

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА
ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

Мистецька антропологія як дослідження публічності
(case study на матеріалах документального театру “Експертиза” групи
ТанцЛабораторіум)
(заключний)

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступень, вчене звання)

Матвейчук М. Ю.

(підпис)

2017 р.

Рукопис закінчено *(14.12.2017)*

Реферат

Проект документального театру “Експертиза” розпочали в 2013 році research oriented group TanzLaboratorium з метою “Дослідити можливості документального театру як нової театральної структури, де транслуються голоси реальних людей і відсутня потреба акторського досвіду/ навичок/ шаблонів/шарму/системи/харизми/інш”. На перших виставах виступали працівники НЦТМ ім. Леся Курбаса. Вистави були присвячені українському театральному процесові. В ході реалізації проекту спектр тем, з якими мали справу в документальних, виставах розширювався і зростав по мірі того, як мінялася ситуація в країні і росла географія проекту.

Радянська спадщина злипання особистого і політичного, яку отримали громадяни України, є загрозовою для самих засад поставання демократичного суспільства. Без гарантованої громадської сфери свобода не має шансу для своєї появи. Документальний театр є такою моделлю публічного простору. Наслідком злипання приватного і публічного є неможливість реального (неритуалізованого) висловлювання, і як наслідок повсюдне побутування радянської мови, подолати яку неможливу без прискіпливого її вивчення – перш за все, у самому собі. Матеріал для такого вивчення пропонує документальний театр – аналітичне висловлювання, яке завдяки лаконічній і точній ігровій структурі актуалізує набір наявних в конкретний момент варіацій відносин між людьми. Тут проявляється різність людей, але разом із тим існують структурні умови для того, щоб різне наткнулося одне на одного – в запитаннях, незгоді чи мовчанні. Більше нема нікого, на кого можна було би дивитися як на «експерта» чи професіонала. Відтак, не залишається нічого іншого, як відповідати самому.

Документальний театр є проявом повернення мистецтва в сучаності до своєї етичної ролі. Він не вписується в естетичні категорії смаку, але вимагає для розуміння його витоків категоріального переозначення естетики. Твір мистецтва як такий тут відсутній у своїй зробленості, але постає як результат оббування учасниками запропонованої структури. Нас цікавлять ті механізми і способи думання, які показують себе через роботу такого мистецтва.

Хронологія документального театру:

Червень 2013-безень 2014 – вистави у НЦТМ ім. Леся Курбаса

Лютий 2015 – Сіверодонецьк, військові і містяни

Квітень 2015 – Маріуполь, військові і містяни

Травень 2015 – Київ

Липень 2015 – Криворівня

Серпень 2015 – Хмельницький, Вінниця

Вересень 2015 – Київ (в рамках біенале сучасного мистецтва «Київська школа»)

Жовтень 2015 – Старобільськ, Кремінна, Сіверодонецьк, Київ

Листопад 2015 – Слов’янськ, Сіверодонецьк, Маріуполь

Січень 2016 – Гірське, Сватово, Станиця Луганська

Травень 2016 – Щастя, військові

Листопад 2016 – Київ

Кількість сторінок: 27.

Кількість використаних джерел: 21.

Об’єкт дослідження: специфіка способів висловлювання громадян у публічному просторі.

Предмет дослідження: документація серії вистав документального театру “Експертиза”.

Мета роботи: Дослідити спосіб думання посттоталітарної людини і можливості подолання радянської мови.

Актуальність. Радянська мова, яку українське суспільство отримало у спадок від тоталітарного режиму, до сьогодні є невідрефлексованим, але все ще дієвим механізмом. Замість пошуку істини весь час відбувається перевірка висловлюваного на відповідність заздалегідь встановленим, правильним, відомим зразкам. Тоталітарна мова не дає людині думати в той момент, коли вона каже щось. В публічному просторі (саме поняття якого виходить за рамки тоталітарної мови і тому стикається з багатьма непорозуміннями) розмова майже неможлива (бо ж люди дивляться). Проблема цієї німоти, можливо, є причиною невідчуження людиною себе громадянином, який впливає на суспільство і державу і несе за них відповідальність.

Метод дослідження: кейз стаді (глибоке і детальне вивчення об’єкта дослідження – випадку/кейзу – і пов’язаних із ним контекстів).

Результати: аналіз стану публічності, дискурсивна мапа України.

Ключові слова: документальний, мистецтво, театр, політика, публічність.

Зміст

| | |
|---|----|
| 1. Вступ..... | 6 |
| 2. Свобода як <i>raison d'être</i> політики..... | 7 |
| 3. Мистецтво як облаштунок для споглядання..... | 13 |
| 4. Проблемні модуси апропріації дискурсивної гри..... | 19 |
| 5. Висновки..... | 25 |
| 6. Список використаних джерел..... | 26 |

1. Вступ.

