

**Міністерство культури України**

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

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

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ РОБОТУ**

**«Теорія режисури: генеза індивідуального художнього стилю  
від «великого стилю» до мета модерну» (заключний)**

Науковий керівник НДПКР

кандидат мистецтвознавства

Коваленко О.М. \_\_\_\_\_

Рукопис закінчено (дата) 05.12.18 р.

## Реферат

Звіт про НДКПР: 69 стор., 61 джерело.

**Метою** роботи є розвиток рідкісної для вітчизняного наукового простору галузі – теорії режисури, відстеження науковими засобами динаміки внутрішніх змін індивідуального стилю режисера, художника, режисера/художника в соціокультурному контексті від періоду «великого стилю» до мета модерного «візуального театру».

**Об'єктом** дослідження є формування режисерських методів роботи й бачення світу, театру, вистави в ситуації руху до іконічного (візуального) повороту.

**Метод дослідження:** Творення теорії кожної галузі, а особливо галузі культури, тривалий у часі, розгалужений, не завжди лінійний, такий що вбирає у себе безліч методів наукових досліджень від фундаментальних до прикладних.

**Актуальність:** Теорія режисури – галузь культурного знання, що знаходиться у стадії становлення. Причому не тільки у вітчизняному мистецтвознавчому й культурологічному просторі. Маємо вивчати нові тенденції сучасного театру у момент їхнього творення. Візуальний театр на Україні розвивається не швидко, але базові його ознаки вже входять у постановочний контекст. Матеріали дослідження було апробовано у наступних поліграфічних формах:

1. Підготовлено до друку й випущено в якості Випускового редактора, автора двох статей та автора Вступного слова наукове періодичне видання Національного Центру

театрального мистецтва імені Леся Курбаса до 130-річчя з дня народження Леся Курбаса - «Курбасівські читання». - №12. - 2017. - 176 стор.

2. Підготовлено й проведено в якості Модератора Презентацію наукового видання Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса – «Курбасівські читання. Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи». - №12, 2017 на Вечорі пам'яті Леся Курбаса 2-го березня 2018 (НЦТМ імені Леся Курбаса).
3. Надруковано наукову статтю:Коваленко О.М. Мотиваційна сталість внутрішніх комунікацій тандему режисер-художник. Сергій Данченко – Данило Лідер. Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіа педагогіка: колективна монографія [ наук. Ред.: О.В. Безручко]. – Київ : Видав. центр КНУКІМ, 2018. – Т.5 – 201 с. – С. 96-108.
4. Надруковано наукову статтю Коваленко О.М. Режисура реформ. Індивідуальний підхід. Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн./ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса; редкол..Н. Корнієнко (голова) та ін.. – 2017. – №12. – С.26-35.
5. Надруковано наукову статтю Коваленко-Хурсіна О.М. Модернізація українського законодавства у сфері театрального мистецтва. Досвід країн Євросоюзу. Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн./ Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; редкол. Н. Корнієнко (голова) та ін.. – 2017. – №12. – С.113-134.
6. Надруковано наукову статтю Коваленко О.М. Українські режисери-шістдесятники. Досвід незалежної індивідуальної

національно-гуманітарної та морально-етичної опозиції.  
Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн./ Нац.  
центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; редкол. Н. Корнієнко  
(голова) та ін.. – 2018. – №13. – С.68-87.

7. До 25-річчя Національного Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса підготовлено базову версію ювілейного науково-промоційного Проекту «Центр Леся Курбаса. Інновація». Перше обговорення відбулося 21.06.2018.

**Ключові слова:** теорія режисури, візуальний (іконічний поворот), «великий стиль», візуальний театр, режисер, художник театру, театр.

## ЗМІСТ

1. Реферат .....	7
2. Вступ.....	7
3. Основна частина:	
3.1 Розділ I. Великий стиль.....	12
Висновки.....	29
Література.....	30
3.2 Розділ II. Візуальний театр як візія мета модерну .....	35
Висновки.....	63
Література.....	64

## 1. ВСТУП

Теорія театру є постійно розширюваною територією, системою континентів та островів, на яких ще не закінчились і не скоро ще стабілізуються тектонічні зсуви, процеси формування нових зон, їхньої висотності й віддаленості-наближеності одна від-до одної. Постійні пошуки одиниці виміру вистави, способів її фіксації для подальшого глибокого дослідження, інструментарій театрального експерта, методологічні підходи різних театральних шкіл, течій, індивідуальних шукань тощо тривають десятиліттями. У той же час вітчизняний процес підготовки режисерів у вишах вже довгі роки лишається герметичним, майже нечутливим до європейських пошуків та знахідок, спираючись або на літературу «другого», а то й «третього ешелону», або видання ще радянських часів. Дає результат лише допущення молодих пошукових режисерів до безпосереднього процесу . А навчити вони вже вміють себе самі. Так сформувалася багаторічна режисерська практика на базі Театру на Лівому березі, звідки дійсно вийшли режисери, пошукового українського театру – Дмитро Богомазов, Юрій Одинокій, Дмитро Лазорко та ін.. Ще кілька режисерських імен дали європейські та російські школи – зокрема школа Анатолія Васильєва стимулювала таланти Андрія Жолдака, Володимира Кучинського, Григорія Гладія. Валерій Більченко, Роман Мархолія, Сергій Маслобойщиков – формувалися завдяки російській режисерській школі.

Теорія кіно вже давно оперує цілим набором режисерських енциклопедій кіно Азії, Африки, Австралії, Латинської Америки, Європи, США й більш

цільовими – кіно Японії, Індії тощо. Кінотеоретики вивчають не тільки основи кінорежисури, розробляють пишуть теорію кіно «від Ейзенштейна до Тарковського» [1], а й розвивають такі незвичні театрознавчому слухові напрямки як еволюція жанру (зокрема, жанру вестерна), виводять формули, на кшталт виведення «формули страху» (введення у історію та теорію фільмів жаху), не оминають тем про секс і кіно, стриптиз-культури, або візуального як насильства тощо. Кінознавці вже доволі вільно досліджують теми як артхаусного, авторського так і цілком комерційного спрямування, на кшталт функціонування Product placement на екрані [2] тощо.

Якщо ж поцікавитися що сьогодні рекомендовано вивчати абітурієнтам режисерських спеціальностей київських вишів задля підготовки до вступу, можемо знайти такі пропозиції : « Кіно. Шпори для абітурієнтів»

[3], або «Термінологічний мінімум режисера»...[4], але переважно російськомовну літературу радянського періоду, або поодинокі історичні огляди.

У 90-ті вітчизняне теоретичне крило театрознавства вразило «струмом» від опублікованого російською, а написаного у 80-му - «Словника театру» професора французького університету Париж-VIII, професора кафедри Кентського університету в Кентербери та у Національному університеті мистецтв Кореї, автора кількох книжок з теорії драми, сучасного театру Патріса Паві. Книгу дійсно було перекладено кількома європейськими мовами, оскільки в неї було включено близько 700 базових театрознавчих понять.[5.] Втім, сказати, що теоретичні викладки Паві увійшли в обіг вітчизняного театрознавства, було б занадто самовпевнено. Крім того, якщо повернутися до нашої теми - автор взагалі у своїх книгах набагато менше приділяє увагу режисурі, ніж можна було б очікувати, що сам же й пояснює тим, що «<...> далеко не всі практики театру, чиї вистави дійсно визнані

авангардними в історії французького, так і світового театру, зуміли теоретично осмислити (або переказати) свій сценічний досвід і представити його в більш-менш узагальненому вигляді. На жаль, мало хто видатні режисери та актори в тій же мірі наділені схильністю до аналітичних викладок. Нас же цікавив розвиток саме теоретичної театральної думки, тобто театральної теорії або, якщо завгодно - філософії театру у Франції, - розвиток, який не завжди, або не відразу знаходив своє адекватне сценічне втілення.» [5, С.6]

Інформативним був також «викид» у, втім, на жаль, переважно не київську мистецтвознавчу ситуацію, переклад «Словника театральної антропології» Е. Барби та Н.Саварезе, де увагу було надано передусім виконавським технікам, а режисурі лише в розрізі режисури-педагогіки початку ХХ століття, коли «активізували свою роботу школи, студії, лабораторії, центри, тут у буквальному розумінні вирувало творче життя театру.

Творча практика великих майстрів зумовила виникнення іншого театру. Це позначилося на педагогіці, на пошуках, пов'язаних з формуванням «нової людини» театру й суспільства.<...>навчання у старому театрі вже стало неможливим. Відповідно треба було займатися вихованням в нових умовах, що означало, як казав Вахтангов, бурхливу методичну діяльність, метою якої були відповіді на чисельні питання, нагальні проблеми творчості»[6].

Вітчизняна наука про театр рухалася своїм шляхом. Вона також отримала поштовх у 20-х роках ХХ ст., коли теорією театру зацікавились режисери й зокрема Лесь Курбас.

Різнобічність інтересів, різнонаправленість пошуків, розгалуженість системи синхронного навчання-показу-розвитку теорії видовища

Курбасового мистецького об'єднання вражає досі. Але від часів розстрілу



українського, зокрема, «Відродження» початку минулого століття теорія театру досі(!) так і не набула статусу розвиненої ланки вітчизняної науки. За радянських часів вся увага науковців зосереджувалась навколо питань історії та критики, лишаючи теорію блукати манівцями. Не змінилася ситуація й тепер, хіба що втрати переживає тепер і царина мистецької критики – з переорієнтацією ЗМІ на розважальний контент й відверті бізнес-інтереси.

Проблема теоретичного осмислення театральної природи загалом і феномену режисури, й зокрема режисури драматичного (пост-драматичного) театру, задача не з простих. Можливо, саме тому мало хто, принаймні з вітчизняних науковців, береться до узагальнень в царині режисерських шукань. Зосередимося на українських реаліях, свідомо залишаючи поза увагою контекстний європейський та світовий дискурс. Порівняльний аналіз більшого масштабу, вписування українських реалій в ландшафт світовий – окремий етап роботи.

Хронологію режисури як виокремленої театральної професії в українському мистецтвознавстві прийнято розпочинати приблизно з рубежу XIX – XX віків, втім, розвідки київського мистецтвознавця Олександра Клековкіна, зокрема в його «Theatrica: Лексикон» розсувають рамки професії, фактично, до античних часів. «На думку С. Данченка, режисерське мистецтво в сучасному розумінні виникло у другій половині XIX ст. Однак

елементи режисури існували вже в античному театрі, тобто завжди», – резюмує автор [7, С.427]. Штайн вважає, що «не можна говорити, що режисерського театру не було раніше. Коли греки винайшли театр - дві з половиною тисячі років тому, - Есхіл, Софокл і інші були і авторами, і режисерами своїх вистав. Вони добре орієнтувалися в просторі, вони цілком володіли тим, що згодом стали називати режисерської професією. Після загибелі Римської імперії театр на тисячу років зник. І відродили його потужні режисери. Вони шукали акторів, авторів, місця для вистав і так далі. А потім стало модним кричати, як Треплев в чеховській «Чайки», щось про нові форми. Тоді нібито і з'явилася професія «режисер».» [8]

Особливою увагою українських фахівців театру за різних історичних обставин користувався період 20–30-х років минулого століття на теренах нашої країни. Серед них роботи Наталії Кузякіної, Юрія Бобошка, Миколи Лабінського, монографії та дисертаційні матеріали Неллі Корнієнко (зокрема реконструкція вистав Леся Курбаса), Ірини Волицької, Наталії Єрмакової та ін. Галина Липова, почасти Валентина Заболотна, Юрій Станішевський більше опікувались періодом українського радянського театру 40–50-х, пізніших 70–80-х. Окупаційний період українського театру дослідив Валерій Гайдабура. Період же українського театру 60-х майже випав як системне явище з поля зору дослідників. Є окремі, часом надзвичайно тонкі (як, скажімо послідовні спостереження Олександра Сакви, скрупульозні «Бесіди про театр» Олени Коваленко [9] які артикулюють особливості творчого методу, скажімо, Сергія Данченка), часом занадто загальні огляди розрізнених режисерських досягнень. Але в цілому шістдесятництво в українському театрі як явище, що віддзеркалило блиск Розстріляного відродження й багато в чому стимулювало стильовий розвій 90 – 10-х – не вивчено й досі.

Як вже було сказано, вітчизняних мистецтвознавців завжди більше

цікавила історія українського театру. У 60-ті Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України видав багатотомник «Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1 [Текст] / Ред. колегія: Ю. Бобошко, М. Йосипенко, П. Нестеровський. – К.: Наук. думка, 1967. Згодом, на початку 2000-х – «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.», підготував відділ театру та музичної культури ІПСМ НАМ України (К., 2006). У 2012-му Інститут проблем сучасного мистецтва оприлюднив «Антологію вистав» українського театру ХХ століття. Існують окремі дописи театрознавців й про український театр 10-х років теперішнього століття, серед яких статті Віталія Жежери, Сергія Васильєва, Ганни Липківської, Ірини Чужиної та ін. Втім навіть прискіпливі найширші огляди, есе, роздуми з приводу вистав не можуть зайняти як і раніше незаповнену нішу ґрунтовних теоретичних, методологічних досліджень. Особливо у сфері режисури. Отже, як окремий диференційований науковий напрям теорія режисури для вітчизняного мистецтвознавства як і раніше лишається «terra incognita».

## 2. ОСНОВНА ЧАСТИНА

### 3.1. «Великий стиль»

Мета: постановку питання про необхідність, актуальність формування диференційованого предмету дослідження – теорії режисури. Введення до наукового контексту нових інструментів аналізу театрального видовища, зокрема евристичних методів, зокрема, методу «ключових питань». Матеріалом дослідження служать рефлексії українських та європейських режисерів означеного періоду.

Завдання: У цьому розділі дослідження - дослідити спільні риси феномену шістдесятництва у режисерських методах драматичного театру на теренах України та Європи.

Актуальність: Полягає у дослідженні періоду шістдесятництва в українському театрі, оскільки його вплив на формування режисури 90-х – 10-х років є доволі значним, але сам цей період в історії театру є маловивченим.

