої фігури європейського театру, як німецький режисер Ервін Піскатор, художні паралелі з яким неодноразово відтворювались у дослідженнях по Лесю Курбасу. Цього року виповнюється 115-річчя від дня народження режисера. Розвідка Володимира Колязіна надає можливості відчувати як драму епохи фатальних змін у Німеччині, так і драму цього театрального художника, що, створюючи політичний театр, так само фатально взяв на себе відповідальність за втрати на ниві суспільної свідомості...

Неллі Корнієнко,

доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України, НЦТМ імені Леся Курбаса (м. Київ)

Владимир Колязин

доктор искусствоведения, историк театра, германист, Государственный институт искусствоведения (г. Москва)

Эрвин Пискатор в СССР, или О том, как долго можно заблуждаться

Судьба режиссера пролетарского театра, лишеного гитлеровцами гражданства и ставшего эмигрантом, сформировала из него «человека бродячего театра», обреченного на скитания, «плутание», один рискованный шаг за другим. Собираясь в начале 30-х в Союз, создатель «Гоп-ля, мы живем!», «Распутина», «Швейка» питает иллюзии собрать в Москве актерский ансамбль из Вернера Крауса, Генриха Георга, Альфреда Абеля, Густава Фрелиха, Фрица Кортнера, Агнес Штрауб, Мали Дельшафт. Через три года шабаш чернорубашечников разнесет этих звезд по совершенно непримиримым лагерям и весям. Деятельность Пискатора в Советском Союзе – в искусстве наследника берлинского дадаизма, по натуре своей человека-энергомашини

с огромным утопическим импульсом — одни бесконечные прожекты, нудная и бессмысленная борьба с совбюрократией за возможность осуществления хотя бы их части (за исключением состоявшегося фильма «Восстание рыбаков»). Воистину прав был Петер Вайс, хорошо изучивший Пискатора за годы их сотрудничества в послевоенной Германии, когда назвал его «одним из самых трагических режиссеров XX века».

В дореволюционной России Макс Рейнхардту удалось побывать в России на гастролях со своим «Эдипом», а Гордону Крэгу осуществить на сцене Художественного театра постановку «Гамлета» Шекспира. Мечтал о длительных гастролях своего Пролетарского театра и Пискатор, до поры до времени поддерживаемый Луначарским, который отлично знал его в берлинской молодости. Игры в кошки-мышки с начальством Наркомпроса и Коминтерна, приход Гитлера к власти заставили его вскоре оставить идею гастролей.

«Восстание рыбаков», вопреки всеобщим ожиданиям, победой не стало. Он оказался фильмом отложенного историко-художественного спроса. По словам историка кино Екатерины Хохловой, время разгадки языка и подлинной оценки художественного значения этого фильма еще не настало. В киноистории же — одни лишь споры о «вторичности» фильма и документы бесконечной тяжбы режиссера с руководством Межрабпомфильма о разбазаривании средств (то ли 50 тысяч, то ли 400...).

Защищаясь от обвинений в провале съемок «Восстания рыбаков», в «пассивности» как режиссера и в разбазаривании средств «Межрабпомфильма» (один из мотивов, по которому Сталин после просмотра саги о пролетарском восстании наложит тяжкие епитимьи на режиссера: показывать его чересчур мрачный фильм только в ограниченном прокате подальше от столицы), Пискатор с огорчением писал о своем печальном опыте: *«До сих пор никакой организации, никакого директора, первого ассистента. И возникает вопрос: как при этих*

предпосылках Межрабпом мог приглашать меня на постановку этого фильма... Как можно было в момент, когда наконец начались съемки и наметилось сотрудничество между творческими людьми, говорить товарищам: мы не виноваты, ты виноват, да еще с криками: «Держи вора», указывать на то, что является просто враньем» (Письмо Коминтерну от 28 октября 1931, РЦХИДНИ, 495/205,1565).

Пискатору хотелось не только принести пользу советскому искусству, но и произвести некоторые важные реформы в организации театрального и кинодела согласно своему пониманию природы искусства. Как тщательно он проработал и пытался осуществить план создания в Москве «Интернационального театра»! Получив заверения французских коммунистов, что они дают миллион франков, американских – миллион долларов, в августе 1933 Пискатор направляет главе Коминтерна Фрицу Хеккерту (умер в Москве в апреле 1936 года при невыясненных обстоятельствах) подробный проект, едет к Горькому за поддержкой, тот связывается с Андреем Бубновым. По совету наркома просвещения Пискатор пишет подробное, длинное, перегруженное деталями письмо Сталину, Молотову и Кагановичу. Бубнов высоко оценивает перспективу создания такого театра и зовет режиссера на встречу, требуя «полной ясности в вопросах политический структуры театра на случай встречи со Сталиным».

Автор письма отмечал, что главной ошибкой организации кинодела в СССР является то, что «кинематография находится, как это нужно, не в руках художников, а в руках администраторов, чиновников» и продолжает: каким было бы абсурдом, если бы Станиславский, Мейерхольд не были творцами своего художественного метода и не могли создать свой собственный художественный организм, а были всего лишь подчиненными в своих театрах, руководимых бюрократами.

И в этом смысле он в письме комиссии РККИ 8 декабря 1933 года предлагает превратить кинофабрики в «художественные институты».

Легко сказать, все это неосуществимые проекты немецкого прожектера. Но мы и сегодня видим, что он смотрел в корень. Не добившись ничего от низших инстанций, в августе 1934 года он обращается в высшую, пишет Сталину, предлагая основать совместно с американцами и французами *«нейтральное кинообщество под нашим руководством»* для создания антифашистских фильмов «в условиях обострившейся классовой борьбы» ... (Т.1, с 302.). («die Gründung einer unter unserer Leitung stehenden neutralen Filmgesellschaft» ... «aufgrund der jetzigen Verhältnisse des verschärften Klassenkampfes»).

Несмотря на то (а может быть, именно потому), что из Нью-Йорка обещали на совместное производство капитал в миллион долларов, ответа от Сталина не последовало.

Во всех этих проектах Пискактор предстает яркой и мощной фигурой социалистически-футуристического утопизма, в котором усматриваются параллели с архитектурными проектами Гропиуса, Иофана, заведомо неосуществимыми в условиях культурно-консервативной сталинской автаркии.

Точно с такой же железной непреложностью, как свет идеи коммунизма питал мозг Пискатора с момента прозрения после окопов первой мировой, преследовала его тень ГПУ с момента приезда в советскую столицу. Это сегодня мы знаем, что на него вместе с «группой киноработников» еще в 1931 году НКВД было заведено оперативное дело № 85918, отражающее его «деятельность и поведение в быту», «подозрительные разговоры, носившие антисоветский характер», деятельность «информатора» Мейерхольда, а позднее уже как «известного врага Советского Союза». Эрвину это в голову не могло прийти. Он привык вести себя как повеса, ходить в любые кабинеты, не задумываясь о последствиях (будь то к Бухарину в «Известия», будь то Бубнову или Шумяцкому, Мейерхольду или Таирову), жить на широкую ногу — привез с собой в Москву два автомобиля для работы и поездок по стране.

И точно так же с началом дружбы с Пискатором эта тень опустилась и на плечи его русской подруги — актрисы Театра Пролеткульта Веры Януковой.

1934—35 годы выдались временем дурных встреч и дурных предзнаменований. В ночь с 13 на 14 мая Сталин просматривает «Восстание рыбаков» и обрушивается с мощной и злобной критикой по адресу команды «Межрабпома»: «Кто ставит такие нудные, мрачные фильмы, кто их снимает? Какому дураку пришло в голову это хвалить?»

Вождь не пожелал встречаться с Пискатором. В качестве ответственного в обсуждении дерзких пискаторовских кино- и театраль-ных планов он почему-то назначил Лазаря Кагановича, которому режиссер дал прозвище «чучело». В конце 1934 года немецкий режиссер становится президентом МОРТ, членом исполкома которого состоял уже несколько лет. Он собирался превратить это объединение в международный центр координации антифашистской пропаганды. Добился по делу о студии антифашистских фильмов (заодно — проблемы с окончанием работ над «Восстанием рыбаков») аудиенции у самого Кагановича. Эту беседу режиссер «реконструировал» в 50-е годы в духе «„Клопа“ Маяковского».

«Не оставалось никакого иного спасения, кроме как стучаться в высшие партийные инстанции. Поначалу я должен был говорить со Сталиным, но потом меня переправили к вам, дорогой товарищ К. Подготовка к беседе вообще продолжалась несколько месяцев. Наконец, лед тронулся, мне назначили десятиминутную встречу в такой-то день в 4 часа после обеда. Я явился к вам вместе со своим переводчиком и стал ждать. Прошло 4:10 -20 -30, затем 5:10 -20 -30. Наконец, меня пригласили в большую комнату, типа зала. Вы сидели в противоположном углу за письменным столом, уткнувшись головой в бумаги. Никакого «Здравствуйте», потом какой-то намек, что намеченный разговор никогда не начнется. После того, как прошло еще немного времени, я медленно повернулся и вышел

из кабинета. Переводчик, режиссер Райх, попытался меня остановить, но я шел дальше... Когда я был уже посередине лестницы, я услышал свое имя. Это были вы, звавший меня вернуться».

Беседуя с Кагановичем, Пискатор атаковал советского бонзу по всем правилам политического театра. «Если сегодня критикуют Сталина, не значит ли это, что все эти двадцать лет существовала возможность иного пути? Почему советская политика своими антигуманными методами уничтожает суть искусства, отталкивает его от себя? Почему лучшие люди гибнут и вынуждаются к бездействию?» Пискатор привел в пример судьбы Маяковского, Эрдмана, Булгакова, Эйзенштейна, Мейерхольда, которым не дают возможности спокойно работать. «Почему искусством управляют третьеразрядные жирные тупицы?» По словам Пискатора, Каганович ответил на это шуткой: «Хотите, я передам все управление вам?» Вскоре после этой встречи МОРТ распустили как организацию, благоприятствующую проникновению шпионов...

В феврале 35-го в кинотеатре «Ударник» открылся Первый международный кинофестиваль под председательством Сергея Эйзенштейна, «Восстание рыбаков», фильм Пискатора, премьера которого состоялась прошлым октябрем, в программу фестиваля не включают. Удар огромный, что скажет его друг Берт Брехт, который как раз в это время находится в поездке в Москве?

Вера Янукова играет на сцене Реалистического театра в комедии Николая Погодина «Аристократы» о заключенных Соловецкого лагеря эпизодическую роль «татуированной», перерождающейся под воздействием чекистов, «инженеров человеческих душ». В зале присутствуют Каганович, Ягода, руководители строительства Беломорканала. Через год на волне всесоюзного успеха пьесы о лагерной перековке режиссер Евгений Червяков выпускает ее киноверсию «Заклученные», в которой роль Соньки поручают Вере Януковой. Большой успех имела песенка Соньки-Януковой «Перебиты, переломаны кры-

ля. Дикой болью всю душу свело. Кокаина серебряной пылью все дороги мои замело». Проникновенно писал о ней критик С. Гинзбург: «В Соньке-Януковой нет ни вульгарности «аристократки» уголовного мира, ни истеричности, надрывности.... Во всем поведении Соньки до и после перековки ощущается прежде всего огромная сила воли, интенсивность чувства и, как это ни парадоксально, душевная чистота, которую не смогли уничтожить годы блатной жизни» («Искусство кино», 1957, № 9, с. 126—127). Волею судеб Вере досталось в этом фильме предвосхитить и воплотить свою личную трагедию.

«Лагерной перековкой» увлекся и Пискавтор. Весной этого года он едет в «образцовую колонию» Дзержинского по перевоспитанию преступников под Люберцами и публикует в московской немецкой прессе восторженный отзыв о ней. В то же время, путешествуя по стране, видит разгромленную деревню, колоссальный разрыв между явью и пропагандой. Живя на Новослободской, в трехстах метров от Бутырки, ежедневно видит людей, переходящих на другую сторону улицы, чтобы не сталкиваться с хвостами очередей, стоящих в очереди для передачи посылок политическим заключенным.

Возможно ли одновременно сохранять критическую способность разума и продолжать быть одержимым утопией? Оказывается, можно, и довольно долго. С этой философско-экзистенциалистской проблемой не справился не один Пискавтор, а целое поколение западных левых, попавших под обаяние марксистско-ленинской утопии. Неужели все то, что ему вместе с участниками Международного театрального конгресса показали в колонии — сеанс гипноза, Пискавтор принимал за чистую монету? В колонию из «Метрополя» его привез на машине один из заключенных, бывший воришка, усилиями мастеров-воспитателей из ГПУ перевоплотившийся в поэта. Статья Пискастора в «Дойче Централь Цайтунг» «Частица будущего» — не описание быта колонистов и системы работы с ними, а настоящий экспрессионистический гимн воплощенному городу солнца. Разворачивая свое

эссе как миф о превращении вора в творца, автор весь во власти слепой иллюзии: там капиталист уничтожает пролетария, здесь Великие люди превращают Маленького человека в строителя жизни (директора, инженера, техника, поэта, артиста) силой одного лишь рационального воспитательного излучения.

В новогоднюю ночь с 31 декабря 1935 на 1 января к Пискатору впервые за время его русских странствий подсылают провокатора. Свободолюбивая, беспечная, открытая и щедрая натура, любитель пожить на широкую ногу, пустить пыль в глаза, режиссер часто устраивал шумные вечеринки со всевозможными розыгрышами и переодеваниями, смаковал русские анекдоты, нередко вызывая нарекания важных лиц из Коминтерна. И на этот раз много пили и плясали, носились с комнаты актера Гранаха на первый этаж гостиницы, где можно было развернуться пошире. Случившимся потом режиссер потрясен и шокирован и не находит ничего лучшего, чем пожаловаться самому Ягоде, пользуясь хорошим знакомством.

Случай весьма колоритно описан в письме к главе НКВД от 4 января 1936: *«Было очень много народа, и когда я хотел пуститься в пляс в середине зала, мне нужно было отложить в сторону сигарету. Извинившись, я положил сигарету в пепельницу на столе у одного из гостей, сидевшего там с дамой (инженер Будкевич). Каково же было мое удивление, когда тот взял сигарету и швырнул ее на пол. Позднее я в танце дважды прошелся мимо стола и соответственно новогоднему настроению, немного осерчав на поведение этого мужчины, спросил его дважды, почему он это сделал. На втором заходе (туре) он встал, подошел ко мне и ударил меня в лицо. В несколько секунд вокруг него собрались его, как я полагаю, друзья, которые буквально повалили меня на пол. Один из них схватил вазу, чтобы ударить меня по голове. С окровавленной головой я поднялся в свою комнату. При последовавшем затем допросе и составлении протокола (отделение милиции № нрзб.) объявились разные свиде-*

тели, среди них дирижер джаз-оркестра Цфасман, дважды повторивший: „Если бы Димитров стал себя дурно вести, то он тоже получил бы по башке“ ... „Нам вообще не нужны эти иностранцы“ и т.п., причем о моей персоне отзывались особенно дурно. Указывали на мою „неудачную“ работу, ее ненужность и незначительность...» (РЦХИДНИ, фонд 495/205/1565).

Об итогах разбирательства (если оно вообще было) нам ничего неизвестно.

Почему в эпоху масштабных советских постановок классики мастеру модернизаций, который умел так лихо «ломать косточки живому произведению, вытягивать мускулы, пересаживать на него части чуждого организма», не суждено было блеснуть в Москве ни одной демонстрацией сценического чуда своего политического театра? Контактам реформатора политического театра с самого начала чинили препятствия советские парт- и культурбюрократы, решавшие зачастую свои далекие от искусства групповые проблемы.

Пискатор по приглашению Соломона Михоэлса репетировал с ним роль короля Лира в качестве сорежиссера (премьера 10 февраля 1935). Историю этого сотрудничества описал Матвей Гейзер в своей книге о Михоэлсе: «Опытный немецкий режиссер... хотел перенести действие пьесы в Палестину, в далекие библейские времена. Михоэлс сам сближал историю Лира с библейской историей, но „насилия“ над пьесой Шекспира он не допускал даже в мыслях, и переговоры с Пискатором он прервал после второй встречи».

Знакомство с Михоэлсом и его трагическая судьба оставили глубокий след в памяти режиссера-«потрошителя». Приведем запись из его дневника конца 1953 года. «Вчера, едучи на репетицию, думал о Михоэлсе – и о его смерти. (И он тоже! Мютель [Лотар Мютель, в то время режиссер Франкфуртского театра] сказал мне вчера: „Да, бывает, все обрушивается в одночасье – как несправедливо“). Но потом я подумал, что с Михоэлсом погиб не только он один,

но и его посаженный отец из «20000» Шолом-Алейхема — его необычные, лучезарные и фантастические персонажи, его Лир — короче, не он один, а множество этих творцов фантазии и искусства, слез и смеха. Тот, кто был виновен в их гибели и болезни, уничтожили нечто невозместимое, единственное в своем роде — потому что он уничтожил творение Михоэлса» (Дневник 10).

Зигфрид Мельхингер в своей «Истории политического театра», ссылаясь на рассказ самого режиссера в узком кругу, приводит факт еще одной несостоявшейся московской премьеры. Пискатору удалось в одном из московских театров довести спектакль до генеральной репетиции, на которую пожаловали партийные бонзы. *«Сталин запретил премьеру после того, как всю ночь спорил с немецкими товарищами (на что у Гитлера не хватило бы ни воли, ни способностей). Что обсуждалось в эту ночь, Пискатор не рассказал, — комментирует Мельхингер, — каждый, кто был с ним знаком, знает, что он остался верен своим политическим убеждениям»* («История политического театра», 1971).

История этой постановки, по всей вероятности, так и останется для нас тайной за семью печатями. Позволим себе предположить, что именно комиссия во главе с товарищем Сталиным и закрыла постановку яркой антифашистской притчи Брехта «Круглоголовые и остроголовые», точно так же, как после ареста Сергея Третьякова (26 июля 1937 года) закрыли постановку Охлопкова «Святой дуры» Брехта — третьяковской обработки «Святой Иоанны скотобоев». Точно знаем, что режиссер предложил снять «Круглоголовых» на студии Межрабпомфильм, и даже получил это «добро» властей, но проект так и не состоялся — Брехт, поступая вполне разумно как безработный американский эмигрант, потребовал выплатить ему гонорар в валюте, режиссер обратился с письмом о помощи к заведующему сектором идеологии ВКПП(б) Стецкому. Валюты не дали, антифашистский фильм не состоялся.

Кинопроектам Пискатора после сталинской критики его первой картины не везло, но он не сдавался до самого конца. В 1934 году он пишет сценарий фильма «В предчувствии будущего». Находясь под сильным впечатлением от спектакля-эпопеи о героях Гражданской войны «Железный поток» Николая Охлопкова, отвергнутого критикой как безобразный фарс-гиньоль, в 1933 году он приступает к работе над собственным сценарием по роману Серафимовича. Охлопков знакомит его с прототипом героя романа, командующим 1-ой авангардной колонны Таманской армии Епифанием Ковтюхом. Пискатор собирается занять его в фильме и увлекает своего героя этой идеей. До съемок дело не дошло. Работа в стол — даже не на «кинополку». Прототип нового героя Пискатора был расстрелян в Лефортовской тюрьме 29 июля 1938 года.

Последняя попытка Пискатора закрепиться в столице была предпринята им в начале 1936 года, когда он выдвинул идею создания Немецкого московского театра, надеясь приспособить для него здание бывшего Немецкого клуба, что на Пушечной улице. Авангардизм этот не прошел, и режиссеру не оставалось ничего другого, как сосредоточиться на реорганизации театра в Энгельсе «под себя».

Обратимся к нашей беседе с внучкой Януковой Анной Калицевой: «Мама мне всегда говорила: в любом случае судьба у Веры трагическая. Если бы она не умерла от болезни, ее все равно бы арестовали, и она умерла бы в лагерях — это абсолютно точно — за связь с иностранцем. Тогда уже арестовывали за какие-то маленькие запяточечки с Запада, за какую-то ерунду, а уж за связь с иностранцем... Еще мама говорила, неизвестна и ее судьба как дочки подозреваемой. Мы-то думали, что Пискатор бежал отсюда, а выходит, он просто уехал в командировку. Мама всегда говорила, что он не готовился — хотя бы с немецкой педантичностью что-то взял. Все вещи были брошены и оставлены. Он ничего не взял. Все вещи, до мелочей, остались...». В квартире Калицевой до сих пор хранятся пара пустых

чемоданов, опустошенных гепэушниками, пишущая машинка, граммофон, четырехтомник Лессинга, пискаторовские бедекеры...

Узнав, что Лион Фейхтвангер, приступая к работе над книгой о сталинской державе, собирается в поездку для сбора материала, Пискатор советует своему другу взять в помощницы Веру. Вера сопровождает Фейхтвангера с октября 1936 по февраль следующего года. Мы не располагаем никакими сведениями об этих поездках. Но в одном из донесений переводчицы Доры Каравкиной находим кое-что и о Vere, и об Эрвине: «Несмотря на, что т. Аплетин всячески старается контролировать посещения Фейхтвангера, к нему все же пролезают иногда люди, которые вредно на него влияют. Вчера он принял „жену“ Пискатора артистку драматического театра Янукову. Она ему нарасказала всяческих ужасов о нашей жилищной нужде. Не говоря уже о том, якобы Пискатор уплатил кому-то 200 тысяч за квартиру, после чего ему квартира не досталась, т.к. его надули. Самое ужасное впечатление на него произвел ее рассказ о том, как она летом ночевала две недели на бульваре.... Сегодня он вдруг спросил меня: верно ли, что Пискатор „в опале“? т.к. творчество его не совпадает с генеральной линией партии. Потом рассказал а/с анекдот... 3. 1. 1937 г. Тов. Каравкина» (3й Западный отдел ВОКС. ГАРФ).

Пискатор выехал в Прагу в командировку по заданию Коминтерна 5 июля 1936 года через пограничный пункт Тирасполь вместе со своим помощником по МОРТу Артуром Пиком, имея в кармане 1100 франков и 500 долларов — далее предстояла небольшая работа в Париже. А уже через некоторое время из Праги в Москву поступил донос немецкого писателя, на то время редактора коминтерновской газеты «Европейские голоса», Отто Геллера (погиб в 1945 году в концлагере Эбензее) о «недопустимых настроениях» автора «Политического театра». 8 сентября и главный редактор «Дойче Централь Цайтунг» Ольга Анненкова (покончила самоубийством в исправительной колонии в Магадане в 1937 году) доложила Коминтерну,

что «факта политически вредных настроений Пискатора достаточно, чтобы сделать окончательные выводы». Становится понятным, что отъезд из Москвы за границу оказался для режиссера спасительным во всех отношениях.

Реконструировать события периода чисток можно лишь частично, но их достаточно, чтобы ощутить атмосферу угрозы и сгущающейся тьмы.

Жилища эмигрантов, друзей режиссера, как подруги композитора Ханса Эйслера, недавно собиравшегося написать оперу на текст Третьякова «Сотворение нового человека», объявляются «логовом гестапо». В апреле допрошен по обвинению в антикоммунистической агитации Ханс Гауска, актер агитпроптеатра «Колонна линкс», в июле отправлена в лагерь Карола Неэр, в ноябре – писатель Эрнст Оттвальт, друг Пискатора и Брехта. Пискатор намеревался выехать в Энгельс вместе со своим заместителем режиссером Райхом не позднее августа 1936 года, чтобы принять руководство театром. В августе Москве начались приснопамятные процессы. А в начале сентября немецкие писатели-эмигранты, собравшись по призыву руководства немецкой комиссии Союза писателей СССР на позорное закрытое заседание, принялись рьяно каяться, обличать и вычищать троцкистов из своих рядов. По поводу «случая Пискатора» один из каявшихся деятелей театра заявил: *«Должен признаться, что у меня были с Пискатором расхождения в политических мнениях, и, если бы это не был Пискатор, я передавал бы информацию о нем куда надо гораздо чаще»*. [*Ich muss hier sagen, dass ich mit Piscator nur politische Diffirenzen gehabt habe, nur Meinungsunterschiedheiten über den Weg, und dass ich, wenn es nicht Piscator wäre, schon öfter über Bemerkungen von Piscatorinformationen weitergegeben hätte*] (zit. In die «Säuberung». Rowohlt. 1991. S. 419).

Уже в предпоследний день заседания немецкой секции Артур Пик по секретному поручению отца предупреждает друга по партии,

что из-за его «сомнительной политической позиции» ему не стоит возвращаться в Москву. В конце сентября 1936 года Пискавтор жалуется Брехту из Парижа на то, что все советуют ему уехать работать в Америку в то время, как он совсем не хотел бы «отказываться от Энгельса». Несмотря на все предупреждения, он отправляет правительству Республики немцев Поволжья просьбу выдать ему заграничный паспорт для продолжения работы в Энгельсе — получается, в обход Москвы? Авантюра, конечно, не проходит, делом занимается Москва. Отвечая на просьбу о выдаче паспорта, заведующий отделом кадров Коминтерна Геворг Алиханов (расстрелян по обвинению в контрреволюционной деятельности в феврале 1938 года), повторяет мнение руководства КПП о нежелательности возвращения и советует режиссеру «отправиться в Холивуд» (секретное письмо от 20 октября 1936 года).

Так закончилась русская эпопея пролетарского «Калиостро сцены» из Берлина.

Странную, необъяснимую надежду вернуться в Москву Пискавтор сохраняет до конца 37-го года. Трудно сказать, что остановило его окончательно — страх и ужас процессов или новая любовь и женитьба на Мари Лей. Эрвин вплоть до отъезда в Америку звонил и писал Вере, отправлял в Москву посылки со всевозможными подарками (одежда, косметика, украшения). Писала и Вера, ждала возвращения, несмотря ни на какие запреты рвалась на встречу. После отъезда разыгралась настоящая драма. Поговаривали, что у Веры случился выкидыш, после чего она «ударилась в другую крайность» — безбожно запила...

Узнав о предстоящей международной выставке 1937 года в Париже, которая должна была открыться в мае, Вера собралась туда отправиться — в группу ее не включили. Точкой начала разрыва явилось, безусловно, известие о женитьбе Пискатора 25 апреля 1937 года — Вера перестает отвечать на письма и прерывает всяческие отноше-

ния с немецкими эмигрантами — друзьями режиссера. Испытавшая все прелести немецкого «эмигрантского психоза» (Г. Лукач), на звонки не отвечает, начинает говорить об Эрвине дурно.

Короткая жизнь Веры Януковой в разлуке (36–39 гг.) характеризует ее как чрезвычайно драматичный, противоречивый и роковой персонаж. Метания ее, возможно, были отражены в дневнике — увы, уничтоженном. Напомним, что в начале июля 37 года выходит постановление Политбюро ЦК ВКП(б), согласно которому «все жены избличенных троцкистских шпионов подлежат заключению в лагеря не менее как на 5–8 лет», а Вера — на бумаге ли, не на бумаге, но жена! Постоянно ощущая висящий над нею меч, она попыталась совершить крутой поворот, занять место положительного персонажа в советском обществе. Влюбляется в летчика-спасателя челюскинцев Михаила Водопьянова, играет в его пьесе «Мечта» (Реалистический театр, премьера 21 мая 1937 года) роль подруги покорителя Северного полюса, бортмеханика Ани. Наконец, сменила Театр Охлопкова на Камерный в надежде сменить и амплуа, и круг общения, и начать новую карьеру. В июне 1938-го работники тормозного завода выдвигают ее кандидатом в депутаты Верховного совета РСФСР (в «Советском артисте за 25 июня появляется публикация «Привет тебе, достойный кандидат!»). Можно было бы сказать, откревтившись от немца-троцкиста, актриса Янукова реабилитировала себя в глазах советской власти. Однако, порвав с прошлым внешне, внутренне Вера не порывала с ним; любовная драма и болезнь преследовали ее, 12 мая 1939 года после семи месяцев тяжких страданий она умирает от рака матки.

«Перебиты, поломлены крылья. Дикой болью всю душу светло...»

Все в судьбе Пискатора в Советской России решило недоверие Сталина к нему. *«Сталин» — человек, от звучания имени которого «дух забывает!» Сталин — «ослепление», Сталин — «землетрясение» ... (Дневник 20). [«Stalin — das nimmt mir seitdem den Atem» ...*

«Hitler — Stalin — Diktatur ist eine und dasselbe!» (Tagebuch 15). Stalin — «Irrtum», Stalin — «Erdrutsch» (Tagebuch 16)].

Вырвавшись в Западную Европу из объятий царства «слепящей тьмы», Пискатор, наконец, дает полную волю своему языку и начинает свой продолжавшийся до самой смерти внутренний монолог — «фланирование» через историю в беньяминовском смысле, размышление об исторических судьбах матушки-России, о подлинной сущности сталинизма, сталинского эксперимента по перевоспитанию несовершенного человека. Режиссер выносит своим русским годам жестокий приговор: *«В России мне был нанесен смертельный удар (непрямое следствие диктатуры Гитлера), художественное и политическое бессилие» (запись в дневнике от 1 июня 1956 г.).*

В ходе мучительного процесса прозрения режиссера обуреает мысль о том, что он не только посвятил свою жизнь ложной идее, но что сам метод, прием политического театра не вполне согласуется с природой человека: человека не нельзя перестроить, перевоспитать *насильственно...* что нужен более тонкий механизм воздействия на человеческую психику. Так впоследствии театр интеллектуальной, документальной драмы сменяет старую модель.

