

ТЕОРІЯ
ТЕОРИЯ
THEORY

Неллі Корнієнко

доктор мистецтвознавства (Київ)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЇ «РЕЖИСЕР» У ПОСТНЕКЛАСИЧНОМУ ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: ОПТИМІСТИЧНИЙ І ПЕСИМІСТИЧНИЙ ПРОГНОЗИ

«Театр режисера поки що існує,
але ця фаза завершується»

Ромео Кастеллуччі

Почну з очевидного, яке, на жаль, все ще не стало реальністю гуманітарного наукового дискурсу. Особливим дефіцитом у цьому сенсі відмічено мистецтвознавство і, зокрема, театрознавство. Як європейське, так і вітчизняне.

Йдеться про те, що, починаючи з останньої третини ХХ ст., радикально трансформувалася історичний часопростір. Не тільки у бік прискорення всіх процесів і загального «інформаційного ущільнення». Постійна мінливість, нестійкість, непередбачуваність і відкритість (як розумів її У. Еко) нині з'являють себе як субстанціальний інваріант часопростору. У цих новітніх умовах не могли не змінитися такі поняття: суб'єкта, зокрема, суб'єкта творчого процесу; лідера, творчого акту, простору, часу, закономірності і випадковості, категорії причинності, хаосу і порядку, живого і неживого тощо.

У бутті, смислотворчими категоріями якого стали нові інтерпретації зазначених понять, неминуче виник і ланцюг трансформацій у полі культури, художньої зокрема. Змінюються смисли, ролі і функції її суб'єктів. Та й сама категорія суб'єкта піддалася тектонічним зрушенням. Сьогодні на базі низки новітніх фундаментальних досліджень¹ можна стверджувати, що в процесі еволюції вирішальну роль починають відігравати нелінійні, відкриті системи, що працюють на засадах самоорганізації, системи з високими ступенями свободи, до яких у *першу чергу*, без сумніву, входять системи художньої культури², включаючи і театр, що цікавить нас. Художня культура стає одним із головних персонажів еволюції.

Констатую очевидне: ми перебуваємо у просторі *постнекласики*.

Повторюся: на жаль, усвідомленням такого важливого факту і принципово нової ролі художньої культури сучасна гуманітаристика, і зокрема мистецтвознавство, — достатньою мірою не заклопотані.

Сьогодні художня культура — і театр у тому числі — відкриває свої нові, постнекласичні ресурси. Втім вони існували завжди. На цей предмет є дві точки зору. Згідно з першою, існували чітко артикульовані періоди: класичний, некласичний і нинішній — постнекласичний. Є й інша точка зору, згідно з якою постнекласичний стан є станом історично постійним. Змінюються лише, можна сказати, формули адекватності предмета і методу. І тут немає жодної супереч-

¹ Див. роботи І. Добронравової, В. Кізіми, Л. Киященко, В. Аршинова, В. Стьопіна, Л. Бевзенко, Н. Корнієнко, О. Левченко, Ю. Гютюнника, В. Лук'янца, І. Цехмістра, В. Мойсеева та ін.

² Див. роботи І. Пригожина, І. Стенгерс, Є. Князевої, С. Курдюмова, Н. Корнієнко, А. Назаретяна, М. Кайку.

ності — перед нами просто специфічна оптика підходу до відомого принципу доповнюваності. Так чи так, але сьогодні ми фіксуємо потребу в постнекласичних ресурсах культури. Потреба ця періодично актуалізується, і переважно — в періоди перехідні, часто позначені екстремальністю. Цей ресурс підсилює енергію передусім — що особливо важливо усвідомити — фундаментальних функцій художньої культури (театру): діагностичної та прогностичної стосовно своїх суспільств (середовищ), а також коректує функцію їхньої страхівки. В умовах постнекласичного простору театр, зокрема, переглядає не лише свої функціональні можливості, але й як результат — роль лідерів художнього процесу. Суб'єкта дії або, що стало нині особливо актуальним, — *конструктивного негідня*. Останнє — окрема тема.

