

ЕТИКА БАКУНІНА, ДУХ ПАТЕРНАЛІЗМУ Й ART-ІМІТАЦІЯ

Організація спілкування митця (виконавця, театру) і глядача з приводу демонстрації якоїсь вигаданої чи не вигаданої події, якогось факту, враження (залежно від настроїв, бажань і примх часу) впродовж усієї історії театру була незмінною, найістотнішою ознакою *режисури*, змістом її діяльності.

Давньогрецький театр, монополію на який мала держава та її жрецтво, знав лише один, регламентований замовником *фрейм театрального спілкування*: *театрон, маски, котурни, хор, структура драми (пролог, парод, комос, ексод), кількість акторів, технічні пристосування* тощо. Зміни відбувалися вкрай повільно — з появою другого, а згодом і третього актора, з упровадженням нових технічних пристосувань, зі зміною порядку присудження премій, із десакралізацією театральних змагань, із роздержавленням акторства і театру загалом. Ні проблем авторства, ні проблем оригінальності перед цим театром ще не стояло, він цілком задовольнявся повільно змінюваною традицією, втілював яку драматург.

Давньоримський театр, запозичивши у греків саму ідею виконання якоїсь історії (*міфу*) в особах і будучи вторинним у царині драматургії, втратив зв'язок із релігійним культом і уникнув монополії держави, завдяки чому виявився набагато винахідливішим за греків у царині врізноманітнення форм видовища. Винаходи греків (*театрон, маска, хор, котурни*) для римлян виявилися зайвими, і розпорядники видовищ заходилися створювати нові прийоми, пристосування, форми і жанри (*пантоміма, навмахія, камерна вистава* тощо). Однак, не витримавши конкуренції з політичними шоу і боями гладіаторів, театр, випередивши на кілька століть кінець Імперії, непомітно сконав.

Удруге театр було винайдено за доби середньовіччя, після паузи, котра тривала від занепаду Римської імперії впродовж майже тисячоліття.

Не знаючи ані політичного, ані естетичного центру, і ще не усвідомлюючи, на щастя, свого високого мистецького призначення, театр став пропонувати послуги замовникові — обслуговувати спочатку церкву, котра задля завоювання вірян мусила вийти на вулицю, а згодом і світську владу, надовго зберігши *статус блазня*.

Регламентований лише тематично, цей театр, однак, доволі вільно почувався у царині жанрів, форм і засобів, висунувши на роль організатора видовища спеціальні посади — *conducteurs du jeu* (*керівники гри*), *conducteur des secrets* (*керівники секретів*, творці див або сценічних чудес, декоратори, машиністи сцени), *суперінтенданти, шпільрегенті*.

На хвилі Реформації, тематично все ще стримуваний, він перейшов спочатку у простір конгрегаційної зали, а невдовзі й у простір *світської забави*. Сталося те, про що писав Макс Вебер у праці «Протестантська етика і дух капіталізму» — протестні настрої спровокували утвердження ринкових відносин, навіть у сфері мистецтва.

Однак держава не мала наміру відпускати напризволяще форми *демонстративного споживання* («ексцеси споживання»), які створювали її, влади, образ. Так народився *придворний театр*, який, виконуючи замовлення абсолютизму і спираючись на *придворний церемоніал*, висунув посаду *festaiolo, carosomico, а згодом і режисера*, котрий у ХІХ столітті, все ще обслуговуючи двір (Гете, Кронек, Вагнер), став шукати неповторність власного почерку. Однак, якщо спочатку потужне фінансування висунуло придворний театр на роль мистецького лідера, то подальший його розвиток у ледачах норм, приписів, придворних інтриг та інших атрибутів бюрократичної установи нівелював ці переваги.

Демоніполізація театру у більшості країн Європи, розпочата у першій і завершена у другій половині ХІХ століття, створила передумови для формування *вільного театального ринку*.

