

Олександр КЛЕКОВКІН

**МОВЧАННЯ СПРОТИВУ:
МІЖ АКсіОМАМИ Й ГІПОТЕЗАМИ
(історико-теоретичний аспект)**

I

Що таке театральна школа?

У буквальному значенні — навчальний заклад, який готує фахівців театру (акторів, режисерів та ін.). У ширшому сенсі — система спільних правил, методів, навичок і прийомів роботи над роллю або виставою, а також фахової термінології, що характеризують творчість певної групи театральних діячів — учнів того або іншого навчального закладу або майстра. Саме у цьому широкому сенсі вживаються словосполучення «школа корифеїв», «школа Станіславського», «школа Курбаса» тощо. У цьому ж сенсі говорять і про відсутність «школи» — тобто елементарних професійних знань, навичок і вмінь у межах певного напрямку. У цьому ж сенсі говорять і про виховання актора «школи Станіславського», про «школу режисури Немировича–Данченка», про відмінності у підготовці акторів театральними школами різних країн і окремих навчальних закладів. Інколи поняття «школи» ототожнюється із поняттями стилю, методу, напрямку, течії тощо.

Результат зусиль школи — отримана учнем професія, тобто сукупність знань, вмінь і навичок, які дозволяють фахівцеві більш–менш досягати позитивних наслідків своєї праці, створювати певний «продукт», вступати, завдяки результатів своєї праці, у стосунки обміну із соціумом і, у разі визнання, отримувати від останнього підкріплення й винагороди у вигляді квітів і оплесків, премій і титулів, замовлень

і гонорарів, а врешті життєвої й потойбічної слави або принаймні гарних рецензій і відгуків. Тобто бажаний результат зусиль будь-якої школи — успіх її учнів і, звісно, їхнє задоволення від власної праці. Крім того, це ще й конкурентоспроможність — і не лише з кіно і телебаченням, а й з багатьма іншими, — у тому числі, вкоріненими у національну традицію, — формами байдкування.

Саме для забезпечення цих обмінних процесів і здійснюється навчання — передача системи знань, вмінь і навичок використання найрізноманітніших винаходів і відкриттів людства для створення «предмета обміну». За відсутності цього «предмета» народжується привид освіти, дотепно описаний у п'єсі Фрідьєша Карінті «Поверніть платню за навчання».

Мистецька освіта, з погляду «успіху», не здатна запропонувати соціумові нічого такого, що можна було б уважати конче необхідним для його фізичного виживання; однак вона дає людині інше: очі й дзеркала — способи бачення й віддзеркалення світу, способи наповнення свого існування змістом, а відтак і можливість вступати у стосунки зі світом — зі світом явленим і прихованим, з минулим і майбутнім, з усім тим, що неможливо побачити неозброєним оком. Це окуляри, скельця яких відрізняються у кожній доби. Але окуляри ці й справді магичні, адже вони допомагають нам наблизитися до дива — дива, що називається життям.

З іншого боку, позаяк мистецтвознавча термінологія здебільшого носить емоційне забарвлення, то й поняття «професії» і «професіоналізму», котре прийшло на зміну «ремеслу» у протиставленні його «аматорству», втратило у наших очах об'єктивне значення, натомість набуло позитивного забарвлення.

Але що таке «професіональний» театр?

Зазвичай відлік його історії ведуть чи то від 1402 р., коли було засновано «Братство Страстей Господніх» у Парижі — перший театр із постійним приміщенням (але ця подія розтягується у часі — у Мадриді «Братство Страстей» з'являється лише 1565 р., а перше постійне театральне приміщення — 1579 р.). Інша можлива точка відліку — 1410 р., яким датовано перші світські п'єси — чотири нідерландські

абелеспели та шість сотерні. Або від 1545 р., коли одночасно у Франції й Італії з'явився перший відомий акторський контракт, що й вважатиметься інколи точкою відліку історії професіонального театру. Або перші театральні афіші — у Франції (1556) й Англії (у королівському указі 1563 р. було сказано: «вони (актори) мусять повісити play-bills (афіші) біля пошти за декілька днів до показу видовища з попередженням глядачів про театральне дійство»). З іншого боку, «професіоналізацію» можна зіставити й з іншою подією — появою наприкінці XVI ст. поняття «жанр» (вперше це поняття з'являється у Франції і свідчить про усвідомлення і мистецької діяльності, і різновидів її творів). Відтак, на думку авторів Театральної Енциклопедії, професіональний театр постав у різних країнах у різний час: у Франції — 1545 р. (початок процесу професіоналізації пов'язаний із діяльністю «Братства Страстей»); в Англії — наприкінці XVI ст.; у польському театрі — з появою у XVI ст. перших професіональних об'єднань «франтів» і першого цехового статуту; у мексиканському театрі — у XVI ст.; у турецькому театрі — з появою у XVII ст. цехової організації «Меддахі еснаф», члени якої, «професійні виконавці», виступали у кав'ярнях та інших громадських місцях; у Росії — у XVIII ст., з появою перших антреприз; в азербайджанському і єврейському театрі — наприкінці XIX ст.; в ізраїльському театрі — 1926 р. В Україні умовною датою народження професіонального театру, на думку Р. Пилипчука, є 1819 р. — рік постановки «Наталки Полтавки» І. Котляревського¹.

Провідною ознакою професіонального театру зазвичай вважається при цьому постійна оплата праці виконавців (О. Дживелегов узагалі тлумачить *commedia dell'arte* як «професіональний театр»² — «це був перший у Західній Європі професіональний театр», — пише він³); на думку О. Гвоздева, професіональні комедіанти з'являються у другій половині XVI ст. в усіх передових країнах Західної Європи⁴; на початку XVI ст., — пише О. Анікст, — з'являється все більше професіональних акторів, у двірцевих записах, в рахункових книгах муніципалітетів великих міст усе частіше з'являються згадки про акторські трупи, яким платять за видовища, влаштовані ними з нагоди свят⁵. От-

же, у сенсі професіоналізації театру й мистецьких здобутків два попередніх тисячоліття існування театру минули марно і лише у XVI ст. стало з'являтися щось схоже на «достеменне» мистецтво?!

Альтернативою «професіональному» театрові зазвичай вважається театр «аматорський». Проте розмежувати ці організаційні форми, спираючись лише на формальні ознаки, інколи надзвичайно важко і навіть неможливо, тим більше, що й реальний внесок «аматорського» театру у мистецьку скарбницю подеколи бував вагомим, аніж доробок консервативного професіонального, а надто академічного. Приміром, перші режисери — Андре Антуан і Отто Брам, Станіславський і Кропивницький, Мейерхольд і Курбас, — чи були вони, з формальної точки зору, професіоналами? Що ж до античного театру і театру середньовіччя, то, з одного боку, виконавці й справді отримували винагороду, але з іншого — самі видовища носили святково-календарний характер, і «виробничі» стосунки виконавців можна визначити як тимчасове, разове «сумісництво». Водночас аматорські театри доволі часто виступали у ролі потужних художніх провокаторів. Приміром, наприкінці XIX ст. епідемія театального аматорства настільки захопила Росію, що 1884 р. примусила й стриманого Антона Павловича Чехова іронізувати: «У Пекіні мешкають китайці, а у Москві «любителі»⁶ (котрих далі він інакше як «маніаками»⁷ й не називатиме). Саме з цього аматорства, як справедливо писав Адріан Піотровський, й постав новий театр: «Небезпідставно можна, далі, говорити про [...] творчу роль любителів із середовища аматорів, котрі протиставили «штампу», тобто формальним прийомам ворожого соціального угруповання, інтонації, жест і загальну установку людини з інтелігенції (початок МХТ)»⁸. І саме цей театр, усупереч «аматорству», став претендувати на культову роль у тодішньому суспільстві: «Піти до «Художнього» [театру], — писав О. Мандельштам, — для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ...»⁹

Інший аспект, який дає підстави висловити сумнів щодо поширеної точки зору про другу половину XVI ст. як період становлення

професіонального театру, це історія побутування лексеми «театр». Адже важко уявити професіоналізацію «театрального мистецтва» раніше, ніж воно було усвідомлене саме як мистецтво. Так само важко уявити й народження мистецтва у часи, коли «мистецтва» майже не згадувалися у літописах, тобто вважалися подіями «неважливими» й існували лише в якомусь «анонімному» форматі — деякі прізвища авторів, організаторів і виконавців дійшли до нашого часу лише випадково, і переважно у фінансових звітах. Отже, мусимо припустити, що ознаки «професіоналізму» слід шукати в іншому просторі.

II

На відміну від технічних винаходів і наукових відкриттів, **винаходи і відкриття мистецтва ніколи не вмирають і навіть не старіють**; вони лише можуть, втративши на певний час актуальність, опинитися десь на узбіччі нашої пам'яті або ж навіть перетворитися у свідомості світської публіки на «моветон». Однак у фаховій скарбниці ці винаходи ніколи не зникають остаточно і у якомусь сенсі можемо й справді вважати їх, без найменшого винятку, безсмертними. Саме тому кожне покоління й досі із задоволенням гортає сторінки Гомера й Шекспіра, слухає твори Баха й Моцарта, розглядає картини Брейгеля і Рафаеля. **Бар'єрів між «старим» і «новим» мистецтвом, між «прогресом» і «регресом», між «авангардом» і «традиціоналізмом» у фаховому сенсі не існує, усі мистецькі винаходи співіснують одночасно, що й дозволяє нам сприймати дійсність не лише крізь скельця своєї доби, а й крізь окуляри попередніх поколінь.** Так само, здається, мусила б функціонувати й мистецька школа — не виставляючи бар'єрів між «нормою» й «відхиленням», між «своїм» і «чужим», адже йдеться про скарбницю винаходів мистецтва, котра сьогодні стала, або принаймні мусила б стати, загальною.