Уявімо собі кімнату, де зібрані і програвуються всі записи документального театру “Експертиза” TanzLaboratorium, а глядачі довільно переходять від одного запису до іншого. Така кімната могла би бути дискурсивною мапою України. Мапа ця аж ніяк не претендує на всеохопність чи універсальність. Але все ж вона нам говорить про нас самих. Це наче наведення лупи на ситуації і випадки, що мають місце в різний час і в різних місцях. Втім, ці ситуації та випадки – не миттєвості приватного життя, не люди, зайняті десь на роботі чи вдома. Це театральна вистава, а отже, учасники її вийшли на площу, а значить – в публічний простір. Навіщо, питаємо ми, або, якщо бути точнішим – чому? Це питання зачіпає не тільки контекст сучасного мистецтва (сучасного театру) з його тенденціями до депрофесіоналізації і концептуальності, але і контекст стану українського суспільства як такого, що все ще не дійшло до радикальної рефлексії свого тоталітарного (не)минулого.

2. Свобода як *raison d'être* політики

Політичний мислитель, як вона сама себе називала, дослідниця тоталітаризму, авторка терміну “банальність зла”, який, без сумніву, є одним із ключових понять для розуміння специфіки людини двадцятого століття, Ханна Арендт називає світ простором, у якому люди стають людьми разом із іншими людьми [3, 165]. У приватному житті кожен займається чи то своєю роботою але “світ, позаяк він існував до нас і існуватиме після нас, просто не може собі дозволити передовсім перейматися індивідуальним життям та пов’язаними з ним інтересами”[3, 165].

Рівність людей не є даною сама по собі, але так само не є наперед заданими стосунки володарювання чи підпорядкування. “Політика існує за відсутністю природнього закону, за яким люди розділилися б на тих, хто управляє і тих ким управляють. Політика існує тією ж мірою, якою існує нестикування об’єктів, функцій, місць”[11]. Згладження конфліктів і точок зіткнення різних думок, об’єктів, функцій стирає можливість політичного. Політичне з’являється як наслідок роботи запитування і перевстановлення місця і ролі кожного дієвця в даній ситуації.

Умовами поставання політики є вихід в сферу публічного і в сферу політичної дії. Вихід в цей простір, на думку Ханни Арендт, потребує відваги, адже таким чином людина входить у сферу, де “турбота про життя втрачає свою чинність”, а “на карту поставлене не людське життя, а доля світу”[3, 165].

Сповна відповідальною можна вважати людину, яка бере участь у політичному житті. Втім, немає ніяких законів, які перетворювали б людей у політичних істот. Навпаки видається нібито закономірним, що людині потрібно працювати, щоб забезпечувати собі життя. Так і відбувається у способах співжиття людей, які не створюють політичної структури (родинах або племінних союзах), а також у “деспотично керованих

суспільствах, які заганяють своїх підданих у вузькі рамки їхніх осель і в такий спосіб запобігають створенню громадської сфери”[3, 156].

У публічному просторі різні люди як рівні вступають у взаємодію і визначають для себе умови спільного життя. Тут ідеться не про владу, яка витікає з нерівності і породжує авторитет. Владою вільні на певний час наділяють одного зі своїх рядів – такого ж вільного, щоб він працював із виробленим громадою уявленням про життя разом. Така влада є важкою роботою, яку кожен член громади (полісу – в античній Греції) виконує як зобов’язання перед громадою.

Власне брак цієї політичної сфери, вільного простору, де може співіснувати і стикатися різне, в тому числі несумісне, в тому числі таке, що воює одне з одним, є симптоматичним для посттоталітарних держав, які перейняли демократію як шаблон, який намагаються накласти – часто без зміни тектоніки всередині суспільства.

Радянською спадщиною для нас є і хибне розуміння слова політика. Радянська ідеологія, як ідеологія тоталітарна, намагалася підпорядкувати всі сфери життя своїм вимогам, не визнаючи елементарні громадянські права, зокрема людське право на особисте життя. Злипання особистого і політичного створювало можливість тотального контролю, роблячи людину безпорадною перед ним. Немає агори, де як я рівний з іншими проявляю свої погляди на спільний устрій, але немає і особистого, де я захищений стінами свого будинку. Таке “я” не тільки не відповідає за долю світу, але й є захопленим і керованим виданими правилами й установками – зокрема в тому просторі, який би мав бути, але ніколи не був особистим.

“Ми схильні вірити, що свобода починається там, де політика закінчується, бо ми бачили, що свобода зникла відразу, коли так звані політичні міркування переважали над усіма іншими” [3, 157], пише Ханна Арендт і доказує хибність такого міркування – саме свобода є причиною того, що люди живуть спільно в політичній організації. Інакше кажучи,

люди виходять на агору саме тому, що вони вільні – в тому числі і від буденних справ – щоб зустрітися там з іншими вільними людьми і таким чином створити спільний життєвий простір.

Будь-який тоталітарний режим має реальну підтримку в культурі. Тоталітарне робить державу єдиною формою соціальності. Джон Дьюї в книзі “Свобода і культура”, що була опублікована ще в 1939 році в США, наголошує на ролі мистецтва у становленні і вкоріненні демократичних інститутів. Мистецтво безпосередньо впливає на почуття та уявлення людей, тому хай там що змушує художника створити свою роботу, мистецтво, будучи пред’явленим світу, є найнездоланнішим засобом комунікації, який ворушить емоції та формує думки [17, 16].

