

## ВТЕЧА ЗА СВОБОДОЮ

### Про деякі аспекти побутування українського альтернативного театру 1980–2000-х

Продовжуючи цикл публікацій, названих мною «Актуальний архів», пропоную кілька статей, присвячених спробам молодих українських митців у різні часи, користуючись можливостями, які ці часи надавали, організувати власну справу, вирватися з чіпких обіймів офіційного державного театру або, знаходячись всередині нього, вибудувати власні опортуністичні художні стратегії. Це явище в різні періоди набувало несхожих форм. Інколи породжувало інтенсивний студійний рух, виникнення маси нових колективів, як це сталося наприкінці 1980-х і повторилося в середині 2010-х. Часом ненормативний погляд на сенс сценічного мистецтва та способи його репрезентації відстоювалися в полеміці з консервативною системою безпосередньо в стінах того чи іншого театру. Втім, щоразу поява альтернативного, як я волю його називати, театру діагностувала якісь очевидні зсуви в суспільній свідомості, свідчила про політичну кризу і прогнозувала її деформації та мутації. На жаль, не всі з цих прогнозів справилися, і провина за це почасти лежить на самих митцях — браку їхньої волі, певній соціальній мімікрії, перевазі матеріальних інтересів над ідейними і, власне, художніми. Досвід цей, однак, повчальний, що, вірю, засвідчують й обнародувані тут матеріали. Вони мають, здається, історичну цінність, але водночас містять досить прозорі аналогії з нинішньою театральною ситуацією. Зокрема, у статті «Уявна панацея» аналізуються проблеми розвитку студійного руху наприкінці 1980-х — на початку 1990-х. Кращі його здобутки, як і взагалі підсумки кількарічної діяльності режисерів альтернативного театру цього періоду, зафіксовано в тексті «Осяяння у підпіллі». Він створювався 1994 року як доповідь на фестивалі пострадянського театру в Берліні та Дрездені, у новій редакції був прочитаний за два роки потому під час дискусії про стан театру в Спільці театральних діячів України і за деякий час навіть опублікований, щоправда, без відома автора, зі значними скороченнями та не узгодженими зі мною редакційними правками в журналі «Кіно-Театр» (№ 2, 1997). Тепер, нарешті, його можна відтворити у повному обсязі. Сучасні моделі молодого театру розглядаються в статті

«Російсько-польська війна під синьо-жовтим прапором». Вона була спеціально написана для книжки мого колеги Олександра Клековкіна «Діалоги» (К.: Арт Економі, 2016), виявившись в ній єдиним монологом. Подаю цей текст у новій редакції.

## УЯВНА ПАНАЦЕЯ

### Театри-студії: економіка превалює над творчістю

Особисто для мене символом сучасної культурної ситуації є підземний перехід під площею Жовтневої революції<sup>1</sup> в Києві. Альтернативні, авангардні, крамольні мистецькі течії на Заході називають «андеграунд» (в буквальному перекладі з англійської — «під землею»). Це поняття охоплює фанатичну відданість справі, безкорисливу творчість, граничну розкріпаченість душі та розуму. «Андеграунд» у центрі Києва уособлює войовничий, дешевий кітч. Художній плюралізм тлумачиться тут досить своєрідно: під площею розташувався звичайний ринок. Все на продаж! Лубочні естампи і недбалі графічні портрети, претензійний сюр і грубувате ню. Рябить в очах від афіш. Зухвали закликальники обіцяють нечувані видовища. «Купуй квиток — не пошкодуєш!».

Ваша рука потяглася до кишені за гаманцем? Спокушені модним художнім товаром, почувши, що студії іменують магічною панацеєю, яка здатна врятувати театр від його хронічних хвороб, ви вирішили, нарешті, приєднатися до загального ажіотажу? Будь ласка. Робіть свій вибір. Зважте лише на те, що ви берете участь в лотереї. Від грошово-речових вона відрізняється тільки тим, що ймовірність виграшу в ній значно нижча. Новий театр приніс з собою багато сміття. До того ж не всі творці виявляються вдалими менеджерами і вміють себе класно рекламувати...

Сьогодні, мабуть, ніхто не наважиться назвати точну кількість театрів-студій, що діють в Україні. Це міні-театри, їхня визначальна риса — мобільний творчий склад, згуртований навколо енергійної, комунікабельної, іноді навіть розв'язної особи з режисерським дипломом або просто схильністю до організаційної роботи. До речі, якщо сьогодні молодий режисер ще не організував студії або бодай не заявив про намір це зробити, на нього дивляться зі здивуванням, тривогою або навіть з презирством і осудом. Це другорядна для нашої розмови риса, але вона чудово ілюструє суспільну ситуацію навколо студійного руху. Студія — знак нового політичного клімату в країні, вивільнення молодого енергії. Щоб створити театр, сьогодні

---

<sup>1</sup> Так в час написання статті називався нинішній Майдан Незалежності у Києві.

не треба шукати впливових покровителів, завдяки протекції або природній чарівливості, метикуватості чи хабару збирати потрібні рекомендації і візи: досить скласти протокол загальних зборів нового колективу й автоматично зареєструвати його в райвиконкомі<sup>1</sup>. Хіба доводиться дивуватися, що нині театрів-студій сила-силенна! Ще восени минулого року<sup>2</sup> (1988-го — С. В.) офіційно їх було лише п'ять, звичайно, за канонами суцільної централізації

<sup>1</sup> За радянських часів так йменувалися нинішні районні держадміністрації.

<sup>2</sup> 1987 року рішенням № 832 Головного управління культури Київського міськвиконкому як експеримент в столиці України було створено п'ять незалежних театрів-студій, що діяли на госпрозрахунку (всі вони, втім, отримали своєрідні «підйомні» — гроші на облаштування, а дехто, як, скажімо, Театр на Подолі, навіть приміщення). Офіційний статус було надано Театру на Подолі (пересидівши рік після реорганізації Київського театру естради в Молодіжному театрі, актори, що давно працювали з режисером Віталієм Малаховим, прихопивши з собою кількох колег з Молодіжного та щойно випущену виставу «Тракирниця» за Карло Гольдоні, а незабаром поновивши свої старі спектаклі «Ніч чудес» за Шекспіром та «Софокл. Шекспір. Брехт», відразу здобули надзвичайну популярність), театр «Гротеск» (трупі якого, очолювану Олександром Левітом, теж складала колишні драматичні артисти команди Віталія Малахова, які ще з 1984 року працювали як колектив при Одеській філармонії, але тепер охоче повернулися до рідного міста зі своїм шлягером, створеним ще 1983 року в Театрі естради, — виставою «Швейк» за Ярославом Гашеком), Театр пантоміми (він виріс із самодіяльної пластичної студії Віктора Мішньова), театр ЕТА (організований ще в середині 1970-х Віталієм Іващенко студентський колектив — Естрадний театр аматорів — при Київському політехнічному інституті) та Експериментальний театр-студія, очолюваний недавнім випускником Київського інституту театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, а в той час стажером Київського театру ім. І. Франка Володимиром Пилипенком. До нашого часу з цих колективів дожив лише Київський театр на Подолі, що 1994 року став державним муніципальним театром. Доля «Гротеску» завершилася з еміграцією до Німеччини у 1991-му Олександра Левіта. Фінансова криза 1992 року підірвала благополуччя театру ЕТА (він, втім, повернувся до самодіяльного статусу). Того ж року полишив театральну діяльність, змінивши її на підприємницьку, В. Пилипенко. Втім, марка Експериментального театру-студії збереглася: під нею розпочав працювати режисер Валерій Більченко та група акторів, що пішли з ним влітку 1992-го з Київського Молодіжного театру. На початку 1993 року приміщення цій трупі надала Києво-Могилянська академія, де театр, водночас опікуючись студентською театральною творчістю та періодично створюючи, крім драматичних, вуличні вистави, проіснував до 2003 року, коли рішенням Головного управління культури Київської держадміністрації його об'єднали з театром «Золоті ворота».

лише в столиці. Зараз, навіть за обережними підрахунками, — понад вісімдесят. Тільки в Києві їх діє не менше п'ятдесяти, а ще у Львові, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Севастополі, Ужгороді<sup>1</sup> ...

Як бачите, справжній студійний бум. Час розглянути цей феномен прискіпливіше, не вдаючись до ейфорії, що супроводжувала висунення самої лише ідеї про створення позадержавних, точніше, недотаційних, тобто працюючих на засадах самоокупності і самофінансування сценічних колективів, але водночас не дозволяючи собі судити студійний рух виключно негативно, аби не солідаризуватися з тими численними ортодоксами, які побачили в цій ініціативі лише замах на традиції, справедливо відчувши в появі театрів-студій протест проти усталених норм, догматичних регламентацій, а отже, і загрозу власній дрімотності.

Втім, аби наш аналіз був сумлінним, чесним і правдивим, мусимо зробити невеликий екскурс у недавнє минуле. Адже сьогоднішнє інтенсивне, подекуди навіть механічне тиражування нових студій зумовлене не лише сприятливою політичною атмосферою у державі (хоча саме заклик до багатоваріантності, плюралізму, терпимості, до всього, що не відповідає санкціонованому шаблону, висунутий перебудовою в країні, став запорукою офіційного визнання театрів-студій).

Нинішнє відкриття нових театрів — це вже другий етап студійного буму.