Споживач: Режисери, культурологи, теоретики театру, театральні експерти, навчальні заклади, театри, наукові установи, відділи міністерств та відомств.

Мета цього і подальших дописів – чи не вперше поставити проблему формування теорії режисури як проблему формування сталого напрямку вітчизняних наукових досліджень й спроба систематизації окремих методологічних підходів. Автор допису неодноразово робив спробу систематизувати методологічні підходи до вивчення творчої, зокрема й режисерської особистості. Наразі серед сформульованих ним – кінетичний підхід до вивчення стабільного й мобільного елементів вистави, передгерменевтичний, герменевтичний, психодинамічний, креативно-особистісний, біографічно-емпатійний підходи до вивчення індивідуальних стилів режисерів, художників, сталих творчих тандемів одних й інших тощо [10].

Втім автора завжди приваблював такий напрям психологічного підходу до вивчення явища мистецтва й зокрема творчої особистості – як глибинне інтерв'ю, говорячи мовою евристики – метод «ключових питань». Попри

закиди про достатню суб'єктивність такого підходу, що базується на аналізі рефлексій та самоаналізу, автор бачить великі його переваги у розмаїтті виявів, зокрема, режисерського світобачення й практичних методологічних підходів, методів, прийомів, практик в процесі організації театрального дійства.

Метод «ключових питань».

Цей метод відомий ще як метод евристичних питань. У соціології та психології існує дещо подібний метод під назвою метод «глибинного інтерв'ю».

Науковою основою названих метод є свідоме намагання опитувача максимально точно відтворити внутрішні закономірності творчої свідомості опитуваного. З цією метою складається довгий перелік питань, на основі біографічних даних опитуваного та даних про його творчість. Цей перелік не є випадковим – для його створення необхідно досить детально ознайомитися з матеріалом й вибудувати їх таким чином, аби опитуваний не відчував «чужу для себе мову», треба зуміти сформулювати питання близькі й зрозумілі опитуваному, що лише прояснюють й розширюють бази даних, які вже освоєні опитувачем.

М.М. Бахтін вважав, що якщо точні науки - це монологічна форма знання: інтелект споглядає річ і висловлюється про неї, відповідно йому протистоїть тільки невербальна річ. Будь-який об'єкт знання (в тому числі осіб) може бути сприйнятий і пізнаний як річ. Але суб'єкт як такий не може сприйматися і вивчатися як річ, бо як суб'єкт він не може, залишаючись суб'єктом, стати німим, відповідно пізнання його може бути тільки у діалозі.

[11.]

Сучасна психологія вже визнала цей метод науковим, відповідно присвятивши його вивченню не один дослідницький опус. Зокрема відомі розвідки А.М.Айламазьян [12]

### **Діапазон визначень поняття «великий стиль»**

Поняття «великий стиль» досі трактується дослідникам культури неоднозначно. З одного боку – ним позначають ті історичні стилі, які формували особливості культури багатьох країн протягом довгого часу й охоплювали багато видів мистецтва, побут, ритуали тощо. Прибічники такого підходу відраховують поняття «великий стиль» від періоду ранньої Готики до доби пізнього Романтизму й Модерну.

Інші дослідники вважають, що « великий стиль» походить від початку епохи абсолютизму, й зокрема від епохи Людовіка XIV у Франції, коли виникла потреба у мистецтві грандіозних масштабів, дорогих ефектів, величних тем й непересічних героїв.

Сьогодні терміном «великий стиль» мають право скористатись навіть кореспонденти періодичних видань, ведучи розмову, скажімо про «Грандіозний військовий парад на площі Тяньаньмень, присвячений 60-річчю КНР, став, напевно, найпомітнішим міжнародною подією цієї осені. Китай з характерним розмахом продемонстрував свою зростаючу міць і знову змусив замислитися над тим, як саме вона буде застосовуватися»[13, переклад мій –О.К.)]

Цікаво, що російські дослідники, можливо через історичний травматизм, свідомо, або підсвідомо звужують поняття великого стилю, часто лише до сталінського ампіру й доби соціалістичного реалізму.

«Ті, хто вживає вираз «великий стиль», зазвичай розуміють під цим художній стиль, беззастережно апелює до величі, нетлінності і істині, ототожнюючи їх з деспотичною владою. Великий стиль прославляє міфологію влади і

ґрунтується на ідеологемі панування. Як правило, це поняття застосовують до мистецтва тоталітарних епох і держав.

При цьому часто можна почути думку, що яким би бруталним і антигуманним не був політичний режим, великий стиль, його оформляє і легітимізує, цілком може являти собою велике мистецтво. Навіть якщо мова йде про твори, безпосередньо замовлених владою або ілюструють її ідеологію (як у випадку архітектури Римської імперії, Третього рейху або сталінського ампіру), художник і мистецтво залишаються поза підозрою. Більш того, іноді складається враження, що чим одіозніше політичний режим, тим більше містичної цінності набуває згодом мистецтво цього періоду, тим спокусливіша парадоксальніша велич творів, створених від імені та в ім'я зла.»[14]

У 80-ті саме з цією темою увійшов до європейського наукового дискурсу Борис Гройс. «Найбільш популярною і евристичною формулою опису сталінської культури (культури СРСР епохи Сталіна, 1920-1950-х рр.) у сучасній світовій науці є поняття-теорія, яку майже 30 років тому висунув відомий дослідник сучасного мистецтва, виходець з СРСР Борис Гройс [15]. Він докладно, хоч і провокаційно, описав, чому культурну епоху Сталіна, так само як і правлячий сталінізм в цілому, можна назвати Gesamtkunstwerk Stalin - загальне / всеохватное - тотальне мистецтво Сталіна,<...> - тому, що Сталін демонстрував настільки ж сильну творчу волю до влади над суспільством і природою, як демонстрував її російський і радянський авангард » [16]

Вчені навіть дослідили у який спосіб і коли пролетарська культура увійшла в конфлікт з вимогами «великого стилю»: «Революціонізм в контексті великого стилю підмінявся постреволюціонізмом, який слід розуміти як прагнення до рівноваги, стабільності, стагнації. Революційна фразеологія сталінської епохи тут не повинна приводити в оману. Адже ідеологічна боротьба на вершині влади велася за владу, тобто не за міфічна держава

робітників і селян, а за керівництво тоталітарною державою. Футурологічна утопія і зовсім не відповідала прагматиці тоталітаризму. Оскільки мистецтво повинно було відповідати на майбутній державній системі, а відбивати сучасну офіційну доктрину. Таким чином, пролетарське мистецтво не в змозі було виконувати ідеологічну функцію, як її представляла влада (перш за все, Сталін). Трактуючи положення марксизму-ленінізму фактично в романтико-утопічному ключі, пролетарські художні угруповання концентрували свою діяльність на вирішенні питань світогляду та естетики, в той час як великий стиль, що формувався, вимагав від мистецтва розвороту в бік прагматики і політики. »[17]

Втім, у нашому дослідженні ми свідомо звузимо поле наших інтересів до територій великого стилю у театрі європейському й вітчизняному доби 60-х минулого століття, коли й на Заході й на Сході Європи відбувалися подібні соціокультурні процеси – лібералізації й водночас закріплення стратегічних політичних й економічних впливів.

### **«Великий стиль» у 60-ті - за доби радянської «відлиги».**

Всупереч різноманітним сучасним спробам сформулювати визначення терміну «великий стиль» на теренах вітчизняного арту, спробуємо припустити, що онтологія терміну має траєкторію руху протягом останніх десятиліть все ж таки у напрямку «з точністю до навпаки», або з крутим поворотом на 180 градусів. Вважаємо, якщо наприкінці 30-х років ХХ століття «великий стиль» був «подарований» нації «батьком народів» під виглядом соціалістичного реалізму, а в ідеологічній його частині – з метою уславлення існуючого ладу й виховання нового типу ідеальної радянської людини (кодекс комуніста, можливо хтось згадає?), то у кращих своїх зразках часів відлиги (60-ті) й пізніше, у 80-ті, коли тиск був вже дещо розмитий зруйнований й непослідовний, через «період стагнації» й у перших



роках «перебудови» великий стиль дав так би мовити «найчистіші» зразки, де духовність була очевидною, чесноти героїв, як й їхні сумніви в них - природними й такими що викликали симпатію глядача, «співчуття», як тоді прийнято було говорити, а якість художнього матеріалу була оцінена світовою художньою спільнотою на найвищому рівні. Це зазвичай фільми, номіновані міжнародними фестивалями й конкурсами від Берлінського й Канського фестивалів до номінантів на премію Оскар. Таких немало[1]. У такий же спосіб розвивався й вітчизняний театр. Однак у тим то й річ, що на шляху «чистки» великий стиль втрачав свої аутентичні ознаки, переживав різновекторні зсуви, деякі з яких, можливо всупереч усталених поглядів, несли в собі очищені метафоричні змісти.

Валерія Новодворська, свого часу, дала надзвичайно емоційне визначення радянським 60-м у літературі. Говорячи про типового 60-ника Є.Євтушенка, вона зауважила: «<...> класичний шістдесятник. ,<...> рідкісний, небачений мічурінський варіант соціаліста з людським обличчям <...> поїхав від нас тільки в 1991-му, коли шістдесятники і соціалісти з людським обличчям вже втратили своє всесвітньо-історичне значення і замість них до лав стали західники і риночники, антирадянщики і ліберали.»[18]. Це «людське обличчя» буде свого роду розпізнавальним знаком на шляху розвідки про «великий стиль». І далі «він був занадто лівий і радянський», хоча не приймав багато з того, що відбувалося. А після «казарменого соціалізму» напроорокував наступ «казарменого капіталізму» у себе на батьківщині. Про суть шістдесятництва писав і Іван Дзюба. Він один з перших відновив порваний зв'язок часів наголошуючи, що «Мабуть, перший поштовх йому дала реабілітація багатьох письменників і мистців «розстріляного відродження» та видання, хоч і дуже «проріджене», їхніх творів. Публічне обговорення цієї історичної трагедії неминуче викликало й потребу адекватнішого осмислення стану та перспектив українського суспільства.»[19] Як наслідок «<...> ; ініціювати будь-які зміни дозволялося

лише партії. <...> Деяка розгальмованість культурного життя в кінці 50-х та на початку 60-х років, поява елементів творчої свободи, пошуки нової мистецької мови були справедливо розцінені як прелюдія до ширшої суспільної розквітності, власне, як співучасть у «розхитуванні човна» — у наростанні вільнодумства, в тому числі й у самій партії, принаймні в її інтелектуальній частині.[20, С.513]

Його «хроніки» літературних боїв, завершувалися висновками: «Порівнюючи ті часи з наступними десятиліттями, з початком короткочасного періоду «перебудови», відчуваєш складне почуття. Втрачений був для держави, зрештою для суспільства, історичний момент для переходу «відлиги» в «перебудову»; втрачена була неповторна історична можливість порівняно «легкого», «невимушеного», спонтанного відродження й оновлення суспільства: адже тоді ще була віра, яка об'єднувала людей, тоді ще було духовне здоров'я у значної частини суспільства, був ідеалізм молоді, були ілюзії, тоді ще все здавалося можливим і близьким. Це могло стати могутнім резервом для оновлення.»[20, С.521] . Але не стало.

Цікаво, що Мистецький арсенал у 2017-му році відкрив виставку монументальної мистецької школи «неовізантізму» - школи Михайла Бойчука під промовистою назвою – «Бойчуківізм» - проект «Великого стилю», пояснюючи свій задум наступним чином: «Це проект про мрійників, які хотіли змінити світ. Цей проект про реформаторів мистецтва, які відмовились від традиційного формату. Цей проект про творців утопії, які самі стали її жертвами...»[ 21].

У Західній Європі, внаслідок великої кількості виступів, заколотів, протестів різної соціальної направленості у Франції, Італії, Ірландії тощо, прийшла доба лібералізації й розвитку філософії соціал-демократичного штибу, ідеалами якої стали поняття свободи, солідарності, справедливості, а метою - створення соціального суспільства. У цей період великі державні кошти було виділено на освіту, соціальну сфери, здоров'я, культуру тощо. Економічним

принципом став принцип поєднання державного керівництва, регулювання з розвитком приватної ініціативи у бізнесі. Щоб зменшити рівень безробіття розвивалися державні програми з перепідготовки спеціалістів. У 50-60-ті роки в Європі відбувся економічний підйом. В наслідок НТР велика кількість людей перемістилась з сільських територій в міста, чим спричинила їхнє стрімке зростання, а розвиток економіки спонукав до виникнення транснаціональних корпорацій.

Ці процеси не могли не позначитися на сфері культури, отже й театру. Звернімося до покоління 60-тників й питання «великого стилю».

### **П. Брук, П. Штайн, Г.Товстоногов, С.Данченко. Чому?**

Спираючись на американську теорію поколінь, адаптовану для Росії Є.Шаміс, народжені у середині 30-их (тільки Брук - в середині 20-х, Товстоногов - у 15-му) відносяться до покоління «мовчазних», більш відоме нам як покоління шістдесятників. Вони – надійні й стримані, врівноважені й далекоглядні. П. Штайн до 2000-х, С. Данченко протягом 30-ти років - до дев'яностих, П.Брук у 70-ті, Г. Товстоногов протягом 33-х років керували великими колективами й створювали не тільки вистави-події, але й акторські школи, уособлювали своєю творчістю та театральною діяльністю режисерську течію, яку ми сьогодні маркуємо як «великий стиль». Й при вочевидь різних підходах до створення власного місця в історії : Товстоногов – фундатор й послідовний адепт психологічного театру, Данченко – поміркований, але стабільно внутрішньо не поступливий, вічні шукачі Історії й вільного Простору - Брук, Штайн - ці режисери належать до течії «великий стиль», хоча методиками послуговувалися й послуговуються авторськими.

