

УДК 792.01; 7.01

КП _____

№ держреєстрації_0119U001831

Інв. № _____

Міністерство культури та інформаційної політики України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

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

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи Корнієнко Н. М.

(підпис)

« _____ » _____ 2021 р.

М.П.

ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ

«Методологія режисури: генеза індивідуального художнього стилю митця XX - початку XXI століття (школи й напрями)».

Науковий керівник НДПКР

Головний науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства

Коваленко О.М. _____

(підпис)

Рукопис закінчено 19.12.2021 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 29 грудня 2021 р. № 2

продовження Додатку 9

Реферат

Звіт про НДКПР: 136 сторінок, 65 джерел.

Метою роботи є формування й розвиток рідкісної для вітчизняного наукового простору галузі – теорії режисури через відстеження динаміки внутрішніх змін індивідуального стилю режисера першої чверті ХХІ століття.

Об’єктом дослідження є режисерська методологія, як добірка професійних засобів, методів, прийомів.

Метод дослідження: У роботі застосовано евристичний підхід, зокрема його лабіринтна модель, методи соціально-історичного, історико-мистецтвознавчого аналізу.

Актуальність: Теорія режисури – галузь культурного знання, що, як і раніше, знаходиться у стадії становлення у вітчизняному мистецтвознавчому й світовому культурологічному просторі. Однією з важливих складових розуміння стилістики режисерського бачення є систематизація методологічних прийомів, їх динаміки, принципів відбору засобів виразності в роботі режисерів певного художнього напрямку, мистецької школи.

Ключові слова: театр, режисер, художня школа, художній напрямок, індивідуальний художній стиль, теорія режисури, методологія режисури.

Матеріали дослідження пройшли апробацію:

Статті для міжнародних наукових видань:

1. Коваленко (Хурсина) Е. Н. Очерки теории режиссуры. Новые методологические и социокультурные аспекты украинского шестидесятничества. [Электронный ресурс] / Елена Николаевна Коваленко (Хурсина) // ScientificWorldJournal. Issue №6. Part 5 . December 2020 S. p. 155-162. – 2020. (опубліковано у 2021)
2. Kovalenko (Khursina) O. M. DIRECTING THEORY – SOME ASPECTS OF CREATION / Olena Mykolaivna Kovalenko (Khursina). // International scientific conference "Modern systems of science and education in the USA, EU and post-Soviet countries '2021". – 2021. – p. 171–174.

Глави для міжнародних колективних монографій:

1. Wissenschaft für den modernen Menschen / Science for modern man ‘ 2021 Part 7 Monograf 147 ISBN 978-3-949059-15-5 Kapitel 16 / Chapter 16. Formation of the theory of performing art’s directing.

DOI: 10.30890/2709-2313.2021-04-07-040.

2. Monografische Reihe «Europäische Wissenschaft». Buch 5. Teil 4. 2021.

ISBN 978-3-949059-29-2 Erbe der europäischen wissenschaft: Pädagogik, Psychologie, Philosophie, Philologie, Kunstgeschichte, Medizin, Rechtswissenschaft.

Heritage of european science: Education, Psychology, Philosophy

Philology, Art History, Medicine, Jurisprudence. Monographic series

European Sciences. Book 5. Part 4. 2021.

Methodology in the work of theatre and stage show director as a key concept in theory of directing.

DOI: 10.30890/2709-2313

У роботі міжнародних наукових конференцій:

1. Directing theory – some aspects of creation / International scientific conference "Modern systems of science and education in the USA, EU and post-Soviet countries '2021". (Опубліковано тези доповіді).
2. 1-st degree MAY 27-28, 2021 (10 hours). DIPLOMA Participants of the International Scientific Symposium Author(s) Kovalenko (Khursina) Olena 2021. ERBE DER EUROPÄISCHEN WISSENSCHAFT HERITAGE OF EUROPEAN SCIENCE Report METHODOLOGY IN THE WORK OF A THEATRE AND STAGE SHOW DIRECTOR RS A KEY CONCEPT IN THEORY OF DIRECTING WITH THE SCIENTINS SUPORT.

Статті у вітчизняних виданнях:

«Гарні, сильно зроблені сни про вічне». Показ-Лабораторія за мотивами п'єси Оксани Танюк "Сон Лакшмі, що побачив Вішну у своєму сні, або Медитація на тему Ігри Богів"... // Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук. вісн./ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса. 2021. – №16. – С.158-169.

«Перформативні та сценічні мистецтва у системі культурних та креативних індустрій України» // Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн./ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса. 2021. – №16. – С.105-114.

ЗМІСТ:

1. Вступ. Теорія режисури – нове.....	8
2. Термінологічна прозорість і методологічні засади режисерських шкіл і напрямків окремих історичних періодів («великий стиль» у світовому, євро- та українському контекстах).....	20
3. Етика індивідуального стилю режисера в контексті творчих шкіл і напрямків.....	47
4. Український режисерський «відцентровий» наратив кінця 80-х.....	68
5. Методологічні засади «візуального театру». Тенденції світового, євро- та українського контекстів.....	90
6. Український метатеатр 2000 – х.....	126
7. Висновки.....	134

1. Теорія режисури – нове.

Методологія режисури: генеза індивідуального художнього стилю митця ХХ - початку ХХІ століття (школи й напрями). Обрана тема настільки іманентно розгалужена, що вочевидь містить в собі у складеному, сказати б, пружинному стані десятки інших, що проростають, проглядають крізь неї очікуючи на свій час. У вітчизняній та світовій практиці тільки починають формуватися теоретичні засади розуміння режисури сценічного, аудіо-візуального видовища як окремого виду інтелектуальної творчості. Цей процес ми з вами маємо можливість споглядати на етапі накопичення емпіричних знань. У першу чергу формується масив літератури, де з доброї волі відрефлексовують свій особистий досвід практики режисури, надаючи неоціненний матеріал для подальшого розвою науки про режисуру. В деяких українських гуманітарних вишах не перший рік викладається «Історія та теорія режисури», зустрічаються у розкладах й інші подібні предмети - «Основи акторсько-режисерської діяльності», або «Режисура та Основи майстерності актора драматичного театру». Практика «виховання» в одній звязці акторів та режисерів театру завжди видавалася мені доволі контраверсійною. З одного боку вона ніби мала на меті ознайомити режисерів з особливостями акторської професії, але з іншого - нівелювала набуття інших практичних навичок режисера, адже для нього не менш важливо знати роботу всіх технічних служб театру, можливості й небезпеки правових колізій, психології творчості, особливостей різного типу комунікацій, синергій тощо. Такий підхід очевидне свідчення, віддзеркалення синкретичності, первісності стану науки про режисера. Серед рекомендованої

літератури дуже скромно згадуються й так дуже нечисленні, сказати б, поодинокі спроби рефлексій, самоосмислення реального досвіду роботи українських режисерів-практиків, серед яких книга Сергія Данченко під редакцією Олени Коваленко «Бесіди про театр», книги Олексія Кужельного... Василя Вовкуна, які, до речі не знайти у вільному доступі, адже вони не перевидаються й не продаються. До речі з «переконливим» гарним аргументом від функціонерів грантового книжкового поля: «важкуваті, адже не містять п'яти способів як стати щасливим...»(!).