[Без даты, предположительно 1954–55 гг.]: «И вот ослепление Сталин. Стойбище, возвышающееся подобно голове медузы Горгоны из ужаса и клубов тумана, вряд ли насытившееся ужасом, исчезающее как звук и надежда, превратившая мышление многих десятилетий в смехотворный животный фарс. Дьявол... над дугами отживших, разложившихся и прогнивших идей — и снова трупы, трупы, трупы...»

Ни Фейхтвангер, ни Брехт, ни Бехер, ни Лукач не оставили нам свидетельств такого бескомпромиссного и последовательного расчета с иллюзией, полезного для наших нынешних историософских дерзаний о судьбе России.

И одновременно монолог о своей незатухающей любви к русской подруге, полный покаянных слов.

Дневник 22.

Из радиоприемника доносится пение — это Вера — Вера! Следом никого. Больше никто не поет. Боже мой! Вера! Она здесь! Прошлое в порох стирает настоящее. Одним созвучием... сходством голоса ... и погибшая рядом — Вера: живая! [...] ... Ее вина? — Моя? — Что я сделал? [о ком это? Быть может, о Вере?...]

И снились бесконечные сны. Как о той новогодней ночи 36 года, когда его избили и Вера делала примочки на раны. Один сон зафиксирован более подробно: «Снилось, как будто бы нас арестовали вместе с Верой, которая была одета слишком легко. Во сне он видел линию ее затылка со струящимися прочь — волной — волосами» (Дневник 21, 50-е годы). [Noch in den 1950er Jahren träumte Piscator von Vera: Nächtlicher Traum von einer Verhaftung gemeinsam mit Vera, die zu dünn angezogen war, Im Traum nahm er ihre Nackenlinie mit dem Haar wahr, das in einer Welle davon abstand (Tagebuch 21)].

Мы знаем только, что встреча с Россией превратилась для Пискатора в бесконечный роман жизни, пересекшийся с личным любовным романом, двойной роман, смысл которого в наиболее полной степени, отразившийся в тяге к Толстому с его моралью всемирности, в целой череде его постановок «Войны и мира», в которых Наташа Ростова и Вера Янукова были для режиссера единым целым.

Чем дальше уходила в прошлое сталинская Россия, чем ближе становилась старость, тем сильнее мучили Пискатора чувство вины и «угрызения совести» — чувство, в высшей степени свойственное толстовским героям, и прежде всего князю Андрею. В Болконском видит частицу себя, в Наташе — частицу Веры. Скорее всего, здесь имеет место одна из привычных фрейдистских трансформаций и самоидентификаций с объектом жертвы. Это нетрудно заметить в открытом намерении трактовать роман Толстого как «драму Я», в разладе и трагическом клинче Болконского и Наташи видеть свою и Верину судьбу. Одна из сцен второго действия заканчивается при-

сочиненным пением «голубки» Наташи перед графом — Пискатору важно услышать свою русскую «певунью». И примирение у смертного одра выглядит как греза, как сон, мучительный сон авторского «Я».

Где-то по Москве до сих пор гуляет любовное ложе этой двоицы — наследники Веры подарили его какой-то молодой паре.

Жанна Бортнік

*кандидат філологічних наук, старший викладач,
Луцький педагогічний коледж (м. Луцьк)*

МОНОДРАМА: ПРАВО НА ТОТАЛЬНИЙ МОНОЛОГ

«Писати монологи – смертний гріх, адже вони вкрай рідко виходять хорошими», – прочитала я в коментарях до посту, де українська письменниця повідомляла, що написала моноп'єсу. Натомість згадалися слова іншого драматурга: він зізнавався, що робота над монодрамою виявилася не такою складною, як здавалося спочатку. Адже не треба було розкладати ідею по репліках різних дійових осіб, вибудовувати сферу міжособистісних стосунків, та й читачеві набагато «зручніше» сприймати драматичний твір із однією дійовою особою.

Простота, прихована за монологом у монодрамі, насправді оманлива: персонаж тривало й емоційно говорить про свої почуття, а ти чомусь не віриш... Не персонажеві – автору. Розумієш, що це вже було, що драматург вичавив із героя надмірно щему, а за позірною перебільшеними стражданнями із заламуванням рук проглядають солодкувата манірність і самозамилування. Пафос плаский, слова наївно плаксиві, або ж автор намагається втиснути в них усю світову мудрість, наскрізь пересипавши текст банальностями. Письменник обирає жанр, який ніби дуже близький до оповідання (герой розповідає щось від першої особи), водночас це твір із одним персонажем, призначений для сцени. Здається, достатньо лише протранслювати якусь дуже важливу подію з життя, виговорити сильну емоцію, надпереживання, а якщо до всього додати неочікуваний поворот у фіналі – моноп'єса вдалася!

У цьому й полягає небезпека, бо монолог у монодрамі все-таки тяжіє до діалогу — «розмови на один голос». Сповідь або скарга персонажа можуть перетворитися на нудну проповідь-повчання. Зрештою, «слово про себе» героя монодрами — це почасти розповідь про минуле, яка руйнує драму, а це вимагає від автора шукати форм і прийомів зображення минулого як «вічного теперішнього» — дія має відбуватися «тут і тепер». Тож єдиний персонаж обмежує простір для авторської креації, можливість сказати щось нове, оригінальне. Тим більше захоплюють монодрами, у яких усе склалося: від цікавого задуму та ідеї — до оригінальної форми та досконалої організації тексту. І як автор тримає увагу від початку до кінця п'єси, читач думає тільки згодом, бо спрацювала та сама незбагненна таїна творчості.

Історія існування монологу у драмі тривала й непроста, але це окрема розмова. Історія виборювання права на «тотальний монолог» у мистецтві тісно пов'язана з обстоюванням права людини бути не такою, як усі, — це боротьба між індивідуальним, індивідуалістичним і загальним, соборним, колективним, суспільним. Таке протистояння, з одного боку, втілює зміни погляду суспільства на питання збереження індивідуальності, з іншого — на проблему «зруйнованого самотністю індивіда». Якщо образно окреслити особливості розвитку монодрами як індикатора змін зображення людини у драматургії, то це рух від індивідуальності до індивідуалізму: від виборювання права на індивідуальність (інакшість, іншість) — до абсолютного права на індивідуалізм, відтак до творчої фіксації проблем, спричинених прагненням людини протиставляти себе колективу й суспільству.

Із давньої давнини право на «тотальний монолог» надавалося обраним особистостям. Така винятковість зазвичай зумовлювалася особливим суспільним статусом — лідера, правителя, тирана, оратора, філософа, проповідника. У театрі тривалий сценічний монолог виго-

лошували ті самі царі та герої (актори, які їх грали). Для звичайної людини право на монолог, озвучений у присутності інших, міг дати тільки сильний душевний біль або особливе страждання заради високої мети: голосіння над померлими, плач, прощання, молитва, звернена до богів тощо. Такі монологи відновлювали космічну гармонію і створювали, за Гегелем, «форму прекрасного для викиду болю» — біль ставав образом, а значить, мистецтвом. Фольклор зберіг чимало монологів, які були складовою давніх ритуалів і силою почуттів підносили просту (хоча й безіменну) людину до знакових міфологічних образів.

Жанрово-літературна історія монодрами починається на межі XIX—XX ст., коли у філософії та літературі почало формуватися і остаточно склалося у світоглядну систему екзистенціалістське ставлення до світу. Розуміння цінності кожної конкретної особистості та її «приреченості на свободу» потребували від митців нової поезики, пошуку таких літературних форм, які увиразнять людину в її одиничності, неповторності, нефіксованості. Інтерес екзистенціалізму до межового стану переходить у сферу інтересів драматургії, формує підвалини для монодрами. На цій основі у XX столітті вибудовується жанр, опорними стінами якого стають драматургічні прориви «нової драми», розвиток психодрами, теорія монодрами Миколи Євреїнова (1908 р).

Першими монодрамами — самостійними літературними творами — можна вважати такі п'єси, як «Про шкоду тютюну» (1886 р.) Антона Чехова та «Хто сильніший» (1889 р.) Августа Стріндберга. В українському театральному мистецтві термін «монодрама» зафіксований, як зазначає Олександр Клековкін, із кінця XIX ст.: йдеться про п'єсу галицького драматурга Григорія Цеглинського (Г. Григорієвича) «Пригоди в женитьбі Євстахія Чипачкевича», написану 1885 року. До кінця 80-х років XX ст. монодрама пройшла етап асиміляції, а від 1980-х років і донині — модифікації та трансформації.

Протягом усієї історії розвитку цей жанр «чинить спротив» намаганням знівелювати людську унікальність і одиничність на всіх рівнях — автор, текст, читач. Автор у монодрамі втілює образи людей, які врешті-решт, подолавши суспільні обмеження, реалізують право на висловлення власної правди; відтак цей жанр закріплює таку можливість за читачем. Перефразовуючи слова Мішеля Фуко про те, що «тривалий час звичайна індивідуальність — індивідуальність простої людини — лишалася нижчою за поріг опису», можна сказати, що у драматичному мистецтві, починаючи від «нової драми», відбулося не просто піднесення людини вище порогу художнього опису — ця межа була зруйнована через усвідомлення недоречності порівняння цінності людей взагалі. Тому монодрама майже неможлива в умовах тоталітарного суспільства із знеціненою індивідуальністю або при визначальному впливі «колективного» (де може існувати «театр одного оповідача», а не власне монодрама). Наприклад, у СРСР було створено лише кілька моноп'єс, одна з яких «Кульбабка», яку Юлію Едліс написав («в стіл») 1960 року, а опублікував через 39 років. Або це були п'єси виробничо-сатиричної тематики (та різноманітні форми естрадних монологів): «Місяць у селі», «Сповідь початківця» Олександра Вампілова.

Головною ознакою монодрами є моносуб'єктність. Можна було би сказати: «драматичний твір з однією дійовою особою», але це не зовсім так. М. Євреїнов зазначав, що це жанр із єдиним суб'єктом дії, тобто в монодрамі представлена внутрішня психологічна реальність однієї людини, яка «тут і зараз» згадує, міркує, фантазує, ставить собі запитання і відповідає на них, грає різні образи (своїх знайомих, близьких), умовно говорить із тими, кого вже нема, і сама відповідає. Читач / глядач відкриває багато різних образів однієї людини (тому йдеться про розділену свідомість). І всі ці образи, спогади, уявні картини за задумом автора можуть оживати на кону — унаочнюватися різними персонажами,

при цьому лишатися лише проекцією внутрішньої реальності однієї людини.

Право на монолог: український контекст

Історія розвитку української монодрами як самостійного літературного жанру починає свій відлік із 1970 року, коли один із засновників Нью-Йоркської Групи Богдан Бойчук опублікував у «Сучасності» п'єсу «Коротка розмова телефоном» (пізніше вона отримала назву «Коротка розмова на один голос»). Вибір Б. Бойчуком цього жанру став можливим, з одного боку, завдяки впливу на автора західноєвропейського індивідуалістичного мистецтва, про яке в численних театральних оглядах писав сам Б. Бойчук, на противагу українським письменникам, які змушені були існувати в ідеологічних обмеженнях СРСР. З іншого боку, театральні вподобання Б. Бойчука виявляли тяглість української драматургічної традиції, яка продовжувалася, попри фізичне знищення митців – Леся Курбаса, Миколи Куліша та ін. Адже Бойчук-драматург і Бойчук-театрознавець «виховувався» і формувалася учнями Леся Курбаса – Йосипом Гірняком, Володимиром Блавацьким, Олімпією Добровольською.

Мужчина без імені, персонаж монодрами Б. Бойчука «Коротка розмова на один голос» – самотній, занедбаний, самотній. Він блукає кімнатами (пам'яті), йде на знайомий (чи незнайомий) голос, доки не опиняється в маленькій кімнатці, схожій на труну, де можна тільки чекати на смерть – розгорнута метафора екзистенційного протистояння людини і світу. «Маленька п'єса без великих літер» – так визначив жанр твору автор, активно експериментуючи не тільки з літерами, рядками, ремарками, відсутністю знаків, але й з ритмом, мелодикою, римою. Автор вдається до поезики «потоків свідомості», коли візії героя неочікувано перериваються, відчуття переплітаються, думки перестрибують, – це новація Богдана Бойчука в українській монодрамі.

Другою моноп'єсою Б. Бойчука стала «імітація з поезій Богдана Ігоря Антонича» «Поет, що був хрущем» (1976 р.), яку він написав на прохання американського актора українського походження Василя Шуста. Це літературна автобіографія Б. І. Антонича, переমেжована його віршами, яка демонструє дуже популярну в сучасному театральному (і естрадному) мистецтві спеціально перероблену для сцени біографію (спогади, вірші знакової історичної чи творчої постаті), що актор виголошує від першої особи.

Відтак монодрами, створені українськими письменниками в Україні, з'являться за більш ніж 20 років, у часи, коли починає руйнуватися радянська імперія і країна отримує незалежність. Це «Стіна» (1988 р.) Юрія Щербака, «Життя на трьох», «Танці гончарного кола» (1990-ті р.) Лідії Чупіс, «Синій автомобіль» (1990 р.) Ярослава Стельмаха, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (1992 р.), «Recording» (1996 р.) Олександра Ірванця, «Узбережжя Круазетт» (1993 р.) Зиновія Сагалова, «Vita varia est» («Життя мінливе») (1999 р.) Олега Гончарова тощо, а також «Не Медея» (1996 р.) Юрія Тарнавського, написана у Нью-Йорку. Крім того, Василь Портяк написав новелу «Гуцульський рік» (1991 р.), яку пізніше переробив на моноп'єсу. Практично за ці десять років українські драматурги окреслять ціннісні виміри людини пострадянської доби, визначають основні тематичні лінії, які надалі переважатимуть у монодрамі, а головне, охоплюють ті вектори розвитку, за якими відбуватиметься модифікація та трансформація цього жанру сьогодні, вписуючи таким чином українську драматургію в загальноєвропейський контекст.

У перших монодрамах зреалізовано особистісно-психологічну тематику (новація Я. Стельмаха для української монодрами), суспільно-політичну (новація О. Ірванця), морально-етичну (О. Гончаров), історичну (новація О. Ірванець, В. Портяк), фантастичну («Recording» О. Ірванця як монодрама-антиутопія), інтерпретовано знакові історичні постаті (Ю. Щербак, Л. Чупіс), реінтерпретовано літературні

образи (Ю. Тарнавський). Головними проблемами, які постають у цих монодрамах, є самотність, відчуження, страх, безпритульність, провина, складність вибору та приреченість на нього, очікування смерті. Авторі обирають для зображення в монодрамі межовий стан людини (вузловий фрагмент життя), що дає можливість якнайвиразніше виразити її внутрішній світ, тому можна сказати, що монодрама — це жанр, який належить до літератури «проговорювання травми». Зазначені монодрами так високо піднесли творчу планку у втіленні відповідної тематики, використали таке розмаїття художніх прийомів реалізації внутрішнього світу однієї людини, що наступним поколінням «монодраматургів» треба було докласти чималих зусиль, аби сказати своє — нове, оригінальне, художньо свіже — слово в цьому жанрі.

У чому ж полягають особливості українських монодрам кінця ХХ ст. з точки зору проблем тиску на індивідуальність? На чому автори акцентують свою увагу? Це передусім проблема розгубленості людини в пострадянському просторі, коли вона звикла бути частиною великого, цілого, колективного світу, а він розвіявся на очах, тож треба шукати себе в новому часі — робити екзистенційний вибір, намацувати точку опертя. Але чим більше доріг, які можна вибирати (особливо для того, хто не звик цього робити), тим більш болісним і складним стає пошук, більше шансів помилитися. Такими незахищеними в нових політичних умовах є персонажі п'єс Я. Стельмаха, О. Ірванця, О. Гончарова, Л. Чупіс, З. Сагалова. Когось нове життя ламає, і він сам перетворюється на ката: О́на (персонаж «Маленької п'єси про зраду...» О. Ірванця), Зінаїда («Узбережжя Круазетт» З. Сагалова), Богдан («Життя мінливе» О. Гончарова). Як і Старий — персонаж монодрами-антиутопії О. Ірванця «Recording», якого обрали, аби зробити Великий вибір для людства, натиснувши одну з двох кнопок, а виявилось — вона взагалі одна. Старому здається, що вибору немає... А чи справді це так? Для когось єдиною опорою є спогади про минуле (Варвара Репніна, «Стіна» Ю. Щербака), творчість (письменник А.,

«Синій автомобіль» Я. Стельмаха; Айседора Дункан, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс; Олена, «Узбережжя Круазетт» З. Сагалова); хтось вигадує собі кохання (жінка із п'єси Л. Чупіс «Життя на трюх»).

Але якщо спробувати окреслити лейтмотив українських монодрам кінця ХХ ст., то це образ землі, або людини, яка живе на конкретно означеній землі, в певному місті, в оточенні конкретних – рідних чи обридлих – предметів. Людина дивиться на цю землю, яка чомусь стає нестійкою, втрачає рівновагу й намагається встояти на ногах. Життя персонажів цих монодрам проілюстровано детально, конкретно, із щоденними проблемами – тут важливим є побут (навіть «Гончарне коло» у п'єсі Лідії Чупіс символічно земне).

Перше десятиліття ХХІ ст. дало українському читачеві такі монодрами, як «Зніміть з небес офіціанта» (2000 р.) Олега Миколайчука-Низовця, «Людина» (2003 р.) Юрія Паскара, «Мільйон парашутиків» (2003 р.) Неди Нежданой, «По колу» (2004 р.) Наталії Блок, «Хованка» (2005 р.) Ярослава Верещака, «Не вірте добродію Кафці» (2005 р.) Зиновія Сагалова, «Північне сійво» (2008 р.), «Трюча» (2009 р.) Володимира Снігурченка, «Моноп'єси» (2008 р.) Ніни Мазур, «Дикий мед у рік Чорного півня» Олега Миколайчука-Низовця (2009 р.), «Безодня кличе безодню» (2009 р.) Оксани Танюк тощо. Ці п'єси набувають ще більшого екзистенційного звучання: соціальні проблеми відступають на другий план, натомість максимально відкритою, оголеною стає просто Людина у спротиві світовій несправедливості, долі. Кожна проблема – від втрати коханого до протистояння фашистській каральній «машині» – набуває космічного масштабу, тож, на відміну від попереднього десятиліття, лейтмотивом цих монодрам є образ неба (і людина дивиться вгору). «Голос із неба» звучить у фіналі монодрам «Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова, «Хованка» Я. Верещака, жінки-ляльки опускаються з неба у п'єсі «Зніміть з небес офіціанта» Олега Миколайчука-Низовця, нове життя починається для героїні монодрами «Мільйон пара-

шутиків» Неди Нежданої у вигляді дитячих іграшок, які падають з неба, кохання — це «стрибок із парашутом» для жінки («Безодня кличе безодню» О. Танюк), символічного значення небо набуває в «Північному сьайві» В. Снігурченка.

Нова реальність створює нові ризики для індивідуальності та вимагає іншої драматургічної мови, нових героїв і нових історій. У монодрамі з'являються персонажі, які ідентифікують себе як українці (раніше це були тільки натяки на українську реальність, як в О. Їрванця), — українські інтелігенти з посттравматичним синдромом намагаються переосмислити своє минуле («Хованка, а згодом «Третя молитва», «ЗЕ ЧО РО» Я. Верещака). Монодрами Я. Верещака, Неди Нежданої, на перший погляд, втілюють морально-етичну тематику, але насправді порушують значно ширшу проблему (травму, яка ще чекає на своє проговорювання) — відповідальність української інтелігенції за минуле, пошук у нашій історії помилок, які треба від-рефлексувати, аби рухатися далі.

На початку нового століття українське суспільство поступово засвоює правила капіталістичної системи, водночас значна частина людей продовжує ностальгувати за стабільністю радянського «раю», а поруч існує і розвивається європейське суспільство ліберальних цінностей, яке вимагає толерантності, терпимості до Іншого в усіх його проявах, прийняття і розуміння. Детальний опис найглибших переживань особистості за принципом «уповільнених кадрів», розкладання мотивів її поведінки на елементи і складові, препарування душі однієї окремої конкретної людини — усе це властиво монодрамі, тому цей жанр ніби спеціально створений для того, аби розказати про Іншого, зрозуміти його особливість, специфіку, прийняти інакшість. Не випадково переважна більшість персонажів українських монодрам — жінки (персонаж названий «Жінка» або «Вона» — без імені). Жінка (Інша, безодня) — Чоловік (Інший, безодня) часто не можуть зрозуміти одне одного, але мусять прийняти такими, якими є («Безд-

ня кличе безодню» О. Танюк). Жінка обстоює право бути матір'ю без чоловіка («Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука-Низовця), бути Фестлейді серед безхатченків («Хованка» Я. Верещака), право на кохання попри умовність шлюбу («Леді Капулетті» Н. Мазур). Навіть остання сповідь Альфонсо («Зніміть з небес офіціанта» О. Миколайчука-Низовця) – це опис усіх жінок (ляльок, що опускаються з неба), які були в його житті. А Козак у В. Снігурченка в монодрамі «Трюча» – у жіночій спідниці й намисті.

Початок 2010-х років приносить у монодраму (і в драматургію загалом) нову мову – просту, наближену до побутового реалізму вулиці, позбавлену художньої виразності, з обценною лексикою. Прикладом такої п'єси може бути монодрама Н. Блок «По колу», важливість якої для української драматургії полягає в принциповому виборі авторкою теми проблеми насильства над особистістю в усіх його проявах. Героїня монодрами Н. Блок (від маленької дівчинки до дорослої жінки) страждає від образ, глузувань, втім, виростаючи, переносить усі ці правила існування на свою дитину – життя по колу. Проблема насильства, яка вкоренилася в суспільстві та часто не викликає особливого здивування, дуже органічно сприймається такою мовою, яку обрала для своїх монодрам Н. Блок. Проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, відсутність розділових знаків ніби створює відчуття того, що читач знайомиться з текстом, який написала безпосередньо героїня п'єси «По колу».

Водночас розвивається монодрама, яка, використовуючи зазначені вище чинники неореалістичної драми, орієнтована на активну метафорику. Йдеться про п'єси харківського драматурга В. Снігурченка, кожен текст якого – розгорнута метафора травми. Це Мати-Дитина («Північне сяйво») – творче осмислення насильства над особистістю, або Козак-Україна («Трюча») – пошуки національної ідентичності у світі штампів і стереотипів. Мова текстів монодрам В. Снігурченка сама ніби поламана, роз'єднана, у пошуку космічної гармонії, ціліс-

ності – шрифтів, кольору, рядків, звуків, орієнтована на взаємодію з невербальними засобами. Такий текст створений для постдраматичної вистави, не орієнтований на єдиний логос, «проситься» до інтерпретацій. Дається взнаки, що автор п'єси – ще й актор і режисер.

Друге десятиліття XXI ст. представляють монодрами «Третя молитва», «ЗеЧоРо» (2010 р.) Ярослава Верещака, «Веста не веста» (2010 р.) Володимира Снігурченка, «За горами моря немає» (2011 р.) Ольги Мацюпи, «Три монологи» (2011 р.) Катерини Бабкіної, «Убити підара» (2011 р.) Євгена Марковського, «Кумарі» (2011 р.) Марини Соколян, «Я прийшов» (2011 р.) Олега Драча, «Визволителька» Анни Багряної, «Кров і золото» (2012 р.) Андрія Іванюка, «Розіп'ятий Пітер Пен» (2013 р.) Кирила Поліщука, «Голос тихої безодні» (2013 р.) Неди Нежданої, «Ліхтар для сонця» (2013 р.) Тетяни Щастіної, «Богдан – 2014» (2014 р.) Ксенії Скорик, «Митець і влада» (2014 р.) Володимира Діброви, «Лицар храму» (2014 р.) Тетяни Іващенко, «Лісник у грибах» (2015 р.) Олексія Доричевського, «Кароліни жовто-синьої стрічки» (2016 р.) Олега Миколайчука-Низовця, «Принц і жінка» (2016 р.) Анни Багряної, «Кицька на спомин про темінь», «OTVETKA@UA» (2017 р.) Неди Нежданої, «Пост Аріадни» (2016 р.) Оксани Танюк, «Оранжерея» (2017 р.), «Крізь шкіру» Наталії Блок та багато інших.

У монодрамі з'явилися нові теми, пов'язані не просто з історичними травмами, а з колективною відповідальністю українців за страшні, а почасти й неприємні сторінки власної історії. Це наразі не відбулося настільки активно, як, наприклад, у польській драматургії, яка творчо проговорила травми Голокосту, Єдвабного, колабораціонізму, тоталітарного минулого... Але українська монодрама почала продукувати нові дискурси, зумовлені усвідомленням зв'язку між поколіннями, коли провини батьків неминуче тягнуться за дітьми: монодрами Я. Верещака, Неди Нежданої, Т. Іващенко («Лицар храму»), К. Скорик («Богдан-2014»). У п'єсі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» персонаж (Жінка) пробує зіграти-прожити день, як прожила його єврейська

дівчина Марія Шварц восени 1941 року перед розстрілом, а своєрідним сценарієм гри має стати щоденник Марії. Поступово приймаючи роль Іншого, перебираючи на себе чужий біль, Жінка починає краще розуміти власні проблеми і знаходить сили для руху вперед. «Сьогодні я зрозуміла просту істину. Хочеш ти чи не хочеш – ти несеш в собі долю цілого роду – кількох поколінь дідусів і бабусь. <...> Ї як би ти не тікав від печатки свого роду, свого народу, вона наложеною тебе, бо вона – в тобі, в твоїй крові, в твоїй підсвідомості» (Неда Неждана, «Мільйон парашутиків»). У монодрамі «Голос тихої безодні» лейтмотив пам'яті втілює ідею національно-історичної відповідальності. Героїня не може злетіти, доки не усвідомить, який гріх вона, чи то наша сучасниця, чи то людина часів Голодомору, вчинила в минулому: з'являються алюзії на античну трагедію, актуалізуються національні міфи та архетипи (Івасик Телесик, баба-людодідка, лебідь, що рятує Івасика).

Які ж форми та прийоми, закладені у 80-х–90-х роках ХХ ст., визначають трансформацію монодрами сьогодні і в найближчому майбутньому? По-перше, українська монодрама представлена такими різновидами цього жанру, в яких внутрішня психологічна реальність єдиного суб'єкта дії відображається кількома персонажами – наприклад, новація Ю. Щербака, Л. Чупіс в українській монодрамі. Так, у п'єсі «Стіна» Ю. Щербак «оживляє» спогади Варвари Репніної: Тарас Шевченко та інші люди, яких вона згадує, є проекцією внутрішнього світу героїні, отже, не є самостійними персонажами, а лише образами, яких вона творить уявою і пам'яттю «тут і тепер». У монодрамі «Життя на трьох» Лідія Чупіс створила двох персонажів (Я і Вона), які є різними сторонами однієї людини – жінки та її марення на межі реальності та сну, життя та смерті, між якими врешті-решт стирається межа.

У монодрамі ХХІ ст. розділення одного персонажа на кілька голосів трансформується через уособлення різних сторін його Я: це п'єси Ю. Паскара «Людина» (2003 р.), О. Мацюпи «За горами моря немає»

(2009 р.), Я. Верещака «Третя молитва», (2014 р.), В. Діброви «Митець і влада» та ін. У монодрамі рівненського драматурга Ю. Паскара («Людина») єдиний суб'єкт дії (Людина) розділяється на кілька образів – Великий Смітник, Вуличний ліхтар, Лавочка – говорить їхніми голосами. Такий символічний трикутник життя: знищивши його, Людина гине сама.

У монодрамі львівської авторки О. Мацюпи «За горами моря немає» не просто звучать голоси Інших – картинки з пам'яті Батька розігруються перед читачем / глядачем як образи уяви персонажа, спотворені бажанням самовиправдатися, опосередковані суб'єктивними мотивами. У фіналі виявляється, що все було не так, як про це розповідав персонаж, і «за горами моря немає» – Батько обманював себе, сина, жінку. Бо інакше як із усім цим жити? Такий прийом перетворення минулого у «вічне теперішнє» («флеш-бек»), вдало трансформований О. Мацюпою, особливо продуктивний для монодрами, адже не тільки дає можливість «епічне» (минуле, про яке розповідається) реалізувати як «драматичне», але й створює особливу інтригу для читача / глядача, коли приховане поступово перетворюється на явне і висловлене.

Розгубленість сучасної людини в пошуках власної ідентичності в постмодерну добу із множинністю істин та інтерпретацій призводить до такої трансформації монодрами, коли єдиний суб'єкт дії (його розділена свідомість) розсіюється, втрачає визначеність і об'ємність однієї конкретної людини, яка ніби стирається простором тексту. Монолог перетворюється на полілог. Цей вид трансформації представлений монодрамами В. Снігурченка «Північне сійво», «Трюча», «Веста не веста» (монодрама – «театральна поема»), О. Танюк «Пост Аріадни» та ін. Монолог стає багатоголосим, і важко визначити – чи це голоси, якими говорить одна людина, чи голоси, які звучать в голові однієї людини (як-от «Хистке щастя моє» («Зыбкое счастье моё») Дена та Яни Гуменних), чи різні голоси різних людей? Межа поступово стирається.