Новонароджений ринок вистав (а не драматургії) висунув потребу в механізмах просування мистецького продукту (театральна критика, реклама, клака) і змінив формат сценічного мистецтва — замість слуховиська театр переорієнтовується на видовисько, замість слухача у театр приходять глядачі, що й визначає режисерові і сценографові нову роль у процесі підготовки вистави, а сценічному мистецтву — потребу у Великій реформі.

Виокремлення театру у самостійний вид мистецтва висунуло наприкінці XIX століття режисера на роль автора вистави і створило передумови для конкуренції — не авторів драм, але авторів спектаклів.

Поняття художній театр, поширене у назві театрів кінця XIX — початку XX століття, засвідчило новий статус (*art!*), на який стало претендувати у цей час, здебільшого авансом, сценічне мистецтво.

Конкуренція вистав вимагала від театру якісного й оригінального продукту, над створенням якого, опановуючи ринок, стали працювати представники найрізноманітніших мистецьких напрямів: натуралісти і символісти, футуристи і дадаїсти, експресіоністи і сюрреалісти.

Одні з них, схильні до реалістичної традиції, приналежали правдою життя, інші — декаденти (символісти) — спокушали містичними настроями, ще якісь, як футуристи, допомагали сублімувати протестні емоції і вражали фантазіями про майбутнє, або розважали життєрадісними дурницями на кшталт дадаїстів. Новітні технології (мови, методи) ставали засобом боротьби за глядача й апробацією нових прийомів для майбутнього. І зазвичай кожен із напрямів мав відносно вузьку спеціалізацію, зрада якій вважалася моветоном, тобто еклектикою.

Класичний авангард, якщо скористатися цим дивним терміном і говорити про те нове, що він вніс у суспільну свідомість, здебільшого був культурною розчарування — у державі та її ідеалах. Це була культура товариств, громад і об'єднань, спрямована на розвиток ринку. Початково, пропагуючи у своїх маніфестах нову культуру, авангардисти спиралися на вузьке коло — членів товариств, громад, об'єднань, спільнот: натуралістів і символістів, футуристів, дадаїстів та ін.

Прагнення до незалежності зумовило не лише фінансовий вимір діяльності цих товариств, а й естетичний. У статутах більшості літературно-мистецьких і літературно-наукових об'єднань початку XX століття — «Київського Літературно-Артистичного Товариства» (1901), «Київського Товариства Любителів Літератури і Мистецтва» (1906), «Київського товариства Мистецтва і Літератури» (1908), «Київського Художньо-Артистичного Товариства» (1908), «Київського Літературно-Артистичного Клубу» (1908), «Київського товариства дослідження мистецтва» (1917) — чітко визначалися не лише джерела самофінансування¹, а й завдання, реалізацією яких товариства розхитували чинні на той час канони «високого мистецтва», пропагуючи, поряд із виставами і концертами, азартні ігри — карти, доміно, лото, більярд тощо²

Зрештою, мав рацію Крістоф Іннес, коли писав, що вихідною подією мистець-

¹ Приміром, кошти «Київського Товариства Любителів Літератури і Мистецтва» склалися: «1) из членских взносов; 2) платы за игры в карты и др.; 3) штрафов за пребывание въ Собрании Общества долее установленного срока; 4) платы за вход с гостей и 5) платы за вход на балы, маскарады, спектакли, концерты и проч.» // Устав Киевского Общества Любителей Литературы и искусств [Текст]. — К., 1906. — 31 с. — С. 17. На такі самі принципи спиралося «Київське товариство Мистецтва і Літератури»: «§ 24. Средства Об-ства составляют: а) членские взносы, б) входная плата, взимаемая с гостей, в) плата за входные билеты на собрания Общества обыкновенные, исполнительные и экстренные, г) плата, вносимая учениками, вольнослушателями, участниками хора и оркестра; д) доходы, получаемые от сдачи арендных статей в помещениях Об-ства, спектаклей и др. увеселений, а также от продажи произведений членов Об-ства, с согласия сих последних, е) добровольные пожертвования» // Устав Киевского общества Искусства и Литературы [Текст]. — К., 1908. — 13 с. — С. 6.