Товстоногов зумів створити свого часу видатний театральний колектив й сформував цілу плеяду талановитих акторів: Інокентій Смоктуновський,

Сергій Юрський, Євген Лебедев, Олег Басишвілі, Тетяна Дороніна, Олег Борисов, Вячеслав Стрельчик, Кирило Лавров, Валентина Ковель, Світлана Крючкова та ін.. Данченко ніколи школою де юре не опікувався, але актори, з якими він працював – ставали зірками провідних українських колективів: Богдан Ступка, Наталя Сумська, Анатолій Хостікоєв, Богдан Бенюк, Олексій Богданович, Лариса Кадирова, Богдан Козак та ін.. Брук - творець міжнародної театральної общини, ідеї якої притримується й досі, у різні роки працював з Полом Скофілдом, Джоном Гілгудом, Йоши Оида. «Коли працюєш з інтернаціональною трупю, легше піти від штампів, властивих акторам тієї чи іншої культури, вивільнити притаманне національне начало. Умовності йдуть, і відкриваються раніше приховані пласти. Зібрані крупички створюють цілісний образ»[22] Штайн – постановник як драматичних так й оперних вистав, який не любить працювати з кількома складами трупи - у них багато спільного, що можна виявити при прискіпливому дослідженні. Результати порівняльного аналізу, як і методу «ключових питань» – дивовижні.

### **1. Шана до художньої традиції, сприйняття її як норми.**

Брук вважає, що «кожна творча робота має спиратися на традицію»

й... запрошує у художники постановники «Саломеї» Сальвадора Далі, оскільки «він - єдиний з відомих мені художників, чий стиль природно поєднує те, що можна назвати еротичним декадансом Штрауса, і образність Уйльда.» [23].

Штайн вважає, що мусимо «зосередитися на тому, що варто зберегти. Наприклад, **культурні цінності**. Відкидати їх вкрай небезпечно. Ми повинні захищати їх від швидкості, з якою змінюється світ» [24] . Саме тому він не любить відеопроєкції на театральній сцені, й навіть працюючи в Большому театрі, над романтичною оперою Берліоза, в партитурі якої закладено безліч

ефектів, лишається вірним собі: «Ми намагаємося створити ілюзію за допомогою якомога більше простих театральних засобів, наявних в нашому розпорядженні, але частково - і за допомогою відеопроєкцій, яких я взагалі-то терпіти не можу. Але в даному випадку вони необхідні. Адже під час польоту Фауст і Мефістофель зустрічають на шляху якихось привидів, монстрів, фей, чорних птахів, які танцюють скелети, кров, що ллється потоками ... Якимось чином це треба проілюструвати. Можна сказати: «Нерозумно все це ілюструвати!» О'кей, тоді я продовжую робити свою дурну роботу! Наплювати мені. Я намагаюся реалізувати речі, які стоять в партитурі.»[25]. Ми можемо дивуватися риторичі. Але Штайн вивчає партитури прискіпливо, а тексти п'єс – над уважно. «Займатися розшифровкою - це моє улюблене заняття, я завжди прагнув читати в оригіналі і виходити з оригіналу, а не слухати, що мені розповідає перекладач або який-небудь вчений, що тлумачить сенс твору. Верифікувати повинен я сам. З тієї ж причини мене особливо цікавить музична партитура. Це дуже складні тексти, набагато більш складні, ніж драматичні. Це надзвичайно відповідає моїй потребі в розшифровці.

- Скільки часу вам потрібно для знайомства з партитурою і розробки плану постановки?

- Важко сказати. Якщо не кожен день сидиш над партитурою ... Іноді це триває з паузами від двох до трьох років. А потім настає *stretta*, найвідповідальніший момент, коли ти зустрічаєшся з диригентом, який пояснює, як він бачить партитуру, а він - людина набагато більш компетентна. І, природно, треба вирішити разом зі сценографом і художником по костюмах, як приблизно буде виглядати постановка. Процес пізнання стає все більш інтенсивним, і його не можна виміряти звичними часовими мірками». [25]

Для Г. Товстоногова важливим було визначити «межу зміщення авторського ходу, міру «доповнюваності» п'єси за рахунок власної фантазії.<...>

Формула сучасного прочитання класичного твору складається з двох складових – надзадачі й «природи почуттів»<...> Надзадача існує у глядацькій залі й режисеру потрібно її знайти <...> А «природа почуттів» - це жанр в його сценічному прояві, тобто спосіб авторського відображення життя, помножений на режисерську надзадачу й виражений у способі акторської гри.» [26, С.73 ]

Мало хто, принаймні з українських дослідників театру, заперечуватиме вже сталий й загально визнаний факт, що режисер й художній керівник Національного театру ім. Івана Франка С. Данченко (роки керування цим театром 1979 – 2000) був «останнім» з представників класичного «великого стилю» на київській столичній сцені. Але мало хто трактував його статтю «Національний театр – театр великого стилю», вперше надруковану у 1997 році у часописі «Кіно-театр»[27] як фактично маніфест такого роду театру. Звернімося до першоджерела. «Мистецтво Великого стилю – це вивіреність та ясність стильових виразів, очищення від усього неосновного та випадкового. Але це також відсутність стильового екстремізму, стильових крайнощів, стильових вибухів»[ 27, с.186].

«Золота середина»? Чи свідоме виокремлення, рафінування емоцій з нагального соціального контексту? Формула «Я й Вічність» - видається фундаментальною, достойною, й... автоматично пересуває художній твір в зону поза критикою. Але намагання вирішувати глобальні й вічні проблеми – невід’ємна риса шістдесятництва.

## **2. Абсолютна й віддана любов до Класики без змін текстів. «Режисер-перекладач».**

Для Штайна задум, як і взагалі режисерська діяльність – реалізація драматургічного задуму, й передусім - класичного, саме тому він говорить про себе: «Я не відчуваю себе автором. Уявіть: хтось написав п'єсу. Що

роблю я? Простягаю йому руку, допомагаючи перенести цей шедевр на сцену. Розумієте? Це і є моя робота. Я перекладач. У мене немає власних ідей. Я навіть не впевнений, що мене можна назвати художником» [24]

Думаю тут варто зупинитися, аби зрозуміти про що йдеться коли режисер називає себе «перекладачем». Тлумачем. Беручись до класичних текстів, режисер відчуває себе продовженням автора, наділяючи себе повноваженням зберігаючи авторську стилістику, знайти сценічну мову, яка б розширювала можливості тексту, не виплескуючи з водою дитя. Шукати зміст в сказаному (написаному), а не поза ним, шукати сенс в герменевтиці, а не у фразеології, зібраному методом дедукції, а не індуктивно, прагнучи зрозуміти звук, чи рух, а не сповідь, чи одкровення. Штайн розповідає про принципи постановки «Дачників» Горького: «У п'єсі є подружня пара, яка весь час з'ясовує стосунки, і актори імпровізували на репетиціях. У залі сидів сценарист Отто Штраус, записував імпровізації, і в підсумку вийшло, що сорок відсотків тексту не Горького, а записаного Штраусом. Цього ніхто не помітив. Ми не хотіли руйнувати Горького, як це роблять сучасні режисери, ми хотіли його розвинути.»[28]

Один з блогерів так відгукнувся на відеозапис вистави Брука «Махабахарата» : «Current Mood:awake. Нарешті вдалося завантажити першу серію картини Пітера Брука. Рішення мене вразило своєю простотою, витонченістю і дбайливим ставленням до матеріалу.

Актори зібрані з усього світу, всіх рас, що робить картину магічним привабливою.

Напевно багато індійські режисери хотіли б зняти цю "історію", а й у виконанні європейця, суть матеріалу доноситься неушкодженою, у всякому разі, не протилежно моїм поданням. Підбір акторів несподіваний, але стежачи за поведінкою героїв, бачиш як точно

Вгадайте нутро кожного образу, його хребет.

Режисер тонкий, з величезним почуттям гармонії і гідності до древньої спадщини» [29].

Штайн резюмує так: «Режисер, до речі, теж в якомусь сенсі - Фауст. Адже він хоче щось переробити, створити, побудувати. І тим самим вбиває сам дух театру. І в наших театрах ми на власні очі можемо бачити результат. Коли режисер вважає себе більш важливим, ніж те, що відбувається на сцені, театр перестає бути театром в чистому вигляді. Він перетворюється в ляльковий - в поганому сенсі слова. В театр, де актори - просто маріонетки, якими управляє деміург-режисер. У цьому жах концептуального театру, який зараз такий популярний і який особисто мені зовсім не подобається» [ 8].

### **3. Мета (режисерська надзадача)**

«Мистецтво більш масштабне, ніж те, що відбувається в даний момент. Актуалізація теми руйнує твір. У всі часи: і в 1800-м, і в 1850-м, і в 1900-му, і в 2000-му, і в 2050-му «Фауст» буде злободенний саме тому, що він оповідає про загальнолюдське. Можна, звичайно, щось мати на увазі, але взагалі прив'язування постановки до конкретної політичної ситуації звужує ідею твору. А вона і через десять років повинна бути актуальна.» [8].

Шістдесятників об'єднує все ж віра у вічність мистецьких тем. Вони обирають якщо не виховання, то принаймні показ шляху до світла в кінці тунелю. «Весь сенс існування людини у світі – це духовне самоудосконалення. Наскільки воно не відбувається, настільки можна сказати, що людство своє існування програло» - вважав Данченко [9]. І ще, напевно те, що об'єднує шістдесятників – ясність, простота театрального мовлення. Штайн говорить про це так: «Театр повинен бути органічним і живим. Піднімати найскладніші проблеми, але залишатися ясным і прозорим. Глядач повинен розуміти, що йому розповідають, стати частиною



того, що відбувається. А якщо у нього постійно виникає питання, що все це означає, ти вже програв.»[24]

Якщо спробувати зрозуміти, про що такотовно намагається сказати П.Брук, відповідаючи на питання про сенс театру, ми зрозуміємо, що для нього надважливим є крихка гармонія, яка виникає між багатьма людьми, які працюють над виставою. «Це огидна річ - коли режисер починає займатися ідеями. Це не входить в його професію. Така погана практика почалася на початку ХХ століття, коли в Росії і Німеччині режисер став справжнім володарем сцени. В цьому винні Костянтин Станіславський і Макс Рейнхард.

Потім режисерський диктат став звичним. Режисер-диктатор - це погано, але зовсім жахливо, коли він ще й пише п'єси. Тоді найцінніше в театрі знищується. Замість поліфонії, багатого поєднання різних індивідуальностей ми отримуємо усічений, плоский погляд на світ. Зате хтось втілює свою ідею

Якщо тобі здається, що ти маєш якісь ідеї, про які обов'язково повинні знати інші люди, - пиши книгу, вірші, або знімай фільм. Фільм - це дійсно справа однієї людини. Режисер тут - автор. У театрі у режисера зовсім інше завдання. Його мета, як я вже говорив, - дати життя невидимому. Для цього йому необхідні інші люди, довгий період контакту з ними, довгі Артур репетиції, в процесі яких режисер не пригнічує акторів, а дозволяє проявитися їх особистостям найбільш повноцінно»[30].

### **Тривалі вистави й вистави довгожителі.**

Визначна тривалість вистав режисерів 60-тників – їхня особлива риса. Брук «грав» «Махабхарату» протягом 9-ти реальних годин.

Штайн «Фауста» на виставці у Ганновері у 2000 році - протягом 20 годин. «Точніше, двадцятідвухчасового. З перервами. Він почався о 14:00 в суботу, ввечері була перерва на обід, о 23:00 спектакль закінчився, а на наступний

день продовжився з 10:00, знову ж таки з перервою на обід, з вечірнім антрактом на вечерю, і завершився в 23: 00 в неділю»[ 8].

Його ж «Орестея» тривала 8 годин.

Почасти затяжний часовий ритм можна пояснити принципом, покладеним в основу такої вистави – по суті це реконструкції світобачення, не стилізація – відтворення способів подачі інформації засобами тієї епохи, коли ці артефакти були створені. Сповільнені рухи, майже медитативні діалоги зі значними паузами для перебігу думки, прийняття вірного рішення тощо, включення сакральних танців для вираження простих й глибоких емоцій. Такий підхід у відображенні класичних творів попередніх епох відповідає естетиці 60-сятиків, їх неспішному, несуетному розгляданні людства та його проблем характерний для західної культури, де, скажімо, у музичних вишах інструменталістам викладають манеру гри на їхніх інструментах від епохи бароко до сьогодні.

Вітчизняний глядач не готовий сприймати такі марафони, отже радянські режисери – Г. Товстоногов, С. Данченко обмежувались повнокровними театральними епосами протягом одного вечора. Є цікаве спостереження Товстоногова відносно принципів відтворення класики на західній сцені, які йому вдалося визначити власноруч. Він говорить про порівняння постановок Мольєра у Комеді Франсез і у ТНР – Національному народному театрі Жана Вілара. У Комеді Франсез «свято зберігають традиції й прийоми умовності часів Мольєра. А у театрі Вілара шукають нове сучасне рішення Мольєра. У першому випадку ми познайомилися з минулим, оцінили високий гатунок акторської гри. У другому – ми були захоплені драматизмом подій, глибиною думки, силою почуттів й сучасністю п'єси» [31, С.293 ] .

Крім того, вистави шістдесятників часто були й лишаються довгожителлями. Одна з причин цього явища полягає, вочевидь, в тому, що тематика вистав розрахована на далеку перспективу, на ті проблеми людей, які не зникали від часів «класики» - відданість, чесність, віра, співчутливість, совість,... а не на злобу дня. Сучасний проектний, та й антрепризний театр розраховані приблизно на десять показів протягом року чи півроку – далі – нові запити суспільства й нові відгомони на сцені. Цікаво, що свою думку про вистави, які живуть роками, висловив Д.Богомазов «Одна вистава йде два роки, а інша - двадцять років. Перша в перебігу короткого часу відповідає на власні питання. І вона вичерпується. Тривати може тільки те, в чому закладено нескінченне рух між «так» і «ні»» [32].

У Данченка такими довгожителлями були «Украдене щастя» І. Франка, «Дядя Ваня» А.Чехова, «Енеїда» за І.Котляревським, «Тевье- тевель» за Шолом-Алейхемом, «Візит старої дами» Ф.Дюренматта.

У Товстоногова - «Идиот», «Горе от ума», «Холстомер», «Мещане»,

У Штайна – безумовно «Фауст» у різних варіаціях,

У Брука – «Вишневый сад», «Махабхарата».