Перший у цьому десятилітті треба датувати кінцем 1970-х — початком 1980-х. Тоді навколо студійних колективів існував нефіктивний ажіотаж. Зали професійних театрів дедалі не ухильніше порожніли, а втаємничені у справжню ієрархію цінностей театрали збиралися і в скромних районних палацах, керівництво яких часом через власне невігластво не знало, кого взяло під опіку, і у підвалах будинків, призначених до знесення, і в клубах при ЖЕКах. Театральний світ сповнювався чутками про сенсаційні знахідки режисерів-неформалів, про сміливі прочитання класичних творів, здійснені представниками «андеграунду». В принципі схильні до міфотворчості, а до того ж позбавлені на той час віри, брак якої переживався болісно і гірко, люди, причетні до театру, мало не обожнювали все, пов'язане зі студійним рухом. Щиро культивувалася версія, що саме в ньому «закапсульовано» дух майбутнього оновлення нашої вельми схематизованої сцени; тут, як в аскетичній келії алхіміка, мовляв, видобувається чарівний еліксир духовного і естетичного здоров'я.

---

<sup>1</sup> У дипломній роботі 1990 року Тетяни Жицької (нині кандидата мистецтвознавства, редактора Суспільного телебачення) «Основні тенденції розвитку театрального-студійного руху в Києві» наводиться точна цифра зареєстрованих на той момент колективів — 59. У середині 1990-х в столиці України їх було близько 80.

Перебудова, фігурально кажучи, вивела андеграунд з підпілля на божий світ. І відбулося незбагненне: «неформальне» вразило дивовижною традиційністю. Переважна більшість студій, як з «конспіративним» стажем, так і новоутворених, відзначається якщо не флегматичністю, то явною поміркованістю, не прагне нікого шокувати, епатувати. Естетичне фрондерство, яке, здавалося б, мусить створювати емоціональний тонус студійного руху, явно не в пошані. Це чи не найдефіцитніша риса в діяльності нових колективів. Театр-студії, за рідкісним винятком, не пропонують ані екзотичних, ані химеричних продуктів сценічної культури. (Дуже показово, що, скажімо, жодна з авангардних груп, які зухвало репрезентували себе 1987 року на київському фестивалі творчої молоді, пропонуючи хоча й дилетантські, але відчайдушно відважні та нарочито незвичні роботи — театри історичного фехтування, пластичної імпровізації, «Ноль-дистанція»<sup>1</sup>, — наскільки мені відомо, так досі, незважаючи на архісприятливі умови, не легалізувалися. Про них і не чути. Розчарувалися у своїх силах чи, може, просто не хочуть грати у «дозволені ігри»?.) А тим часом, відвідуючи спектаклі дедалі нових і нових колективів, легко викриваєш у «новаторах» звичайних епігонів, компіляторів сценічних цитат. Дедалі очевидніше стає відчуття вторинності, дубляжу професіональної державної сцени. Сказане зовсім не означає, що в студійній армії геть відсутні справжні бійці. Цікаві роботи є і в Київському театрі на Подолі, і у Львівському молодіжному<sup>2</sup>, й у Севастопольському молодіжному театрі-студії «На Великій Морській»<sup>3</sup>... Окремі спектаклі, безумовно, є. Немає руху. Усі помітні роботи недотаційних колективів органічно виглядали б і на сценах старих театрів.

Доводиться констатувати, що хиби, біди, навіть стереотипи, як й ідейно-естетичні зазіхання студійної і професійної сцен сьогодні тотожні. Навіщо ж потрібні студії? Чи не є бум навколо них — фікцією? Чи не штучним є процес їхнього зростання? Ми часто ультимативно вимагаємо ініціативності

<sup>1</sup> Перформанси цього колективу ентузіастів здійснював за своїми творами поет Сергій Соловійов.

<sup>2</sup> Львівський молодіжний театр (нині Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса) створений 1988 року режисером Володимиром Кучинським та групою його однодумців, переважно молодих акторів Львівського академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької.

<sup>3</sup> Севастопольській театр «На Великій Морській» виріс з дитячої театральної студії, яку очолював актор Севастопольського російського драматичного театру ім. А. Луначарського Віктор Оршанський. З 1988-го працював як театр-студія на госпрозрахунку, 1992-го отримав статус муніципального колективу, нині працює під назвою Севастопольський театр юного глядача.

від митців, говоримо про необхідність боротьби та дифузії художніх ідей. Для цього потрібно небагато — наявність ідей. Конкуренція справа добра, але для неї принаймні необхідні фігури, що репрезентують полярні позиції. Гадаю, критики не видавали бажане за дійсне, коли стверджували кілька років тому, що саме студії електризують театральний процес і часто випереджають професіоналів. Певно, відбувся просто лексичний, термінологічний казус. Те, що ми, за традицією, називали студіями, насправді було паралельним, а не альтернативним театром. Свідомо не торкаюсь етичних аспектів діяльності студії, функціонування якої передбачає особливу атмосферу духовного братерства, школу морального вдосконалення, одержимість загальною ідеєю і жертвовність в ім'я свого ідеалу. Як не прикро, багато новостворених колективів перейняли останнім часом хронічні вади своїх дорослих колег — старих дотаційних театрів. Інтриги, чвари, кабатинство, змови акторів проти режисерів, культ акторського віче — все це нині зовсім не прерогатива традиційних за структурою труп.

Безумовно, активізація студійного руху 1980-х була пов'язана насамперед із зашкарубністю, анемічністю, клішованістю професіональної сцени. Але, мабуть, ми і досі належним чином не усвідомили, що студії, як правило, народжувалося не в середині театрів (з історії знаємо, що це найбільш природний шлях), а за їхніми межами, часто як об'єднання аматорів, дилетантів. Навіть дипломовані актори і режисери засновували колективи, здебільшого не залишаючи основного місця роботи — старої трупи. Вони не були еретиками, не кидали в гніві свого патрона. Чимало, правда, тинялося по акторських біржах, безуспішно пропонуючи свої послуги фахівців, яким не усміхнулася фортуна і для кого в штаті державних театрів не знайшлося вакансії.

Не стверджуватиму категорично, що всі вони були посередніми митцями. Але, безперечно, найталановитіші виконавці і режисери все-таки до професіональних колективів потрапляли. Інша справа, що грали не те, що хотіли, а часом просто перебували у творчому простоті. Природно, що у цієї категорії митців накопичувалася творча невдоволеність, відчуття дисконфрму, виникала спрага реваншу, прагнення довести власну спроможність або просто втілювати свої плани поза змертвою системою дотаційного театру. Добровільний вихід на узбіччя, втрата гарантованого спокою, певно, для них нині компенсуються. Адже ці режисери звільнилися від низької цензури, яка може виявлятися не тільки у вигляді чиновницьких заборон (їх, до речі, зараз немає, бюрократи швидко перефарбовуються на лібералів), але у деспотичних втручаннях художнього керівника театру в тканину вистави, і в ультимативних порадах членів художньої ради, яка у більшості театрів нагадує ареопаг творчо зношених корифеїв і бадьорих митців, артистичний темперамент яких давно сублімувався в громадський.

Симптоматичне й те, що нині, очоливши госпрозрахункові колективи, ці режисери не заявляють, що створили студії. Скажімо, Віталій Малахов<sup>1</sup> і Марк Нестантінер<sup>2</sup> — обидва з лідерів молодого режисури початку 1980-х — уникають ставити на афішах своїх театрів гриф «студія». Вони організують незалежний театр, небезпідставно відчуваючи, що традиційні творчо-економічні структури себе вичерпали, що боротися з рутиною, знаходячись в середині дотаційного театру — все одно, що повторювати подвиг Дон Кіхота у бійці з вітряками.

Втім, практичні «діти застою» тверезо усвідомлюють, що методи боротьби романтичного ідалго сьогодні неефективні. Тож воліють не боротися, а конкурувати. Взагалі студійний рух вербує ініціативних, енергійних, ділових людей. (Однак, ніде правди діти, приваблює він і шахраїв та авантюристів). Акумулюється насамперед у студіях і здібна молодь. Але, будьмо чесні, тепер і для армії невдах — зоряна мить. Не випадково народжується така аналогія: як деякі кооператори-підприємці «відмивають» зараз несправедно здобуті за часів панування «тіньової економіки» гроші, так і чимало акторів здобули можливість реалізувати на сценах театрів-студій свої невиправдані, не забезпечені золотом хисту амбіції. Дехто, жартуючи, називає розширення мережі театрів-студій експериментом з працевлаштування безробітних акторів. Похмурий, якщо вдуматися, жарт.

Отже, кілька років тому студії створювалися як екологічні ніші-віддушини від заяложеного репертуару, засилля постановочних штампів, мізерності художніх завдань. Це менш за все було естетичною революцією, скоріше нагадувало втечу. Водночас засновували студії здібні, ерудовані дилетанти, яким театр не міг (причина цього відома — надто жорсткий ідеологічний і художній нагляд) запропонувати те, що відповідало б рівню їхньої громадянської свідомості і задовольняло смак гурманів. Отже, перша хвиля студійного руху була переважно викликом бюрократії, яка тримала сцену в лабетах інструкцій та обмежень, вона виникла на ґрунті неприйняття шаблону, але зовсім не як художньо новаторська течія. Ілюзія авангарду створилася через те, що тут, у студії, можна було висловлюватися різкіше та нетерпиміше, а також пропонувати суто репертуарну альтернативу (ставити А. Камю, М. Булгакова, С. Мрожека, С. Беккета тощо). Студія для її творців стала духовним бункером, але не лабораторією новаторського пошуку, пунктом донорської крові чи фабрикою вітамінів для традиційного, статечного театру.

<sup>1</sup> Віталій Малахов створив 1987 року Київський театр на Подолі.

<sup>2</sup> Марк Нестантінер у 1988 році очолив незалежний Київський камерний драматичний театр.

Але нове — істина ця фактично ігнорується представниками нового студійного покоління — це не тільки заперечення старого, але й художня прозорливість, осяяння. З банальної точки зору, ідеальна студія займається цілком безглуздою справою: готує одяг і розробляє мову, тобто винаходить форму для соціальної ідеї, яка існує поки що ембріонально, отже, для суспільства ще, по суті, не існує. Результати студійних дослідів, до речі, взагалі можуть бути незатребувані суспільством. Отже, студія — це суцільний ризик.

