

Н. Ш. Своїми враженнями від типології глядачів сучасної театральної вистави попросимо поділитися *Наталію Павлівну Малютіну*.

Наталія Павлівна Малютіна. ТЕАТР І ДРАМА: ДІАПАЗОН ДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК У РЕЦЕПТИВНОМУ АСПЕКТІ. У сучасному культурному просторі драма і театр є чимсь більшим, ніж традиційні рід, вид, жанр. Це спроба вибудовування (разом із глядачем) нових форм комунікації, самопізнання, філософії життя, навіть, нових форм духовної практики.

Якщо вважати, що під час проходження відповідної практики ми входимо до стану творення смислів, опановуємо мистецтво спілкування із собою, то драма (театр) можуть стати нашою Вірою, подібно до того, як у практиці Дзен, якщо ми володіємо мистецтвом пити чай, він стає нашим наставником.

Очевидно, що і функції театральної вистави і характер спілкування з глядачем значно змінюються, що можна пояснити сукупністю чинників, серед яких: поширення численних комунікативних технологій, інтенсифікація впливу засобів масмедіа на суспільне і особистісне життя, серйозні зрушення у системі цінностей людини, тяжіння до популярної культури і ностальгія за культурою елітарною.

Варто помітити і своєрідний відступ сучасного театру у сферу долаання неврастенічних синдромів, суїцидальних комплексів, загальної, загубленості людини у світі. Це стосується передусім антропологічних координат у театральних проектах, зокрема і тих експериментів, які розгортаються під гаслом альтернативного театру експресивного руху перформансу, відео-артівських проектів. Можна припустити, що посилення регулятивної, компенсаторної, терапевтичної, комунікативної, пізнавальної (у широкому розумінні — !) функцій сучасних театру і драми зумовлює їхню поважну роль в якості чинних інституцій (і механізмів) соціалізації, адаптації людини у нашому мінливому світі.

Інших вимірів набуває, очевидно, виховна, освітньо-естетична функція театру і драми. Сучасна драма наближає глядача до актуальних ритуалів, сценаріїв поведінки у сучасному житті. Не випадково широкою популярністю користуються п'єси (вистави) у формі численних реаліті-шоу, кастингів, конкурсних випробовувань, суддівських засідань, дебатів у черзі і на телебаченні, циркових дійств тощо.

Під час вистави подібних п'єс (напр., «Метод Гренхольма» Жорді Гальсерана, «Черга» Олександра Марданя», соціальна комедія «Кастинг» М. Жванецького, В. Пелєвіна, Г. Грекова, Ю. Муравицького, трагіфарс «Самогубство самотності» Неди Неждани, «Прямий ефір» О. Ірванця та ін.) глядач не лише напружено стежить за тим, як четверо претендентів проходять випробовування, вираховує, хто з них є підставною фігурою, але і ставить себе на місце героїв, переживає катарсис відповідно до того, що його психоемоційний стан не зашкалює за межі допустимого. Глядач відверто заспокоюється від того, що

його система цінностей на відміну від героїв п'єси поки не зазнала змін.

Розмірковуючи про презентацію мас-медійної культури і про різні форми виявлення інтермедіальної природи драми у сучасних п'єсах, Леонід Закалюжний на матеріалі сучасних українських («Прямий ефір» О. Ірванця, «Самогубство самотності» Неди Нежданої), польських («Все у нас добре» Д. Масловської) та російських («Труси» П. Пряжко, «Мідний пряник» В. Дурненкова) п'єс виявляє певні комунікативні стратегії драматургів. Зокрема йдеться про значне розширення родових і видових властивостей драматургії у зв'язку з тим, що літературний текст відтворює невластиві йому коди медіа. Це, на його думку, позначається на жанровій природі «оригінальних авторських новотворів, таких як: «ріал-код», «фільмоп'єса», «п'єса-сітком», «п'єса-комікс», «п'єса-чат» тощо [4, с. 167].