#### 4. Задум формується як передчуття...

Брук формулює свої спостереження над виникненням задуму у книзі «Нити времени» наступним чином: «Є багато різних підходів до проблеми взаємини сцени і публіки. Для Арто актор - це жертва на багатті, в розпачі подає крізь полум'я сигнал лиха. У Гротовського актор - мученик, з яким глядач не може себе ідентифікувати; він може лише в побожному страху бути свідком мужності героя і дарованої йому жертви. Семюель Беккет мені одного разу сказав, що для нього п'єса - це коли недалеко від берега зазнав поразки корабель, на який, стоячи на скелі, безпорадно дивиться публіка, в

той час як розмахуючи руками пасажери тонуть. Однак три роки мандрів підказали нам інший підхід. Ми звикли до того, що ми зустрічаємося з глядачем на його власній території, беремо його за руку і починаємо разом щось досліджувати. Саме з цієї причини образ нашого театру - це виклад історії, а група акторів - оповідач з багатьма головами » [33, С.11-12].

З передчуттями задуму, й готовими рішеннями лише ключових епізодів, приходив на репетиції Данченко. «Переконаний, що на репетицію не треба приходити, продумавши все до останнього дріб'язку. Головне, тримати в собі загальне відчуття вистави, ключових сцен» [35, С.49]. «Раніше, коли вірне рішення приходило не одразу, я вдавався до одної доволі жорстокої психологічної вправи. Жорстокої, бо вона виснажує більше, ніж будь-яка фізична.... Є перехід між дійсністю і сном, коли підсвідомість працює активніше за свідомість. У цей момент і виникає можливість скеровувати свій мозок на вирішення завдання, яке звичайними засобами чомусь розв'язати важко. У ці хвилини напівсну зусиллям волі я зосереджувався на темі, змушував себе пригадувати всі деталі проблеми. З тим засинав. Відтак, іноді доводилося повторювати цю «вправу» декілька вечорів. Нарешті, в якусь з ночей, приблизно десь о третій годині, я прокидався, бо приходило правильне рішення...» [35, С.49] .

## **Висновки**

Лише наблизившись до розгляду особливостей вітчизняної та європейської режисури шістдесятників – бачимо наскільки багато спільного у цих несуетних мислителів, мрійників, щирих поціновувачів культурних традицій, цінностей, у той же час завжди готових до відстоювання соціальної справедливості, борні за Правду і Добро, таких якими вони їх розуміють. Театральне шістдесятництво тяжіє до золоті середини, уникаючи вибухових експериментів, випадкових асоціацій, у той же час

намагаючись бачити плин життя якнайширше, в усіх його проявах, не закриваючи очі на протиріччя, але й не загострюючи їх до абсурду, не вдаючись до лицемірства, позерства чи менторства. Вони все ще люблять людське в людині й вірять у можливість створення кращого гармонійного світу. Режисери «не ламають» авторів, а намагаються розвинути авторську думку, відповідно з повагою ставляться до первісних текстів, рідко вдаючись до кардинальних переробок.

Наприкінці цієї частини тексту, маємо гарну новину, нещодавно зроблено ефективну спробу проаналізувати творчий метод сучасного українського режисера. Йдеться про невеликий текст О.Шило «Правила Дмитра Богомазова: 5 кроків до вистави» [34], в якому автор виокремив методологічні підходи (принаймні 5 з них ) режисера у роботі з матеріалом, автором, акторами, сценічним текстом.

*Dum spiro spero.*

Література:

1. Фрейлих. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. 2009.
2. Громцева. Product placement в кинематографе как инструмент маркетингового PR.doc
3. Ілленко М., Кіно. Шпори для абітурієнтів. Вінниця, 2006.
4. Термінологічний мінімум режисера. Сост.: Клековкин А. Ю., Кравчук-П. И. — К., 1988.

5. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М.: ТПФ "Союзтеатр", издательство "Гитис", 1992.- С.6.
6. Кручиани Фабрицио. Западные образцы. Барба Е. Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя /пер. И. Васюченко и др.. – М.: Артист. Режиссер. Театр. 2010, 320 с. - С.264.
7. Клековкін Олександр. «Theatrica : Лексикон[Текст]/Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. Мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. 800 с.
8. Павлюченко Катерина. «Фауст» после Штайна?. Доступ с экрана: <http://seance.ru/n/47-48/malaya-stsena-faust-v-germanii/faust-posle-shtayna/№47/48.FAUST>
9. Данченко Сергій. Бесіди про театр. Автор літературного запису, обробки та упорядкування канд..мист.Олена Коваленко. – К.:(серія VIVA VOX), УКРТІППРОЕКТ, 1998. – 220с.
- 10.Коваленко Олена. Індивідуальний стиль. Спроба каталогізації методологічних підходів. // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н.Корнієнко та ін. / – Київ: ЛДЛ, 2003. – С. 364–392.
- 11.Бахтин ММ. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979
- 12.Метод беседы в психологии: Учебное пособие для студентов факультетов психологии высших учебных заведений по специальностям 52100 и 020400 — «Психология\* / Редактор-составитель А. М. Айламазьян. — М.: Смысл, 1999. — 222 с.
- 13.Доступ з екрану: [http://www.chaskor.ru/article/bolshoj\\_stil\\_109](http://www.chaskor.ru/article/bolshoj_stil_109)

14. Чухров Кети. «Большой стиль» . КЕТИ ЧУХРОВ продолжает исследовать термины, которые у всех на устах. 14/01/2009. Доступ с экрана: <http://os.colta.ru/art/projects/5727/details/7360/>
15. Гройс Борис. Gesamtkunstwerk Stalin [1987]. М., 2013
16. Колеров Модест. Большой стиль Сталина: Gesamtkunstwerk als Industriepalast. Доступ с экрана: <http://ostkraft.ru/ru/documents/1692>.
17. Воробьев И. С «Большой стиль» эпохи тоталитаризма в СССР и пролетарское искусство. (Музыкальные и немзыкальные параллели) Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова . Альманах современной науки и образования Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. I. С. 42-46. Доступ с экрана: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)
18. Новодворская Валерия. Поэт на договоре. Валерия Новодворская о Евгении Евтушенко. [Электронное джерело] Доступ з екрану: [http://www.medved-magazine.ru/articles/Valeriya\\_Novodvorskaya\\_O\\_Evgenii\\_Evtushenko.1171.html](http://www.medved-magazine.ru/articles/Valeriya_Novodvorskaya_O_Evgenii_Evtushenko.1171.html) 25.04.2012
19. Літературне місто/Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс. Іван Дзюба — Спогади і роздуми на фінішній прямій/ВИДАВНИЦТВО «КРИНИЦЯ». Доступ з екрану: <http://litmisto.org.ua/?p=10014> С.512.
20. Літературне місто/Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс. Іван Дзюба — Спогади і роздуми на фінішній прямій/ВИДАВНИЦТВО «КРИНИЦЯ». Доступ з екрану: <http://litmisto.org.ua/?p=10014> с.513.
21. Проект Мистецького Арсеналу. «Бойчукізм – Проект «Великого стилю»  
«Доступ з екрану: [https://youtu.be/jly1J8\\_pXeM](https://youtu.be/jly1J8_pXeM)

22. Хохрякова Светлана. И ты, Брук: Чеховский фестиваль остался без выдающегося режиссера. Что не помешало ему раскрыть секреты своего профессионального успеха. 27 июня 2017.
23. Брук Питер. «Саломея». Блуждающая точка. С.193. Доступ с экрана <http://ocherk.org/kniga-izdana-pri-sodejstvii-mejdunarodnogo-centra-teatralenih/index35.html#pages>.
24. Кудрявцева Валерия. Петер Штайн: «Покупаю семена у настоящего мафиози». Газета «Культура». Театр. 20.03.2014. <http://portal-kultura.ru/articles/theater/32952-peter-shtayn-pokupayu-semena-u-nastoyashchego-mafiozi/>.
25. Колязин Владимир. «Наплевать мне. Я пытаюсь реализовать вещи, которые стоят в партитуре» Петер Штайн о привидениях, монстрах, танцующих скелетах и летающих конях в своём «Осуждении Фауста» в Большом театре: Доступ з экрану: [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/11826/](https://www.colta.ru/articles/music_classic/11826/)
26. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Книга 2. Статьи. Записи репетиций. Искусство. Ленинградское отделение. 1984.
27. Данченко С. Національний театр – це театр великого стилю. /Сергій Данченко «Бесіди про театр». - Автор проекту VIVA VOX Олена Коваленко, автор літературного запису, обробки та упорядкування Коваленко О.М. – К.: 1999, 219 с. - стор. 186-190 /ISBN 966-95662-0-7/
28. Авторский блог Редакция Завтра. «Сталин навсегда останется победителем в войне, и поэтому он останется в истории». Петер Штайн. 1 августа 2012. Доступ з экрану: <http://zavtra.ru/blogs/peter-shtajn/>.
29. <http://drugoe-kino.livejournal.com/1229241.html>



30. Соломонов Артур. Питер Брук: "Я ненавижу слово "культура". Известия. 3 марта 2005./ Доступ з екрану: <https://archive.is/20130417041955/www.izvestia.ru/culture/article1323393/#selection-491.0-1253.204>
31. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Книга 1. О профессии режиссера. Искусство. Ленинградское отделение. 1984.
32. Мигашко Елена. Богомазов Дмитрий: «Быть живым сегодня – уже героизм»/06 февраля 2017/ Доступ с экрана: <http://teatre.com.ua/modern/mytryj-ogomazov-yt-zhyvym-segodnja--uzhe-geroizm/>.
33. Брук Питер. Нити времени./ Звезда. 2003, 2. С.11-12. Воспоминания. Перевод с английского Михаила Стронина/ Доступ с экрана: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/bruk.html>
34. Шило Ольга. «Правила Дмитра Богомазова: 5 кроків до вистави» <http://teatre.com.ua/review/ravyla-mytra-ogomazova-5-kroktiv-do-vystavy>
35. Сергій Данченко «Бесіди про театр». - Автор проекту VIVA VOX Олена Коваленко, автор літературного запису, обробки та упорядкування Коваленко О.М. – К.: 1999, 219 с.

### 3.2. Візуальний театр як візія метамодерну.

Феномени «візуального театру» і «метамодерну» (постпостмодерну) лише формуються, а, отже, знаходяться у стадії розвитку, переживають етапи становлення, але вочевидь обидва не існують сьогодні одне без одного, оскільки репрезентують спільну, одну з трендових змісто-формальних стратегій у світовому, у тому числі пострадянському й, останнім часом, вітчизняному театрі. Тренд цей полягає у повільному перетіканні, або поступовому перехрещенні сталих «за романтичних часів та часів Відродження» понять мистецтво, творчість тощо – у (з) новий формат – «культурних індустрій», який передбачає формалізацію творчих процесів, почасти їхню всебічну комп'ютерізацію, дігіталізацію, тиражування тощо. А режисери, які «тримають тренд», вже воліють бачити на сцені «квантового актора», якого можна буде убивати на сцені насправді. «Театру високого рівня будуть необхідні квантові актори, які перевищать швидкості світла. Театр майбутнього не створює ілюзій реальності, лише уявлення, які зближують абстракції, музику та образотворче мистецтво» [1].

Отже, по черзі.

На пострадянському просторі вже відоме дослідження російського театрознавця Діни Годер про «Візуальний театр». У ньому хронологію вказаних театральних стратегій розпочато від 90-х років минулого століття, а характер дослідження прочитується рецензентами «Нової газети» як такий: «азарт і галюциногенна природа описаних видовищ передаються читачеві через текст...».

До світових «візуалів» у театрі авторка віднесла Филиппа Жанті, Ромео Кастеллучи, Жозефа Наджа, Андреаса Кригенбурга, Даниэле Финци Паска, Андрія Могучого, Дмитра Кримова, Андрія Жолдака, Інженерний театр АХЕ, французький інтелектуальний цирк, театр «Тінь», деякі вистави Робера Лепажа й Хайнера Геббельса тощо.

Окремі дослідники кінця 10-х н.ст. також намагаються сформулювати суть феномену «візуального театру», на кшталт «мова йде про вистави, які спілкуються з глядачем, перш за все, за допомогою сценічних картин, а не сюжету, візуальних образів, а не тексту. Театр переступає межі жанрів, поєднуючи драму з сучасним образотворчим мистецтвом, танцем і цирком, високі відео- та медіа технології з досвідом брутальних вуличних шоу» [2].

У контексті названої теми неможливо оминати увагою працю французького теоретика мистецтва й кінорежисера середини ХХ-го століття Гі-Ернеста Дебора «Суспільство вистави» (видовища, 1971), яку вже названо біблією сучасної філософсько-соціальної думки. По суті, це розпачливий зойк стосовно найрозвиненіших суспільств, які відбивають самі себе у дзеркалі власних ілюзій. «Виставою» («видовищем») автор називає принцип суспільного мислення останніх десятиліть, що об'єднує сфери, керовані ідеологією – політику й мистецтво (думаю, йдеться передусім про культурні індустрії). «Вистава - це безперервне міркування, ода існуючого порядку про самого себе, його хвалебний монолог. Це автопортрет влади в епоху тоталітарного управління умовами існування» [3]. До слова, 83-річний актор, ікона французького стилю та культури Алена Делон, також нещодавно зауважив, що все, що відбувається нині – не справжнє, бо відбувається «за гроші». Зовсім не зайве цитування. Адже філософія «візуального театру», його мотивації вже давно перейшли первинні почасті самодіяльні терапевтичні форми й стали помітною частиною загального механізму «суспільства вистави» й рухається у бік перетину з «культурними індустріями». Але про це згодом.

Намагається визначити статус «візуального театру» пострадянський російський Кружок візуального театру московського Центру Мейрхольда. «Візуальний театр (або visual theatre) - рід театру, в якому головним виразним засобом є «картинка». Візуальний театр з'єднує драму з театром ляльок та інших об'єктів, театр художника з пантомімою, інсталяцію з мультиплікацією

і так далі. Цей театр звертається до фантазії глядачів і пропонує вибудувати зв'язок між епізодами асоціативно і індивідуально. У візуальному театрі скільки глядачів - стільки і вистав. Але автор в візуальному театрі - один. Постановник вистави сам вигадує історію, яку хоче розповісти, створює або підбирає музику, організовує простір, виставляє світло»[2].