Однак театри, що нині нарекли себе студіями, поводяться так, ніби готуються до академічного стажу. Правда, ця переможна самовпевненість межує з наївністю. Треба реально усвідомлювати, що сьогоднішні хвацькі рекрути студійного руху — потенціальні його жертви. Діятиме закон ринку: сьогодні звабливий продукт, завтра перестане бути дефіцитним, тож знецінюватиметься. Не знаю, чи призведе механічне збільшення кількості театрів-студій до народження нової естетичної якості, як дехто оптимістично сподівається, але абсолютно певен, що процес цей вагітний багатьма драмами: міне деякий час, і театри, які не витримають конкуренції, не визначать своєї чіткої програми, не сформують значної команди уболівальників, кола прихильників, змушені будуть розпастися, ліквідуватися, вмерти. І не треба втішати себе тим, що благородні спонсори чи державні установи культури цей процес зупинять філантропічними фінансовими ін'єкціями. Асигнувати треба у справжнє новаторство, перспективу, а не в беспорядне епігонство і строкагу сірість.

«Паралельний» театр був приречений на перемогу, бо, по суті, був банком, де зберігалось все набуте професіональною сценою, але через надто сильний адміністративний утиск не рекомендоване для популяризації, наслідування, зрештою, просто для обнародування. Треба завдячити студіям, що вони весь цей культурний багаж зберегли і відстояли. Але не примножили — ось у чому драма! Нині усунуено соціальний привід для демонстрування поперхової, «агітаційної» відваги. Як не прикро, але багато вчорашніх лідерів цього напрямку існують на ренту амортизованої соціальної мужності, мимоволі експлуатують постфактумний героїзм. А тим часом усе рельєфніше виявляється, що злободенний соціологічний фарш уже не може компенсувати художню безособовість. Тож виникає закономірне запитання: якщо ми морщимося від халтури професіоналів, то чому маємо захоплюватися, коли халтурять «неформали»?

Фактично, студійний рух асимілюється з традиційною сценою. Нівелюється. Щезає. Цікаво, що дедалі частіше чути голоси, які закликають директивно припинити це справді бурхливе виникнення нових театральних труп. Але, погодьтеся, бюрократичні методи вирішення проблем вже дове-



ли свою малоефективність. Чи варто до них знову вдаватися? Просто треба точніше оперувати термінами: не називати студійним рух, який, по суті, не є таким. Навіщо обманювати самих себе? Чи не краще спробувати зрозуміти та підтримати те справді позитивне і перспективне, що міститься в ідеї несанкціонованого, вільного відкриття нових сценічних колективів?

Насамперед треба вітати неуніфікованість жанрового і адресного підходу, який демонструють ці нові театри. Найбільше, на мій погляд, лихо існуючої системи дотаційних театрів — це універсальність їхнього звернення до аудиторії, бажання одразу усім прошаркам і категоріям публіки догодити. В результаті маємо театр, який спілкується з усіма глядачами і ні з ким зокрема, працює абстрактно і безособово. Театри-студії цей стереотип рішуче руйнують. У кожному конкретному випадку вони виробляють свій пароль, характер контакту з глядачами, заповнюють порожнечі на карті аудиторії. (Прикметний факт: новим театрам пощастило залучити навіть таких глядачів, які до мистецтва, сценічного зокрема, відчували стійку ідіосинкразію, культурний ценз яких — мікроскопічний. А от на вистави, скажімо, агресивного театру Володимира Пилипенка<sup>1</sup> чи модернове брейк-данс-видовище «XXI сторіччя» ця публіка приходять).

Театри-студії довели — процитую режисера Марка Захарова, — що «пошук багатоваріантності, пошук альтернативних моделей в сучасному театрі — надзвичайно важливе суспільне діяння». Завдяки студійному руху публіка отримала справжній вибір, можливість самоідентифікуватися за допомогою театру. Економічні засади госпрозрахунку, на яких працюють ці театри, та умови конкуренції примушують митців по-снайперському визначати канали підключення до запитів аудиторії, пропонувати оригінальний, специфічний театральний продукт, потрібний саме цій, а не іншій категорії глядачів. Важко уявити, що той самий глядач відвідуватиме вистави Театру на Подолі й ЕТА<sup>2</sup>, що завсідник «Театрального клубу»<sup>3</sup> або «Бенефісу»<sup>4</sup> охоче сприйматиме художні сурогати того ж В. Пилипенка, а з настроєм, з яким приходять на спектаклі «Гротеска»<sup>5</sup>, зайде до Камерного драматичного театру. Сьогодні лише в Києві ми маємо, крім нових суто драматичних

<sup>1</sup> Київський експериментальний театр-студія.

<sup>2</sup> Естрадний театр аматорів (ЕТА) при Київському політехнічному інституті.

<sup>3</sup> Театр-студія, заснована 1988 року за рішенням «Союзтеатру України» режисером Олегом Ліпциним.

<sup>4</sup> Театр-студія під орудою режисера Михайла Народецького відкрита рішенням Головного управління культури Київського міськвиконкому у 1988 році.

<sup>5</sup> Київський театр-студія естрадних мініатюр, яка, втім, мала в репертуарі повнометражні вистави.

колективів, театр-цирк<sup>1</sup>, театр українського фольклору<sup>2</sup>, єврейський театр<sup>3</sup>, низку театрів-кафе<sup>4</sup>, театр пантоміми<sup>5</sup>, театр авторської пісні<sup>6</sup>.

Вже за такого розмаїття запропонованих форм і жанрів, якого наш глядач був штучно позбавлений, варто підтримувати ідею. А можливі моделі діяльності театрів ще далеко не вичерпані. Інша справа, що фінансова суверенність, самоокупність — це життя на утриманні глядачів. Нові театри змушені художньо мімікрувати, пристосовуватися під смаки своєї публіки. Публіки, вихованої і сформованої переважно традиційним (хоча краще сказати, державним дотаційним) театром, отже, не позбавленої дефектів сприйняття, з притупленим почуттям прекрасного. Ми сьогодні є свідками народження комерційного театру, який паразитує і ще довго паразитуватиме на цих попсованих уроadowж багатьох років смаках.

Орієнтуватися на вже сформовані вимоги аудиторії, безперечно, потрібно. Але це лише одна з традиційних функцій мистецтва. Є й інша — виховувати духовність, постійно розвиваючи естетичні потреби глядача, прагнути ідеалу. Вирішити це питання можна, лише всіляко підтримуючи, у тому числі і матеріально, справді студійні — авангардні, пошукові — форми театру. Поки ми не усвідомимо цієї істини, примножуватиметься сірість. Театр, який не дбає про свій завтрашній день, приречений на катастрофу.

*«Український театр», № 4, 1989 р.*

---

<sup>1</sup> Засновані 1989 року театр «Мімікрічі» та 1990-го — клоунський синдикат «Арт-обстріл».

<sup>2</sup> Створений 1988 року групою фольклористів під керівництвом Миколи Буравського під назвою «Берегиня», у 1992-му отримав державний статус, 2004-го звання академічного, нині продовжує входити до мережі київських муніципальних театрів.

<sup>3</sup> Театр-студія «Мазлов» під керівництвом Георгія Мельського.

<sup>4</sup> Найвідоміший з них — відкритий 1988 року театр «Колесо», що й донині, отримавши статус муніципального і звання академічного театру, працює на Андріївському узвозі в Києві.

<sup>5</sup> Заснований Віктором Мішньовим у 1987 році, він проіснував лише два чи три сезони (давши, втім, імпульс для створення кількох нових творчих команд, зокрема, клоунського синдикату «Арт-обстріл»), але 1988 року з такої ж аматорської студії пантоміми режисер Віра Мішньова створила Київський театр пластичної драми (згодом, після одержання у 1998-му приміщення на вул. Шовковичній, 7-а, до цієї назви додалося «на Печерську»). У 2014 році рішенням Київської міської державної адміністрації Театр пластичної драми було об'єднано з київським театром «Золоті ворота», що фактично призвело до ліквідації колективу.

<sup>6</sup> Літературно-музичний театр «АкадеміЯ», заснований 1989 року на базі київського клубу авторської пісні «Контакт», з початку 1990-х працює насамперед як гастрольне агентство.

## ОСЯЯННЯ У ПІДПІЛЛІ

Історична метаморфоза, що сталася наприкінці 1980-х на величезному географічному просторі так званого східноєвропейського соціалістичного табору та призвела до його демонтажу, а водночас до дезавування тоталітарних режимів на цій території, кардинально вплинула на всі суспільні інститути, істотно трансформувала моральні ідеали та ієрархію цінностей, травестувала соціальний ландшафт і, звичайно, зруйнувала силу-силенну міфів і догматів, що здавалися непохитними.

Природно, що театр як найчуттєвіший сейсмограф суспільних умонастроїв, мистецтво нещадне та педантичне, як кардіограма, мистецтво, що прагне дати квінтесенцію життя, творить його спресовані моделі, підсумовує його розчарування, фільтрує надії та утопії, відреагував на ці зміни в політичному та соціо-етичному кліматі, зафіксував стадії цих змін і — іноді гарячковою скоромовкою, іноді боязким шепотом, іноді з епагуючою самовпевненістю — спробував сформулювати концепцію нового героя в нових історичних координатах.

Слід визнати, що митці різних естетичних орієнтацій, уподобань та уявлень, різних поколінь і шкіл пропонували в ці роки й різні форми адаптування до дійсності, що їх оточувала та постійно, чимдалі різкіше деформувалася. Ейфорія захоплених камлвань, бадьорих маніфестів, відчайдушних викриттів комуністичного режиму, що характеризувала перші етапи горбачовських реформ, що увійшли до історії під назвою «перебудова», згасала пропорційно тому, як декларовані цілі цих реформ дезавувалися, але звична та зручна система, що гарантувала надійний пайок сьогодні і обіцяла загальне щастя та благополуччя завтра, тріщала по швах, породжуючи в суспільстві сум'яття, розгубленість, розлученість, злиденність, відчай. Це похмуре тло треба тримати в уяві, аби неупереджено подивитися на пасьянс, який скаали в той період на театральній мапі України традиційні та альтернативні сценічні колективи.