Навіть якщо ми поділяємо розуміння кожної людини як вільної, все одно свобода ніколи не може бути даною раз і назавжди. Найбільша пастка очікувати, що для появи свободи достатньо знищити інститути і процеси, які блокували життя людини в свободі. Ціною свободи, як підказує нам Джон Дьюї, є стан постійної схвильованості/пильності (eternal vigilance) [17, 18]. Мало хто з учасників документального театру не назвав свободу для себе цінністю, а згодом – фундаментальною цінністю. Але, застерігає Ханна Арендт, “без гарантованої громадської сфери свобода не має достатнього життєвого простору для своєї появи”[3, 157].

Документальний театр “Експертиза” є мистецькою моделлю публічного простору – такого вільного місця, куди можна прийти і заявити за себе – і невідомо, куди заведе така заява. Але разом із тим “Експертиза” – це сучасний театр, аналітичне висловлювання, яке завдяки лаконічній і точній ігровій структурі актуалізує набір наявних в конкретний момент варіацій відносин між людьми.

Одним глядачам запропоновано грати в дискурсивну гру перед іншими глядачами. Через пропозицію вийти на сцену і говорити – про те, що їх цікавить і хвилює – документальний театр стає Агорою і є операцією

профанації сцени – повернення її у вільне користування людей, за Агамбеном [1]. Люди можуть справді мати справу з чимось тільки у тому разі, коли воно не належить комусь, а, як каже Джорджо Агамбен, відкрите для загального користування. Коли кожен може вийти на сцену і сказати те, що думає, то влада, яку так чи інакше проявляє кожна людина у кожну мить, стає видимою.

Сцена з місця, де розгортається видовище, стає агорою, де, сказавши щось, людина тільки і може дізнатися, побачити, що ж вона насправді думає. Спостерігати можна не тільки за способом слідування правилам гри кожного з учасників, але і за особливим способом порушувати запропоновані правила. Це такий театр, де проявляється різність людей, але разом із тим існують структурні умови для того, щоб різне наткнулося одне на одного – в запитаннях, незгоді чи навіть у мовчанні. Більше нема нікого, на кого можна було би дивитися як на «експерта» чи професіонала. Відтак, не залишається нічого іншого, як відповідати самому.

Як пише Юрій Левада, після розпаду Радянського Союзу “багатьом уявлялось, що падіння офіційних інститутів примусу та ідеологічної обробки, властивих радянській системі, вивільнить людину «нову» за вітчизняними масштабами, або «нормальну» за світовими – здатну діяти в рамках демократії. Втім, дійсність виявилася більш складною, ламання старої суспільної системи – тривалим і стражденно суперечливим” [11, 6]. Але виявилось, що “ситуація глибокого суспільного перелому, яку переживає суспільство, що раніше називалося радянським, не так формує *нові*, відсутні раніше, орієнтири, і межі власної свідомості, як виводить на поверхню приховані структури і механізми” [11, 6]. Документальний театр, серед іншого, проявляє і виявляє такі структури і механізми.

“Причиною виникнення проекту стало те, що ми виявили в якийсь момент, що люди не розмовляють одне з одним” – каже в одній з післямов

до вистави група TanzLaboratorium. Але, як відомо, “саме діючи і говорячи, люди кожного разу віднаходять, хто вони суть” [8].

Наталья Козлова у передмові до своєї книги “Радянські люди. Сцени з життя” показує роль проговорювання світу, відтворення уявлень та відчуттів в мові. Мовна субреальність (наприклад, субреальність ідеологічної мови) впливає на поведінку людини, визначає її дії. “Коли слова перестають забезпечувати можливість розуміння світу, повсякденність лякає, тому що стає чужою. Втрачається онтологічна безпека”[8, 42]. Відчуження від мови, відмова ставитися до власного висловлювання як до певного політичного жесту, який має силу в акті свого проговорювання, закладає основи фіктивної реальності, призводить до нерозрізнення факту і фікції, властивого (і тут ми знову підемо за Ханною Арендт) “ідеальному підданому тоталітарного режиму” [2, 615].

Поняття тоталітарного дискурсу детально аналізує Ніколай Вахтін у лекції “Радянська мова та її наслідки”[16]. Отже, тоталітарний дискурс не піддається перевірці на істинність. Це ритуалізоване висловлювання, яке відповідає категоріям “правильно”/“неправильно”. “Відбувається нейтралізація істинності, ми перестаємо сприймати цей текст як істинний чи неістинний, ми сприймаємо його як правильний чи неправильний... Якщо мовець чи письменник зберігає певні ритмічні, стилістичні, інтонаційні правила, то зміст сказаного несуттєвий” [16].

В описі до Експертизи читаємо:

“Непублічно, з друзями, ми дозволяємо собі “обмінятися думками”, висловити свої особисті почуття чи переконання, оскільки приватна розмова не загрожує людині, що є носієм тоталітарної мови, відповідальністю політичної дії.

У небезпечній ситуації публічної розмови людина часто відмовляється говорити з одним співрозмовником, натомість воліє звертатися до всіх присутніх, як частина звертається до цілого, яке апріорі знає краще. Тоталітарна мова не дає людині думати в той момент, коли вона каже щось”.