Як відомо, на різних історичних етапах у ролі лідера в театрах європейської традиції перебували і драматурги, і провідні актори, а з початку ХХ ст. — режисери, що стали професіоналами. Професіоналізм режисера в його *класичному*, визначальному сенсі, накинутому йому культурою класичного ж зразка, зводився до можливостей синтезувати — естетично і світоглядно — ролі драматурга, декоратора (пізніше — сценографа), актора, організовувати музичні енергії, надавати своєрідну єдність тому, що означено як простір і час в їх класичному виразі (єдність часу і місця, причинно-наслідкові зв'язки подій тощо). Режисер втілював свої стратегії — аж до останньої третини ХХ ст. — *як своєрідний лінійний художній менеджер*. Відносна простота складових і ясність канонів і нормативів дозволяла театру, сказати б, вичерпуватися у повноті класичних уявлень про свого лідера — режисера.

Але вже в останній третині ХХ ст. в цьому класичному ресурсі лідера став відчутним дефіцит якостей, без яких у щохвилино і щомиті різко змінному світі жодній сучасній художній системі не обійтися. З причин принципової, фундаментальної непередбачуваності сучасного, постнекласичного світу особливою креативною цінністю означились, згідно з нашими дослідженнями, такі характеристики лідера, як:

а) *випереджальне (упереджувальне) мислення;*

б) *дослідницький імпульс;*

в) *універсалізм нового рівня, що вміщує в себе таке актуальне нині поняття, як уміння не так пояснювати й інтерпретувати, як ставити запитання. Доба інтерпретативного розуму (в термінах З. Баумана) відходить у минуле. Сьогодні відлік веде Культура Запитань, на відміну від існуючої досі культури відповідей.*

Остання третина ХХ ст. ознаменувалася на театрі європейському динамічним розвитком передусім його *пошукового театру* — який значною мірою вже був некласичним і за низкою позицій передував добі постнекласики. Нагадаю, що і А. Арто, і Лесь Курбас, і В. Мейєрхольд, і Є. Вахтангов, і Б. Брехт, і Є. Гротовський, і Е. Барба (та й не лише вони) у своїх лабораторно-експериментальних дослідах, інакше — у власному пошуковому театрі — ставили і вирішували питання, що по суті випереджали класичні художні побудови. Їх пошуковий театр вже тоді принципово по-новому поставив проблему коректності сценічних категорій: *часу, простору, суб'єкта, події, свідомості, під- та позасвідомості, видимого/невидимого*. Відчуття інших вимірів вже витало в художньому повітрі.

Некласичні версії цих сценічних категорій вже тоді, в епоху класичного модерна, торували шлях в останню третину століття ХХ-го.

Так Лесь Курбас, наприклад, своїми театральними версіями «потоків свідомості», пошуками естетичного аналога «підсвідомості» (1923, 1933), продемонстрованими одночасно з авангардною прозою Дж. Джойса і абсолютно незалежно, істотно випередив не просто театральний час. Він уже працював на Культуру Запитань, культуру нової людини, людини «розширеної свідомості», що узяла траєкторію в ноосферу. Теорія шокowego театру А. Арто в якомусь сенсі упереджувала ряд постнекласичних версій в театрі А. Жолдака, Р. Кастеллуччі або А. Шиллера (Угорщина).

Пошуки наших сучасників останніх двох поколінь: Є. Гротовського і Е. Барби; Е. Някрошюса, Р. Тумінаса, Й. Вайткуса, М. Карбаускаса, О. Коршуноваса у Литві, Ж. Помра, Ф. Жанті й інших у Франції, А. Жолдака, Д. Богомазова, Д. Лазорка, О. Ліпцина в Україні, від К. Люпи до Гж. Яжини в Польщі, від Т. Остермайера до Х. Гьоббелса і Ф. Касторфа в Німеччині, від П. Фоменка, А. Васильєва і Л. Додіна до К. Серебреннікова в Росії, бельгійця Л. Персеваля, італійця Р. Кастеллуччі — радикально змінюють художній і естетичний ландшафт театру Європи. У своєму випереджальному сегменті — пошуковому — європейський театр лавиноподібно зрушив зі своїх місць такі поняття, як «час», «простір», «реальне» і «віртуальне», «минуле» і «сьогодення», «суб'єкт», «самоідентифікація», «живе» і «неживе». Ми вже мали можливість говорити про це у своїх монографіях [1] і доповідях, залучаючи режисерські версії вищеназваних лідерів європейського театального процесу.

