

УДК 792.78+808.55«19-20»

## ТЕАТРАЛЬНЕ ВИДОВИЩЕ ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ОБРАЗНОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ

Кисла Н.В.

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

У статті надається характеристика сценічних трансформацій у театральному видовищі ХХ століття. Визначається специфіка образного узагальнення сценічних форм видовища. Театральний образ видовища презентується в контексті стилю модерн, авангарду, постмодернізму. В історичному ракурсі, видовищні трансформації у контексті змін театральних систем початку ХХ століття розпочинаються із реформування балетних спектаклів Дягілевім. Далі набувають системного впровадження упродовж ХХ століття та продовжуються у ХХІ столітті. Ці здобутки можуть бути розповсюджені у галузі музично-драматичного театру України сучасності.

**Ключові слова:** театр, сцена, театральний образ, видовище, стиль.

**Постановка проблеми.** Пітер Брук – один із відомих теоретиків і майстрів театральної справи, режисер, у книзі «Пустий простір» з'ясував, чим відрізняється видовище театру від видовища на вулиці, або – у рамках літургії, містерії. Автор приводить суто формальні відзнаки театру – це наявність будинку, рампи, завіси, входу, сам дух класики, який присутній в будинку. Тобто театр – це окреслений простір, в якому є місце для гри, та є диспозиція *актор – глядач* і є дія, яка відіграється за рампою. Звичайно, визначення театру, за П. Бруком, є достатньо вузьким. Театральна вистава може відбуватися і на площі, як в Давній Греції – в амфітеатрі, де рампа не так жорстко від'єднує глядача і актора. Адже в чомусь Брук правий: є умовна межа між грою на сцені і спостереженням цієї гри. Можна сказати, що театральне видовище – це певна умовність, яка бере життя в раму, і саме від цієї рамки залежить, яким буде театр: чи це театр пристрастей, за Станіславським, чи театр механістичної комбінаторики, за Брехтом. Наша мета – визначити феномен видовища як театрального явища, в театральному просторі. Театральний простір видовища – це своєрідна метафора, яку можна інтерпретувати по-різному: як локальне явище, за П. Бруком; та як явище широке, коли йдеться про театралізацію життя. Адже, ми спробуємо театральне видовище розглянути універсально. О. Лосев каже, що театр – зворотній бік титанізму, гуманізму доби Відродження. Той театр був видовищем надмірного екстатичного почуття. Театральне видовище сьогодні – це досить своєрідний жанр, який бере коріння із давнини.

**Аналіз останніх публікацій та досліджень.** Проблемі визначення театральних систем як видовища приділяли увагу велика кількість режисерів-практиків, наприклад, В. Мейєрхольд, П. Брук, Л. Курбас та ін. [6; 3; 5].

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** На жаль, при наявності великої кількості спостережень практиків, ще не достатньо науковців звернули увагу на цей аспект. Суттєві визначення реалій театрального видовища досить відсутні у науковій літературі. При тому, що якість та інтенсивність видовищних форм зростає, особливо в культурі ХХ – ХХІ століть.

**Мета статті** – визначити специфіку видовищних трансформацій у контексті змін театральних систем ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Театр сучасності – це складний симбіоз, який можна умовно розчленувати на декілька структур: класичний театр; авангардний театр; театр постнекласичний (або театр постмодерну). Ці три просторових зони є достатньо умовними, бо театр завжди був видовищем сталим, починаючи з його народження. Але ХХІ століття створило надсистеми культури, і такому – надсистемному, – духу театрального видовища, яке відтворилося саме в просторі модерну, посткласичному та постнекласичному вимірах ми приділяємо особливу увагу. Наше завдання – показати ментальне підґрунтя трансформацій театру ХХ століття, процеси певного зламу, катастрофи. Театр та видовище відчувало іноді, навпаки, регенерацію, звернення до першовитоків, що відчувалося у віртуалізації театральних подій. Ми вже звикли до всіх цих процесів, що звать модерними, постмодерними, але сутність полягає в тім, що видовище за рампою, залишається саме видовищем «за», видовищем «поза» рампою. І можна сказати, що наше завдання побачити, як люди: актори, режисери, художники, відчули зміни в театральному світі, як вони зреагували на це. Саме ця реакція є більш значною для характеристики видовища, ніж об'єктні описи, які потребують спеціального, окремого, наукового дослідження.