До таких безсмертних винаходів належить і «театр», але не якийсь абсолютний театр, а той неповторний, який кожна доба вигадує, керуючись власними смаками, забобонами й розумінням життя. І тому, якщо, звісно, ми претендуємо на те, щоб уважати себе людьми, які вільно дивляться на життя, то, кажучи «театр», мусимо мати

на увазі саме «театри». Адже «театр» — це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, що охоплює найрізноманітніші явища людського буття, котрі інколи, здається, важко зіставити й об'єднати якимось знаменником. Це поняття охоплює театр греків і римлян, середньовіччя й королівського двору, братських шкіл і ярмарків, салонів і підвалів, вулиць і площ. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але жоден із них не має часу кінця, він ніколи не «вичерпується» й продовжує жити — і не лише у метафоричному сенсі: усі народжені колись театри живуть одночасно — у межах однієї країни, міста і навіть конкретного театрального колективу. І кожен із цих театрів ми намагаємося досягнути, користуючись скельцями різних часів.

Серед найдавніших метафор, які видають неспроможність людини досягнути явлений світ, упродовж багатьох століть домінують метафори «книги», «театру» і «сну». Залежно від обраної метафори визначаються й наші ролі на час відвідання цього світу (автор, його герой, переписувач або читач; актор, глядач або ж навіть режисер). Залежно від обраної метафори відрізняється й зміст нашого відвідання (читаємо або записуємо; граємо або споглядаємо, спимо або мандруємо). Звісно, метафор світу значно більше, однак домінують — саме ці.

Незважаючи на розмаїття утворених метафорами світів і життєвих стратегій у цих світах, найнадійнішим шляхом входження у світ професії, згідно з академічною традицією, є його студювання, узгоджене із метафорикою «книги». І це не абстрактні книги, це абсолютно конкретні авторські тексти, спираючись на які, творить себе кожна доба. Ці книги забезпечують нам можливість діалогу із минулим і сучасністю, вони дарують нам радість спілкування й пізнання, вони дарують нам насолоду і ... шкоду. Адже у порівнянні із цими книгами, жоден соціальний чинник, аж до заборони сценічних жанрів, театральних форм, напрямів і навіть видів творчої діяльності, не може завдати стільки шкоди мистецтву та й узагалі галузі «неточних наук». Як пише Ганс Блюменберг, «книги та дійсність давно ворогують між собою» і «написаний текст проникає на місце дійсності; йо-

го функція полягає в тому, аби, зарубрикувавши та зафіксувавши цю дійсність, зробити її зайвою»; відтак «записана і нарешті надрукована традиція щоразу послаблює автентичність досвіду»¹⁰.

Винайдений і зафіксований у тексті театр також ворогує — із усіма іншими, ще ненародженими театрами, адже усі вони читають різні книги — головні книги своєї доби й апокрифи, книги узбіччя й підпілля, і у своїх рубриках вони щоразу знаходять театрові якусь нову рубрику або ж повертаються до старих — рубрики «школи» або «дозвілля», «салонної розваги» або «експерименту», «заробітчанства» або ж «місіонерства». Однак інколи нам чомусь видається, що цих книг не так вже й багато, що ця книга лише одна. І тоді ми починаємо нагадувати одного авторитетного «бібліофіла» — халіфа Омара, який захопивши у VIII ст. Александрію, ухвалив таке рішення щодо тамтешньої бібліотеки: «Якщо в цих книжках міститься те, що давно вже записано у Корані, вони нікому не потрібні; якщо в них записано щось інше, вони небезпечні...». Відтак, за наказом Омара, залишки Александрійської бібліотеки — книги і пергаменти — були ретельно розподілені між чотирма тисячами лазень. Недобре, звісно, вчинили завойовники, однак завдяки цьому лазні опалювалися протягом майже півроку і те, що ми інколи називаємо «духовною культурою», принесло людям тепло. Так само, як і бібліотеки, спалені на вогнищах авторами «Моєї боротьби» і «червоної книжечки». Врешті це сприяло утвердженню якоїсь однієї школи, котра, претендуючи на універсальність, інколи так і називалася — «правильна» (школа «правильної трагедії», «правильної комедії» тощо), на відміну від усіх інших, «неправильних».

III

Про автора, чия праця вважається інколи найголовнішою книгою античного театру, Отто Брам писав наприкінці XIX століття: «Як звать цього законодавця мистецтва, цього Мойсея, котрий дав десять заповідей мистецтву: мистецтво повинно, мистецтво не повинно, завданням мистецтва не може бути. Цього Мойсея звали Аристотелем...»¹¹. Головною книгою античності, таким чином, мусили б уважа-

ти славнозвісну (а ще більше сумнозвісну) «Поетику». Насправді, однак, за життя Аристотеля «Поетика» не користувалася успіхом, відтак не могла впливати на розвиток античного театру і, можемо припустити, можливо, навіть критично сприймалася сучасниками. Так само й далі, протягом майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів, доки, на хвилі відродження старожитностей, на початку XVI ст. до коментування праць Аристотеля не взяли інтерпретатори, котрі й сформулювали закони єдності місця й дії (П. Ветторі, 1560) і навіть приписали Аристотелеві закон трьох єдностей (А. Кастельветро, 1570), який, за традицією, ще й досі виводиться з «Поетики» Аристотеля.

Згодом тезу про «завершену і суцільну дію» підтримали теоретики класицизму, просвітителі, реалісти, звісно, К. Станіславський («наскрізна дія»), а услід за ними й інші послідовники міметичного театру. **Відтак постало уявлення, що упродовж двох з половиною тисячоліть «Поетика» була основною технологічною книгою театру.** Насправді, однак, Аристотель не писав про театр, він писав виключно про «літературні твори» («драматичну поезію»). Адже ні трагедіографи-класики, ні Аристотель ще не знали «театрального мистецтва», трагедія і комедія ще не об'єднувалися у них загальним поняттям «театральне мистецтво», а у філософії Аристотеля і Платона вони сприймалися виключно як різновиди «поезії». Епос і трагедія, комедія і дифірамбічна поезія, більша частина авлетики й кіфаристики об'єднані у Аристотеля лише тим, що усі вони є зображенням і удаванням (Mimesis), а не тому, що вони — мистецтва. У переліку мистецтв, які згадує Платон (лікарняне, жрецьке, музичне, ораторське, образотворче та ін.), мистецтво театру також відсутнє. Відсутня у грецькій міфології й муза театру (серед муз — дочок Юпітера та Мнемозіни, як відомо, були музи комедії й трагедії — Талія і Мельпомена, але не було музи, котра б об'єднала обидва жанри). Отже, театр одночасно «існував» і немовби «не існував», оскільки, на відміну від пізніших часів, сприймався радше у політико-релігійному, ніж естетичному дискурсі, що, однак, аж ніяк не принижувало його — адже показ трагедій і комедій був загальнодержавним бюд-

жетним заходом. Сама ж лексема «theatron» вживалася греками передусім у значенні «простір або частина будівлі, відведеної для глядачів драматичного або іншого видовища», «зібрання глядачів»; «будівля, призначена для драматичних та інших видовищ» тощо. Так само у позаестетичному значенні вживалася сучасниками Аристотеля й лексема «Theatrokratia» (театрократія, панування театру, пристрасть до видовищ — очевидно, у найширшому, позаестетичному всеохоплюючому значенні, коли, схоже, саме життя ставало подібним до театру — театроморфним). Нехтуючи сучасною йому сценою і милуючись створеним ним поетичним образом театру «старих добрих часів», Аристотель здійснив, таким чином, спробу відтворити поетику давнього театру. Що ж до сучасного Аристотелеві театру, він якщо й згадується в інших його творах, то лише у критичному контексті, для ілюстрації занепаду моральності тощо. Залюбленому у давнину Аристотелеві вже не довелося стати свідком злету класичного театру; він міг спостерігати лише ту фазу, яку сприймав як «занепад», і продемонстрував своє ставлення до нього тим, що «не помітив» його у «Поетиці» й засудив у «Політиці»: «Оскільки ми забороняємо нікчемні розмови в державі, то, очевидно, не можна допускати в ній виставляння непристойних картин чи сороміцьких вистав, за винятком хіба тих випадків, коли закон допускає такі непристойні моменти під час святкування культів певних божеств. Закон повинен також заборонити юнакам бути присутніми в ролі глядачів на виставах ямбів і комедій. Згодом треба буде підійти до цього питання уважніше й точніше визначити: чи не слід узагалі заборонити молоді відвідини театру»¹².

Так були закладені засади школи. Не називатимемо її школою античного театру, назвемо радше традицією певного сприйняття античного театру. Адже насправді театр античності спирався не на Аристотелеві тези, а на твори іншого автора.

Головним автором античного театру був Гомер. І не лише тому, що найперші записи його поем і перший показ трагедій на святі Великих Діонісій здійснено майже одночасно за наказом тирана Пейсистрата. І не лише тому, що, ведучи боротьбу за вплив на загальногрецькі

справи, Пейсистрат намагався «привласнити» Гомера і наказав записати тексти обох поем Гомера — «Одіссеї» та «Іліади», які вважалися «лицарським епосом Греції», «біблією грецького народу», «святим письмом ортодоксальної теології», «скрижальями віри» та ін. І не тому навіть, що Пейсистратові належало впровадження традиції, за якою під час свят на честь богині Афіни (Панафінеїв) обидві поеми Гомера виконувалися вголос перед усім народом (хоча указ про порядок реcitaції поем Гомера «зі збереженням послідовності» видав ще Солон; Еліан пише, що «древні спочатку виконували гомерівські поеми окремими піснями», «пісні називалися «Битва кораблів», «Долоня», «Подвиги Агамемнона», «Каталог кораблів», однак «потім Пейсистрат з'єднав пісні між собою і створив «Іліаду» й «Одіссею»¹³). Ясна річ, що, опікуючись культом Гомера, Пейсистрат, однак, дбав не лише про «велич грецького народу» й «збереження культурних цінностей» і т. ін., передусім він домагався оспівування власних міфологічних «предків» (подвиги яких описав Гомер) і, відповідно, власної влади. Звісно, коло сюжетів давньогрецьких трагедій не вичерпувалося лише гомерівськими циклами, проте саме вони визначили сакральний центр. Адже увесь міфологічний комплекс Гомера сприймався греками як історичний. Зокрема, про Троянську війну ще Фулідид писав: «До Троянської війни Еллада, очевидно, не здійснила спільно нічого значного. Троянський похід слід визнати найважливішим з усіх, що здійснювалися раніше, але він поступався теперішнім походам, якщо знов—таки вірити поемам Гомера, хоча Гомер як поет, вочевидь, прикрасив і перебільшив значення цієї події»¹⁴.