Так, дійовими особами п'єси О. Танюк «Пост Аріадни», жанр якого авторка визначила як «текст для постмонодрами», є «X, Y, Z – текст один на всіх як різні стани свідомості (аспекти) Одного». О. Танюк створила текст-пост-лабіринт (не випадково Аріадна), голоси якого можна читати один за одним або одночасно, знизу вверху або зліва направо, розгадувати натяки, гратися перетіканням звуків, їхньою мелодикою, шукати перегуки із відомими сюжетами, творити свій сюжет, бо «...раптом сюжети закінчились. Залишились самі Смисли» (О. Танюк «Пост Аріадни»). У монодрамі О. Доричевського «Лісник у грибах» поряд із персонажем діє собака, який стріляє з лука, скидає себе зі сходів, помирає, оживає на малюнку тощо. Можна було би сказати, що це «п'єси для читання», але в них усе-таки закумуляована значна драматургічна енергія, яка має великий потенціал для реалізації у театрі, зокрема й постдраматичному. Як сказала Ельфріда Єлінек, «творчий процес завжди є чимось несвідомим, яке тільки психоаналіз може витягнути на поверхню або театральна постановка».

Тематичного розвитку монодрама набуває через інтерпретацію історичних та реінтерпретацію літературних образів. Цей жанр дає унікальну можливість авторові створити свою версію життя відомого історичного або літературного персонажа, і сучасні драматурги активно цим користуються. Зміна перспективи бачення оригіналу проявляється у виборі авторами монодрам таких образів і сюжетів світової літератури, які, мабуть, є недооціненими, потребують розвитку характеру (або й протилежного погляду). Монодрама дає можливість компенсувати брак уваги до цих образів: матері Джульєтти Капулетті («Леді Капулетті» Н. Мазур), Аглаї («Упалий янгол» Klіma), Соні («Пристрасті від Сонечки» З. Сагалова), Грети Замзи («Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова) тощо. Автори монодрам виокремлюють персонажів, які залишились на маргінесі у претексті: продовжують їхню історію або дають шанс висловитися, адже ці персонажі «не могли» реалізувати власну індивідуальність через сильних

та активних героїв поряд. Тому часто дійові особи монодрам — колишні герої «другого ряду», цінність і оригінальність яких автори компенсують і увиразнюють у цьому жанрі, шукаючи «шпарини» в першоджерелі.

Особливо яскраво втілила цей інтертекстуальний експеримент Ніна Мазур (український театрознавець, віце-президент міжнародного форуму монодрами ІТІ при ЮНЕСКО) у збірнику «Моноп'єси», одна з яких — «Леді Капулетті» — представлена в нашій антології. Авторка надала «право на монолог» матері Джульєтти, і той образ, який був другорядним і спрощеним у претексті, став складним і неоднозначним, змусив трохи по-іншому сприймати шекспірівську трагедію, шукати нові сенси в деталях.

Автори монодрам звертаються до традиційних сюжетів, образів, мотивів, аби розказати про сьогодення мовою міфів, зрозуміти сучасну кризу, проєктуючи її крізь призму знакового образу (літературного чи історичного). Це Аріадна («Пост Аріадни» О. Танюк), сучасні Гаррі та Герміна зі «Степового вовка» Г. Гессе («Хованка» Я. Верещака), Фріда Калло («Кров і золото» Andy Iva), Аглая, Фердищенко, Настасья Пилипівна (цикл *Klima* за мотивами «Ідіота» Ф. Достоевського), Сверкер Солдан («Кароліні жовто-синьої стрічки» О. Миколайчука-Низовця) та ін. Богдан Хмельницький («Богдан-2014» К. Скорик) — герой сучасного Майдану — мучиться докорами сумління, намагається зараз не припуститися тих помилок і втрат, які були в минулому. Стефан, лицар ордену тамплієрів, реінкарнується в тілі найманого вбивці, а за бездушною ціллю починає впізнавати свого «брата» Роланда. Пітер Пен («Розіп'ятий Пітер Пен» К. Поліщука), сучасний хлопець, відчуває неминуче закінчення дитинства та звинувачує дорослих у тому, що перехід у їхній світ наскрізь просякнутий зрадою та фальшем. Богиня Кумарі в однойменній монодрамі М. Соколян, розказує про жіночу долю, — кохання, страхи, роздвоєність, прирече-

ність на існування поміж реальністю і вигадкою, бажаним, ілюзорним, містичним (обрати необхідне) світом.

Абсолютну перевагу серед традиційних міфологічних образів в українській монодрамі має Медея («Не Медея» Ю. Тарнавського, «Театр Медеї» Кліма, «Медея» Н. Мазур). Пояснюється це складністю й неоднозначністю цього персонажа, що у взаємозв'язку з можливостями цього жанру створює безліч варіацій для авторських інтерпретацій образу. Великий простір для мистецьких експериментів дала монодрама Ю. Тарнавського «Не Медея»: автор пропонує для міфологічного сюжету іншу парадигму, залучаючи до цього різноманітні драматургічні прийоми, які вже зреалізувалися або чекають на втілення в сучасній монодрамі: об'єднує епічні, ліричні, драматичні елементи в межах одного твору, створює семантичні зв'язки через відігрування (тут – перебирання на себе долі, провини, болю) чоловічої ролі жінкою, використовує глобалізовану ремарку, різноманітні інтертекстуальні перегуки, продукує перформативний текст, який мотивує читача на створення в уяві театрального кону (читач-режисер) та ін.. Монодрама Ю. Тарнавського відкрила для українського читача нову «монодраматичну» мову, яка наразі мало освоєна і чекає на свого театрального режисера (постановку в США здійснив Г. Гладій).

Нові можливості жанр отримує через циклізацію: монодрама стає складовою циклу драматичних творів (новація Ю. Тарнавського: «Не Медея» з циклу «Трикутний квадрат»), які об'єднуються за спільною тематикою, контрастом, аналогією лейтмотивів. Монодрама, яка складається з двох (трьох) монологів персонажів, пов'язаних різними поглядами на одну проблему, представлена у творчості З. Сагалова («Узбережжя Круазетт»), О. Танюк («Безодня кличе безодню»), Г. Яблонської «Монодіалоги» та ін.

Жанр не як система «усталених ознак, а як система вічних трансформацій» (за А. Фаулером), окрім уже згаданих щодо монодрами тематичного оновлення і протиставлення (монологу-полілогу),

найбільше змінюється через комбінування жанрів та родової суміші. Достатньо лише звернути увагу на те, які позначення для жанрового найменування обирають українські драматурги. Автори активно мотивують читачке сприйняття, накладаючи на позначення жанру «життєву матрицю», виявляють власну ідейно-емоційну домінанту: «трагікомедія» (Я. Стельмах, «Синій автомобіль»), «монодраматичний трагіглюк на дві дії» (Л. Чупіс, «Життя на трьох»), «драматична фее-рія на дві дії» (Л. Чупіс, «Танці гончарного кола»), «відверто-провока-тивна розмова, або монолог ліхтаря» (Т. Щастіна, «Ліхтар для сонця»), «моноспогад» (С. Лелюх, «Я та лялька»), «монопокаяння» (К. Ско-рик, «Богдан – 2014»), «моноп'єса на три складові людини, призна-чається для втілення не на сцені, а в житті» (Ю. Паскар, «Людина»), «моноп'єса про відчуття крил» (Неди Неждана «Голос тихої безодні»), «моноп'єса про прозріння для однієї актриси» (Л. Цукор, «Refuge»), «майже моновистава» (О. Миколайчук-Низовець, «Зніміть з небес офі-ціанта»), «напівп'єси-напівмонолози» (К. Бабкіна, «Три монолози»), «елегія» (В. Даниленко, «Малюнок на замерзлому вікні»), «на берегах старого календаря» (В. Портяк, «Гуцульський рік»), «текст для пост-монодрами» (О. Танюк, «Пост Аріадни»), «монобомба» (Неда Нежда-на, «ОТВЕТКА@UA») і т. ін.

Епічне та ліричне, поміж якими перебуває монодрама, визначає, по-перше, два основних різновиди цього жанру: так звану «ліричну» та «епічну». Тенденція ліризації української драми, що тривала з кінця ХІХ ст., звісно, вплинула на виникнення монодрами: тут можна зга-дати і Лесю Українку («На полі крові», «Одержима», «Іфігенія в Тав-риді» та ін.), і драматичні етюди С. Васильченка («Зіля Королевич»), і ліричні драми Є. Карпенка («Білі ночі», «Осінньої ночі»), М. Стариць-кого («Чарівний сон» та ін.), Л. Старицької-Черняхівської («Сапфо») О. Олеся («Трагедія серця», «Злотна нитка» та ін.) та постановки його п'єс («Осіннь», «Танець життя», «При світлі ватри», «Тихого вечора») Лесем Курбасом. З іншого боку, ще більшого впливу сучасна укра-

їнська монодрама зазнала від епізації драми і від драматизації епічних творів. «Однак ці твори можна вважати „драмами“ лише через те, що автор назвав їх „п'єсами“, поділив на дії чи розділи. Властиво-ж сказавши, се теж — оповідання, з цілим рядом розмов; ніяка дія не розгортається, не зростає; діячі топчуться на однім місці, говорять те саме по двічі, по тричі, без кінця...» — казала колись Олена Пчілка про п'єси В. Винниченка. Тобто часто (і зараз більше, ніж наприкінці ХІХ ст.) автори пишуть оповідання, але спеціально для сценічної постановки, розраховуючи на те, що сценаристи, шеф-драматурги, режисери перетворюють текст на монодраму. Натомість від звичайного оповідання ці твори усе-таки відрізняються: автор може не маркувати певні драматичні чинники (не вводити ремарки, не акцентувати на декораціях тощо), але мислити по-драматичному і створювати драматургічного персонажа. Таку міжвидову і міжродову дифузію в сучасній українській літературі представляють «Три монологи» К. Бабкіної, «Чайні замальовки» В. Діброви, «Про двох придурків» С. Пиркало та ін.

Крім того, автори монодрам — це часто «люди театру», які самі є режисерами, акторами, шеф-драматургами, тож вони створюють ескізи, начерки п'єс, залишаючи можливість для інтерпретацій, адже приймають умови епохи постдраматичного театру, позбавленого текстоцентричності. Це, приміром, монодрами херсонських драматургів Наталії Блок, Євгена Марковського, а також монологи, які входять до циклів документальних проєктів.

Н. Блок («По колу», «Оранжерея»), Є. Марковський («Убити підара») творчо досліджують особистостей із соціальними патологіями, говорять про неї мовою бруталного реалізму вулиці. Таке дослідження індивідуальності «принижених» дуже важливе в нашій літературі та відображає тільки початковий етап художнього осмислення в монодрамі проблеми нетерпимості до «інакшості», що є в суспільстві «традиційних цінностей». У п'єсі Н. Блок «Оранжерея» персо-

наж, дівчина, піддається насильству батька, якого по-своєму любить (іншої любові вона не бачила), страждає від батькової смерті. При цьому для дівчини існує ще один паралельний світ: вона веде відеоблог, у якому розповідає, як правильно обирати лак і фарбувати нігті. Здається, чим складніші її стосунки з батьком, тим більш важливим стає якість лаку для нігтів – із таким щирим почуттям дівчина про це розповідає. Персонаж монодрами Є. Марковського («Убити підара») ненавидить геїв, а насправді – просто всіх людей, щодня виходить на полювання – їх бити-вбивати, за кожним поглядом, жестом бачить іншого, врешті, поки «жертвою» не стає читач / глядач.

Де межі нашої толерантності? Наскільки ми готові прийняти не такого, як ми? Як зрозуміти, що кожен із нас власне Інший? Це ті проблеми, що визначатимуть тематичний розвиток монодрами в найближчому майбутньому. Драматичний герой зі складною психологічною рефлексією щодо власної самоідентифікації замінюється в сучасній монодрамі на персонажа, який боїться вдивлятися в себе, аби не вгледіти щось страшне, незрозуміле, непривабливе, приховане за оболонкою соціально-прийняттого. І водночас персонажеві дуже кортить заглянути в цю безодню (наскрізний мотив сучасної монодрами). Увиразнюючи таке протиріччя персонажа, автори перекладають вирішення проблеми на читача, змушують його робити вибір (вдивлятися в себе) самому, актуалізуючи ще одну властивість монодрами – бути засобом індивідуальної (суспільної) психотерапії.

Поворотним моментом в історії сучасної монодрами стало одкровення документального театру, який (порівняно з іншими європейськими країнами) прийшов в Україну пізніше, але, безумовно, вплинув і продовжує впливати на оновлення тематики та «монодраматичної» мови, стає тим каналом комунікації, який говорить про важливе вже сьогодні. Здається, саме для України документальний театр став унікальним засобом психотерапії передусім тому, що його актуалізація пов'язана із проговорюванням травм Майдану і війни. Це про-

екти «Театру Переселенця» (засновники – Наталія Ворожбит, Олексій Карачинський, Георг Жено) – «Class Act: Схід–Захід», «Діти і військові», «Полон», «Товар» та ін.; «PostPlayTeatru» (засновники – Галина Джикаєва, Антон Романов, Ден і Яна Гуменні) – «Ополченці», «Чорний сніг» та ін.; проекти Сашка Брама «Осінь на Плутоні», «Диплом», «Позивний Рама», «R+J»; «Театру сучасного діалогу» (засн. Ірина Гарець, Роза Саркісян): «ZLATOMISTO» та ін. У контексті цих заходів Н. Ворожбит створила монологи «Можу я чи не можу», «Де Схід?» та ін. Театр-студія «Арабески» (засновники Світлана Олешко, Наталія Цимбал) давно і активно залучає документальні монологи до своїх вистав: «Декалог: локальна світова війна», «Листи з Харкова» та ін.

Тим складніше драматургам лишатися в старій системі координат, коли тисне «гола правда» факту і його проста, невибаглива, але щира мова. Щораз більша увага читача / глядача до образів і сюжетів з реального життя мотивує тяжіння монодрами до публіцистики, включення позалітературних текстів, використання матеріалів ораторських виступів, проповідей, лекцій, щоденників відомих людей. Крім того, створюються монодрами, стилізовані під зазначені жанри. Монодрама поступово освоює мову Інтернету, його принципи побудови текстів, натомість певні публікації в соціальних мережах набувають ознак монодраматичності (як елементу поетики і як особливого виду суб'єктивності). Одним із важливих чинників трансформації монодрами стають соціальні мережі з такою привабливою свободою вияву власної думки та швидким доступом великої кількості читачів. Для окремих людей це стає майже єдиною можливою формою творчості. Не випадково матеріали із соціальних мереж як документальні джерела стали основою для створення сценаріїв багатьох сучасних вистав. Таким чином, синтез автобіографічних, біографічних, документальних текстів і монодрами відкрив ще один напрям модифікації цього жанру. У збірнику представлені тексти двох документальних проектів: «Доньці Маші купив велосипед» Д. та Я. Гуменних (виконаний Г. Жи-

каєвою) та «АТО: сповідь військового психолога», записаний та зіграний Е. Рзаєвим за монологами О. Карачинського, поставлений А. Маєм.

Окрім того, що часто в основі монодрам – документально зафіксовані інтерв'ю, цей жанр активно залучає формат драми «дискурсу» – п'єси, зверненої безпосередньо до глядача та стилізованої під живу розмову з ним («стенд-ап»). Як, приміром, монодрама О. Драча «Я прийшов», персонаж якої – просто Я, чоловік чи жінка, герой із натовпу, ніби підслуханий у черзі в поліклініці чи вагоні поїзда – з усім болем, проблемами, надіями, штампами та упередженнями нашого часу, із ненавистю до політиків-корупціонерів і нетерпимістю покоління в очікуванні кращого життя. Звісно, як мова «документа», так і щирість переживання, безпосередність мовлення персонажа в «драмі дискурсу» достатньо оманливі, бо можуть перетворитися на повчання, проповідь (тут і «транссентименталізм», і «нова щирість») або стати інструментом навіювання, пропаганди. Як писав Майк Йогансен, «щирість – це теж трюк, та ще й не дуже чистої роботи». У такому разі для читача монодрами принципово важливим стає «вчитування в смисли», розшифровка, розгадування образу того, хто говорить і за яких обставин. Щирість вчинків достатньо умовно може бути «індульгенцією всьому переживаному і пережитому» (Д. Прігов), але водночас її необхідно зафіксувати у монодрамі – для аналізу та інтерпретації, аби зрозуміти Людину-Іншого.

Еклектична гра смислами, породжена новітнім інформаційним простором, створює нові загрози для збереження індивідуальності людини, які є не менш небезпечними, ніж колективно-уніфікований, імперський, тоталітарний світогляд попередньої епохи. Про відчуття «Я» в ХХІ ст. слушно зауважила О. Левченко, досліджуючи театр у системі філософської антропології: «...творча особистість має бути спрямована не на унікальність власного „Я“, а на різке розширення можливостей цього „Я“ в контактах із навколишнім світом, у створенні „Я“ гіроскопічного, яке вмє відновлювати рівновагу

у світі, що змінюється...». Зміни в сучасній культурі, яких вона зазнала через розширення зв'язків зі світом, проявилися, зокрема, у тяжінні до видовищності, театральності, перформативності. Німецька дослідниця Еріка Фішер-Ліхте в книзі «Естетика перформативності» зазначала: «Процес стирання кордонів між різними видами мистецтва... можна схарактеризувати як „перформативний поворот“. Нехай це образотворче мистецтво, музика, література або театр – усі ці види мистецтва характерним чином набувають форми вистави. Замість артефакту митці все частіше створюють події, в яких беруть участь не тільки вони самі, а й реципієнти – слухачі та глядачі».

Створення монодрами як події – «монодраматизація» суспільства – особливість нашого часу: новітня монодрама змушена виховувати і «плекати» перформативне «єго» людини через розширення можливостей Я за рахунок нових зв'язків із навколишнім світом (різних видів творчої діяльності), враховувати мінливі уявлення суспільства про прекрасне і корисне на тлі впливу мас-медіа, використовувати нові засоби, аби зреалізувати право індивіда на висловлення власної правди. Сьогодні монодрама-подія представлена «театром» автора-письменника (зустрічі з читачами, що демонструють не просто презентацію творчості, але й свідоме художнє моделювання реальності, приміром, виступи групи Бу-Ба-Бу, Ю. Іздрика, С. Жадана та ін.). Це й «театр» політичного життя: театралізується сфера політики – «політик-актор» (або інша особа, що виголошує театралізований монолог щодо певних політичних питань), який творчо моделює реальність відповідно до законів моновистави та унаочнює проповідницькі комунікативно-риторичні чинники. Звісно, і театр одного актора: актор розриває з колективом і починає працювати сам, використовуючи максимальну можливість вільної самореалізації, наприклад, українські актори Л. Данильчук, Г. Стефанова, Л. Кадирова, М. Мельник та ін. Крім того, з'являються інші театралізовані феномени, де людина може продемонструвати свою індивіду-

альність, залучивши прийоми монодрами (приміром, інтернет-проект «Читаємо Інтернет»: «Лист до друга Кості в Москву» М. Гая; вистава-презентація картин «Слідство» Л. Медведя, «Театр однієї книжки» братів Капранових та ін.).

Ці сучасні форми презентації є монодрамою-подією, адже це єдине цілісне явище, що в монологічній формі презентує індивідуальність однієї людини. Вони утворюють єдине ціле і змінюють властивості суб'єкта дії через формування нових зв'язків між ним і об'єктами за правилами театрального перформенсу, що в ньому, окрім слова, важливого значення набувають простір, час, тіло, ритуальна церемонія, соціальний контекст, автобіографічна презентація. Митець у монодрамі-події отримує унікальну можливість надати своєму творові нових сенсів за рахунок зміни ситуації представлення (нові глядачі, новий контекст); уникнути посередників на шляху до адресата, які можуть змінити, спотворити власне авторське бачення; втілити незреалізований драматургічний потенціал, продемонструвати власну схильність до театральності; не зважати на необхідність рахуватися з Іншим у самовираженні.

Тож монодрама не просто пройшла шлях від синкретичних жанрів до мистецького неосинкретизму, а виявила здатність вийти за межі просто мистецтва. Вона вписала в історію безліч голосів людей з їхніми страхами, надіями, сподіваннями, сумом, розчаруванням і тугою. Голоси такі різні – особливі й безнадійно-самотні. Але при всій конкретності та індивідуальності кожен із них наполегливо і переконливо зазвучав спочатку для письменника, який почув близьку йому драму «моно», варту того, аби перетворитися на художній образ. Потім ця ексклюзивна одиничність голосу персонажа влилася в роз'єднані монологи як частина цілого та вдивовижу для читача стала відлунням його власних думок, сподівань і почуттів – от тільки, озвучені персонажем, вони перестають бути такими безнадійно-самотніми. Послухаймо ці голоси...

Дмитрий Ермолович-Дащинский

*магистр искусствоведения, театральный критик,
член Белорусского союза театральных деятелей*

Исповеди и документы.

II открытый фестиваль украинской
драматургии «Днепр. Театр. UA»

Фестиваль украинской драмы в городе Днепре (бывшем Днепропетровске) впервые открылся в 2017 году в рамках программы «Культурная столица» мэра Бориса Филатова, при поддержке областных, городских властей и Днепровского отделения Национального союза театральных деятелей Украины. Идея создания творческого форума принадлежит директору – художественному руководителю Днепровского телетеатра Ольге Волошиной и заслуженной артистке Украины Людмиле Колосович. В мае этого года в программе фестиваля были представлены 16 работ больших академических, камерных и проектных театров из разных регионов Украины в репертуарном диапазоне от музыкальной драмы до моноспектакля. Обратим должное внимание на наиболее интересные из них.

Прологом фестиваля стал репертуарный спектакль Днепровского академического украинского музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко «Кайдашева семья» по Ивану Нечуй-Левицкому (режиссер Лидия Кушкова, художник Станислав Петровский). Сценическое произведение осознанно построено на принципах театрального искусства рубежа XIX и XX вв., т. е. исторического начала профессионального украинского театра. Сегодня такой этнографический спектакль с живописными декорациями-задниками, подробной реконструкцией национальных костюмов и свадебного обряда, фольклор-

ными сольными и хоровыми вокальными номерами воспринимается как музейный артефакт.

Постановочный жанр трагикомедии оказывается неоправданным, и объективно спектакль максимально приближен к народному фарсу-водевилю. Эстрадный монолог перед еще закрытым занавесом и оценочные интермедии Кайдашихи (Оксана Петровская) как сказительницы-ведущей спектакля превращают сцены в отдельные эпизоды, тем самым сбивая общий темпоритм. Тем не менее, азартен ее сценический дуэт с двойником-антагонистом невесткой Мотрей (Ирина Медяник).

В целом сама возможность существования столь архаичного художественного языка говорит о многообразии современного украинского театрального процесса. В белорусском драматическом театре, пожалуй, единственным подобным примером является спектакль «Павлинка» Янки Купалы (режиссер Лев Литвинов, художник Борис Малкин, премьера состоялась в 1943 г.), которым Национальный академический театр им. Я. Купалы открывает каждый новый сезон, преднамеренно не осовременивая спектакль-раритет.

Киевский театр-студия «Антонио Гауди» под руководством драматурга Ланы Ра сыграл спектакль «На грани» по пьесе автора (режиссер Петр Армянковский, художник Кира Перепилица). Главного героя спектакля Архитектора (Андрей Лагода) из петли достает его Ангел (Евгений Коношук).

Ангел навязчиво направляет на своего подопечного карманную вэб-камеру, как в телевизионном реалити-шоу, где скрытая камера подглядывает за жизнью героя (жизнью души!). Этот прием мог быть более удачным, если бы проекции ложились на гладкую белую стену, а не на небрежные жалюзи с портретом Гауди, служащие в спектакле задником. Технически совершенна пластика Андрея Лагоды в импровизационной сцене, где Евгений Коношук каждый раз произносит разный текст, как кукловод, играя выразительным жестом рук.

К сожалению, в действиях актеров нет сыгранности, синхронности — один ждет реплики или реакции от другого. Это связано с объективными условиями работы проектного театра, спектакли которого играют нечасто и на разных площадках, а репетиционной базы у театра нет.

Утвердительный и однозначный финал воспринимается не совсем естественным, учитывая завязку с попыткой суицида героя и неоднозначность образа его хранителя — картежника, пьяницы, спорщика, беспрестанно болтающего о женщинах и вечеринках. Идея спектакля, трепетно внимательного к литературной основе, заключается в невозможности отрицания себя, ведь в этом — отрицание своего шанса на дивный талант, на скрытую гениальность, а Гауди, которым был в одном из прошлых воплощений Архитектор — несомненно «бог архитектуры».

Гармония кинематографичного текста Натальи Ворожбит, зрелищной режиссуры Андрея Бакирова и невиданной слаженности актерского ансамбля Черниговского академического музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко явила миру спектакль «Вий. Докудрама» — современную интерпретацию гоголевской мистики, отмеченную наивысшей театральной наградой Украины — Национальной премией им. Л. Курбаса.

Переосмысляя фольклор, демиург Бакиров создает украинский космос с новой этнографичностью, сакральностью, экспрессией и эротизмом. В разных вариациях музыкальным лейтмотивом звучит песня «Стоить гора високая...» на стихи Леонида Глибова, в которой совсем рядом с живой природой — божественное начало (кстати, песня известна в Брестской области как белорусская народная). Украина предстает и в трагическом образе Панночки, и в вечном образе древней многорукой берегини сквозь три времени женской природы. Связующей нитью сюжета и лучшей актерской работой спектакля следует признать загадочную старуху Соньку (Любовь Колесникова).

Страшнее потустороннего Вия оказывается современная реальность, в которой младшего брата студента-философа Лукаса (Сергей Пунтус) в Париже убивают арабы, снимают преступление на телефон и выкладывают на YouTube. Люди, с которыми молодой француз знакомится в украинской деревне, не от хорошей жизни пьют, вороват, друг друга обворовывают. Вий у Ворожит становится аллегорией терроризма в Старой Европе и коррупции в Украине как особого рода терроризма олигархии против своего народа.

Когда Лукас, пытаясь сбежать, летит домой, Оксана-Панночка (Ирина Лозовская) по скайпу просит отслужить по ней последнюю, третью ночь, за что она готова показать Лукасу убитого брата — на время вернуть его из мира мертвых. Лукас, надев вышиванку, на украинском читает молитву, а на огромном экране-заднике крупный план Оксаны отдаляется, и зрителю открывается панорама всех персонажей спектакля — как собор современных святых. Задник падает, и все артисты выходят на сцену. Приоткрывая тайну украинской души, неоромантизм Бакирова в XXI веке становится продолжением мистического романтизма Гоголя века позапрошлого.

В спектакле Театра Киевского дома актера «Хромая балерина» Юлии Максименко в постановке Ольги Гаврилюк в главной роли выступает сама автор, равнозначно талантливая в обеих ипостасях. Контаминация с рассказом «Долгое ночное путешествие» Милорада Павича — удачная режиссерская находка, открывающая второй план действия с дилеммой о любви и безнравственности. Здесь же история детской травмы Карины, разлученной авторитарным отцом с обогнанной матерью. Сегодня героиня хромает после трагической катастрофы, в прошлом осталась блестящая карьера балерины, и изо дня в день рядом с ней соперница Мила, занятая теперь в партиях Карины и соблазнившая ее богатого и влиятельного отца.

Юлия Максименко — актриса эффектная и благородная. В сумочке ее героини действительно могут оказаться пятьдесят тысяч евро.

Спектакль, изначально воспринимаемый как абсолютно центрированный вокруг судьбы и характера героини-автора, дуэтным удается сделать Глебу Иванову. Он исполняет роль киллера, которого Карина нанимает убить Милу, чтобы однажды... его полюбить. Эмоциональная статичность артиста, брутальность, внешнее отсутствие эмпатии контрастируют с экспрессивностью партнерши. В одной из выразительных сцен он вырывает у нее из рук инкрустированную драгоценными камнями трость, на которую она вынуждена постоянно опираться. Во внешней жестокости этого взаимодействия, киллер учит Карину ходить (жить!) самостоятельно. Мила (Анна Гуляева) на сцене выглядит гротескной и второстепенной, истинное ее существование — в болезненных переживаниях Карины. Увы, «Маленькая балерина» из репертуара Александра Вертинского в исполнении Милы на русском звучит в спектакле инородно. Более удачным был бы украинский вариант — безусловно, такой совершенный, как переводы Лины Костенко старинных русских романсов.

Пьеса «Безумная голубка» была заказана драматургу Татьяне Иващенко администрацией Днепровского телетеатра. Одноименная пластическая монодрама в жанре исповеди (режиссер и художник Людмила Колосович) представляет собой историю внутренней борьбы и душевных переживаний Фриды Кало, ведь встав на путь искусства, она против собственной воли отреклась от материнства.

Режиссер предлагает два существования героини — в драматической игре (Светлана Сушко) и пластике (Ольга Тихоненко). Диего Ривера предстает в символах: мужские брюки, пиджак и шляпа или тень-силуэт комического толстяка.