О. Бенуа в своїх спогадах писав, згадуючи про те, які трансформації відбулися в театрі С. Дягілева. Новий дух дягілевських сезонів мало хто сприймав. Дягілев зміг експериментувати не тільки тому, що він був талановитим антрепренером, а і тому, що його підтримували творці-меценати (наприклад Жан Кокто, Габріель Шанель). Зараз всі його спроби сприймаються як класичні, але в ті часи вони було несподіваним. Вражає те, що нова генерація творців того часу почали не просто нищити класику і створювати авангардне, або новітнє мистецтво, а розпочали сам процес завершення класики, намагалися поставити точку там, де її не можна було поставити. Видовищу класичному, традиційному вони намагалися знайти народні, глибинні, пасторальні паралелі, як це в свій час намагався зробити Антуан Ватто. І ці лінії знаходилися, водночас з музикою Стравінського, з його балетом «Петрушка», і пов'язувалися із мотивами протослов'янського світу, який начебто був Парижу дуже і дуже потрібний [1, с. 539]. Якщо згадати спогади само-

го Стравінського, то він не менш ставиться до всіх музикантів. Так – абсолютно не сприймає як музику О. Скрибіна, так і музику своїх співвітчизників. Можна сказати, що той дивний симбіоз видовища на перетині всіх культур і був передчуттям постмодерної естетики. Саме в естетиці верхівки модерну, у завершені класики, коли театральне буття набувало своїх маньєристичних форм, виникає новітній образ *видовища як пластичного синтезу танку і музики*. С. Дягілев був справжньою російською людиною у Європі. Він створював епатаж, знаходив прихильників, але поруч із ним був надзвичайно талановитий художник Л. Бакст, який згодом мусив розірвати відносини з Дягілевим.

Цікаво, однак, що Дягілев в певній мірі на сцені створював свого роду апофеоз радянського строю. «Стальний скок» можна цілком зрозуміти як одну із прославляючих індустріалізацію і пролетаріат, вистав, де відбулася цинічна репрезентація зусиль авторів і поставщиків балету, які дійшли до того, щоб відображувати фабричні рухи будівників і знущатися над елітою. «На сцені поруч з усіма представниками переможного класу, топталася ті дами суспільства, що намагалися на ринку збувати за декілька копійок випадкові залишки свого малого благополуччя. Прокоф'єв, автор наївно-імітаційної музики, шипячої та свистячої, на кшталт будь-якої сталелітньої фабрики, здійснив абсолютно вдалий вчинок, він відправився на створення цього шедеву в СРСР, де він і зараз працює як один із геніїв цієї культури» [1, с. 538]. Ці мемуарні спогади С. Дягілева більше говорять про той внутрішній злам, ті метаморфози, які відбулися в театрі. Театр класичний, імітаційний і театр, який створював вже нову добу, не могли бути одним театром. Звичайно, це були два нових театри, і Дягілев, – той, хто знаходився саме в середовищі надзвичайних трансформацій в мистецтві, не міг бути осторонь від цих подій. Проте, можна сказати, що видовище театру ХХ століття формувалося саме як посткласичне видовище. Класика оперного театру, яка прийшла з ХІХ століттям, з Римським-Корсаковим, з Глінкою, з усіма операми Чайковського, і зараз залишається певним музеєм, але посткласичний театр, театр драматичний і драма, не просто як жанр, а як надобраз театру, звичайно, стає образом досить своєрідним. Це образ конструювання театального простору, образ надмаріонетки, за Гордоном Крегом; образ пустого простору, за Пітером Бруком, адже можна вважати, що посткласичний театр почав народжуватися саме в отаких складних метаморфозах драми класичного і некласичного бачення світу, коли некласичне бачення починає брати в раму класику.

Класика залишається класикою, але вона у Бенуа викликає назву епатажу. Це той Бенуа, який абсолютно автентично сприймав твори М. Врубеля у Володимирському соборі в Києві, який бесподібно сприймав всю спадщину художників світу мистецтв і сам належав до неї. Він, однак, був вихованцем традицій, і ця традиція ніяк не могла бути зруйнованою за його переконаннями.