Здавалося б, безкровно одержана державна незалежність, скасування будь-яких цензурних заборон, скасування всіх табу (традиційно цнотлива українська сцена захопилася в той час не лише демонстрацією оголеної акторської натури, але навіть легалізувала в деяких виставах обценну лексику), прокламована свобода творчості мусили каталізувати театральний процес, інтенсифікувати художній пошук, сприяти активному апробуванню нестандартних ідей. Втім, сконцентруватися на лабораторній роботі, рішуче відкинути канон, зосередитися на експериментальному пошуку наважилися одиниці. Власне, вони й утворили ареал нового українського театру,

який я волю називати альтернативним чи паралельним. Решта ж їхніх колег у цей період ніби впали в анабіоз, заціпеніли, занурилися у творчу летаргію. Почасті причини цієї рецесії коренилися в попередній епосі, сформованих нею психологічних та художніх стереотипах. Енергія спротиву, заперечення фетишей тоталітаризму, що стимулювала діячів театру у 1960–1980-і й сприяла появі багатьох чудових вистав і неординарних труп, по суті, виявилася марною в ситуації, яка імперативно зажадала від митця оволодіння енергією творення. Однак, на конструктивні інтенції багато діячів сцени, вихованих переважно на конфронтації до влади та нав'язуваних нею ідеологем, виявилися не здатні.

Омріяна свобода, фігурально кажучи, стала гранатою в руках безрозсудного новобранця, який з дитинства жадав отримати справжню бойову зброю. Коли ж ця мить настала, він розпорядився з нею безглуздо, думаючи, що досі продовжує ігравшкові баталії. І бідолашному солдатові відірвало вибухом руки. Тепер замість бравого гренадера перед нами апатичний, похмурий іпохондрик. Втім, полишимо вправлятися в метафорах і нарочито згущувати фарби. Спробуємо спокійно проаналізувати причини, що призвели до такої сумної ситуації на українській сцені.

В умовах тоталітарної системи практично кожний митець вирішував для себе дилему: встати на шлях сервілізму, улесливості, добровільно погодившись правилами за рупор комуністичних ідей і транслятором культивованих владою міфів, або, відстоюючи внутрішній суверенітет, мужньо протистояти обдурюванню, чесно свідчити про оточуючу дійсність, викривати суспільні вади та офіційну брехню. Обираючи таку крамольну дорогу, режисер-борець (а в радянському театрі, принаймні післясталінських часів, саме він був найавторитетнішою фігурою), як і його антипод-сервіліст апелювали, як правило, до раціо глядача. Витончена сценічна лексика, що застосовувалася при цьому і фактично визначила феномен режисури, умовно кажучи, доперекладовного часу, являла собою своєрідний шифр, опанувавши який інтелектуальний глядач певнено «вчитував» зі сценічного тексту еретичні по відношенню до панівної догми ідеї.

Незважаючи на те, що в Україні цензура лютувала особливо несамовітно, а ідеологічні наглядачі були надзвичайно пильні і безцеремонні, такий тип режисера заявив про себе і тут. Можна сміливо стверджувати, що вистави «шістдесятника» Сергія Данченка, плеяди режисерів, що дебютувала наприкінці 1970-х — на початку 1980-х (Віталій Малахов, Валентин Козьменко-Делінде, Марк Нестантінер, Володимир Петров) великою мірою сприяли звільненню глядацької свідомості від липких, отруйних штампів офіційної ідеології. При цьому треба відзначити один суттєвий момент: особистісне, персоніфіковане виявлення режисера завжди коригувалося

в Україні кодексом трупи, яку він очолював і з якою здійснював свої постановки. Диктат архаїчної форми, невикорінний синдром синкретизму в національних виставах формували особливий еталон: чеснотою вважалося підпорядкування приватного колективному, інтегрування індивідуального прагнення в загальне завдання. Це одна з причин інфантильності українського театру в порівнянні, скажімо, з польським чи російським, де в названі роки, говорячи про конкретні трупи, критики завжди оперували іменами їхніх лідерів, вживаючи словосполучення театр Кантора, Грозовського, Вайди або ж Ефроса, Товстоногова, Любимова. В Україні в таких випадках вживали безособові формулювання: київські франківці, харківські шевченківці, львівські заньківчани.

Варто також згадати про те, що специфіка української театральної ситуації полягала ще й в тому, що тут з неймовірною люттю переслідувалися будь-які, навіть евфемістичні, завуальовані прояви національної ідеї. Українське суспільство методично позбавлялося історичної пам'яті, ліквідовувалися українські школи, національна мова поступово зникла з адміністративного та побутового вжитку, вважаючись ознакою вульгарних простолюдинів і, природно, втрачаючи престиж в містах, в інтелігентному середовищі. Показово, що на початку 1980-х деякі національні за статусом провінційні музично-драматичні театри стали здійснювати постановки російською мовою і навіть перекладати (!) на неї класичні українські п'єси, мотивуючи це доступністю і дедалі активнішою поширеністю російської мови. Власне, напередодні горбачовської перебудови, що, врешті-решт, завершилася крахом радянської системи, нормативними та схваленими владою національними спектаклями стали вважатися помпезне етнографічне видовище, примітивна малоросійська комедія та жагуча мелодрама «з сільського життя XIX сторіччя». Такі опуси — з регламентованим набором рутинних лацці та архаїчних штампів — панували практично на всіх периферійних українських сценах.

Зростання національної самосвідомості та визвольні тенденції кінця 1980-х суттєво підвищили популярність такого штибу вистав, але водночас затребували й більш серйозні та змістовні роботи. Була реабілітована драматургія Володимира Винниченка та Миколи Куліша, у багатьох театрах реконструйований вертеп (варіації цієї народної містерії майже всі театри ляльок країни, навіть на зросійщеному Сході стали грати на напівофіційно амністоване Різдво; двоповерхову ж конструкцію вертепної скриньки взяли на озброєння багато сценографів на драматичній сцені), театри звернулися до драматургії Лесі Українки (досі її п'єси вважалися несценічними, тепер їх так завзято ставили, що в Луцьку 1992 року навіть провели фестиваль, афішу якого переважно склали твори геніальної поетеси). Відкриті архіви

та скасування цензурних утисків привели на сцени й багато інших раніше заборонених або замовчуваних творів. Між іншим, серед них були п'єси сучасних авторів, зокрема, Валерія Шевчука та Ліни Костенко, а також молодих українських поетів-авангардистів.

Парадокс ситуації полягав, втім, у тому, що з однаковим завзяттям, хоча й спонукувані різними мотивами, в цю, насправді, святу діяльність з повернення народу його історії, культурної спадщини та національної гідності включилися як вчорашні нонконформісти, так і сервілісти, що відчули нову кон'юнктуру. Це якщо не скомпрометувало ідею (громадянський підйом тих днів, зрештою, такий варіант унеможлиблював), то принаймні не сприяло, за рідкісними винятками, радикальній модернізації, знищенню консервативних шаблонів, трансформації сценічної лексики і відмові від раціоналістського, дидактичного способу діалогу з публікою. Режисери, як і раніше, продовжували знаходитися в полоні соціологічних концепцій, ілюструвати політичні реалії життя суспільства і виносити з їх приводу беззастережні односторонні вердикти.

Зрозуміло, що довго тривати це покірне служіння вчорашнім трафаретам не могло, бо система розхиталася остаточно і, врешті-решт, рухнула, поховавши під своїми уламками стабільні цінності і дбайливо виплекані ілюзії. Скомпрометований, зокрема, був і один з фундаментальних радянських міфів — міф про монолітність суспільства, яке насправді виявилось вельми строкатим. Ідея-фікс старого театру: прагнення до соборності, об'єднання глядачів у залі під прапором певної ідеї — загинула. Раптом відкрилося, що, аби бути справді необхідним людині, театр повинен звертатися до кожного окремо або бодай орієнтуватися на групу глядачів, пов'язаних між собою соціальною, інтелектуальною, корпоративною, клановою і будь-якою іншою тотожністю. До речі, про це у ще відносно погідні для театру роки, що передували оголошенню Україною державної незалежності, свідчили соціологічні дослідження, які констатували прикметну тенденцію: навіть громадяни, що не відвідували театр, відводили йому дуже високе місце в ієрархії мистецтв. З цього можна зробити й такий цікавий висновок: театр, що давня вважався найдемократичнішою зі світських розваг, нині втратив цю прерогативу. Він, безперечно, став елітарнішим. Не стверджую категорично, що тепер він покликаний винятково задовольняти рафіновані смаки снобів або жменьки аристократів духу, але, мабуть, фокусуватися на суто специфічних театральних завданнях зобов'язаний: адже лише в театрі досягається найтісніший, відчутний, безпосередній контакт виконавця і реципієнта.