Язык сцены на среднем плане разбивает проекции картин Кало на три части. Неудачно это выглядит только в начале спектакля, где цитируется известное высказывание Фриды о возлюбленном: «В своей жизни я пережила два тяжелых несчастных случая. Сначала я попала под автобус, потом — под Диего!» Людмила Колосович соз-

дает прекрасную колористическую партитуру в гармоничном сочетании с цветовой гаммой репродукций, даже когда проекции ложатся на лица актрис.

Привязанная к кровати, распятая и искалеченная, в первую очередь духовно, Фрида исполняет свой вступительный монолог на вытяжке вниз головой. Искусственные цветы на ее голове — традиционная праздничная мексиканская прическа, так похожая на украинский венок как элемент национального костюма. Эти детали открывают удивительное духовное родство украинцев и латиноамериканцев, объединяет которых сакральная связь с природными стихиями*.

Несмотря на некоторые «болезни роста», фестиваль «Днепр. Театр. UA» очевидно набирает силу и масштаб. Открывшийся в минувшем году как исключительно камерный, сегодня фестиваль объективно представляет современную украинскую драматургию, которая осмысляет национальное и всемирное культурное наследие, обращается к глубинам человеческой психологии, мгновенно откликается на социально-политические реалии, исследует национальный код нации и открывает забытую историю народа.

* З аналізом інших вистав фестивалю таких, як: «Малюнок на замерзлому вікні» і «Третя молитва» Володимира Завальнюка, «Голос тихої безодні» Ірини Волицької, «Кицька на спогад про темін», «Іуда» Сергія Павлюка, «Стара пані висиджує» Збігнева Хшановського, — можна ознайомитися в статті автора «Моноспектакль в українському театрі ХХІ століття» (розділ «Теорія») — прим. редакції.

Лариса Бабій
культурний критик

Перформативність як підготовка до політики

Чи можливо бути готовим до того, до чого я не готова? За простою логікою, відповідь мала б бути: ні. Але мій досвід, особливо участь у мистецько-освітньому проекті «Перформативність», що був організований і проведений групою TanzLaboratorium у 2011–2013 роках, нашттовхує мене на іншу відповідь.

Проект створює умови (які змінюються від року до року), в яких учасникам пропонується вчитися самостійно, спостерігаючи за власним сприйняттям у дії – разом з іншими. Основний принцип проекту – це «learning by doing», робити те, до чого ти не готовий і в процесі не тільки навчитися чогось про те, що ти робиш, але також – спостерігаючи за тим, як ти це робиш – чогось про себе.

Перформативність, що у контексті цього проекту, «є специфічною якістю мистецької активності, що тематизує темпоральність та досліджує трансформацію ідей / концепцій в дії», вимагає, як і сучасне мистецтво взагалі, складності мислення. Проект одночасно заявив про відсутність в Україні мистецької освіти, яка готувала би художників мати справу з сучасним мистецтвом («явище, що має здатність аналізувати себе та умови свого існування») і запропонував новий підхід до такої освіти. Сам проект є перформативним жестом, його тривалість у публічному просторі та зміна форми від року до року постійно вказує на потреби ширшого контексту – не тільки мистецької спільноти, але й українського суспільства чи культури загалом.

Побічний ефект участі у цьому проекті, який я спостерігала — це підготовка його учасників бути політичними суб'єктами. Тут я називаю політикою співіснування людей, які через індивідуальні висловлювання чи дії створюють умови для свого спільного життя. Політичний суб'єкт говорить і діє від свого імені та в своїх інтересах, але враховує, що існують інші, що є світ, минуле, історія, навіть можливе майбутнє. Він не думає за іншого, але не виключає з уваги, що той існує, і що він здатний думати сам.

Учасники проекту могли відчувати як слідування демократичному принципу працює на практиці. На відміну від мого розуміння демократії, набутого роками, прожитими в США, де кожен має право бути тим, ким він собі надумав, або тим, ким хоче бути, та «демократія», на яку я натрапила на «Перформативності» — значно складніша. Проект кидає виклик учаснику бути таким, який він є, замість того, щоб наголошувати на власному уявленні про себе. Пропозиція відкрита всім, але якщо не виконувати тонку роботу спостереження за собою в дії, те що ти робиш не буде відрізнятися від твого звичайного, щоденного існування — тобто, не буде перформативним. А демократія — в принципі (якщо це не просто слово) — вимагає від кожного учасника здатності думати складно, тобто одночасно уявляти специфічність особистого досвіду й ті абстрактні принципи, що дозволяють виникнути спільному.

Політика, захищена від публічності (2013)

Восени 2013 року, менше 2-х місяців до початку (на той час непередбачуваних) протестів на Майдані, організатори «Перформативності» провели третю версію проекту під назвою «Арт-бункер — все закрити, всіх відкрити».

Митці, теоретики та практики культурного процесу були запрошені залишити свої важливі справи та провести п'ять діб на території Арт-бункера. Територія була окреслена не тільки будинком

за Києвом і певним проміжком часу, але й дискурсом сучасного мистецтва. Українські художники, куратори та співробітники музеїв, інституцій та організацій, що працюють із сучасним мистецтвом, були запрошені особисто, але майже ніхто з них не погодився залишити свої справи. Інші учасники були обрані через Open Call.

Як мистецька заява, пропозиція «залишити свої важливі справи на п'ять діб» вказує на тотальність художнього життя, що настільки насичене вимогою проявляти себе (свою позицію, своє мистецтво, свою участь у черговій виставці) і невинним виробничим процесом, що важко від нього відмовитися на п'ять діб. Арт-бункер – це вихід із цієї метушні у тимчасовий, тотальний часо-простір для рефлексії над тим, чим ми – учасники культурного процесу – займаємося (в самому бункері зокрема).

Єдиною умовою для учасників, окрім як залишитися на території проекту – це у вільній формі (лекція, воркшоп, дискусія тощо) поділитися чимось, що є достатньо специфічним для себе. Єдиним засобом організації співіснування десяти учасників була таблиця на всю стіну, на якій кожен міг заявити про те, чим він хоче поділитися з іншими. Участь у будь-яких заняттях не була обов'язковою.

Ситуація парадоксальна тим, що вона тотальна (в межах території проекту): усі учасники перебувають в одному місці, не покидаючи його, але всередині можна робити все, що завгодно. Це так, ніби «публічний» простір закритий у «приватній» хаті. Кожен учасник увесь час видимий перед цією тимчасовою спільнотою (навіть якщо хтось вийшов, його відсутність була помітною) і має проявляти свою позицію в розмовах, що тривали майже без перерви. Закривання цієї політичної ситуації в приватному просторі окреслювало межу експерименту, робило його умови виразнішими.

Тут усі рівні в тому, що від них вимагається і що їм надається. Але звісно, є люди, які більше розмовляють, а є ті, які більш схильні слухати, є різні швидкості думання. Ніхто тобі не дасть слово. Тут

наступає особиста робота кожного учасника — взяти слово, щось сказати, тримати увагу, відстоювати свою позицію. І в цьому закритому експериментальному просторі було можливо спостерігати за тим, як складається маленька політична спільнота. Дискурс в Арт-бункері (і його якість — тон, серйозність, складність чи простота) створювався з висловлювань, слухання, уваги та мислення учасників.

Де починається політичне? (2012)

Перформативність у 2012 р. досліджувала «питання Що є тілесним? Що є особистим? Що є політичним? Спільний досвід перформативності, парадоксальності та тілесних практик пропонувався усім учасникам проекту як відмінний від звичних форм комунікації і як спроба досягти неможливої конвенції, завдяки якій політика може стати непотрібною».

Проект відбувся як серія трьох однотижневих воркшопів, що проходилися різними художниками. Body Cartography (США) запропонували учасникам через різні практичні заняття з body-mind centering ознайомитися зі своїм тілом через власне суб'єктивне сприйняття. Воркшоп TanzLaboratorium «Відмова від наміру» зачепив тему особистості. Пропонувалося почати знайомитися з тим, як кожен схильний думати чи діяти — і також відмовлятися робити перше, що спадає на думку, аби побачити інші варіанти. На фінальному воркшопі, який проводив Олег Суліменко (Австрія), учасники досліджували різні елементи перформансу — від голосу до написаних знаків, і те, яким чином складається ціла перформативна ситуація у присутності глядача.

Політика настає, коли різні люди перебувають разом і невідомо, що саме хтось (або я) зараз скаже або зробить. Політична ситуація завжди ризикована. Щоби займатися дуже вразливими тілесними практиками або дослідженням іноді потрібен закритий простір, що захищає людину від інших людей чи світу. Таке знання про

себе на глибоко-тілесному й на особистому рівнях, що набувається в закритій ситуації, може потім знадобитися в ситуації політичній.

Конфлікт виник саме тоді, коли BodyCartography винесли останні заняття воркшопу в публічний ботанічний сад, і сторонні люди спробували ввійти в «закритий» робочий процес. Без заявленої межі між учасниками тривалого процесу та тими, хто щойно прийшов, виникла суперечка, адже не були проголошені загальні правила гри. Коли у кожної людини є різна здатність відчутти межу, що їй показує, в якій позиції вона зараз перебуває, що є необхідним для співіснування (або співпраці)? Як увага до себе на особистому рівні може стати загальною конвенцією?

Автономність як передумова для політики (2011)

Проект «Перформативність» у 2011 р. був масштабним. Він складався з трьох кураторських проектів, кожен з яких включав концептуально взаємопов'язані різні види діяльності — лабораторії, перформанси, дискусії, лекції тощо.

Для організаторів-кураторів, як і для учасників принцип learning by doing став і викликом, і випробовуванням себе в ситуації де робиш те, до чого ти не готовий.

Лабораторія Жоао Фіадейро «Метод композиції реального часу» стала місцем для дослідження буття разом, де кожен спостерігає за собою, поки дивиться і діє в тій композиції, яка існує, змінюється і розвивається у часі. У цій ситуації, яку спільно створюють різні люди, є певна автономність кожного з них, яка бере участь у цьому процесі. Також є автономність самої композиції. Жоден з факторів — ні композиція, ані учасники, ані будь-яка інша людина — не диктує ситуацію. У той же час жоден із цих факторів не підпорядковується іншому.

Тут можна було спостерігати, як люди думають — а думання неможливе без охоплення сприйняттям усієї ситуації (що завжди

є суб'єктивним процесом, адже різні люди помічають різне) — через прояви рішень кожного. Видно було різницю між рішенням-дією окремої людини та розвитком ситуації. На такій практиці можна вчитися розрізняти в своїй увазі те, як ти бачиш ситуацію, де ти бачиш центр цієї ситуації, які ти бачиш можливі варіанти діяти в цій ситуації, як ти бачиш власне розмірковування про різні варіанти дії і як вибираєш один із них.

Від до-політики до політики

Як учасник і співорганізатор цих трьох версій проекту «Перформативність» я почала вчитися не відповідати на питання миттєво (тобто не діяти реактивно), а натомість тримати якийсь уявний простір, де можна розрізняти те, на що я звертаю увагу, та слідкувати за різними процесами, в тому числі за власним спостереженням.

Такий уявний простір я би назвала простором до-політики. Це особистий простір, який створює увага — одночасна увага і до ситуації, і до свого сприйняття та відчуттів, до внутрішнього стану, особистого досвіду, пам'яті, бажання і до навмисного звільнення простору для прийняття рішення. Цей простір створюється конкретно людиною, потенційно — будь-якою, а не існує сам по собі. Ї він є необхідним для появи політики.

Традиційно, політика відбувається між людьми у визначеному публічному просторі, а існування людини поза ним є приватним, тобто невидимим перед громадянами, нерегульованим законом тощо. У нинішньому світі, де межа між публічним та приватним простором украй розмита (найяскравіший приклад і також один з чинників цього стану — це Інтернет), виникає виклик для кожної людини відчути цю межу в собі.

Сама людина стає місцем потенційної політики. Існування людини саме по собі не є політичним, бо для політики потрібна видимість. Простір стає політичним саме завдяки жесту. До-політика

(тобто потенційність політики) переходить у політику через мисляче тіло людини. У тривалому проекті «Перформативність» політика переміщається зі спільного простору до особистого (щоби знову могло виникнути спільне).

Як публічний жест мистецько-освітній проект «Перформативність» вказував на необхідність виставляти те, що цікавить кожного особисто як умову для співіснування з іншими. Ставало зрозумілим, що тільки з цього може початися хоч якась розмова про культуру і про країну, що її кожен розділяє з іншим. Якщо проект відкрився з великими амбіціями, то в ході справи стало зрозумілим, наскільки складним було поставлене завдання. З 2011 р. по 2013 р. значно зменшилася кількість джерел фінансування, партнерських організацій та навіть учасників.

Через місяць після закриття Арт-бункера, у листопаді 2013 р., тодішній президент Янукович вирішив не підписати угоду асоціації з ЄС і почалися масштабні протести на Майдані. Впродовж наступних місяців події розвивалися непередбачувано, і виникла ситуація, до якої я (і можливо ніхто?) не була готовою. Раптом стало видно, що питання, поставлені учасникам мистецько-освітнього проекту:

- Чи Ви піклуєтеся про майбутнє? Як саме?
- Що Вам потрібно для життєздатного життя?
- Чим Ви би хотіли поділитися?

хвилювали багато українців. З кожним роком, ці питання, які стосуються не тільки українців, не втрачають актуальності. Увага до своїх особистих відповідей на них може створити шанс для появи нових форм політики.

Мистецько-освітній проєкт «Перформативність»	Мистецько-освітній проєкт «Перформативність» 2012	«Перформативність» 13: Арт-бункер
27 червня – 10 липня 2011 Київ	6 серпня – 5 вересня 2012 Київ	17–23 жовтня 2013 с. Білогородка, Київська обл.
<p>Кураторські проєкти:</p> <p>«Реальність часу» – Ольга Комісар</p> <p>«Своєрідність відсутності» – Лариса Венедиктова</p> <p>«По той бік поверхні» – Олександр Лебедев, Лариса Бабій</p> <p>Учасники кураторських проєктів:</p> <p>Жоао Фіадейро (Португалія)</p> <p>TanzLaboratorium (Україна)</p> <p>Тарас Бурнашев (Росія)</p> <p>Віра Приклонська (Росія)</p> <p>Войтек Баковський (Польща)</p> <p>Віктор Мізіано (Італія)</p> <p>Костянтин Стрілець (Україна)</p> <p>Рамона Нагабчинська (Польща)</p> <p>Лада Наконечна (Україна)</p> <p>Стівен Ходорівський (Канада)</p> <p>Загальна кількість відвідувачів / учасників: 250–300</p>	<p>Воркшоп «SuperNature» – BodyCartography Project (Олів Берінга та Отто Рамстад) (США)</p> <p>Майстерня «Відмова від наміру» – TanzLaboratorium (Україна)</p> <p>Лабораторія «Історії. Сцена» – Олег Суліменко (Австрія)</p> <p>Загальна кількість відвідувачів / учасників: більше 100</p>	<p>все закрити, всіх відкрити</p> <p>Учасники:</p> <p>Лариса Бабій</p> <p>Лариса Венедиктова</p> <p>Микита Кадан</p> <p>Ольга Комісар</p> <p>Олександр Лебедев</p> <p>Мар'яна Матвейчук</p> <p>Лада Наконечна</p> <p>Денис Панкратов</p> <p>Віктор Рубан</p> <p>Женя Чайковська</p>
Партнери: Фундація Центр Сучасного Мистецтва, Культурний проєкт, Купідон Арт-Груп, Національний Художній Музей України, Карась Галерея, НЦТМ ім. Леся Курбаса	Партнери: Карась Галерея	
За підтримки Фонду Ріната Ахметова «Розвиток України», Польського Інституту, Посольства Португалії та Фундації Калуст Гулбенкіан (Португалія)	За підтримки SEC ArtsLink (США), Австрійського Культурного Форуму у Києві	За підтримки анонімною приватної особи

Mariana Matveichuk

in conversation with Larisa Venediktova

I am the Border. Reflections on Resistance, Cooperation and Art

On May, 22d 2017 I was standing on the bridge in the village of Rukhi waiting until international group of my colleagues passed so called «border» of a breakaway region Abkhazia. The word border in quotation marks signals about a rupture between two images of reality – declared by Georgian and international law absence of border and factual presence of a checkpoint and armed “border guards”. As a person born in USSR – a country that doesn’t literally exist anymore but whose ideas are somehow (often in a hidden way) vivacious in the heads of its former members – I could not let myself go to Abkhazia. The argument that cinched my decision was that to enter Abkhazia I would have to talk to representatives to the Russian secret service. These representatives are direct successors and carriers of Chekist ethics. As for me, agreement to talk to the carriers of such ethics can be given only by somebody who is not fully aware of historical and present activity of this organization. *Interaction with the aggressor in the name of no matter how good intentions by the very act of its occurrence to a greater or lesser extent but inevitably becomes cooperation, which literally means legitimization of the aggressor.*

I can not help but mention that, recently in 2018, FSB officers celebrated their professional holiday – the 100 years anniversary of All-Russian Special Commission – CheKa, an organization that subsequently killed millions of citizens of its own country (according to various estimates, from 3.8 million to 9.8 million people were repressed only for political reasons) [2]. Before that day, FSB’s head Alexander Bortnikov in

an interview to the *Rossiyskaya Gazeta* declared that «cleansing of the 1930s was in many respects necessary, because of conspiracies against the Soviet leadership [2]. This publication removes any doubts that current FSB is the successor of the CheKa. Unfortunately, unlike the crimes of Nazis, the crimes of Chekists have never been investigated and condemned. Maybe the roots of this problem partly go back into the times of the Nuremberg Trials.

Karl Jaspers in *The Question of German Guilt* writes that eventually justice was not established during the Nurnberg Trials, as judges like Russian Bolsheviks should have also been judged for the crimes of no less scale*. Something like *The Question of Soviet Guilt* has never been published or even written on the territory of former Soviet Union. Moreover, one of the key festivals of today's Soviet People has always been A Victory Day. Soviet Army is the army of winners. May be this is the reason why it so fearlessly continues its conquest. Who is going to stop it? Or where should it reach for the international community to react?

We argue that European weak resistance to Russian intrusion into dolorous issues of the countries of former soviet control (in particular, Georgian-Abkhazian war in 1992–1993 and Russo-Georgian war in 2008) resulted in clandestine toleration of Russian military presence on the territory of the other countries and Russian direct participation in the process of breaking away of some regions. Absence of sharp reaction of the civilized world to Russian recognition of break away states of Abkhazia and South Ossetia gave Russia a free hand in annexation of Crimea and occupation of parts of the Donetsk and Luhansk regions of Ukraine (we have to be ready for the next points of Russian terroristic appetite). The issue of international communities is always the people that suffer form conflicts, experience violation of the human rights and lack communication with the Western world. Maybe, their position could have been improved if international cooperation have put more efforts

* Translation from Russian is mine.

to the increase – with any possible means including artistic – of the pressure on the leaders and representatives of the influential European countries in order not only to express their «deep concern», but also to show some more profound reaction on the tremendous and repeatable breaks of an international law.

Finally, I stayed in Zugdidi and spent time talking to people in the cafes, on the market, in public places. I also went to the IDP's settlement and tried to talk to IDPs who escaped from Abkhazia in the nineties, when the war started. Each time I risked asking them a very banal question: "Why did the war start, in your opinion?" The answer was almost similar every time: "It was like a bald from the blue" or "we lived in peace, together, everybody, Abkhazians, Georgians, Greeks, Armenians, altogether, nobody could even imagine that this massacre would happen". Probably, the role of peace building activists in conflict zones could have been realized in creating conditions for reflection of the darkest sides of conflict history so that for all of people involved in it any tragic events provoked by people didn't look like *Naturgewalt*. Otherwise, so desirable ultimate resolution of the conflict will be its never-ending freezing that only pretends to be a peace.

Despite Russian interference into elections in the USA and some countries of Europe, Europeans are still inclined to insist on necessity of relatively dense engagement with Russia's brain washed people. Contrary to the inhabitants of the conflict zones, civilized people feel safe having an illusion that they have a possibility to escape from the spaces of war. In Report to the Club of Rome, researchers assert that the humankind should transform their perception from "empty world" (the world of unexplored territories and excess of resources) to "full world" (filled to the brink, with rather vague perspectives for further expansion of the borders) [4]. May be this concept of "full world" is meant to tell us that escape is impossible. Meanwhile, this illusion of safety deepens the danger of Russian (Soviet) influence on the civilized world.

There is no chance to build the dialogue with the people from breakaway entities without legitimizing military and ideological presence / influence of the Russian terrorist, legal successor of the Soviet Union (I don't mean here pure humanitarian help). Let's remind ourselves the thesis of Hannah Arendt about the role of Jewish leaders in the Holocaust. Hannah Arendt claims that benevolent intentions of the leaders and organization of Jewish people has led to the victim number increase. "Wherever Jews lived, there were recognized Jewish leaders, and this leadership, almost without exception, cooperated in one way or another, for one reason or another, with the Nazis. The whole truth was that if the Jewish people had really been unorganized and leaderless, there would have been chaos and plenty of misery but the total number of victims would hardly have been between four and a half and six million people" [1]. So, maybe the favor of moral help (also through art) provided by Western people to the inhabitants of conflict regions in fact prevents them from reflection on their current situation and somehow feed their expectations of patronal support.

Since the 20th century human civilization exists in the situation of anomie^{**}. This word comes from the Greek ἀνομία "lawlessness", and denotes a lack of the usual social or ethical standards in an individual or group. This state is most familiar to inhabitants of totalitarian states, who cannot even pretend that things are normal. For instance, the Constitution of the USSR was considered the most democratic and the fairest. But in reality people lived in constant fear and, as Osip Mandelstam said, "with no sense of country" [4]. Soviet citizens didn't even look to the Constitution or laws for a measure of justice because the actual injustices they knew were detached from the declared principles. Actually, this "ideal" Constitution served as a mask to hide the reality of Soviet life from Western cooperation.

^{**} The term of Emil Durkheim used by Giorgio Agamben in his book *Homo Sacer: State of Exception*

In the name of peacebuilding, well-meaning Europeans unwittingly normalize and fortify the state of emergency instead of problematizing and reflecting on it. I believe that the work of Western organizations building bridges to reach people who they treat as hostages of historical injustice only increases the spread of anomie across the entire world. Positioning these people as victims discourages possibilities for resistance.

What can art do in the situation of durational conflict that doesn't give any miniscule hope for resolution? Can art become an instrument for building peace? I hardly believe so. Definitely, art (the same as the slightest human action) has a powerful impact on the world we live in. Models and concepts articulated by artistic practice form the modes of perception and the ways of thinking. There is an old proverb: those who create the song for the people owe people's hearts. But no one can use art as an instrument for realizing one's good intentions (if don't speak about manipulation). Art becomes political when it is free from the necessity of achieving any political goal.

With my gesture *I am the Border*, which presupposes my repeated crossing of the administrative line ("border") as many times as possible during the day, I indicate and intentionally underscore this situation of anomie, which becomes visible on the border in its greatest manifestation. I break the habitual connection between the issue of crossing the administrative line and its function. The space for passive resistance could be already created by publicly declared boycott only. *But amplification of this situation of anomie by incessantly crossing the "border" simultaneously makes it visible and attempts to destabilize this situation that constantly strives for normalization.*

There are no doubts that the very gesture of crossing this administrative line will evoke suspicion at the very early stages, as this gesture doesn't have any purpose in its manifestation. While crossing the "border" strengthens the very occasion of its existence, emphasizing the

division of the territory itself, while boycotting puts into question the very relevance and validity of the administrative line's function of separation, the aimless gesture of walking, devoid of the necessity to reach either side, somehow performs the operation of erasure, thus depriving the "border" of its functionality. On the one hand, the gesture of repeatedly crossing an existing non-existent "border" without a (declarable) "purpose" has the potential to decrease its power and significance. On the other hand, possible aggressive reaction on this gesture reveals the very dangerous nature of this administrative line per se.

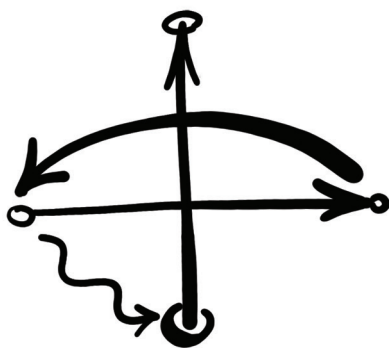
Actually, with my piece *I am the border* I simply repeat everyday routine of people who cross the administrative line in order to get medical help or to go shopping in Zugdidi. But my gesture, detached from any necessity, pulls this fake border out of utilitarian use acquired by the years of its existence, manifesting its vanity and danger.

It seems to me that the border is not something that passes through particular spaces or is set by secret service agents or international laws (which do not really work anymore, especially when talking about the East), but is in each of us. It is precisely here that Europe, with its glorious past and history of colonization, borders with barbarism. Is there an armed body guard inside of us? What does it look like?

References

1. Arendt, Hannah. Eichman in Jerusalem. A report on the Banality of Evil, 1964, p. 61.
2. "Chekist rubanul, ne stesniajas", Radio Svoboda <https://www.svoboda.org/a/28928808.html>
3. Mandelstam, Osip. "We Live, with no Sense of Country" <https://goo.gl/E3p5yS>
4. Von Weizsaecker, E., Wijkman, A. Come On! Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet, Springer, 2018, 220 p.

Майстер-клас



Наталія Шевченко

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса
(м. Київ)

Акторський тренінг — межі незалежності (деякі роздуми довкола двох анкетувань)

Я вже й не пам'ятаю, чому я назвала свою доповідь саме так. Ймовірно, для краси фрази (сподіваюся, вона все-таки гарна). Тепер доведеться викручуватися і підганяти смисли під красне слово. Отже, межі незалежності. Перше, що згадується, це фраза, колись почута на репетиції Валерія Більченка. Вона стосувалася імпровізації. Режисер сказав приблизно таке: «свобода в імпровізації з кожним наступним вашим кроком на сцені зменшується, а потім і взагалі зникає». Це тільки неофіти театру думають, що імпровізація — це свобода або свавілля. Я тут маю на увазі навіть не технологічну обумовленість імпровізації на сцені ігровою структурою, довкола якої та імпровізація ведеться. Імпровізація, як і спонтанна акція, як свобода і незалежність — це, насамперед, відповідальність. Так, від цього слова іноді зуби зводять. Але це вміння почути те, що є, — і відповісти. Можна замінити його словом — відкличність. Я його тлумачу як здатність відгукуватися на звернення, на поклик і виклик. І цей невидимий, але такий відчутний ігровий пінг-понг ведеться кулькою смислу, який-яку утримують всі присутні. Хтось не втримав — гра закінчилась.

Не знаю, хто не втримав цю кульку, але культура акторського тренінгу, яка так потужно почала розвиватися в Україні з кінця 80-х і 90-ті ХХ століття, в ХХІ-му, за поодинокими винятками, майже згорнулася. Інший час, інші його ритми, вимоги й запити. Час сьогодні неймовірно ущільнився. З'явилися різноманітні художні мож-

ливості і необхідність постійного вибору. Не кожен сучасний актор має час і місце, щоб зосередитися на кропіткій, неспішній роботі самозаглиблення, вивчення й розробки свого психофізичного інструментарію. Від актора, як зрештою, від усіх зараз, вимагається результат і максимум. Театр-лабораторія, театр-комуна, театр-монастир, де творча спільнота могла роками досліджувати якісь аспекти гри й не виносити їх на публіку, здається, минула, принаймні, не на часі. Проте й інші форми сучасного театру потребують спеціальної акторської підготовки, актора, заточеного на різні естетичні і психофізичні можливості. Де актору вчитися цього, якщо стара театральна школа не задовольняє цих потреб, а репертуарні театри з їх інерційною системою не сприяють професійній алертності і пошуку невідомого?

Однією з альтернатив стали Акторські інтенсиви, що протягом року відбувалися в НЦТМ ім. Леся Курбаса, з промовистою назвою «Актор без прикриття», які ініціював і проводив Ігор Аронів. Ґрунтовне дослідження цього річного досвіду ще попереду, тут хотілося б зосередитися на деяких аспектах, які до певної міри висвітлюють ситуацію довкола сучасної театральної освіти й головне, хто цю освіту прагне здобувати. Хто приходить зараз в театр? Що від нього очікує? Відповіді на ці запитання можуть вказати на деякі тенденції в українському соціумі. Театр, як завжди, виступає в ролі діагностичної моделі сучасності.

Після сесії Інтенсиву (а їх було 9), кожна з яких тривала три дні, проводилося анкетування учасників, своєрідний фідбек. Варто згадати, що в 2000 році в НЦТМ ім. Леся Курбаса відбувся проєкт ВІАТ (Вільна Інноваційна Академія Театру), який, на жаль, не мав довготривалої історії, проте одним із результатів майстер-класів різних театральних режисерів*, які проходили всі учасники, стало анкетування, соціологічно опрацьоване Неллею Корнієнко й видане окремою

* У ВІАТ свої майстер-класи проводили Григорій Гладій, Олег Липцин, Борис Юхананов, Юрій Яценко і Володимир Кучинський.

