

МЕЖІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ Театр чи реальність

Театр вже давно опанував простори поза сценою-коробкою, яка уособила ренесансний режим класичної репрезентації та стала вмістилищем знаків, що заміняють явища, ідеї, події, стосунки, персонажів. Але попри відхід від міметизму, актор все одно говорить від імені когось відсутнього на сцені, а театр — від імені епохи, яку представляє.

Так, навіть постдраматичний театр, далекий від міметичного реалізму, по-своєму репрезентує дійсність. Цей режим репрезентації можна пояснити за допомогою Бертольда Брехта та його погляду на театр, який має підкреслювати свою умовність, а не претендувати на справжність, реальність. Адже сама реальність ілюзорна, і завдання театру — навчити глядачів бачити всю штучність та сконструйованість цієї реальності.

Актуальний театр, який є об'єктом нашого аналізу, навпаки, вітає правду життя, реалізм, навіть документальність, — йдеться про такі явища сучасного театру, як нова драма, документальний театр. Що означає цей поворот до реальності? Які процеси сучасної дійсності провокують театр до використання зовсім, здавалося б, нехудожніх засобів? Чи можливо і чи потрібно провести межу між художніми практиками та дійсністю, яка становить інтерес актуального театру? Який режим репрезентації в основі актуального театру? Має він репресивну природу класичної репрезентації чи критичний потенціал? Які образи реальності відтворює актуальний театр з метою впливу на неї? Яка роль глядача у цій репрезентації?

Репрезентація як копія

Репрезентація в класичному розумінні — це особлива форма представлення реальності, коли певний об'єкт з життя заміщається ілюзією його присутності. В такому копіюванні вільного розгортання буття речей і перетворення їх на об'єкти (візуальні чи вербальні)

проявляється репресивна природа репрезентації. Сьогодні ж, коли мистецтво, в тому числі й актуальний театр, намагається зайняти «дієву» позицію, воно часто звертається до реальності. Драматурги, режисери прагнуть активно включатися в соціальні процеси, діяти, а не лише зображати. Якщо на сьогодні класична репрезентація вже пережила декілька хвиль криз, то в якому режимі вона функціонує в соціально критичному театрі, іншими словами, як потрібно зобразити чи передати реальність, щоб вплинути на неї?

Російський теоретик культури Михайло Ямпольський у своїй книзі «Ткач і візіонер. Нариси історії репрезентації, або Про матеріальне та ідеальне в культурі» досить переконливо і слушно говорить про те, що, описуючи та аналізуючи режими класичної репрезентації, він шукає в ній генеалогію сучасності, адже «все нове проникає в культуру в архаїчному маскараді» [1, с. 592]. Можна спробувати слідом за ним почати вивчення поняття репрезентації з Платона, який вважав митців, літераторів та живописців копіювальниками реальності вже другого порядку, ближчими є майстри, які працюють безпосередньо з природою, ідеєю. Зокрема, у діалозі «Тімей» читаємо: «Якщо деміург будь-якої речі дивиться на незмінно суще і використовує його як першообраз при створенні ідей і потенції цієї речі, все необхідне вийде прекрасним; якщо ж він дивиться на те, що виникло, і використовує це як першообраз, твір його вийде поганим» [2, с. 510]. Звертаючись до Гомера, Платон піднімає питання, що дуже точно фіксує проблему, яку усвідомлюють і сучасні митці: «Якій державі стало краще від твоїх творів, так як це сталося завдяки Лікургу чи іншим законодавцям?» [3, с. 61]. Театру як оптичній ілюзії, симулякру, копії другого порядку Платон протиставляв *choreia* — спільноту танцю, в якій ніхто не залишається нерухомим глядачем і де проявляється справжня сутність життя [4].

Саме рух, дія стає тим, за допомогою чого Аристотель виправдовує трагедію, адже її метою є зображення не людей, а дій, які не є чимось видимим чи створеним. Саме поняття дії, руху осмислюються вже пізніше тим, що, з одного боку, не піддається репрезентації, ламає її, але, з іншого, може надавати їй критичний потенціал, як висловлюється М. Ямпольський, «зцілює» її. В цьому контексті йдеться про німу сцену з «Ревізора» М. Гоголя. Як відомо, метою письменника був певний психологічний надефект, який досягається за допомогою дієвого слова та здатності побачити себе зі сторони. Коли персонажі дізнаються про приїзд справжнього ревізора, це паралізує їхній рух і водночас показує їхню справжню сутність.