Явище не-розмови – це похідна злипання публічного і особистого (приватного). Відсутність публічного породжує розрив засадничих структур існування суспільства, ізольованість людей одне від одного, втрату принципів їхньої взаємодії, і, зрештою, готує до слідування зовнішнім, заданим кимось орієнтирам, установкам, правилам.

У виставах документального театру часто локальні, відділені і віддалені спільноти, які (а так часто трапляється) звикли одне одного не помічати чи демонізувати, раптом опиняються на одному майданчику – в рівних умовах. Тут можна зустрітися з незрозумілим, радикально іншим, таким, що виходить за рамки уявлень і ставить будь-які уявлення під сумнів. Тут є місце подиву і захопленню – щось незрозуміле може потрапити в начебто уже цілісного «тебе» і несподівано показати вихід за межі уявлень про себе. Втім, може трапитися і так, що замість подиву кожне наступне висловлювання під час вистави виявляється повторенням вже сказаного, яке, незважаючи на свою пред'явленість світу, повторюється. Це жорстокість переживання вже відомого, яке виступає знову, бо нездійснене.

У документальному театрі жодна людина не представляє когось іншого. Говорячи від себе, кожен наче погоджується відповідати, як це каже Владімір Бібіхін, «за всю темноту світу так, наче це його темнота, за все зло світу так, наче це моє зло» [4, 236]. Людина, виходячи зі словом до інших людей, стає стражем своєї свободи, проявляє ту вічну пильність і занепокоєність, на необхідності яких наполягає Джон Дьюї.

3. Мистецтво як облаштунок для споглядання.

Не можна не погодитися з Кліфордом Гірцом, що “люди всі до останнього є артефактами культури” [7, 63]. Більше того, “наші ідеї, наші цінності, наші дії, навіть наші емоції, так само як наша нервова система, є продуктами культури – продуктами, що виготовлені, звісно ж, з матеріалу тих тенденцій і схильностей, з якими ми народилися, але тим не менш виготовлені” [7, 63]. Одним із аспектів вивчення та аналізу людини як феномену є дослідження мистецтва.

І соціальна, і культурна, і філософська антропологія фокусувалися на вивченні історичних, економічних та естетичних вимірів різних форм мистецтва. Приміром, Альфред Гел у книзі “Мистецтво і дія” (Art and Agency) розглядає мистецтво як комплексну систему інтенціональності, де художники виготовляють предмети, що впливають на світ, в тому числі, але не тільки, на модуси сприйняття глядачів [18].

Але справа в тому, що мистецтво вже століття перестало зосереджуватися виключно в своїх об’єктах. Мова мистецтва залишається такою ж, але говорить воно про інші речі. Мистецтво, як пише Джозеф Кошут «змінило свій фокус з форми мови на те, про що говориться» [9] – від морфології до функції, від «зовнішності» до «концепції». Кошут назвав твір мистецтва «певною пропозицією чи висловлюванням, яке постає в контексті мистецтва як коментар до мистецтва» [9]. Тобто мистецтво як феномен, відділений від тих, хто його створює і сприймає, який виглядає як відокремлена від інших діяльність, перестає існувати.

Сучасне мистецтво – це ситуація, де більше не потрібно нічого вигадувати, варто лише звернути увагу на те, що відбувається довкола, і це довкола існує не тільки в просторі, але і в часі. Мистецтво – робота у/з наявним і вже даним контекстом. Сучасне мистецтво концептуалізує ситуацію, обробляє її як проблему. Воно створює не нові речі, а нові способи дивитися на світ.

«Ніякого мистецтва не існує, а є тільки різні антропологічні практики нашого пізнання світу чи ставлення до світу, яке змінюється з географією, історією і так далі. В різних місцях в різний час виникають практики, які ми потім починаємо називати мистецтвом» [16] – каже Михаїл Ямпольський в одному з інтерв'ю.

“Мистецтво, – говорить Жак Ранс'єр, – не загальне поняття, що об'єднує різні мистецтва, а облаштунок, що передає їм видимість” [12, 65]. Ми говоримо про документальний театр як про той облаштунок, що через гру організовує простір і час, роблячи їх відкритими і для входу мовця, і для споглядання.

Сама структура документального театру у процесі свого розгортання і тривання демонструє зв'язки і способи взаємодії, актуальні для конкретних людей у даний момент часу. Структура є строгою і чітко окресленою, але при цьому відкритою і нестабільною. Правила гри, запропоновані авторами проекту, нагадують конструктор, який можна збирати і перезбирати в нескінченну кількість фігур. Твір мистецтва як такий тут відсутній у своїй зробленості, але постає як результат оббування учасниками запропонованої структури. Нас цікавлять ті способи думання, які показують себе через роботу такого мистецтва.