Помітного впливу вдається досягти завдяки тим виставам, у яких глядач втягується (за стереотипами, нав'язаними засобами мас-медіа) у гру симулякрів. Думається, що умовність симулякрів активніше провокує реципієнта до аналізу, рефлексії, це, можна сказати, прямий шлях до утворення ідей, оскільки симулякричність заснована на механізмах раціонального сприйняття.

Яскравим прикладом симулякричності дії слугує, на мою думку, вистава на сцені Київського Класичного Альтернативного Художнього Театру за п'єсою Неди Нежданої «Морг № 5» (Той, що відчиняє двері) у 2014 році. Як зазначено у театральному підзаголовку, «п'єса написана в жанрі містичної комедії (або чорної комедії для театру національної трагедії). Епатажний підзаголовок має провокативно ігрове спрямування: глядача запрошують сприймати п'єсу в контексті сучасної поп-культури, більше того, дія розгортається відповідно до того, який досвід набуває читач (глядач) в процесі реалізації і розуміння певних технологій комунікації. Здається, відбувається перевірка на можливість виходу за межі створеного нашою ж уявою простору зомбованості, який виникає відповідно в уяві героїнь і реципієнтів. Санітарка моргу № 5 Віра, жінка 30—32 років, і дівчина 25—26 років на ім'я Віка, яка прокидається з «біркою» на нозі у морзі після вчорашнього перепою, опинилися в ситуації примусово зачинених дверей і очікування приїзду невідомих, що час від часу повідомляють про це по телефону.

Здається, що впродовж усвідомлення героїнями, чи вони вже померли, чи ще ні, або озвучення ними ряду припущень, як, скажімо, факту ізоляції від людей через загрозу маніакально-депресивного синдрому, що також змушує втратити відчуття реальності; глядач отримує певний досвід, який і формує далі драматичне напруження, драматичну дію.

Сценічна дійсність виявляє свої перформативні властивості: смисли діалогу оприявнюються завдяки набутому досвіду раціональних рухів, емоцій, долання або ж перевірки на дію певних стереотипів тощо.

Згадується при цьому проаналізований дослідниками перформативний експеримент канадського режисера Деніза Мерлоу, якому вдалося, за спостереженнями Матеуша Боровського, досягти у виставі метерлінківських «Сліпців» (2002 р.) певної «тематизації процесів перцепції» [2, с. 265]. Засобами сучасних медіа на сцені вдало симулювалася присутність людей, натомість на сцені були лише маски на штативах. Увага реципієнтів мимоволі переключалася на сприйняття дії, спробу визначитися у межах реального, оскільки сценічний образ став для них проєкційним екраном для уяви про себе, про власні механізми сприйняття світу. Йдеться, на думку автора статті, про певні симптоматичні для сучасної сценічної практики спроби відійти від засад запрограмованої фікційної картини світу, натомість оприявнюються сфери когнітивної дії, в яких предметом перформативного співтворення стають психічні процеси, механізми проєкції та ідентифікації тощо [2, с. 266]. Важливо уточнити, що ситуація набуття досвіду сприймається дослідниками як засаднича риса естетики перформативності. Взаємодія реципієнтів та акторів на сцені в процесі отримування певного досвіду проголошуваних ними снів, рухів, жестів... утворює виставу, якій надаються значення, утворюється нова реляція між предметністю та суб'єктністю переживання [8, с. 20, 21].

Назва п'єси Неди Нежданой «Той, що відчиняє двері», привертає увагу читача відсиланням до символістських образів п'єс М. Метерлінка «Непрошена» (чи «Непроханий гість»), «Сліпі», «Всередині» (чи «Там, всередині»), які у сучасній поп-культурі функціонують як симулякри, здається, симулякри, є головними героями і ефектом драматичної дії. Важливо підкреслити, що симулякричність дії засадничо позбавляє її еквівалентності між знаком і реальністю, між можливістю проінтерпретувати її значення

і включеністю у перебіг віртуальної дії. У свідомості акторів та реципієнтів «програється» ситуація катастрофічної небезпеки (Віра. «Коли є якась загроза, спрацьовує захисна система і двері блокуються», «Коли гаснув Чорнобиль, теж ніхто не вірив»). Віка. Дуже просто: Америка послала бомбу на Ірак. Росія вступилася за російськомовне населення Ізраїлю і пальнула в Америку, а для них то все «Рашен» — трохи ближче, трохи далі — один чорт. От і бабахнуло.