У спектаклях Някрошюса, скажімо, предметом нашого інтересу була інтерпретація перш за все таких категорій, як «минуле» і «сьогодення» або, скажімо, «живе» і «неживе». Досліджували ми і феномен «ущіль-

нення» і «розтягування» часу тут-і-зараз, а також проблему ідентифікації через ритуали ініціації — у виставах А. Жолдака. Розглядали версії стосунків вербальної і невербальної семіосфер у спектаклях Ф. Жанті і Р. Вілсона, парадоксальні діалоги тексту і контексту у Ж. Помра, нове уявлення про «потік свідомості» у виставах молодого росіянина А. Янковського.

Декілька слів про Ф. Жанті, добре відомого нам. Немовби у логіці Курбасового театру образного перетворення, він з 1980-х років розвиває естетику тотального перетворення «всього у все». Його «Вітівки Зігмунда», де головними героями були пальці, пропонують майже неправдоподібну мандрівку, з парадоксальними «перевтіленнями» пальців то в медсестер, то в бандитів, то в друзів. А «підказка» від Ф. Жанті не залишає сумнівів — ми у зоні підсвідомості. Тут правлять бал сни і галюцинації, далекі спогади і невідомлені гріхи. Подальші вистави Ф. Жанті переконують: поставивши трилогію про подорож у підсвідомість (з 1995-го — «Нерухомий подорожний», «Край землі» і нині — «Болілок»), він опинився серед тих, хто відкриває шлях, що став актуальним сьогодні. Люди, маріонетки, речі взаємоперевтілюються, підтверджуючи (крім усього іншого) відсутність межі між живим і неживим. (На екзистенційному рівні свої аргументи на користь останнього привів Е. Някрошюс в «Порах року».) Матерії видимого і таємниці невидимого у «Болілоку» Ф. Жанті ввергають у запаморочливий сюжет з кімнатами і люками, де проживають невіджиті страхи, чекання дива і драми пам'яті — будинок дитинства, що горить і чого ніколи не було... Дослідник підсвідомості, Ф. Жанті будує свій тотальний театр, залучаючи в рівній мірі і театр, і цирк (перевага надається клоунаді), і танець, і пантоміму, і відео-

арт, і архаїчний ритуал, і театр тіней. (Проте це загальна тенденція.) Ф. Жанті не випадково заявляє: «Сцена — територія підсвідомого». Природно, що в такому дрейфі підсвідомістю відмінюються класичні закони земного тяжіння або причинно-наслідкові зв'язки подій — опора театру класичної режисури.

Нині лабораторія театрального лідера дедалі більше тяжіє до колб нової «алхімії», до глибини і ризику поняття «дослідник». Вкотре нагадаю, художня культура, і театр зокрема, випереджають у своїх прогнозах академічну науку на одне-два покоління (!).

Логіку все того ж таки цеху майбутніх лідерівучених на театрі по-своєму представляє і американець Р. Вілсон. Він теж «відмінює» відомі фізичні закони. Його театр колористичних і акустичних ефектів називають «галюцинуючим простором», «ретьельно організованим геометричним хаосом» — знаком «розпаду всіх фізичних і духовних цінностей». Французька критика поіменувала його ще і як «структуроване мовчання» (нагадаю його 12-годинну «безмовну оперу» — спектакль «Погляд глухого», 1971). А найадекватніші інтерпретації його театру належать психологам і психіатрам. Примарне і явлене походять тут з химеріади сну. А його бунт проти Слова і Смыслу продовжує логіку бунту постнекласичного театру проти Логосу. Проти традиційної «лінійної» психології. Як і багато сучасних театральних лідерів, він віддає перевагу візуальному театру. Слово часто залучається на сцену, аби показати, що воно — зовсім не важливіше за звук, шелест чи тишу. Передуючи «Грі снів» Г. Ібсена у власній версії, Р. Вілсон напише: «Часу і простору не існує. Герої розщеплюються, роздвоюються, випаровуються, ущільнюються, розтікаються, збираються воедино... понад

усе — свідомість сновидця». У його театрі жест, річ, актор — поза психологією — вони лише мазки на картині. Критика асоціює спектаклі Р. Вілсона з картинами Р. Магрітта не випадково.

Нарешті назвемо абсолютно несподіваний театральний експеримент К. Маргалера в опері «Фама»: режисер запропонував глядачеві «пожити» безпосередньо усередині звуку, досягаючи ефекту спеціальними акустичними новаціями. Мікросвітом тут стають звукочастка, хвиля, квант; це принципово нові взаємини двох світів — мікро і макро, новий рівень диференціації інтелектуальних матерій. За великим рахунком, театр в подібному пошуковому своєму сегменті переглядає — не більше не менше — «одиниці» виміру людини та її можливостей. Отже, можна говорити про нові *естетичні методології як новий ресурс постнекласичних практик*.