² У статуті «Київського Товариства Любителів Літератури і Мистецтва» мета і завдання діяльності визначалися таким чином: «§ 1. Киевское Общество Любителей Литературы и Искусств имеет целью предоставлять своим членам, их семьям и гостям возможность проводить свободное от занятий время с удовольствием, приятностью и пользой. <...> § 2. С этою

кого авангарду було створення М. Бакуніним 1878 року у Швейцарії журналу «L'Avant-Garde».

Діти Бакуніна, авангардисти, стверджуючи самодостатність мистецтва, не обмежували своїх апетитів лише мистецтвом; вони мали претензію на творення *нової дійсності*, що виявляє, здавалося б, парадоксальну спорідненість явищ авангардового мистецтва і тоталітаризму. Якщо на першій стадії свого існування політичні амбіції авангардизму виявлялися в його *анархізмі*, антиміщанському пафосі, прагненні до епатажу, шоку, скандалу, сюрпризу (невипадково серед попередників авангардизму зазвичай називають Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Поля Верлена й Оскара Вайльда), то у процесі мужніння відомі представники авангардового мистецтва дуже часто оголошували своє захоплення державою — нерідко тоталітарною. І тут зазвичай розпочинався процес перетворення на кшталт того, про яке писав Кафка.

Здебільшого авангардові напрями мали космополітичний характер: вони мали світовою революцією, що й унеможливлювало підтримку цих рухів силами, орієнтованими на консервацію національної, релігійної і будь-якої іншої традиції.

На відміну від мистецтва попередньої доби, авангардизм усвідомлював себе передусім як *мистецтво агресивної переоцінки цінностей*, *отже, мистецтво скандалу* — революційного скандалу («Авангард, — писав Річард Шехнер, — це мистецтво перманентної революції»).

Усупереч намірам тотально реформувати мистецтво театру, а подеколи й саме суспільство, насправді авангардове мистецтво у своїх радикальних формах охопило лише узбіччя, здійснивши прориви у незвідане, окресливши нові шляхи і глухі кути мистецтва, що не скасувало, однак, існування тих форм театру, які, діставши різні назви, синтезували суперечливі тенденції — як традиційного, так і авангардового театру, витворивши таким чином поміркований *мейнстрім* або *серединний шлях* (*Middle of the Road*), яким іде більша частина театрів, охоче використовуючи досягнення театру авангардового, не збиваючись на манівці надто активних *шукань* і пам'ятаючи, що успіх — це публічне визнання, унаочнене в отриманні театром винагород у вигляді квітів і оплесків, премій і титулів, замовлень і гонорарів, касових зборів, а врешті — життєвої й потойбічної слави або принаймні гарних відгуків і рецензій за життя.