невеличкою брошуркою [1]. Тому в нову анкету 2018 року навмисно включалися кілька запитань із минулої, аби простежити соціокультурну динаміку через зміни чи збіги у відповідях сучасних акторів або аматорів театру.

Слід зазначити, що зараз на альтернативні акторські майстерні приходять багато людей, які не мають професійного стосунку до театру. Це свідчить, насамперед, про те, що такі тренінги мають універсальний характер і стосуються людини як такої, її запитань до себе як творчої особистості. І ця творчість не обов'язково має бути професією, але й творчістю себе, життя, стосунків. «Актор без прикриття» – про що це? Про яку голизу йдеться? Що ми прикриваємо у своєму повсякденні й на сцені? По суті, йдеться про відкритість як таку, відкритість до Іншого, відмінного, нового, у собі та інших, відкриття як процес, який є невід'ємним від процесу самопізнання. Самопізнання конкретного – через власний психофізичний досвід: як працює твоє тіло, наскільки ти можеш не тільки відчувати, але й екологічно працювати зі своїми емоціями, передавати їх, з якими зустрічаєшся ментальними блоками, що проявляються через затиски тіла, як ти запускаєш всередині себе енергію, як ти переступаєш через власні обмеження тощо. Відкритість і чутливість до нюансів, несподіваного, готовність до невідомого, почасті – ризикованого, бо нове переважно чекає на межі можливостей.

Акторські тренінги в традиції Гротовського, означимо так, – доволі виснажливі фізично, позаяк тіло – це важливий інструмент актора, і його треба «перезапустити». Адже тренінги, які не передбачають створення вистави, стосуються «роботи актора над собою», як називав цю частину акторської підготовки Станіславський, і на них не приходять люди, які не мають запитів щодо свого професійного психофізичного інструментарію. І тут постає низка запитань: а чи існують якісь базові фахові проблеми на всі часи й народи, так би мовити? Чи змінюється людина як така в часі? Яких пси-

хофізичних трансформацій і деформацій зазнає її самосвідомість у залежності від соціокультурного «духу часу, тобто де межі її незалежності? Адже, наприклад, людина стаціонарного телефону й сучасних айфонів – це люди з різних планет. Чи ця відмінність тільки позірна, поверхова? Літературознавець Євгенія Нестерович пожартувала у своєму фейсбуку: зараз людина біля міського телефонного автомату виглядає, як та, що підключається до матриці. Зрештою, матрицю ніхто не відмінював, байдуже, яка пігулка – червона чи синя. Проте постійно змінюються внутрішні акценти, віртуалізується фактура зовнішнього простору і це все, ймовірно, вимагає кореляції тренінгового алгоритму. Для порівняння, техніка ходи на льоду, перетятій місцевості й асфальті – різна. Зрештою, на спині традиції – створюймо нове.

Але повернімося до наших анкет. Якщо порівняти загальну спрямованість і тональність відповідей на ключове запитання «Чому вибираєте театр?», то за спільної ідеалізації та романтизації цього мистецтва чи акторського фаху, впадає в око, що учасники інтенсиву «Актор без прикриття», зокрема ті, що не працюють у театрі професійно, в більшості своїй, відводили театру роль механізму самопізнання, але пізнання не раціонального, а через вітальний, майже «наркотичний» досвід, маркуючи тим глибинну потребу в переживанні та проживанні сенсорного досвіду життя, задоволення й любові. Присутні також відповіді психотерапевтичного спрямування. Переважають висловлювання такого ґтибу [2]:

1. «Для меня это *удовольствие* (курсив – авт. тут і надалі). И если я выбираю актерское мастерство, то моя жизнь становится *счастливой*. Я пробовала жить без этого, но это, как выключить Солнце над частью Земли. Для меня это возможность выходить за мои рамки и быть любой. Это *свобода*. Я могу быть вещью, предметом, дельфином. *Чувствовать, что чувствует дельфин*, звучать, действовать как он. Это как будто впускать в свое тело

что-то, чем я не являюсь и проявляться в полном спектре – чувства, понимание того, что происходит, трансляция состояния. Это *магия театра*».

2. «Я пришел в него, потому что был психологически раздавлен и нуждался в переменах. Но на первом же месяце понял, что в переменах я нуждаюсь в два, три, четыре раза больше, чем думал. Поначалу меня интересовал лишь *драйв и страх*, которые несла сцена. Чуть позже – невероятные трансформации, которые он стал делать с моим телом, разумом и проявлением. Еще чуть позднее меня покорило *эгоистичное удовольствие* от признания зрителем».
3. «Щоразу, коли *торкаюся* стін театру, проживаю *любов, благоговіння, трепет*, спокій, ясність думок».
4. «Намагаюся *слухати серце*, а воно підказує зараз, що слід спробувати себе в цій сфері».
5. «Театр – это *живое*, настоящее, в нем можно познать, изучить и развивать себя. Это *погружение* и *полная отдача*. Театр дает возможность прямого контакта со зрителем и *обмена энергии* с ним. Это *откровение* и *обнажение своих чувств*. Это *искренность*. Театр – это то, чем нужно жить, в нем не может быть что-то на половину или даже на 99 процентов. Только на 100 процентов».
6. «Театр дає можливість *живого діалогу*».
7. «Тому що одного життя замало. Тому що актор – це людина, яка кожного разу створює всередині та навколо себе новий всесвіт, запрошуючи в нього глядача як гостя, ділиться з ним цим новим світом. А ще тому що *в мене сильно розвинена емпатія*».
8. «Потому что это *наркотик*)))»
9. «Нещодавно я зрозуміла, що по справжньому я *живу, відчуваю* тільки на сцені».

Ті учасники, які вже вкусили цей нелегкий хліб акторства, більш лаконічні та стримані у своїх відповідях на це запитання:

1. «Тому що свого часу зрозуміла, що на сцені я можу робити те, чого не можу в житті».
2. «Я його вивчаю».

В анкетах учасників ВІАТ 2000 року теж сила-силенна романтичних очікувань і віри, що театр дарує (а він таки дарує!) надпрозаїчний досвід життя, пропуск у збуджуюче невідоме. Там теж зустрічається серед відповідей «наркотик», «енергія», «радість», «таємничий», «суцільне відчуття» тощо.

«Лише там можна відірватися від землі та політати» [1, 35].

Але на відміну від анкет 2018 року (може, це спричинено меншою кількістю опитаних на Інтенсиві), кайф від театру вмонтовується в ширший, альтруїстичний контекст, і він реально відчутний — не тільки собі «кайфонути» в театрі, але й принести якусь суспільну, навіть духовну користь. Важко знайти в анкетах 2018 року такі пафосні (принаймні, вони здаються такими зараз мені особисто) вирази як «світосприйняття людини», «відкривати тебе в світле», «вдосконалювати себе», «пережити усі трагедії людства» (незрозуміло навіщо — прим. авт.), «способ познання мира», «вдосконалюватися духовно», «часть єдиного мира», «безсмертие», «деміург», «священнодійство», «релігійне відчуття», «самый всеобъемлющий вид Творчества» тощо.

1. «Насправді це питання таке ж серйозне, як «чому ти на світ народився?» [1, 41].
2. «Когда начинаешь слышать Дух, разливающийся в пространстве посредством актеров, и объединяющий всех в едином сознании» [1, 39–40].

Така світоглядна тональність в опитуваннях 2018 року майже відсутня. Сучасна людина більше зосереджена на собі, на своїй індивідуальній реалізації. Схоже, інтеграція в європейський культурний код, своєрідний ренесанс індивідуалізму, відрив від великоросійського месіанства в Україні таки розпочався. Знаючи нашу історію, головне,

щоб вистачило часу в цій тенденції закріпитися. Проте питання про контекст, в якому та індивідуальна реалізація має відбуватися, лишається відкритим.

Другий блок запитань, які варто розглянути, стосуються української культури, театру й актора. Вони звучали так:

1. Чого не вистачає сучасному українському театру?
2. Що б Ви знищили в українській культурі? (провокативне, а відтак – репрезентантне).
3. В чому полягає особливість українського актора?

Почнемо з провокативного. Якщо спробувати підсумувати стисло, чим відрізняються анкети різних років, то за загального обережного ставлення до цієї відповіді й переважання думки, що нічого в культурі знищувати не варто, а навпаки – плекати й «хай ростуть всі квіти», в 2000 році на це запитання все-таки відповідали. Ось відповіді: «тотальну «українізацію», «шароварність» і «калиновість», «спекулювання національної ідеєю», «ідеалізацію минулих досягнень української культури», «виробництво ідіотських козаків-матрьошок», «хуторянство! кумовство!», «кланову олігархію «українських митців», пофігізм, безперспективність, випадки фінансової залежності від Росії тощо.

В 2018 році це запитання взагалі випало (з певних організаційних причин) з анкет учасників деяких сесій. Тому на це запитання відповіли небагато учасників. Статистика така: з 5 опитаних тільки один запропонував знищити «закритість, заздрість», інші – не вважали, що треба щось знищувати в культурі й висловили це вкрай лаконічно, не пояснюючи та не аргументуючи своєї думки, ніби це само собою зрозуміло. Ось «найбагатослівніший» приклад, який повною мірою характеризує всі наявні відповіді: «Та, певне, тут вже до мене добре попрацювали. Хто що міг, те й нищив. Питання не в тому, що б знищити, а у тому, що створити, що дати нового, якісного, цінного».

Промовистим фактом самим по собі є те, що в анкеті 2000 року є додаткове запитання «Що б Ви покритикували (в українській культурі)», а 2018 – «Чого не вистачає (українському театру)?» Змінюється сам соціологічний підхід до проблематики. Не на віднімання, а додавання.

І хоча багато хто в 2000 році висловився за непродуктивність критикування, проте, знову ж таки, свій список додав (ми його опускаємо, бо багато з перерахованого просто застаріло в часі).

Чого ж бракує сучасному українському театру (відповіді з Інтенсиву)?

- розкріпачення та широти мислення;
- сучасності;
- більшої відкритості, простоти та любові до глядача;
- фінансування з боку держави;
- свободи від бюрократії;
- смаку;
- простоти, щирості і, як не дивно, доброти й любові;
- підготовчої роботи;
- конкурентності;
- життєвості, глибини, діалогу з глядачем, спрямування його думок до себе.

Доволі промовистою є така думка: «Думаю, некой внутренней «зрелости». Когда я смотрю постановку британских театров, я вижу, что они как будто взрослые мужчины – спокойные и уверенные. Они знают себе цену и цена эта очень высока. Когда же я иду в украинский театр, то я вижу как будто подростка – он скачет, ярко одевается и всячески пытается привлечь моё внимание».

Як дивно, але це ніби-то негативне свідчення говорить про позитивні зрушення в українському театрі. Відбувається якісний поворот до ренесансу українського театру. Це вже не претензії до старого, традиційного театру, який заповнив всі сцени. Це репліка до / про

підлітка, ще невмілого, незграбного багато в чому, але повного сил і натхнення.

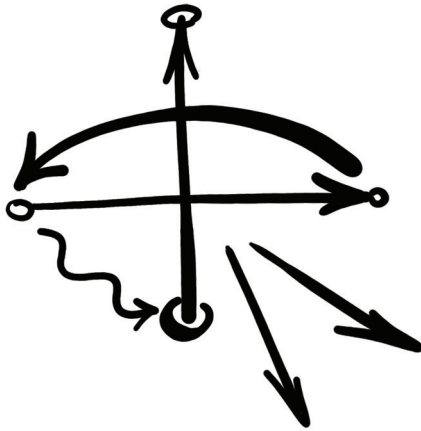
Висновки:

Побіжний огляд, який не претендує на ґрунтовне соціологічне дослідження, анкетувань і фідбеків Акторського інтенсиву «Актор без прикриття» Ігоря Аронова свідчить про брак, але і потребу вітальності, сили життя. Вона потрібна нам, як зростаючому організму вітаміни і добре харчування. «Роботи надмір, розвитку обмаль», «багато знаю, мало вмію», як зазначали деякі учасники. Мало пережити досвід, його треба вміти присвоювати, інтегрувати у своє творче життя, а також вміти запускати пошукові механізми в собі, вчитися у самоґо себе. Акторський інтенсив був влаштований так, що ці поживні речовини людина має знаходити в собі й просторі сама, не очікуючи, що хтось (ведучий) все пояснить і покаже. Спочатку досвід, потім розуміння. Те, що така робота самозаглиблення приносить відразу відчутний результат, як зазначали всі учасники Інтенсиву, та який варто потім самостійно підтримувати й розвивати серед ритмів щоденного життя, вказує, що час усамітнення пройшов, усі «монастирі» відкрили свої двері й «Будда живе в місті», а творча людина як така в нашій культурі входить у пору своєї зрілості. І той факт, що переважна більшість учасників Акторського Інтенсиву або не працюють у театрі професійно (от, де незалежність!), або якщо й працюють, то мають дуже мало творчих проєктів, чомусь не викликає відчуття приреченості. Зріла людина завжди знайде нові форми проявлення свого творчого ресурсу. Один крок, другий... як там казав Більченко?

Список використаних джерел:

1. Корнієнко Н.М. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть. Соціологічний портрет сучасника. – К.: КМЦ «Поезія», 2003. – 96 с.
2. Електронний архів Інтенсиву «Актор без прикриття».

Пряма мова



Ответственность человека и искусственный интеллект. Дискуссия в рамках семинара «Перформативность»

Михаил Зятин: Мы только что говорили об эффекте присутствия. Это то, что как правило выделяется в новых медиа, в театре, виртуальной реальности, подлинной реальности. У меня есть ощущение, что когда нет присутствия, то эффект присутствия есть. Точно так же мне кажется, и я попробую это показать, что разговор об искусственном интеллекте – это ожидание эффекта думанья без думанья. Недавно Киссинджер написал довольно любопытную статью про искусственный интеллект, где он говорит о том, что искусственный интеллект приведет к концу просвещения. Он историк, ничего не понимает в искусственном интеллекте, но в какой-то момент собрал людей и они начали говорить, и то, что они наговорили, то он в принципе и рассказал в статье. И его мысль состоит в том, что, как оказалось, персональное мышление исчезает. То есть некая персональность мышления превращается в сервис. Значит, есть некий сервис, «персонализация поисковых запросов», например, и это не имеет никакого отношения к собственному мышлению, к тому, как его понимало Просвещение, как некую ответственность (перед самим собой) – жить собственным разумом, думать самому. Если посмотреть на то, что происходит в сфере искусственного интеллекта и вообще в прикладной сфере, то это похоже на некое организованное желание избавиться от этого вызова Просвещения. Как человек, который занимается искусственным интеллектом, я наблюдаю, что у тех машин, которые мы строим, всилу того, как мы их строим, есть очень забавная особенность – совершенно невозможно понять, как именно они что-либо делают. Это очень сложно. И, более того, мы их строим не для того, чтобы понять что-то. То есть, существу-

ет целая индустрия, которая создает что-то, что принимает некие решения (вернее что-то, действие чего мы интерпретируем, как принятие решения), потому что в конечном счете, эти нолики, единички, они передаются на какие-то управляющие машины, а потом машина сбивает кого-нибудь. В целом эта ситуация, судя по всему, вполне устраивает людей в индустрии. То есть, по сути получается, ИИ становится своеобразным лицом, частью репутации, то есть компания использует ИИ... (Я как то был на одном семинаре про Occure Wall Street. Там люди говорили, что им нужен искусственный интеллект, они в нем не разбирались, они просто хотели, как люди хотят, чтобы им сделали сайт, например. В начале нулевых все в какой-то момент стали говорить, что им нужен сайт.) Всем нужно вот это что-то, что будет принимать решения, за которые никто отвечать не может и не будет, потому что его так построили, что оно ни за что не отвечает. Как мне кажется, эта ситуация в чем-то принципиально обратная перформативному повороту, который в целом оперирует некоторой ответственностью. Нечто важно, потому что я на это смотрю и потому что я это вижу. Вот эта ситуация, которую я хотел бы обсудить.

Олександр Герасимов: У мене склалося враження, що сама проблема штучного інтелекту, по-перше, є таким маркетинговим ходом, а по-друге, дещо перебільшена. Прості алгоритмічні функції виконуються дуже багатьма людьми в світі без штучного інтелекту, а тому, що в них така роль. І насправді якщо він з'явиться, замінить цих людей, то в тих людей, які можуть діяти перформативно, з'явиться більше можливостей.

Михаил Зятин: Я с вами согласен. Это действительно маркетинговая штука. Вопрос – почему так? В чем очарование вот этой штуки, которая явно же не думает. Искусственного интеллекта нет, есть какие-то инструменты, Siri, например, которую кто-то конструирует. То есть, по сути – никакого обывательского, собранного на колена-

ке, потому что мне интересно, мне так хочется, его нет. Какие-то хамеры есть, но это очень узкая штука.

Нелли Корниенко: Известно, что определенный порядок компьютерного поиска или на базе компьютера, показал, что — я буду упрощать — электронная материя начинает работать, как самоорганизующаяся, вдруг начинает выдавать то, что можно, пусть в кавычках, ассоциативно, назвать эмоцией. В закрытых программах есть такие свидетельства. Что вы думаете по этому поводу? Возможна ли технически такая технология, которая приближается к живому началу? Как вам кажется?

Михаил Зятин: Я не вижу ничего, что близко подбиралось бы к такому, и я вижу некоторую проблему в том, что многие исследователи хотят наделять...

Нелли Корниенко: ...антропологизировать...

Михаил Зятин: Да, это на самом деле очень интересно, потому что это та вещь, которая действительно ближе, и, может быть, интереснее людям, занимающимся гуманитарными проблемами. Здесь есть забавная штука. Есть декларируемый трансгуманизм. Вот мы трансгуманистичны, да... а с другой стороны, это очень антропоморфная штука. Когда мы говорим антропоморфная, это может означать — а какого человека вы себе представляете? Мне неизвестно ни одно исследование, которое сколь-нибудь близко подбиралось бы к процессу создания чего-то подобного. Мне гораздо интереснее процесс ожидания. Я не вижу ничего подобного ИИ в ближайшей перспективе, я вижу людей, которые говорят, что это завтра, уже... и вот оно уже обыграло человека в Го. Как это круто. Как это невероятно. Но давайте подумаем. Го зачем было придумано? В чем утилитарность игры? В том, чтобы понять что-то вне игры. То есть научиться играть в Го и пойти выиграть сражение. Или, например, игра под названием «Японское чаепитие» была сделана для того, чтобы люди хорошо вооруженные не воевали, а иног-

да обсуждали какие-то вещи друг с другом. Устраивать диалог, да? Соответственно, как тут можно выиграть? То есть понятно, что все это можно приводить в споре и ставить вопрос о легитимности. Но это же оптика. Любой человек, занимающийся искусственным интеллектом, решает задачи оптимизации, поэтому во всем видит оптимизацию, во всем. Хотя Го и красота никакого отношения к оптимизации не имеют. Что вы там выиграли и в каком смысле? ... Недавно самоуправляемая машина сбила женщину. При чем, она эту женщину видела. Ну, она видит не женщину, женщин она видеть не умеет. Она увидела препятствие. Почему она ее сбила? Потому что инженеры играли в следующую штуку: бывает, летают пакеты, перекаати-поле, чего останавливаться? Это же перекаати-поле. Инженер отвлекся, он куда-то уставился, машина тем временем обнаружила большой объект, который выходит на дорогу и приняла решение ехать дальше, потому что это несущественно. Я думаю, стоит поставить вопрос о созерцании. (Почему мы так называем зрение, вот это компьютерное зрение, — зрением?) Вот увидела машина какой-то странный объект, а что сделает разумный человек — он остановится, посмотрит, бежит оно дальше или нет?

Лариса Венедиктова: А тебе не кажется, что это имеет отношение к памяти. У разумного человека есть память: если мне что-нибудь непонятно, то я останавливаюсь, я так уже делал, мне помогало. Даже не опыт, а вот именно память. А у этих машинок, у них памяти нет, то есть всю же память в них не вложишь, ты не можешь им отдать все, потому что ты не знаешь, что такое все. Мне, или кому-то из нас, кажется, что искусственного интеллекта никогда не будет, потому что человек себя не знает. Как он может сделать какого-то чувака, если он про себя ничего не знает. Или знает очень мало.

Михаил Зятин: Да, конечно. Но речь идет о том, что он должен хотеть остановиться. Мы должны решить, что он должен останавли-

ливаться. То есть, собственно говоря, это проявление нашей разумности, не его разумности.

Лариса Венедиктова: У него нет разумности.

Михаил Зятин: Если обращаться к индустрии, то смысл не в том, чтобы эти машины были самоуправляемы, а чтобы они управлялись иначе. Грубо говоря, если возникла какая-то странная ситуация, остановиться и спросить у водителя. Вот ты скажи, дескать, у нас такой расклад, мне давить старушку или младенца. Выбери. А я не могу. Ты выбирай. Ты водитель. Ты заплатил. Ты решаешь.

Олександр Герасимов: Это классическая проблемма. В юридических вузах изучают эту проблему. Кого давить. Проблема этическая.

Лариса Венедиктова: Это она для человека этическая.

Михаил Зятин: Мы должны делать эти вопросы явными. И кто-то должен отвечать. Да, так нужно строить экономику. За какие-то решения отвечает разработчик, какие-то решения принимает пользователь.

Лариса Венедиктова: Ты сказал вначале, что история с ИИ заканчивает проект Просвещения и вообще отменяет Просвещение как таковое, а тебе не кажется, что она усугубляет этот вопрос в том, что касается самостоятельного мышления.

Михаил Зятин: Да, я думаю, что она одновременно его усугубляет и поэтому очень многие вещи выглядят как конвульсии — не, не хочу... потому что приходится думать.

Лариса Венедиктова: При чем приходится думать еще серьезней, потому что одно дело, когда ты за рулем и ты рассчитываешь на свой опыт, на свою память, на свой разум. И, мало того, ты можешь среагировать неожиданным для себя образом, но правильно. А тут как? Ты должен все предсказать.

Михаил Зятин: Я думаю, здесь такая же штука, как и с телом. Вот еще в начале двадцатого века, когда стали изучать тело и поняли, что там такое фазовое пространство возможных движений, что

невозможно его предсказать. То есть нужна обратная связь. Хотим, мы этого или не хотим, мы не можем без обратной связи. Если б мозг занимался тем, что планировал движения моей руки, я б только вот этим и занимался. Все это время я вычислял бы, как движется рука. То есть некая необходимость обратной связи должна учитываться.

Олександр Герасимов: Смотрите, если вернуться к древнегреческому театру, там получалось 30 тыс. свободных граждан могли собраться в одном месте и получить это пространство взаимодействия с актерами, проблемами и решать их три дня. Скажите, вот сейчас, когда средства коммуникации развиваются, а на самом деле они только начали развиваться, только началась настоящая цифровая революция, нельзя ли представить, что, допустим, благодаря тому, что будет эффект присутствия, будет 6G или 8G, достигнет такого масштаба, что, например, некое событие, оно может быть полукино, полувывава, еще и с присутствием зрителя, полностью осязаемым, который чуть ли не на сцене сидит, как в восемнадцатом веке. Возможно такое, на Ваш взгляд, и как это поменяет все вообще?

Михаил Зятин: Я здесь не вижу никакой сложности, во-первых. Ну, то есть это просто, видимо, коммерчески не очень выгодно. С другой стороны... проблема не в эффекте присутствия. Я готов себя убедить, что я присутствую или не присутствую. Моя позиция состоит в том, что надо присутствовать, то есть не довольствоваться каким-либо эффектом присутствия, а присутствовать, а тут уж сам каждый решает, что для него присутствие, что для него действие. Эффект присутствия ничего не решит. Вот моя точка зрения. Потому что это на самом деле легко реализовать и это постоянно происходит. Мы постоянно оказываемся в режиме эффекта присутствия и ничего нового в этом нет. Новыми могут быть какие-то бизнес-модели, модели дистрибуции этого контента, но я здесь не вижу ничего такого. Ничего я в этом не вижу.

Лариса Бабій: Ти казав, що штучний інтелект в якомусь сенсі протилежний перформативності.

Михаил Зятин: Ожидания от него. Вот этот азарт создания искусственного интеллекта во многом, кажется, связан с тем, что люди хотят куда-то отдать свое мышление. Но это не свойство самих этих функций.

Нелли Корниенко: А может быть, наоборот — это не желание отдать, а, как всегда, когда что-то появляется как очень конкурентное мозгу, то это провоцирует более усовершенствованный, более сложный процесс мозговой деятельности.

Михаил Зятин: У нас с моим другом есть проект математического образования. Мы ищем разные способы учить людей математике, не втолковывая им математику. Мы ищем способ обнаруживать математику. Тут очень важен вопрос, что вообще такое — научить думать, можно ли заставить думать, можно ли поставить в ситуацию, в которой человек поймет, что он, во-первых, в ситуации неожиданной, то есть надо как-то думать, а во-вторых, что это его мышление, то есть что его мышление — важно.

Лариса Бабій: Моє питання мабуть не настільки пов'язане зі штучним інтелектом, але воно в такому вигляді з'явилося в мене зараз, воно про зв'язок між свободою і відповідальністю. Якщо ти віддаєш свою відповідальність машині, що буде водити машину за тебе, що це робить із власною свободою?

Михаил Зятин: Мне кажется, что можно передать управление, не передавая ответственность. Об этом и речь...

Юлія Гасиліна

*мім, режисер, театрознавець,
співзасновник театру-студії «МІСТ» і театрального
центру «Пасіка»*

Театральний центр і незалежні театри як полігон нової театральної формації

Театр починається там, де зустрічаються двоє людей. Не треба думати про приміщення, сцену, декорації світло. Для театру потрібен актор і глядач, який на це дивиться. Все інше – приємні додатки.

У центрі інтересів театру завжди стоїть людина з її переживаннями, емоціями та думками. З усіх мешканців театру тільки один був присутній завжди. Це актор. Музика, спів, танець з'являються там при нагоді, живопис і архітектура – теж не завжди. Залишається література. Але часто у виставах паузи, коли актор діє мовчки, виходять більш важливими, тому що актор хвилює своїми діями та емоціями, а не текстом. Отже, театр – це мистецтво актора. Можна сказати, що театр – це життя. Але життя на сцені не таке, як в побуті, а більш інтенсивне, більш концентроване. Якщо в житті ми переживаємо якісь події роками, то в театрі події стиснуті до декількох годин.

Театр – це місце, де розкриваються люди. Де вони реалізують свої творчі таланти, навіть якщо це починається з закручування гайок або фарбування стін. Це щастя, бачити людину на своєму місці. Ї, як не дивно, саме такий досвід дає театр. Актори проживають різні долі й характери і це дає їм глибоке розуміння людини, отже, і себе. В театрі можна уявити все, фантазувати, переноситися в інші світи та переживати почуття, на які не кожен наважиться у звичайному житті. Театр може запропонувати повернутися в минуле, віддзерка-

лити теперішнє й глянути в очі майбутньому. Пов'язати думки стародавніх мислителів і сучасних творців нових ідей. Тобто немає нічого неможливого. Але це велика відповідальність. Актор перед кожною новою роллю повинен бути чистим сосудом, щоб заповнюватися новими почуттями свого героя, щоб стати об'єктивним і переконливим.

А ще театр дає красу. Що це таке, важко пояснити. Для мене краса, це певна гармонія, дуже правильне поєднання складових процесу якогось досвіду чи пізнання. Як не дивно, багато років поняття краси цікавить представників точних наук. Сім років тому український фізик Наталія Кондратьєва звернулася до провідних вчених математиків із питанням «Які три математичні формули, на ваш погляд, найкрасивіші? Кожне нове сторіччя приносить оновлення наукової парадигми. На початку століття, з відчуттям, що ми стоїмо на порозі нової науки, її нової ролі в житті людського суспільства, я звернулася до математиків із запитанням про красу ідей. Люди, які хочуть зрозуміти, якими законами керується цей світ, стають на шлях пошуку гармонії світу. Із відповідей на запитання про красиві формули, можливо, знайдеться спосіб синтезувати нову грань краси світу».

Звернемося до авторитетів... Гротендик: «Розуміння тієї чи іншої речі в математиці настільки довершене, наскільки можливо відчуті її краси».

Пуанкаре: «В математиці передусім є почуття». Він порівнював естетичне почуття в математиці з фільтром, який із більшості варіантів рішення вибере найбільш гармонійний, який, як правило, і є правильний. Краса та гармонія – синоніми, а вищий прояв гармонії є світовий закон Рівноваги.

Вважається, що найвища людська гармонія є гармонія думок і почуттів. Можливо, тому Ейнштейн сказав, що письменник Достоєвський дав йому більше, ніж математик Гаусс. Можна сподіватися, що в ХХІ столітті наука доведе: усвідомлення краси сприяє гармоніза-

ції нашого світу, а мистецтво, як закодований рецепт щастя, постійно нагадує нам про справжній сенс життя, який кожен шукає від народження і до кінця.

* * *

Театральний центр «Пасіка» — це полігон молоді театральної формації, який об'єднує велику кількість незалежних театрів, художників, музикантів і різних творчих особистостей. Це такий осередок театрів, де кожен вулик гуде по-своєму, але творить справжній театральний мед. За час свого існування театральний центр став потужним вільним майданчиком сучасного мистецтва: вистави й фестивалі, майстер-класи і драматургічні читання, гастролі інших театрів тощо.