Недалекозорість більшості сучасних українських режисерів полягає в тому, що, сповідуючи традиційний тип діалогу з глядачем (умовно кажучи, лекторський, проповідницький, дидактичний, повчальний), вони вод-

ночас дезавуюють саму можливість душевного, інтимного контакту з ним. В умовах диференціації суспільства, що неухильно посилюється, прагнення людей до внутрішньої автономії, культивування принципів індивідуалізму театр, що намагається гальванізувати ідеї колективізму, приречений на банкрутство, фіаско. Адже театр досліджує універсальні проблеми на прикладі конкретних доль сценічних персонажів. І в часи, коли проблеми політичної, ідеологічної, національної, класової боротьби відступають на периферію суспільних інтересів, театру залишається банальна альтернатива: або просто догоджати публіці, розважати її феєричними шоу чи масними сценічними анекдотами, тобто стати своєрідним засобом релаксації (чим сучасний український театр, до речі, дуже стурбований), або ж шукати способи апеляції не до маси, натовпу безособових, нівельованих пролів, якщо скористатися визначенням Дж. Оруела, але до людини, що прагне усвідомити себе особистістю, персоною. Унікальною, неповторною, єдиною. Саме фокусування уваги на екзистенціальних проблемах людини й створило феномен українського альтернативного театру кінця 1980-х — середини 1990-х, що різними способами вирішував проблему здобуття суб'єктивного «я» в умовах хаосу, смуту, руйнування стабільних міжособистісних комунікацій. Сценічні досліді Валерія Більченка і Олега Ліпцина, Анатолія Черкова і Володимира Кучинського, Андрія Жолдака і Сергія Кляпньова, Юрка Яценка і Сергія Проскурні та їхніх нечисленних однодумців дозволяють обґрунтовано стверджувати: час соціальних викриттів і безнадійних ламентаций, сумних голосінь та бундючних повчань завершено, критерієм «нового театру» стає цілісний герой, що мужньо зустрічає життєві випробовування та не губить почуття власної гідності.

Зрештою, демаркаційна лінія між традиційним і андеґраундовим театром сьогодні, по суті, визначається їхнім ставленням до людини, у ракурсі погляду на неї — онтологічному або ж утилітарно-прагматичному. Традиційний театр ніби асистує дійсності, намагається сумлінно конспектувати фази життєвих метаморфоз. Сьогодні він, скажімо, занепадицьки фіксує жах деструктивного світу, із наполегливою приреченістю підкреслюючи тотальну детермінованість людини перед невідвратною тиранією вищих сил, які зазвичай уособлюються світською владою, і пропонує рецепт спасіння в перманентній мімікрії, пристосуванстві, нехай і супроводжуваному ремствуваннями, буркотінням та обуренням. Людина в такій інтерпретації постає як сума утилітарних і часто взаємовиключних рис, еkleктичною, мозаїчною, так би мовити, дискретною. Це обумовлює і абсолютно нормативний спосіб її відображення на сцені. Актор відтворює не долю, а окремі факти біографії персонажа, досліджує не проблему конгруентності особистості її божественному призначенню, а фрагменти її суспільних

перипетій. Роль розчленовується на ілюстрування кількох подій, розпадається на мозаїку емоціональних станів. Фактично в одному герої квартирує кілька дублерів — для «службового», «сімейного», «інтимного» вжитку.

«Новий театр» віддає перевагу діаметрально іншому підходу, що ґрунтується на екзистенціалістських засадах. Людина й Історія беруться тут в стані апріорного антагонізму. Іділічні, доброзичливі, лагідні щодо людини епохи минули, за цією версією, безповоротно. Світ визвірів на людину. Він підступний та агресивний. Шукати з ним компроміс, укладати принизливі угоди, канючити милості й привілеї — безглуздо. Абсурд існування можна подолати лише самоусуненням від соціуму, відчуженням від його повсякденних проблем, здобуттям внутрішньої гармонії, тверезого, неутопічного прийняття страждання як спокутування провини, покари за гріх, морального уроку. Онтологічно для цього театру не існує поняття утилітарного прогресу, косметичних покращень життя. Він визнає як неспростовну даність факт глобальної катастрофи, вимороченої цивілізації, виснаженої, пограбованої, отруєної природи, апокаліптично зупиненого часу. Час втрачений назавжди. Прислухавшись поради Марсея Пруста, митці вирушають на його пошуки, фатально усвідомлюючи, що в кращому разі він, цей Час, існує як некрополь, каталог, музей зотлілих речей і фактів, книжок і фасонів, філософських вчень і повсякденного начиння (мотив стильової еkleктики, програмового змішування атрибутів усіх епох, створення сонму стилізацій та парафразів, постійне цитування чужих вистав, різноманітних літературних джерел, старих газет та підручників, кінофільмів і пісень, відомих скульптур і живописних полотен — один з основних художніх тропів цих режисерів). Герой поводить з усім цим культурним скарбом цивілізації без пієтету, але й не амікошонськи. Минуле цікавить його суто практично: у мертвому часі він шукає сигнали співзвучні сучасності, камертони теперішніх станів, якісь незнищені ферменти, здатні зберегти його душу, запобігти її остаточному розкладу. Зовні цей пошук здається майже сліпим, але він не випадковий. Адже підтвердженням реальності нинішнього існування може стати будь-який предмет. Скажімо, в «Археології»<sup>1</sup> Валерія Більченка за п'єсою Олексія Шипенка розкодувати своє особистісне «я» героям допомагають підібрані на смітнику авоська із глобусом і військова каска, фрагмент старого любительського фільму на подряпаній плівці і фокстрот 1950-х на заїждженій грамофонній платівці. Ніби цитуючи Талмуд, «андеграундний театр» холоднокровно, без надриву, але вперто повторює: «Ви кажете, час іде. Безумці, це ви минаєте», — але рекомен-

<sup>1</sup> У репертуарі Київського Молодіжного театру ця вистава з'явилася в жовтні 1989 року.



дує здійснювати свій життєвий шлях чесно, гордо і незлостиво. Прикметно, що в назві однієї з вистав Олега Ліпцина<sup>1</sup> ця думка лунає майже маніфестаційно. Японський ієрогліф «гей-до» може розшифровуватися буквально як «мистецтво шляху». Ця метафора ніби конденсує істотний особистий досвід багатьох режисерів українського альтернативного театру, для яких сам шлях стає домінантою і метою естетичного пошуку. Скажімо, виступи групи «Українська робітня»<sup>2</sup> взагалі називалися не виставами, а відкритими пробами, чим підкреслювався їхній нерегламентований, не клішований і водночас глибоко інтимний для самих учасників характер. Випадковим свідкам цих проб ніби пропонувалася присутність на демонструванні чергового епізоду осягнення життя, набуття особистого і фахового досвіду, етапу власного душевного становлення. І лише цей свідок, перехожий, подорожній, що потрапив на це сповідальне дійство, власне, перетворював показ на художній акт, робив інтимний, звичайно, прихований від стороннього ока процес публічним.

Відсутність будь-яких соціальних ілюзій, сподівань на допомогу ззовні, сумнозвісне диво також наполегливо прокламується творцями альтернативного театру. Дуже символічним є саркастичний фінал вистави «І сказав Б...»<sup>3</sup> Валерія Більченка за п'єсами Олексія Шипенка «Верона» і «Лафюнь ін дер люфт» (як і «Археологія», цей спектакль здійснений у стінах Київського Молодіжного театру), що побудована як низка шоків, містифікацій, викриттів наївних соціальних сподівань обивателів: явлення народів, що дійшов до маразму, нових месій — мумієподібних, як прах єгипетських фараонів, гуманоїдів у шикарних целофанових шатах. Не випадково, гадаю, «мігрував» з вистави у виставу цих режисерів і сценографічний образ безплідної землі. Її втілення, візуальні посланці — і макет Фів, що спопеляється на наших очах («Антигона» Софокла в режисурі Олега Ліпцина, театр-студія «Театральний клуб»), і незручний, мерзлякуватий бетонний простір незалежного проекту Андрія Жолдака «О-О-И»<sup>4</sup>, і розташований у центрі бомбосховища човен, що використовується як ящик для сміття, куди летять недоїдки і любовні листи, квіти і посуд, поетичні чернетки і ритуальні маски («Друже Лі Бо, брате Ду Фу» Олега Лишеги, режисер Сергій Проскурня,

<sup>1</sup> Засновник та лідер театру-студії «Театральний клуб», що проіснувала з 1988-го до 1995 року.

<sup>2</sup> Проект режисера і теоретика театру Анатолія Черкова, здійснений в рамках діяльності очолюваної ним «Театральної студії Тані Голубенцевої — Інституту театру» (1982–1994) разом з актором і режисером Юрком Яценком.

<sup>3</sup> Прем'єра на сцені Київського Молодіжного театру відбулася 19 березня 1991 року.

<sup>4</sup> Вистава випущена та недовго гралася у 1991 році.

театр-студія «Будьмо!»<sup>1</sup>), і шизофренічна тіснота й похмурість майданчика-ешафота, на якому оскаженілі люди-автомати розпинають божевільного Войцєка («Войцєк» Георга Бюхнера, режисер Сергій Кляпньов<sup>2</sup>, Київський ТЮГ), і предметний сумбур вже згадуваної «Археології», яку грали просто на сірому піску серед обклеєних старими газетами щитів.

Спантеличує критиків, вихованих на догмах марксистсько-ленінської філософії, й підкреслена індіферентність представників альтернативного театру до соціальної тематики, їхня алергія до будь-яких ідеологічних схем. І хоча в багатьох виставах цих режисерів відтворювалися параноїдальність, агресія, порочність і навіть збоченість суспільства («І сказав Б...» Валерія Більченка, «Пейзаж» Гарольда Пінтера в постановці Анатолія Черкова в «Театральній студії Тані Голубенцевої»), обнародувалися замовчувані раніше злодіяння більшовизму («Між двох сил» Володимира Винниченка в Львівському молодіжному театрі, режисер Володимир Кучинський), реабілітувалася література, що раніше була під ярмом заборон («Я» Миколи Хвильового — Жана Кокто і «У відкритому морі» Славомира Мрожека в «Театральному клубі» Олега Ліпцина; «Момент» за новелами Володимира Винниченка, поставлений Андрієм Жолдаком на малій сцені Київського українського драматичного театру ім. Івана Франка<sup>3</sup>; «Тихого вечора» та «Осінь» Олександра Олеся — режисери Анатолій Черков та Юрій Яценко<sup>4</sup> — «Українська робітня»), роботи ці не мали протестного, викривального чи агітаційного смислу. У тексті насамперед вицленювалася притчева структура, він тлумачився як міф. Світ і людина розглядалися тут як категорії космічні. Філософська ж проблема, як пра-

<sup>1</sup> Створена режисером Сергієм Проскурнею 1988 року за сприяння «Союзтеатру України» театр-студія «Будьмо!» проіснувала до 1995-го. Прем'єра вистави «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» відбулася у 1992 році.

