

## Круглий стіл

### Український театр. Зміна парадигми – початок 1990-х і перспективи

**Марина Котеленец** (модератор):

Наш круглий стіл проходить в рамках *фестивалю Актуального театру*. Ми думали, як точніше сформулювати тему нашого круглого стола. І вместе с Олей Островерх, Оксаною Танюк пропонуємо таке називання: «Український театр. Зміна парадигми – початок 1990-х і перспективи».

Все ми знаємо, що «Театральний клуб», Олег Липцин починали свою творчу діяльність на рубежі 1980–90-х, в той період, коли і відбувалися зміни соціально-політичні, зрозуміло, вони торкнулися і культурної сфери, природно, торкнулися і театр. Змінювався і український театр. Було б логічно дати спочатку деяку загальну картину – що було до того як з'явилася відома українська нова хвиля в театрі.

І зараз я хочу надати слово Анні Іванівні Веселовській...

**Веселовська А.І.:** Якою у нас робочий мова – російський, український?

**Олег Липцин:** Давайте український...

**Неллі Ніколаєвна Корнієнко:** Просто у нас гості без знання української мови – з Москви, для них це буде напружено і не всі зрозуміло... В інтересах зручного взаєморозуміння можна перейти на російський.

**О.Л.:** Если можно, я сразу представлю нашу гостью. Мне доставляет радость и удовольствие познакомить вас с профессором Александрой Иосифовной Живовой, которая только сегодня утром приехала из Москвы. Александра Иосифовна – ближайший и верный друг Михаила Михайловича Буткевича, моего учителя, замечательного педагога, режиссера ГИТИСА, создателя *теории игрового театра*. Вот вышла его книга «К игровому театру»...

**Н.Н.:** Хочу сразу поблагодарить Олега и А.И. за подаренный двухтомник.

Так сложилось, что М.М., к сожалению, был в свое время потеснен новым течением, включая и Анатолия Васильева. И создание двухтомника – это действительно событие. Мы рады и присоединяемся к этому.

**О.Л.:** Да, да, и мне хотелось сегодня посмотреть не столько в прошлое, сколько бросить взгляд именно в перспективу. И для меня без М.М., без его идей *творческого освобождения актера* этой перспективы просто не существует, я ее себе не представляю... И по возможности я хотел бы обращать наш разговор к этим идеям М.М. Немного представить его как человека, как художника. Я чувствую в себе постоянное желание популяризировать его работы и его жизнь. Присутствие А.И. позволит нам прикоснуться к личности М.М.

**М.К.:** После представления я все-таки возвращаю наш разговор к поставленной теме – в общих чертах мы должны очертить, какой театр был тогда и какой театр приходилось менять.

Слово предоставляется **Веселовской А.И.**

Ввиду наличия, по словам Веселовской, фиксированного текста – выступление не записывалось. Но Вступительное слово Веселовской А.И. представлено не было. Основная мысль в выступлении сводилась к акценту на тенденции возврата в эти годы закрытой, запрещенной классики 1920-30-х годов – эпохи Расстреляного Возрождения.

Кроме того, А.И. в качестве актуальной задачи сегодня предложила задачу объединения усилий всех заинтересованных в развитии театра и науки о нем сторон.

**Н.Н.:** Я хочу говорить, как мне кажется, о более важном, о более существенном в период 1990-х годов. Вот собственно о чем. У меня есть на эту тему монография: «Украинский театр в канун третьего тысячелетия. Поиск: Картины мира. Ценностные ориентации. Язык. Прогноз». Я отстаиваю ту точку зрения (и развиваю именно ее), что театр принадлежит к самоорганизующимся, открытым системам, с высокими уровнями автономии. Театр для меня, безусловно, – субъект, а не просто отражающая социум система. Именно субъект – со своим языком, собственными внутренними программами ценностей, со способностью диагностировать и прогнозировать общество, а также страховать его от разрывов традиции и прочего. Хочу подчеркнуть, что художественная культура (театр) в своих диагнозах и прогнозах опережает академическую науку на полтора-два поколения.