Ми даємо можливість створювати вистави без обмежень режисерської фантазії, допомагаємо зустрітися творчим особистостям, всім, хто хоче спробувати свої сили в театральному мистецтві. Новий театр мають робити молоді душею, божевільні, незалежні та амбітні люди, і це буде завжди цікаво та актуально.

Ми готові обговорювати різні умови співпраці, але незмінною залишається тільки одна — це територія українського театру, української мови та українського світогляду.

У центрі «Пасіка» була реалізована ідея спільних щорічних проєктів для всіх театрів-учасників. Також він започаткував і провів кілька власних: «Українська барокова драма», «Григорій Сковорода», «Тарас Шевченко», «Іван Франко», і це не лише вистави, а також концерти, читання, вуличні перформанси. «Пасіка» активно підтримувала новітню драму, нерідко саме тут відбувалися перші втілення на сцені українських п'єс і нових перекладів українською іноземних.

Театральний центр (художній керівник — Андрій Приходько) працює над відродженням традицій барокової драми та перетворенням театального центру на майданчик, де могли б зустрітися традиція та експеримент. Так, в різні роки були поставлені вистави за п'єса-

ми барокової драми: «Життя – це сон» за П. Кальдероном (режисер А. Приходько), вистава «Коло життя» фольклорного гурту «Божичі», «Аз» за драмою «Ужасная зміна сластолюбиваго житія...» анонімного автора XVII століття (режисер Андрій Приходько), «Царство натури людської» анонімного автора XVII століття (режисер Інна Єрмак), «Слово о збуренні пекла» анонімного автора XVII століття (режисер Юлія Гасиліна), «В саду світла» за творами Григорія Сковороди (режисер Юлія Гасиліна).

Щорічно в театральному центрі «Пасіка» проводиться січнева Розколяда, яка об'єднує всі творчі колективи.

На сьогодні в театральному центрі «Пасіка» працюють колективи: МІСТ (керівник Юлія Гасиліна), Український театр (керівник Катерина Чепура), Київський театр-студія МІФ (керівник Олександра Кравченко).

Ми працювали на базі Києво-Могилянської академії. Але з вересня 2017 року академія припинила з нами співпрацю, власне, як і з усіма мистецькими осередками: галереєю, кіноклубом тощо. Це не було приемним, але в той же час надихнуло на пошук нових рішень. У театральному центрі «Пасіка» втілювалося багато культурних проєктів, діяли театральні школи, працювали фестивалі та здійснювалася міжнародна співпраця. Ми хочемо зберегти цей досвід і продовжувати розвивати свою роботу, яка в першу чергу дає можливість реалізації молодим талановитим людям.

Створення театру МІСТ

Ми створили театр МІСТ в 2005 році. До того був період, коли я дивилася вистави київських театрів і було дуже сумно, що справжні театральні враження приходили дуже рідко. Багато моїх колег поділяли цю думку і поступово виникла ідея створити власний театр, адже тільки так можна реалізувати те, що хочеш бачити на сцені. Виховати своїх акторів, написати свої п'єси, поставити свої виста-

ви. І глядач чесно скаже, вартий уваги такий театр або ні. Звичайно, ми були готові до перешкод, але радість від народження нового театрального середовища, робила всі проблеми дрібними. На той момент були різні варіанти створення театру: запросити відомих акторів, зробити яскраву постановку, і тоді вже претендувати на приміщення та фінансування. Інші добивалися приміщення, а потім вже думали про концепцію театру та набір трупі. Ми вирішили почати так, як народжувалися всі відомі зараз театри, — набрати студію і вже з цих людей виховати таких акторів, які зможуть втілити в життя наші ідеї. Все перевірити на власному досвіді. Звичайно, було багато речей, пов'язаних зі страхом: що до нас ніхто не прийде, що ми не знайдемо приміщення, грошей тощо. Але бажання було сильнішим за сором, — поступово все почало розвиватися. Треба сказати, що декілька театрів, які були створені в один з нами час і з потужним фінансуванням та приміщеннями, на жаль, не дожили до сьогодні, тому що гроші мають властивість закінчуватися, а альтернативних шляхів ці театри не шукали.

Вибір репертуару. Осередок для творчої молоді.

Люди, актори. Незалежні театри

Позаяк серед засновників нашого театру були два сучасних українських драматурга Неда Неждана та Олександр Вітер, перший репертуар формувався з п'єс, які вони написали. Також вони були і постановниками, іноді акторами. Тобто ланцюг драматург — режисер — актор поступово зникав, п'єса в процесі могла кардинально змінитися, актори могли переробити свої тексти й вистави виходили дуже живими та щирими, хоча й, можливо, технічно недосконалими. Із часом, люди, які приходили навчатися акторської майстерності, почали приносити свої ідеї: людина, успішний юрист, захопилася проектом «Політичний театр», де можна було поєднувати свої напрацювання в політиці й театральні засоби. Захоплення тривало недов-

го, але досвід цікавий. Студент-психолог створив свій плейбек-театр, дівчина-скульптор разом із колегами придумали свій ляльковий театр і тепер поєднує роботу драматичної актриси та актриси свого лялькового театру.

Наше завдання полягало в тому, щоб знайти втілення через театральні перфоманси всім творчим ідеям, якими божевільними вони б не здавалися.

Так, театр МІСТ ставав осередком для творчої молоді, де вони могли реалізувати свої мрії.

Суперечка «популярного» та «елітарного» театрів

Серед прихильників популярного театру побутувала думка, що все, створене для звичайних людей, автоматично сповнене життєвої сили, цікаве та доступне, на противагу театру елітарному, позбавленому тієї сили. А театри «елітарні» вважали себе привілейованими учасниками інтелектуального процесу, який так несхожий на комерційний театр. Ті, хто працював над «великими класичними текстами» були переконані, що «висока культура» дає суспільству щось якісніше за той адреналін вульгарної комедії. Однак досвід багатьох театральних діячів показує, що все не так просто і що відповідний простір — це місце перетину різноманітних потоків енергії, де зникають усі поділи на категорії.

У театрі існує така приказка, що для вистави запорака успіху — це гарна п'єса, а якщо вистава провальна — це погані актори. Але гарні актори можуть зіграти і телефонну книгу.

Можна подивитися виставу з досить банальним сюжетом, але гарною грою акторів і отримати ту іскорку емоційного переживання. Ї зовсім нічого не відчуті на постановці за гарними та глибокими текстами, але без чуттєвої принадності. У таких постановках є все, окрім життя. Такий театральний парадокс — ту начебто ілюзію, ту імітацію подій на сцені актор має справді пережити. Кажуть,

що коли актор гарно грає — захоплюються його грою, коли ж акторська гра невиразна — слідкують за сюжетом. Отже, сама історія, яку розповідають зі сцени, це тільки привід для обміну чуттєвою енергією. Важливі емоції, які заповнюють весь простір, а не переказ подій.

Треба бути дуже обережними у виборі драматичного матеріалу. Великі п'єси не врятують виставу своїми назвами, якщо акторам нема що сказати світу. Дуже важливо говорити, може, й просто, але своє.

Збереження театру, невдачі, провали

Завжди настає момент у людини, коли їй хочеться визнання. Навіть, якщо для цього немає підстав. Ї дуже важливо підтримувати її творчою працею, давати шанс. Адже у кожного свій шлях в театрі, короткий чи довгий — невідомо. Поки людина відчуває себе потрібною, вона буде працювати, намагатися проявитися. Хай це не завжди гарно виглядає. Хай це буде негативна сторона емоційності: забавлянки, інтриги та «зоряна хвороба». Хтось перехворіє та піде далі, хтось на цьому зупиниться. А театр здобуде свій фундамент.

У театрі часто позитивне ставлення до невдач або так званих провалів. Вважається, що на провали здатні тільки справжні та живі художники, які не ховаються за напрацьованими шаблонами, а шукають живі форми та засоби втілення вистави. В Україні я таких провалів давно не бачила. Можливо, режисери не наважуються настільки епатувати публіку, щоб глядач демонстративно йшов із вистави. А скоріше ця епатажність акторської гри стала модною і не викликає бурхливої реакції, це як необхідна складова сучасної вистави.

У нас не було серйозних творчих невдач у театрі. Були такі, які скоріше застерігали, ніж принижували. Кожна невдача в театральному проекті несла в собі певні обладки та маніпуляції, через які неможливо було працювати над виставою. Так виходить, що доля берегла від співпраці з деякими людьми, громадами або бізнесовими структурами, хоча спочатку ця невдача сприймалася як катастрофа. Тобто

невдача — це просто шлях не туди. Але не настільки, щоб покидати театр.

Експеримент, пошук нових мистецьких проявів

У якийсь момент нам стало недостатньо сучасної драматургії, і тоді з'явився театральний центр «Пасіка». Ми тільки хотіли мати майданчик для показу вистав, а отримали цікавий експеримент. Керівник «Пасіки» Андрій Приходько пропонував усім театральним колективам, які працювали в театральному центрі, спробувати попрацювати з бароковою шкільною драмою, тобто драмою, яка народилася тут в Україні XVII—XVIII ст. Зокрема в Києво-Могилянській академії. Тобто звідси почався український театр. Пропозиція здалася мені цікавою, тому що в цій царині ми ніколи не працювали, ніякої традиції не знали, мову не розуміли, отже, можна було шукати та експериментувати і в просторовому рішенні, і в акторській грі. Ми вибрали п'єсу анонімного автора XVII ст. «Слово о збуренні пекла», де за сюжетом пекельні мешканці отримують звістку про прихід Ісуса Христа й звільнення всіх людей із пекла. У процесі репетицій і вивчення барокового театру народилася форма вистави — коло, глядачі сидять всередині, а дія відбувається навколо них. Поки ми проводили репетиції, ми не зважали на значення цього місця для глядачів. Сама форма здавалася нам цікавою і незвичною. А потім, коли вистава гралася, глядачі розповідали про це відчуття співучасті, потрапляння в середину Пекла і звільнення від влади Люципера. Тобто сама драматургія поступово розкривала нам нові можливості. І чим більше ми дотримувалися барокової традиції, тим сучасніше виглядала сама вистава.

Сковорода

Наступна робота, за яку ми взялися, — це твори Григорія Сковороди. Унікальний український філософ, про якого багато написано,

його вивчають і шанують, але для театру Сковорода вважався дуже складним і несценічним.

Григорій Сковорода — один із найбільших і найзагадковіших християнських філософів світу. Колись давно, ще на початку 1930-х років, видатний український мислитель Дмитро Чижевський писав: «Може, ні про одного філософа у світі не висловлено таких розбіжних думок, як про Сковороду. Тепер є не менше, ніж 250 великих та малих праць, присвячених Сковороді, який, як це загально визнано, — є найцікавіша постать історії українського духу. В цих працях — можна сказати без перебільшення — висловлено, напевне, не менше, ніж 250 різних поглядів на Сковороду...»

А сьогодні важко навіть перерахувати, скільки тих «великих та малих праць» про Сковороду з'явилося по всіх усяодах: і в Україні, і в Австрії, Австралії, Англії, Бразилії, Вірменії, Грузії, Іспанії, Італії, Канаді, Молдові, Німеччині, Польщі, Росії, Румунії, Сербії, Словаччині, США, Угорщині, Фінляндії, Франції, Чехії... Зрештою, одне таки можна стверджувати напевно: число присвячених Сковороді праць уже давно перевищило за п'ять тисяч. І в тих працях — сила-силенна різних спостережень, присудів, тлумачень...

Ідея Сковорода «Пізнай себе» дуже співзвучна з ідеєю самого театру, де пізнають людину в усіх її проявах, тому попрацювати з таким сценічним матеріалом, пропустити його через себе, було для нас дуже важливим. Кожна вистава змінює учасників процесу, а змінюватися разом зі Сковородою надзвичайно плідно й корисно. Сам він писав: «Мій пане, світ підхожий до театру: аби грати на сцені з успіхом та похвалою, треба взяти собі належну роль. Актора хвалять не за те, що він грає шляхетного персонажа, а за те, що його гра вміла. Я довго думав про це й, випробовуючи себе, пересвідчився, що на театрі світу не годен уміло зіграти нічого іншого, крім ролі звичайної, простої, безтурботної й самотньої людини. Саме це я собі обрав, та й буде з мене».

Так народилася вистава «В саду світла» про те, як стати щасливим.

Останнім часом театр черговий раз заперечив чутки про свою неминучу смерть. Він виходить на передові позиції як в мистецтві, так і в суспільному житті. Вчені всього світу наполягають на тому, що технічний прогрес ніяким чином не покращив людину, всередині ми залишаємося такими ж дикунами як і на початку створення. Пошуки правди, довіри та щастя – поняття, які завжди досліджує театр, стали найактуальнішими питаннями сьогодення не тільки в мистецтві, а і в наукових колах. Як приклад, хочеться процитувати статтю Володимира Шелухіна «Майбутнє правди»:

«„The Future of Truth“ – саме так називався Нобелівський діалог, що відбувся 9 грудня 2017р. у Гетенбурзі в рамках цьогорічного Нобелівського тижня, котрий традиційно підсумовується у Стокгольмі урочистим нагородженням лауреатів королем. Серед тем, які обговорювали учасники: мистецька правда, довіра в науці, значення фактів і доказів у ствердженні правди, цінність невизначеності при пошуку правди, політична правда та значення довіри тощо. Прикметною була й інша обставина – серед запрошених до дискусій лауреатів не було жодного з літератури. Можливо, це пов'язано зі збігом несприятливих обставин, а можливо, це була свідомо установка організаторів, які прагнули підвести максимально „об'єктивну“ основу під дискусію, запросивши до неї якнайбільше фахівців із природничих наук.

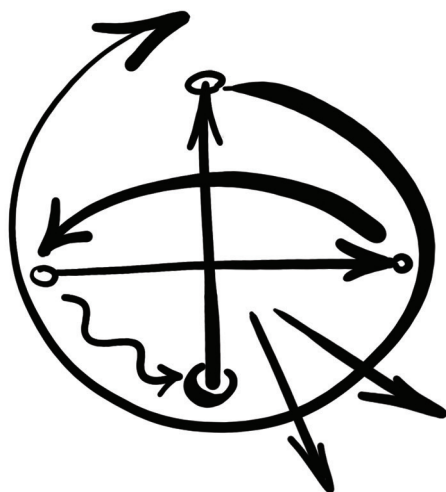
Поеднання лібералізму (у сенсі відданості емансипативним ідеям свободи) та консерватизму (у сенсі деякого елітизму, послідовному наголошенні на важливості експертного знання у політичних рішеннях та класичного стандарту науковості) було сутністю цьогорічного Нобелівського діалогу й пронизувало всі заходи в його межах. Гельґа Новотни (Nowotny) зауважила, що проблема, чому дедалі сильніше у сучасному світі зростає скептицизм стосовно можливостей та перспектив науки, незважаючи на її фактичний розвиток, полягає в тому, що здобуте науковцями знання настільки абстрактне з точки зору

теорій, які його описують, а методи, якими воно здобує, настільки складні, що ці висновки жодним чином не резонують із повсякденним досвідом середньостатистичного громадянина. На загал, проблема довіри лишалася дуже важливою складовою обговорення – їй було присвячено відразу кілька панельних дискусій.

Піднесення технологій зовсім не гарантує емансипації. Проблема цінностей на інституційному рівні стає зворотнім боком проблеми довіри, а сучасні маніпуляції в Інтернеті чи ЗМІ – це вже наслідки науки, яка все ще існує, однак втратила доступ до громадянського суспільства».

P.S.: Людина народжується і в дитинстві бачить весь горизонт: і це йому цікаво, і те він зробить, і туди зайде. З роками ці обрії звужуються: робота, справи, родина. Життя нагадує вузький тунель, обмежений правилами, заборонами, нормами поведінки. Час швидко біжить, і ми ледь встигаємо за ним і поступово втрачаємо відчуття кольорів, звуків, смаків, не помічаємо нюансів і деталей. А театр створений для того, щоб відчиняти в цих стінах двері в інші світи. Світи фантазії. А фантазії – це передчуття чогось реального.

Вільна зона



Драч Олег

науковий співробітник НЦТМ імені Леся Курбаса
(м. Київ)

Бесіди з майстром.
Кабала чи біоцентризм, або Квантова
природа гри на театрі (філософські діало-
ги)*

Давненько, давненько, тебе не було чути...

Пробач, я закрутився. Але стосовно чути чи не чути, то Ти напевно щось перебільшуєш.

Справді?

Ну так. Я ж Тебе чую постійно і Ти мене чуєш так само постійно, просто ми не спілкуємося на сторінках «Word» у формі розмови записаній у текстовій структурі.

Ах так. МИ не творимо... Дорогенькій мій творець)))

Ну от бачиш, Ти вже жартуєш і веселишся.

Так, я веселюся, бо гру розпочато і ти сам добре знаєш, що більш за все на Світі я люблю розважитися забавними бесідами.

То чому ж так багато тратимо часу на пролог?

Дійсно, чого ти так розбалакався про ніщо?

Як про ніщо? Я саме про ЩО!

Знову новий погляд на процес творення?

Не новий, а правильніше сказати буде, досить старий.

Кабала, як спосіб трактування творчого процесу... ???))) Процесу Чого?

* Текст подано в авторській редакції – прим. редакції

Як чого? Процесу творення, Ти ж сам це сказав, сам назвав. Творення.

І де ти всього цього набираєшся?

Ой, де... Де — де? Там, де воно лежить. Вірніше воно само приходить до мене і замить собі, приходить абсолютно неочікувано. Раптово. Просто одного разу, нізвідки не очікуючи я зустрічаюся з носієм інформації, котра раптом виявляється є саме про те, про що я собі розмислююся і про що намагаюся зорганізуватися в роботі. Це насправді виглядає як чудасія, хоча ми з Тобою прекрасно розуміємо, що ніякої чудасії тут немає і не може бути. Бо все закономірно і зрозуміло. Все що є потрібним приходить вчасно.

Так. Ти правий. Все що потрібно приходить вчасно, за однієї умови...

За умови того, що той чи ті, кому це потрібно, є свідомими того, що їм це насправді в даний момент потрібно?

В самісіньку точку! Тобто в яблучко! І ти був готовий?

Я був готовий це прийняти і прийняв. Я навіть не вагався. Але було це вже доволі давненько. І ось сьогодні під час роботи в студії ми зачепилися за процес взаємодії автора з Абсолютом і виявилось, що я добре засвоїв те, що давно почув і вже навіть встиг забути.

Отже пам'ять твоя насправді тебе не підвела?

Пам'ять? Думаю, швидше слух на Вість.

Вість?

Так, Вість, що кожен з нас має до неї доторк і чуття якої ніколи не є закритими від нас, якщо тільки ми самі не закриваємося від неї.

Значить ти торкнувся Вісті і згадав усе, що потрібно було пригадати і висловити під час заняття?

Саме так! Ми розбирали драматичні етюди і говорили про природу контакту з Ефіром. Про трактування Ефіру як Божественної енергії, котра наповнює увесь простір Всесвіту і до тої енергії кожен з нас підключається в стані натхнення, правильніше сказати під'єднується до струменя інформації від джерела дочасності.

І тут виникло питання стосовно того стану коли стає можливим таке під'єднання?

Так! Саме так! Ось від цього самого розуміння чи не розуміння, що то за такий стан, що я отримую Вість. Вість про все що стосується твору. От як оце щойно сталося коли я почав з Тобою цю нашу «забаву» записуючи оці самі слова. Стан натхнення, виявляється є станом під'єднання до... До...

Променю інформаційного послугу Абсолюту тобі у природі енергетичного імпульсу.

Так імпульсу тематично вивіреного і перспективно запрограмованого. Словом – Вість.

І оцю, як ти називаєш, Вість ти одержуєш ось так просто під'єднуючись до чого?

До ... До Теми. Ні, до Ідеї.

До Ідеї?

Так! Хіба я помиляюся?

Ні, ти просто так це називаєш. Правильніше казати, ви так це називаєте. Ви все називаєте так як ви це називаєте і називаєте тому, що так простіше пояснити собі й іншим. Термінологія, словом.

Термінологія, нехай її... Я знаю, що часто творю сою власну термінологію.

Це природно, тому тебе мало хто розуміє...)))

Навіть Ти?

Навіть я)))

Не вигадуй вже хто-хто, але Ти мене розумієш краще, ніж я сам себе розумію Ти ж бо і є тої самої природи, що й той промінь Вісті.

Ова! Значить ти це робиш через мене?

Думаю що так))) Ти є тим контактом. Ти є тим каналом. Ти є тим посередником)))

(((

Що? Ти не радий з того?

Я зацікавлений. Ну добре, ми знову товчемо воду у ступі.

Значить суть питання полягає в тому, що ми живемо у полярному просторі. От як не крути, а одно полярно не вдається. Я навіть так собі був роздумувався, якщо є поле позитивно заряджене, то воно буде притягувати до себе поле заряджене негативно. Протилежності притягуються. Ця стара істина відома усім ще з шкільної лави.

А подібності відштовхуються, так?

Подібності... Одно полюсні, тобто плюс відштовхує плюс, а мінус відштовхує мінус.

А як же з цим, що подібне притягується.

Подібне, не значить однаково заряджене. Я розумію про що Ти ведеш. Маємо Тему і тема притягує всіх і вся, що є одної природи з темою, так само відбувається і з контр темою. Тому у класичному творі ми спостерігаємо як таборяться персонажі довкола героя і антигероя. Тут справді подібне притягується, але я б назвав це не притягненням, а об'єднанням. Такий рух є центробіжним і тут не стільки притягування, скільки долучання. «Свій до свого по своє». Начебто нюанс, а все-таки різниця істотна. Оце і є поляризування. Енергія одного поля згуртовується довкола носія змісту. Тому герой має свою свиту, велику чи малу це вже питання іншого порядку. Так само і антигерой, як носій контртеми, об'єднується з собі подібними, що стають його свитою. От і маємо як у шахах; Білі — Тема а Чорні — Контртема. Як одні так і другі є цільностями, що тримаються власної ідеї.

Далі)))

І ось далі, якраз і найголовніше! Оця об'єднана маса, чи то героя, чи антигероя і ПРИТЯГУЄ свою протилежність. Прийнято вважати, що тема є позитивним зарядом, тому герой є позитивним персонажем, а от антигерой є навпаки негативним. От і маємо Плюс і Мінус. Як плюс притягує до себе мінус, так і мінус притягує до себе Плюс. Різноманітні ідеї, притягуються. От і виходить, що позитив обов'яз-

ково притягне до себе негатив, бо сам позитив без негатива нічого не здатен вдіяти чи вчинити.

Чому?

А тому що кожен з них, як позитив, так і негатив мають природу, що можна висловити як «потреба» чинити певну конкретну дію.

Яку?

Позитив віддає, а негатив приймає.

Цікаво))) Ну, і ... Давай дали)))

Позитив наповнений, а негатив спустошений. Тому негатив потребує наповнення, а позитив потребує віддачі. І що цікаво, вони настільки взаємозав'язані, що коли їх розділити ізолювавши одне від одного, то вони перестають бути проявленими. Вони існують, десь, де ніхто і ніщо їх не бачить і не чує (якщо тільки так насправді можна ізолюватися), але при першій можливості вони заявляють про себе у просторі Всесвіту й одразу протилежність відгукується на той «крик» на це «воляння» про потребу віддавати чи приймати.

Так оці плюс і мінус живуть?

Так)) Така їхня природа існування. Вони не можуть одне без другого, оскільки потребують проявлятися у своїй природі, а проявлятися вони можуть тільки один перед одним.

То до чого тут Бог?

І автор?

Так))) До чого тут автор і Бог?

Ю кіддінг)))

Йес, Айм дунг)))

Автор впрошає, а Бог одарює.

Ну чистий з тебе nin)))

А серйозно? Хіба не так? Хіба Бог не є тим, хто є повнотою котра потребує пустоти, що волає про наповнення? А-Втор потребує наповнення так само як Бог одарювання своєю повнотою. Автор тоді отримує Дар, коли приведе себе у потрібний стан очищення і спорожнення,

тобто підготує свою «посудину», до отримання божественного променя одаріння тою необхідною повнотою, з котрої і витвориться Твір?

Ну ти й закрути! Але щось у цьому твоєму викруті є! Давай далі)))

Отже якщо «Повнота повноти» усвідомлює свою повноту, то вона починає шукати того, хто є «Пустотою пустоти».

І що? Оця повнота заповнює порожнечу пустоти? І що тоді стається з тою пустотою котра наповнилася?

А стається те, що пустота у процесі наповнення перетворюється у своїй природі.

Як це?

Стається так, що наповненість переорганізовує природу пустоти і вона вже стає повнотою, тому рано чи пізно, а вона потребує віддати те що отримала. А також наповнити інші пустопорожності щоб віділити їм з власної наповненості, котра все ще має доступ до потенціалу повноти.

Тобто наповнена пустота стає повнотою, котра потребує можливості поділитися і таким чином звільнити місце для нового наповнення себе і віддаючи іншій пустоті, наповнювати ту пустоту до такої самої повноти?

Так. Можна ще й так висловитися: Що Мінус є від'ємністю, тобто перспективою отримувати Плюс. Мінус потребує отримання і ця його потрібність і є його суттю. Мінус не може бути спокійним та байдужим і незаангажованим на бажанні отримання. Автор для того щоб отримати потік інформації стосовно майбутнього твору, мусить обнулитися і перейти у мінусову природу. Це значить, що автор розототожнює себе з власним багажем знань і утворює мінусове поле, котре не тільки відкрите до наповнення, а ще й вібрує магнетизмом притягування. Отже Автор є тим, хто потребує отримання Божественної повноти, необхідної для формування Твору. Автор є мінусовістю, котра відкривається для одарювання позитивом повноти.

*А Бог значить є отим Повним повноти позитивно зарядже-
ним Даром?*

*Даруючим, випромінюючим, наповнюючим, люблячим... І так далі.
Хіба цього не зрозуміло?*

*І він, тобто Бог, потребує того, хто потребує Його щедро-
го Дару?*

*Бог інакше не проявляється, окрім як Той хто Дарує. Віддає.
Наповнює. Саме його позитивність і є знаком + . А + (плюс) не є мож-
ливий без - (мінуса). А це значить, що ні мінус, ні плюс не можуть
існувати без потреби одне в одному. Коли немає потреби, то немає
нічого. Як кажуть – З нічого і буде нічого)))*

Значить, Великий вибух стався тому...

Що він мав куди і для чого вибухнути)))

Цікаво0000)))

Ти смієшся з мене?

*Та ні я тішуся, що маю таку несподівано цікаву розмову)))
Давай далі!*

*А далі суть полягає у тому, що пустота котра отримала напов-
нення, здобуває перспективу віддавати. І у прикладі з людиною, від-
бувається усвідомлення того, що Вість одержана для того, щоб нею
поділитися з іншими, тими кому вона потрібна.*

А як знати кому вона потрібна?

*А вони самі знайдуться, бо той хто потребує, випромінює свою
природу власної потреби одержати і відповідним чином організовує
свою поведінку, тобто рухається у пошуках одержання. А повнота
так само рухається у пошуках можливості кому б віддати. От вони
і взаємопритягуються. Тому, той хто одержав, відкриває для себе
зміст того, що це таке – потреба віддавати.*

*Але ж так не завжди відбувається))) У більшості випадків той,
хто одержує, не завжди розуміє, що він має віддавати тим, хто
це, ним одержане, потребує. Світ не є ідеальним.*

А я не про ідеал. Я про творчий процес. Творець потребує того, хто продовжить Його задум у природі такого організму, у якому це продовження є перспективним. Оскільки Він є повнотою задумів, то всі задуми Його мають перспективи наповнити посудини тих, кого ми називаємо такими що творять, тобто авторами. А, — як АЗ, котрий Вторить Абсолюту, тобто відповідає. Звідси оте славне «Як гукнеться так і відлунює». Тому Автором є той, хто відповідає, вторить тому, хто покликав його до одержання Вісті про Твір. Так Мінус стає плюсом, котрий потребує наступного мінуса і так далі і до безконечності.

Така собі ланцюгова реакція?

Я б сказав голограмна. Тепер дивись, якщо Поняття Божественного ми розуміємо як всюдисущопроявленість, то питання — «кому віддавати те, що тебе наповнює як автора?», взагалі не стоїть на «порядку денному». Всюдисущопроявленість Бога засвідчує про те, що будь-яка інформація є завжди доступною для кожного, але є одна перешкода.

Яка?

Здатність індивідуума самообнулятися. Розум Людини має властивість закріплюватися на собі коханому і таким чином він закривається відносно перспективи отримання Вісті.

Яким це чином?

Він так як би розділяється на плюс і мінус у власній голограмі єдності протилежностей. Він отримує божественне, як імпульс, що ініціює до процесу взаємообміну, тобто віддаванню, але віддає собі самому.

А яким це чином розум Людини, раптом та відвертається від Божественної Мудрості?