В українській культурі таким велетнем, який став образом доби і образом драматичного театру ХХ століття, був Лесь Курбас. Зараз, з часом,

цікаво сприймати книги, які надруковані у період виникнення самої можливості говорити. Так, в 1986–88 роках вийшла маса видань, де Курбас був повернутий до української культури й історії [2; 5].

Лесь Курбас був достатньо обізнаною людиною, водночас з ідеями Віктора Шкловського, Бертольда Брехта, Рейндгарта намагався розбудувати свою міфологему театру як своєрідну композиційну систему, яка була визначена теоретиками театру як «конструктивний театр» [5]. Ю. Бобошко пише: «Театр впливу, на думку Курбаса, аж ніяк не є вигадкою новітнього часу. Навпаки, своїми коріннями він сягає у сиву давнину, до античних часів, коли грандіозний театрон, велетенський амфітеатр просто неба, де гралася вистава, був прямою подобою міського форуму, площі, на якій вирішувалися суди, відбувалися збори та дискусії. Античний театр засновувався на прямому контакті з глядачами, а хор, що виступав від їхнього імені, виступав немов би уповноваженим народом, неодмінно включався в дію. Безпосередньо зверненим до глядачів був театр доби Відродження і в своєму майдановому, демократичному варіанті і в академізованому, перенесеному в палаци аристократів, вигляді. Елементи впливу режисер знаходиться у романтичному театрі, в казкових і декоративних виставах» [2, с. 96].

Можна сказати, що вплив сугестії, підвищений емоційний струс, експресіонізм – це всі ті ознаки новітнього театру, які вже є некласичними. Будемо казати, що сама експериментальна студія Курбаса, була тим теоретико-лабораторним експериментом, де намагалися відтворити *простір впливу, або простір дії*.

Намагаючись описати симбіоз теоретичних, лабораторних, мистецьких та саме хореографічних констеляцій драматургії Курбаса, Неллі Корнієнко пише: «У Курбаса багато іпостасій: він актор, режисер, публіцист і перекладач, драматург і педагог, сценічний діяч і разом своєрідний театральний філософ етики. Те що цікавить нас в театральній естетиці, це саме повинне включати в себе і всі ці обличчя художника. Одним із центральним була для Курбаса проблема: як побудувати українську національну культуру? На якому фундаменті? Якими засобами? Розрішити проблему культурного відродження, за переконаннями Курбаса, можна було лише на моністичних шляхах підсилення колективної етики. Всі художні замисли педагогіки Курбаса і його реальна практика були просякнуті пошуками нового, нової етико-естетичної єдності, яка повинна була мати в своїх засадах післяреволюційний український національний пафос культури» [4, с. 251].

Відбувається певна гра-підстановка: з одного боку, Курбас як людина, яка вихована в традиційній культурі, яка всіма силами намагається повернутися до театрону античності і реалізувати демократизм гри, міць, велич театру Греції вже в некласичних формах, спонукає нас до бачення людського духу як маси, певної єдності індивідів. Але поняття колективної етики – це сурогат, це «соцяз». Звичайно, етика не може бути не колективною, якщо говорити про велику етику театральної системи. Етика не може бути для одиниць, для обранців, або етика для загалу. Тобто йдеться про те, що етос, сугестія, вплив,

який помітив Ю. Бобошко у Леся Курбаса, якраз і відбувалися як певна культурологічна цілісність, єднання з духом Шевченка, з духом гайдамаків, з духом Греції в творах Курбаса.

Цей етос справді стає видовищем, стає видовищним могутнім духом. Художники, які з ним працювали, – Меллер, а згодом Екстер, Косарев, згадують про те, що саме Курбас ніс в собі цю ідею синтези, а не руйнування, знищення культури. Можна сказати, що відбувалася певна ритуалізація театру, якщо це буде коректним в цьому контексті. Ця ритуалізація відбувалася як певна низка подій, єдність теоретичного, лабораторного і мистецько-естетичного симбіозу, що створювала реальність як послідовність волевиявлення актора, митця, режисера.