Одна зі споріднених тем – наявність, тяглість шкіл й напрямків у режисурі, зокрема у вітчизняній - спроби («поодинокі постріли у невидиму ціль») було розроблено науковцями стосовно акторських шкіл. Дихотомія Станіславський-Брехт загальновідома. У локальному просторі України досі неартикульовано російську школу. Згадати б «десант 50-х», коли до Києва, до театру Лесі Українки за цільовим призначенням приїхали молоді Олег Борисов, Кирило Лавров, Ірина Молостова, Микола Русковський та ін. Більш артикульовано акторську школу Л. Курбаса. Одним з магістральних напрямків «з вуст в уста» передається містечтвознавцями скоріше апокриф, ніж доказовий шлях формування «курбасівця» Богдана Ступки як учня Бориса Тягна (у свою чергу - учня Л.Курбаса). Тут завжди фактично ігнорується природа західноукраїнського актора, що народився у Куликові на Думному потоці у Львівській області, галицькому «містечку-фортеці з сильно укріпленим замком й цеховим устроєм міського життя, де переважним населенням від часів Австро-Угорщини були русини». Не треба, напевно, зайвий раз нагадувати про менший історичний відрізок тоталітарних негативних впливів на ментальність жителів західних територій, адже Австро-Угорщина навіть не забороняла користування українською мовою, на відміну від російської імперії. Мало хто

згадує нині, але по приїзду Ступки до Києва місцеві експерти певний час сприймали його як актора з «негативною чарівливістю». Не завжди береться до уваги принципово формуючий професійний вплив на становлення актора його багаторічні співпраця з режисером, за природою роздумливим, Сергієм Данченком (родом із Запоріжжя), який «вів» Богдана Ступку від однієї значної ролі до наступної у щільній системі інтелектуальних філософських стимулів та противаг. І у львівський й у київський період режисер постійно свідомо й цілеспрямовано формував талант актора, іноді всупереч іншим, про що він згадує у своїй книзі. А дотично до «школи Курбаса», скоріше доцільно було б розглядати лінію «харківської театральної школи».

Енциклопедичні видання констатують розвиток нинішнього Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського: «... у 1926 році, коли театр «Березіль» переїхав до Харкова, педагогічні кадри поповнилися акторами – учнями і соратниками Леся Курбаса. Серед них актор Степан Бондарчук (декан факультету у 1928–1929 навчальному році), професор, керівник науково-дослідницької кафедри (поч. 1930-х рр.), декан факультету (у 1929–1934 роках) Гнат Ігнатович, Борис Тягно, Володимир Меллер, які вже мали досвід педагогічної роботи у Київському Муздраміні, а також актор, режисер і театрознавець Василь Василько (згодом народний артист СРСР), українська актриса, згодом народна артистка України Лілія Гаккебуш, режисер театру Лесь Дубовик, художник-сценограф Дмитро Власюк, один із найталановитіших акторів «Березоля», неперевершений майстер внутрішнього і зовнішнього перевтілення Мар'ян Крушельницький, дещо пізніше – режисер, театрознавець, викладач Володимир Складенко, актор, режисер, викладач Роман Черкашин, режисер, театрознавець, педагог Михайло Верхацький, які привносять березільську школу виховання актора і режисера, «дух неспокою і реформ».¹

¹ <http://num.kharkiv.ua/history/theatre>

Менше з тим. Теорія театру є постійно розширюваною територією, системою континентів та островів, на яких ще не закінчились і нескоро 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, Валерія Більченка. Роман Мархолія розпочинав як учень режисера Анатолія Ефроса.

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, чії 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 чеховської «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 артикують 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 «терра інкогніта».

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.

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, отримати напрацьовані методологічні підходи. 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 нічим, 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.Айламазян [12].

2.Термінологічна прозорість і методологічні засади режисерських шкіл і напрямків окремих історичних періодів («великий стиль» у світовому, євро- та українському контекстах).

Важливим аспектом формування теорії режисури й вивчення режисерських стилістичних напрямків та шкіл, впливів тощо лишається **термінологічна прозорість**. У цій царині доволі багато було й лишається протиріч. Так 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 брутальним 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 евристичної 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

ввійшла 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.

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 ушляхення 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 - природніми 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 розкутості, 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. Внаслідок 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, прозорості терміну й питання «великого стилю».

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 Басилашвілі, Тетяна Дороніна, Олег Борисов, Вячеслав Стржельчик, 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 крупіці 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#39;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

оригінали 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 роз шифровці.

- 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 так товсто 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].

3. 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, двадцатідвохчасового. 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-с'ятників, 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

довгожителами. 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 довгожителами 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».

5. 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...»[9, С.49] .

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 золотої 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 гармонійного світу. Режисери «не ламають» авторів, а намагаються розвинути авторську думку, відповідно з повагою ставляться до первісних текстів, рідко вдаючись до їх кардинальних переробок.

У такий спосіб, вдаючись до методологічних прийомів емпіричного дослідження на кшталт глибинних інтерв'ю, методу «ключових питань» (відомого також як метод «евристичних питань»), порівняльного аналізу й постійно вдаючись до пошуку термінологічної прозорості можна рухатись у бік вивчення методології режисури загалом й режисури сценічної її зокрема.

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

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
18. Новодворская Валерия. Поэт на договоре. Валерия Новодворская о Евгении Евтушенко. [Электронне джерело] Доступ з екрану: 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

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-](http://portal-kultura.ru/articles/theater/32952-peter-shtayn-pokupayu-semena-u-nastoyashchego-mafiozi/)

[kultura.ru/articles/theater/32952-peter-shtayn-pokupayu-semena-u-nastoyashchego-mafiozi/](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 екрану:

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 екрану: [http://zavtra.ru/blogs/peter-](http://zavtra.ru/blogs/peter-shtajn/)

[shtajn/](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](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>

4. Етика індивідуального стилю режисера в контексті творчих шкіл і напрямків.

Об'єкт нашого зацікавлення – **індивідуальний стиль режисера** сценічного дійства в контексті напрямів й шкіл лежить на території перетину багатьох гуманітарних дисциплін. Спроби структурувати добре відоме як в естетиці, так і в історії мистецтвознавства питання формування й розвитку індивідуального стилю митця, губляться в новій, й тим більше, найновішій історії, починаючи від рубежів модерну й дотепер, коли провідні культурологи світу починають говорити про настання ери постпостмодерну, що втомивася від конструктивного хаосу й все виразніше тяжіє до створення нової етики, нового гуманізму, постсентименталізму тощо.

Як відомо, індивідуальний стиль митця як такий – явище, безумовно полінаукове, мабуть саме тому досі більш ґрунтовні розвідки проведено у лінгвістиці, теорії музики тощо, але не у мистецтвознавчій дисципліні про сценічне дійство, де існує театрознавча «теорія драми», але досі не існує «теорії театру» («цирку, шоу, концерту» тощо). Чи існують взагалі спеціальні

«інструменти» вивчення такого виду мистецтва й окремих його елементів й наскільки в принципі можливе створення «теорії сценічного дійства»? Дискусійність (передусім у зіткненні-протистоянні теорії й практики) такої постановки питання має давню історію. Втім, це не знімає, а лише підкреслює актуальність обраної для дослідження теми.

Проблеми вивчення індивідуального стилю не нові для автора й досліджувалися у таких розвідках : «Індивідуальний стиль. Спроба каталогізації методологічних підходів»², «Декомерціалізація режисури як повернення до класичного ідіостилію»³, «Між «великим стилем» і постмодерним « театром художника»⁴, «Індивідуальний стиль режисури Л.Курбаса в європейському ландшафті першої третини ХХ-го століття»⁵, «Окремі сучасні стратегії розвитку постмодерного театру»⁶ та ін.