Документальний театр не вписується в естетичні категорії смаку, але вимагає для розуміння його витоків категоріального переозначення естетики. До виникнення естетики як поняття мистецтва не існувало як відокремленої сфери досвіду. Мистецтвом позначалося просто уміння (*techne, skills*). Але і сама “естетика” по суті не має стосунку до позначення теорії мистецтва чи філософії мистецтва. Естетика – це чуттєвий досвід, від *aïsthanesthai* – сприймати, почуттями або розумом [19]. Естетика – про переживання спільного світу і про те, хто здатний бути включеним в таке переживання. Жак Ранс'єр називає політику естетикою до мистецтва, адже саме в політиці постає запитання про те, який спільний світ

установлюється і хто в ньому бере участь – “хто може бути політичним суб’єктом відповідно до його здатності відчувати” [12].

Зустріч мистецтва і політики, за Жаком Рас’єром, проявляється в диссенсусі – конфлікті перерозподілу чуттєвого. Мистецька практика є політичною не тому, що вона доносить повідомлення про суспільство чи владу, а завдяки тому, що створює специфічну часову рамку, де переструктуровуються звичні стосунки між способами бути і способами діяти. Політика, за Рас’єром, починається з диссенсусу. Але диссенсус не є конфліктом груп чи цінностей. Це також не боротьба за владу. Цей конфлікт – про існування чи неіснування спільного світу, про те, хто включений в світ, хто не включений у нього, і які процеси там відбуваються [20].

Політичність мистецтва – в розриві звичних стосунків між *sense* – тим, що дається сприйняттю, і *sense* – тим, що є сприйнятим. Співпадіння *sense* і *sense* – це співпадіння між тим, що показують (*spectacle*) і його значенням, між жестом і функцією. Диссенсус створює відстань між тим, що дане сприйняттю і власне значенням даного. Це “жест, що виробляє ще один жест через перетворення погляду” [20].

У випадку документального театру розрив між *spectacle* і його значенням, між жестом і функцією відбувається у виході на сцену людей, які не є ні акторами, ні художниками, які не виступають під час вистави як спеціалісти/профі якоїсь справи, але при цьому своїми вчинками і висловлюваннями розгортають актуальну для них варіацію взаємодії, формуючи виставу. Кожен є експертом власного життя і заявляє про свою причетність і відповідальність за долю світу.

Концептуальні засади документального театру, буває, спантеличують глядачів, які очікують побачити на сцені довершений твір мистецтва або ж шукають і запитують про ціль події. Агора не має цілі, вона є станом громади, яка нескінченно стверджує свої основи як

спільноти рівних. Якщо завтра на агору ніхто не прийде, то невідомо, що стане з життям у полісі.

Після вистави в Маріуполі у квітні 2015 року один із глядачів виступив із критикою побаченого, сказавши, що “єдине зіткнення думок і конфлікт, який я побачив, це був конфлікт між глядачем і виставою. В мені грало – йти чи не йти, залишитися чи піти?”. Далі хтось запропонував проголосувати, поділившись на дві групи – вдалася чи не вдалася вистава. Саме це запитування про суть мистецтва, яке викликала вистава, неспівпадіння очікування і побаченого, на нашу думку, є потенційно значущим.

Коли мистецтво є частиною релігії, культу чи служить пропаганді, немає жодної необхідності легітимізувати його, адже його легітимність приходить ззовні – приміром, від церкви чи від держави. Коли ж мистецтво автономізується, то виникає і саме поняття “мистецтва”, яке вводить Джорджо Вазарі легітимізуючи мистецтво через наратив. Довгий час така легітимація відбувалася через розуміння мистецтва як носія гармонії чи краси. Але, наприклад, Марсель Дюшан з його «unassisted ready made» вже не підлягає такому судженню. Власне, “мистецтво з моменту свого виникнення завжди перебуває в кризі, і завжди перебуває в кризі дискурсу, який його виправдовує і пояснює” [16]. Як не завжди має місце політика, коли мають місце форми влади, так само не завжди має місце [сучасне] мистецтво, коли має місце поезія, живопис, скульптура, музика, театр чи танець [12, 67].

Реакція деяких глядачів після вистави у Маріуполі була зіткненням двох дискурсів, двох легітимацій мистецтва – дискурсу документального театру як сучасного мистецтва і дискурсу драматичного театру з очікуванням властивої йому кульмінації. Власне ця ситуація в Маріуполі показує існування самого цього конфлікту в реаліях українського життя.

Цікавим для нас є також коментар: “в Маріуполі є інтелектуальні люди, які б могли відповісти на ці питання більш змістовно”. Така заява задає дещо ієрархічний тон: говорити перед людьми може тільки той, хто володіє знаннями. Але, знання (і тут ми згодні з Ранс’єром) є не набором фрагментів знання, але позицією, а “внесок тієї здатності до роздумів, якою володіє сукупність незначних розумів афінян буде завжди перевершувати те, що може дати зібрання вчених умів” [11, 118]. В цьому сенсі “театр – молодша сестра парламенту”[6], як називає його Даніель Ветцель (учасник групи німецько-швейцарської групи Rimini Protocoll, яка створювала документальні вистави в Європі).

Бажання чути більш інтелектуальні висловлювання нівелює рівність не як результат (спроба всіх урівняти є вкрай тоталітарною, і кому як не нам, це знати), а як принцип. Адже “рівність існує лиш там, де закінчується компетенція експертів. Де проголошений тріумф права звершується у фігурі звернення до експертів, демократія зводиться до карикатури самої себе, до правління вчених” [11, 148].