<sup>2</sup> Сергій Кляпньов — український режисер, що в 1990-х працював у Київському театрі юного глядача та Національних театрах — українському ім. І. Франка та російській драмі ім. Лесі Українки; згодом став постановником телесеріалів. Прем'єра вистави «Войцєк» відбулася у 1992 році.

<sup>3</sup> Прем'єра відбулася 1 лютого 1989 року, але її передпокази розпочалися в грудні 1988-го.

<sup>4</sup> Юрій (Юрко) Яценко — у 1990–1993 роках продюсер, актор, режисер у мистецькому об'єднанні «Українська робітня», у 1995-му разом з дружиною, актрисою та режисером Ларисою Паріс заснував у Москві незалежну україномовну театральну формацію «Двоїна», яка згодом перемістилася до Києва, де, періодично змінюючи назви (найвідоміша — «Студія Лариси Паріс») та форми власності, існує донині.

вило, тлумачилася поліаспектно. Просто аргументами в диспуті про героя і його конфлікт зі світом ставали не раціональні тези, а варіативні моделі поведінки. При цьому досить часто текст конкретного персонажа починав, так би мовити, блукати між виконавцями, їм зондували себе відразу кілька акторів, що зображали одного героя — і це робило виставу віртуознішою в змістовному сенсі і значно витонченішою — у формальному плані («Благодарний Еродій» Григорія Сковороди, «Двір короля Генріха III» Олександра Дюма, «Сни» за мотивами роману Федора Достоєвського «Злочин і кара» у Львівському молодіжному театрі, режисер Володимир Кучинський, де буквально матеріалізовано спостереження Михайла Бахтіна: «Свідомість самотнього Раскольникова стає ареною боротьби чужих голосів, в їхньому діалозі він намагається “думку вирішити”»; «Прощання» Лесі Українки та «Людський голос» Жана Кокто в режисурі Анатолія Черкова в «Українській робітні»; «Гей-до» за Юкіо Місімою й Рюноске Акутагавою та «Дюшес» за Джеймсом Джойсом у режисурі Олега Ліпцина; «І сказав Б...» Валерія Більченка та «О-О-И» Андрія Жолдака).

Із методологічної точки зору за типологічними ознаками (реверс, некогерентність смислу, недовіра до чітко дефінованих ідей, аполітичність, заперечення тиранії тексту, примат форми над змістом, поліфонія засобів виразності, їхня симультанність, домінування візуальних елементів над дискурсними, «дистильована» вербальність, компілятивність і схильність до концептуального стилізування, колажування цитат, співіснування в одній структурі різностильових елементів, травестія, зміна гендерних ролей, а також часто використовуваний мотив андрогінності) більшість із цих вистав можна класифікувати як твори постмодерністські. Втім, від типових постмодерністських видовищ, які традиційний театр сьогодні майструє за трафаретами а ля Віктюк з такою ж методичністю, азартом і цинізмом, як раніше пропагандистські опуси до комуністичних свят, і які вже стали мало не емблемою театрального маскульту, знаком тріумфального кітчу, роботи називних режисерів «альтернативного театру» мали істотну відмінність. Цинізму препарування і байдужого, зневажливого роздивляння людини вони протиставили гуманну програму її моральної та духовної реабілітації; їхня концепція за природою була антропологічна, а не нігілістична та презирливо-мізантропічна. Готові услід за Френсісом Фукуямою повторити тезу про «кінець історії», вони не схильні, втім, були проголошувати загибель людини. Вслухаючись у багатоголосся світу, у жахливу поліфонію самотніх сирітських сердець, вони з праведною вірою прагнули довести, що великою надією кожної душі є подолання абсурду любов'ю, співчуттям. Прикладом цього може слугувати чарівна кода вистави «І сказав Б...», філігранно побудована на контамінації двох текстів Олексія Шипенка

про людську некомунікательність, коли герої різних п'єс раптом вступають між собою в природний діалог. Та подібні душевні реанімації героїв і миттєвості прийняття ними світу знаходяться в багатьох інших виставах режисерів альтернативного театру. Воскресає після поневірянь героїня «Пейзажу» в «Театральній студії Тані Годубенцевої»; благоговінням перед красою, яку охороняє жінка, завершується «Дюшес» Олега Ліпчина, побудований на найскандальнішій, фізіологічно безсоромній фінальній главі джойсівського «Уліссу» — монолозі Молі Блум; сакральні співи «латають» дисгармонію світу у виставах Львівського молодіжного театру. Бездарному соціальному маскараду посттоталітарної дійсності, коли духовну спустошеність, мізерність почуттів та моральне убозтво приховують під гримом громадянського занепокоєння та машкарою раптового націоналізму, «альтернативний театр» пропонує подвиг щоденного духовного руху, самобудування, важкий, з помилками і розчаруваннями, з подоланням власної зневіри, мало не генетичного страху перед натовпом і новими суспільними ідолами шлях шукання, відкриття власного обличчя. Кожним окремо. Було б передчасно казати, що суспільство ладне прийняти та легалізувати такий погляд. Воно його, скоріше, просто терпить, тихенько відтісняючи цих художніх еретиків на узбіччя життя. Не дивно, що впродовж усього феноменального за духовною віддачею і художніми здобутками короткого періоду свого існування «альтернативний театр» зазнав якщо не явного остракізму з боку суспільства, то багатьох поневірянь (постійні нестатки і зрив проєктів, відсутність сцен, байдужість офіційних інституцій, німоту преси, відсутність серйозних аналітичних статей про когорту цих режисерів).

Частково здивування та розгубленість критики можна зрозуміти. Навіть самі того не бажаючи, режисери цього театру опонували офіційній ідеології (спочатку тоталітарній, згодом тій, що ґрунтувалася на державницьких пріоритетах і закликала перетворювати на ікону національну театральну традицію). В обох випадках ця опозиція обумовлювалася не стільки ідеологічними, скільки естетичними причинами — іманентним для авангарду абсолютизуванням суб'єктивного «я», що заперечувало і фальшиву тоталітарну монолітність, і соборне єднання як мету театрального видовища. Показово, що навіть у творчості свідомо орієнтованих на національну літературу режисерів (лідер Львівського молодіжного театру Володимир Кучинський, Сергій Проскурня з виставами «Дума про братів не азовських» Ліни Костенко, «Регіт» Богдана Бойчука і «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» Олега Лишеги в театрі-студії «Будьмо!») національна самоідентифікація розглядається як проміжна стадія досягнення надродової, трансцендентної сутності. У роботах же Валерія Більченка чи Анатолія Черкова використання

українського матеріалу мало частково імітаційний, а інколи й провокаційний характер, бо висхідна драматична ситуація тлумачилася в їхніх виставах як інваріантна, загальногуманітарна.

Тож справа, напевно, не в схоластичних шаблонах чи зашореності критиків (котирувалися імена і вистави «альтернативного театру» у фаховому середовищі завжди високо, театральна молодь навіть творила навколо них щось схоже на культ), а в специфічному, підкреслено індивідуалізованому, замкненому характері функціонування цих колективів і певній герметичності сценічних текстів, які вони продукували. Певним чином ці вистави були створені мало не за фемінологічними схемами: сам спосіб буття виконавців проектувався в їхніх виставах, зміст дійства ідеально відповідав його формі. Вистава ставала немов би колективним психофізичним портретом її творців. «Я ставлю на актора, він сам, його життя є п'єсою», — це твердження талановитого українського режисера Володимира Клименка<sup>1</sup>, лідера московської «Майстерні Клима» і художнього патрона запорізького оф-театру «VIE»<sup>2</sup> афористично концентрує досвід цієї художньої генерації. Це обумовлювало особливу атмосферу сповідальності, справжності, нефіктивності цих робіт, що ніби балансували на межі між вигаданим, відтворюваним як сценічний акт і справжнім, реальним життям. Не випадкові, до речі, й просторові координати цих вистав, де практично завжди порушувалася звична диспозиція публіки і актора. Виконавець мусив знаходитися поруч, майже впритул до глядача, його вплив ставав майже сенсуальним, його зануреність у проблему була настільки особистісною, що ніби екстраполювалася на присутніх. Стіна між учасниками показу і глядачами тут гранично умовна, а іноді й свідомо руйнується: актори грають серед публіки у виставах Олега Ліпцина, провокують глядачів на активні дії, іноді механічно (запрошення глядачів до танцю в «Я єсьмь воскресіння і життя» за Федором Достоєвським у Львівському молодіжному театрі Володимира Кучинського або до трапези у «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» Сергія Проскурні), іноді майстерно виводячи її зі стану споглядання (кульмінаційний епізод жолдаківського

<sup>1</sup> Володимир Клименко (КЛИМ) — український режисер, драматург та теоретик театру, що з кінця 1980-х живе у Москві, але постійно повертається до батьківщини, проводячи майстер-класи та створюючи тексти для вистав українських театрів, зокрема, ЦСМ «Дах» у Києві, Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка та ін.

<sup>2</sup> Створений 1991 року у Запоріжжі режисером Віктором Поповим під назвою «Вільний простір гри» театр-лабораторія, перейменованій 1994-му на «VIE», працює й нині, хоча принаймні з 2011 року, коли з театру пішов його засновник, жодної експериментальної роботи не проводить.