Ми говоритимемо, згодом, про принципову відмінність «візуального театру» пострадянського простору від «візуального театру» країн сталих розвинених демократій. Призваний вирішувати безліч, комунікативних передусім, завдань візуальний театр став точним дзеркалом, діагностичним інструментом всіх глибинних, ментальних сказати б механізмів, які рухають суспільства як пострадянські, так і «буржуазні», задавнені у традиції демократії.

У свою чергу мета модерн формує такі обставини існування сучасного театру, за яких терапевтичний його ефект стає частиною великого проекту

Переосмислення нової парадигми світу, де основними цінностями знову будуть названі «альтруїзм, захист, безпека, милосердя, підтримка, любов»[4].

### 1. *Візуальний (іконічний) поворот*

Візуальний, або іконічний поворот є одним з близько десяти які відстежує постмодерна наука у соціальній філософії та психології рубежу століть. Вже сьогодні ми знаємо теологічний, перформативний, просторовий та інші. Необхідність, невідворотність, природність «поворотів» загалом питання філософії, а то й політики, зокрема й культури. Повернення до першоелементів певного явища, як до одного з когнітивних абсолютів, штучне виокремлення його й свідомо заміна ним всього розмаїття пошукового інструментарію людства – характерна риса початку кінця

постмодерну й переходу його до мета модерну. Безкінечність вибору, а отже відсутність критеріїв відбору зумовлена обставинами буття характерними для життя соціуму у ХХ- ХХІ ст.

Філософи культури, нараховуючи все більшу кількість поворотів, час від часу вдаються до самокритики, відчуваючи, що ущільнення гносеологічного процесу до голчаного вушка будь-якої тоталізованої концепції рано чи пізно приведе до необхідності пошуку нових наукових ніш. І ці ніші виникають, чим далі, тим частіше й скоріше, адже як відомо, ми живемо в ущільненому графіку економічного й технологічного розвитку. «...темпи технічного прогресу не збираються залишатися на одному і тому ж рівні. Згідно з моїми розрахунками вони прискорюються в два рази кожні десять років. Столітній прогрес при поточних темпах розвитку ми здолаємо за двадцять п'ять років. Наступні десять років зійдуть за двадцять, а наступне десятиліття - за всі сорок років. Так що ХХІ століття буде еквівалентне двадцятитисячолітньому прогресу сьогоднішніми темпами. А досягнення ХХІ століття у змінах і суттєвих зрушеннях будуть приблизно в тисячу разів перевищувати результати століття двадцятого» [5].

Візуальний поворот, який цікавить нас передусім як філософічна база розвитку візуального театру ХХІ ст.. за значимістю дослідники ставлять третім у «ряд» після онтологічного й лінгвістичного поворотів початку ХХ, й середини ХХІ-го століття. Візуальний поворот відбувся у 90-х ХХІ-го століття й пов'язується вченими з розповсюдженням практики копіювання, масового тиражування оригіналів – фотографії, зображень в інтернеті й на телебаченні, що принципово «відриває» практику людини споглядаючої від досвіду попередніх поколінь. Ще кілька десятиліть тому, щоб побачити той чи інший культурний феномен, людині доводилося долати сотні й тисячі кілометрів, щоб опинитися в спільному просторі з предметом своїх зацікавлень. Тепер, не відриваючись від робочої зони, можна бути присутнім

на відкритті виставки на іншому кінці світу, бачити артефакти настільки зблизька, наскільки дозволяє це сучасна електроніка.

Але найбільш продуктивним для візуального, передусім європейського (країн сталої демократії) й американського аудіо-візуального мистецтва, й, зокрема, театру є занурення його у світ цифрової обробки (створення) образу(світу), його повної модифікації, праги до абсолюту на шляху побудови паралельної дійсності, яка вочевидь схожа на реальність, і, у той же час, є абсолютно керованою, ангажованою, створеною й кінець-кінцем, вочевидь, - заідеологізованою.

Візуальність довгий час перебувала на маргіналіях наукового знання, оскільки ще від давніх греків вважалось, що сутність світу втаємничена від людського ока, й воно не здатне проникнути в глибини буття. Сьогодні вчені пропонують нам нову парадигму, зосереджену на візуальності як найбільш точному й швидкісному інструменті гносеології.

## 2. *Акцентована візуальність*

Акцентована візуальність – один з базових трендів актуального мистецтва другого десятиліття н.ст. Охоплює він як масмаркет, так і весь спектр художніх проявів аж до арт-хаусу. Візуальний (іконічний) поворот, про який вже йшлося, лише почасти стимулює розвиток візуального мистецтва, зокрема й театру. Одним з трендових напрямів розвитку театр обирає візуалізацію як свою базову нову мову.

Назвавши візуальним театром свою «кінетичну виставу» «... але вітер...» київський режисер, реформатор театру Влад Троїцький озвучив дивовижно інформативний алгоритм її створення : «... у нас було всього 3 дні, щоб придумати інсталяцію. Було літо, і я сказав: давайте купимо китайських вентиляторів і повісимо поліетилен. І ось ми розвісили його по колу, включили, це все літає, дихає, гойдається. Я зайшов туди ввечері, була вже тиша, і я як «втикнув» у все це! – абсолютно дивовижний світ безперервного

руху, шуму і тиші одночасно. А пізніше прибилися дивовижні дівчата Катя і Оля – лялькарки, і Микита Скоморохов, актор «Даху», їх однокурсник. Вони експериментували, було ще незрозуміло, що з цього вийде. А потім я вирішив, що не треба жодних текстів, треба просто розповісти такі метафоричні історії про кохання, зустріч, самоту, розставання, війну, надію. І вийшла така, мені здається, красива вистава»[6]. Отже, спочатку був... «китайський вентилятор»...

Втім, якщо залишити жарти, бачимо, що задум вистави розпочався з візуального образу, точніше тиші, яка передувала виникненню візуального образу вистави, який у свою чергу пізніше отримав більш конкретне втілення у поза текстових сюжетах-притчах, характерах-архетипах й завжди сугестійному барабанному аудіо супроводі.

Втім, якщо бути послідовним – елементи візуального театру прослідковувались на вітчизняній сцені набагато раніше, скажімо й у деяких виставах Дмитра Богомазова 10-х років. Зокрема у його «Жінці з минулого» за Роланом Шиммельпфеннигом проекційний двовимірний світ тіней перетікав у тривимірний людський фактично не ставлячи перед глядачем непосильних задач. Він виглядав природнім, хоча живописні образи змінювалися людськими фігурами акторів й навпаки протягом всієї вистави. «Ця вистава безпрецедентна в сенсі використання нових театральних технологій. Вона побудована на взаємодії акторів та відеоарту. За допомогою відео глядач отримує доступ до подій минулого та майбутнього, видимих та невидимих. Гра акторів та відео створили особливе поле, що провокує пронизливе відчуття іншої реальності»[7]. Загалом поєднання анімації (на сцені частіше – відеомапінг) з реальним дійством прийом не новий. Деяко подібне відбувалося ще наприкінці 30-х минулого століття, коли до глядних залів увірвався анімований у стилістиці stop-motion Кінг Конг. Відтоді не так часто, але час від часу у кліпах й фільмах на спільному екранному просторі почали зустрічатися анімаційні персонажі й персонажі, що їх грали

цілком реалістичні «живі» актори. Для кіновиробництва це уможливила нова технологія [dynamation](#). Театр чим далі, все частіше цікавиться кінематографічними винаходами.

На «Казки Пушкіна» в постановці Роберта Вілсона у Театрі Націй до певної міри відгуком стала вистава Максима Діденко за романом Достоевського «Ідіот». «...клоунада poir. наївний театр форми, Мультижанровий перформанс сценічної інсталяції» - так визначили ЗМІ жанр мюзиклу-клоунади, складеного цілком за правилами візуального «формального» театру, де всі жіночі ролі грають чоловіки, чоловічі, - жінки, основні персонажі по трактовано активними візуальними засобами зі зміною пропорцій людського тіла, застосування далеких від «традиційного» Достоевського, але цілком «прозорих» асоціацій. В ролі головного героя – Інгебора Дипкунайте. «...це і є сучасне мистецтво в якому ніяких кордонів ніяких заборон на інтерпретацію бути не повинно».

Вочевидь візуалізація художніх ідей, ідеологем, прийомів та ін. – результат дії кількох факторів. Серед них на перші місця варто поставити входження у повсякденне життя сучасного урбаніста віртуальної медіареальності, яка все глибше просотує побут, жонглюючи поняттями інформаційного простору та простру художньої інформації. Цифрові технології стають незамінними у справі комунікації та візуальної реклами, яка є покращеним, рафінованим відбитком життя, обробленим за допомогою все нових й нових технологій.

Дослідники візуалізаційних методів наукового пізнання світу говорять, що сама візуальність (фотографія, кіно, візуальні медійні образи) є «не просто новітнім «довіском» до тексту, вербальним формам репрезентації світу, реальності, не модним культурним «трендом», а це базовий модус існування сучасної соціальності, культури, загальний принцип структурування їхніх форм»[8]. Сюди ж маємо віднести формування й



активне просування у повсякдення «нових медіа», практик створення візуального продукту «революції Web 2.0», яка потребує осмислення, оскільки з соціальними практиками класична наука не працювала. «Сучасна культура дана нам у досвіді саме як вистава: глядач специфічним чином поєднує в собі функції глядача-споживача, туриста-фланера ...» [8, 4]. Додамо сюди ж фланерів-шопингерів, моціонників, фланерів-тусовщиків та фланерів у віртуальному просторі, аби вочевидь переконатися у тому наскільки широкий вибір візуального у сучасного жителя великого міста [9].

### 3. Носії візуалізації.

Наприкінці десятих ХХІ століття Візуальний театр являє собою не тільки один із затребуваних напрямів сучасного театру, але й один з найбільш впливових його ресурсів. Що ми прираховуємо до об'єктів візуалізації? Практика підказує нам доволі широкий спектр можливого. Звернімося до контенту недавнього фестивалю візуальних театрів, що проходив в Единбурзі у січні-лютому 2018-го року. На майданчиках фестивалю глядачі споглядали анімацію, анімовані комікси, вистави лялькових театрів та короткометражні фільми, в яких головну роль віддано або предмету, або його нестандартному життю в новому статусі. Цікаво те, що сам фестиваль, вустами його модераторів, гостей, учасників, намагається самоідентифікуватися як «візуальний». Й виходять такі тексти : «Першим кроком до розуміння» візуального театру » є прийняття того, що вам не потрібно це розуміти. Немає пояснень в словнику або енциклопедії, замість цього ви заходите і дивіться серію прекрасних творів мистецтва, які все пов'язані один з одним парасольковим «візуальним театром». Подібно кулінарній книзі, в якій представлені тисячі ароматів, які ви ніколи не могли собі уявити, і екзотичний і тривожно довгий список спецій (якщо ви коли-небудь зустрічалися з Йотам Оттоленгі або Хестія Блюменталь, ви зрозумієте, про що я говорю) «театр», коли ви описуєте це, здається більш схожим на список художніх форм, ніж на визначення[10]. Тобто, як, можливо, варто розуміти

концепт фестивалю – глядачам показують набір споріднених художніх форм в яких «картинка» стає головним месенджером, дещо спільне з анімацією, ляльковим театром, короткометражним кіно, анімованими коміксами тощо.

#### 4. *Метамодерн як тренд.*

Про метамодерн, відомий також як постопостмодерн, авторіві

вже доводилося писати, зокрема й у «Курбасівській читаннях» 2013-го року [11]. Дослідження французького ученого Л. Коклен свідчать, що відтепер «текстообраз» замінено на «технообраз», інтерпретації - на дроблення за інструкціями, бо інакше зміст користувачу не відкриється, тотальна віртуалістика й важливий для нас «транссентименталізм», міцно замішані на новому гуманізмі, новому утопізмі, відновленні інтересу до минулого, створенні героя та його «великої мети», поверненні до лірики як інструменту бачення світу...

Гру з хаосом завершено натомість посилення індивідуального помножується на створення «фантомних об'єктів, що не мають онтологічної основи» (Н. Маньківська). Так, метамодерн оперує віртуалістикою, занурює нас у дигітальне бачення світу з ефектами відновлюваності, морфінгом цілком віртуальних («квантових» за Н.Корнієнко, А.Жолдаком) акторів тощо, але він також повертає нам класичні інструменти на новому етапі суцільної гри. Звернімо увагу на актуалізацію візуального в умовах метамодерну як іманентної його риси.

Г. Почепцов, відповідаючи на запитання Незалежного культурологічного часопису «І», зауважив: « Модернізм утримував декілька великих наративів. В постмодернізмі вже немає великих наративів, а є сила маленьких. І справді, ми тепер пливемо по струмках істин, а не по річці Істини. Модернізм був за універсальну правду, постмодернізм заперечує її. В основному, як мені уявляється, це – руйнування устрою єдиних світових правил, що дозволяють якимось країнам доводити іншими, що їх ідеологія більш вірна. ... [12].

Визначивши мета модернізм, як коливання між модернізмом і постмодернізмом, вчений вказує на те, що сьогодні «знову виникає необхідність великих наративів» [12].

Але нас цікавить візуальне як іманентна риса нового наративу. Натомість знаходимо доволі просте пояснення, яке полягає у тім, що візуальне має менше «фільтрів», ніж скажімо вербальне, отже «візуальне виявилось більш невимушеним для людини, ніж вербальне», адже «візуальне завжди було правдивим», зауважимо до останнього часу, коли можливості фотошопу й аналогічних медійних програм сьогодні зашкалюють. Втім, як відомо, технічні можливості перевірки фейковості відеоматеріалу теж не стоять на місці.