За словами групи TanzLaboratorium документальний театр заснований на егалітарній передумові. Егалітарна передумова передбачає введення в спільноту наділених мовою тих, кого до таких не зараховували раніше. Тоді спільнота наділених мовою “засновує свою діяльність на певному попередньому насильстві”, яке “робить видимим невидиме, наділяє іменем безіменне, дає почути мову там, де сприймався тільки шум” [11, 142]. Рівність проголошується тільки тоді, коли насильницьке вторгнення, яке проектує за собою егалітарну передумова, повторюється багато разів і таким чином вписує цю передумову в рамки соціальної дійсності. Тому бажання підкоригувати, покращити виступи учасників документального театру, віддати їх на корекцію “високого рівня психологу” чи “високого рівня артисту”, як це пропонував інший глядач в Маріуполі, суперечить засадам документального театру “Експертиза”.

Такий жест перевів би виставу з режиму сучасного мистецтва в режим драматичного театру – з режисером, акторами і написаним на базі документальних свідчень сценарієм. Тоді коли емансипаційний потенціал документального театру в тому, що говорити може кожен – зокрема солдат на передовій чи житель маленького міста, а сценою стає той простір, де відбувається розмова – навіть якщо це бліндаж чи база ремонтного батальйону.

На нашу думку, така бурхлива реакція, що мала місце в Маріуполі, стала один із продуктивних моментів тієї вистави – люди почали говорити і сперечатися – для початку про мистецтво. І ті розмови, як потім виявилось, затягнулися далеко не на одну годину і не на один вечір.

3. Проблемні модуси апропріації дискурсивної гри.

Специфічність аналізу документального театру полягає не тільки в тому, що на сцену виходять люди, а отже, не виробляються ніякі об'єкти, а й в тому, що ці люди, як ми вже згадували, є “експертами власного життя”, а значить – нічого не грають. Автори проекту пропонують учасникам говорити від себе, уникаючи узагальнень, на кшталт, “як відомо”, чи “усі ми знаємо”, не оцінювати і не критикувати висловлювання іншого, а натомість ставити питання одне одному. В процесі перегляду вистави видно, як кожен наступний “хід” учасника актуалізує якусь конкретну, але не єдину можливість у той момент.

Проблема, з якою стикається дослідник такого типу є власне проблемою включеності самого дослідника в аналізовані процеси і ситуації. Запобіжником потрапляння в роль абстрагованого критика є історизація самого дослідника, вказування на місце і час його мовлення. Після перегляду близько тридцяти вистав, які мали місце в різних містах України, можна (хоча і досить умовно) виділити кілька проблемних модусів апропріації запропованої ігрової структури документального театру. Виокремлення і називання наступних пунктів є певною спробою узагальнити досвід, який авторка цього тексту отримала як в процесі перегляду, так і в процесі участі у виставі. Ці узагальнення не є “вироком” чи “діагнозом” суспільству. Вони скоріше є матеріалом для подальших роздумів над тим спектром способів проявлення людини на сцені у взаємодії з іншими, які відкриває документальний театр.

Натуралізована заборона

Час від часу, люди, яким було запропоновано взяти участь у виставі, коментували свою неохоту говорити публічно тим, що одне одному вони і так регулярно все висловлюють “в очі”. Або ж, приміром, один з учасників вистави в Щасті заявив, що розмови і висловлювання своєї позиції марні, адже рішення про долю та устрій держави приймається депутатами і

президентом, а його тутешні розмірковування не матимуть ніякого впливу. Це такий прояв самоупокорення, як його називає Олена Стяжкіна, що проявляється в глибокій і навіть неусвідомленій залежності від влади, а не від самого себе [15, 58]. Звісно, феодальність устрою України не може не давати приводів для подібної реакції, але, заявляючи про себе як про безсильного, громадянин по суті відмовляється від своєї ролі громадянина, полишає пильнувати свою свободу, яка як така може проявитися тільки публічному слові-дії.

Зрештою, “стосунки, які існують між людьми, поза політичними інститутами, стосунки в індустрії, в спілкуванні, в науці, мистецтві і релігії, впливають на щоденні зв’язки, і таким чином глибоко впливаються на позиції і звички, що проявляються в управлінні і нормах права”[17, 13].

Ми називаємо цю позицію – “моє слово нічого не змінить” натуралізованою заборonoю. Довгий час світ радянської людини був таким, де заявлявся тільки один суб’єкт і центр життя – влада, а решта процесів поставали як суб’єкт владного впливу. І хоча формально устрій змінився, відчуття відсутності змоги впливати передалось у вигляді такої натуралізованої заборони. Революція на Майдані 2014 року дещо прорвала клапан цієї заборони і повернула людям віру в силу своїх вчинків і слів. Але ж після революції прийшло розчарування відсутністю фундаментальних змін у державі. Проте агору не можна залишати порожньою, бо її неодмінно хтось окупує заради реалізації своїх власних інтересів. Так само не можна переставати говорити/думати/діяти. Ніяка політика ніколи не може річчю зреалізованою.