На перший, доволі узагальнений погляд, картина стилістичних напрямків у режисурі співпадає із загальномистецькими стратегічними. На початку ХХ століття у 10-х – 20-х роках розвиток мистецтва театру й його важливої фундаментної складової – режисерського мистецтва, як відомо рухався щонайменш кількома векторами. У своїй роботі «Індивідуальний стиль режисури Л.Курбаса в європейському ландшафті...» автор вже дещо структурував (й візуалізував у зведеній схемі) стилістичні режисерські

² Коваленко О.М . Індивідуальний стиль. Спроба каталогізації методологічних підходів. // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н.Корнієнко та ін. / – Київ: ЛДЛ, 2003. – С. 364–392. фахове видання

³ Коваленко О.М . ХХІ століття. Декомерціалізація режисури як повернення до класичного ідіостилію?. // Курбасівські читання: наук.вісник /Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – 2010. – С. 53–77.

⁴Коваленко О.М . Між «великим стилем» і постмодерним «театром художника». // Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн../ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса; редкол..Н. Корнієнко (голова) та ін.. – 2011. – №6 (ч.1). – С. 54–66.

⁵ Коваленко О.М. Індивідуальний стиль режисури Л.Курбаса в європейському ландшафті першої третини ХХ-го століття. // Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн../ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса; редкол.. Н. Корнієнко (голова) та ін... – 2014. – №9. – С. 114–133.

⁶ Коваленко О.М. Окремі сучасні стратегії розвитку постмодерного театру. // Современная наука: тенденции развития: Материалы XII Международной научно-практической конференции. 30 марта 2016 г. Сборник научных трудов / – Краснодар: НИЦ Априори, 2016. – С. 14–24.

шукання цього періоду: «Хай і умовно але спробуємо розвести відомі режисерські імена за цим принципом концептів художньої мови. Отже?

- I. Натуралізм: Антуан, Арто, почасти Марджанішвілі,
- II. Символізм(імпресіонізм): Крег, Аппія, Таїров,
- III. Театральність, гра: Вахтангов, Евреїнов, почасти Марджанішвілі
- IV. Психологічний («одухотворений») реалізм: Копо, Станіславський
- V. Експресіонізм, філософський (політичний): Рейнхардт, Мейрхольд, Курбас, Йеснер, Піскатор»⁷

У розвиток цитованого дослідження автор тексту Коваленко О. пропонує ввести у науковий обіг термін «**тімелізм**» (для більш коректного позначення III –го напрямку театрального модерну).

Від другої половини XX-го століття важливим інструментом дослідження методології режисури стає поняття індивідуального художнього стилю. Почасти ситуація повторюється тим, що уніфікований «великий стиль» від 60-х розпадається на багато напрямків, дещо споріднено з 20-ми роками, коли події революційного перевороту звільнили режисерський театр настільки, що він просто вибухнув новими напрямками. Відтоді однією з важливіших стає у дослідженні театру категорія **індивідуалізму**. Адже «архетип самості» (за Юнгом) дозволяє досягти **кінцевої мети індивідуального розвитку - особистісної цілісності та неповторності**. *«В принципі, індивідуалізм не властивий архаїчній свідомості, оскільки можливий при досить високому*

⁷ Коваленко О. Індивідуальний стиль режисури Л.Курбаса в європейському ландшафті першої третини XX-го століття. // Курбасівські читання: Курбасівські читання: наук.вісн./ Нац. центр театр. мистец. ім.Леся Курбаса; редкол.. Н. Корнієнко (голова) та ін... – 2014. – №9. – С. 114–133 – С. 120..

ступені автономії особистості, знанні нею своїх пріоритетів, можливості вибору, що надаються суспільством. Індивідуалізм показує міру свободи і повноти самовираження.»⁸

На початку 2000-х, зокрема, Ю.Борев, пропонує з точки зору естетики бачити особистісну стилістичну ієрархію наступним чином:

«П'ятий рівень стилістичної спільності

П'ятий рівень стилістичної спільності - **індивідуальний стиль художника**, що відображає особливості його художнього мислення. Як тільки людина історично сформувався в особистість, знайшовши самосвідомість і своєрідність в ціннісних орієнтаціях і діяльності, так в мистецтво прийшов індивідуальний стиль.

Шостий рівень стилістичної спільності - **стиль періоду творчості**.

Шостий рівень стилістичної спільності - стиль періоду творчості. У новітню епоху прискорення історичного руху так підвищується інтенсивність життя особистості, що раніше стійкі, незмінні її характеристики - індивідуальність, особливості мислення, цінно-стна орієнтація - протягом творчого життя художника істотно змінюються і індивідуальний художній стиль членується і знаходить нову ступінь спільності. «Блакитний» і «рожевий» періоди в творчості Пікассо мають різну стилістичне забарвлення, хоча у них і зберігається спільність, скріплюється індивідуальним стилем художника (особа при всіх своїх змінах зберігає ядро свого «я», і перед нами пред стає іншим той же самий осіб).

Сьомий рівень стилістичної спільності - **стиль твору**.

⁸ Доступ з екрану: https://inlib.biz/filosofiya_828_830/individualizm-34054.html

Сьомий рівень стилістичної спільності - стиль твору. У новітню епоху настільки інтенсивна духовна життя художника і настільки складний життєвий матеріал, що неповторна стилістична цілісність виникає в окремого художнього твору і воно Обре \neg тале стилістичну своєрідність навіть по відношенню до інших шедеврів того ж художника.

Восьмий шар стилістичної спільності: **стиль елемента твору,**

Восьмий шар стилістичної спільності: стиль елемента твору, що передбачає «склеювання», стиковку стилістично разнорідних елементів. Цей рівень вперше виник в кінці XIX - початку XX ст. у творах еkleктичного мистецтва. Пізніше одним із способів конструювання твору, різні частини якого мають різний стиль, став колаж з властивою йому стильовою мозаїчністю. При цьому часто вже не цитуються (як, наприклад, у фугах Баха), а механічно асимілюються фрагменти чужих творів. Вперше в цьому напрямку вів пошуки ще Стравінський. Полістилістичності твір завдяки спільності на інших стилістичних рівнях зберігає цілісність»⁹. Нам також надзвичайно цікаво дослідити складові методологічних шукань вітчизняних режисерів, у тому числі й в європейському контексті впливів та запозичень.

Період 40-х – 60-х років XX-го століття характеризується домінуванням єдинопланового реалістичного, психологічно-образного мистецтва на території радянського ідеологоторчого простору. Довгий період імперського становища радянського, у тому числі українського театру, більшою мірою застосовуючи хронологічні, феноменологічні підходи, дослідники намагаються проаналізувати й досі. Зокрема таку спробу роблять автори «Нарисів з історії театрального

⁹ Борев, Ю.Б. Эстетика: Учебник/Ю.Б. Борев. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с. – С.134-135. ISBN 5-06-004105-0 Електронний ресурс – Назва з екрану
-http://independent-academy.net/science/library/borev_estetika/index.html

мистецтва України ХХ століття» Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України¹⁰. Проблемами «великого стилю» опікується у своїх дослідженнях Наталя Єрмакова.

Зрушення 60-тих суттєво вплинуло на подальшу долю вітчизняної режисерської думки. Маємо нагоду ще раз ствердити, що цей період та його вплив мало дослідений й цю лакуну варто досліджувати більш прискіпливо. Скажімо на прикладі ситуації з доленосним значенням вистави «Казка про Моніку» у професійному житті режисера В. Малахова недооціненим є творчий жест головного тоді режисера театру російської драми, шістдесятника І.Молостової, як і її дії по відстоюванню ідей починаючого театрального художника М.Левитської тощо. Про це також йтиметься в роботі.