целью Обществу представляется устраивать для своих членов и их гостей балы, маскарады, танцевальные, музыкальные и литературные вечера, драматические представления, различные игры, как-то: карты, домино, лото, шашки, шахматы, на бильярд, бикс и т. д., выписывать книги, газеты, периодические издания, преимущественно музыкальные и драматические произведения» // Устав Киевского Общества Любителей Литературы и искусств [Текст]. — К., 1906. — 31 с. — С. 3-4. На схожі принципи спиралося і «Київське Товариство Мистецтва і Літератури», у статуті якого було сказано: «§ 1. Киевское Общество Искусства и Литературы имеет целью способствовать распространению среди своих членов познания в области искусств и литературы, содействовать развитию изящных вкусов, а также давать возможность проявлению сценических, музыкальных, литературных и художественных дарований. С этой целью О-во имеет право учредить, с соблюдением установленных правил, Музыкально-Драматическое училище, устраивать сценические, музыкальные, литературные, рисовальные и семейные утра и вечера, выставки картин, концерты и спектакли» // Устав Киевского общества Искусства и Литературы [Текст]. — К., 1908. — 13 с. — С. 1. Такі самі приципи проголошували й інші товариства, про що свідчать їхні статuti: Устав Общества Любителей Изыщных Искусств в г. Херсоне [Текст]. — Х., 1875. — С. 16; Устав Общества Любителей Сценического Искусства в г. Харькове [Текст]. — Х., 1893. — 11 с.; Устав Одесского Литературно-Артистического общества [Текст]. — Одесса, 1903. — 16 с.; Устав Киевского Польского Общества Любителей Искусства [Текст]. — К., 1907. — 41 с.; Устав Киевского Художественно-Артистического Общества [Текст]. — К., 1908. — 19 с.; Устав Общества Изыщных Искусств в Одессе [Текст]. — Одесса, 1911. — 11 с.; Устав Киевского Литературно-Артистического Клуба [Текст]. — К., 1912. — 19 с.; Устав Каменец-Подольского Литературно-Артистического Общества [Текст]. — Каменец-Подольск, 1912. — 8 с.; Устав Украинского Литературно-Драматического Общества в г. Воронеже [Текст]. — Воронеж, 1913. — 8 с.; Устав Артистического Товарищества «Рампа» [Текст]. — Х., 1914. — 52 с.; Устав Общества Исследования искусств [Текст]. — К., 1917. — 10 с. та ін.

Саме ці ознаки найчіткіше дозволяють диференціювати театр авангардовий від традиційного, авангард — від його імітації. Коли ж загалом поміркований театр імітує радикальні форми авангардного мистецтва («задрив штани бєжать за комсомолом»), його цілком виправдано називають *псевдо-* або *квазіавангардом* (на відміну від провідників театрального авангарду, сутність якого полягає саме у знищенні традиційної рами, *квазіавангард* наслідує зовнішні прийоми авангардового театру у схваленому соціумом традиційному обрамленні). У зв'язку з чим постає ледь не найголовніше питання щодо явищ, котрі подеколи зараховують до авангардового театру. Суть питання у можливості (або неможливості) *симультанності*: чи можна бути одночасно авангардистом і підтримувати гарні стосунки з владою? Чи можна, перебуваючи на державній службі, будучи законослухняним громадянином і успішним комерсантом, одночасно бути ще й авангардистом? Чи можна бути одночасно реформатором і будівничим майбутнього за моделлю минулого? Такий варіант авангардового театру в есеї «Вакцина від авангарду» Ролан Барт називав *недотеатром*, спровокувавши низку інших запитань — приміром, таке: *чи може бути авангардовим державний театр?*

Специфікою нової доби, за словами Карла Ясперса, було *розбожествлення світу*. Проте й розбожествлений світ не обходився без богів: спочатку місце бога посів король, а згодом короля витіснила *Держава*. Так або інакше, головні театральні дійства ХХ століття було визначено саме цим сакральним центром: оспівуючи, зневажаючи, заперечуючи, ігноруючи, глузуючи з неї або вдосконалюючи Державу, митці творили, однак, у дискурсі, створеному нею. Підпорядковуючи цій богині простір життя, радянські будівничі вважали, що центром кожного міста мусить стати *майдан*, де, за словами М. Бердяєва, розгортатиметься *радянська політична літургія*; таку ж роль для тінгшпільв — роль *святкової декорації* — виконувала архітектура у фашистській Німеччині і багатьох інших країнах. Цей досвід не слід пов'язувати лише з ХХ століттям — століттям тоталітаризму, адже схожий принцип можна виявити і в античній державі, і в середньовічній Європі та, зрештою, й у пізніший час.

Чи не тому новий, *еретичний театр*, протиставляючи себе офіційному простору мистецтва, виявив себе передусім у просторі камерному?

Усе це створює проблему — проблему достепенності, імітації, підробки, тиражування, а зрештою — інтерпретації авангарду (проти якої саме й виступає авангард).