Вони завмирають в картинці, тобто репрезентації, але проявляють себе через рух, тобто нерепрезентативно.

Так само і французький філософ Жак Рансьєр у «Емансипованому глядачі», розглядаючи опозицію «бачити/діяти», робить ставку на дію для активізації глядача: «Нам потрібен театр, де оптичний зв'язок, втілений у слові *theatron*, був підпорядкований іншому зв'язку, втіленому у слові *drama*. Драма означає дія. А театр — це місце, де дія виконується живими тілами перед живими тілами» [5].

Репрезентація як представлення

У маніфестному «Пересувному театрі комуніста» російської поетеси й філософині Кеті Чухров одним з пунктів є «вміти говорити не тільки від себе, але у випадку як і автора, так і актора, говорити замість багатьох інших. Це доводиться зробити хоча б для того, щоб зрозуміти або прояснити, що сталося та відбувається серед нас, в нашій країні, в нашій державі, у світі, щоб зрозуміти, як в ньому далі бути» [6, с. 19]. Справді, актуальний театр, як і сучасне мистецтво, часто хоче почути голоси інших, в цьому у нагоді стала техніка *verbatim* — інтерв'ювання різних груп населення, нерідко маргінальних, та перенесення цієї живої мови у виставу.

Але навіть така соціально критична репрезентація іншого нашо вухується на критику. Дар'я Атлас та Дмитро Потьомкін у статті «Представляючи пригнічених» ставлять питання: «Кого представляє (політично, *vertreten*) художник, коли він представляє (*darstellen*) пригнічених? Ставлячи питання радикально: він представляє пригноблених чи гнобителів?» [7].

Кеті Чухров разом з тим критикує сучасне мистецтво за те, що воно показує життя «іншого», все одно апелюючи до середнього класу. «Виходячи в життя (життя може уособлювати третій світ, війна, бідність, насильство тощо), сучасне мистецтво, тим не менше, не може змінити вектор ставлення до самого життя — воно все одно використовує життя по-модерністськи, як певне адорніанське інше, щоб як наслідок воно було вписане в архів арт-території в якості ще одного артифікованого документа, об'єкта та шматка реальності, нібито за принципом “життя коротке, мистецтво вічне”» [8, с. 245–246]. Так само і театральні роботи: наприклад, ранні проекти Театру.doc зверталися до життя маргінальних верств суспільства, які також є частими персонажами і нової драми. Ці проекти, здавалося б, справді про реальне, неприкрашене, живе життя, кожній людині надається право висловитися і бути вислуханим, але такий

шматок повсякденності «іншого» — «всього лиш видовище для соціально відповідального, розвинутого і в міру відповідального середнього класу» [9, с. 236]. Звісно, той самий Театр.doc сьогодні продукує такі шматки повсякденності і про життя цього «середнього класу», про життя свого глядача, а критика Кеті Чухров радикальна, але вона дає змогу проблематизувати і загострити питання подвійної репрезентації, коли сам знак, який раніше був прямо пов'язаний з означуванним об'єктом, тепер розділяється на дві ідеї: ідею речі, яка представляє, і ідею речі, яку представляють.

Репрезентація репрезентації

Довіра до мистецької репрезентації дійсності ще більше підривається тоді, коли з'являється сумнів у можливості побачити цю дійсність. «Яким чином можна бути художником, якщо замість світу, який художник має зображати, він оточений примарним мороком, якщо замість репрезентації реальності він приречений на репрезентацію репрезентації» [10, с. 326]. Саме тому вже авангард впевнено відмовляється від репрезентації, відображення дійсності, а намагається художньо втручатися у саму дійсність або розширювати межі репрезентації — для представлення непредставимого, наприклад. І далі у ХХ ст. продовжується ця недовіра, яка конденсується у теорії суспільства спектаклю Пі Дебора, згодом — у понятті гіперреального Ж. Бодрієра. У своїй роботі «Символічний обмін і смерть» він зазначає, що символічний обмін у сучасному суспільстві не відбувається, внаслідок чого виникає велика кількість порожніх знаків. Реальність стає простором знаків, які вказують один на одного і не мають зовнішнього референта. Тому постає питання: як побачити справжню реальність. А художник, за словами К. Чухров, «зобов'язаний бачити потенційність будь-якої реальності» [11, с. 238]. Цю потенційність бачить і актуальний театр. Саме тому він бере на себе функцію дослідника, намагається показувати приховане, непомітне. Він намагається виконувати функцію бачення — робити невидиме видимим. Але з якою метою тоді він так часто використовує мову медіа-реальності, яка є простором для цих безреферентних знаків-симулякрів?