Віка. Чого? То ніби ми були мертві, а всі живі, а тепер може навпаки») [7].

В уяві розгортаються апокаліптичні видіння, картини реальних військових дій або чийось дурних жартів, і це вимагає від глядача відповідних зусиль для внутрішньої трансформації набутого досвіду.

Героїні в ситуації тотальної герметизації, граничної здавленості власної свідомості переживають каяття: згадують про свої аборти, а Віра — про народження мертвої дитини. Власне, назву п'єси пояснює і проговорювання сну Віри про ненародженого хлопчика, який у хуртовину стукає в її двері із словами «Мамо, пусти мене, мені страшно...»

Різні варіації пережитого досвіду «не відкривання дверей» у всіх можливих розуміннях і стають образами-симулякрами, які наповнюють собою сценічний простір.

Стимулом до змін набутого глядачем досвіду стає чергова «підказка», яка озвучується Вірою в ряді можливих пояснень ситуації. Вона «підкидає» глядачеві ідею політичного перевороту в результаті боротьби верхів за владу.

У симулякричній перебіг дії включається ще і неможливість вибору тої чи іншої позиції, оприявлена в звучанні пісень. Намагаються проспівати «Марсельєзу» в дусі революційного патріотизму, з чого нічого не виходить, потім, імітуючи фольклорний ансамбль моргу № 5, пробують заспівати «патріотично свідому» «Ой там, на товчку, на базарі жінки чоловіків продавали...» або «Їхали козаки, із Дону додому, підманули Галю, забрали з собою...» Такий «садистський», за оцінкою Віки, репертуарчик активізує перформативний характер сценічної дії, актуалізується сфера дії слова як комунікації в акті його проголошення.

У перформансі загалом виявляється дійова потужність мовних кодів, тропів, фольклорних кліше, риторичних фігур як

колективного несвідомого, що створює тональність і характер метакommунікації.

Розмова героїнь концентрується навколо національних ментальнісних ознак, закодованих у піснях, танцях, прізвиськах. Виявляється, що Віра має після шлюбу чоловікове прізвище Пройдисвіт («Схоплено, так би мовити, національний характер»). Її ж дівоче ім'я — Дурман — викликає у Віки сумніви у національній приналежності.

Віка. Угу. Наркотою відгонить. Ніби українське, а на «ман». Аврамян-дурмян... Ніби кавказької національності... Стривай, а у тебе євреїв в роду не було? [7].

Уявлення про «свій-чужий», українське-неукраїнське також вирує у калейдоскопі сценічної уяви і знов-таки функціонує як симулякр. Тут доречно звернутися до відгуку на цю виставу одного із критиків, Андрія Карпенка («Що з нами далі буде»):

«Щоправда абсурдом і творчою гіперболою це здавалося ще зовсім недавно. А образ «моргу» асоціювався з радянськими реаліями, які продовжували існувати в Україні і блокували свободу. Тепер, коли «зомбі» совка з маніакальною впертістю намагаються повернути тоталітарне минуле, це вже не виглядає парадоксально...

Оголення жінок у фіналі стало вивільненням двох кольорів України, двох сутностей — синього і жовтого, сходу і заходу, які переплітаються у єдиній долі» [5].

А. Карпенко помітив, що у виставі КХАТ змінено не лише назву п'єси «Той, що відкриває двері» на «Морг № 5», але і її жанрове спрямування: «...замість чорної комедії для театру національної трагедії маємо містичну комедію» [5].