Сучасне коло проблем, що постає при вивченні даної теми формується навколо **посилення викликів суспільства щодо індивідуальних підходів** у новітній культурі в контексті демократизації загальносвітової спільноти, активного розвитку пострадянських, отже посттоталітарних її форм. Загалом ми матимемо справу щонайменш з двома базовими складовими окресленої теми. З одного боку нам буде цікаво виявити індивідуально-стильові домінанти у різних сферах діяльності сучасної культурної людини – індивідуальний стиль діяльності, вплив та взаємовплив індивідуального стилю діяльності на колектив, соціум тощо. З іншого – маємо змогу проаналізувати нові тенденції індивідуалізації підходів до кожного члена суспільства. Розвиток новітніх методів роботи з кожним шляхом залучення біометричних паспортів, інформації з персональних сторінок соціальних мереж, розвитку індивідуальних

¹⁰ «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054с.: іл

форм роботи з клієнтами у бізнесі тощо – все це вказує на посилення феномену індивідуального в житті сучасної світової людської спільноти.

Окремим локомотивом фундаментальних зсувів у 2020-му році стала всесвітня пандемія, що спровокувала безліч тектонічних процесів, зокрема – стрімкий розвиток діджиталізації, в тому числі - й особливо чутливо - у сфері культури.

Показово, що всесвітній шоу-бізнес, орієнтований на ефект масовості, сьогодні вивів у світові тренди стиль «персоналити», який передбачає відсутність комп'ютерних ефектів, натуральність звучання голосу, душевність й відвертість змісту пісень, а головне – наявність непересічної (хай і не загальнолюдських масштабів) особистості самого виконавця. Актуальність розгляду індивідуального бачиться також на тлі перспективи так званої «**травми постмодерну**», коли вал інформації, що подвоюється у світі щорічно, вийде з-під контролю людини освіченої й спричинить її глибинне й системне психологічне травмування. Можливо феномен індивідуального й стане тим рятівним містком рухаючись яким людство перетне нарешті культурне провалля й увійде у свій черговий золотий вік

Українське, як частина європейського вже не перше десятиліття – офіційний тренд державницького рівня. Втім історичне підґрунтя української європейськості проступає своєрідно у режисерських роботах над вітчизняною класикою. Прочитання відомих хрестоматійних творів сучасною художньою мовою – результат не тільки, державної культурної політики, скільки відбиток глибокого ментального бачення патернів й відчуття необхідності в новому погляді на давно відоме, бачення сучасних проблем, які іноді не міняються з часом.

Цей період досліджується в окремих соціально-психологічних, історико-діагностичних роботах, але у нашому надзвичайно важливо взяти до уваги особливу обставину дії. Покоління радянських людей, яке хронологічно можна віднести до покоління «дітей війни», тих, хто застав Велику вітчизняну, Другу світову війну у дитячому й підлітковому віці стало почасти прикладом перших результатів завершення багаторічного експерименту під назвою «формування радянської людини». Покоління, яке відчувши на собі, побачивши реалії репресій їхніх батьків, реалії війни, яка так чи інакше не оминула фактично жодної сім'ї, отримали достатню міцність й достатній запал протистояння насильству, Це також покоління шістдесятників, з усіма його перемогами й поразками. Ця історична напруга, вілкорегована планами партійної верхівки сформувати людину нової формації вплинула на комплекс цінностей, сформувала морально-етичний склад цього покоління. «Масове суспільство радянського типу (масовий людина) виникає тільки до початку 1960-х років разом з підвищенням рівня освіти населення (досягненням приблизно 7-8-річної загальної освіти, включаючи навчання в ремісничих училищах і ФЗУ). Це стає можливим з ослабленням бар'єрів мобільності (паспортної системи) і інтенсивним переселенням в міста...» . Як показують дослідження шістдесятництво – це передусім явище з життя інтелігенції, зокрема й творчої. Але попри сильний внутрішній опір, це покоління виховувалося вже за радянських реалій.

Показовим видається дослідження пітерських старшокласниць про побут 60-х, що створює живу атмосферу цього періоду. «Про цей час наші респонденти згадували охоче, перераховуючи найважливіші історичні події: запуск першого радянського супутника, політ людини в космос (...) У 1955 році відбулася ще одна важлива подія в житті лєнінградців: відкрилося метро. Всіх вразила краса станцій, не кажучи вже про зручність пересування по місту (...) У

ці роки розширюються контакти СРСР з різними країнами світу, у радянських людей з'являється можливість виїхати за кордон, спілкуватися з жителями інших країн. Існувала система заборон, жорсткого контролю і нагляду - але ці можливості з'явилися.

(...) У період з 1955 по 1965 відбувалося помітне поліпшення житлових умов. В ході масового будівництва кінця 50 - початку 60-х рр. людям стало доступно отримання окремої квартири.

(...) Крім необхідних речей стали з'являтися речі, котрі творили затишок. (...) Це були маленькі настінні килимки, різьблені полиці на стінах, що радують око картини, фарфорові статуетки (...) Почесне місце на книжкових полицях і стелажах стали займати книги. (...) «До 60-их книги не можна було ніде купити, берегли старі, довоєнні. Зате після наповнювали стелажі великою кількістю літератури» (спогади Г.Г. Черниш)

(...) Найголовнішими новинками були телевізори і холодильники. Першим масовим трьохканальним телевізором став знаменитий тепер КВН-49 з екраном 10,5x14 см. Для перегляду перед ним встановлювалася лінза, що заповнювалася дистильованою водою (...)

Практично всі наші респонденти розповідають про те, як за столом збиралося багато народу, великими сім'ями, з друзями, як було весело і цікаво. Це був час, коли діти і дорослі проводили вільний час разом.

(...) шлях від військової «безперебування» до набуття побуту, і кожна деталь, віха цього шляху врізалася в пам'ять назавжди» .

Тональність, у якій наведені приклади з життя людей у 60-ті звичайно несе на собі відбиток відстороненості від політичних реалій. Втім, не відкидаючи необхідності ґрунтовної соціальної, психологічної «проробки» подібних

текстів, мусимо взяти за висхідне – радянському ладові таки вдалося віднайти формулу ідеального «будівника» кращого життя. Через кілька поколінь від початку соціального жовтневого «експерименту», після завершення кількарічної війни двох тоталітарних систем з надвеликими людськими втратами, суспільство таки склалося з великої кількості людей твердої позитивної віри у торжество справедливості, перемогу добра над злом, поцінування таких якостей, як моральність, відданість, таких чеснот як відвертість, правдивість, щирість. За цим визначенням – сформований світогляд, за який, на думку його носіїв, варто було боротися, відстоювання якого цілком могло стати справою життя, в тому числі – життя у мистецтві.

Побуває думка, що у художній мові українського театру ідеї шістдесятництва втілені були менш яскраво, ніж у літературі, чи кінематографі, а існуючі поодинокі й відчайдушні спроби такого втілення були «закриті», тобто «не пройшли» радянську партійну цензуру й у переважній більшості, «не дійшли» до глядача, навіть до прем'єрних показів. Почасти це дійсно було так, але, позиція все ж якщо не дискусійна, то, принаймні, не всеохоплююча. Передусім, знову ж таки, через недостатню дослідженість теми.

Якщо взяти за висхідну тезу про те, що театр відрізняється від багатьох інших видів мистецтва тим, що існує «тут і тепер», акція спілкування з глядачем – єдиний «комунікативний канал» цього виду мистецтва, то уявити собі, що театр не знаходив можливість говорити з публікою про наболіле, головне, важливе – доволі складно. Напевно театр виробив свій «шифр» (скоріше різні режисери винаходили свої власні шифри) за допомогою якого, йому вдалося бути актуальним й, принаймні відвідуваним.