Нікола Бурріо, французький мистецтвознавець, говорить про проникнення в мистецтво «реалізму мас-медіа»: «Для багатьох художників, теоретиків і кураторів Сі-Ен-Ен виявляється формальною матрицею сьогодинішнього мистецтва, а також і системою, з якою воно вступає в конкуренцію» [12]. Звісно, його критика стосуєть-

ся насамперед відео- та фотодокументалістики. Театр же, хоч і позбавлений технічного медіуму, все одно можна розглянути в порівнянні зі ЗМІ, щоб зрозуміти, як актуальний театр працює з реальністю. ЗМІ, претендуючи на об'єктивність, все ж конструює реальність за допомогою монтажу, драматизації оповіді та створення певної цілісності (сюжету, серії, ролика тощо). Театр, репрезентуючи реальність, поміщає її у художній простір і тим самим змушує подивитися на неї під новим кутом зору. Замість драматизації оповіді — мінімум режисерських знахідок та втручань в текст, замість цілісності картини — фрагментація, подавання вихопленого шматка реальності. І головне в цьому порівнянні — це вплив на глядачів. Якщо ЗМІ формує відчуття дистанції, атрофує у глядача здатність до співпереживання, а також знижує потребу соціальної дії, то актуальний театр прагне до зворотного результату — активізації глядача. І саме глядач є обов'язковою ланкою того режиму репрезентації, яку він пропонує.

Дослідник та оповідач: в пошуку буття

Французький філософ Філіп Серс на протигагу звиклому у контексті розмов про репрезентацію поняттю мімесису, вводить поняття матесису: «Репрезентація передбачає створення матесису подвійної верифікації. Перша виконується пильним свідком, який, прощупуючи поглядом реальність, вичитує в ній подію і транскрибує її: залишає її розбірливий слід. Друга — це верифікація естетичного слухача/глядача, який заново переживає подію і перевіряє як пильність свідка, так і надійність його свідчення» [13, с. 269].

Тобто глядач тут активний, він не є споживачем. Ж. Рансьєр також роздумує над цим питанням: «Глядач має бути активним, як студент чи науковець: він досліджує, вибирає, порівнює, інтерпретує. Він пов'язує те, що бачить з багатьма іншими речами, які він бачив на інших сценах або в інших просторах. Він робить свою поему з тієї, яка представлена для нього на сцені» [14].

Актуальний театр, потребуючи активного глядача, виключає поняття задоволення, принцип розваги. Михайло Угаров, художній керівник Театру.doc підтверджує це: «Ми шукаємо актора-садиста, який подає глядачу сирий шматок живого світу і нічого не пояснює, тим самим змушуючи його працювати» [15]. Ще один приклад — «Кома» Андрія Мая, коли глядач не займає свого комфортного місця у глядацькому залі, зручного для оптичної ілюзії, а ходить коридорами та приміщеннями театру, ніби розслідуючи, що стало

причиною масового розстрілу в школі, намагається зрозуміти, який світ провокує до насильства.

Принцип розваги у мистецтві, за Серсом, це створення симулякра, в який закладено фальшивий зміст, це мистецтво обманювати. Класична репрезентація — це джерело насолоди, вона створює композицію, певну цілісність, вона підтримує режим незнання, незнання себе. У театрі це виникає від представлення актором персонажа, оскільки воно передбачає наявність чогось зовнішнього по відношенню до суб'єкта. На відміну від цього актуальний театр інколи взагалі не розмежовує актора і персонажа, як у «Викраденні» Театру.doc — де актор Костянтин Кожевніков розповідає власну історію про своє розслідування злочину, який стався у рідному місті.

У «Викраденні» є один підкреслено репрезентативний момент: це історія про викрадення як таке, що спочатку мало бути основною частиною вистави. Зрештою постановка полягає у розповіді актора про своє рідне місто, про сам процес розслідування, а викрадення показано схематично, підкреслено за допомогою знаків (схема на дошці), в цій схемі персонаж відсутній, зовнішній, що контрастує з основною частиною вистави, у якій актор не дистанційований від дійства.

Один з жанрів, який набирає обертів сьогодні у Театрі.doc, так і називається — сторітеллінг. Розповідь історії відрізняється від звичайного тексту, адже тут автор — в середині тексту, він на рівні з персонажами, він не знає, що з ними станеться, не керує, просто спостерігає.