Менше з тим, людству дійсно з одного боку комфортніше мати справу з візуальною інформацією, тим більш вона сьогодні дійсно стає доступною кожному школяреві з айфоном в руках як у виробництві так й у розповсюдженні. Втім, не будемо лишати поза увагою й ту обставину, що візуальне спрощує сприйняття світу, оскільки перестає завантажувати цілі частини мозку сучасного споживача, відповідальні за відтворення образів з вербальних знаків, формування узагальнень, які непідвладні візуалізації, розвитку кричного погляду на світ тощо. За таких умов візуальний театр також постає кількавимірним об'єктом. Так би мовити амбівалентним винаходом людства.

Візуальність стала необхідною рисою актуального мистецтва по всьому світі й причин тому набагато більше, ніж може здатися на перший погляд.

#### 4. Візуальний театр як різновид (продовження) Театру художника.

Існує версія, що Візуальний театр є правонаступником Театру Художника. Термін «театр художника» народився набагато пізніше, ніж сформувалося

явище, яке він позначив. Точніше сказати, термін з'явився тоді, коли явище остаточно сформувалося і досягло апогею: художник перебрав на себе від режисера функції сценічного креатора й «запустив» алгоритм театральної вистави за законами візуального мистецтва. Право ввійти в історію театру автором «театру художника» дослідники віддали Т.Кантору, ба й навіть назвали дату цієї події – 1956 рік, Краківська галерея, показ групи КРИКО-2 «Каракатиця» за С.Виткевичем тощо.

Процес формування явища тривав багато років, навіть десятиліть. За В. Березкіним Театр Художника творили сценічні проекти та експерименти К. Малевича, В. Кандинського, В. Татліна, Л. Лисицького, російської авангардної сценографії 1910-х років, італійських футуристів Дж.Балла, Е. Прамполіні, Ф. Деперо, майстрів німецького Баухауза 1920-х років Л. Шрейера, О. Шлеммера, Л.Моголі-Надь. Однак як реальне явище культурного життя Театр Художника заявив про себе у другій половині 20-го ст. і його найбільш послідовними і яскравими представниками стали Т. Кантор, Й. Шайна, П. Шуман, А. Фрайер, Р. Уїлсон, Л. Мондзік [5]). «...саме поняття "бідного світу" як художнє втілення "останньої зони" людського існування приваблює по сьогоднішній день польських художників сцени: Юзефа Шайну, Лешека Мондзіка та інших, шлях яких - як і шлях Кантора - від образотворчих мистецтв до театру враховував природним чином фазис захоплення хеппенінгом і використання фізичних властивостей матеріалу ("живої матерії") з його "внутрішньою логікою" [13].

Візуальний театр значною частиною своїх зацікавлень так само направлений убік руйнування класичного погляду на світ, як свого часу хеппенінг 60-х почасти був скерований на руйнування зокрема класичної моделі театру-коробки. Це, звичайно, не вичерпна характеристика напряму, але важлива складова.

До певної міри вірним буде виводити онтологію візуального театру й з візій театру художника у тій частині, де останній використовує предметний світ як

нову мову. «Біо-об'єкт» Гротовського, який існує у польському й світовому театрі досі як самостійний засіб виразності, це окрема гілка у системі становлення візуального театру. Передвісник «іконічного», або візуального повороту шукання власних невербальних засобів, які могли б виразити «узагальнену метафізичну проблематику людського буття», зокрема, у польському театрі. Теперішні віртуалізовані кольори, компютеризовані «залівки» кольором сценічного простору у роботах Вілсона – непрямі ремінісценції пошуків, зокрема й Л.Мондзиком «ритуальних» кольорів на сцені, своєрідного «світлокольорового готичного оп-арту» (вираз В.Худи, дослідника Л.Мондзика).

У німецькому театрі 90-х ця риса переросла з елітарної до маскульту й більш демократичних форм мистецтва. Значний внесок у цей напрямок зробили принципи мінімалізму «формального» візуального театру Р.Вілсона. Працюють у цьому напрямку й Філіп Жанті (Франція), й Ромео Кастелуччі(Італія) й Робер Лепаж (Канада).

##### 5. Візуальний театр та його «гравці».

Роберт Вілсон – один з найзатребуваніших апологетів візуального театру, режисер, що як людина з професійною художньою освітою малює свої майбутні вистави, на кшталт розкадровки у кіносценаріях, розпочинав як дитина з інклюзивного світу. Його аутичне минуле зрезонувало з над можливостями візуального театру до розширення й акцентування комунікативних функцій мистецтва. Тепер в арсеналі засобів виразності режисера – костюми-декорації, грими-маски, світло, яке сформоване у надскладну симфонію зафіксованих під час репетицій комп'ютерних можливостей. Вимоги режисера до відтворення задуму у найдрібніших проявах – відоме. Напевно це не випадково – у візуальному театрі занадто

велике значення мають зорові образи й символи. Набагато більшою мірою, ніж у театрі психологічному тощо.

Вихований дизайнерською меккою - інститутом Пратта, жодного разу не бувши у театрі до 20 років, він, відповідно не маючи професійної театральної освіти, вже десятиліття поспіль – найбільш затребуваний й високооплачуваний режисер візуального театру світу. Невипадкові біографічні ребуси... На 57-й Венеційській бієннале Вілсон сказав, відкриваючи свою виставку-інсталяцію: «Все, що ти робиш як письменник, режисер, художник, має в першу чергу подобатися дітям. Вони повинні засміятися». Спробуємо трактувати сказане – все має бути яскравим й простим, в розумінні доступним.

Вперше він став відомим завдяки постановці «Погляд глухого» на початку 70-х, вочевидь переживши аутизм як хворобу свого дитинства. Пізніші роботи режисера вирізнялися зокрема нестандартним хронометражем. «*KA MOUNTain and GUARDenia Terrace*» (1972) тривала... 7 днів. « Мені було цікаво спостерігати за життям, як воно є (...). Хтось випікає хліб, або робить салат або просто попиває чай - це те, що я знайшов цікавим ... У мене була ідея зіграти в гру, яка буде виконуватися безперервно протягом семи днів, свого роду рамка або вікно в світ, де відбуваються звичайні і незвичайні події, але відбуваються.

Можна було побачити роботу о 8-й ранку, 3-й вечора або опівночі, і гра тривала безперервно, 24-часові проміжки, складені з природного часу, перерваного надприродним часом ... Я не міг писати і керувати грою, яка тривала сім днів, тому я створив велику мегаструктуру, яку я розділив на 24 години-сегменти на день. Я працював з міжнародною основною групою з більш ніж 100 чоловік, і в результаті у нас було понад 700 осіб, включаючи місцевих студентів, людей, яких я зустрів на базарі в Ширазі, і людей, які ніколи не були в Ширазі ... »- писав режисер про цю роботу[14]. Свого роду хрестоматійне втілення культурологічного принципу, що не існує головного

й вторинного, все що відбувається навколо має свій сенс й безпелаяційно є частиною художнього виміру.

1998-го, вдаючись до постановки «Гри снів» за Стріндбергом, режисер отримує такі відгуки: «...Вілсон не намагався зануритися в глибину змістів, відкрити нові. Він ілюстрував текст і безліч його підтекстів. Він озвучив їх і освітив. (...) Він вирвав текст зі звичного ґрунту, перетворивши його в 13 мінливих послідовно, як слайди, малюнків. (...) Плавні і уповільнені рухи акторів, їх герої - ляльки, але ляльки живі (...) Один і той же шматок п'єси може раптом з'явитися перед нами двічі, але в дзеркально протилежних мізансценах. У когось з персонажів раптом з'являються двійники. Голоси - роздвоюються, множаться, діляться. Скрегіт розбитого скла. Світ повний образів і звуків. Але майже позбавлений сенсу» [15].

2007-го Вілсон привіз до Москви свою виставку відео портретів. Знайомлячи публіку із задумом. режисер мав нагоду привідкрити дещо особисті мотиви, які привели його до нових засобів виразості. Зокрема, він розповів, що урізний час усиновив двох інклюзивних хлопчаків – глухонімого й аутиста, й намагаючись достукатися до їхнього жвавого сприйняття світу, вдався до нових театральних видовищних технологій. «Як зізнався Вілсон, головні люди, що спонукали його до пошуку і розуміння нових театральних і образотворчих форм - тринадцятирічний глухий Реймон, усиновлений їм у віці 26 років, інший - підліток-аутист Крістофер.

Завдяки першому з'явився семигодинний спектакль "Погляд глухого", відомий також як "Опера мовчання". Без скорочень вперше постановка була показана у Франції в 1975 році.

Другий посприяв створенню дванадцятигодинного вистави під назвою "Життя і час Йосипа Сталіна", прем'єра якого відбулася в 1973 році в Нью-Йорку.

"Моя перша п'еса, в якій були слова, з'явилася завдяки Крістоферу і його архітектурному мисленню", - сказав режисер. Крім того, і Реймон і Крістофер показали йому, що первинні не думки, а почуття.»[ Як бачимо, постулат від гуру нового візуального театру епохи мета модерну віддалений від базового постулату генія театру епохи модерну, який таки наполягав на створенні «розумного арлекіна». Натомість наш сучасник цілком задовольняється арлекіном чуттєвим, та й то не стільки арлекіном, скільки пульчинеллою.

«Мова і слова не мають значення. Набагато важливіше тиша, яку порушує шум, що знову змінюється тишею. Гра контрастів в сприйнятті звуків залишає дійсно незабутнє враження від п'еси. Акцент на різниці візуального сприйняття дійства на сцені і звукового. Те, що глядач чує, має бути гармонійно доповнено тим, що він побачить, але ні в якому разі не повторено. Рухи - це плавний танець, хореографічна розповідь, яка наповнює власним змістом п'есу. Рухи в парі зі звуком створюють певний, властивий тільки даній виставі ритм.

Гра зі світлом і тінню. Критики (...) пишуть, що він, немов художник, малює картини. Полотно йому замінює сцена, а фарби - світло. Гра зі словами, де головний сенс не у виголошених акторами репліках, а у певному підтексті, прихованому між рядками»[16].

Режисер дійсно промальовує свої майбутні вистави як художник. Він намагався відмовитися від слова, натомість вчив своїх акторів користуватися рухами й мовчанням, рухами, бо сам пройшов професійну школу танцівника. Про використання світла, сам Вілсон заявляє, що він будує й пише світлом. «...його постановки - це фантастичні сновидіння, гра світла і тіней, де актор - лише одна з фарб на палітрі, і далеко не головна. Архітектор за освітою, Вілсон вибудовує мізансцени як найточніші геометричні креслення і всюди носить із собою зошити, беручись якщо виникають питання не пояснювати, а малювати. Художник по натурі, він ненавидить психологізм і натуралізм на



сцені, а найбільше - логоцентричність театру, його залежність від тексту і прагнення розповідати історії»[17].

«Боб Уїлсон довгий час не працював з професійними акторами, займаючи у виставах студентів, офіціанток і навіть свою 80-річну бабусю. Йому був противний акторський наспів, самозамилування і прагнення все розкласти по полицках. «Я не знаю, чому я роблю так чи інакше, а якщо я зможу це пояснити, я не зможу зробити», - говорить він. Нашому раціональному сприйняттю режисер протиставляє світ чуттєвий, який можна досягнути лише на інтуїтивному рівні - відсторонено-холодний і безпристрасно-прекрасний. На його виставах марно звірятися з програмою, намагаючись зрозуміти, яка сцена зараз грається. Текст (якщо він взагалі є) і картинка не мають один з одним нічого спільного» [17].

Не дивлячись на те, що творчість Філіпа Жанті відносять більшою мірою до «нового цирку», думаю багато рис його стилю належать візуальному театру. Локальність, чистота й насиченість кольорів ріднить кольороподіл його вистав з віртуальною реальністю. Часта зміна перспектив, розмірів деталей, навіть частин тіла акторів (персонажів) – винахід лялькаря Жанті теж елемент агресивної візуальності його вистав. Проникливий ліризм, впізнаваність ситуацій внутрішнього психологізму сучасної людини – риси, притаманні саме цьому режисеру. Почасти це елементи ментального мистецтва французької школи, оскільки проникливість, співчуття звичайній цілком здоровій людині – риса французької культури 60-х, адже режисер «родом» звідти. Він шістдесятник за вірою в людину, вірою у складність але гармонійність людських емоцій та почуттів. Він один з небагатьох, хто наважився на відкритий громадянський спротив, коли Франція вступила у війну з Алжиром, що виборював незалежність. Жанті тоді, наприкінці 50-х оголосив голодування.

Говорячи про Жанті ми наразі знову стикаємося з проблемами комунікації, що були присутні у дитинстві режисера. « ... він сам про себе розповідав: Жанті був вкрай замкнутим людиною і відчував великі проблеми в спілкуванні з людьми (в тому числі через це першим його театральним матеріалом стали ляльки). Батько загинув на лижному спуску, коли Філіп був зовсім маленьким; в кінці війни німці спалили його будинок: «Палаючий будинок - моя особиста мана, пов'язане зі спогадами дитинства. У моїй сім'ї був будинок в Савойї. Кінець війни, партизани вбили німецького солдата. Німці на помсту вирішили спалити 12 будинків, до їх числа потрапив будинок моїх батьків. Ми з мамою пішли в гори до партизанів. З гори я дивився, як німці підривали будинки. Бачив, як вибухнув наш будинок. У тому віці мені здалося це скоріше кумедним, ніж трагічним » [18].

Розпочавши як лялькар з освітою художника-графіка, Жанті поволі перейшов до категорії режисера «магічного» як він сам визначає, але все одно візуального театру, театру-цирку й театру масових видовищ. Вистави режисера ріднить з мета модерновим пост театром знову віртуалізація сценічної дії, сценічного видовища – чистий колір, уможливлений для сцени комп'ютерними технологіями, чіткі тіні, що міняють конфігурації від жорстких до м'яких й текучих, безкінечна пластичність образів, що перетікають від живих акторів до ляльок, предметів тощо, вже традиційний для режисера прийом олюднення неживих об'єктів, зміни перспектив, розмірів персонажів, нескінченна гра – живий актор - нежива лялька.