Здається слушним роздивитися прискіпливіше історії творчого життя українських режисерів театру, які починали свій творчий шлях у цей період. Серед них - Ірина Молостова, Володимир Оглоблін, Едуард Митницький, Сергій Данченко. Ці імена, на перший, доволі усталений погляд, занадто різні, втім насправді, об'єднує їх немало спільного. Ці режисери були «провідниками» сказати б, «м'якого шістдесятництва», не пов'язаного напряму з політичними деклараціями, соціальними активностями, відкритими маніфестами, але виглядали від того, не менш послідовними й не менш борцями з тоталітаризмом й всіма його «побічними ефектами». Відносно цих імен було б логічно говорити про свого роду «тихі» «мовчазні маніфести» як частини світогляду режисерів, їхнього ставлення до професії, ідей, які вони вкладали у свою роботу, вирішення ними питання компромісу з собою, з владою, яка тисне й знищує, способів збереження власного реноме й відчуття внутрішньої свободи. Вони не були ідеальними, але один з молодих на той час режисерів так визначив їхню іманентну особливість - «покоління, яке розуміло, що таке честь, совість, порядність». З цієї картини світу випливали й обрані ними методологічні прийоми, засоби, принципи професійних підходів.

Ірина Молостова

Згадуючи режисера Ірину Молостову, багато хто передусім говорить про її особливий характер. Відкритий, вітальний, часто непримиренний, непокірливий. Жінка-режисер, режисер театру, режисер оперного театру – це й досі особлива ситуація, а у 60-і, на які припав початок її творчого життя й поготів. «Молостова "увірвалася" в київське театральну життя з палаючими очима - як вихор, як сильний весняний вітер. І сама закрутилася - з усією своєю пристрастю, цікавістю, невичерпним оптимізмом і нетерпимістю до фальші,

несправедливості, чиновницької тупості. Для неї не важливі були чини і субординація, вона була внутрішньо вільна і незалежна - важливо тільки справа, яким вона займалася на всі двісті відсотків. Вона, звичайно ж, була різною, але завжди дуже яскравою, безкомпромісною і хороброю»¹¹. Як на мене, характеристика людини цілком в «дусі шістдесятих». І ще важлива думка, стосовно всього покоління шістдесятників – вони були дітьми війни, і для них не пустим поняттями були слова « честь, совість, порядність. Наше покоління не таке, ми більш цинічні»¹².

Молостова згадувала: «У 50-х Міністерство культури України вирішило зміцнити театри молодими кадрами з Москви. До Києва нас приїхало 18 чоловік. У московський «десант» увійшли: Микола Рушковський, Кирило Лавров, Олег Борисов, Павло Луспекаєв, Белла Павлова, я та ін.»¹³ До слова сказати, за спогадами Б.Ступки, згодом, Молостова вільно говорила українською, а коли він переходив задля неї на російську, робила йому зауваження.

Будучи випускницею театрального вишу Москви, режисерського курсу Андрія Гончарова, вона водночас отримала балетмейстерську освіту, а з оперної режисури стажувалась у Бориса Покровського, чий Камерний музичний театр у 80-ті став фундатором напрямку драматичної режисури на оперній сцені. «...Опера є театр! Театр особливого роду, де головним виразником дії є музика»¹⁴. Виконавці оперних партій у театрі Покровського були не тільки

¹¹ Полищук Т. ИРИНУ МОЛОСТОВУ НЕ УДОСТОИЛИ ГОСПРЕМИИ ИЗ-ЗА ЕЕ НЕПОКОРНОГО ХАРАКТЕРА. «Сегодня» №23 (1667) за 02.02.2004 [Електронний ресурс] Доступ з екрану: <https://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256e2d0033b4e8.html>

¹² Там також.

¹³ Полищук Т. «Она не жила, а летала, не работала, а горела...» Завтра знаменитому театральному режиссеру Ирине Молостовой исполнилось бы 75 лет/ День, 28 января 2004. [Електронний ресурс] Доступ з екрану: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ona-ne-zhila-letala-ne-rabotala-gorela>

¹⁴ Покровский Б.А.. ВВЕДЕНИЕ В ОПЕРНУЮ РЕЖИССУРУ. Учебное пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студентов театральных вузов. «ГИТИС». Москва. 2009 – [Електронний ресурс] https://studopedia.ru/5_167471_vvedenie-v-opernyuyu-rezhissuru.html

вокалістами, але й потужними драматичними акторами, здатними втілити очевидний яскравий режисерський задум. Думаю, вистави Молостової в Київській опері, а їх було немало, згадаймо такі як "Євгеній Онєгін", "Хованщина", "Царева наречена", "Мадам Баттерфляй", "Риголетто", "Травіата", "Фауст", "Лючія ди Ламмермур", "Дон Жуан", нарешті "Катерина Измайлова" - відрізнялися від багатьох інших на цій же сцені, саме таким підходом, пошуком саме свого режисерського «ключа» до вирішення драматичних епізодів й видовища вцілому.

Показовим епізодом творчої біографії Ірин Молостової було її художнє керівництво постановкою Віталія Малахова «Казки про Моніку» на Малій сцені Театру імені Лесі Українки. У 1978-1980-х вона була головним режисером цього театру (пізніше вона скаже, що роль головного режисера театру – не для неї, занадто конфліктної, занадто затятої, спробуємо згадатися ми).

Вистава стала подією в історії театральної України, оскільки виносила на радянську сцену нові відверті теми, виводила нових героїв. За твердженням В.Малахова ідея постановка цієї п'єси належала І.Молостовій. Доволі довго чиновники знову вирішували традиційне: «пускати, чи не пускати» виставу. Вона вважалася за сміливою на той час. Любовний трикутник, смерть сучасника, загострені моральні проблеми. На сцені була присутня команда живих музикантів – джаз-бенд, у виставі звучав й рок-н-рол... Пізніше, відповідаючи на запитання журналіста В.Малахов так згадував той час:

«- Коли в 1978 році в Театрі російської драми імені Лесі Українки ви поставили популярний в ті часи спектакль «Казка про Моніку», напевно, була можливість закріпитися в цьому театрі.

- Звичайно, більш того, багато років відомий український режисер Ірина Молостова була на мене ображена за те, що пішов з Театру російської драми.

Вона організувала молодіжну трупку, серед якої був і я, розраховуючи, що коли на неї почнуться гоніння, ми встанемо на її захист. Але після мого відходу театр покинув Анатолій Хостікоєв, перейшовши в Театр імені Івана Франка, пішли Люба Кубюк, Олександр Ігнатуша. Але саме мене, оскільки я був першим, Ірина Олександрівна так і не змогла пробачити.

- Чому ж ви пішли?

- Мені запропонували свій театр - Театр естради. Хотілося займатися мюзиклами. Я досі вважаю, що українському театру властива саме музично-драматична природа. «Казка про Моніку» теж була мюзиклом. До речі, завдяки їй я і виграв конкурс на місце керівника Театру естради. На цю посаду претендували навіть знамениті Штепсель і Тарапунька, але вибрали мене, молоду людину, якій тоді виповнилося всього 23 роки. Золотий був час!»¹⁵

У біографії режисера Ірини Молостової мало не нормою були болючі сутички з «режимом» у вигляді заборон чиновниками її участі у роботі над розпочатою виставою. Так півроку вони «не приймали» виставу «Сині коні на червоній траві» цілком «перебудовчого» М. Шатрова, важким був шлях до глядача «Провінційних анекдотів» глибоко критичного О.Вампілова, цілком «передперебудовче» «Гніздо глухаря» В. Розова – до показів не допустили. Подібна ситуація не раз складалася й в Національній опері України.