Є всі підстави обережно, але все-таки стверджувати: нині театр створює свою власну, *нову, художню «теорію відносності»*. Прорив у непередбачувані світи театр початку ХХІ ст. здійснює, як ми бачимо, за рахунок своїх постнекласичних ресурсів і, зокрема, за рахунок власних упереджувальних стратегій, головну роль в яких грає *дослідницький імпульс*. Лідером сучасного театрального процесу дедалі актуальнішим є лідер з даними вченого, що вмів ставити завдання і формулювати складні проблеми. Часто — буттєвого плану. А те, що театр дедалі ефективніше з'являє свої фундаментальні можливості, доти мало запитані (історично не зажадані³), — не

³ Не секрет, що до цього часу західна цивілізація залишається у полоні чи не «онтологічної» недовіри до можливостей культури, зокрема, художньої. Рідкісні винятки (приклади Франції, Швеції та деякі інші) не вселяють достатнього оптимізму. А між тим художня культура виходить у лідери сучасного процесу еволюції.

викликає сумнівів у дослідників, що працюють з методологіями, адекватними ХХІ ст.

То кого ж театр бачить володарем настільки актуального і несподіваного дару? Традиційного, класичного режисера і драматурга? Чи, може, мистецького менеджера або дослідника-гуманітарія? А що, коли театральне лідерство опиниться цілком під силу вчену-природничникові, найадекватнішій постаті сучасного етапу розвитку суспільств, зокрема — його художніх начал і, звісно, театральних? І чому що частіше в ролі лідера театального процесу (та й кінопроцесу) останніх двох поколінь стає особа або універсально-гуманітарна (назвемо хоч би Р. Кастеллуччі, живописця і сценографа, сценариста, художника зі світла, звукорежисера, теоретика; музиканта К. Маргалера, драматурга Т. Крауча, філолога М. Равенхілла), або в той чи інший спосіб презентанта «точних» наук (назву принаймні режисера К. Серебреннікова — фізика, А. Васильєва — спочатку хіміка; відомого бельгійського театального режисера А. Плателя — лікаря-психотерапевта і психолога, кінорежисера Ю. Кару — радіофізика)?

Поза сумнівом, універсалізм, я б навіть сказала — *транспрофесіоналізм* — стає, на наш погляд, обов'язковою складовою майбутнього лідера театального процесу. Гадаю, й кінематографічного також. Не головне, чи називатиметься він режисером, Вчителем на східний зразок або якимось ще. Східна культурна складова виникла тут не випадково: адже саме вміння ставити запити — і передусім буттєвого рівня — вирізняють культуру Сходу і його Вчителів ось уже не одне тисячоліття.

І — ще про дещо важливе.

Наші ідеї, викладені тут, відтворюють футурологічні траєкторії руху класичної системи «режи-

сер» у її — мовою соціології — оптимістичному сценарії. Але існує, як відомо, ще й песимістичний і нейтральний його варіанти.

Назву кілька сюжетів песимістичного сценарію. Найвиразніший, що існує на поверхні, — сценарій глянцевої художньої культури і театру. Його присутність зафіксовано, хоч як це дивно, передусім у театрах і культурі східної Європи. З прикладів на безпосередньо наших теренах — окремі роботи А. Жолдака чи Р. Віктюка, театру Лесі Українки. Естетиці глянцевої культури на театрі притаманні: відверте витіснення, нейтралізація або радикальна адаптація людиновимірих начал і духовних концептів. Передусім вона відповідає масовим очікуванням знаків успіху, як розуміє його саме масова культура споживання; мріям про швидке і комфортне просування в ознаки кар'єри, входження в коло «успішних» людей тощо. Йдеться не так про власне кар'єру, як про її «інтерпретацію» все тією ж масовою свідомістю, а ще точніше — інстинктом самозахисту, бажанням стабільності, причетністю до «еліти» маргінесу, яку переходова доба виплескує на поверхню, утримуючи на рівні товарного бренду⁴. Новий кітч і симулякр — найбільш розповсюджені персонажі глянцевого театру і культури загалом. Театралізація усього позахудожнього простору — від політики до побуту — яскраво виокремлює ці радикальні сутнісні підміни. А така телеверсія глянцевої, як «Світське життя», розгортає своєрідну хрестоматійну *антологію симулякрів*. Акторами, не гіршими за професіоналів, виявляються тут дизайнери моди, спортсмени, політики, бізнесмени, юристи, банкіри, а їхні кроти бентлі, годинники від *Cartier* чи *Patek*

⁴ Тема культурної трансформації поняття «лузер» — одна з відповідей на проблеми духовного дефіциту, його структури і якості.