Попри ці «перебільшення», зрозумілі вже давнім грекам, саме твори Гомера і міфологічні цикли створили цілісне «сюжетне поле» античної драматургії: так, з «Одіссеї» свої сюжети черпав Есхіл («Орестея»), Софокл («Едіп—цар», «Навсікая»), Еврипід («Кіклоп») і Аристофан («Оси»); до кола міфів найрозгалуженішого міфологічного циклу — Троянського — відносяться трагедії Есхіла («Орестея»), Софокла («Філоктет»), Еврипіда («Єлена», «Троянки», «Іфігенія в Тавриді» та «Іфігенія в Авліді», «Гекуба»), а також твори, відомі лише за назвами або в уривках.

Саме цим міфологічним фундаментом визначалися особливості афінської театральної школи, спрямованої на оспівування величі своїх богів і героїв.

Щоправда, з плином часу авторитет Гомера став хитатися і в одній з тодішніх комедій з'явилася сцена, в якій йшлося про виховання національного героя, Геракла, якому було запропоновано вибрати якусь книгу — Орфея, Гомера або ж трагіків, однак Геракл віддав перевагу іншій книзі — про смачну й здорову їжу.

Протягом тривалого часу саме ця книга — книга про смачну й здорову їжу — поряд із вирішенням політичних завдань визначатиме напрям творчого пошуку римського театру. Саме ці книжки визначатимуть і зміст навчання у перших театральних школах, зокрема й у створеній у I ст. до Р. Х. театральній школі комічного актора Росція (котрий підняв на доволі високий рівень статус акторства, заробивши за десять років сценічної діяльності шість мільйонів сестерціїв).

Але це станеться вже тоді, коли настануть інші часи — часи, в яких Гомер стане не те щоб зайвим, він просто сприйматиметься інакше. На думку С'юзен Зонтаг, це пов'язано із інтерпретацією, як новою тенденцією у сприйнятті текстів, котра «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфу була підірвана «реалістичним» поглядом на світ, впровадженням науковою освіченістю; коли було поставлене питання, яке тривожить постміфологічну свідомість, — питання про благопристойність релігійних символів, — то античні тексти у їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби узгодити античні тексти із «сучасними» вимогами. Так, стоїки, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях Гомера. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, Гомер насправді хотів показати союз сили й мудрості [...]. Таким чином, інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація виглядає так, що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але відкинути його не можна. Інтерпретація — це радикальний засіб

зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»¹⁵. Відтак і «звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору»¹⁶. Отже, інтерпретація — це неусвідомлене побоювання читачів відмовитись від якоїсь набридлої священної книги, а водночас і прагнення пробитися крізь неї до автентичного досвіду й зробити крок — здавалося б, від міфу — до життя, насправді — до іншого міфу.

Прикметно, що поступово віддаляючись від зафіксованого у головній книзі доби великого міфу, античний театр наблизився до театру драматичного, який врешті втратив зв'язок і з епосом, і з лірикою. Адже шлях трагедії від Есхіла до Еврипіда — це шлях від епічної, ораторіальної трагедії до драми інтриги; шлях від театру епічної поезії до театру поезії драматичної. Отже, й зміна шкіл.

IV

Після тривалого антракту, котрий тривав протягом майже тисячоліття, середньовіччю довелося знову «винаходити» театр, однак, спираючись вже на текст іншої книги — Біблії, котра, чи не вперше в історії людства, примусила своїх інтерпретаторів і перекладачів замислитися над проблемою достеменного тлумачення, аксіом і гіпотез. Але що таке Біблія та її тлумачення сьогодні, коли здійснено понад півтори тисячі перекладів Святого Письма, отже, навіть всупереч намірам перекладачів, створено понад півтори тисячі інтерпретацій? «Розмаїття перекладів Святого Письма, — писав Сергій Аверинцев, — це реалія нашого часу, з якою ми маємо жити, з якою ми вже живемо. Відмова приймати її позбавлена сенсу. Проте, приймаючи її, погодьмося, що жити з нею не так уже й просто. І вона, так само, як інші складові нашого дедалі складнішого життя, перетворюється для нас і наших сучасників на випробування і спокусу»¹⁷.

Висунувши проблему «достеменності» тлумачення й відповідності перекладу оригіналові, середньовіччя поширило невдовзі герменевтичну проблематику і на тлумачення законодавства, і на інтерпретацію історичних подій, а услід за тим і на театральне ми-

стецтво, головна складова якого — режисура — сьогодні сприймається переважно саме як мистецтво інтерпретації, отже, мистецтво творення й унаочнення міфів, очікуваних сучасністю.

Найпоширеніше уявлення про Біблійний театр спирається на чудернацький образ якогось монументального наративу — щось на кшталт костюмованого пропагандистського заходу за участю біблійних героїв або картини, зображеної Михайлом Бахтіним: «Офіційні свята середньовіччя — і церковні, і феодално-державні <...> — освячували, санкціонували існуючий лад і закріплювали його. Офіційне свято, по суті, дивилося лише назад, у минуле, і цим минулим освячувало існуючий лад <...>. Свято було торжеством вже готової панівної правди, що перемогла, котра виступала як вічна, незмінна і безсумнівна правда. Тому й тон офіційного свята міг бути лише монолітно серйозним»¹⁸. Саме на такий сумний наратив видається схожим Біблійний театр, якщо сприймати його з точки зору стрункої умоглядної побудови, адже все нібито «логічно», «послідовно» й базується на звичному уявленні про «дві культури» і «монолітно серйозні» засоби, якими офіційна культура звеличує своїх замовників.

Це дуже зручна система уявлень. І зручна вона не лише тим, що ґрунтується на соціальному досвіді, а й тим, що, спираючись на систему протиставлень — двох культур і мистецтв («буржуазного» і «народного», «прогресивного» і «реакційного», «реалістичного» і «антиреалістичного», «сакрального» і «профанного», «авангардного» і «ретроградного», «масового» й «елітарного», «політичного» і «достемениого», «ангажованого» і «вільного»), реалізує наше підсвідоме, напівінфантильне прагнення зібрати до купи усе «приємне» й «солідке» і протиставити його «гіркому». Така операція істотно полегшує життя і навіть доволі достовірно імітує осмислення явищ культури, однак не наближає до істини, а навпаки — віддаляє від неї. Віддаляє завдяки ланцюгові узгоджених і взаємозамінних понять, де кожна ланка виступає лише двійником попередньої і тому легко замінює іншу: «позитивне» заступає місце «прогресивного», «реалістичного», «сакрального», «передового», «прекрасного»..., доки не перетво-

рюється на протиставлення двох зручних для маніпулювання слів, які мають надлишкове значення: «гарне» і «погане», зміст яких, у свою чергу, визначається лише панівними теоретичними або політичними доктринами, ситуативними чинниками або власними смаковими уподобаннями. Але світ — суперечливий і вписати його в якусь жорстку систему аксіом можна лише заплющивши очі на те, що видається нам «зайвим», «випадковим», «винятком» або ж «відхиленням».

Насправді, однак, Біблійний театр не мав нічого спільного з подібними уявленнями; спростовуючи пихатий наратив, він творив жанр якоїсь іншої природи. Майже неможливо це збагнути, проте саме на середньовічній сцені, у православної Візантії, виконувалися вистави, що пародіювали найголовнішу подію Нового Заповіту — розп'яття Христа. І саме за доби середньовіччя в Європі постав жанр пародій на священні сюжети й релігійні відправи — священні пародії (*parodia sacra*). І це також була школа, відмінна від наших уявлень, але школа. У творі «*Gemma animae*» Григорій Отенський писав про неї: «Відомо, що ті, хто виконував трагедії на театрі, представляли в жестах перед публікою ворогуючі сторони. Так і наш, трагічний актор (тобто священник під час меси) представляє в жестах у театрі храму перед християнським людом битву Христа зі злом і переконує їх у перемозі спокути. Так, коли він, відправляючи церковну службу, виголошує *Orate*, він втілює Христа, котрий іде заради нас на загибель і примушує апостолів виконувати свою роль. Тишею *Secreta* він втілює Христа, котрого ведуть на заклання. Простягаючи руки, він втілює Христа, що висить на хресті... Виконуючи *Preface*, він втілює крик Христа, що помирає... Виконуючи *Paz*, він виявляє мир, дарований після Воскресіння, й радість»¹⁹. То ж не дивно, що близько 1100 р. Гонорій Августодунський починає називати священника не інакше як *tragicus nos-ter* — «нашим трагіком», а Франциск з Ассізі називає себе «*Joculator Domini*» — «блазнем Господнім». Сучасні французькі історики пишуть навіть про потужний вплив «комедіантів» на священство: «Приблизно з 1150 р. святий Бернар остаточно дистанціювався від традиційно критичного ставлення церковників до комедіантів і у своїх проповідях не вагаючись порівнював себе із царем Давидом, який тан-

цює для Бога, тобто жонглером. У XIII ст. ченці жемрущих орденів — домініканці й францисканці — реабілітують статус жонглера, запозичаючи в цих спеціалістів видовищних мистецтв різноманітні прийоми для привертання уваги вуличного натовпу <...>. Святий Франциск з Ассізі наслідує виконавця на віолі й виконує шінсони трубадурів, щоб повернути увагу натовпу»²⁰. І це також була школа.