Курбас був не самотній в своїх пошуках саме такого симбіозу. Н. Корнієнко пише: «Розрішення конфлікту бачилось художникам, учасникам Курбасу то у відмові від незавершеного, незгарбної людини на вподобі сучасної маріонетки, як це було у Крега, то як заперечення обдуреної людини предметного світу – позиція кубістів, то в підсиленні уяви до минулого як до ретро, до мистецтва давніх, коли художники в черговий раз зверталися до Еллади і давнього Єгипту. Матерлінк пропонував втечу в світ ілюзій, Євреїнов вважав панацеєю від цих битв будівництво театру для себе, а Дункан співала оду Діонесу і культу оголеного тіла. Дехто сповідував простоту, хтось відверто балаганив, епатував міщанина, а дехто молитовно очікував чуда, звернувшись до містики і магії» [4, с. 253].

Ми бачимо весь набір тих спонук театральних систем, які прийшли в простір культури початку століття. Але цей набір ніколи не був оригінальним. Він так саме існував і в іншій епосі, але зараз набув саме особистих ознак *персональних поетик*. Кожен майстер створював свою театральну поетику і власну міфологему: або – надмаріонетки, за Г. Крегом, або – епічного театру, за Б. Брехтом, або – одивнення, за В. Шкловським, або – конструювання впливу, за Лесем Курбасом.

Адже Неллі Корнієнко в певній мірі перебільшує вплив на поетику Курбаса філософської системи Рудольфа Штайнера. Курбас спілкувався з Штайнером у Відні, де він вчився, але не можна сказати, що він став штайнеріанцем. Навіть Андрій Білий і Максиміліан Волошин набагато більше пережили вплив антропософії. Курбас не був заангажований містикою і магією антропософської реконструкцією Біблії. Більш того, він якщо і взяв щось у Р. Штайнера, то це його тягу до герметизму, до розуміння сакральної священної історії як самодостатнього герметичного цілого, але це вже зовсім інші речі. Це мистецька самодостатність, яка саме створювала той ритуал, міфологему абсолютного міфа, який був мистецьким означенням жестом або розгорнутою картосхемою мізансцени, за Рейнгардом. Можна сказати, що Курбас більше захоплювався конструктивістськими течіями в театрі, саме Рінгардтом – німецьким дослідником, режисером і актором, який намагався побудувати сценарій як певну картосхему, або просторову диспозицію, просторову реальність мізансценування.

Десь в перших рядках свого режисерського зошиту, режисер Л. Курбас пише: «В мене те-

атральний нахил до театрального мистецтва, я відчуваю розділ між суб'єктом і об'єктом; загальноритмічні ознаки; виділення яскравих моментів у ролі, в п'єсі, і ступування решти. (Деякі актори – емоційний скот). Є здатність відчуття. Можливості ще не виявлені. Треба: Малювання клаптями, заключаючими в собі (в позі і в тоні) зміст клаптя. Треба підкорити деталь загальному, першостепенному. Наслідок – монументальність. Переходи м'які (спроба у «Гайдамаках»), або ж гострі, тверді, або ж перехід є клаптем самотїним» [5, с. 31].

Ми можемо бачити, що така сповідальна проза є і теорією, і не теорією. Це, скоріше, нотатки, які і справді є щоденниками. Це ті осі його забудови видива театру, на підставі яких він намагається збудувати свою театральну систему. Цікаво, що, визначаючи експресію як вплив, сугестію, він її пов'язує з експресіонізмом як загальною течією неklasичного мистецтва. «Експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку. При справжньому (талановитого порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості – повторення старих форм неможливе, оскільки форма є зміст. Тільки той у якого не зосталося місця для переживання, тобто – релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, може скрізь бачити тільки форму і виражатися її повтореннями. Так, при схожому переживанні буде і схожа форма. У японців багато дечого повторюється. Коли мистецтво цікаве тільки новими формами, то нічого вже немає. Так і кажуть. Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження, – остання непотрібна фаза вчестності в мистецтві...» [5, с. 41].