Так було, зокрема, з виставою «Богема». Левитська, яка працювала у виставі як художник згадувала, що робота тривала близько року «сто двадцять ескізів костюмів, в макеті - десять перестановок. Але режисер Ірина Олександрівна Молостова була раптово відсторонена від роботи»¹⁶.

¹⁵ Бахарєва Т. Виталий Малахов: "Режиссером Театра эстрады я стал в 23 года «/ Факті, 21 июля 1914.[Електронний ресурс] Досуп з екрану <https://fakty.ua/185007-vitalij-malahov-v-23-goda-ya-stal-rezhisserom-teatra-estrady-na-etu-dolzhnost-pretendovali-da-zhe-shtepsel-i-tarapunka-no-vybrali-menya>.

¹⁶ Фрагмент книги «Марія Левитська. Частина 1» (Архів Автора).

Найяскравішим проявом цих «баталій» було вручення Державної премії імені Т.Шевченка за виставу «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. Премію отримали всі, окрім... Ірини Молостової та молодого художника Давида Боровського, якого вона запросила працювати над виставою як постановника, побачивши його макети, тоді ще рядового робітника театру. Причина проста й банальна - чиновники воліли внесення змін у художнє рішення вистави, Молостова відмовилася. «...в історію оперного театру ХХ століття її ім'я увійде одним головним рядком: її постановку "Катерини Ізмайлової" 1965 роки (диригент К. Симеонов, художники Д. Боровський і В. Клементьев) Дмитро Шостакович вважав найкращою з побачених. "Якби я був постановником, то поставив би оперу так само, як в Києві", - написав він у 1974-му, після відновлення вистави. А порівнювати було з чим. Репресована "Леді Макбет", нарешті прорвалося на сцену під новим ім'ям і з новим благонадійним лібрето, на початку 60-х ставили в Москві, Лондоні та Ризі, Загребі та Відні, Гельсінкі і Сан-Франциско, Казані та Ленінграді. Шостакович був присутній на репетиціях майже всіх вистав. У Києві після декількох зауважень на листку з блокнота він записав: "Все інше поставлено здорово!"

В архіві Ірини Молостової зберігаються 22 листи Шостаковича. Зрозуміло, чому саме Молостова була запрошена Валерієм Гергієвим для першої в історії Кіровського-Маріїнського театру постановки "Катерини Ізмайлової" в 1995 році. У політичному, ідеологічному, художньому і музичному диспуті між двома редакціями опери Ірина Молостова залишалася переконаною прихильницею пізнішої версії: "Мені здається, що саме друга редакція - про людські пристрасті, про гідність, про жіночу долю. Це загальнолюдські проблеми. Я вибираю 'Катерину Ізмайлову' ".¹⁷

¹⁷ ОЛЬГА Ё-МАНУЛКИНА. Умерла Ирина Молостова. Газета "Коммерсантъ" №21 от 16.02.1999, стр. 9 [Электронный ресурс] Доступ с экрана: <https://www.kommersant.ru/doc/213055>.

У 1989 році Молостова випустила виставу «Дон Жуан» за Моцартом. Левитська пригадувала, що було зроблено суперзавісу з великою кількістю деталей й тонкою роботою цехів. Молостова тоді знайшла за можливе й необхідне витримати дискусію з диригентом стосовно того, чи варто відкривати цю завісу під час увертюри до опери, адже за всіма канонами жанру увертюра – це зазвичай уважне слухання публікою оркестру при закритій важкій золотавій головній завісі з гербами. Але оскільки режисер бачила у новому рішенні художній сенс – відстояла зміни й увертюру таки грали при відкритій суперзавісі, на якій були представлені мотиви й колізії майбутньої вистави..

Мені довелося бачити «Дон Жуана» І.Молостової. Справляла враження фінальна його сцена. ««З'являється Командор. На цей раз яскравий бічний промінь світла, прорізає напівтемряву, створює нове напруження, посилює драматизм ситуації. На кручених колонах вітваря спалахують язики полум'я. Блискавка. Під плащем Командора миттю проступає червоний підбій. Після рукостискання Дон Жуан, підхоплюється на стіл, аби подати руку Командору, перечіплюється, гублячи по підлозі важкі кубки. І, нарешті, розв'язка - здіймається високий стовп полум'я, Дон Жуан провалюється в світловий потік, що вирвався з надр столу. Руйнується вітвар-храм. Його верхня частина ніби зривається поривом вітру, залишаючи на сцені остов колонади. Повільно розсіюється дим підсилюючи ефект катастрофи, що тільки но сталася...

Варто зауважити, що сценами театрів саме у цей період прокотилася хвиля візуалізації дивовижної на той час художньої ідеї. На сцені почали відбуватися грандіозні події - нищивні руйнації світу героїв у фінальних моментах вистав. Українська сценографія тоді тільки відкривала для себе цей художній прийом. Вселенська катастрофа як філософське узагальнення»¹⁸. Молостова цю не випадкову тенденцію зрозуміла й не оминула.

¹⁸ Фрагмент книги «Марія Левитська. Частина 1» (Архів Автора)

Рідні згадували що Молостовій було притаманне нестримне бажання вчитися все життя й щиро радіти успіхам колег, вистави яких вона завжди воліла бачити і знати. Коли ж «закрили» її виставу «Гніздо глухаря» за В.Розовим, Молостова писала у приватному листі: «Я готова працювати безкоштовно, аби перемогли правда і справедливість. Через те, що так обійшлися зі спектаклем, я пішла з поста головного режисера - треба ж колись постраждати в ім'я ідеї. Не можна, щоб з нами так безпардонно вели себе невігласи-керівники".¹⁹

Її вистави трималися в реперт уарі театрів – не роками- десятиліттями. І це не ознака реєруарних театрів – це ознака якості розуміння життя й методів, художніх засобів для передачі цих змістів. «Над кожним спектаклем вона працювала довго і болісно, вивіряючи кожную мізансцену, мало не «викручуючи» руки і ноги солістам, - згадують співробітники театру - Молостова вчила артистів розуміти образи, які їм належить зіграти і заспівати. Навіть ставлячи іноземними мовами, перше, з чого вона починала, приносила в хоровий клас докладні підтекстовки клавіром, роз'яснюючи кожную деталь опери. Молостова вимагала від співаків розуміння того, про що вони співають. На жаль, ця традиція, поступово у нас згасає. Сьогодні ми ставимо опери мовою оригіналу, але іноземні мови співаки знають погано. Тому часто можна почути в антракті, як іноземці цікавляться: «Якою мовою співають ваші артисти»? У цьому біль нашого театру. При Ірині Олександрівні такого не було. Вона знала можливості кожного співака, не тільки соліста, але і хористи. (...). Так, нині знаменитий бас світового рівня, Анатолій Кочерга формувався на її операх. У молодостовських спектаклях розкрився талант Гізели Циполи. До сих пір ті, кому пощастило з нею працювати, з вдячністю згадують важкі, але такі важливі уроки, які отримали від режисера. Всі опери у Молостової драматургічно міцно «збиті»,

¹⁹ ИРИНУ МОЛОСТОВУ НЕ УДОСТОИЛИ ГОСПРЕМИИ ИЗ-ЗА ЕЕ НЕПОКОРНОГО ХАРАКТЕРА Выпуск газеты Сегодня №23 (1667) за 02.02.2004 . Доступ з екрану.
<https://www.segodaya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256e2d0033b4e8.html>

мабуть тому вони не втрачають актуальності і користуються заслуженим успіхом у публіки. «Ріголетто» став її останнім спектаклем, поставлений на київській сцені»²⁰.