Касательно украинского театра 1990-х – 2010-х годов...

Одна из главных тенденций этого периода, – кроме того, что возвращались «непрожите» драмы экзистанса, драмы абсурда, запрещенная украинская классика (Мыкола Кулиш, Хвылевой и др.) и т.д., – украинский театр в своем поисковом сегменте очень активно обнаружил тенденцию к национальной самоидентификации. Это прежде всего спектакли «Театра в кошику» Ирины Волицкой (мастерская Центра Леся Курбаса), теоретика и режиссера. В его программу входило как открытие имен – назовем тут, к примеру, спектакль по Лужницкому об Андрее Шептицком, так и линия модернизации украинской классики – спектакли по Стефаныку, Лесе Украинке, Шевченко. Назовем и театр «Воскресенье» во Львове. И, естественно, львовский Театр Леся Курбаса. Репертуарный театр более робко, однако тоже обнаружил ту же тенденцию.

Проблема исторической памяти, самоидентификации отслеживается особенно четко.

Ничего удивительного в этом нет. Мы – на этапе достраивания нации (немецкие романтики не случайно считали, что нация есть, если есть театр). Это естественно – художественное время актуализировало скрытые ценностные интенции. Их эстетически материализовывали и спектакли Кучинского, и театр «Воскресенье», и Валерий Бильченко, и Олег Липцына, и Андрей Жолдак. Эти наиболее чуткие художники как раз и обнажили себя как субъекты определяющих театральную мысль процессов. Это одна линия.

В этой же линии прослеживается и тема *аристократизма*. Ведь в Украине была аристократическая культура. К сожалению, была... Но ничего не исчезает – истина известна, все остается. И когда наступает актуальное время для определенных ценностей, театр начинает предлагать обществу их программы и механизмы воплощения.

Привожу хрестоматийный пример.

В период, скажем, атеистической стерилизации театр, будучи стратегом, немедленно сдвигает традиционную иерархию жанров и неожиданно предлагает жанр исповедальной пьесы и мистериальную (квазимистериальную) драму. Он начинает страховать – включает именно эту функцию – общество от разрывов в ценностных картинах мира, в духовном спектре.

Что касается языка театра.

Понятно, что классическая культура к определенному времени, о котором речь, демонстрировала уже уставшую эстетику. Это вовсе не означает отрицания классической культуры. Не об этом речь. Начался процесс отказа от определенных элементов ее эстетики – это нормально, такая революция периодически наблюдается в истории культуры. В данном случае – это отказ от приоритета вербальности, от доминанты слова. Слово перестает играть решающую роль. Причинно-следственные, линейные связи утрачивают свою репрезентативность, они распадаются.

Наступил период *неклассической* культуры. И на место слова, в этом убеждают спектакли Бильченко,

Липцына, Жолдака, приходит активность стихий – воды, земли, огня... Работа со стихиями становится знаковой, если хотите, репрезентативной. Наш спектакль Д.Лазорка – В.Карашевского в Центре Курбаса «Настасия Филипповна» по Достоевскому-Вайде, где стихии работали очень самостоятельно, порой замещая текст, в этом смысле был чрезвычайно показателен и интересен. И Достоевский, и Вайда совершенно не были бы против...

Театр перестраивается в системы нового языка. Новый язык – это не только отказ от слова или от его доминирования.

*Постнеклассическая* культура, заявившая себя прежде всего в поисковых сегментах театра (назову Уилсона, Кастеллуччи, Марталера, Филиппа Жанти и др.), работает в системе новых рекомбинаций пространства и времени, слова и тишины, формул непредсказуемости, скрытых энергий и т.п.

Очень много можно говорить на эту новую тему, но я возвращаюсь к игровому театру. Понимаете, какая интересная вещь. Несмотря на то, что психологическая традиция в истории культуры затронула внушительные сегменты театра Европы, доминантной она стала все-таки для театра русской традиции и смежных с ней культур. Сегодня психологический театр в Европе, ни для кого не секрет, практически отсутствует или тотально движется к ее «обнулению». А если присутствует, то на маргинесах. Почему, и хорошо это или плохо – я сейчас не об этом. О картинах мира европейского театра, который свернул именно эти программы, и их причинах –

разбираются театроведы-теоретики, философы и культурологи..