Упродовж століття ні сам авангард, ні митець, котрий творив його, не стояли на місці. Залежно від смаків доби, авангардовий митець здійснював *ребрендинг* власної постаті (*революціонер, денді, анархіст, естет, технолог, містик*), гасел і переконань, залишаючись незмінним лише в одному — у демонстрації *оригінальності*.

10 грудня 1896 року у Парижі зі сцени театру «Творчість» король Убю, герой п'єси Альфреда Жаррі, звертаючись до глядачів, сказав: «*Лайно!*».

Мабуть, тоді це ще й справді було оригінально, могло дратувати, шкрябати, бити по нервах. Але відтоді минуло надто багато часу.

Посилення на початку ХХ століття конкуренції вистав і, відповідно, ролі критики зумовило перетворення ринку мистецтва на *своєрідну біржу* — з притаманними їй спекуляціями, махінаціями, хитким курсом «*високохудожності*» і *монетизацією мистецтва*.

До найвпливовіших у сфері створення *мистецьких репутацій* і накопичення символічного капіталу належить не лише мистецька критика і головний інструмент її фахової діяльності — рецензія, а й *історія театру* та її головні жанри — історичні нариси, творчі портрети тощо. Ці види діяльності народилися відносно нещодавно — з моменту перетворення мистецтва на ринковий продукт. В одних видах мистецтва це сталося раніше (образотворче мистецтво), в інших — пізніше (виконавські мистецтва).

Біржова складова у цьому контексті, залежно від типу театру, стає все більш помітною, так само, як роль критика — чи то біржового маклера, чи то брокера, дилера, аудитора, рекламного агента з продажу, акціонера, репортера світської хроніки, або, як подеколи видається самим критикам, експерта, носія еталонного смаку.

Ключову роль на біржі смаків відіграє не абсолютна вартість товару, а *вартість духовна* (естетична, художня тощо), котра визначається чи то *культулом мертвих* (ви-

датних, визначних предків), чи то іншими подібними до них *спекуляціями*, захист яких здійснює жрець *культу мертвих* (оцінюючи сучасний театр, він захищає взірці й ідеали минулого).

Поділ мистецтва на масове й елітарне (просте/складне, смак/несмак), уперше здійснений наприкінці XVIII — на початку XIX століття, став у цьому контексті не просто однією з можливих ознак твору мистецтва, а зброєю у боротьбі за виживання різних мистецьких угруповань, напрямів тощо, що, у свою чергу, ініціювало подальший розвиток *критики* — як *інструменту тлумачення* новітнього театрального глосарію, його лексики і синтаксису.

Цим зумовлено формування у першій чверті XIX століття поняття *класичний репертуар* — як *обов'язкової програми* для виконання театром, що претендує на статус культурного (Мольєр — у Франції, Шекспір — в Англії, Островський, а згодом Чехов — у Росії, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, *праматір українського театру* — в Україні).

Зраду естетичній доктрині, аутсайдерство, — найпоштовініше, за що й був звинувачений в еkleктизмі, — здійснив Макс Райнгардт, який не лише не побоювався висунути перед театром універсальні естетичні завдання, врїзноманїтнївши репертуар і форми його втілення, а й був одним із перших, хто порушив романтичну концепцію творчості, котра надовго вїлася у мистецьку свідомість, і цілком органічно поєднав вирішення комерційних завдань із завданнями мистецькими, великий театр із камерною сценою, ареною цирку і кабаре.

Попит на мистецтво створення вистави висунув на початку 1920-х років потребу у відповідній освіті, а найперше — у країнах, де театр залишився у монополії держави. Відтак народилися режисерські майстерні Мейерхольда і Курбаса, згодом — театральні інститути.

Прагнення осмислити власну історію і збагатити палїтру сценїчних прийомів змусило театр, спираючись здебільшого на досягнення філології й археології, звернутися до вивчення *історії театру*, а згодом і до народження наприкінці XIX століття нової наукової дисциплїни — *Theaterwissenschaft* (нім. «науки про театр», театрознавства), становлення якої, приписуване німецькій науці, відбувалося одночасно в літературно-наукових товариствах й університетах Європи.