Святе Письмо на ті часи було найголовнішою книгою — власне, чи не єдиним навчальним посібником життя. В цьому універсальному посібнику незвичним для нас робом органічно поєдналися різні дисципліни: історія й географія, етика й естетика, цивільне й кримінальне право. Так само цей посібник органічно об'єднав під однією обкладинкою й різні жанри: генеалогії й закони, поетичний епос і фрагменти літописів, пророчі проповіді й молитви, гімни і псалми, культові правила й писання мудреців, що віддзеркалює вже сам перелік книг Біблії — Книги історичні (хроніки та ін.), Числа, Книги пророцькі, Послання. Присутнє навіть таке жанрове визначення, на сприйняття якого ми сьогодні, здається, не здатні — Книги навчальні поетичні (Книги Йова, Псалмів, приказок Соломонових, Екклезіястова, Пісня над піснями). Але це не випадкова жанрова суміш і не еkleктика, це органічне поєднання, в якому навіть «технічна», на перший погляд, генеалогія відіграє важливу функцію у виявленні сенсів. Так, скажімо, перші ж рядки Євангелія від Матвія не просто подають довжелезний перелік предків Ісуса, вони виявляють Його царський родовід. Переплітаючись між собою, ці жанрові структури нанизуються на єдиний стрижень і утворюють мереживо, перечитуючи яке, писав Гете, «ми щоразу відкриваємо в ньому все більше величі й краси». За доби середньовіччя Біблія супроводжувала людину повсюди: цей «підручник» не лише читали, а й здійснювали з ним різноманітні дії. Над цією книгою виголошували клятви й обітничі, її використовували для ворожіння й створення гороскопів і т. ін., тобто книга ця увійшла не лише у «священну» сферу життя, а й у побут. Відтак, пронизуючи впродовж двох тисячоліть свідомість людства, його релігію й культуру, ця книга обросла найрізноманітнішими інтерпретаціями й створила цілий архіпелаг жанрів і форм видовищ, а «персонажі» цієї книги

навіть в атеїстичних колах вже давно стали найголовнішими «героями» культури.

Виходячи з покладених на цей театр завдань, мова його, здавалося б, не повинна була бути мовою загальнозрозумілою. Однак, як зауважує сучасний православний автор, професор богослов'я Андрій Кураєв, «Наші Євангелія написані підкреслено народною мовою. Грецька мова Євангелія — це навіть не літературна мова, не класичний аттицький діалект. Це діалект койне, своєрідний «суржик» Римської імперії. Це — грецька мова для не греків <...>. Для Євангелія взагалі характерна якась навмисна, підкреслена провінційність. Слово не просто стало плоттю. Воно стало сином теслі, а не імператора»²¹. Адже «місіонер може (і мусить вміти) починати розмову з будь-якої теми. Не має значення, звідки розпочати розмову про Христа (хоч би й з фільму «Титанік»). Має значення, чим його завершити»²². Такими ж «еклектичними», жанрово толерантними, а тому й малозрозумілими для нас, вихованих в матричному однодумстві, були середньовічні манускрипти й перші видання Біблії, береги яких розмальовувалися світськими сюжетами, чортівнею, а то й відверто сороміцькими малюнками. Такими ж «еклектичними» були й відомі химери Собору Паризької Богоматері, які також об'єднували різні світи — великий і малий, макрокосм і мікркосм, сакральну споруду (храм) і чортівню. «Підкреслимо, — пише А. Гуревич, коментуючи низку подібних прикладів, — це церковне мистецтво і винахідливість ченців <...>. Немає слідів однобокої серйозності і в святах блазнів за участю духівництва»²³. На цьому ж синтезі, об'єднанні світів, базувався і навчальний процес у братських школах — як, приміром, вивчення священної мови, латини, у процесі виконання комедій Теренція. Щоправда, це викликало опір з боку надто послідовних реформаторів, однак усіх їх заспокоював Лютер: «Християнам, — казав він в одній зі своїх «Застольних бесід», — не слід уникати комедій через те, що в них інколи трапляються брутальні жарти й непристойності, адже через подібні дрібниці довелось б відмовитися й від Біблії». Цієї ж думки про блюзнірство головної книги доби дотримується й Андрій Кураєв: «Але ж і в Біблії є блюзнірські й богоборчі

фрази»²⁴. Так само й у Біблійному театрі — не все вписувалося у визначені головною книгою формати виконання. І це також була школа, котра, віддаляючись від зафіксованого у головній книзі доби великого міфу, прийшла згодом до театру драматичного, а врешті й до крайньої форми сюжету — драми інтриги; а сам театр з місця втілення епічної поезії перетворився на драматичне видовище, що врешті й призвело до пошуку нового театрального простору й мови, а отже, й утворення нової школи.

V

Тим часом «блюзнірські мотиви» у житті ставали усе голоснішими, а тому й улюбленою книгою Гамлета стала вже не богонатхненна книга, а книга, в якій були записані лише «слова, слова, слова». І сталося через те, що наприкінці XVI — на початку XVII ст. Європа втратила світоглядний стрижень, роль якого за доби Середньовіччя виконувала Біблія. Це, у свою чергу, й призвело до зміни соціального статусу мистецтва. Відтак, на відміну від середньовіччя, коли домінували повторюваність і виконавське начало, постала й нова концепція мистецької праці — творчості, в якій стали домінувати ідеї первинності, неповторності, винаходу, що й висунуло секуляризований, відносно автономний соціальний інститут — інститут мистецтва. Якщо за доби середньовіччя головним меценатом, патроном і замовником мистецтва була духовна влада (церква), то у цей період головним споживачем мистецтва виступає політична влада, що й створює передумови для формування системи мистецтва й мистецьких жанрів. Щоправда, протягом тривалого часу «театральне мистецтво» все ще працює в «анонімно-піратському» режимі, пов'язаному із широкою практикою використання та інтерпретації «історичних», «авторитетних» або ж просто «мандрівних» сюжетів тощо. Навіть Шекспір, найбільший в очах нащадків «авторитет» цієї доби, свої фабули завжди запозичає з якогось апробованого тогочасного бестселера, а Мольєр узагалі обґрунтовує своє творче кредо у такий спосіб: «усе своє беру там, де знаходжу». Без перебільшення можна сказати, що сюжети світського мистецтва ще протягом тривалого часу живити-

муться «апробованими» джерелами — чи то священними текстами християнства, чи то не менш авторитетними текстами відроджуваного минулого — античності. З недовірою ставлячись до сюжетів, що не пройшли публічної апробації, доба, однак, активно сприяла появі нових жанрів — у багатьох випадках вони народжувалися неначе у лоні середньовічної системи жанрів, як похідні від християнської міфології, але вже з іншими завданнями. Не «скасовуючи» винайдених середньовіччям жанрів, нова доба істотно змінювала їхнє функціональне призначення, спрямовуючи їх на обслуговування нового, похідного від християнської релігії культу — абсолютизму, тобто релігійної віри у помазаника Божого. Однак, оскільки, на відміну від християнської релігії, релігія абсолютизму не мала розгорнутої міфології, це й ускладнило процес творення нового сюжету, а отже, й образу влади. Перед владою стояло завдання створення унаочнених у видовищах біографій і легенд, шляхетних предків тощо. Звідси й основна ідея Ренесансу — відродження античності, тобто слави предків (адже відроджувалася не просто античність, а саме Рим), і надання античності статусу універсуму.

Відтак і домінантним жанром у творчості «правильних» драматургів стає «трагедія а l'antique», а головною книгою доби — античність і, звісно ж, Аристотель, щоправда, «інтерпретований» у річищі абсолютно нової школи, якій Лесь Курбас дав назву театру впливу: «... псевдокласика XVII ст. у Франції — мені здається <...>, що цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати й утримувати в колах своєї публіки, себто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки, його турки не були греками і не були турками, а були, власне, придворними маркізами і графами короля Людовика. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів пануючого класу, був театром впливу і нічим інакшим <...>. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва»²⁵.

Романтичний театр, починаючи від преромантизму, читав різноманітні перекази — спочатку лицарські романи, згодом міфи й легенди, начитавшись яких, 1765 р. витворив «готичну драму», «найвиразнішими» моментами якої стали замки, підземелля і печери, завивання вітру, місяць у хмарах і закривавлений кинджал, велетні, лицарі та їхні Прекрасні дами, удари шпагами, рани і загадкові вбивства опівночі, кістки, свічки, магичні книги з плямами крові, загадкові голоси, таємничі обітниці, ченці, привиди, відьми...

Реалісти й натуралісти мало цікавилися книжками, принаймні художніми; вони читали й писали фізіологію — людини, міста, в якому вона мешкає, її кохання і життя. Щоправда, Еміль Золя з жалем писав, що «Корнель помирає у наших серцях, адже його великий геній витіснений зі сцени дріб'язковими маріонетками сучасного театру», відтак «померла не лише трагедія, а й сама література вигнана з театру» і «сцена спорожніла»²⁶. Однак, водночас із запереченням сучасного йому театру, Золя відкидав прогноз про «відмирання театру» і пропагував альтернативний театр — театр експерименту, на сцені якого, за його сподіваннями, мусили б з'явитися робітники й селяни, яким притаманна «могутня осанка героїв Гомера»²⁷ (!). До певної міри це можна вважати зворотом до головної книги античності, однак надто радикально інтерпретованої, у душі героїзації плебсу, що й дає підстави знову згадати С'юзен Зонтаг: «Інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»²⁸. Скажемо інакше: інтерпретація — це спроба перетворити мистецький феномен на явище універсальне (що врешті й здійснено з творами «класиків»).