Первые импульсы к движению в постнеклассику были сделаны, в том числе и на базе психологической традиции, как и на основе игрового театра.

Теория игрового театра, теоретическая рефлексия на какие-то стойкие конфигурации в конкретных культурах появляются периодически. В данном случае мы говорим о М.М.Буткевиче, который фундаментально освоил эту теорию, заложил мощнейшие программы игрового театра. Игровой театр в каком-то смысле – знак полемики с определенными модерными тенденциями и, конечно, полемики с «целомудренной чистотой» некоторых линий классической культуры. Это разные ниши, которые по принципу взаимодополнительности удерживают целостность феномена театр.

И тут – самое время передать слово Александре Иосифовне и Оленгу Липцыну

**А.И.:** Я филолог. Не берусь говорить о театре. М.М. вообще считал, что преобразовать театр возможно, только преобразовав актера. Он считал, отдавая должное режиссеру, что театр – это, прежде всего, артист.....

Человек не может быть отделен от прошлого, настоящего... М.М. в первом томе излагает свой путь. Увлечение этюдным методом. С 12 лет решил, что будет режиссером, это при том, что сам живет в детском доме, будучи сыном врагов народа...Очень интересны эти моменты в книге, все эти переплетения. С одной стороны – огромный прорыв, с другой –

совершенная цельность. Без каких-то дыр и пустот, которые часто возникают, когда уходишь от одного к другому...

**О.Л.:** Я хочу подхватить эту мысль, мне кажется, это важно – речь идет о явлении игрового театра. Что это такое? Тут не так просто разобраться. А.И. называет вот эти моменты, но они не представляются мне отличительными или какими-то особенными... Вот если взять книжку – 1-й том, там все состоит из перемешанного личного, человеческого, с театральным – судьбы. Опять же. Это не случайно. Это и есть игровой подход. Ведь очень часто сейчас видишь на сцене как бы игровой театр – внешне активный, непоследовательный, яркий, масочный – вот как понимается эта атрибутика. Не знаю, как вы, но я, идя на это, уже очень быстро готов выходить из этого. Очевидно, что мне это ничего не дает. Хотя вроде бы форма используется. А возникает вопрос: собственно чего не хватает? Каких основных элементов? Когда вникаешь в это глубже, то понимаешь, насколько это связано, переплетено с явлениями жизненного и человеческого опыта.

Из книжки М.М.: «...после экзаменов Васильев пригласил меня в кабинет для разговора о дальнейшей судьбе студии. – Ну как? – спросил я. – Это прекрасно, сказал Васильев, – потому что построено на любви. На вашей любви к ним, и на их любви к вам. Я бы хотел так работать. Но...

И ответ Буткевича: А только так и можно работать. Театр должен основываться на любви».

И вот этот пафос, который вроде бы здесь звучит, находим и у Михаила Чехова.

**А.И.:** Я после Буткевича стала читать М.Чехова... Вот это слово *любовь*. Сейчас очень часто совершенно этого не чувствуешь. Они играют, а я сижу... Не участвую... Хотя мне кидают мяч, я должна его поймать, отдать, но это все не то...Я никогда не сажусь в первый ряд. Стесняюсь. Я потом поняла, что чтобы я перестала стесняться, надо играть по-другому.

**Н.Н.:** Наверное, любовь – эманация энергии. И если говорить о технологии, о поиске: как передать эту эманацию энергии? Вот, когда мяч хочется или не хочется поймать... Сейчас появляются новые методики извлечения и передачи энергии...

*Спонтанность* – вот для меня ключевой термин игрового театра... Игровой театр сегодня – это для меня театр *провокации спонтанности*... Провокации случайности. Как режиссеру спровоцировать именно это? Как актеру услышать? Это и есть путь любви.