Відмежування театрознавства від театральної критики було зумовлено потребою самого мистецтва у накопиченні і вивченні історичного досвіду постановки вистав, а також у дослідженні і дешифровці окремих прийомів, правил тощо.

І театрознавство, і театральна критика у своїх практичних завданнях початково були спрямовані на один ринок: *театрознавство* — на накопичення прийомів створення вистави, тобто урїзноманїтнення мистецького продукту, *критика* — на вибіркове просування тих митців і творів, які, з її точки зору, мусили посідати перші місця у рейтингу відвідування вистав, адже відповідали їй, критики, естетичним, політичним, соціальним, етичним та іншим потребам, тобто смакам.

Одержавлення театру, театрознавства і театральної критики, тобто знищення ринку мистецтва, найпоштовініше здійснене у 1930-х роках у Німеччині і в СРСР, зумовило нормування театральної культури — її тематики, мови тощо.

Державна освіта у царині театру вимагала уніфікації — передусім методології і термінології, вироблення відповідних державних стандартів, тобто канонізації певного естетичного канону. У радянському театрі таким держстандартом на тривалий час було оголошено *психологічний реалїзм* із домішкою *революційної романтики*, тобто *соціалістичний реалїзм*, у вузьких межах якого здебільшого і розвивалася тодішня режисура.

На вільному ринку мистецтва режисура поводитася інакше. Можливо, надто втомлена власними манїфестами і висунутими в них раціональними вимогами, від початку 1930-х років вона дорослішає — стає розважливішою, прагматичнішою, і стрімко дрейфує у напрямку до комерційного театру та ірраціональних настроїв, що особливо помітно у режисерському мистецтві Франції («Картель чотирьох» з одного боку й Антонен Арто з іншого). Проте ірраціональний театр у цей час не встигає дати помітних результатів, а війна майже унеможливує його розвиток. На перше місце знову виходить театр раціональний — з *неоміфологізмом*, пред-

ставленим у драматургії Жіроду, Сартра, Камю, Ануя. Тематичні акценти, однак, не зачепили істотно сценічних форм — здебільшого театр експлуатував прийоми, винайдені наприкінці XIX — на початку XX століття символістами, футуристами, експресіоністами, політичним та епічним театром, підпорядковуючи їхні знахідки новим завданням. Винаходи авангардового театру цілком органічно впліталися в прокатний репертуар театру еkleктичного, яким здебільшого і був театр 1930–1940-х років.

Першою ознакою Другої реформи театру стало народження драми абсурду, котра, змінивши парадигму драматургії, хоча й припускала, однак не пропонувала нових форм її втілення.

У виконавському мистецтві аналогом пошуків, здійснюваних абсурдизмом, став акціонізм, радикальні форми якого хоча й було реалізовано у паратеатральному просторі, однак вони дали поштовх оновленню лексики традиційного театру: атракціон і театральний жест витіснив сюжет, перформер — персонажа, знищено межу між мистецтвом і немистецтвом, між актором і глядачем, тобто відбулося тотальне скасування ознак традиційного театру. Цей новий театр, опановуючи нову мову, дістав назву *постдраматичного*, що в межах опозиції «авангард — традиція» сприймається як авангард, хоча насправді всі базові ознаки авангардизму скасовує. А надто у ситуації одержавлення: *ставши державним, авангард перетворюється на art-імітатора революції*.

Початок XXI століття ознаменовано не так новими винаходами, як толерантнішим ставленням до радикальних реформ середини століття: лексика, котра ще вчора дратувала, сьогодні стала звичною — навіть для академічних театрів. Учорашні скандали розчинилися у масовій свідомості, межу — між мистецтвом і життям, актором і неактором, елітарним і масовим мистецтвом (незважаючи на претензії снобів) — знищено остаточно.