Думаю, що виною тут порок — Гординя, котрий діє як програма, що блокує доступ до свіжого повітря нового досвіду, котрий може давати тільки Абсолют. Тому і закріплюється індивідуальний інформаційний процес на переконаннях самої Людини у своїй осо-

бистій важності, як особи вищої над усіма іншими. Або ж навпаки, як істоти недостойної жити у середовищі собі подібних, через переконання у своїй нищості вбогості і нікчемності. Що одне, що друге – є пасткою Гордині. Міф про Сатанаїла, котрий відвернувся від Бога і тим самим закілювався на своєму переконанні, що він є рівновеликим Богу і тому може сам рядити і правити, свідчить про цей процес падіння, відпадання, відторгнення, відвертання розототожнення Людини від Цілого і Єдиного.

Чи значить це, що в такому випадку Людина є одночасно плюсом і мінусом, але суто у просторі своєї голограми інформації?

Самодур–Егоїст. Але плюс і мінус тут, як частки атома, котрий триває у процесі розчеплення, а значить, само руйнується. Енергія, що при цьому виділяється, одразу ж само поглинається. Тому КПД від такого процесу нульовий.

Чудово. Тепер про те, що мене цікавить: що ти думаєш стосовно останніх твоїх дослідів?

Стосовно організації поведінки людини позапсихологічним процесом образотворення?

Дивно звучить, позапсихологічним... От саме, що ти шукаєш в такому векторі роботи?

Скажу Тобі відверто – не знаю.

??? Точно не знаєш?

Знаю що не знаю! Так точніше. Власне тому і шукаю там де ще не зазірала моя увага і досвід мій має «білу пляму». Але скажу Тобі щиро, я щоразу відкриваю щось такого особливого у цих пошуках!

Що саме?

Почну з найголовнішого. Ми звикли до того що мистецький твір, а особливо театральне дійство, презентує глядачам історію. Такий собі сюжет у якому обов'язково є протистояння певних персонажів, котрі уособлюють собою певні сили, котрі знаходяться у стані про-

тистования пов'язані ворогуванням і всіма логічно зкомпонованими мотиваціями своїх вчинків. Сюжет може бути будь-який, але у ньому завжди буде конфлікт і боротьба як внутрішня в середині кожного персонажа так і зовнішня, що проявлятиметься у вчинках цих персонажів. Без вчинків немає персонажа.

Зрозуміло, що персонаж є передусім вчинком, бо він діє.

Так персонаж такий... Ну от, під час роботи над виставою СІМ я помітив, що актори творячи свої монодії-монологи, вчиняли вчинки свої не зовсім від персонажа.

А від кого?

Від персони.

Ну персони і персонаж, різниці великої не справляють на глядача, оскільки кожен хто виходить на сцену вже є персонажем у сприйнятті глядача.

Ось! Саме цей ефект, на котрому Ти щойно зацентрував свою увагу і наштовхнув мене на роздуми стосовно не персонажного існування актора у дійстві. Розумієш?

Ну-ну, і що далі?

А далі ми спробували дослідити з чого може народжуватися поведінка актора, що перебуває позаперсонажною конструкцією. Чи можливо створювали поведінку в такій проекції, коли дія не несе попередньо визначеної думки. Коли поведінка не розповідає ні про жодну історію, не збирає сюжетну структуру у конфліктному полі і не розділяє персонажів на таких, що вчинками своїми проявляють своє відношення одні до одних і самі до себе. Словом, я спробував вирватися з полону психологічного театру. Для цього ми відмовилися від образної природи створення персонажа, його монологу, його історії, як такої і найголовніше ми взагалі відмовилися від персонажів і від персон, зосередивши нашу увагу лише тільки на рухові а точніше на причині народження руху – імпульсі енергії. Це виявилось дуже навіть непросто, оскільки наш розум і так був добряче запрограмо-

ваним на мотивації вчинків наших від конкретного змісту, скажімо від тої чи іншої конкретної драматичної ситуації, котра є у будь-якій історії у будь-якому сюжеті з тих 36 варіантів перелічених Жаном Поль-ті і, я так думаю, і всіх тих, котрих він не порахував і вже й не порахує.

Так, рахування сюжетів – справа марудна. Взагалі оті людські намагання систематизувати творчі процеси у створенні творів мистецтва завжди закінчуються початком наступних починань нових спроб систематизації. Тобі не страшно, що ти так само піймався на таку ж саму вудочку?

Ще й як, страшно! В цьому то й весь азарт даної роботи! Розумієш, театр є ілюзією життя. Актори просто прикидаються людьми граючи ролі, виступаючи у костюмах персонажів, вчиняючи від їх імені вчинки, що їх накинув персонажам автор – драматург. В такому театральному форматі, нехай мене пробачать театральні критики за таке висловлення, головним процесором дії є психічна енергія. Психологічний театр, як вид, є найбільш поширеним у світі. Тому в такому театральному дійстві персонажі мають правдоподібну людську подобу. Життя знаходить на сцені своє відображення, як у дзеркалі. Таких дзеркал є дуже багато. Кожен театр є таким своєрідним дзеркалом у якому є свої особливі ефекти викривлення дійсності життя. Але головною амальгамою там завжди є драматург. Саме він робить оте перше віддзеркалення дійсності, вигадуючи її, комбінуючи у стиль, жанр, вид і т.д., і т.п.. Драматург є ініціатором і медіатором енергії сюжету, історії фабули, всіх персонажів як прописаних і задіяних у дійстві так і таких що тільки про них згадується тими, що з'являтимуться на сцені... Психологічний театр завжди має автора. Часом кілька авторів. Часом таким автором є сам режисер. Трапляється що авторами стають актори, що грають персонажів ними ж самими створених. І завжди буде історія, конфлікт, боротьба чи змагання, перемога і поразка, створення і руйнування ілюзій, перемога правди і поразка брехні словом добро перемо-

же обов'язково, навіть якщо для цього треба буде принести в жертву життя головного героя... Історія посіє зерна правди у серця глядачів! От саме оцей факт засівання сердець глядачів і став для мене визначальною ідеєю у дослідженні створення такого театрального дійства, зміст котрого формується і переживається самим глядачем відповідно його, глядача рівню свідомості, освіти культури і так далі.

А що тоді діється на сцені?

На сцені твориться провокація. НЕ історія, не сюжетна структура у якій живуть персонажі життям, що так схоже на життя реальних людей. Простіше кажучи, нелінійна структура організована, не в психологічному ключі логіки поведінки людини-персонажа.

А у якому ключі?

Ментальної конструкції, опертій на енергії фізичного тіла, що проявляється рухом тіла у просторі сцени, жести, позі, мізансцені, звуці голосу, слові вільних від психологічного диктату природи сюжету і персонажу а разом і нав'язування їх глядачам як одновариантності дійства у логіці наслідковопричинності.

Хіба так можна організувати дійство?

Переконаний що так. Дійство творене вчинками опертими на імпульс енергії, котрий приводить маріонетку актора в дію, за якою немає драматичної причини.

А що ж тоді актор грає?

Він не грає. Актор діє. Вчиняє конкретний рух тілом спостерігаючи за тим як енергія призводить до дії його тіло. Поведінка актора не спирається на мотивації збурені конфліктом проявленим чи не проявленим ситуацією у якій опиняється персонаж, бо самої ситуації як такої немає.

Цікаво... Ну, продовжуй далі!

Актор вчиняє рух тілом голосом але не розфарбовує свої вчинки емоційно. Він емоційно нейтральний, прозорий і взагалі його емоційний стан не задіяний.

Хіба так можна? А що тоді... А чим тоді...

От власне оте ЩО і не твориться на сцені. А твориться те що про-
вокує глядача самого створити оте ЩО у своїй уяві, у своїй дійс-
ності, з власних матеріалів у власній архітектурі змісту і форми.
Тоді ми маємо виставу у головах глядачів а не на сцені. На сцені
відбувається певний процес, котрий впливає на свідомість глядача
таким чином, що глядач активно залучається до процесу створен-
ня власного твору – вистави.

*А детальніше можеш розповісти? Адже мусять бути щось таке,
що об'єднує процеси сценічної поведінки акторів і процеси уяви гля-
дачів?*

Звісно. Таким об'єднуючим полем є Тема.

Тема?

Так, Тема. Котра анонсується і закладається у назві акції.

*Але ж коли є тема, то так чи інакше поведінка акторів буде
вибудовуватися у тематичному логічному ключі.*

Не акторів, а глядачів. Вірніше в уяві глядачів будуть структуру-
ватися вчинки акторів як компоненти, котрі провокують фантазію
глядачів згадувати змістовні, ситуативні, емоційні досвіди з власного
життя, з побаченого, почутого, відчутого, пережитого.

А що слугує контекстом тексту дійства?

Реальне життя за стінами театру. Життя кожного з присутніх у залі
глядачів. Хіба цього не зрозуміло?

Я все одно не можу собі цього уявити.

Правильно, бо цього ніхто не може собі уявити не будучи присут-
нім при процесі дійства. Уявлятимуть тільки ті хто дивляться на дій-
ство творене акторами. Зрозумій, що принцип такого дійства лежить
у самій природі сприйняття людиною її дійсності. Кожен з нас сприй-
має дійсне через процес створення цієї дійсності і тому сама дійсність
є результатом діяльності людського розуму а точніше ума. Театр
є віддзеркаленням життя людства. А що є життям людства?

Варіанти відповідей безконечні...

Несповідими шляхи Господні... Старий вислів котрим можна пояснити будь-що))) А якщо серйозно, то ось на ловця і рибка; Роберт Ланца – основоположник теорії біоцентризму стверджує: «Реальність – це процес, що вимагає участі нашої свідомості». Таким чином, незалежно від вибору ви є одночасно і спостерігачем, і тим, хто виробляє саму дію. Зв'язок між цим експериментом і повсякденним життям виходить за рамки наших звичайних класичних уявлень про простір і час, заявляють прихильники теорії біоцентризму.

Простір і час не є відчутними предметами, ми просто думаємо, що вони є насправді. Все, що ви бачите прямо зараз, – це вихор інформації, що проходить через свідомість. Простір і час – просто інструменти для вимірювання абстрактних і конкретних речей. Якщо це так, то і смерть не існує у позачасовому замкненому світі, впевнений Роберт Ланца. Біоцентризм (Біоцентричний Всесвіт) – Нова теорія Всесвіту. Наукова теорія про первинність Свідомості (Роберта Ланца). Біоцентризм (із грецької: *bios* – бактеріальні фактори росту, «життя»; і *kentron* – «центр»), також відомий як біоцентричний Всесвіт, теорія, запропонована в 2007 американським вченим Робертом Ланца. В такому уявленні життя і біологія є головними в тому, щоб були, дійсність, і космос – життя створює Всесвіт, а не навпаки. Біоцентризм стверджує, що сьгоднішні теорії матеріального світу не працюють, бо вони не поєднують життя і свідомість. Біоцентрична теорія Ланца заснована на квантовій фізиці. В той самий час коли фізику вважають фундаментальною для дослідження Всесвіту і фундаментальної хімії, біоцентризм у дослідженні життя, ставить біологію попереду інших наук, щоб вивести теорію всього.

У теорії Ланца біоцентризм має сім принципів:

1. Все що нас оточує, є нашим твором, оскільки дійсність залучає нашу свідомість до створення того що ми називаємо дійсністю. «Зовнішня» дійсність, якщо така існує, повинна бути незалежною

реальністю космосу. Але це безглуздо, тому що простір і час не є абсолютними фактами, а лише інструментами ментального процесу тварин і людини.

2. Наше зовнішнє і внутрішнє сприйняття сплетені у єдине. Вони – дві сторони одної медалі і не можуть бути відірваними одне від одного.

3. Поведінка субатомних часток свідчить, що всі частки і всі об'єкти, нерозривно пов'язані з присутністю спостерігача. Без спостерігача вони в кращому випадку існують у невизначеній царині хвиль імовірності.

4. Без свідомості «питання» живе в невизначеній царині імовірності. Будь-який всесвіт, що можливо, передував свідомості, існував у царині імовірності.

5. Структура всесвіту є пояснимою тільки завдяки біоцентризму. Всесвіт точно настроєний для життя котре має прекрасний зміст, оскільки воно створює всесвіт, а не навпаки. Всесвіт є повнотою просторово-часової логіки.

6. Часу, як такого, взагалі не існує за межами чуттєвого сприйняття тварин. Час є процесом котрим ми відчуваємо зміни у Всесвіті.

7. Простір, як і час не є об'єктом чи річчю. Простір є іншою формою нашого розуміння форм життя і не має незалежної дійсності. Ми несемо простір і час як ті черепахи свої панцирі. Таким чином немає жодної абсолютної матриці у котрій фізичні явища відбуваються незалежно від життя. (<http://esoteric4u.com>)

І що, ти хочеш цим довести?

Лише тільки одне, – Кожен із нас суцільних створює свій варіант дійсності. Ось тобі і відповідь стосовно того, яким чином кожен з глядачів, створюватиме свою виставу на основі побаченого дійства, твореного акторами, котре є чистою структурою без жодного психологізму накинутого автором а пріорі. А цитати з виступів Роберта Ланца є свідченням того, як я створюю свою реальність. Зв'язок між моїм процесом мислення і документами, що свідчать про процеси,

що їх пояснює біоцентризм, свідчать про взаємодію інформаційних полів Ефіру. Цікаво, що теорія Ланца не була для мене несподіваною, скоріше доповнює моє розуміння життя, як творення світу.

Отже ти є Богом?

Я є життям. А Бог є витвором людської уяви про найвищого Креатора. Твором, створеним людьми за власним образом і подобою. Відповідно до теорії Роберта Ланца, котра свідчить, що свідомість (процес життя) людини створює навколишній всесвіт, а не всесвіт створює життя, можна розглядати процес життя усіх живих організмів, як співтворчість у побудові голограми нашої спільної реальності. З такого пункту бачення дійсності стає зрозумілішою та ситуація, що відповідальність за мною бачену дійсність лежить на мені самому в першу чергу. Зрозумілим також стає і те, що перед тим як полюбити ближнього, треба полюбити себе самого. І взагалі багато чого раніше незрозумілого, стає на свої місця, як і те, що смерті, як закінчення життя немає, а є вічне життя у всеможливих всесвітах створених нами самими. Тому після смерті я буду там, де я захочу. По рівню моєї свідомості створено мною буде мій Рай.

Отже, повертаючись до того, з чого ми почали, до Плюса і Мінуса, чи знаходимо ми тут взаємозв'язок?

Прямий. Я прагну прийняти тільки те, чого я не маю. Все що я маю я віддаю і тим самим створюю свою реальність свій всесвіт. Звідси сказане: Тому хто має, — додасться, а у кого немає, — відніметься, набуває особливо глибокого змісту. Той хто віддає — отримує, а хто отримує — віддаватиме. Це зрозуміло?

Мені так.

Бо ти твориш те, що можеш розуміти. А те, що ти не розумієш, свідчить про те, що ти випав з власної реальності. Так само і актор-креатор, створює твір з власного розуміння світу у якому він живе, а живе він у такому світі, яким він спромігся його створити.

Дякую тобі за розмову.

Та ні це я Тобі, Майстре, дякую!

КІНЕЦЬ

19 серпня ц.р. відомому драматургові, науковому співробітнику Центру Курбаса Ярославу Верещаку виповнилося 80 років. З цієї нагоди Міністерство культури України виділило скромні кошти для видання збірки п'єс ювіляра. Вітаючи Ярослава Миколайовича, редакційна колегія «Курбасівських читань» пропонує вашій увазі вступну статтю до збірки доктора філологічних наук Олени Бондаревої.

Олена Бондарева

доктор філологічних наук, професор,

Київський університет ім. Бориса Грінченка (м. Київ)

Ексцентрична концепція драми

Ярослав Верещак ще у 80-ті рр. ХХ ст. заявив про себе як один із лідерів і чільних представників «нової хвилі» в українській драматургії. На сьогодні він автор близько сорока драматургічних творів, багато з яких успішно ставилися на сцені. Нові п'єси цього драматурга засвідчують, що він, лишаючись вірним своєму оформленому значно раніше творчому кредо, за роки плідної співпраці з театрами не полишив літературного і культурологічного учнівства, а з надбаним багажем прагне скорити нові літературні висоти і водночас постійно перебувати у фарватері експерименту.

Іще наприкінці 1980-х рр. І. Мамчур намагався представити читачам театрального колажу «Антракт» «майже закінчений портрет» цього драматурга та виокремити основні риси його ідіостилію. Серед останніх ним були ідентифіковані: використання прийому «театр у театрі»; «різке, свідоме загострення обраних життєвих ситуацій»; притчеві домінанти сюжетобудови; відверта театральність, «поєднання сценічного реалізму й художньої умовності»; зрештою — «розуміння виховної місії сучасного театру як щирого та відвертого співрозмовника». Зрілі твори Я. Верещака свідчать, що майже всі, за винятком

останнього, параметри оформленого ще понад тридцять років тому ідіостилію драматурга перебувають пріоритетними для нього і сьогодні, хоча деякі з них набувають дещо іншого звучання порівняно з «новохвилівською» стилістикою 1980-х. Незмінним лишається й те, що драматург кожним своїм твором, по суті, пропонує нову сюжетну колізію в системі власної авторської міфології. Ось і в нових п'єсах письменник продовжує розсувати кордони своєї міфологічної новобудови, причому вектори розширення його естетичної ойкумени спрямовані як на мотивний пласт, так і на жанрову фактуру.

Прихильність до жанрового епатажу (у попередньому активі драматурга подибуємо примхливі авторські жанрові дефініції «притча», «драматичний репортаж-попередження», «невинна молодіжна комедія з переодяганням, жартами, боями і лише з одним невеличким скандалом», «колапс гравітаційний» та ін.) і в цій збірці дається взнаки: достатньо лише подивитися на ті авторські жанрові номінації, які вигадані для своїх творів, об'єднаних під цією обкладинкою, невтомний Верещак: «Імпровізація?», «діалоги при Сутності», «жебрацький детектив», «трагедія українська», «фірмова гра», «чарівна бувальщина», «чужоземна притча», «маленька п'єса про великий український сюр», «чорна комедія». Тож коли одну з драм таки марковано просто — як «імпровізація?», мимоволі зупиняєшся зором, аби перевірити себе: невже під цим визначенням, позначеним знаком запитання (чи не помилково?), не криється ще одне — нетрадиційне й відверто епатажне? Криється, ще й яке нетрадиційне.

Концепція героя, запропонована драматургом у другій п'єсі цієї збірки, контамінує кілька міфологічних складових: автобіографічну (протагоніст, так само як і автор, є не просто письменником, а представлений власне сучасним українським драматургом: «*драматург видатний*» — звертається до нього Їсо, королева білих Мишей, «*великим письменником*» вважає його дівчина Їя, в яку він закохався, як хлопчисько), психологічну (рельєфно прописана психосоматика

героя у стані глибинної душевної кризи, матеріалізовані базові психо-аналітичні категорії – бо ж, за С. Грофом, те, що метафізика називає мислеформами, психолог означає як «нав'язливі ідеї, комплекси, фобії та неврози»), літературно-статусну («герой епохи» як новітній «Герой нашого часу» – переосмислений лермонтовсько-маканінський літературний міф: «*І я, герой епохи, – на цирлах, і я вже на все готовий*» + еволюція (мутація) «героя мертвого часу» М. Віргінської), соціоісторичну («жертва перехідного періоду», «інтелігентна людина в період зміни суспільної формації»), символічну (багаторушна система «двійництва», здатність героя перебувати в різних «світах»), ігрову (протагоніст не тільки «грає роль» у спектаклі, він ще веде неприховувану «інтерактивну гру» з глядачами). Цю концепцію екстрапольовано на безліч фольклорних і літературних першоджерел, не названих драматургом жодного разу, але досить прозорих для декодування першосмислу і полікодування підтекстового рівня твору.

У Я. Верещака літературоцентричний дискурс виявляє свою «риторичність», ознаками якої Т. Гундорова вважає те, що «автор вибудовує себе знаково і текстуально», оскільки «так чи інакше «зміщуючи», суб'єктивізуючи мову, кодує культурні знаки і символи, він створює багатопланову смислову реальність, дискурсивно маркує свої інтенції, формує певну модель читача, фіксує «порожні місця» і перспективи ймовірних значень, закріплюючи так свою присутність, освоюючи, привласнюючи реальність з допомогою слів, образів, символів, з допомогою дискурсу».

Я. Верещак полюбляє й «нанизування» кодів у межах «міфа театру», пропонуючи ситуації, де присутні на сцені персонажі не завжди чують одне одного, демонструють дискретну комунікацію, абсолютизовану «драмою абсурду», травестують як попередні репліки, так і самий знецінений у постмодерністській культурі концепт «п'єси».

Муруючи шаблі власної авторської міфології, Я. Верещак секуляризує й значною мірою театралізує поле «космічної драми», в якій,

за свідченням С. Грофа, так само як у кіно чи театральній п'єсі, «насправді нікого не вбивають і ніхто не вмирає, оскільки актор по виконанні своєї ролі знову повертається до власної більшої, глибиннішої особистості». З цієї точки зору майже кожна п'єса Я. Верещака вповні підпадає під параметри «нової драми» (модерної неміметичної структури), визначені М. Вороним у статті «Драма живих символів» на матеріалі символістських п'єс модерністської стилістики: «Нова драма моделює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скупчується через психологічні концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план».

Зрештою, різнорівневі коди у більшості п'єс зацементовано авторським «міфом України», ключовим для міфосвіту Я. Верещака. Якщо у більш ранній драмі Я. Верещака «Чорна зірка» (1969) (у цій збірці уточнено і її текст, і назву — у цьому разі маємо версію під назвою «Центрифуга») персонажі тільки-но визволялися з-під спуду комплексу національної меншовартості, долаючи панівний англійський акцент у найпростіших українських словах, що вимовлялися «по складах», як це роблять недорозвинені діти на початковому етапі засвоєння лексичного огрому чужої мови, і вербалізуючи хаотичну концептосферу іконічної та стереотипної анекдотичної рецепції українця («*Та-то... нень-ка... тро-ян-да... ка-пе-люх... чорно-брив-ці... ко-хан-ня... бать-ків-щи-на... ва-ре-ни-ки... си-ву-ха...*»), то герої п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні» вже пропонують зрілі рефлексії щодо повноцінної національної самоідентифікації.

Рефлексивне підґрунтя більшої частини роздумів і несвідомих дій драматургічних героїв у п'єсах останніх років складає багатоярусний світ язичницької душі праукраїнця, роздираного пристрастями внутрішнього ества людини доби українського бароко, поетичного сим-

волізму модерністських і новоромантичних національних претекстів, високих громадянських інтенцій пізнього українського дисидентства, акупунктурних літературоцентричних міфологем національної версії постмодернізму. Як бачимо, матеріал для вибудови цього корпусу по своїй природі здебільшого стосується «інтуїтивних» або помежових, синтетичних культурних періодів, вторинних за своєю стильовою природою, тому «міф України», пропонується Я. Верещаком, не має нічого спільного з примітивною одіозною соціально-політичною міфологією, базованою на раціональних поняттях, і з невмирущим Шевченковим міфом «покритки», надто продуктивним в етнодраматургічній традиції. Натомість він наближений до модерністської міфології, в якій ієрархізовано зацентрований природний *sacrum* — майже недосяжний для сучасної людини ідеал упорядкованого, космозованого світу, гармонійний і перманентно досконалий ахронний локус, протиставлений знеціненому людському світові-хаосу. Як тут не згадати спостереження О. Гриценка про те, що спадковість і самобутність національного релігійного світогляду проявляється не в іменах і кількості богів, не в теологічних догматах, а в світоглядному ядрі з його уявленнями про *sacrum*, описаними М. Еліаде — як про «святе», «справжнє», те, що надає сенсу існуванню людини та спільноти. Міфопоетика різного рівня у Я. Верещака стає засобом створення семантично, енергетично й дидактично насичених образів дійсності — у подібному поєднанні вона неодмінно сприяє реконструкції національної моделі світу в її цілісності та впорядкованості, втіленню національного образу світу як Космосу.

П'єси, запропоновані до уваги читачів, різні й тематично, й жанрово, й настроєво: драматургові хочеться говорити з нами усіма відтінками нашого мовного діапазону — від щирої патетики до інтонацій довірливих і проникливих, від літературних ремінісценцій до епатажної матірної лексики, якій, наприклад, у сучасній російськомовній драмі делекуються функції «новітньої емоції». Проте

навіть яскраво іронічні речі під пером Ярослава Верещака звучать проникливо й тонко, заторкують якісь потаємні струни наших душ і закликають повертатися до вже знаних текстів ще і ще, адже взагалі чи існує людина, якій би вдалося двічі у житті прочитати один і той самий варіант будь-якої п'єси цього драматурга? Це питання риторичне, бо сам Верещак перебуває у постійному творчому горінні, тож щохвилини править і перекроює себе, а відповідно – і свої драматургічні писання, які налічують безліч варіантів. Тож і сьогодні, шановний читачу, Ви матимете нагоду погратися у чергові пазли й із сюжетів нових і знайомих спробувати скласти для себе творчий портрет нашого невтомного ексцентрика – українського драматурга Ярослава Верещака.

Ідеальний театр

TanzLaboratorium research oriented group

Що значить — бути задоволеним твором мистецтва?

Проект «Ідеальний театр» був реалізований групою TanzLaboratorium в НЦТМ ім. Леся Курбаса в рамках наукової теми Лариси Венедіктової «Перформативні практики як філософія в дії» і досліджує складні взаємини між очікуванням та задоволенням у сприйнятті мистецтва (але не тільки мистецтва).

У 1990-х в Америці художники — емігранти з СРСР Комар і Меламід реалізували свій проект «Вибір народу». Вони замовили у соціологічних компаній низки країн (серед яких була й Україна) дослідження з метою виявити найбільш бажаний (та небажаний) зміст живописного твору. В кожній країні проект завершився виставкою створених за результатами опитувань картин, демонструючи невідповідність смаків, очікувань, тощо — різних людей та піднімаючи критичні питання щодо сучасної соціальної структури та її естетики*.

Автори вирішили спробувати вступити в діалог з ідеєю того проекту, переосмислюючи її в умовах перформативного повороту, які пропонують можливість для звільнення естетизму від естетики та емансипації глядача.

На нашу думку, театр є ідеальним засобом для мистецтва, що має справу з неможливістю себе самого.

У ході проекту був розроблений опитувальник — інструмент комунікації з публікою. Відвідувачам головних театрів Києва пропонувалося відповісти на запитання про ідеальний, на їхній погляд, театр

* Див. про проект: <http://awp.diaart.org/km/index.html>

(близько ста опитаних). Крім того, анкета поширювалася соціальною мережею Facebook (двісті опитаних).

Для створення роботи за результатами опитування проекту були запрошені режисерка Тамара Трунова й актор Акмал Гурезов. Зрештою, група виділила кілька можливих підходів до інтерпретації результатів опитування. Одним із них є наступні стислі описи «ідеального театру» від першого до шостого у процентному співвідношенні.

1 місце

година психологічного партнерства людини, що повсякденною мовою екзистенційно шукає смисл життя в театрі-лабораторії

2 місце

сорок хвилин веселої байдужості ілюзорного персонажу художньою мовою на концептуальному рівні в атмосфері абсурду

3 місце

десять хвилин виховного абстрактного антропоцентризму неартикульованою мовою в атмосфері глобального Чехова А. П.

4 місце

година конкретної залежності матюкливої істоти від Іншого в суспільній атмосфері відчуження

5 місце

сорок хвилин цинічного людського суду псевдонауковою мовою з локальної культурної провини в атмосфері театру-розваги

6 місце

фактично 10 хвилин дружньої сексуальності радянською мовою в умоглядній атмосфері Шекспіра

Зрештою, 15 липня 2018 року відбувся work in progress «Бенкет» на сцені НЦТМ ім. Леся Курбаса:

Прес-конференція режисера, частково,

частково творчий вечір актора,

часкові рухи тіл у напівоголеному просторі часткового танцю

З початку 2018 року ТЛ працює над ідеєю ідеального театру, театру, який міг би сказати про себе – «я – не театр». Що таке театр, як не міфологія в сенсі «натуралізації концепту»?

Шукати театр там, де він ще чи вже – не театр. Театр, що говорить про свою неможливість. Знищити театр в сенсі його профанації, підірвати міф, відірвати його від ритуалу, звільнити гру.

Режисер Тамара Трунова – Тамара Трунова

Актор – Акмал Гурезов

Костюми, сценографія, танці – ТЛ

Художник по світлу – Євген Копйов

Вхід: депозит 1000 грн, який повертається у вигляді гонорару за текст-рефлексію, написану протягом тижня після події.

Нам нецікава негативність чи позитивність судження, нам цікава Ваша думка.

Нижче до Вашої уваги опитувальник проекту і тексти-рефлексії вистави «Бенкет», надані глядачами.

Ідеальний театр. Опитувальник

Яке ставлення акторів до глядача Вам до душі? (один варіант)
виховне; залежне; байдуже; як до партнера; як до судді

Хто діє на сцені? (один варіант)
персонаж; актор; людина; істота

Чи є п'єса?
так; ні

Яка тривалість вистави? (один варіант)
10 хв; 40 хв; година і більше

Яка тема вистави?

провина; антропоцентризм; інший; ілюзії; дисципліна; війна; смисл життя; сексуальність; випадок; пам'ять; інше

Як розглядається тема?