**Юрий:** Здесь речь шла уже о другом, ином театре, где театр рассматривался в разных ипостасях, в разных контекстах – историческом, эстетическом... Но почему-то никто из этой уважаемой аудитории не сказал – об этическом аспекте.

Мне представляется, что уж если мы смеем или посягаем на разговор [...] начинается с осознания себя, круга, явления, осознания, что есть театр, откуда он возник. Мне показалось, что рефлексы и размышления на тему игрового театра скорее относятся к театру скорее бытовому, во всяком случае, все в этих размышлениях строится на реалистических

конструкциях. И мы забываем наработки ну хотя бы Серебряного века. Не говоря уже о том, что вскользь сейчас мы пронесли мимо Готовского, забыв о гносеологических и физических основаниях его театральной концепции.

Тут прозвучала реплика об актуальности театра, от тебя, по-моему, Олег. Недавно мы с Лесем Танюком об этом же говорили, об организующем, лидирующем начале театра. Мне кажется, действительно, театр это может делать... У него есть эти механизмы.

Так что я хотел сказать...В 80-е годы в наших студийных поисках я тоже занимался подобным. Вы, Нелли Николаевна, сказали замечательное слово – спонтанность. Мой театр так и назывался – *Театр спонтанної дії*, была идея создания мистериально-ритуального организма, который базируется на некоем ритуальном действии (не подразумевало никакой канонической драматургии...). Кстати, отношение к слову, о чем вы говорили, действительно теряет свою актуальность. У меня есть пример молодых студий (студий Черкова), которые пренебрегают текстами. Сейчас они поставили спектакль по Платонову «Котлован». Гениальную литературу Платонова вообще не слышно. Но они взяли его, именно платоновский, «внутренний жест». Вот о чем хотелось бы сказать. Другое дело, что сюжетный, фабульный театр, наверное, может существовать тоже. Но я еще раз говорю, что существует русло, мимо которого наша украинская культура (да и в России также) проходит, о нем мало знают. Говорю о театре как о ритуальном мистериальном действе.

**М.К.:** Юрий затронул тему о будущем театра. Он выдвинул модернистские идеи жизнетворчества, идеи изменения человечества.

Тут была реплика – игровой и психологический театр не являются антиподами... У меня в памяти это вызвало некие психологические постулаты. Современная психология определяет так называемую истинную самость человека и ложную самость человека. Фактически та истинная самость, которая существует в каждом из нас, может быть закрыта в течение всей нашей жизни, закрыта той самой маской, которую люди носят в своей жизни, которую актеры надевают в роли персонажа. И насколько я понимаю, задача Буткевича как раз была в том, чтобы снять маску, убрать ложный селф.

**А.И.:** тут, конечно, вспоминаются две вещи. Это прежде всего лировский курс. Все, о чем мы говорили, имеет отношение к тому, как был поставлен «Король Лир». Там за вечер можно было играть «Лиру» в 3-х вариантах – весело, скабрёзно, психологически.

Но я хочу рассказать, как Буткевич набирал курс у Васильева.

Один раз он пришел страшно взволнованный, сказал, что придумал нечто, но не знает, даст ли Васильев красные бокалы из «Серсо» на вступительный экзамен, который назывался «10 времен года». Мы не знали, для чего... И Васильев не знал. Ну, бокалы дали. Дальше появляется рассказ о том, что нужны еще и фрукты... Для чего? Далее нашей 14-летней дочери М.М. предлагает поучаствовать в действе – ее роль сводилась к тому,

чтобы просто подавать шляпки... Это уже был полноценный спектакль.

**О.Л.:** И речь ведь идет о простом наборе на семинар...

**А.И.:** ...когда все дрожат от страха, т.к. на экзаменах всегда в той или иной мере унижают. Кто поступал в театральный и не в театральный – знает. Вот. А тут, наоборот, должен быть праздник! Выходит абитуриент, ему говорят: выберите фрукт, выберите шляпку... Например, будущий семинарист выбирает морскую фуражку. Что Вы приготовили? Ахматову! И вот – он с яблоком в зубах, с фуражкой на голове, и читает Ахматову!