Театральна критика, виборюючи право на фізичне існування, змінила свої функції, прагнучи не зіставити мистецтво, дійсність й естетичну доктрину, не формально проаналізувати, проникнути у твір і точно його інтерпретувати, але вразити читача несподіваним ракурсом і тлумаченням, що притаманно не лише критиці, а й гуманітарній сфері загалом. Відтак прийоми, винайдені театром початку XX століття, перестали працювати і накопичуються здебільшого у кошику ремісника.

За усіма цими змінами і суперечками стосовно сприйняття або несприйняття нового театру стоїть лише одне запитання: *чи можна розповісти про нове відчуття життя звичною мовою?*

Але й це запитання не останнє — як завжди, *ab ovo* — повертаємося до проблеми яйця і курки: *як народилася нова мова — як митці почули її в часі або, створивши нову, штучну мову, змінили сприйняття часу глядачем, а врешті й саме життя?*

Це, у свою чергу, висуває проблему відповідальності мистецтва та його мови, адже мова — академічна, мертва, нормативна або ненормативна — формує свідомість, отже, й час. Образ сьогоднішнього дня, а надто дня прийдешнього, не формується вчорашньою мовою.

Характер цієї відповідальності визначає і роль митця: або, прислухаючись до часу, він реагує на його ледь помітні зміни, або — вперто намагається нав'язати часу звичну мову, примушуючи і глядача, а зрештою і час, прислухатися до себе.

Цю думку афористично сформулював Гайнер Мюллер у листі до Мартіна Лінцера: «Мистецтво, котре стверджує себе через новизну, паразитарне, якщо його можна описати за допомогою чинної естетики».

Інколи, за звичкою до одностовітства, нам видається, що театр пливе в якийсь один бік — чи то до «відродження національної художньої культури», чи до «діалогу із загальнолюдськими цінностями».

Однак — *що таке «загальнолюдська культура»?* Чи здатні ми беззастережно прийняти не «загальнолюдські», а бодай цінності наших співвітчизників? Чи здатні бодай зрозуміти, що не тільки кожен регіон, а й кожне місто, кожна сім'я має свою історію, отже, й систему цінностей? Коли це стосується позачасових мистецтв, там завжди залишається сподівання, що з плином часу вплив їхніх творів ставатиме все ширшим і ширшим. Однак театр, як і будь-яка подія, живе лише у конкретному

місці й часі, у тій короткій миті, в якій здійснюється. А час, як відомо, у різних місцевостях — різний.

Адже *твори мистецтва* — це мови, котрі не підпорядковуються якимось загальним правилам, адже кожен обирає свою — ту, котра, залежно від його біографії, оточення, дійсності, снів, поразок, перемог і навіть фізіології, органічніша саме для нього. Отже, *мови розрізняються* — за складністю і простотою, прозорістю і зарозумілістю, здатністю відкривати і приховувати, за новаторством і традиційністю, а головне, — за тим, до кого звернені; одні з них роблять ширшим коло наших гіпотез, інші — повторюють відомі «істини», однак і це також треба робити.

Здавалося б, такий погляд унеможливило *дискурс про театр*. Насправді — навпаки, саме тому й робить його необхідним, хоча б для того, щоб пізнати прийоми, за допомогою яких зведено той або інший твір, щоб зрозуміти його призначення, але все це — лише до однієї межі — до межі *здорового глузду*, котрий не завжди збігається із законами формальної логіки, спираючись на які — перенесенням загальних ознак на окремі твори або навпаки, — ми спотворюємо наївну картину світу, множимо оптичні ілюзії і забобони, найпоширеніші приклади яких — перенесення особливостей однієї людини на націю, стать, соціальну групу, покоління тощо, канонізація ознак «еталонного» твору тощо. Тому й *остаточні відповіді* нам невідомі — ні на *останні запитання*, ні на запитання про те, *чим є мистецтво*; кожен наступний твір розсуває обрій мистецтва, посуває його межу — вишир, углуб, і кожен прожитий день перетворює чинну аксіому життя лише на одну з гіпотез, усередині якої вже визріває нова, котра невдовзі так само перетвориться на забобон.