VI

Однак не лише головні книжки визначали поступ європейського театру ХІХ ст. Усі ці тонкощі й хитрощі з інтерпретаціями і т. ін., дістали популярність майже одночасно із явищем, яке історія театру зазвичай має тенденцію сором'язливо замовчувати. Йдеться про клаку, тобто — «**організацію успіху**» власного або провалу чужого виступу групою підставних «глядачів» — клакерів, найнятих антрепрене-

ром театру, провідним актором, драматургом, оратором, політиком тощо. Хоча клака народилася у давньоримському театрі (так, за правління Августа, повідомляє Тацит, прославився голова театральних клакерів Перценній), однак найвищий її злет пов'язаний із ХІХ ст., коли звичай «організувати успіх» вистави за допомогою театральних рецензій і підставних осіб створив умови для професіоналізації клаки по всій Європі — у Франції, Англії, Німеччині, США. Так, у Франції було навіть створено «Товариство страхування драматичних успіхів», у штаті якого працювали фахівці широкого профілю, яких наймали залежно від завдань і жанру вистави: «свістуни» (можуть освістати виставу), «плескуни» (аплодують), «сміхові» (у задалегідь визначених місцях комедійної вистави сміються або регочуть), «плакальники» (для мелодрами), «знавці» (схвальні репліки під час вистави). Керівник клаки зазвичай переглядав генеральну репетицію вистави і планував, які саме реакції мусять демонструвати його підлеглі під час вистави (оплески, ридання, вигуки «біс» і «браво», непритомність тощо), у зв'язку з чим керівника клакерів інколи називали «диригентом». Клакери працювали не лише у театрі, а й у громадських місцях (кав'ярнях і т.ін.), у засобах масової інформації. Професія клакера вимагала від її представників ґрунтовної освіти й досвіду, отже, у клакери потрапляли лише найкращі. Так, перш ніж стати видатним режисером, Андре Антуан побував спочатку професіональним клакером, а згодом і театральним критиком, що у ті часи було майже одним і тим самим. До послуг клаки зверталися навіть видатні політики — приміром, доктор Геббельс.

То, може саме тут, у театрі, навколо якого концентрувалися такі потужні капітали, слід шукати витоки професіоналізму?

І хоча успіхи, організовані клакою, носили сурогатний характер, однак, якими б вони не були, саме вони значною мірою визначили домінування тих або інших тенденцій, прізвищ і творів у театрі цієї доби. Сьогодні ж стверджувати щось певне про те, на якому постаменті стоїть авторитет театральних геніїв цієї доби, можна лише гіпотетично.

І це стосується, звісно, не лише ХІХ ст. Адже ми практично нічого не знаємо про тих, хто був поряд із визнаними «класиками».

Ми майже нічого не знаємо і про тих, хто саме визначав їм місце класиків.

Ми нічогосінько не знаємо про критерії, якими керувалися давні греки, розподіляючи місця між учасниками драматичних змагань. Можливо, критерії ці критерії були надзвичайно «простими» і передусім твори мусили відповідати політичній кон'юнктурі? Або, можливо, як писав Борис Варнеке, «під час змагань перемога діставалася тому, хто покривав своїх суперників силою й звучністю голосу»²⁹. Однак прислухаймося до самих греків, приміром, до Еліана, який писав про те, як у змаганні з Еврипідом, коли той виставив «Троянок», переміг Ксенокл: «Хіба ж не кумедно, що Ксенокл переміг, а Еврипід, виступивши з такими драмами, — переможений? З цього приводу можна висловити два припущення: або судді були недолугі, не розумілися на поезії і нездатні були винести правильне судження, або ж їх підкупили»³⁰. Та й не тільки судді. Вважалося, що й коринфяни, оскільки їм було важко жити із дурною славою дітовбивців і нечестивців, дали хабар Еврипідові (п'ятнадцять талантів) за те, щоб у його трагедії «Медея» не вони вбивали Ясонових дітей, а сама Медея, їхня рідна мати.

Врешті ми не маємо жодного з текстів тих драматургів, які не тільки змагалися з видатними трагіками (Есхілом, Софоклом, Еврипідом), а й вигравали у них змагання. Хто й навіщо знищив їхні тексти? Вся історія світового мистецтва, а надто історія мистецтва ХХ ст., надзвичайно переконливо демонструє вплив позаестетичного фактора не лише на «природний відбір» у мистецтві, а й на формування естетичних смаків наступних поколінь. За прикладами далеко ходити не треба, адже ми й досі живемо в естетичних вимірах, визначених нашим нещодавнім або ж стародавнім минулим.

VII

Жан-Поль Сартр, удаючи, що лінується повторювати, неначе замовляння, авторитетне шекспірівське «слова, слова, слова», написав про свій час із притаманною йому (часові й Сартрові) лаконічністю: «Слова». І здається, мав рацію. Адже, починаючи від Гюго й Вагнера — у митців з'являється раніше ще ніким небачений жанр творчості й

читання — маніфести — Ніцше і Фройда, Комуністичної партії і натуралізму... Ключовими словами у цих текстах стають обіцянки («буде!») й вимоги («мусить бути!»). Рекламовані у маніфестах зобов'язання не завжди легко здійснювати, але зазвичай це не зупиняло маніфестантів. Відлік цих заяв можна вести від «Революції у театрі» (1820) Ремюза і Передмови до «Кромвеля» (1827) Віктора Гюго, однак і за змістом, і за стилем викладу ці документи поки що спираються на традицію поетик. Інша справа — маніфести другої половини ХІХ ст.; це вже не обґрунтування й пояснення, здебільшого це войовничі заклики і обіцянки, котрі претендують на роль вчення, отже, школи, причому школи агресивно налаштованої, спрямованої на знищення усього, що не відповідає її духові. Саме цим і відрізнялися від попередніх шкіл документи нової доби:

- маніфест натуралістів «Меданські вечори» (1880);
- маніфест «веристів» (Дж. Верга і Л. Капуана, 1880);
- перший маніфест символістів (1886, Стефан Малларме та ін.);
- маніфест Отто Брама (1889, у документі, видрукуваному до дня відкриття Вільної сцени, йшлося, зокрема, про те, що «нове мистецтво — це мистецтво справжнього, реально існуючого у природі і в суспільстві, і воно підтримує новий час і нове життя. Нове мистецтво і новий час виходять з гасла: «Правда»; «у центр наших устремлінь ми поставимо мистецтво — нове мистецтво, котре вдивляється в життя і в його реальні умови» — писав у своєму маніфесті Отто Брам³¹; «театр — той театр, який належить серйозному, а не розважальному мистецтву, — має лише одне майбутнє: сучасний театр буде театром натуралізму, або ж його не буде взагалі»³²; радикальність Брама змушує згадати інший документ, написаний 1933 р. — «Німецьке мистецтво найближчих десятиріч буде героїчним; воно стане героїко-романтичним, несентиментально-діловитим; воно буде національним, насиченим високим пафосом, воно стане всеохоплюючим і об'єднуючим — або його не буде»³³);
- маніфест Андре Антуана (1890 року він виклав основні положення художньої програми «Вільного театру» в окремій брошурі, в якій, ледве не кожне слово було обіцянкою);

– маніфест керівника Художнього театру Поля Фора («Виконавець не буде персонажем, але тільки голосом; усі живописні й музичні засоби мусять лише акомпанувати голосу, передаючи такі естетичні відтінки емоції, яких жоден з акторів не в змозі досягнути»);

– маніфест «Скарби покірних» (1896) М.Метерлінка;

– маніфест Макса Райнгардта «Про театр, який я бачу у майбутньому» (1901, «реакційний», з точки зору «методології» маніфест, у якому було дивне, як на той час, твердження: «Театр має лише одну мету: Театр»³⁴);

– «Мистецтво театру» (1905) Гордона Крега (саме словосполучення «мистецтво театру», навіть після Вагнера, видавалося ще доволі революційним);

– «Танок майбутнього» (1907) Айседори Дункан;

– «Театр майбутнього» (1907, публічна лекція) Валерія Брюсова;

– «Гуморизм» (1908) Луїджі Піранделло;

– «Перший маніфест італійського футуризму» (1909; на думку Еріка Фромма, абсолютно некрофільський документ; маніфест, звісно, нічого не обґрунтовував, він, цілковито у дусі тодішніх політичних традицій, лише закликав до культу насильства, оспівування машинної цивілізації, ризику, енергії, сміливості, відваги, бунту, натиску, ляпасу і мордобобою — «Без нахабства немає шедеврів!»); «маніфест драматургів-футуристів» (1911), «Маніфест театру-вар'єте» (1913), «Маніфест футуристичного синтетичного театру» (1915), маніфест «Театр сюрпризу» (1921), «Аерорадіотелевізійний театр» (1931), «Радіофонічний театр» (1933), «Загальний театр для мас» (1933) Філіппо-Томмазо Марінетті (з 1919 року він співробітничав з фашистами і стверджує, що футуризм і фашизм — тотожні, а з 1933 року він вже стає тим, проти кого були спрямовані його перші маніфести — академіком);

– «Ляпас громадському смакові» (1912) Д. Бурлюка, В. Маяковського і В. Хлебнікова;

– «Спроба оновлення театру» (1913) Жака Копо;

– «Маніфест футуристичної сценографії й хореографії» (1915) і «Футуристична сценічна атмосфера» (1924) Енріко Прамполіні;

- «Новий дух» і «Цицьки Тиресія» (1917) Гійома Аполлінера;
- «Маніфест ДАДА» (1918) Трістана Тцара;
- «Надрама» (1919) Івана Голля;
- «Нова людина, або Поезія і енергія» (1922) Георга Кайзера;
- «Маніфест сюрреалістичного мистецтва» (1924) Андре Бретона («черпаючи аргументи з теорії Фройда, Бретон обґрунтував свій власний бренд художньої анархії <...>. Це був метод «писання на автопілоті»³⁵);
- «Театр жорстокості» (1932) Антонена Арто;
- «Панічний театр» (1969) Фернандо Аррабаля...

Мода на маніфести й декларації не минула й України, де серед інших були й маніфести Леся Курбаса: «Молодий театр»: (Генеза — завдання — шляхи)», 1917; «Маніфест «Молодого театру» (до глядачів)», 1918; «Декларація Державного драматичного театру «Березиль», 1931 та ін.; зокрема у маніфесті «Молодий театр (Генеза — завдання — шляхи)», Курбас писав: «...В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо до себе. Без посередників і без авторитетних зразків...»³⁶; однак публікація 1931 р. в чотирьох номерах журналу «Критика» статті Д. Грудини «Декларації і маніфести» була знаком, який свідчив про те, що маніфестотворенню в СРСР покладено край. Як писав 1936 р. у статті «Школи і секти» Борис Алперс, «змагання різноманітних акторських «систем» фактично завершилося. Лише дві школи акторської майстерності вийшли із нього не переможеними після важких випробувань і складних трансформацій <...> — акторські школи Художнього і Малого театрів»³⁷. Цю ж думку неохоче підтвердив і Мейєрхольд, коли 27 травня 1936 р. у бесіді «Шляхи театру» з самодіяльними художніми колективами заводу «Шарикопідшипник» казав: «... На сьогодні не існує такої різниці між системами театрів, яка була у перші роки після 1917 р., тому що у ті часи у кожного театру було напружене завдання — виявити своє власне об-

личчя, тобто була боротьба за вияв свого власного обличчя, після чого ця боротьба поступово згасла»³⁸.