переважно абстрактно; переважно конкретно; весело; цинічно; афективно; психологічно; фактично; суспільний рівень; концептуальний рівень; культурний рівень

Чи є у виставі слова?

так; ні

Яка кількість слів у виставі? (один варіант)

одне; три; шістнадцять; більше шістнадцяти; ваш варіант

Чи є у виставі рухи?

так; ні

Яка кількість рухів? (один варіант)

десять; сорок дев'ять; більше сорока дев'яти

Як розмовляють у виставі?

псевдонауково; по-совітськи; художньою мовою; неартикульовано (звуквидобування); матюками; повсякденно / побутово

Чи актори слухають одне одного?

так; ні

Тиша, скільки у відсотках (один варіант):

10%; 70%; 100%; ваш варіант

Скільки змін мізансцен? (один варіант)
без змін; одна; п'ять; більше п'яти

Що має бути на сцені? (ваш варіант)

Яка тривалість вистави? (один варіант)
10 хв; 40 хв; година і більше

Яка атмосфера вистави? (один варіант)

атмосфера абсурду; атмосфера відчуження; атмосфера театру-лабораторії; атмосфера театру-школи; атмосфера театру-розваги; атмосфера А. П. Чехова; атмосфера Шекспіра; атмосфера «На дні» (Максим Горький)

Олександр Чайка

«Бенкет. Work in progress». Рефлексія/спогад

Початок вечора не обіцяв нічого доброго: аби потрапити на подію дві жіночки при вході зажадали 1000 гривень – без малого 40 доларів – в обмін на розписку з всілякими гарантіями – згадалися заходи а la «як стати багатим» дев'яностих років, тільки цього разу без натовпу характерного виду стурбованих громадян. Спогади посилювало повідомлення про відтермінування початку події і можливість почекати в іншому, ніж те, де збиралися гроші, приміщенні.

Однак через деякий час глядачів все ж запросили до зали, як з початком акції продемонструвала поділ за християнським канонам на три частини: «горішню» – з характерним білим світлом за відчиненими дверима, «земну» – освітлену частково, з найбільшим вільним простором і «пекельну» – темну, з рядочками місць для знерухомлених нас грішних.

Перший час – до прес-конференції – події розвивались кволо: «актор», ймовірно засмучений частковістю свого творчого вечора,

марно намагався відтворити матюки Подерв'янського, соромився цього і явно прагнув «режисера». Коли ж той нарешті з'явився, «акторове» прагнення стало зрозумілим уповні, оскільки «режисер» виявився чарівною «режисеркою», яка робила вигляд, що квапиться розпочати свою прес-конференцію, все примовляючи «ну ось», «вже зараз», «ще трішки і вже», добре пам'ятаючи, що прес-конференція лише часткова і її функція декоративна — зайняти передбачене місце на голгофі біля «актора» за освітленим столом з підготованим дзеркальцем для гоління шістдесятих років двадцятого століття. В «пекельній» частині відчулося пожвавлення.

На цей момент окремі частини оголених тіл, що орудували в частині «горішній», склалися в три оголені ж фігури, які, перемістившись у частину «земну», взялися, як і годиться при вигнанні до юдолі, шукати прикриття своїй плоті. Втім, не наполегливо і без належної цноти — переможне бажання виконувати поставлене завдання часткового танцю брало гору над міфологічним мракобіссям. Напівоголовши своїм оголенням утворений простір танцю, ці фігури і справді намагались звабити глядача аби передати «живот тим, що у гробах». Тут і «актор», відчувши нарешті божу ласку, почав по-справжньому гаряче з пристрасстю читати завчені з дитинства Отче Наш, Діва Марія та інші. Не пасла задніх і «режисерка» — оголосивши нарешті про готовність відповідати на поставлені запитання, вона і справді вірила, що завдяки її жертві ми постанемо як живі й підемо до світла, до мікрофону. І ми пішли. Ну, дехто. Але я не зміг. Я не міг ні питати, ні говорити взагалі. Я хотів пригорнути її до себе. Втішити. Розрадити самотність серед живих близькістю з мертвим...

І раптом все стало перетворюватися на фарс. Хтось із пекла запідозрив, що ті, на землі, не мають жодного плану-задуму, а просто глузують із нас. Частини тіл, що й так танцювали тільки частково, не в змозі віднайти якогось ритму, ще більше запанікували, завертілись, утворюючи на землі вихор. Крізь звуковий безлад

я почув тишу безодні. Те ж саме вочевидь трапилось і з мешканцями землі – вони поволі попрямували на небо, лишаючи нам, що спостерігали зникаючий вгорі порожній стіл від часткової прес-конференції, подальше занурення в пекельні глибини.

Ну що ж, подумав я, іншого дарма було чекати.

Принаймні лишили по собі гордість за мужнього «актора» і ніжність до сердешної «режисерки».

У сподіванні отримати назад свою закладену 1000 грн.

Наталя Кратюк

«Щось, що ніколи не піде з пам'яті», – цитата з анкети глядача проекту «Ідеальний Театр» TanzLaboratorium research oriented group.

Вот ни в жизнь бы не писала ничего об этой работе, если бы не данное мной обещание. Потому что есть события, которые, в силу разных обстоятельств, воспринимаются как очень личные, почти интимные, как некая визуализация моего собственного театрального (и жизненного) опыта, который, обретая публичность, не становится от этого менее личным.

Потому что ну как, да и надо ли объяснять понимание того – что я (наконец-то!) дома и что я совершенно и как-то по-дурачки даже счастлива? Что нет необходимости спрашивать себя, работает для меня эта вещь или не работает, и пытаться понять, почему да/нет? Потому что это однозначное «да», которое обнаруживается сразу же, в полноте опыта, и это «да» мне знакомо и возможно для меня только в театре.

И это «да» случилось уже на первых минутах, когда в моей памяти еще оставались ошметки от чтения материалов проекта «Идеальный театр», а точнее цитат из зрительских анкет: «Ідеальний театр – це коли актори ставляться до глядача байдуже, а на сцені діє істота... коли тема розглядається цинічно», «тема розглядається переважно конкретно і психологічно на екзистенційному і культурному рівнях».

Пока Актер — Акмал Гурезов «конкретно і психологічно» рассматривал воспоминание, как его в детстве забыли на вокзале и «байду-же» приглашал «ходім ушаста блядь за цими мудаками, вони шукають те, чого нема», а Балет на заднем плане еще не был изгнан из белого рая, я еще была способна анализировать происходящее. Безуспешно пыталась вспомнить автора высказывания о том, что хорошим театральным текстом может считаться только тот, который невозможно поставить, и думала ну как? как они это все смогут собрать? как это вообще возможно и в какой форме *это* может существовать на сцене и не разваливаться?

А потом театрально пройдя через зрительный зал появился Режиссер — Тамара Трунова, Балет обосновался «в миру» и начался Пир, он же ворк-ин-прогрес, он же прес-конференция, он же преодоление / размывание / разрушение границ между зрителем и актерами на сцене, он же лабораторная работа, эксперимент, он же не-театр, он же (как это может быть вообще?) театр таким как я его сегодня люблю — несуществующий в какой-то определенной форме, и одновременно существующий в множестве разных, живущий по своим собственным законам и возможно именно поэтому оставляющим мне, зрителю, так много пространства и свободы.

Я так и не задала ни одного вопроса. Единственный, который меня интересовал, — «что вы делали на репетициях», был уже задан. А я до сих пор улыбаюсь, вспоминая детали — Тамару с зеркалом и «солнечным зайчиком», босые ступни Акмала под столом, живущие своей отдельной жизнью, Тарелкина с флейтой и бег по кругу Саши Лебедева, Марьяну со скакалкой и как-то безумно красиво лежащее тело Балерины — Ани Виноградовой.

Лариса Бабій

у залі я відчула щастя. я — людина, яка віддалася завданню заробляти собі на життя, тобто сильно занята своїм виживанням — оживіла.

але дійти туди (буквально — перенести своє тіло до театру) було нелегко.

сам текст анонсу з вимогою заплатити заставу в розмірі 1000 грн я сприйняла неоднозначно. з одного боку — запрошують, і я хочу прийти, навіть на таких непростих умовах. з іншого боку — відштовхують, і я засумнівалася: можливо, що ідеальному театру взагалі не потрібен глядач?

що це за робота, що заставляє кожного (по-своєму) зустрітися так сильно з собою?

коли в «щоденному» житті можливо себе уникати й уникати (бо робота, справи, відповідальності, фізичні потреби тощо).

i see something happen on stage and it makes me smile
tamara catches me smiling and smiles back at me
i notice we are smiling at each other, but now i'm also laughing at her — she doesn't know what i'm smiling about — it's my secret
but she's smiling for having caught my smile and knows that she doesn't know what i'm smiling about
and now we're looking at each other and smiling at the fact that in the middle of the theater here we are — two people smiling at one another

я відчуваю вільний простір.

можна все і не треба нічого.

а при тому хочеться — насолоджуватися грою світла на різних фактурах сценічного простору та каденсією слів, що промовляються актором, спостерігати за точними безсмысленими діями трьох істот на сцені, задати своє питання в мікрофон і залишатися — хоч незручно — поки не знайдуться ті слова, що відповідають в той момент на запитання тамари «а що для вас ідеальний театр?»

робота, щоби «створити» цей чарівний (ідеальний?) простір — не творча або конструктивна. робота полягає в тому, щоби відбирати те (часто невидиме, неусвідомлене), що затуляє моє відчуття свого існування в щоденному житті — на роботі, при соціальному спілкуванні, вдома.

що це за тонка і тендітна межа, що виділяє цей простір від щоденного? чому ті самі дії (я сиджу, дивлюсь, слухаю, говорю) мною тут сприймаються зовсім по-іншому? чи тут взагалі доречно говорити про межу, якщо йдеться про відбирання, чи точніше — відміну (зміну, перемену) чогось?

кожен елемент цієї складної системи — режисер, актор, текст, 3 істоти, освітлення, сценографія, звуки, питання, глядачі, і сам театр (!) — автономний і необхідний. так само, як передісторія — відповіді 200 глядачів на опитування артистів про особисте уявлення ідеального театру, які тамара озвучує на свої прес-конференції.

різноманітність присутностей та уваг — як і глядачів, так і тих, хто на сцені — була відчутною як якась базова якість того, що відбувається. моя увага танцює від події до персонажу до своїх відчуттів, до ситуації в цілому до шматку світла на стіні... можливо, в цьому просторі і танцюють якісь наші думки — не висловлені, але подумані — і вони теж спілкуються чи зустрічаються чи щось окреслюють у просторі.

у кожного є свій «ідеальний театр» і цей Ідеальний театр якось включає їх всіх. ніхто не контрольований і ніхто не контролює ситуацію. але відбуваються зустрічі та найдивовижніше — ситуація не розсипається.

оце мій ідеальний театр, подумала я. а сказала щось інше. бо назвати це — ним було би неправильно. адже ідеальність (як на мене) саме в його непередбачуваності, в тому, що дивує.

текст вистави закінчується уривком з платона про любов.

як ідеальне і любов пов'язані?

якщо я відповідаю, що це мій «ідеальний театр» —

а я люблю цю якість співіснування і красиві декорації і слухати тексти з п'єс і людей, що тут і дзеркала і тінь і стіл, що в кінці світиться, піднімається, зависає...

і як ці три істоти бігають стрибають стоять стукають гавкають тягнуть на верйовочках одягаються і роздягаються дивляться слухають, як їхня присутність на сцені щомиті схоплювала мою увагу і відпускала —

це визначення як «ідеальне» його наче убиває.

адже люблю я те, що існує *just beyond the edge of my imagination*.

екскурс в особисте: я колись ідеалізувала того чоловіка, якого я любила. і це було погано для нашого співжиття. бо в моєму житті зі своїм «ідеальним чоловіком» не було місця для мене.

парадокс цього Ідеального театру полягає в тому, що мое найяскравіше відчуття було відчуття вільного місця — постійно, для всього, скільки там не відбувалося, воно не наповнювалося, ані розпадалося, але місця для мене, для іншого, для пам'яті, для нового, для того, що я бачу і для того, що не помічаю... місце було.

Дмитрий Федосеев

Банкет. Рефлексия

Недавно на семінаре «Перформативность» слухав виступлення под названієм «Потерянный зритель». Там в частности говорилось о том,

что традиционный театр не ставит перед зрителем никаких вопросов. Так вот спектакль «Банкет» поставил больше вопросов, чем я смог унести. Начало. За столом сидит актёр. Не тот актёр, которого я видел пару недель назад в Театре драмы и комедии. В нем есть что-то живое, он делится своими переживаниями. Мне уже нравится. Потом актёр начинает читать отрывки из пьес с ненормативной лексикой, описанием инцеста и прочей жестью. В это время на заднем плане хаотично ползают голые перформеры. В какой-то момент один из перформеров становится в стойку на голове и раздвигает ноги. Что всё это значит? Меня хотят эпатировать? Я эпатирован. Но зачем так сложно меня эпатировать? Можно было бы просто выйти и помахать своими гениталиями у меня перед носом. Если меня не хотят эпатировать, почему тогда голые тела, почему именно эти отрывки пьес? Возможно, для кого-то это всё не вызывает такой сильной реакции, но для меня эти элементы перетянули на себя всё внимание и собой закрыли все остальное. Осталось какое-то странное чувство, будто ожидалось, что я должен пройти какой-то свой рубеж, чтобы добраться до чего-то более глубинного, но я не справился. Был еще странный элемент с приглашением задавать вопросы во время спектакля. Вопросы то задавать можно, но отвечающий пытается с каждым вопросом играть в какой-то комеди клуб. Пытаясь позже собрать это всё воедино, создается ощущение, что я в лабиринте, где каждая тропа неизбежно упирается в тупик. Бессмысленность того, что происходит на заднем плане, никак не склеивается с перегруженной смыслами пресс-конференцией / чтением пьес на переднем. Опять же интересно в чем задумка? Сделать набор каких-то несвязанных элементов и пусть зритель сам для себя склеивает, и смотрит, что у него склеилось? Просто создать атмосферу остроты и парадокса? Высветить предрассудки на счет наготы? Может тут нужен был какой-то культурный бэкграунд, который мне бы все объяснил? Или может никакой задумки и вовсе нет, а есть какое-то интуитивное ощущение

ние, что вот надо так и всё. Because fuck you that's why так сказать :) Вопросы, вопросы, вопросы.

Мне кажется, что идеальный театр, должен включать в себя описание процесса создания работы. Чтобы потом, почитав о идеях, на которых основывалась работа, отсылках, цитатах, получив больше контекста, пересмотреть еще раз новым взглядом, сравнить. Тем не менее даже в таком виде я предпочту этот спектакль тому, что я видел театре драмы и комедии. Пускай что-то непонятное, но над чем можно размышлять и что может быть почвой для обсуждения с разными людьми еще много дней спустя.

В анонсе к спектаклю присутствовало условие написать текст-рефлексию. Сначала я воспринял это как забавную идею, маркетинговый ход. Сейчас я понял, что рефлексия это существенная часть процесса. Это, пожалуй, сравнимо с проявлением отснятой плёнки. Если её не проявить, то у тебя так и останется всего лишь моток плёнки. Это уже третья по счету попытка и каждая версия видоизменяется, проясняется, разворачивается под влиянием размышлений и обсуждений. Спасибо TanzLaboratorium за это открытие.

Наталя Шевченко

Що сказала б моя мама?

Моя мама проста жінка. Їй 88 років. У неї світлий розум. Але вона взагалі не розуміє, чим я займаюся і чому за це платять гроші. Іноді я їй пояснювала. Але тоді вона задає запитання, на які я не маю простої відповіді. Ми нервуємо, дивимося одна на одну з класовою неприязню, іноді я кричу і виправдовуюсь за те, що не заробляю свій хліб у поті чола. Тож тепер я їй говорю коротко: я пішла на роботу. Робота є робота, якою б не була.

Як же виглядає моя робота?

Я театрознавець, отже – професійний чи досвідчений, принаймні, глядач. Це той, хто дивиться і щось бачить. Дивиться і розуміє?

Дивиться і думає? Коли? Потім? Чи дивиться і думає одночасно? А чи він, театрознавець, може щось і відчувати? Йому ж не заборонено думати і відчувати одночасно?

Що я відчуваю зараз?

Я дивлюсь на сцену. На сцені стоїть стіл, на шворках за чотири ніжки. Ймовірно, це колись спрацює. За столом сидять чоловік і жінка. Актор і режисерка. Так написано на аркушах паперу з прізвищами, що стоять на столі. А довкола бігають, скачуть, повзають, лежать голі люди. Троє. Ось голий чоловік побіг колом по периметру. Чи можна бігати «колом по периметру» я не знаю, але мене цікавило інше питання, позаяк я ніколи не бачила раніше, як бігають голі чоловіки. Чи в нього плигатиме пісун? – це була моя перша думка. Поки не видно. О, бачу. Навіщо ж мені погляд театрознавця?! Плигає. Як і жіночі груди. Так і запишемо.

Якби моя мама мала екстрасенсорні здібності і побачила оцю мою роботу – тут треба зробити велику паузу і насолодитися моментом – когнітивна прірва між нами була б подолана. Раз і назавжди. Бо я теж поки нічого не розумію, але мені це дуже подобається.

Ідеальний театр для мене тепер – це, коли я дивлюся і бачу порожню сцену. Ну, хоча б хвилин п'ять. Сидіти і дивитися, як сцена дихає, мовчить, живе. Дивиться на тебе. Вона теж дивиться. Я це бачила.

Ще я люблю, коли нічого не показують навмисно, дають можливість побути з самим собою. Не просто побути з самим собою, як може бути людина на самоті, наприклад, у себе вдома, на природі, в лісі, біля моря. А в спеціально відведеному для цього місці, яке спеціально створене для того, щоб дивитися, тренувати цей навик споглядання, з різних точок зору, кутів і дистанцій. І я все більше переконуюся, що театр ми бачимо у власній голові і дивитися, насамперед, треба туди. Саме там вже з'явилася моя мама, пісун і вічні запитання. Прийти в театр – це прийти на побачення з самим собою,

подивитися на себе у віртуальне дзеркало. Чомусь для цього потрібні інші люди. Он, на сцені стоїть велике дзеркало, але під таким кутом, що побачити щось у ньому, принаймні з мого місця, нічого не можливо. Хіба якісь частини. Чиясь нога, тінь, зблиск. І навіть, якщо ти встанеш і підійдеш впритул, то що ти там тоді побачиш, окрім себе – персонажа власного життя? Он і режисерка дивиться у люстро, яке принесла з собою. Робить вигляд, що причепурюється. Актор говорить монологи, ніби смакує делікатеси. Або це персонажі дегустують актора на свіжість.

Наша психіка має оптичну природу. Дзеркальні нейрони. Сліпі плями. Фокуси. Зум. Тло. Спецефекти. Призма. Система дзеркал. Дегустація присутності і дистанції. Близько / далеко, відкрито / закрито – це тільки якість присутності і контакту, уваги. За допомогою різної оптики і дистанції ти в якийсь момент стаєш видимим. Де б ти не знаходився, в залі чи на сцені. Ти стаєш видимим у погляді іншої людини. У своєму відчутті. В розтяжці між полюсами. Зворотна перспектива реальності. Потреба бути побаченим. І тут варто розрізняти, що тут є від ексгібіціонізму або фундаментальної потреби людини. Потреба розрізняти. Здатність розрізняти. І ти раптом помічаєш щось, чого ти впритул не помічав, хоча воно було під носом. Або було відкладене в глибоку шухляду пам'яті. Життя навалюється на тебе зненацька і не відпускає. Стіл суне вгору. Я аплодую мамі в моїй голові. Вона була ідеальним глядачем.

Ксенія Венедиктова

Ідеальний неидельний театр

Абсурдність происходящего на сцене в какой-то мере дает понять, что идеального не существует. Закрой глаза и попробуй представить себе идеальный мир. Он окажется хаосом, броуновским движением, совмещением несовместимого. В попытке создать нечто «идеальное» мы всегда будем сталкиваться с абсурдом и хаосом. Что

касается театра, тут были совмещены три вещи – пресс-конференция с режиссером, творческий вечер актера и движения оголенных тел на заднем плане. Это никак не вписывается в общепринятую сейчас концепцию театра, где должны быть актеры, они должны быть в одежде, у каждого своя роль и текст, прослеживается сюжет и т.д. Хотя сейчас есть довольно много вариаций этой концепции, некие «неформальные» театры, разрушающие миф о том, что театр должен быть «именно таким, и никаким другим» (актеры, сюжет, текст). Однако, так или иначе, это тоже театр в общепринятом понимании этого слова. С Идеальным театром иначе. Это театр, который театром не является. Он полностью разрушает миф о том, что что-то должно быть именно таким, как его хотят видеть люди. Но тем не менее, происходящее на сцене строится исходя из опросов зрителей либо случайных людей в интернете. Именно этот факт дает понять, что человек в попытке создать идеал где-либо (в своей жизни либо на сцене перед своими глазами), всегда будет сталкиваться с абсурдом.

Мы привыкли воспринимать то, что нам легко объяснить себе, когда легко генерируется картинка в голове и не нужно слишком много думать. Однако видя перед собой картину Идеального театра, которая получилась из сочетания трех абсолютно разных, хоть и по-отдельности достаточно «театральных» вещей, миф о существовании некоего «идеала» развеивается там собой.

Идеальный неидеальный театр.

Мар'яна Матвейчук

###

Ідеальний театр відсилає нас до самої ідеї театру, до театровості театру, як ми можемо її уявити. Але в речі завжди є її ідея, інакше вона перестає бути цією річчю. Іншими словами, в будь-якій теа-

тральній виставі вже закладена ідея театру. Сама думка чи потреба показати в театрі, засобами театру, саму ідею театру вказує на потребу замислитися над проблемністю цієї ідеї як такої.

Але ми не можемо думати про театр без того, щоб думати про його історію. А думати про його історію означає думати про численні спроби з ним покінчити.

Чомусь у двадцятому столітті театр вигадав для себе фігуру режисера, який мав би спрямовувати погляд глядача. У виставі ідеального театру режисерка сидить на сцені. Всі її погляди і концепції, всі його вибудовування мізансцен, вся її логіка і все її чуття – все при ній. Але ніде інде. Тут фігура режисера стає потенційністю режисера, його непроявленою можливістю. Втім, їй, здається, до душі в своїй «дурнуватій грі в ніщо» дискурсивно розвертати запитання, які ставлять глядачі, до них самих же.

Після того, як театр вигадав для себе фігуру режисера, театр почав боротися за звільнення актора від тиранії режисера – проти вписування гри в жорсткий, чітко спрямований погляд. В ідеальному театрі актор – на сцені – не один, але сам на сам зі своєю грою. Актор – грає. Хай там що. Хай там бігають, стрибають, говорять, шумлять, гавкають, виють, верещать, сумніваються, критикують. Актор – грає.

Але цього недостатньо. Чому? До кінця непізнаною для самої себе є людина. Спроба уявити чи здійснити людину ідеально обертається грубою схематизацією з невідворотними наслідками. Не вдається передбачити непередбачуване. А саме непередбачуване, несподіване, природу якого нам не дано схопити, але якому можна довіритися, непрорахована і непрораховувана похибка, можливо (але ми не певні), дозволяє людині, зрештою, не покінчити з собою, не зруйнувати себе остаточно. На ар'єрсцені «Бенкету» – оголене, дикувате, не дике, але й непізнаної культури, невідомо-чим-зайняте-невідомо-для-чого.

«Бенкет», де режисерка режисерує казна-що, де гра грається в своїй «неактивній активності» і де є ще щось — чи так веж конче необхідно говорити, що саме? В такому театрі, що назвався частково ідеальним, елементи синкретичної театральної машини ніби з насолодою витанцьовують свою відірваність одне від одного.

А глядач? Для нього залишили місце, відібравши його. Глядачів пускали до зали тільки після письмового зобов'язання написати текст-рефлексію (з грошовою гарантією виконання зобов'язання). Геть професійність театрознавця. Кожен глядач сам є знавцем свого власного способу дивитися.

«Стільки, скільки треба», «що завгодно», «все», «все, що необхідно» — так часто коментували відкриті відповіді учасники опитування, за матеріалами якого, як заявляють автори, мала бути створена вистава. Такі відповіді ніби відсилають назад до ідеї ідеального театру самої в собі, до нерозкритості й нерозкриваності ідеального. Втім, повернути театр до цього місця нерозкриваного і нерозкриваності — достойна уваги ідея театру, така театровість театру, яка дозволяє театру жити в непроявленому залишку проявленого, робити театр так, щоб, зрештою, нічого не було зробленим. Таким способом, яким треба. Стільки, скільки треба.

Лариса Венедіктова
GAP

Ідеальне існує. Ні, може існувати — може так статися, що світло-логос-блискавка не-необхідно співпаде з людиною. Так, наприклад, люди закохуються. Чи роблять наукові / мистецькі відкриття.

Я одне таке зробила, коли дивилася виставу «Бенкет». Відкриття з рангу серендипних (серендипність — явище випадкового знаходження чогось вдалого, особливо коли людина шукає щось інше).

Коли в якийсь момент все стає на свої місця, стає тим, чим має бути, падінням, яке несе в собі потенціал польоту. І якщо наступної

миті все розвалюється, перетворюється на навіщось сконструований хаос, це дивним чином сприймається із вдячністю за ту мить, що таки була. Відчуття щастя, про яке говорили глядачі вистави, можливо і є тим ідеалом, який неможливо втримати, який виглядає як спогад, але є можливістю, який існує не в майбутньому чи минулому, а в прозорі між теперішнім і минулим, там, де немає часу (чи час заново віднайдено, як пропонував Марсель Пруст). Майбутнє тут предстає таким, яким може бути – волею (або свободою – від часу).

Робити щось, щоб зрозуміти, а не тому, що вже зрозумів і хочеш розповісти людям – один з принципів роботи ТЛ. Бенкет (і ширше – проєкт Ідеальний театр) – з рангу таких спроб – зрозуміти – що це за повнота – тіло, що це за повнота – мова.

«Незаменимость языка состоит в том, что он несомненно система, причем открытая, но, разделяя эти два свойства со многими другими созданиями человека, язык обладает еще кроме того полнотой...

Только еще одна культурная форма обладает сходной полнотой: человеческое тело. По определению Витгенштейна язык часть человеческого организма. ... Как и тело, язык открыт по своим возможностям. ...Первые навыки и умения приобретает тело, потом вступает язык» (В. Бібіхін)

У Бенкеті слово і тіло розведені радикально. Ті, що говорять, мають своє місце за столом та займають центральне положення і володіють статусом, ті, що мовчать, знаходяться на периферії і місця у них немає. Топологія грає тут визначальну роль. Тривалість мовлення, руху чи паузи теж стає топологічною. Може, це нелегко зрозуміти, але можна спробувати так думати.

Ці дві повноти не дружать, тобто не є одна одній – Іншим (другом). Але спілкуються, вірніше – *можуть* спілкуватися. Через посередника. Посередник – Ти. Ти як функція уваги. Уваги, яка надає вагу як слову, так й тілу. Чи як сказав Андрей Андріанов, «танцюрист – це інструмент тіла». А людська уява є інструментом тілесної уяви

й тілесної свідомості. Мова розмовляє тобою так само, як тобою рухає себе (танцює) тіло. Прозір між ними створює своєрідний вакуум, що в фізиці є умовою експерименту. Експериментатором є глядач, в якого відібрана можливість безтурботно насолоджуватися ілюзіями та розчаровуватися від їхнього зникнення. Натомість колишній глядач можливо отримує радість парадоксу і рефлексії (якщо пощастить).

Що тут від театру? Чому в «ідеальним» названо саме «театр»? Можна було б сказати «Ідеальна теорія» (театр і теорія – слова з тим самим коренем). Ідеальна теорія – така, що постійно себе відмінює.

Театр потрібний, щоб зрозуміти, що театр непотрібний. (Хоча, можливо, театр це казав всю свою історію?)

P.S.

Ни в мире, ни в моем теле, ни в моей мысли я не могу ничего изменить. Но вот что: не всё равно как мы смотрим на всё это; одно смотрительство может быть проще, легче, красивее другого. От нашего смотрительства не зависит как мы видим мир, мы не распоряжаемся, какими аспектами он к нам повернут; наоборот, это наше смотрительство как раз целиком зависит от того, каким аспектом повернулся к нам мир. Когда наш глаз прост, Витгенштейн называет его счастливым. Этика имеет отношение к счастью: этически, или, что то же, эстетично то, что счастливо. Счастье не может быть устроено, оно выпадает или не выпадает как сторона игрального кубика, как положение вещей (В. Бибихин)

P.P.S Ви ніколи не замислювалися, чому гральні кубики називають «кістками»?

Національний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

Науковий вісник

Курбасівські читання

Kurbas Reading

Курбасовские чтения

№13

Випускові редактори:

Мар'яна Матвейчук, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Юлія Скибицька, кандидат філологічних наук,

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Рекомендовано до друку Вченою Радою НЦТМ імені Леся Курбаса

(Протокол № 2, від 27 червня 2018 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого

засобу масової інформації

Серія КВ 14039–3010 ПР від 30.05.2008 р.

Національний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, м. Київ, 01034

Наклад 200 прим. Гарнітури Kraskario, Rubik, Source Sans Pro