«О-О-И», коли, полаявшись с партнерами, актриса раптово йшла зі сцени, а в довгій, чи не 10-хвилинній паузі до її повернення актори дискутували між собою і з глядачами про сенс морального виклику цієї дівчини). Та хоч як було, між театром і його глядачем, що став ніби посвяченим, склалися дружні, майже родинні стосунки. Конкретний альтернативний колектив виявлявся потрібним лише тим людям, чий тип психічної енергії і світосприйняття був близьким до сповідуваних студією постулатів, чії проблеми глядачі сприймали так само особисто, чії ідеали відчували як тотожні, чия потреба саморозвитку, духовного творення була такою ж пекучою. Як не прикро, але ця благородна програма лишилася утопічною. Історія знову ошукала людину, що безжально зафіксував «Вишневий сад» Антона Чехова в режисурі Валерія Більченка<sup>1</sup> — вистава, яка підсумувала п'ятирічний період напружених лабораторних шукань українського альтернативного театру. Символічно зупинений у фіналі годинник фактично зупинив і його прекрасну історію<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Прем'єра відбулася 24 січня 1993 року в тодішньому Музеї історії Подола, який, втім, також припиняв своє існування (старовинний будинок на вул. Покровській — символічно — було передано під резиденцію посла США в Україні), саму ж виставу було зіграно лише три рази.

<sup>2</sup> Зрозуміло, це публіцистична хльостка фраза, але, насправді, не таке вже й перебільшення. Хоча деякі театри-студії отримали в цей час державний статус, економічна криза в Україні давалася взнаки. 1994 року виїхав до США Олег Ліпцин, звідку 1997-го — до Німеччини Валерій Більченка, встигнувши, втім, випустити зі своїм Експериментальним театром, притулок якому надала Києво-Могилянська академія, принаймні ще одну неординарну виставу — «Східний марш» (1996). Андрій Жолдак, як завжди гучно, оголосив відхід від пошукового театру і початок створення «комерційних вистав», справді, зробивши три надуспішні постановки («Не боюся сірого вовка» за п'єсою Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф», «Кармен» за новелою Проспера Меріме та — спільно з Мирославом Гринішним — «Швейка» за Ярославом Гашеком). Сергій Проскурня занурився в стихію масових видовищ і фестивалівних проєктів, найпомітніші серед яких «Мистецьке березілля» у Києві (1992–2003) та львівський «Вивих» (1990, 1992). Сергій Кляпньов, випустивши 1994-го на сцені Київського ТЮГу «Розенкранц та Гільденстерн мертві» Тома Стопарда, а 2005-го у ЦСМ «Брама» «Fool for Love» Тома Шепарда, загубився в штаті Національного театру ім. І. Франка, виступаючи хіба що режисером-асистентом у постановках художнього керівника трупи Сергія Данченка. Анатолій Черков знову повернувся до роботи з підлітками — його нова студія називалася «Театральна ініціатива» (1996–2000). Щоправда один з його вихованців з «Театральної студії Тані Голубенцевої» — Влад Троїцький — створив 1994 року

## РОСІЙСЬКО-ПОЛЬСЬКА ВІЙНА ПІД СИНЬО-ЖОВТИМ ПРАПОРОМ

У грудні 2015 року під час проведення українського театрального шоу-кейсу, звичайно, у сучасному півнячо-невіглаському дусі оголошеного його організаторами першим (два, ініційовані на початку 2000-х Дмитром Богомазовим, та третій, влаштований 2009-го на Гогольфесті Владом Троїцьким, благополучно забулися, ніби їх і не було), сталася, на мій погляд, дуже прикметна подія. Розголосою вона не мала, можливо, через свою локальність, може, через типовість, хоча, скоріше за все, через байдужість суспільства до справ театру. Небагатьом місцевим свідкам цієї події вона могла здатися — залежно від їхньої власної позиції — показовим сеансом смердяковщини, або акцією нещадного викриття запущених хиб, або заявкою на готовність певної частини театрального середовища до перемін. Власне, це був публічний аналіз нинішньої ситуації в театрі молодими та не дуже, але, без сумніву, найпрогресивнішими критиками і парою таких саме прогресивних режисерів. Замість того, аби, виходячи з логіки шоу-кейсу, де зарубіжним продюсерам, фестивальмейкерам та журналістам пропонують здобутки національної сцени, яку ті гості згодом, запросивши до своїх країн, мають, так би мовити, популяризувати за межами України, наочно і предметно здійснюючи наше вічне горезвісне інтегрування в «європейський культурний контекст», автори презентації взялися безжалісно ганити геть все, що є в нинішньому кульгавому українському театрові. Дісталася і міністерству, й окремим трупам із роздутими штатами (цифри, з яких, приміром, свідчило, що Національна опера утримує понад 1 400 працівників, справді, здатні були ошелешити гостей), паралічу фахових видань, які погано фінансує держава, тематичній вбогості провідних митців. А у фіналі на запитання когось з більш-менш обізнаних гостей про колишнього нібито прогресивного міністра культури, молода режисерка, цілком у шариковському стилі заявила, що той в компанії із друзями зараз «пилить гроші на державних святах».

ЦСМ «Дах», але справжні відкриття та перемоги цього колективу були ще попереду. Хіба що Володимирові Кучинському у Львові стало сил зберегти дух пошуку, хоча найкращу свою виставу — «Апокрифи» за Лесею Українкою — він випустив 1995 року, а вже створений наступного, 1996-го, «Вишневий сад» за Чеховим був просякнутий смутком і гіркотою зів'янення, передчуттям загибелі театру, з яким асоціювався у виставі маєток Раневської, і сама атмосфера цього спектаклю діагностувала наближення ентропії, завершення етапу молодого діяльності цієї трупи.

Що таке «пилить» зрозуміли, мабуть, лише нечисленні візитери з пострадянського простору, іншим же залишилося хіба що співчувати Україні та переїматися її травмами. Відклавши контакти та запрошення до кращих часів.

Та, мабуть, варто сказати собі, що таких часів не буде. Принаймні, жити та працювати із таким відчуттям. І тим, хто цілком задоволений собою, і тим, хто щиро вважає, що в нашому театрі вічна зима. Мабуть, таку настанову передусім треба адресувати критикам. Адже вони, як ніхто інший, усвідомлюють, що в нашому театрі (принаймні, впродовж останніх сорока років, які я його безпосередньо спостерігаю) завжди криза. Навіть коли за багатьма ознаками — розквіт. Гадаю, колосальна та принципова помилка української критики — очікування від кожної вистави шедевру. Насправді ж, вони з'являються дуже рідко. І часом не там, де ми сподівалися їх зустріти.

У мистецтві ж рух, розвиток, процес, можливо, важливіші за мету, яка, зрештою, як правило, оголошується за підсумками дії та оформлюється в надто патетичні, гучні і вже тому порожні фрази.

Між тим, характер існування сучасного українського театру дає підстави для оптимізму (за традицією, треба казати «обережного»). Хоча б тому, що в цьому театрі, справді, відбуваються рухи, а отже, попри всі його очевидні хиби, є процес. І є конфлікт, про який, до речі, парадоксальним чином сигналізував згаданий демарш «прогресивної молоді» з її викривальною демонстрацією перед закордонними продюсерами.

Сама ця молодь, напевно, часом й не здогадується, наскільки її нинішні ескапади схожі на ті, що лунали чверть століття тому від їхніх тодішніх ровесників, що вимагали радикальних театральних реформ. Ситуація тоді була така ж для молоді несприятлива, хоча в дечому легша. Нібито в набагато консервативнішій та жорсткій радянській театральній системі все ж таки позірне декларувалася необхідність зміни поколінь та підтримки ініціатив. Тоді, до речі, як і зараз, прийнято було апелювати до влади та сподіватися на її допомогу. Влада та була і за рівнем інтелекту, і, мабуть, за мірою цинізму така ж, як і нині, але культура — це важливо — належала до сфери її інтересів. Зараз будь-які подібні апеляції просто безглузді. Театр повинен радіти з того, що він досі має приміщення та величезні трупи, перебуваючи в блаженній ілюзії власної необхідності для держави. Це дуже небезпечна ілюзія. Не лише в нашій відсталій та бідній країні, але й усьому цивілізованому світі, до якого ми ось вже стільки років приречено прагнемо долучитися, спостерігається дезертирство держави із суспільства, намагання бюрократії максимально мінімізувати свої обов'язки перед ним. Не так по-варварськи, як це відбувається у нас, але так само неухильно. Коли культуру остаточно відсунуть від бюджетного озера, звичайно, невідомо, але бути готовими до цього треба.



Навіщо про таку прозу? Бо вона багато в чому, здається, визначає сутність нинішнього, до речі, досі вголос не названого конфлікту в українському театрі. Майже тридцять років тому аналогічний конфлікт було почасти вирішено легалізацією незалежних театральних груп, що створили могутній потік студійного руху. Для десятків мобільних молодих колективів знаходилися підвали та горища. А часом і апартаменти в цілком імпозантних будинках. Дехто, як «Сузір'я» Олексія Кужельного<sup>1</sup>, Театр на Подолі Віталія Малахова чи «Колесо» Ірини Кліщевської в Києві, як і Молодіжний театр ім. Леся Курбаса, створений Володимиром Кучинським, чи «Воскресіння» Ярослава Федоришина<sup>2</sup> у Львові, досі в них щасливо мешкає. Звичайно, комусь з тодішніх режисерів-збудувачів спокою згодом вдалося інтегруватися в систему казенної сцени. Станіславу Мойсееву, скажімо, або Дмитру Богомазову. Симптоматично, однак, що найрадикальніші та найнеординарніші представники цієї хвилі — Валерій Більченко, Андрій Жолдак та Олег Ліпчин — цією системою — з різними мотивами та за різних обставин — були категорично відторгнені. Аж надто вони суперечили її стандартам. Ці унормовані творчі та організаційні форми діяльності нашого театру фактично залишаються незмінними бозна скільки десятиріч. І за великим рахунком, майже ніхто не наважується на ці консервативні правила зазіхнути. Недавно, коли у Верховній Раді приймали «Закон щодо запровадження контрактної форми роботи в галузі культури та конкурсної процедури призначення керівника державного чи комунального закладу культури», три шановані мистецькі аксакали виступили в пресі із листом-пересторогою — своєрідним антиподом інвектив молодих бунтівників-реформаторів. Звісно, пафосно посилаючись на традиції, вони відстоювали право на довічне керування очолюваними ними державними колективами. А, якщо екстраполювати це винятково на сферу театру, захищали підвалини реалістичної школи, психологічного театру, де царює «права почуттів» та відтворюється «життя людського духу».