Не було б від того ніякої шкоди, коли б метод Станіславського не ототожнювався з естетикою МХТ, а отже й стилем створеної Станіславським психологічної вистави («четверта стіна», «переживання» тощо), які парадоксальним чином поєдналися із новими категоріями мистецтвознавства, запропонованими Й. Сталіним: «правильніше за все було б оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як «радянське», «антирадянське», «революційне», «антиреволюційне» тощо»³⁹. На війні, як на війні.

Врешті саме у цьому глухому куті й розпочався процес формування нової школи, спрямованої на витіснення дива театру елегантним методом аналізу, який дозволяв розв'язувати розраховані із математичною точністю шахові етюди. Найзручнішою формою вияву шахового методу на театрі став **театр вияву**, котрий зазвичай виступав у шатах **театру драматичного**; саме він, самовпевнено оголосивши тотожність «театральності» і «драматизму», став виганяти зі сцени лірику й епос; саме він, спираючись на передумови, закладені драматичним театром XVII–XIX ст., утворив врешті **психологічний театр**, тобто одну з історичних, тобто мінливих форм театру, основою якої є відтворення (або принаймні імітація відтворення) найтонших нюансів поведінки і суперечностей психології персонажа шляхом пошуку відповідей на питання «навіщо» персонаж здійснює той або інший вчинок. Це театр **«четвертої стіни»** або ж **«сновидінь»**, який на тривалий час був оголошений магістральним шляхом розвитку сценічного мистецтва. І це також була школа, цілком відмінна від шкіл, спрямованих на експлуатацію інших моделей театру.

Але не лише маніфести й «підручники» ставали головними книгами доби. Хтось мусив уважно прочитати усі ці «слова» й зробити якийсь висновок. Один з читачів тодішніх маніфестів — філософ Людвіг Вітгенштайн — врешті й сформулював одну з ключових тез XX ст.: «Віра в причинний зв'язок є забобоном»⁴⁰. Цього ж висновку дійшов невдовзі й інший вчений — Курт Гедель, австрійський, а далі американський математик, який 1931 р. виступив з революційною для

світу математичної логіки доповіддю «Про неповноту логічного обчислення». У цій доповіді він запропонував одну з перших версій теореми про неповноту дедуктивних систем. А невдовзі було сформульовано й основний принципи епістемології ХХ ст.: будь-яка система знань про реальність є неповною (однак ця неповнота, казав Юрій Лотман, компенсується стереоскопічністю нашого бачення). Суть теореми Геделя полягала ось у чому: якщо можна довести справедливості якогось твердження, то так само можна довести й справедливості протилежного твердження. Це означає, що будь-яке твердження є одночасно достеменним і облудним. Адже, як казав Нільс Бор, «наша здатність до спостереження того або іншого явища визначається тією теорією, на яку ми спираємося». Якщо теорія, в яку ми віримо, стверджує, що явища не існує, від нас вимагатимуться надзвичайні зусилля, аби ми, усупереч теорії, все ж змогли побачити це явище; так само й навпаки, — якщо теорія стверджує, що явище існує, надзвичайно важко вивільнитися з-під впливу міражів і вийти з глухого кута, в який завела себе самовпевнена логіка. І це не схоластичні міркування, адже вони стосуються повсякденної практики театру.

Спробуймо уявити собі просторово структуру драми, спираючись на методологію аналізу п'єси (запропоновані обставини й події). Очевидно, вона нагадуватиме якийсь скелет. Тримавши у руках цей скелет, ми накладаємо його на твір, неначе лекало, аби виявити його структуру. Але ні античні драматурги, ні драматурги Відродження, ні навіть їхні пізніші нащадки нічогісінько не знали про існування цих «скелетів», створених на базі «Поетики» Аристотеля у XVII–XVIII ст. і удосконалених у XIX–XX ст. «Скелети» творів Есхіла й Шекспіра мають цілком відмінний вигляд від структур, утворених на основі методик аналізу. Приміром, для давньогрецьких трагедіографів набагато більше, ніж обумовлені змістом міфу обставини й події, важили такі структурні елементи твору, як парод (вступна пісня хору під час виходу на оркестру, якої хор більше не залишав до кінця дії); епіпарод (якщо хор тимчасово залишав сцену, під час другого виходу хор співав другу вступну пісню); епісодій (ціла діалогічна частина трагедії, в якій головна роль відводилася акторам, а від хору

виступав корифей або окремі хоревти); стасим (пісня хору, що виконувалася стоячи, «на місці»); коммос (від дієслова «бити себе в груди»; спільний жалібний спів, плач хору й акторів); ексода (ціла частина трагедії, після якої немає співів хору). Так само й для комедіографів античності значення мали не звичні й зручні для сучасності елементи, а парабаса (найважливіша частина виступу хору, що була звернена безпосередньо до глядача і зазвичай не була пов'язана зі змістом твору; це був своєрідний ліричний відступ автора, в якому він розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо). Такі ж «невідповідності» принципам сучасного аналізу драми ми можемо виявити й у інших театральних системах. Приміром, саме орієнтацією на руйнування структур відрізняються артефакти театрального авангарду другої половини ХХ ст. Можливо, ці явища комусь не до вподоби, але, попри те, вони все одно існують, і ми не можемо ігнорувати їх у наших міркуваннях про театр.

VIII

Однією з форм протиставлення «своєї» книги «чужому» театрові, так само, як і мистецьких шкіл, є надзвичайно поширена система бінарних опозицій, яка ледве не усю картину мистецтва зводить до протистояння двох культур і мистецтв («буржуазного» й «народного», «прогресивного й реакційного», «реалістичного й антиреалістичного», «сакрального і профанного», «авангардного і ретроградного», «масового» й «елітарного», «політичного» й «достеменного», «ангажованого» й «вільного», «професіонального» й «аматорського», «мистецтва у високому сенсі цього поняття»⁴¹ і, мабуть, на відміну від нього, мистецтво «у низькому сенсі»?).

До таких сталих, надзвичайно сумнівних, а тому й шкідливих опозицій, котрі дуже гарно віддзеркалюють систему панівних міфів, належить також романтичне протиставлення «храму» і «краму», «мистецтва» і «ринку», «митця» і «споживача», одне слово, мистецтва і життя. Зазвичай ці й подібні до них протиставлення надають історії мистецтва, починаючи із античності, стрункість, щоправда, із трагічним відтінком, внаслідок чого й сама історія мистецтва починає

сприйматися як фатальне протистояння митця і влади — влади політичних обставин, влади грошей або влади масового смаку. Народжені добою романтизму, ці міфи й досі успішно експлуатуються — особливо ж колами творчої інтелігенції, а надто інтелігенції пострадянської орієнтації, котра й формує багатоголосий стогін про «ринок, який знищує мистецтво», що добре акомпанує уявленням консервативних систем, які базуються на традиційних цінностях із домішками занесених модних віянь, трендів, брендів тощо.

Ясна річ, що будь-яка система протиставлень істотно полегшує життя, адже створює доволі достовірну ілюзію осмислення явищ культури. Однак ще ніколи протиставлення не наближали до істини, навпаки, вони лише віддаляли від неї. Адже усі ці й інші опозиції утворюють ланцюг узгоджених і взаємозамінних понять, де «прогресивне» непомітно підміняє «реалістичне», «позитивне» витісняє «сакральне», «передове», «прекрасне» і, врешті, перетворюється на протиставлення «гарного» «поганому», що, у свою чергу, диктується вимогами конкретної політичної ситуації. Це вперте протиставлення життю своїх примхливих бажань спирається на підсвідоме інфантильне бажання усе «приємне» й «солодке» зібрати до купи. Прикладом такого протиставлення життю є традиційне уявлення про те, що давньогрецька демократія сприяла розвитку театру (хоча це й суперечить реальним фактам історії). Насправді, хоча це й прикро, демократія дуже рідко ходить у парі з розвитком мистецтв. Радше, навпаки, розвитку культури або принаймні видовищних мистецтв, тобто мистецтв потужного бюджету, зазвичай сприяли саме авторитарні режими. Найпереконливіші приклади цього дає античність: найперші записи поем Гомера і перший показ трагедій на святі Великих Діонісій здійснено за наказом тирана Пейсистрата; першу бібліотеку зібтали діти Пейсистрата — Пейсистратида; Мусейон збудував Деметрій Фалерський (філософ-скептик Тимон охрестив цей академічний і надзвичайно авторитетний у наших очах заклад «курником Муз»). Однак саме афінська «демократія» створила передумови для вигнання Еврипіда і засудження Сократа (і не останню роль тут відіграв і справді видатний комедіограф Аристофан).

З іншого боку, саме логіка бінарних опозицій налаштовує нас, усупереч фактам, до пошуку в античному мистецтві якоїсь дисидентської течії, мистецького «підпілля» тощо, хоча насправді скільки б ми не вдивлялися у «факти» давнини, ми не побачимо в них опозиції й руху опору. Можливо, через те, що всі потенційні опозиціонери, зазнавши поразки у політичних або принаймні театральних змаганнях, були викреслені з історії — звісно, переможцями. Або з іншої причини: можливо, що цієї опозиції, як і багатьох інших, навіть у свідомості ще не існувало і вона була вигадана пізнішими часами, коли з'явився масовий замовник і таке протистояння стало можливим (принаймні теоретично).