Philippe, а чи то сумочки від Луї Віттон; Кембриджі, які, виявляється, нічому не навчають, дипломи Королівського університету, для власника якого навіть словник елочки-людожерки — занадто обтяжливий інтелектуальний тягар, — симулякри життя. Знаки життя як товару, його лейбли у просторі глобального ринку, глобального мегамаркету. Театр глянцю, що витісняє актора-особистість-професіонала, режисера-стратега театрального процесу, — ознаки демонтажу людини як художньо-естетичного і етичного начала. Його духовної іпостасі і сутності.

Витіснення людини як такої з художньої зони відбувається не лише через механізм підміни цінностей у напрямі симулякра, а й засобами використання медіа- та кібертехнологій у некреативному режимі. І ця логіка має достатньо прецедентів — переважно у театрі європейському. Наведу лише один із десятків можливих прикладів.

«Спектакль „Коккаїн“ Ф. Касторфа — „грандіозне тригодинне шоу із спецефектами“, яке діяло „на мозок куди сильніше за справжній наркотик“ [2]. Тут акторська майстерність остаточно втрачає сенс, оскільки управляє уявою складна техніка: датчики і джерела команд „защити“ і просто стежать за виконанням відповідної послідовності дій, причому цей процес не вимагає ні режисерського втручання, ні акторської ініціативи: „Касторф запросив до роботи над виставою художника Джонатана Месса. Месс збудував на сцені щось неймовірне — якусь величезну конструкцію, схожу чи то на вмираючого динозавра, чи то на розбомблене місто. Ця конструкція стоїть на поворотному колі, і, обертаючись, відкриває нам все нові і нові боки свого жахливого образу. Перед нами то інсталяція гіпсових бюстів без облич, густо вимазаних кров'ю, то гі-

перреалістична кухонька. <...> Долучить до цього два кіноекрани і два телевізори і зауважте, що дія відбувається одночасно в декількох точках сцени і транслюється на екрани. Ось ми бачимо, як актори носяться в божевільному танці, а ось камера показує їхні обличчя зовсім зблизька, коли видно, як справжня сльоза змішується з крапельками поту на щоці актриси. Техніка монтажу крупних і загальних планів, гіперреалізм, витончений саундтрек..."» [3].

Ці фрагменти «технологічного» театру, втілені в актуальному просторі, викликають велике занепокоєння багатьох дослідників, зокрема, Ф. Нікіфорової [2, 86—90; 4, 88—90; 5, 114—115], Е. Сосніна [6, 81—130; 7], психолога Н. Носова [8] та інших, які аналізують проблему еволюції театру з точки зору теорії цілеспрямованих систем.

Скажу й про таку небезпеку. В умовах ігнорування або невідчуття численних ноу-хау, які вже відбулися, і відкриттів європейського пошукового театру з його випереджальними, евристичними стратегіями⁵, — театр у своєму, сказати б, касово-масовому виразі приречений «обслуговувати» найнебезпечніші стратегії інформаційного суспільства, його радше ентропійні, ніж креативні медіа-технології. Вже сьогодні наука попереджає про небезпеку скочування інформаційної цивілізації до стратегій глобального тероризму, в яких головну, підкреслюю — провідну — роль вже нині відіграють засоби масової інформації. Скажу більше — вони є важливою, якщо не вирішальною складовою цих стратегій [9; 10].

⁵ Додам: у кінематографі — ті самі тенденції, назву хоча б П. Грінвея, з його дослідженнями живого і неживого, хаосу і порядку, ірраціональності, симетрії і асиметрії в бутті; з його «відміною» традиційного нарративу; нарешті, його експерименти з абстрактним кіно («Падіння»), з електронним кіно; його досліди по розшаруванню екранного простору і т.п.

Занепокоєння вчасні і аргументовані. Але, як правило, належать вони вченим, які, як на мене, недооцінюють фундаментальної ролі культури на даному етапі цивілізаційного руху, і ролі її «розвідницького» стратегічного учасника — культури художньої.