Володимир Оглоблін

Режисер Володимир Оглоблін увійшов в історію українського театру довгим насиченим творчим життям, відкриттями акторських талантів, таких як, скажімо Валерій Івченко, якого після української сцени запросив Г.Товстоногов до себе у БДТ, дивовижною дружбаю-наставництвом з центром Дах, й вочевидь недвозначною життєвою позицією: «Його карали за «вільнодумство» по-різному: іноді просто забороняли вистави, іноді не дозволяли тривалий час здійснювати нові постановки, іноді звільняли з роботи. Але він ніколи не чіплявся за посаду і сам залишав театр, якщо його змушували бути слухняним виконавцем чужої волі».²¹ Сам же режисер говорив про себе так: «... у мене 26 знятих вистав, і в Україні, і в Росії. То мені націоналізм «шили», то пацифізм, то взагалі невідомо що. Я ж не вступав у партію. Принципово. І ось одного разу викликають мене в ЦК КПУ і запитують: «Чому не хочете вступати до партії? Корнійчук наполягає, та й взагалі - треба». Я відповів: «Розумієте, є віра в Бога, а є служіння в монастирі, тобто рабство. Так ось, я вірю в усі комуністичні ідеали, вважаю себе будівником комунізму, але в партію не піду, бо не хочу бути рабом. Ось зараз ви мене запросили і ми розмовляємо на рівних. А якщо я стану комуністом, чорта з два ви мені дозволите тут сидіти і сперечатися з вами. Доведеться стояти струнко і говорити: «Слухаюсь!» Мій співрозмовник розреготався, і на цьому

²⁰ Она не жила, а летала, не работала, а горела...». Завтра знаменитому театральному режиссеру Ирине Молостовой исполнилось бы 75 лет. 28 января, [Электронный ресурс] Доступ с экрана:

<https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ona-ne-zhila-letala-ne-rabotala-gorela>

²¹ Жилина Людмила. Патриарх Оглоблин. День. 20 декабря, 2005. [Электронный ресурс] Доступ с экрана <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/patriarh-ogloblin>

справа в ЦК закінчилася. Але не скінчилася в житті. Мені довго не давали звань, тому що ніколи не лихословив за стіною - все говорив в очі. Багато чого не встиг»²²

Вихованець художника – імпресіоніста, пейзажиста, українофіла, знавця Шевченка - Миколи Бурачека (випускника Краківської художньої академії), В.Оглоблін, художник за першою освітою, бачив в Харкові вистави «Березоля». Пізніше, будучи студійцем київської театральної школи, він мав можливість освоювати змісто- й формотворче з українського, російського театального життя – вистави, можливість спілкування з акторами, режисерами, художниками. Цей принцип став для майбутнього режисера базовим – активне комунікаційне поле, безліч творчих контактів, велика кількість впливів, творчих запозичень, переосмислень, довгий життєвий шлях, активна робота з акторами, розкриття талантів, форсування драматургії різних історичних періодів, пожиттєве тонке відчуття студійності, пошуковості у найбільш сталих «класичних» формах театру. Втім, як свідчать ті, що знали його в роботі «Судячи з його незалежного і йоржистого характеру, а часом і вельми різких сентенцій, можна тільки здогадуватися, скільки у нього було ворогів ...»²³

Кілька тез, які сформувались при більш детальному вивченні особливостей індивідуального підходу режисера до вистав, над якими працювалося в різні роки, вибудувалися у імпровізовану «систему». Шукаючи відповіді на наші основні зацікавлення у дослідження методологічних принципів режисури зробимо попередні висновки.

²² Грабенко Любовь. Режиссер Владимир Оглоблин: «С моей будущей женой меня заставляли расстаться в ЦК партии». «Факты» 17 августа 2000 [Электронный ресурс] Доступ с экрана: <https://culture.fakty.ua/107667-rezhisser-vladimir-ogloblin-quot-s-moej-buducshej-zhenoj-menya-zastavlyali-rasstatsya-v-ck-partii-quot>

²³ Лавриненко-Омецинская Екатерина. Режиссер и его муза ("Зеркало недели", ина, 09.07.2005) <http://dax.com.ua/ru/prensa/history/article1960>.

Принцип роботи шістдесятників-режисерів з текстами драматургів – спільний і він передбачає **неможливість втручатися й міняти авторський текст**. Мета такого підходу – прочитати текст так, щоб стала зрозуміла його актуальність, відкрити в ньому нові змісти, застосовуючи сценічні засоби й прийоми, при цьому його (текст) не міняючи. Тут важливо сказати, що таке ставлення до літературного першоджерела, до певної міри корелюється з ставленням до базової філософії (навіть назвавши її «ідеологією»). Мета - зберегти основу, але змінити підходи, не адаптувати – першопочитати, внести актуальний власний зміст в усталену, надану автором форму. Свого роду режисерська «езопова мова»? Можливо навіть і так. З метою зберегти змісти, головне, впізнаване публікою завжди, попри всі скорочення й переробки, надиктовані цензурою.

Оглоблін сформулював це таким чином: «...обговорювалося питання про те, чи може режисер під час постановки вистави втручатися в авторський текст. Я сказав, що, на мою думку, режисер - професія несаможиттєва, а посередницька між драматургом і глядачами, і якщо береш п'єсу, треба її ставити в авторському варіанті. У мене запитують: "Ну, а сучасні п'єси?" - "Які?" - "Та хоч "Санітарний день"?" Я і сказав, що зможу поставити її такою, як вона написана. "Аж до ремарок?" - запитують. "Так, - кажу, - аж до ремарок". Так і зробив. З акторами, звичайно, працював. І довів, що драматурга треба поважати і працювати на нього, а не на себе. Режисерові взагалі заборонено працювати на себе!»²⁴

Як шістдесятник, Оглоблін відверто висловлювався на складні, «нові» для суспільства теми. Скажімо, про зміни художніх засобів у показі любові на сцені, він зауважив: «це для мене хвороблива тема. Творчо хвороблива. Зараз вдарилися в якусь неймовірну крайність: я не святенник, мене обурює, що так

²⁴ Грабенко Любовь. Владимир Оглоблин : "Чиновники не понимают, из чего состоит театр" «День» №171, 22.09.2000 [Электронный ресурс], Доступ с экрана: <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/vladimir-ogloblin-chinovniki-ne-ponimayut-iz-chego-sostoit-teatr>

відкрито проповідується секс. Таємницю у людей відбирають, перетворюючи любов на спорт.»²⁵

Заради справедливості маємо нагадати, що Державні премії фактично водночас отримали у 80-ті тандеми режисер - актор : Данченко - Ступка («Дядя Ваня») та В.Оглоблін - В.Івченко («Дикий Ангел»). Втім як бачимо, Оглоблін тут «програв» двічі – «Дикий Ангел» належав перу міцно забутого тепер українського радянського драматурга, а В. Івченко в короткий час переїхав до Петербургу, до БДТ на запрошення гуру тодішнього радянського театру Г. Товстоногова, тим самим невільно «зруйнувавши» так яскраво розпочату творчу співпрацю зі «своїм» режисером В.Оглобліним, який, до слова сказати, й зпросив його до столиці з Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Думаю не випадковий факт біографії режисера – його робота у Центрі Сучасного Мистецтва «Дах», зокрема постановка вистави «Васса Железнова», коли йому виповнилося 90-то. Очевидці свідчили: «Важкувато повчаючий Горький, яким він зазвичай буває на сценах академічних театрів, в цей вечір в «Вассі Железновій» звучав від діафрагми, як першовідкриття. Спектаклю шість років, але завдяки ентузіазму режисера, що постійно підстраховує енергетичним підживленням молодь, що прагне до самовираження, а також самої обстановці студійності з її трепетним сприйняттям сцени як чуда, що згладжує всі професійні огріхи, але викликає довіру до кожного слова, він сприймається як прем'єра»²⁶