Завдяки цим опозиціям у нашій історичній уяві постає двійко дивовижних театрів, а відповідно й мистецьких шкіл. Перший, «правильний» театр — це театр монументальний, величний, неначе фантастична казка, абсолютно несхожий на життя, театр філософів, мистецтвознавців і митців; він живе за законами, які ми розуміємо лише умоглядно, адже вони діють лише в казках: кошти на його утримання дають шляхетні меценати, хореги й держава; твори пишуть геніальні драматурги, ролі виконують конгеніальні актори, а плещуть їм у долоні двічі конгеніальні глядачі, котрі прийшли до театру, лише для того, щоб задовольнити свій надзвичайно вибагливий смак і дістати естетичну насолоду від обрамленого вишуканими епітетами мистецтва — «високого», «елітарного», «вічного» і т. ін. Саме таке уявлення про «достеменний», «величний», а водночас і надзвичайно нудний театр, з яким сьогоднішній і порівнювати неможливо, створило передумови для хворобливої втрати віри у цінності сучасності, для втечі у підпілля, для нездатності чинити опір вигаданому Минулому й скинути його тягар, до якого ми буцімто не здатні дотягнутися.

На щастя, однак, поряд із цим велетенським монстром уяви завжди існував й інший театр — неправильний; точніше навіть, інші видовища, творці яких, здається, не лише головних книжок доби ніколи не читали, а й узагалі були неписьменними. Однак саме про ці, створені неписьменними митцями видовища ніколи не забували згадати у своїх працях античні історики й філософи — видовища супереч-

ливі, інколи навіть «низькі», «брутальні» й «аморальні», але надзвичайно схожі на сучасні, — можливо, саме тому ми соромимося цього минулого й відхрещуємося від нього. Ці «забавки» й видовища завдають чимало клопоту самим фактом свого нахабного існування і нам важко втриматися, щоб не закинути їм низку зауважень: стосовно «ангажованості» і «потурання масовим смакам», «наївної простоти» і браку «естетичних» амбіцій, одне слово, стосовно того, що вони, усі ці небездоганні видовища, якісь «надто живі», так само «надто рум'янолиці» і не вміють шикуватися струнко.

Одна з найприкріших особливостей цих видовищ, з якою неможливо ні сперечатися, ні змиритися, пов'язана із тим, що вони завжди адекватні часові, а тому ще й досі залишаються жити, і, здається, немає ніяких підстав очікувати на те, що вони, видовища неписьменних майстрів, узагалі колись залишать сцену.

Ці ж видовища примушують усвідомити просту істину: у будь-якій професії, навіть мистецькій, існують різні стратегії, і спрямовані вони не лише на художні відкриття й потрясіння глядача, а й на його розважання. Принаймні заклики до «морального» театру, театру-«школи», «трибуни», «храму» і т. ін.; як писав відомий польський філософ В. Татаркевич, «люди ХІХ сторіччя полюбили ходити на фарси та оперетки, але багато хто запротестував би, коли б комусь заманулося вважати оперетки [навіть Оффенбахові] за мистецькі твори»⁴²; такої ж думки дотримується й С'юзен Зонтаґ, яка пише: «Фільми протягом дуже довгого часу були просто «кіно»; іншими словами, вони сприймалися як частина масової культури на протигу культурі високій і були залишені в спокої більшістю розумних людей»⁴³. Адже й справді, як писав Ю. Лотман, «твором мистецтва є все те, що сприймається певною аудиторією як мистецтво»⁴⁴ (так само й у зворотному напрямі: все те, що не сприймається аудиторією як мистецтво, не є мистецтвом). Це стосується й театру, про що 1923 р. писав Лесь Курбас: «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недаром його мистецтвом тільки недавно патентували»⁴⁵.

Це означає, що поряд з «мистецтвом у високому сенсі цього поняття»⁴⁶, як називав його Георгій Олександрович Товстоногов, існує й

інше мистецтво — земне, котре не потребує ні захисту, ні осуду, ні навіть оцінки (у сенсі бінарних опозицій на кшталт «позитивне–негативне», «прогресивне — консервативне», «гарне — погане» і т. ін.). Про хиткість протиставлень «кращий — гірший», «високий — низький» свідчать, зокрема, приклади, що їх наводить у книзі «Теорія культури та масова культура» Джон Сторі. «Наприклад, — пише він, — наразі Вільяма Шекспіра вважають за уособлення високої культури, але в ХІХ ст. його твори були невід’ємною частиною народного театру. Те саме можна сказати про студії Чарльза Діккенса <...>. Наведімо сучасний приклад, як локомотив культури рухався у протилежному напрямку: зроблений Лючано Паваротті запис «Nessun dorma!» («Зась нам спати!») Пуччіні. Навіть найбільш безкомпромісні адепти високої культури не схотіли б виключати творчість Пуччіні та Паваротті з «культури для обраних». Але в 1990 р. Паваротті вдалося посісти з «Nessun dorma!» перше місце у британському гіт-параді. Такий комерційний успіх, якщо оцінювати його кількісно, зарахував би композитора, виконавця та музичний твір до маскультури...»⁴⁷. Такі приклади можна наводити й далі — приміром, практика масового давньогрецького театру, який в уяві пізніших поколінь перетворився на театр взірцевий, а отже й елітарний, або театр середньовіччя і т. ін. Адже «проблема полягає не в існуванні масової культури, а в реакції інтелектуалів на неї!»⁴⁸. Тому й «ігри, в котрі грають митці та естети, і їхня боротьба за узаконення монополії в мистецтві є не такими невинними, якими вони здаються»⁴⁹, адже, за словами Джона Сторі, «вживати слова «масова культура» та «висока культура» (або просто «культура») — це ще один спосіб поділити людство на «них» і «нас»⁵⁰. Хіба ж ми й справді прагнемо поділити людство на читачів «гарних» і «поганих» книжок? Але тоді ми стаємо надто схожими на згадуваного вже «бібліофіла», який забезпечив опалювальний сезон в Александрійських лазнях.

ІХ

Яку книгу читає сучасне мистецтво, його митці й глядачі, студентство й викладачі? Він змісту цієї відповіді залежить можливість діало-

гу — і не лише з якоюсь однією, нехай навіть найкращою книгою доби — приміром, з творами Чехова й Станіславського, — а й з усім світом, письмним і неписьмним, балакучим і мовчазним. Як і увесь гуманітарний світ перетворився сьогодні на велику бібліотеку, в якій поряд стоять томи, здавалося б, несумісних авторів, так і театр — вже давно готовий до зустрічі зі світом, отже, й до відмови від книги, — принаймні від головної. Адже книги та дійсність і справді ворогують між собою. Ворогують так само, як і винайдений, зафіксований у тексті і зачитаний до дір театр — він ворогує із усіма іншими, ще не народженими театрами, а отже, й із самим життям. Таким він стає, якщо забуває про слова Вітгенштайна, який писав у Передмові до однієї зі своїх книг: «Весь її [книги] зміст уклався б у такі слова: все, що взагалі можна висловити, можна висловити ясно; а про те, про що не можна говорити, треба мовчати»⁵¹.

На питання «який театр ми любимо?» кожен, звісно, має власну відповідь. І всі ці відповіді — правильні. Однак, зафіксувавши цей улюблений театр у слові, як стандарт, ми одразу ж заперечуємо інший театр — театр прийдешнього дива, який не вписується у звичні формули головних книг і народжених ними шкіл.

Тому — затамуймо подих і змовкнемо, коли починаються балачки про те, про що все-одно нічого путнього не скажеш, — про диво, явлене на сцені, про сукупність навичок, вмінь, книжкових знань, соціально-економічних та інших обставин, з яких нібито народжується чудо. Адже про диво (якщо й справді йдеться про диво!) і про шляхи, якими від покоління до покоління передається вміння його творити, ми нічогісінько не знаємо.

Як би ми не мудрували, серед безлічі моделей театрів різних часів і народів (письмних і неписьмних, раціональних та ірраціональних, наївних і зарозумілих, вишуканих і брутальних, і т.ін., і т.ін., і т.ін.) найкращою й досі залишається та, про яку писав Курбас: «просто театр». Цей «театр, — за словами Райнгардта, — має лише одну мету: театр».

Немає причин вважати, що цей театр обов'язково мусить бути драматичним. Адже зміна форм театру — від драматичного до епічно-

го й ліричного — відбувалася в усі часи. Поряд зі злетами й падіннями театру драматичного, загостреного конфлікту завжди існували найрізноманітніші форми недраматичного театру, який спирався на недраматичний оповідальний матеріал (романи, поеми, різні тексти), не структурований залежно від персонажів і драматичних ситуацій. Це не лише театри «читця», «поета», «одного актора», «у кріслі», «лубковий», «живих картин», «мальованих картин» і т. ін., це — у найширшому сенсі — театр оповідання, котрий здійснює те ж саме, що й усі інші мистецтва — розповідає історію, однак інколи здійснює цю розповідь мовою цілком відмінною від мови драматичного театру.

Традиційно й справді вважається, що придатним для театру є лише один рід літератури — драматичний. Насправді це лише один з багатьох можливих типів театру, одна стежинка його розвитку, поряд з якою завжди існував театр, який активно опановував епос і лірику. Так само, особливо у ХХ ст., помітно посилюється ліричне начало в театрі (з'являються й відповідні визначення жанрів — «лірична драма», «лірична комедія» тощо). На думку П. Маркова, «якщо є у театрі режисери-оповідачі або режисери-раціоналісти, то з повним правом можна бачити у Мейєрхольді переважно режисера-поета»⁵². Цілком логічно було б, як з теоретичної, так і з практичної точки зору, коли б принцип родового поділу літератури застосовувався і до театру. Попри родовий поділ самого театрального мистецтва (драма, опера, балет, ляльки тощо), і самі різновиди драматичного театру, у свою чергу, можуть бути віднесені до певного роду — епічного, ліричного або драматичного. Тим більше, що й у кожному роді театру існує своя лірика («ліричні сцени» П. Чайковського в опері і «лірична комедія» — в драмі), епос (містерії, драматичні хроніки, опера деї пуппі, традиційні сценічні жанри східного театру і т. ін., не кажучи вже про епічний театр) і драма.

Свого часу цього не міг не визнати навіть лідер методології драматичного театру Георгій Олександрович Товстоногов, який на прикладі «театру читця» дав таке пояснення: «Театр одного актора, художнє читання — це театр у широкому значенні слова. Але все ж таки у чистому вигляді театр — дві особи, котрі ведуть боротьбу <...>».