Це, безумовно, свята задача. От тільки треба знати, що досягається вона, насправді, багатьма способами, із застосуванням безлічі сценічних діалектів,

<sup>1</sup> Режисер Олексій Кужельний заснував театр-салон-модерн (згодом, після отримання державного статусу, вона стала йменуватися «майстернею театрального мистецтва») «Сузір'я» у 1988 року як перший (і, власне, єдиний) ангажементний, тобто такий, що працює без постійної акторської трупі, театр в Україні.

<sup>2</sup> Львівський духовний театр «Воскресіння» створено 1990 року режисером Ярославом Федоришиним, який водночас з 1992-го опікується фестивалем «Золотий Лев», на якому у 1990-і програмово демонструвалися експериментальні вистави молодих українських митців.

а не лише в рамках якогось одного, бодай і прекрасного, вчення, що з роками перетворилося на догму. Нечітку, із плямами та потертостями копію того, що робили створювачі та піонери цього вчення.

Сучасні молоді люди, мабуть, відразу помітять, що заголовок цієї статті — парафраз назви епатажного роману польської письменниці Дороти Масловської. По правді кажучи, «російське» і «польське» для мене в даному разі просто маркери, знаки, символи. Так сталося, що театральна система, яку ми й досі продовжуємо культивувати, значною мірою склалася в радянські роки, вона побудована, фігурально кажучи, за російськими кресленнями. Альтернативи цій структурі, якщо й виникали, завжди або просто ампутувалися, або витіснялися на узбіччя. Між тим, варто зауважити, що найкреативніші режисери, що намагалися заявити себе на українській сцені наприкінці 1980-х — на початку 1990-х, хоча й навчалися у останнього, можливо, генія російського психологічного театру Анатолія Васильєва<sup>1</sup>, були, зокрема, завдяки гастролям з його трупом на знаних міжнародних фестивалях, дуже добре обізнані з тим, що відбувалося у світі. І їхні експерименти ґрунтувалися також і на цьому знанні. Щось подібне, до речі, бачимо і нині. Москва для сьогоденішніх молодих постановників — не є ані ідолом, ані беззастережним авторитетом, ані диктатором форм і смаків. Вона, скоріше, допомогла багатьом з них дізнатися про творчі пошуки Вілсона, Остермайера, Персеваля, Наджа, Кастелуччі та багатьох інших митців, що визначають сучасний рух світової сцени, бо вистави цих майстрів регулярно показували в російській столиці. Втім, деякі з них дивилися ці вистави у Варшаві або в Берліні. І, напевно, майже всі — на відео.

Тож, принаймні, вони чітко усвідомлюють, що у світі є не одне провідне, як стовпова дорога, театральне вчення, а множинність шляхів. Часом дуже принадливих.

Чи втілюється це споглядальне знання в практику? На жаль, поки що ні. У формальному і концептуальному відношенні сучасні молоді режисери, на мій погляд, істотно поступаються поколінню 1980–1990-х. Вони не будують автономні світи, як робили це Жолдак і Більченко, а, скоріше, мітять

---

<sup>1</sup> У майстерні Анатолія Васильєва в Державному інституті театального мистецтва у Москві виховувалися Валерій Більченко, Андрій Жолдак, Володимир Кучинський, Олег Ліпцин, згадуваний вже в цій публікації Володимир Клименко (КЛИМ), а також не згадані відомі українські актори і режисери Олександр Ануров, Григорій Гладій, Юрій Євсюков, Олександр Крижанівський, Володимир Савинов. Асистентуру при СТА Росії, що відбувалася на базі московського театру «Школа драматичного мистецтва», очолюваного Анатолієм Васильєвим, закінчив і Сергій Кляпньов.

естетичні території, як пси на прогулянці. Створюючи, скажімо, документальні вистави, дуже рідко вміють розгледіти в унікальному досвіді своїх героїв типове, вбачаючи істинну правду в ненормативній лексиці та викличній поведінці, а не в душевній болі людини. Нові жанри сприймаються ними іноді надзвичайно поверхнево, а інколи спекулятивно. Ігор Белиць, наприклад, називає свій «Макбук» сторітелінгом, аніскільки не турбуючись логікою викладення історії, що вимагає, згідно законів жанру, граничної ясності наративу. Рішучий Станіслав Жирков перетворює спогади Льва Копелева «І створив собі кумира» на квапливий квест, демонструючи обізнаність в методах західних груп типу «Риміні Протокол», але не відчувуючи жодної ніяковості через те, що імітацією передбаченого з глядачами інтерактиву лише дискредитує тему. Прикладів таких — сила-силенна. Отже, якщо в нас вже, умовно кажучи, Польща, то править там все ще король Убу.

Втім, про цю генерацію можна говорити й без іронії та скепсису. Бо вона є. Це хвиля, що нібито стихійно, а насправді дуже свідомо організовує свої центри, хаби, платформи та інші «Дикі театри». Правда, на відміну від попередників, вони вже не отримують від держави підвали та горища (виняток — хіба що театр «Золоті ворота», де Жирков із своєю командою створює справжню фортецю для однодумців). Їхня лірика вкрита міцним панциром. У них мало добродушності і геть немає наївності. Вони не просять місця під сонцем, але вимагають та вигризують його. Вони вже прийняли бойову стійку, оголосили про свої наміри і готові атакувати, хоча театральні аксакали воліють цього не помічати. Але, підозрюю, вони зрештою зметуть аксакалів. Не капітулюють, не пристосуються, не емігрують, як це сталося з їхніми попередниками, а увірвуться в державні театри і володарюватимуть там. І, скоріше за все, це буде благом для нашої сцени.

Чи буде для неї таким саме благом неминучий (державна, безперечно, чимдалі, тим сильніше усуватиметься од відповідальності перед гуманітарними галузями) ринок, в якому дехто бачить мало не паначею від нашої сценічної кульгавості? Боюся, що ні. Ринкова меркантильність все-таки насамперед передбачає вар'єте. Комедійного коханця в шафі. Мелодраму про вічно юну Попелюшку. До того ж власний емпіричний досвід змушує мене визнати, що справжнє мистецтво — радше виняток, ніж правило. І воно, як не дивно це пролунає, саме обирає собі глядача/слухача/цінителя. Виникає воно, звісно, там де забажає, але тут, здається, й потрібна мудрість, навіть інколи державна. Висловлю зовсім крамольну думку: можливо, для того, аби з'являлися екзотичні речі, потрібні оранжереї. Меценати (державна, кинувши мистецтво напризволяще, можливо, відкупиться від нього законом, що дозволить приватним особам з честю і без збитків для себе жертвувати на театр, кіно, видання книжок тощо), мабуть, їх не будуватимуть,

з більшою охотою оплачуючи глибокі декольте та міні-юбки актрис та комічні гримаси акторів.

Одне слово, прагматизм може зіграти навіть із сьогоднішніми революціонерами злий жарт. Тим більш, що цей прагматизм часом і допомагає їм нарощувати мускули. Втім, хіба лише їм? Так повелося, що, говорячи про театр, ми, як правило, геть виключаємо з наших міркувань та дискусій суспільство. Априорно передбачається, що ми його чудово знаємо. Хоча, скоріше за все, переважно ідентифікуємо його за групою наших друзів з фейсбуку. Та й про них, підозрюю, маємо неточне і хибне уявлення. А воно, це суспільство, між іншим, дуже розмаїте. І якщо частина його воліє дивитися «Занадто одруженого таксиста»<sup>1</sup>, то не варто позбавляти його цього права. Навіть якщо ми вважаємо, що корисніше для душі піти на «Morituri te Salutant»<sup>2</sup> чи на «Собачу будку»<sup>3</sup>.

Лихо або, якщо хочете, помилка, нехай і щира, наших митців полягає в тому, що вони з публікою постійно намагаються домовитися, вгадати її побажання, підлаштуватися під її смак (навіть найвишуканіший), а не шукати цього глядача. Шукати його, власне, й не треба. Треба просто бути собою, і ці люди з'являться. Нехай їх буде жменька, але — співрозмовники, друзі, брати. Знову-таки побоююсь, що ринок таку мистецьку позицію унеможливає. Хоча вона — найчесніша.

Звучить зовсім утопічно, але, можливо, наш театр, нарешті, вибереться із зачарованого кола рутини, підживленої ілюзіями про свою велику мету, коли усвідомить, що ув'язнений в ньому насамперед тому, що наші звички завжди виявляються сильнішими за наші мрії, а стереотипи і штампи, за які ми тримаємося, не мають нічого спільного із надіями, що й привели нас у театр.

---

<sup>1</sup> Пікантна комедія британського драматурга Рея Куні, що йде на сценах багатьох українських театрів, зокрема, є з 2004 року одним з репертуарних хітів Національного театру російської драми ім. Лесі Українки.

<sup>2</sup> Вистава режисера Дмитра Богомазова за прозою Василя Стефаника, поставлена в 2013 році на малій сцені Національного українського драматичного театру ім. І. Франка.

<sup>3</sup> Вистава ЦСМ «Дах», здійснена у 2010 році його лідером Владиславом Троїцьким за трагедією Софокла «Цар Едип» та п'єсою КЛИМа «Собача будка».