Відсутність автора-деміурга впливає і на відсутність авторської позиції, що є визначальним для актуального театру. Це, як говорить Угаров, нуль-позиція. Йдеться про таку собі вивернуту репрезентацію, вона передбачає відсутність не об'єкта, а суб'єкта репрезентації, завдяки чому знімається вже згадувана подвійність. Цікаво, що й Рансьєр, говорячи про активного глядача, звертається і до фігури оповідача: «Емансипована спільнота — це спільнота оповідачів та інтерпретаторів» [16].

Це спільнота, зв'язок з реальністю якої не можна виразити поняттями зображення, відтворення. Тут з реальністю працюють, помістившись у неї. За К. Чухров, це і є концептуальне ставлення до реальності: «...реальність не обов'язково заперечувати чи відображати, з нею, перебуваючи в ній, можна працювати... дозволяти реальності, життю артистично виконуватися» [17, с. 246]. Звідси — фрагментарність цієї дійсності, а не замикання її у композиційну цілісність і художню нетлінність. Звідси — актор/автор — оповідач,

який відмовляється від привілейованої позиції деміурга, так само як глядач-дослідник відмовляється від привілейованого комфортного місця в залі. І все це на користь занурення в живе дійство, прагнення побачити справжню реальність, щоб мати змогу її змінити.

За Ж. Дельозом, «не існує жодної моделі, яка б могла протистояти запаморочливості симулякра» [18]. Невідомо, чи можна сьогодні протистояти симулякру, побачити щось поза ним, але саме це прагнення провокує театр до того режиму, в якому він функціонує зараз, це визначає його режим роботи з дійсністю.

1. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. — М., 2007.
2. *Платон.* Тимей: В 4 т. — СПб., 2007. — Т. 3. — С. 495–588.
3. *Ямпольский М.* Ткач и визионер.
4. *Ranciere J.* The Emancipated Spectator // Artforum. — March 2007. — P. 271–280.
5. Там само.
6. *Чухров К.* Передвижной театр коммуниста // Транслит. — 2009. — № 5. — С. 16–19.
7. *Атлас Д., Потёмкин Д.* Представляя угнетенных // Худож. журнал. — 2009. — № 73/74 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/predstavlyaya-ugnet/>.
8. *Чухров К.* Быть и исполнять: Проект театра в философской критике искусства. — СПб., 2011.
9. Там само.
10. *Ямпольский М.* Ткач и визионер...
11. *Чухров К.* Быть и исполнять...
12. *Буррио Н.* Современное искусство и репрезентация // Худож. журнал. — 2004. — № 55 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/55/13/>.
13. *Сефс Ф.* Тоталитаризм и авангард: В преддверии запредельного. — М., 2004.
14. *Ranciere J.* The Emancipated Spectator...
15. *Угаров М.* Точка неразрешимости / Беседует К. Шавловский // Сеанс. — № 29/30 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://seance.ru/p/2930/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>.
16. *Ranciere J.* The Emancipated Spectator...
17. *Чухров К.* Быть и исполнять...
18. *Делёз Ж.* Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. — Томск, 1998. — С. 225–240.

Анотація. У статті аналізується явище актуального театру, а саме документально-го театру, нової драми через призму поняття репрезентації. Спираючись на роботи філософів, теоретиків та практиків культури, авторка вивчає причини непродуктивності класичної репрезентації для актуального театру та намагається окреслити режим роботи мистецтва з реальною дійсністю у нинішній ситуації повсюдного симулякру.

Ключові слова: актуальний театр, класична репрезентація, подвійна репрезентація, симулякр, документальний театр, емансипований глядач, автор-оповідач.

Аннотация. В статье анализируется актуальный театр, точнее, документальный театр, новая драма сквозь призму понятия репрезентации. Основываясь на работах философов, теоретиков и практиков культуры, автор изучает причины непродуктивности классической репрезентации для актуального театра и пытается определить режим работы искусства с реальной действительностью в нынешней ситуации повсеместного симулякра.

Ключевые слова: актуальный театр, классическая репрезентация, двойная репрезентация, симулякр, документальный театр, эмансипированный зритель, автор-рассказчик.

Summary. The article gives the analysis of contemporary theatre, in particular documentary theater and new drama, using a concept «representation». Basing the study on works of philosophers and theatre directors, the author tries to understand why classical representation is not efficient for contemporary theatre and to determine how art works with real life in today's situation of all-round simulacrum.

Keywords: contemporary theatre, classical representation, dual representation, simulacrum, emancipated spectator, author-storyteller.