З 1970-х, про режисера заговорили всюди. Період «коли зі своїм театром людиноподібних предметів Жанті об'їхав майже весь світ, режисер визначає як втеча від самого себе. Якщо вірити тому, що розповідає Жанті, він з дитинства страждав від неможливості налагодити нормальний контакт з людьми і вирішити цю проблему зміг тільки в театрі» [19]. У 1980- 1983-му роках разом з дружиною-хореографом Марі Андервуд, яка змінила його світ, розкривши його замкнуті простори назустріч перформансу вистав «Коло як

куб» і «Парад бажань» де все яскравіше відбувається відхід від класичних форм лялькового театру й вар'єте. «Ляльки поступово поступалися місцем акторам, традиції театру маріонеток витіснялися традиціями пантоміми і балету, світ вистав ставав менш предметним, все більше нагадуючи сновидіння.» Відтоді вистави Жанті – це реплікація записів його снів.

У 1984-му Жанті випускає виставу «Витівки Зігмунада» за мотивами Фрейда. «Головними героями в ньому були пальці, які режисер виявив у себе в кишені, коли поліз туди за словом; а сюжетообразуючим мотивом - подорож по лабіринтах підсвідомості»[20].

У 1998-му році він поставив виставу «Океани та утопії» за участю двохсот акторів в умовах стадіону на десять тисяч глядачів.

Ще один режисер, який активно й у власній авторській манері розвиває «візуальний театр» - Ромео Кастелуччі. Як і ті режисери, про яких йшлося – він отримав освіту у сфері дизайну та живопису в Болонському Університеті витончених мистецтв. Як бачимо ця позиція стає вже ритуальною, сталою для режисерів візуального театру, вони художники за первісною професійною освітою, й відповідно за світовідчуттям. І знову маємо справу з людиною, чії інтереси лежать поза соціальним, поза спільнотами. «Я звичайна людина. – говорить про себе режисер. - Просто не дуже соціальний. Я не вірю в інтернет. Я не люблю готувати. Яюсь так»[21].

Кастелуччі взагалі може створювати театральне видовища без актора. Також його не цікавить, за великим рахунком, думка публіки й критики. Зокрема в сценах з циклу Трагедии Эндогонидия. М # 10 Марсель (4/4 пт). - одній з одинадцятьох, присвячених містам Європи – Парижу, Риму, Страсбургу, Лондону тощо відсутні актори. Довгі переходи світлових та кольорових плям, зміна їх розмірів, конфігурацій. Це мова режисера театральної вистави – Ромео Кастелуччі. «Втім, ознаки повсякденного життя

в роботах італійця шукати марно. За словами самого Кастеллуччі, це скоріше *витончені символістські фантазії, підтримувані спільною ідеєю про безсмертя смерті*. Більше режисер нічого пояснювати не збирається. Він же не письменник і не драматург. Він - театральний художник. Кастеллуччі не потрібно розповідати нам про своє співчуття приреченому, залишеному богом світу. Навіщо, якщо він віртуозно вміє розпластати свій біль в сценографічному вирішенні (світ в "БР. № 04 Брюссель" показаний холодною, порожньою залю моргу, яку в перших сценах вистави ще й начисто, надстерільно вимивають шваброю)? Навіщо, якщо він може втілити цю біль в незліченній низці макабричних образів, що заповнюють вакуум його Брюсселя та Лондона? Не дивно, що частина глядачів приймає роботи італійця в багнети. Чи не дивно і те, що багато хто вважає його першим з сьогоднішніх трагіків.» [22] Про режисера пишуть, що він поетизує насилля та смерть. Він сам вважає, що театр не може жити без жертви, й у ньому залишилося багато від жертвоприношення. Про режисера пишуть, що він створює вистави з холодним розумом й ставить собі за мету відмовити театру як місцю, де можна комфортно провести час. Його візуальний театр щільно замішаний не тільки на «візуальному» але й на «тілесному» повороті.

«Театр апелює не до слуху, а до зору. У ньому до сих пір є елемент Елевсинських містерій. Вам треба бути присутнім, щоб бачити. І то, на що ви дивитесь, дивиться на вас. Але це не ритуал, не як в церкві. Ви, глядач, і є містерія. Тут зворотна перспектива: головну роль грають не режисер, не актори, не сюжет. Головну роль грає глядач. Він і є сцена у вищому сенсі. Його тіло, його серце, його мозок.» - вважає режисер. Й далі «...природа театру ефемерна. Він не живе в часі, від нього нічого не залишається. Театр - це те, що ми приносимо додому після вистави. Наші емоції і спогади, більше нічого. Що таке вогонь? Тепло, світло, дим - а потім нічого. Ось що таке театр. Ми приносимо враження, тобто щось, що в нас надруковано. Ми і є

сцена. І я ставлю вистави саме на цій сцені. Яка складається з глядацької плоти, кісток і мозку. Звертаюся і до емоцій, і до логіки. Логіка теж важлива. Вона дозволяє виокремлювати структуру, відгукуватися на повторювані моменти. Логіка чуйна до геометрії режисури.» [21]. Цікаво й те, що будучи трагіком за світовідчуттям, режисер має певні музичні смаки. Так він, зрозуміло, полюбляє Вагнера, але зовсім не мприймає музику Верді, неазиваюси її – клоунадою.

«Ви якось сказали, що мистецтво - це зло. Тому що воно ранить, бентежить, позбавляє надії. І це зрозумілий погляд, що успадковує античної традиції, але наскільки болісно бути провідником такого мистецтва?

- Досить болісно. Тому що мистецтво краде життя. У мене немає ніякого свого життя. Я весь час перебуваю в якомусь паралельному світі. Плаваю в іншому вимірі. Майже весь час. Але в цьому немає ніякої печалі. Тому що це не тільки біль, але і задоволення» [21].

РоберЛепаж. «Лепаж займає не цілком характерну для сучасних театральних режисерів позицію між різних типів мистецтв. Він не тільки театральний режисер і актор, але ще і той і інший в кінематографі (зняв шість фільмів, знявся в дванадцяти), не кажучи вже про двох повномасштабних шоу, поставлених їм для Cirque du Soleil (КА і Totem), постановках кількох музичних концертів, і вже звичайно, не кажучи про його роботах в оперному театрі, яких мало не більше, ніж власне (пост) драматичних» [23]

Технічний директор театру Ex Machina Лепаж у Квебеку Луїза Русель називає його експресивним перфекціоністом. Перфекціоністами є й Боб Вілсон й Філіп Жанті – без цієї риси неможливий візуальний театр як явище. Наприклад, коли на сцені має заплакати маленька дитина у театрі Лепаж

запис плачу не передається через кулісні чи портальні динаміки – звуковий механізм вбудований в ляльку, аби джерело звуку було природнім для глядача.

Щороку на базі театру Ex Machina збираються провідні інженери й техніки, аби обговорити й дізнатися про найновіші технічні розробки для театру, оскільки технічний бік вистав Лепаж надзвичайно складний й вбирає в себе новітні розробки з різних галузей – звуку, світла, відео тощо. Це підтвердив й виконавець всіх ролей у виставі «Гамлет/Колаж» московського Театру Націй Євген Миронов, відповідаючи на питання наскільки важко було грати більше десяти ролей.

Лепаж є частиною сучасного візуального театру й тоді, коли визначає важливість простору для своїх постановок. «Мене завжди цікавив простір, в якому відбувається театральне дійство. Воно визначає, що і як роблять актори. Я хотів якоїсь революції, а для цього треба було подумати про п'єсу і спектаклі якимось інакше, а не йти за традиціями. Починаючи з кінця XVIII століття, театр використовує модель, яку колись визначили італійці, - права куліса, ліва куліса, висота і глибина сценічної коробки. Але зараз, в XXI столітті, коли у нас інтернет, коли люди виходять в космос, коли ми конкуруємо з ТВ, ми повинні щось змінити, якщо хочемо зацікавити глядача» [24] . Декорації для вистави робилися в Канаді й привозилися до Театру Націй. «У Росії немає технологій і технологів, здатних створити такий мінливий світ» свідчили журналісти.[25]

Отже можемо дещо підсумувати, власне що є спільного у тих, хто сьогодні створює новий вид театру, що вже стає візією метамодерну – у названих провідних режисерів візуального театру.

Серед базових принципів мета модерну було названо віртуалізацію реальності. Сцена візуального театру використовує такі технічні прийоми, які формують ілюзію екрану комп'ютеру, а не тривимірного сценічного

простору. Плутианина з перспективою, поєднання непропорційних елементів людських тіл, людської подоби та неживого предмету, специфічне часто авторське (Вілсон захищає своє авторське право на створення світлового дизайну своїх вистав) освітлення тощо. Людина знайома з картинкою з екрану, практично отримує аналог на сцені візуального театру. І це один з його базових принципів.

До той міри як це ввижається дивним, але до такої ж міри логічно, що переважна більшість з них не мають жодної професійної театральної освіти, натомість мають вочевидь освіту художню й частіше за все – дизайнерську. Знання законів живописного й відбудовування під них театральної мови – теж базовий принцип візуального театру. Тепер про інше.

Промовистим виглядає той факт, що фактично кожен з названих режисерів свого часу подолав посттравматичний синдром, а можливо хтось живе цим й досі. Проблеми комунікації, драматичні переживання процесів самоідентифікації починаючи з дитинства – цей шлях пройдено фактично кожним. І це не випадковий збіг обставин. Це базовий принцип, на якому будується відбір засобів виразності візуального театру. Театр як терапія. Таким задумувався візуальний театр на початку 90-х минулого століття. Наприкінці десятих н.ст. цей принцип виводиться в абсолют й стає іманентною рисою цілого напрямку професійного театру зі світовим визнанням - візуального театру. Терапія простими «гарними картинками» інтуїтивними, емоційними станами, а не сюжетами, історіями, наративами. Депресивне суспільство, занурене у хаос та обкладене алогічними моделями буття потребує активної когнітивно-поведінкової терапії, й її дає суспільству візуальний театр. І якщо аутизм – це «нейробіологічний субстрат», який складається з «порушення функцій та взаємодії певних структур мозку, що відповідають за інтеграцію та синтез інформації, що надходить із різних сенсорних каналів», а саме так характеризують цей психосоматичний розлад

спеціалісти, то вочевидь візуальний театр і є тим комунікаційним каналом, що виводить на перший рівень зорову інформацію, роблячи її абсолютною й такою, що почасти заміщує всі інші комунікативні канали. А серед найбільш ефективних методів допомоги при ПТСР - посттравматичному синдромі і є когнітивно-поведінкова терапія (КПТ, Cognitive behavioral therapy)

Іншим методом оздоровлення є метод десенсибілізації та репроцесуалізації травми з допомогою руху очей (EMDR).

Обидва методи рекомендовані сучасними протоколами допомоги при посттравматичних синдромах. Рух очей при ПТСР – має лікувальний терапевтичний ефект. Невже ми так близько від основної таємниці візуального театру?

Так, і вона полягає у наступному. У одній з книг , присвячених вивченню феномену, зокрема Роберта Вілсона знаходимо таке резюме: «Вілсон це художній геній, який живе, щоб ігнорувати норму. Він демонструє неймовірну кар'єру дитини з вадами мовлення, який став психотерапевтом і використав свою інвалідність, щоб створити новий вид театру»[26].

І Жанті і Вілсон, і Лепаж, і Кастелуччі створюють ідеальні дизайнові світи, які приваблюють глядача з одного боку простими до геніальності, як хороші дитячі іграшки формами, локальними, але надзвичайно сугестійними кольорами, абсолютно віртуальними, не властивими сцені переходами світлокольору у кольоротіні, що забезпечується високими дигиталтехнологіями. Візуальний театр це не «актор на килимку», це величезні технологічні комплекси, закликані відірвати глядача від реальності, занурити в потоки психологічної енергії, «розширити



свідомість», використовуючи найбільш динамічний й простий комунікативний канал – сприйняття свту через зір.

Їх об'єднує прагнення працювати у поза ментальному просторі – просторі «Ніде», або просторі «Десь», це дає можливість одразу відірвати персонажів від реалій побутового світовідчуття й занурити їх у «плаценту» первісних почуттів, ясних й яскравих стосунків, мрій, снів, фантазій, ба й комплексів, механізмів витіснення тощо.

#### *6. Терапевтичний ефект Візуального театру.*

А тепер звернімося до фактів. Наприкінці 90-х одним з напрямків терапевтичного впливу на інклюзивних пацієнтів, зокрема з вадами слуху, став напрямок використання такого ресурсу як візуальний театр, тобто театр, в якому головний потік інформації рухається зоровими каналами зв'язку, відповідно полишаючи на маргінесах – аудіо зони. Звичайно тут не йдеться про діяльність професійної трупи, репертуарного театру тощо. Йдеться про принцип залучення такого виду колективної діяльності як процес створення й показу спільної видовищної роботи й саме театр з активізованим візуальним компонентом для розвитку комунікацій інклюзивних гравців.

«Quest Visual Theater, заснований в 1997 році в Ланхеме, штат Меріленд, являє собою групу художників, педагогів і відданих добровольців, які представляють різноманітну етнічну, культурну та художню панораму, які прагнуть створювати, продюсувати, представляти і підтримувати театр, який виходить з візуальної бази... Протягом 10-х років початку століття жодна театральна компанія в Сполучених Штатах не співпрацювала з більшою кількістю інклюзивних артистів, художників» [27]. Як благодійна організація Quest Visual Theater також працює як навчальний сектор для

педагогів, батьків, адміністраторів, які зацікавлені у розвитку власних інституцій для дітей з особливими потребами. Цікаво, що Quest Visual Theater не єдиний у своїй ніші.