Це не означає, однак, що вчорашня гіпотеза була помилковою, вона була адекватною — ситуації, місцю, часу, оточенню, характеру людини, її мріям, пристрастям, інстинктам, розумінню ситуації. Можливо, хтось із цим не погодиться: *мовляв, загальновідомо, всі знають, що всім, кожному, всьому прогресивному людству, народові щось відомо, і він завжди одногосподно, одностаино і т. ін. Але всього й усіх — не існує, все — лише порожній звук; адже серед усіх завжди знайдеться той, хто зруйнує черговий «загальнолюдський» закон*. Тому що анархізм і авангард — це щось одне, *патерналізм, протекціонізм, патронат держави й art-імітація* — це щось зовсім інше. Майже всі європейські класики — від Есхіла принаймні до Бомарше — працювали на утриманні держави. Хіба від цього вони стали гіршими? І це аж ніяк не принижує мови традиційного мистецтва або ж навіть мистецтва свідомио деактуалізованого.

Клековкін О. Ю. Етика Бакуніна, Дух патерналізму й Art-імітація

Анотація. Розглянуто історію сценічного мистецтва крізь призму опозиції «державний протекціонізм / громадські об'єднання».

Окреслено історію стосунків сценічного мистецтва із замовником, процес його емансипації і монополізації ринку мистецтва.

Визначено роль протестних (авангардових) напрямів у розвитку ринку мистецтва, посиленні ролі театральної критики, формуванні системи професійної освіти, історіописання і становленні театральної культури загалом.

У результаті вибіркового аналізу статутів літературно-мистецьких і наукових об'єднань, що діяли на території України наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття, виявлено, що більшість із них, працюючи на засадах самофінансування, розхитувала канони «високого мистецтва».

Виходячи з визначення вихідної події авангардових напрямів — анархізм Бакуніна, запропоновано диференціювати авангардизм від різноманітних форм його імітації, що спирається на державну підтримку.

Ключові слова: авангардизм, анархізм, ринок мистецтва, протекціонізм, громадські об'єднання.

Клековкін А. Ю. Этика Бакунина, Дух патернализма и Art-имитация

Аннотация. Рассмотрена история сценического искусства сквозь призму оппозиции «государственный протекционизм / общественные объединения».

Очерчена история отношений сценического искусства с заказчиком, процесс его эмансипации и демонополизации рынка искусства.

Определена роль протестных (авангардных) направлений в развитии рынка искусства, усилении роли театральной критики, формировании системы профессионального образования, историописания и становлении театральной культуры в целом.

На основе выборочного анализа уставов литературно-художественных и научных объединений, действующих на территории Украины в конце XIX — начале XX веков, выявлено, что большинство из них, работая на принципах самофинансирования, расшатывало каноны «высокого искусства».

Исходя из определения исходного события авангардных направлений — анархизм Бакунина, предложено дифференцировать авангардизм от различных форм его имитации, опирающихся на государственную поддержку.

Ключевые слова: авангардизм, анархизм, рынок искусства, протекционизм, общественные объединения.

Klekovkin O. Bakunin Ethics, the Spirit of Paternalism and Art-imitation

Summary. History of dramatic art is presented in the article in the light of the opposition «state protectionism / associations». The author outlines history of the relationship between performing art and its consumer as well as the process of emancipation and demonopolization of the art market.

The author shows the role of protest (avant-garde) trends in the art market development, strengthening the positions of theater critics, formation of the vocational education system, history writing and development of theater culture in general.

On the basis of a sample analysis of the charters of various literary and scientific associations that operated on the Ukrainian territories since the late 19th till early 20th century the author reveals that most of them were self-financed that allowed them to undermine the canons of «fine art».

Keywords: avant-garde, anarchism, art market, protectionism, associations.