Скажу відверто: вищезазначені тривожні симптоми не викликають особисто у мене занепокоєння. Нас не лякають процеси, що нібито свідчать про тотальне витіснення людини з художніх ландшафтів.

Саме тому ми й запропонували ефективний (оптимістичний) сценарій. Наші соціологічні і синергетичні дослідження фундаментальних функцій художньої культури і театру [1; 11; 12] доводять: якщо якийсь сегмент театрального тіла підпадає під ентропійний вплив, втрачає енергію, як у вищезазначеному випадку, театр у процесі саморегуляції провокує кумулятивний ефект «заперечення» і рольову перебудову власних сегментів. Запитує пасіонарні сили. Змінює власні актуальні програми, згортає малопродуктивні і висуває в зону розвідки найпотужніші. Паралельно система починає діяти в режимі оперативного самонавчання, прискорюючи вибір найбільш адекватних за цих умов стратегій. Так запускаються контрмеханізми спротиву ентропії. Театр (культура) налаштовується на стоншення і поглиблення свого головного — людиновимірного — ресурсу. Головного — зауважмо — для всієї антропної цивілізації. Ресурсами цими найефективніше, на нашу думку, нині займається тоталогія.

Ще раз, вже вкотре, наголошуємо на одному з найефективніших сценаріїв сучасного етапу еволюції — сценарії з пріоритетом культури й інтенсивним використанням в ньому культури художньої. Лише цей сильний евристичний ресурс здатен нейтралізувати

зазначеного типу небезпеки і ризику і запропонувати продуктивні стратегії майбутнього.

Природно, серед лідерів цього процесу у ХХІ столітті має бути представник лідерства нового класу, нового типу дослідник і креатор.

Література

1. Корнієнко Н. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008.
2. Никифорова В. Авиньон без русских // Эксперт. — 2004. — № 27. — С. 88.
3. Соснин Э. А. Краткий очерк эволюции театра с точки зрения теории целенаправленных систем: [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://www.metodolog.ru/00374/00374.html>. — Назва з домашньої сторінки.
4. Никифорова В. Театральный вокзал // Эксперт. — 2003. — № 45. — С. 88—90.
5. Никифорова В. NET романтике // Эксперт. — 2004. — №48. — С. 114—115.
6. Соснин Э. А., Пойзнер Б. Н. Лазерная модель творчества (от теории доминанты — к синергетике культуры): учеб. пособие. — Томск: изд-во Том. ун-та, 1997. — С. 81—130.
7. Соснин Э. А., Пойзнер Б. Н. Основы социальной информатики: пилотный курс лекций. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000.
8. Носов Н. А. Виртуальная психология. — М. п: Аграф, 2000.
9. Шайхитдинова С. Информационное общество и «ситуация человека». Эволюция феномена отчуждения. — Казань, 2004.
10. Иноземцев В. Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. — М., 2000.
11. Корниенко Н. Театр сегодня — Театр завтра. — К., 1986.
12. Корнієнко Н. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук. — К., 2000.

Анотація

Пропонується прогноз щодо професії режисера у ХХІ ст. Зміна в художній культурі класичних (і неklasичних) парадигм на постнекласичні суттєво трансформують ролі і функції режисера як лідера театрального процесу. Стаття надає аргументи на користь феномену лідера як нового типу дослідника, вченого. А культури постнекласики — як Культури Запитань, з вільними сценаріями поведінки, пріоритетом непередбачуваності, відміною причинно-наслідкових та інших лінійних зв'язків.

Аннотация

Предлагается прогноз относительно профессии и режиссера в XXI в. Смена в художественной культуре классической (и неклассической) парадигм на постнеклассические существенно трансформируют роли и функции режиссера как лидера театрального процесса. Статья предлагает аргументы в пользу феномена лидера как нового типа исследователя, ученого. А культуры постнеклассики — как Культуры Вопросов, с вольными сценариями поведения, приоритетом непредсказуемости, отменой причинно-следственных и других линейных связей.

Summary

The author makes a forecast concerning the trends in stage direction in the XXIst century. Changes in art culture from classical (and non-classical) to postnonclassical paradigms essentially transform the roles and functions of the director as the leader of the theatrical process. The article offers arguments in favour of a phenomenon of the leader as a new type of the researcher-scientist, and of postnon-classical cultures — as Cultures of Questions, with free scenarios of behaviour, an unpredictability priority, cancellation of «cause-effect» and other linear links.