Здається, комедійний чи трагікомедійний ефект від обігрування на сцені певних стереотипів, затертих штампів (купальські вінки, сорочки кольору прапору, навіть, музичні теми) доповнюється у спектаклі режисерів Віктора Кошеля та Катаріни Сінчило містичним сенсом: в процесі рецепції виникають і «включаються в дію» позасвідомі коди, загалом набутий глядачами новий досвід. Можливо, утворення «містична комедія» увиразнює гротескний характер сприйняття п'єси, під час вистави увага глядача, почасти, концентрується на окремих механізмах уяви, способах розуміння і встановлення значень. Очікування появи сил фатуму, неблаганного «суду» пов'язується в п'єсі Неди Нежданой з активізацією колективного позасвідомого, яке не

реалізується у висловлюваннях героїнь і яке не здатна висловити мова.

Глядач як один із учасників спільної дії доводиться до такого стану психічного напруження, в якому мимоволі включається потреба (само)пізнання і (само)реалізації, тому фінальне визнання Віки в тому, що чекання було марним і «...вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше...» звучить для реципієнта власним вироком. В цих словах розпізнається інтонація (само)визнання екзистенційної фатальності нашої уяви про те, що хтось керує нашими вчинками, хтось несе відповідальність за наші вчинки.

Віка... Тобі нікого звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Твої слова — це твої слова, твої кроки — це твої кроки, твоя тінь — це твоя тінь... Ми все чекали на того, хто відчинить ці двері — даремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить — вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше... [7].

У такий розв'язці можна передбачати елемент катарсису, хоча вона здається занадто риторичною і тим програмує характер глядацької взаємодії в спільному процесі вибудовування досвіду звільнення від будь-яких рефлексів залежності, в тому числі, і посттоталітарної.

Ще одна спроба пошуку механізмів комунікації зі світом спостерігається у виставі Київського «Молодого театру» імені Леся Курбаса за п'єсою польського драматурга Януша Гловацького «Четверта сестра», написаною в 2002 році. За авторським визначенням це «чорна комедія на дві дії». Алюзії до комедії А. Чехова «Три сестри» та до його інших п'єс утворюють простір театралізації, в якому існують звичайні герої пострадянського соціуму.

Очевидно, можна говорити в даному випадку про своєрідну ситуацію одивнення: польський драматург відтворює гротескну гіперболу посткомуністичного світу з позиції західного побоювання загрози тоталітарної навали. Про це пише Яцек Копчинськи у вступній статті «Перехід. Драматургія кінця ХХ століття» до антології «Транс/формація. Польська драма після 1989 р. [6, с. 21].

Варто погодитись з автором вступу, що герменевтична гра літературними правилами, умовностями, створює вишукану

специфіку літературної контекстуалізації такого типу драми. Включення у поле театральної (і літературної) гри алюзіями, сенсами, образами і прийомами уяви значно виразніше виявляє алегоричне віднесення п'єси до подій сучасності.

Маніпуляції відомими цитатами з п'єс А. Чехова, оповідавання І. Буніна «Сонячний удар» створюють ефект перформансу: відбувається комунікація між потрансформованим у масовому сприйнятті словом А. Чехова, І. Буніна, висловлюваннями героїв п'єси, стереотипами сприйняття глядача у залі.

Не випадково відомий польський режисер і директор театру Хенри Рожен, який поставив п'єсу «Четверта сестра» для Польського Радіо, достатньо парадоксально зауважив, що драматург Яков Гловацький не лише в іронічній манері створює сучасну попкультурну мелодраму-казку, але і навіть думку, що світ спародіював текст А. Чехова [3, с. 399].

Три (можна думати, колишні чеховські. — *Н. М.!*) сестри Віра, Катя і Таня та їхній батько, в минулому генерал, подібно до чехівських героїв, неодноразово риторично заявляють, що треба думати про Росію, любити її.

Для Віри коханець, який її зраджує і вимагає, щоб вона позбавилась їхньої майбутньої дитини, є її домом, її Росією. Вона доводить, що його перемога на виборах стане перемогою Росії, якщо він виграє, то Росія знову буде Росією, «працівники будуть щодня ходити у білих блузках, а американці зрозуміють, хто тут заправляє. Ви не думаете про Росію, тільки про себе. Так неможна жити». Завдяки іронічній сугестії створюється ще виразніша гротескна картина перетворення колишніх традиційних (згадаємо репліку Петі Трофімова: Вся Россия — наш сад!) (переклад мій. — *Н. М.*) цінностей.