Цікаво, що учасники (часто це були військові), які спочатку говорили про марність запропонованої затії дискурсивної гри, в якийсь момент через інтерес до сказаного просто включалися в цю гру. Адже їм, як і кожному, – насправді є що сказати – варто тільки відмовитися від зневіри у значення свого голосу.

Мовчання

“Людина, говорить Аристотель, політична тому, що вона володіє мовою, яка усупільнює справедливе і несправдливе, тоді коли в тварини є тільки голос, що повідомляє про задоволення і біль. Але вся проблема тоді тільки в тому, щоб знати, хто володіє мовою, а хто тільки голосом. [...] Політика починається тоді, коли ті, у кого “немає” часу, так розпоряджаються цим необхідним часом, щоб ствердити себе як населення спільного простору і показати, що їхні роти цілком здатні випускати загальнозначущу мову, а не тільки голос, який голосить про страждання” [12, 66].

Коли людина на сцені мовчить, через якийсь час її наче перестаєш помічати, складається враження, що вона віддає свій голос іншому. Здійснення влади неможливе без згоди, без співучасті тих, над ким володарюють. І ця мовчазна згода (чи невідрефлексована звичка до згоди?) щодо заданого кимось значення світу підживлює диктатуру.

Банальність чи наївність, чи стереотипність, чи провокація, чи що завгодно інше на сцені створюється з ініціативи кожного і тих, хто на сцені і тих, хто в залі. Якщо хтось прийняв рішення не говорити, значить, він віддав свій голос, і тепер мовчки спостерігатиме і слухатиме того, хто говоритиме замість нього.

Мова кліше

Кліше є таким комунікативним засобом, який заповнює порожнини звільняє від необхідності перевірити себе співпадіння з самим собою. “Кліше звернені до спірозмовника як протягнута рука соціальної близькості, вони грають свою роль у забезпеченні соціальної солідарності” [8, 10]. Виходячи на сцену можна потрапити в пастку відтворення того, що від тебе нібито хочуть почути. Це ніби відтворення передбачуваного в черговий раз, щоб запевнити всіх присутніх в тому, що “мовець” свій і не допускає ніякого відхилення від усталеної “соціальної солідарності”. Часто кліше – це те, з чого починається

розмова. Але в ході розмови, трапляється, мова кліше враз розбивається живим висловлюванням, яке, очевидно, народилося в процесі реальної зустрічі з іншим. І тут цікаво спостерігати, як руйнується клішоване висловлювання – або ж навпаки – як воно опирається руйнуванню.

Знання як треба

У виставі, яка мала місце в Криворівні, учасник, почавши говорити про “шляхи досягнення просвітлення людини” наполягав на універсальній необхідності роботи просвітлення для всіх “українців”. Безперечно, релігійні переконання людини є її особистою справою. Людина вільна заглиблюватися і захоплюватися всім, що її цікавить і чого вона потребує. Проблемність такого висловлювання – в наполяганні на необхідності релігійних практик для кожного. Відтак мовець говорить із місця уявленого ідеального світу для всіх. І в такому разі постає питання – що робити з тими, хто з цими уявленнями не згоден, хто має інші вподобання, інші потреби?

Проблема норми

Студентка Маріупольського університету говорить про те, що “Одностатева сім’я – це не зовсім нормально”, а за хвилину каже “я не розумію таких людей”. Логічна похибка “не розумію” дорівнює “ненормально” дає нам поштовх подумати про витоки “влади нормалізації”. Страх перед тим, що не таке, як ти, який зазвичай є страхом зустрітися зі проявом чогось небажаного чи несподіваного в собі, чогось такого, що поставило би під сумнів звичну ідентифікацію, яка настільки зрослася з тілом, що вже здається природньою.

Утворення владної системи, де будь-який владний інститут – школа, сім’я, армія, психіатрична лікарня привласнює собі судові функції і судить індивіда відповідно до встановленої “норми”, детально досліджене у роботах Мішеля Фуко. Норма, за Фуко, визначається з орієнтації на здобуття максимальної користі. Таким чином відбувається біологізація людини, яка загрожує формуванням владних механізмів контролю над життям. Такий контроль йде всупереч самому поняттю людини як артефакту культури – а отже, явища штучного (artificial). І лінгвістичні відсилання до мистецтва тут не випадкові.

“Нормальним” в повному сенсі цього слова був радянський народ. Захищуємо полковника, який лікувався в військовому госпіталі і брав участь в документальному театрі у вересні 2015 року: “створювалися всі умови, щоб показати, що в радянській країні нема “візочників”, нема людей, які страждали від хвороби, ні одного інваліда я за своє життя там не зустрічав. Точно так само в нас не було проституції, в нас не було гомосексуалів, тому що керівництво вважало, що це не наш, не соціалістичний шлях розвитку”. Апеляція до “нормальності” відсилає до арешту Параджанова за “одностатеві стосунки” у 1973 році, до створення радянською владою після перемоги у Другій Світовій війні спеціальних інтернатів для “інвалідів” і “самоварів”, аби вони не затьмарювали своїм “ненормальним” виглядом радощів перемоги на вулицях країни та інших експериментів з “покращення” людини, які є радикальними формами втілення апеляції до норми.