У 1972-му році було засновано [Patch Theatre](#), в Південній Австралії. Цей театр був розрахований на міжмовне спілкування з найменшими глядачами від 4-х років та їх батьків. Театр працює досі й за час свого існування показав вистави для загалом більш ніж півтора мільйонної аудиторії малечі і дорослих. Для наймолодшої аудиторії працюють й інші театри, зокрема у США це «[Імагінаційний етап](#)», «[Театр альянсу](#)» та дитяча компанія Міннеаполіса. А театральна компанія [Arts on Horizon](#), почала робити театральний продукт для аудиторії від народження до шести років. Безумовно яскрава образна мова таких театральних починань могла зацікавити й театр для дорослих, що володіють комунікаційними мовними можливостями. Обставини розвитку сучасного театру складаються таким чином, що відкрите на споріднених теренах одразу стає його дієвим ресурсом. Так сталося й продовжує відбуватися у сучасному тепер вже професійному візуальному театрові. Візуальний поворот, що збігся у часі із засадами розвиваючого театру для інклюзивного й наймолодшого глядача й учасника, вивів цілісного у своїх сприйняттях світу дорослого здорового глядача у світ часткової повноцінності, зосереджуючи його на фрагментарному сприйнятті картини світу орієнтуючись на емоції, інстинкти, фізіологію щільно замішаних на активному, сказати б агресивному візуальному ряді - віртуалізованому кольорі, світлі, тінях, змінах перспектив, масштабів як окремих учасників дійства, так і окремих частин їхніх тіл, позахудожніх техно-образах. Меседж візуального театру полягає зокрема й у тому, що глядача привчають не шукати сенсу, змісту, логіки, сюжету. Ці поняття успішно замінюються на корпускулярні спалахи свідомості, часто підсвідомості. З глядачів, які щоденно користуються п'ятьма природніми каналами отримання інформації формується загал, якому

достатньо одного, але гіпертрофованого каналу комунікації – візуального, або тілесного, або медійного тощо. Глядач візуального театру, скоріше його споживач, - не переймається сенсом буття, це оголошено історичним мотлохом, місце якого на звалищі, споживачеві для естетичного задоволенні стає достатньо отримати сильну проривну емоцію, яка вже балансує на грані ритуального насильства, ба й вбивства на сцені з одного боку й прекрасного багатокольорового й світлотіньового видовища із чарівливим музичним акомпанементом з іншого. Але це ще не всі онтологічні зв'язки візуального мистецтва з гносеологічними трендами суспільного життя.

### 7. Візуальне і IoT

Одним з напрямків розвитку візуального театру, його відгалуженням змістовим й жанровим є також є феномен **світу речей** (виділено – О.К.) - свого роду реалістичний аналог Інтернету речей (англ. Internet of Things, IoT), що живе своїм життям. Саме через світ речей візуальний театр досягає глибини світу людей. Речі, які розумітимуть господаря у недалекому майбутньому, виконуватимуть функції компаньйонів, прислуги тощо, житимуть «своїм життям», ба й наглядаючи за людиною – перспектива не така вже й примарна. Бажана чи ні? Питання окреме.

«Довізуальний слід» що віддалено нагадує подібне використання речей на сцені можемо бачити при створенні симбіозу людини й предмету - «біо-предмету» Кантора, від сценічних лялькових та екранних анімаційних, коміксових опусів, мепінгових фесрій. Цікаво, але подібна ідея – була однією з базових у теоретичному підґрунті київської школи сценографії Даніїла Лідера у 70-х роках ХХ століття, коли її засновник говорив про те, що на сцені завжди цікава річ «з біографією». Річ, яка прожила або своє власне життя, або життя поруч із людиною, але обов'язково несла на собі

сліди часу, подій, катаклізмів, подолання цих катаклізмів тощо. Це, безумовно, дещо інший аспект теми, але напрочуд близький.

І нарешті згадаймо Гурток візуального театру в Центрі Мейрхольда. Ми вже наводили міркування його керівників про засади візуального театру. Але...

#### 8. «Над- та «недо-» візуальний театр.

Візуальний театр Західної Європи та Америки - втілення візуального повороту - створення віртуальної реальності - цифрової обробки реальності - як абсолют, який створюється режисером-художником і втілення його жорсткого задуму не терпить ані найменшого відхилення, технічного кіксування або... браку фінансування. Таким є театр Боба Вілсона зокрема його прем'єра в Московському Театрі Націй, під керівництвом Євгена Миронова - «Казки Пушкіна», або «Сонети Шекспіра» у «Берлінер ансамбль». Такими є спектаклі Філіпа Жанті, технологічні феєрії Робера Лепаж, зокрема його «Гамлет-Коллаж» у Театрі Націй тощо...

Технологія вирішує у цьому типі візуального театру – левову частину задач. Візуальний театр сталих демократій, в яких фінансування технологій для культури вже давно вирішена проблема, як і вимоги глядача до видовища – натреноване око якого звикло до абсолютів дігитального простору й зовнішньої досконалості героїв. Можемо назвати, звичайно дуже умовно цей вид театру - «надвізуальний театр»

У той же час, пострадянський візуальний театр, який не має ані фінансування, ані сталих високих театральних технологій (машинерій)

суттєво відрізняється від візуального театру західного світу. У постсоціалістичному театрі як у постапокаліпсісі. Перед очима - руїни. Править бал естетика звалища, згарища, зруйнованих стін, пошарпаного збіжжя та одягу, найулюбленіший матеріал – прозора поліетиленова плівка, яка не боїться води, бути зім'ятою, яку можна використовувати у безмежній кількості. Окрім фінансово-технологічного шукаємо психологічний підтекст. І ось він - Око, натреноване на нескінченних втратах, Око, що відтворює руїни. Щоб звільнитися від них? Чи просто нічого іншого у буденності воно не фіксує? М'яті стоси паперу ) пам'ятає люмпен-місто у данченко-лідерівській «...старій дамі»? Брудні тканини, порваний одяг, некомфортні упаковки людських тіл, замість красивих ліній, високих дизайнерських рішень, дігитально вичищеного віртуалізованого театрального простору - це середовище постколониальних просторів, що створює пострадянський візуальний театр. Звичайно... «китайський вентилятор» - наше «все»!

Цікаво, що критики «нічтоже сумяшеся» вказують на цю особливість природи пострадянського візуального театру: «Вистава інженерного театру АХЕ була тріумфом низьких технологій, інженерних рішень вузлуватих мотузок і скрипучих блоків, дизайну іржавих заліз'як і нефарбованих дощок. І ця лінія розвитку візуального театру виявилася дуже продуктивною» і далі, вже за горизонт: «По суті, тільки через десять років після тріумфу АХЕ в павільйоні Ленекспо, відбулося засвоєння візуального театру нашою сценічною практикою. Знаком його стало те, що на початку 10-х спектаклі Кримова і Могутнього встали в номінаційному списку «Золотої Маски» поруч з традиційними драмами, а номінацію «Експеримент» вже щільно окупували постановки, де новизна стосувалася скоріше мови драматургії і соціальних тем» [28].

«Недовізуальний» театр?

## ВИСНОВКИ

Висновки відносно проблематики, що тільки формується завжди передчасні. Будемо сподіватися, що «візуальний театр» трансформується й на наших теренах, віднайде спосіб ставити питання суспільству у свій унікальний спосіб. Хоча, як бачимо, театр сусідньої країни досить побіжно минув цю «епоху» й занурився вже у нові форми й «соціальні теми».

Плинність же, неперервність традиції бачення світла, створення героя, який сумніваючись, але рухається до високої мети, загальна соціальна емпатійність, повернення суспільних цінностей на кшталт «альтруїзм, захист, безпека, милосердя, підтримка, любов» ріднить візуальний театр метамодерну з театром періоду шістдесятництва, з різницею, б зокрема у тім, що перший (хронологічно) діяв за часів романтизації великої соціальної парадигми, другий – намагається нову соціальну парадигму сформувати.

Наскільки ці процеси будуть тривати, у другому випадку, наскільки вони будуть життєстійкими – покаже час.

## Література:

1. Sako Maris. Театру будущего необходим квантовый актер. [Электронный ресурс] / Sako Maris. // Helsinki Sanomat. – 2010. - Режим доступа до ресурсу: <http://svobodazholdaktheatre.com/press/3>

2. Визначення «Візуального театру». Режим доступа до ресурсів:

<http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=2515>

<http://meyerhold.ru/kruzhok-vizualnogo-teatra>

3. Ги Эрнест Дебор. Общество Спектакля. [Электронный ресурс] / Ги Эрнест Дебор – Режим доступа до ресурсу: [https://royallib.com/book/debor\\_gi/obshchestvo\\_spektaklya.html](https://royallib.com/book/debor_gi/obshchestvo_spektaklya.html).

4. Корнієнко Неллі «Театр (художня культура): Час кванту ###». (Рукопис монографії).

5. Кузина Светлана. Футуролог Рэй Курцвейл: «В XXI веке мы совершим рывок на 20 тысяч лет вперед». [Электронный ресурс] / Кузина Светлана – Режим доступа до ресурсу: <https://www.crimea.kp.ru/daily/25848.5/2818580/> ].

6. Троїцький Влад. Нічого не зрозумів, але мені сподобалося – це чудовий відгук [Електронний ресурс] / Троїцький Влад. – Режим доступу до ресурсу: <https://rozmova.wordpress.com/2016/12/14/vlad-troitskyi-7>.<http://2009.gogolfest.org/ukr/theatre/programme/jinka>
  
7. Колодий Вячеслав Владимирович. Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фс. наук : спец. 09.00.11 "Социальная философия" / Колодий Вячеслав Владимирович. – Томск, 2011.
  
8. Ванштейн Ольга. Денди: мода,литература,стиль жизни. [Електронний ресурс] / Ванштейн Ольга // Новое литературное обозрение. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.livelib.ru/book/1000109669-dendi-moda-literatura-stil-zhizni-olga-vajnshtejn>.
  
9. Corbett R. Defining the indefinable: So, what is visual theatre? [Електронний ресурс] / Rebecca Corbett. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://manipulatefestivalblog.wordpress.com/2016/02/04/defining-the-indefinable-so-what-is-visual-theatre-rebecca-corbett/>.



- 10.Коваленко Олена. Індивідуальне на тлі постпостмодерну. // Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн./ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса; редкол..Н. Корнієнко (голова) та ін.. – 2013. – №8. – С. 36–49.
- 11.Почепцов Георгій. Фейки як склад розуму. [Електронний ресурс] / Почепцов Георгій. // Незалежний культурологічний часопис «Ї» – Режим доступу до ресурсу: [http://www.ji-magazine.lviv.ua/2018/Pocheptsov\\_Fejki\\_yak\\_sklad\\_rozumu.htm](http://www.ji-magazine.lviv.ua/2018/Pocheptsov_Fejki_yak_sklad_rozumu.htm).
- 12.Бжоза Хелена. Леонид Андреев - Тадеуш Кантор. Драма человека в театре мира [Електронний ресурс] / Халина Бжоза // Софийский государственный университет им. Св. Климента Охридского Факультет Славянских филологий Кафедра русского языка. Балканская Русистика – Режим доступу до ресурсу: <http://www.russian.slavica.org/index.html>
- 13.Уилсон Роберт в тексте каталога, сопровождающего выставку «Современное Иран» в Музее общества Азии в Нью-Йорке, 2013 год. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrac>
- 14.Фьельнер-Патлах Ирина. Шведские сны Боба Уилсона. / Фьельнер-Патлах Ирина. // Независимая газета. – 28 ноября 1998.

[Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу:  
[http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_wil.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm).  
<http://kakfb.ru/novosti-i-obshhestvo/znamenitosti/88664-robert-uilson-rezhisser-biografija-lichnaja-zhizn.html>

15. Шимадина Марина. Лицом к лицу с Робертом Уилсоном./ Шимадина Марина. // Ваш досуг. - 30 сентября 2013. [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу:  
<https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/71343/>

16. Вилисов Виктор. Все, что нужно знать о Филиппе Жанти — режиссере спектакля «Внутренние пейзажи». Главный кукольный режиссер современности снова приедет на Чеховский фестиваль. [Электронный ресурс] / Вилисов Виктор // Бюро. Культура/Театр. – 11.05.2017 – Режим доступа до ресурсу:  
<https://www.buro247.ru/culture/theatre/11-may-2017-all-about-philippe-genty.html>.

17. Шмерлинг Ада. Шедевры Филипа Жанти. [Электронный ресурс] / Шмерлинг Ада. // COLTA. – 15.06.2009 – Режим доступа до ресурсу: <http://os.colta.ru/theatre/projects/5453/details/10702/>.

18. Гурецкая [Эвелина](#). Одиссея из актеров и марионеток Филиппа Жанти. [Электронный ресурс] / Гурецкая [Эвелина](#). // The Hollywood

reporter/ – Режим доступа до ресурсу: <http://thr.ru/theatre/odissea-iz-akterov-i-marionetok-filippa-zanti/>.

- 19.Мунипов Алексей. Ромео Кастелуччи: Большое Интервью. «Я просто что-то бросаю, а зритель пусть ловит как хочет. Сердцем, жизнью, ранами». [Электронный ресурс] / Мунипов Алексей. // COLTA. – Режим доступа до ресурсу: [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/18361](https://www.colta.ru/articles/music_classic/18361)
- 20.Горская Анна. Номо Novus — человек театральный. [Электронный ресурс] / Горская Анна. // «Бизнес & Балтия». 4 июля 2007 года – Режим доступа до ресурсу: <http://arhiv.bb.lv/?p=1&i=3761&s=8&a=138358>.
- 21.Вилисов Виктор. Кто такой Робер Лепаж и почему на его спектакли стоит идти даже в кино. От Cirque du Soleil к (пост)драме. [Электронный ресурс] / Вилисов Виктор. // БЮРО. - 24.01.17. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/kto-takoy-rober-lepazh-i-pochemu-na-ego-spektakli.html>
- 22.Курова Наталия. Робер Лепаж: Евгений Миронов примирил меня с системой Станиславского. [Электронный ресурс] / Курова Наталия.

// РИА Новости. - 20.12.2013. – Режим доступа до ресурсу:  
<https://ria.ru/interview/20131220/985233624.html?inj=1>

23. Режим доступа до ресурсу:

[https://ria.ru/weekend\\_theatre/20131222/985716546.html](https://ria.ru/weekend_theatre/20131222/985716546.html)

24. Otto-Bernstein K. Absolute Wilson. The Biography / Katharina Otto-Bernstein. – Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2006. – 270 с.

25. Режим доступа до ресурсу:

<https://www.ensembletheaters.net/members/questartsf>].

26. Годер Дина. «Триумф узловатых веревок». [Электронный ресурс] /

Годер Дина . // Лучший из миров. – Режим доступа до ресурсу:  
<http://theatretimes.ru/triumf-uzlovatykh-verevok>