Світла чехівська іронія щодо утопічних мрій тих, хто вірив у сенс важкої сумлінної праці, завдяки якій Росія, можливо, колись могла б стати садом, перетворюється у цій п'єсі на гірку пародію з присмаком відчаю. Пародіюванню, за міркуваннями Яцека Копчиньски, підлягають наслідки «...уніформізації і деградації стилю суспільної комунікації» [6, с. 14].

Абсурдність існування людей виявляється у міркуваннях колишнього актора Большого театра, Івана Павловича, який знаходиться в депресії і виконує різні ролі тепер для гангстерів. Він ставить собі запитання: може, нам лише здається, що ми живемо? Чи ми, правду кажучи, щось знаємо насправді?

Можна думати, що самий спосіб використання чехівських алюзій, спосіб мовлення і гри з глядачем створює перформансну дію цієї комедії. Актуалізується, послуговуючись думкою Рішарда Баумана, знання про «суспільно прийняті способи мовлення і здатність до їхнього вжитку на практиці» [2, с. 204].

Якщо герої А. Чехова тільки риторично проголошували імперативні промови про потребу робити щось корисне, то в «Четвертій сестрі» всі намагаються активною дією змінити своє безнадійне злиденне існування.

Проривом до американської мрії стає участь «четвертої сестри» (притомного сина Колі) у зйомках фільму про проституток «Діти Москви» режисера Джона Фримана. Після урочистостей з нагоди Оскару Коля повертається до щоденної праці — мие підлогу. Катя живе надіями на шлюб з американським режисером, розуміючи їхню марність. Таня виходить заміж за бандита-бізнесмена Костю, який має утопічну мрію стати віце-президентом і якого вбивають свої ж бандити.

Дія розгортається за моделлю диявольського балагану, і всі дії героїв нагадують блазнівство.

Неодноразово виникають пародійні деструкції тих літературних смислів, які впродовж століття визначали культурні і літературні пріоритети. У певному сенсі перед нами розгортається блазнівський балаган, у якому вирують огрублені, позбавлені власних контекстних значень літературні і культурні штампи, стереотипи, сталі кліше.

Чехівські три сестри мріють виїхати до Москви. Їхнє нудьгуюче марення «В Москву! В Москву!» набуло в світовій драматургії XX—XXI століть численних пародійно-іронічних трансформацій.

В п'єсі «Четверта сестра» три сестри вирішують, що одна з них спробує знайти щастя в Америці. У них давно вже немає ілюзії, що в Америці суцільний рай, власне, як зауважує Віра, «...в тій Америці такий самий бордель як і у нас» [7].

Та ж Віра виголошує по суті вирок мрії чеховських героїнь, раптом дійшовши висновку, що вони мають дякувати Богу за те, що живуть в Москві, адже мільйони жінок тільки марять про це.

Загалом культурні образи, що функціонують в сучасній популярній культурі як симулякри, у висловлюваннях героїв п'єси Я. Гловацького набувають гротескних, перекожених смислів. Симулякричний образ дивака, що висить догори ногами,

з картини Марка Шагала, набуває у висловлюванні Каті значення завдяки алегорично гротескному контексту: «...вся Росія зараз висить до гори ногами в повітрі. А ми разом з нею» [7]. Іронічне зауваження Каті, що всі ми впадемо колись і розіб'ємо собі зуби, як би «знімає» гіперреальні імітаційні ознаки цього симулякру. Можна відмітити спробу трансформувати симулякр («дивак, у одному черевикові, що висить догори ногами») у план реальних значень. Шагальський образ у подальших словах Каті втрачає тотожність реального і уявного, замикається цілком реальний план, що накладається на життя трьох сестер з п'єси Я. Гловацького. Вона заявляє, що вони не впадуть на землю і не розіб'ються як підтвердження тої думки, що одна з них знайде свою долю в Америці, на Брукліні. Реальний контекст за симулякром остаточно закріплює фраза Каті про те, що Шагала не розбився, а подався до Америки, а це його і врятувало.