Мистецтво – це творчий трепет перед невідомим – наголошував Л. Курбас. Можна сказати, що цей маніфест нагадує маніфести К. Малевича і в певній мірі є маніфестацією прийомів, а не образів. Образ не витримує антигетичної догматики, є більш різноплановою структурою системи театрального видива. Л. Курбас заперечує психологізм і стверджує, що конструкція є певною пластикою, біомеханікою і певною конституативною силою, але не визначає її так лапідарно, як В. Шкловський, наприклад, хоча в певній мірі він наслідує міфологему Шкловського. Курбас як художник, театральний діяч в своїх міфах, теоретичних нотатках був спорадичним і непередбачуваним, експресивним. Саме тому його театр не можна перетворити на машину, що відтворює гру, як у Б. Брехта. Навіть він відрізнявся від Брехта тим, що був більш експресивним і епічним, хоча саму епіку намагався приватизувати Б. Брехт.

**Висновки і пропозиції** щодо подальшої розробки теми. Акцент на тілесності, хестуальності як трансформації тілесних імплікацій стає головною агенцією театрального видовища в постнекласичну добу. Це особливо виразно зазначено в роботах Антонена Арто, в його театрі жорстокоості, або міфологемі «тіла без органів» як тотального гаптичного схоплення глядача в середовищі театральної події. Тілесний жестуальний спосіб ідентифікації або трансформації інформації як персоніфікована тілом реальність стає мовою видовищних презентацій театру. Цей театр працює з тілом анонімним, космічним, яке позбавляється органів завдяки тому, що воно є тілом всесвіту.

Жестуальність перетворюється в кінесіку театральних систем, де жест носить впорядкований і системний характер. Можна сказати, що кінесіка як кінетичне відтворення театральної пластики є формалізованим процесом жестів, її виявлення несе в собі спосіб стилізації і спосіб трансформації інформації. Кінесіка є тим глибинним ідентифікатором, що відомий давнім театральним системам, бо жести як певні кліше або техніка жестів, яка відома в зображеннях, фресках, іконах середньовіччя, а також в пантомімах, в танцях, також від-

бувається в театрі. Театр тяжіє до пантоміми, яка завжди є верхівкою театрального видовища як мистецтва мінімалізму комунікації.

Таким чином, видовищні трансформації у контексті змін театральних систем початку ХХ століття розпочинаються із реформування балетних спектаклів Дягілева, набувають системного впровадження упродовж ХХ століття та продовжуються у ХХІ столітті. Ці здобутки можуть бути розповсюджені у галузі музично-драматичного театру України сучасності.

### Список літератури:

1. Бенуа А. Мои воспоминания / А. Бенуа. – М.: Наука, 1990. – Кн 4, 5. – 744 с.
2. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – К.: Мистецтво, 1987. – 198 с.
3. Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – М.: Лит.Обозр., 2004. – 468 с.
4. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. М. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 468 с.
5. Курбас Л. Березіль / Лесь Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
6. Мейерхольд В. С. О театре / Мейерхольд. – СПб.: Просвещение – 812 с.

**Кисла Н.В.**

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

### ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗРЕЛИЩЕ ХХ – ХХІ ВЕКОВ И СПЕЦИФИКА ЕГО ОБРАЗНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

#### Аннотация

В статье дается характеристика сценических трансформаций в театральном зрелище ХХ века. Определяется специфика образного обобщения сценических форм зрелища. Театральный образ зрелища презентуется в контексте стиля модерн, авангарда, постмодернизма. Зрелищные трансформации в контексте изменений театральных систем начала ХХ века связаны с реформированием балетных спектаклей С. Дягилева. Затем они приобретают системное распространение на протяжении ХХ века. Эти достижения могут быть распространены в музыкально-драматических театрах Украины.

**Ключевые слова:** театр, сцена, театральный образ, зрелище, стиль.

**Kysla N.V.**

Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

### THEATER OF THE XX – XXI CENTURY AND THE SPECIFICATION OF ITS EXPLORATION GENERALIZATION

#### Summary

The article gives a description of stage transformations in the theatrical sight of the twentieth century. The specificity of the figurative generalization of the stage forms of the spectacle is determined. Theatrical image of the sight is presented in the context of the style of modernism, avant-garde, postmodernism. Thus, spectacular transformations in the context of changes in the theater systems of the early twentieth century begin with the reformation of the Diaghilev ballet performances, become systematic implementation during the twentieth century and continue in the XXI century. These achievements can be spread in the field of music and drama theater of Ukraine.

**Keywords:** theater, stage, theatrical image, spectacle, style.