Яхонтов один читав «Бориса Годунова». Чи було це театром? Так. Але не класичним, не таким, що визначає специфіку театру»⁵³.

Не з упертості, звісно, й бажання сперечатися, самоутверджуватися й дошкуляти видатному майстрові психологічного театру студент-театрознавець, почувши цю тезу, здивувався й поставив слушне запитання, на яке професор, однак, не зміг дати переконливої відповіді: «Якщо існує мільйон і ще одне відхилення, то чому воно не може стати правилом?»⁵⁴, — запитав неофіт.

І справді, чому?

Навіть якщо цих відхилень від «школи» не мільйон, а лише одне?

І чи не забагато прикладів «відхилень» дає мистецтво ХХ ст., для того, щоб і досі тримати їх у шухляді «винятків» і «мутацій»?

Ще Курбас казав про драматичну форму театру, що театр — це «таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів. Я тут маю на увазі, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати...»⁵⁵.

Справедливість цієї тези довела врешті уся історія театру — принаймні театру ХХ ст., в якому, незалежно від того, чи це нам подобається, поряд із драматичним театром, «театром живого актора», існували найрізноманітніші форми «антитеатрів»: геппенінгів і перформансів, автоматів і воцаних фігур, синтезів і речей, статичних картин і флешмобу, епосу й лірики і ще мільйон відхилень, котрі, попри наші бажання або небажання, й формують мову нової книги і школи, про яку, можливо, й хочеться сказати щось на кшталт: «Якщо у цій книзі буде записано щось відмінне від того, що записано у нашій червоній книжечці, вона буде вкрай небезпечною». Утримаймося, однак, від передчасних суджень, щоб і справді, неначе «диви нерозумні», не прогавити диво.

Х

Усі ці питання врешті підводять до найголовнішого: чи можлива взагалі якась школа, котра б готувала «універсальних солдатів», здатних перемагати у різних умовах, «граючи» у різні ігри і за різними «правилами гри»?

Так, але для цього довелося б відмовитися від головної книги, відкласти її убік і спитати себе: що було раніше — курка, чи яйце? театр, чи його усвідомлення й фіксація у слові? практика театру чи його невідповідність якійсь, навіть найпрогресивнішій теорії?

Саме це й змогли здійснити свого часу такі універсальні обдаровані, «аматори» режисури, як Андре Антуан і Отто Брам, Станіславський і Кропивницький, Мейєрхольд і Курбас, Брехт і Брук, допомігши глядачеві розплющити очі й побачити інші фарби й форми існування світу. Не діставши театральної освіти, усі вони, однак, були потужними автодидактами, здатними вчитися «на ходу» і пристосовувати до власних творчих потреб найрізноманітніші винаходи людства.

Відповіді на усі ці питання залежать врешті лише від того, як ми визначатимемо зміст і завдання мистецтва: «аксіоматично» — спираючись на якусь вигадану систему «аксіом» про те, яким мусить бути театр, або ж «гіпотетично», виходячи із того, що й справді робить митець. Інакше кажучи, наше розуміння змісту театру може залежати від якоїсь вигаданої формули, привнесеної іззовні, або ж навпаки — формула залежатиме від реальних, доступних спостереженню, метаморфоз життя і мистецтва. Можна, звісно, визначити, чим є театральне мистецтво, а далі здійснювати те, що витікає із цього визначення. Але можна й навпаки — налаштувати себе на спостереження мінливих форм життя й театру і тішитися несподіваними метаморфозами. Вибір одного зі способів формування наших суджень кожен вирішує на свій смак, однак, залежно від того, що опинятиметься у нас на першому місці — «книга» чи «подорож», «аксіома» чи «гіпотеза» — будуватиметься й уся система наших фантазій на теми мистецтва. Висунувши на перше місце «аксіому», ми раніше чи пізніше змушені будемо прийти до еталонів, рейтингів, аксіом, законів і т. ін., тобто якоїсь усталеної системи забобонів. Адже й справді «книги» і театр, — хоча

й не завжди, а все ж, — ворогують між собою. Принаймні тоді, коли гіпотези вперто пнуться на місце аксіом.

XI

Чи не носять усі ці міркування (або блукання коридорами школи) занадто схоластичного характеру і чи стосуються вони якоїсь конкретної фахової дисципліни?

Відповідь на це питання виявляє один з парадоксів сучасної театральної школи.

І суть цього парадоксу полягає у тому, що теоретичні дисципліни у сфері фахової діяльності, на відміну від практики, не мають власної термінології; вони спираються частково на понятійний апарат літературознавства, частково — на апарат філософії, соціології, семіотики і найменше, на жаль, — на понятійний апарат театральної практики. З іншого боку, як не дивно, саме театральна практика, головним чином, і збагачує теорію театру та його термінологію (якщо, звісно, йдеться не про голу схоластику).

Активний фаховий словник сьогодні на дев'яносто відсотків укладений із термінів і понять, впроваджених практиками театру — передусім режисерами й антрепренерами, а далі — сценографами й акторами, котрі, керуючись здоровим глуздом, удосконалюють методологію театру, а відповідно й словник його.

З точки зору практики (а вона єдина, врешті, має сенс), це — дуже гарно. Однак такий стан речей виявляє й іншу проблему школи, а саме — брак достатньої кількості фундаментальних досліджень, присвячених питанням теорії театру, історії його художніх і організаційних форм, систем, методів тощо, тобто досліджень, в яких і мусила б формуватися система основних категорій, термінів і понять сучасного театру.

Відсутність таких досліджень свідчить про непривабливість цього «жанру» як для дослідників, так і для суспільства.

Утім, нехай вистачає нам мудрості не перейматися тим, що нам не дано змінити, і не драматизувати те, що не має такого незворотно-драматичного характеру.

Побажаймо краще нашій спільній школі квітів і оплесків, гарної роботи й задоволення від власної праці.

Радіймо, що сонце й досі сходить.

Адже, — зауважив якимось Людвіг Вітгенштайн, — «те, що сонце завтра зійде, є гіпотезою»⁶.

¹ *Пилипчук Р.* Українському професіональному театрові 175 років! // «Український театр». — 1994. — № 4. — С. 11–13.

² *История западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского.* — М., 1956. — Т. 1. — С. 215.

³ *Дживелегов А.* Итальянская народная комедия. — М., 1954. — С. 5.

⁴ *Гвоздев А., Пиотровский Адр.* История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М.; Л., 1931. — С. 339.

⁵ *Аникст А.* Театр эпохи Шекспира. — М., 1965. — С. 22.

⁶ *Чехов А. П.* Среди милых москвичей. — М., 1988. — С. 60.

⁷ Там само. — С. 70.

⁸ *Пиотровский А.* К теории «самодеятельного» театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. тр. — М., 1988. — С. 196.

⁹ Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского в шести томах. 1898–1930. — М., 1981. — Т. 2. — С. 48.

¹⁰ *Блюменберг Г.* Світ як книга. — К., 2005. — С. 33.

¹¹ *Брам О.* Натурализм и театр // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб, 2004. — С. 48.

¹² *Аристотель.* Політика. — К., 2000. — С. 211.

¹³ *Элиан.* Пёстрые рассказы. — М.; Л., 1963. — С. 104.

¹⁴ *Фукидид.* История. — М., 1999. — С. 6.

¹⁵ *Зонтаг С.* «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006. — С. 12–13.

¹⁶ Там само. — С. 12.

¹⁷ *Аверинцев С. С.* Софія–Логос: Словник. — К., 2004. — С. 470.

¹⁸ *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 300.

¹⁹ *Силюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков: От истоков до вершин. — М., 1995. — С. 37.

²⁰ *Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К.* Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII веков. — М., 2003. — С. 115.

²¹ Кураев А. Рок и миссионерство. Беседы с богословом. — М., 2004. — С. 249.

²² Там само. — С. 259.

²³ Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Ехепла XIII века). — М., 1989. — С. 47.

²⁴ Кураев А. Рок и миссионерство. — С. 317.

²⁵ Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 84–85.

²⁶ Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — Л.; М., 1939. — С. 52.

²⁷ Там само. — С. 55.

²⁸ Зонтаг С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — С. 12–13.

²⁹ Варнеке Б. В. История античного театра. — М.; Л., 1940. — С. 121.

³⁰ Элиан. Пёстрые рассказы. — С. 18.

³¹ Брам О. Для зачина // Искусство режиссуры за рубежом... — С. 40.

³² Там само. — С. 55.

³³ Клюев В. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. — 1992. — № 5/6. — С. 229.

³⁴ Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом... — С. 56.

³⁵ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 т. — Львів, 2003. — Т. 2. — С. 75.

³⁶ Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 28–29.

³⁷ Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. — С. 301.

³⁸ Мейерхольд Вс. Пути театра // Театр. — 1957. — № 3. — С. 123.

³⁹ Громов Е. Сталин: Власть и искусство. — М., 1998. — С. 79.

⁴⁰ Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 15.

⁴¹ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературная запись Семена Лосева. — СПб, 2007. — С. 157.

⁴² Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001. — С. 29.

⁴³ Зонтаг С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — С. 19.

⁴⁴ Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб, 2000. — С. 603.

⁴⁵ Лесь Курбас. Філософія театру. — С. 576.

- ⁴⁶ Георгий Товстоногов репетирует и учит... — С. 157.
- ⁴⁷ *Сторі Дж.* Теорія культури та масова культура. — Харків, 2005. — С. 23.
- ⁴⁸ Там само. — С. 62.
- ⁴⁹ Там само. — С. 291.
- ⁵⁰ Там само. — С. 315.
- ⁵¹ *Вітгенштайн Л.* Tractatus logico-philosophicus... — С. 22.
- ⁵² *Марков П.* Из истории русского и советского театра: В 4 т. — М., 1974. — Т. 2. Театральные портреты. — С. 65.
- ⁵³ Георгий Товстоногов репетирует и учит... — С. 158–159.
- ⁵⁴ Там само. — С. 159.
- ⁵⁵ *Лесь Курбас.* Філософія театру. — С. 130.
- ⁵⁶ *Вітгенштайн Л.* Tractatus logico-philosophicus... — С. 83.