Ще одна симулякрична постать — мармуровий пам'ятник розстріляному бандитами Кості — в певному сенсі отримує шанс на повернення до життя, точніше, до статусу живої людини. Бабуся Колі, Акуліна Іванівна, возить цей пам'ятник на візку, імітуючи те, що її онук продовжує життя серед нібито живих персонажів п'єси.

Насправді, кордон між реальністю і уявою встановлюється досить виразно в сцені пропозиції Акуліні Іванівні рекламувати кулезахисні жилети.

У сценічний простір вмонтовується ще одна («четверта») стіна театру, театральна умовність, в межах якої знов всі події, образи, висловлювання набувають характеру імітацій імітацій.

Симулякричність виявляє гротескну абсурдність у фінальній сцені п'єси, в якій новонароджена донька Віри Надія розстрілює всіх присутніх з автомату Калашникова. Бабуся, яка лишилась жити завдяки розрекламованому нею жилету, досить правдоподібно переказує хід подій цієї сцени, що нагадує драму абсурду.

До реальності повертає читача/глядача остання репліка в тексті, яку проголошує безіменний Голос. Він повідомляє, що зйомка на сьогодні завершена і дякує Акуліні Іванівні.

Таким чином, вказівка на простір театралізації перетворює дію п'єси «Четверта сестра» на суцільну гру симулякрами, про що реципієнт здогадується лише після того, як виголошується остання фраза тексту. Пролонгація дії в уяві дозволяє

добудовувати численні контексти у свідомості читача/глядача, передусім у форматі «театр у театрі», що посилює план художньої умовності і гротескну роз'єднаність того уявного цілого, яке сформувалося у реципієнта. Прийом тотальної театралізації, у яку занурюється все дійство і визначений тим несподіваний спосіб сприйняття п'єси, виявляє іронічну комунікативну стратегію драматурга, якому вдалося перетворити «чорну комедію» на іронічний метатеатральний трагіфарс. Реалізовані у виставі ідеї руйнування і перекодування міфу про трагічне існування звичайної людини в умовах пострадянського соціуму набувають більшої сили внаслідок театрального обрамлення. У такий спосіб виявляється іронічна (само)рефлексія сучасної драматургії і театральних проєктів, значна частина яких означена засадами перформативної естетики.

1. *Bauman R. Sztuka słowa jako performance / Richard Bauman // Literatura ustna tematy teoretyczno-literackie / wybór tekstów, wstęp P. Czapliński. — Gdansk, 2010. — S. 204.*

2. *Borowski M. Sceniczne życie duży. Psychika i dramat / Mateusz Borowski // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne / red. M. Borowski, M. Sugiera. — Kraków, 2009. — S. 247—268.*

3. *Głowacki J. Czwarta siostra / Janusz Głowacki // Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia. T. 1. — Warszawa, 2012. — S. 399.*

4. *Закалюжний Л. Новітній інформаційно-комунікативний простір і сучасна драматургія: інтермедіальний аспект / Леонід Закалюжний // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. — 2015. — № 6. — С. 164—167.*

5. *Карпенко А. Що з нами буде далі? Враження про резонансну прем'єру театру КХАТ із дивною назвою «Морг № 5» / А. Карпенко. — day.kyiv.ua>shco-z-namy-bude-dali.*

6. *Kopciński J. Przejsie. Dramaturgia końca XX wieku // Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia. T. 1. — Warszawa, 2012. — S. 21.*

7. *Нежданна Н. Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії / Неда Нежданна. — www.kurbas.org.ua>toischovidchynia.*

8. *Fisher-Lichte E. Estetyka performatywności / Erika Fisher-Lichte ; przeł. M. Borowski, M. Sugiera. — Kraków, 2008. — 353 s.*