Они снимают маски, они себя освобождают, раскрепощают...

**О.Л.:** Если мы говорим о технике игры, то это постоянное настаивание на маске: «масочку, масочку, Олег». Я как-то спросил М.М.: *а какой вот театр идеальный, когда кульминация, когда наступает пик?*

*– Когда срывают маску!*

Понимаете, для чего эта маска?

**М.К.:** Любую пьесу можно играть в этой методике?

**О.Л.:** Есть серьезные особенности – жанровые, текстовые... Я не уверен. Каждая пьеса требует своего метода – не подхода, не адаптации даже, а метода.

**Н.Н.:** Тогда появляются М.Чеховы...

**О.Л.:** Конечно.

Юра затронул этический вопрос, а А.И. затронула вопрос о зрителе.

В двухтомнике описан семинар, где расписаны все методики на 2 года. Выписаны задачи формирования актера в самоорганизующемся спектакле. Новаторская методика, рассчитанная на подготовленных актеров, и там есть раздел, посвященный работе со зрителем. К вопросу любви, маски, бросания мяча – как бросать и с чем бросать?

Я согласен с Юрой – этическое почему-то часто уходит из поля зрения.

**Н.Н.:** Относительно этики в связи с Гротовским. Вот мы говорим о спонтанности, а не просто об импровизации. Это все разные уровни. Экзистенциальный, метафизический... То же относится и к любви. Любовь – на этих уровнях. Гротовский затрагивал именно эти пласты... Но сам Гротовский со своей этикой попал в собственный капкан. И как его актеры скажем, Чесляк, да и вся знаменитая пятерка из-за этого пострадали. Мы общались по этому поводу с его исследователями – Моликом и Калянкевичем... Они, к сожалению, подтвердили наши печальные догадки...

Наверное, антропная культура все-таки не зря предлагает границу, за которую не стоит переходить... В нашем случае – вопрос в проблеме уровней, которые затрагивает М.М.?

**О.Л.:** Вот опять же... Ситуация. Тот же семинар «10 времен года», прошли вступительные экзамены, набран курс, все замечательно. Всех поздравляют. М.М. со своими подколочками-улыбочками тоже поздравляет и говорит, что это, конечно, все хорошо, но... Я за всех вас рад, но... Вас 15 человек взяли, а мест

есть только 12. И вы такие все замечательные, что мы не можем никого отсеять. Вот вы сами и решите этот вопрос, кого надо отчислить.

Это к вопросу этики и любви... Потом он снял это напряжение, но сначала довел его до пика! Люди испытали чувство обиды, гнева, чувство несправедливости к человеку, которого уже начинали любить, которому доверились... Я не в том смысле, что это метод... Но до какого же уровня надо добираться... А вот что меня всегда потрясало, так это умение М.М. действительно формировать в ансамбле, в коллективе чувство любви, не кричать о любви, а именно создавать, поселять любовь там. Я не знаю, не могу понять, как он этого добивался, не пойму, как это делалось, но это могу засвидетельствовать и я, и мои друзья...

А потом в этом замечательном коллективе, попавшем в руки А. Васильева (спектакль «Шесть персонажей»), люди через три года не могли в глаза друг другу посмотреть – такая была ненависть...

**М.К.:** Кто сейчас пользуется методикой Буткевича? Кто ее преподает в Москве?

**О.Л.:** Я знаю Людмилу Новикову, нашу однокурсницу, она преподает в Щепкинском училище. В Англии вышла диссертация, что-то в Штатах написано... Книга существует уже 10 лет, и она востребована...

**Н.Н.:** Дело в том, что когда человек открывает фундаментальные законы, а Буткевич не придумал их, а именно открыл, – эти же законы начинают действовать по цепочке: на другом конце земного

шара может открыть их еще кто-то, и еще кто-то. Принцип самоорганизации в том и заключается, что вдруг появляется некто, например, какой-нибудь Олег Липцин и начинает работать именно в этой Программе, в этой парадигме...