Боротьба за владу

Одна з вистав, яка відбулася в Києві в рамках “Школи самотності” на бієнале сучасного мистецтва, розпочалася з того, що учасник озвучив тему, яка його зацікавила і, сам не сказавши ні слова, підійшов до іншої учасниці з пропозицією розмовляти. Це жест встановлення суперпозиції над іншим – я хочу, щоб ти щось сказала, замість я думаю/я говорю. Достойною відповіддю на таку атаку була якраз відмова говорити на вимогу іншого – маленький акт непокори.

Структура документального театру (як і власне структура публічного простору) передбачає можливість опиратися будь-яким із зазначених модусів. У зіткненні різних модусів, в їхній суперечці вибудовується спільний простір зустрічі, який власне і є простором політичним. Відтак різні модуси перестають бути ізольованими одне від одного, а значить –

ворожими одне одному. Це конфлікт, який не має вирішення, але має великий потенціал свого тривання.

5. Висновки.

З одного боку, мистецтво після Марселя Дюшана і Джозефа Кошута стало концептуальним, аналітичним. З іншого боку, сучасні мислителі здійснюють “археологічні розкопки” мистецтва – в його стосунках із політикою (етикою) й естетикою. Разом із тим саме поняття “мистецтво” наразі втрачає свою легітимність – і виникає погляд на те, що раніше називали мистецтвом як на сукупність антропологічних практик. Така нестабільність позиції мистецтва, яка виникла в результаті його виходу з чітко окресного місця, породжує багато запитань, а з ними – і нові можливості.

Ми спробували подивитися на документальний театр “Експертиза” групи TanzLaboratorium як на такий облаштунок для споглядання, який, маючи місце в різних контекстах, організовує погляд таким чином (використовуючи специфічну щільність буття на сцені), щоб можна було розглянути наявну ситуацію як проблему.

В умовах катастрофічної відсутності публічного простору в Україні, мистецтво – як виключно публічний жест – стає полем розгортання битви за долю світу. Стаючи моделлю публічного простору, документальний театр розкриває мережу проблем, які і є матеріалом для антропологічного дослідження своєї власної культури.

6. Список використаних джерел

1. Агамбен Д. Профанации / Джорджо Агамбен. – М.: Гилея, 2014. – 111с.
2. Арендт Х. Истоки тоталитаризма / Ханна Арендт. – Москва: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
3. Арендт Х. Між минулим і майбутнім / Ханна Арендт/ Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2002. – 321с.
4. Бибахин В. Язык философии // Владимир Бибахин. – СПб: Наука, 2007. – 389с.
5. Вахтин Н. Советский язык и его последствия [Электронный ресурс] / Николай Вахтин – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=mckIchYA34&t=4507s>.
6. Венедиктова Л. Интервью с Дениэлем Уэтцелем, участником фестиваля Документ [Электронный ресурс] / Л. Венедиктова, У. Дениэль – Режим доступа до ресурсу: <http://afisha.bigmir.net/exhibition/blog/191979-Interv-ju-s-Denielem-Uetcelem--uchastnikom-festivalja-Dokument>
7. Гирц К. Интерпретация культур / Клифорд Гирц. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2006. – 560 с. – (Культурология. XX век).
8. Козлова Н. Советские люди. Сцены из истории / Наталья Козлова. – Москва: Европа, 2005. – 544 с.
9. Кошут Д. Искусство после философии [Электронный ресурс]/Джозеф Кошут – Режим доступа до ресурсу: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf
10. Левада, Ю. А. Сочинения: проблема человека/ Ю. А. Левада [сост. Т. В. Левада]. – Москва: Издатель Карпов Е. В. , 2011. – 526с.
11. Рансьер Ж. На краю политического / Жак Рансьер. – Москва: Праксис, 2006. – 240 с.

12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Жак Рансьер. // СПб. – 2007. – 264 с.
13. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Жак Рансьер. – СПб.; Москва: Machina, 2004. – 128 с.
14. Сайт TanzLaboratorium [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://tanzlaboratorium.org/expertyza/>.
15. Стяжкіна О. Людина в ряднській провінції: освоєння (від) / Олена Стяжкіна. – Донецьк: Ноулідж, 2013. – 295 с.
16. Ямпольский М. Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира [Электронный ресурс]/Михаил Ямпольский – Режим доступа до ресурсу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.
17. Dewey J. Freedom and Culture / John Dewey. – New York: Great Books in Philisophy, 1989. – 134 с.
18. Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory / Alfred Gell. – Oxford: Claredon Press, 2013. – 271 с.
19. Online etymology dictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.etymonline.com/word/aesthetic>.
20. Rancière J. Art and politics: Dissensus and its metamorphoses [Электронный ресурс] / Jacques Rancière – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=b3CKIZgwf3k&t=3997s>.
21. Rancière J. The Aesthetic Today [Электронный ресурс] / J. Rancière, M. Foster Gage – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI&t=3087s>.