²⁵ Грабенко Любовь. Режиссер Владимир Оглоблин: «С моей будущей женой меня заставляли расстаться в ЦК партии». «Факты» 17 августа 2000 [Электронный ресурс] Доступ с экрана <https://culture.fakty.ua/107667-rezhisser-vladimir-ogloblin-quot-s-moej-buducshej-zhenoj-menya-zastavlyali-rasstatsya-v-ck-partii-quot>

²⁶ Лавриненко-Омецинская Екатерина. Режиссер и его муза ("Зеркало недели", ина, 09.07.2005) <http://dax.com.ua/ru/prensa/history/article1960>.

Режисер дійсно дуже своєрідно трактував природу театру, особливості режисерської й акторської праці. Ніби не зважаючи на авторитети, усталені ідеали, норми, ієрархічні схеми, він вважав, що «...в мистецтві немає і не може бути рецептів: щоб створити щось значне, треба, навпаки, зламати всі стереотипи. (...) Театральне мистецтво в цьому сенсі те саме дитинство: дитина щодня все в цьому світі відкриває для себе заново, заперечуючи вже готові шляхи і підходи. А якщо з театру йде дитинство, йде сприйняття світу, як у дитини, театр вмирає ...»²⁷. Втім «дитина» Оглобліна виховувалась за певними його внутрішніми «правилами».

5. Український режисерський «відцентровий» наратив кінця 80-х.

Українська пореформена театральна ситуація вбачається доволі заплутаною. І якщо **еврістично** ми виберемо до двох десятків режисерських імен, які так чи інакше вплинули на художню ситуацію українських театрів у 80-і, то це будуть ті, які народились у першій половині 50-х: В. Козьменко-Делінде, М. Нестантинер, КЛИМ, В. Малахов та Г. Гладій і ті, що народились у другій половині 50-х – В. Більченко, В. Кучинський, С. Маслобойщиков, О.Ліпцин. Яке побачимо різниця в п'ять років має значення. Мистецтвознавці вже зацікавилися теоретичним осмисленнями цього періоду. Так у «Нарисах з історії театального мистецтва України ХХ століття» знаходимо «Театральний твір (...) стає своєрідною, вкрай субективізованою та індивідуалізованою, «матрицею» (...) внутрішнього світу, плодом духовного самопочування митця, бо істинною реальністю тут виступає, насамперед та, котра міститься в самому творцеві, у його свідомості - найчастіше запаленій, позбавленій стійких орієнтирів,

²⁷ Грабенко Л. Владимир Оглоблин : "Чиновники не понимают, из чего состоит театр" (Газета «День» №171, 22.09.2000) <http://dax.com.ua/ru/prensa/history/article477>

розколотій епохою дисгармоній, власними комплексами та суперечливими душевними порухами (...) монстри комплексів, прихованих бажань, потаємних образ...»²⁸. Багато цікавих спостережень знаходимо в роботах Н.Єрмакової, зокрема у дослідження «Український театр у 1990-х роках»²⁹

З режисерів цього періоду В.Малахов, В.Кучинський, О.Кужельний, С.Маслобойщиков залишились в Україні, тоді як переважна більшість, підкорюючись дивовижній «відцентровій» силі виїхали за кордон в пошуках самореалізації можливостей, умов для яких не отримали тут. В. Козьменко Делінде - до Словаччини, КЛІМ – до Росії, Г.Гладій до Канади, М.Нестантинер і В.Більченко до Німеччини, О.Ліпцин – до США. Фактично кожен з них час від часу з'являється на українських театральних теренах, але лише в проектному точковому режимі.

Це не просто статистика – це очевидний алгоритм, доля покоління перших молодих режисерів періоду незалежності, які ніби й отримали можливість шукати і знаходити власну театральну мову, але не отримали можливості інституціалізувати її у свої власні театри, ба й школи, напрямки. Напевно, до причин такої ситуації можна віднести також, а можливо й передусім - дещо гіперболізовані, романтизовані сподівання режисерів на зміни політичної ситуації початку періоду деколонізації країни. Занурена у творчі шукання, переважна більшість очікувала швидких реформувань, передусім управлінської театральної системи країни, але як показала практика – це виявилось одним з

²⁸ Липківська Анна. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму молодого театру рубежу 1980-1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення» /Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редколегія В.Сидоренко (голова) та інші. – Київ: Інтертехнологія, 2006 – 1054 с. - С. 899

²⁹ Єрмакова Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво. - 2004. - Вип. 1. - С. 171-190. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_14

найскладніших і найтриваліших, можливо найдраматичніших сценаріїв розвитку театральної справи рубежу віків й першої чверті ХХІ-го.

Тим ціннішими видаються здобутки тих, хто заходився діяти в тих умовах, які склалися. Тільки декілька режисерів цього покоління, зокрема В. Малахов, В. Кучинський та О. Кужельний згодом очолили створені ними «з нуля» сталі (у випадку Кужельного йдеться про першу постійно діючу театральну антрепризу в Україні) театральні колективи у Києві та Львові, два з яких через багато років отримали статус «академічних», а отже, інституціалізувалися.

Віталій Малахов

Траекторію свого творчого руху сам режисер, почасти визначає так: «Ми колись в Единбурзі грали в басейні спектакль "Яго" за "Отелло", я робив балет автотранспортувачів пива під симфонічний оркестр, тому, коли зараз розповідають, що на виставу приїхав екскаватор, для мене це не ново.

З 2002 року у мене пропало бажання штукарити (...), я почав отримувати кайф від психологічного театру. І коли зараз у мене запитують: "Чим збираєтеся дивувати?", Відповідаю: перш за все акторськими роботами. Все інше, в тому числі і яскраві спецефекти, всього лише підпірки. Та й прикро це, коли, наприклад, виходиш після гарного спектаклю The Phantom of the Opera в Лондоні і питаєш у друга, що йому сподобалося у виставі. А він: "Ух, там люстра спочатку опускається в залі для глядачів". Я б не хотів, щоб глядачі виходили після мого спектаклю і говорили: "Ух, який у них дощ на сцені!"

- А що б вам хотілося, щоб говорили?

- (Пауза.) Щоб плакали ... Сміялися..³⁰

³⁰ Оксана Савченко. Эта возня сильно жрёт энергию, — Віталій Малахов, худрук Театра на Подоле

У 1988 році в якості експерименту широко відомий на той час професійний часопис «Український театр» з подачі Леся Танюка надав можливість перше число за січень-лютий видати силами молодіжної редакції, до якої ввійшли молоді театрознавці й студенти КДІТМ імені Карпенка-Карого. Керувала цим випуском театрознавець Оксана Танюк. Текст Олени Хурсіної «Теорія театру: сьогодні й мабутнє» привернув тоді увагу навіть поважного дослідника театру Валеріана Ревуцького з Канади, який вніс цей матеріал до свого Бібліографічного показника³¹. Але наша увага до іншого тексту цього випуску – матеріалу Олени Цікавої (Коваленко-Хурсіної) «Енциклопедія експерименту» про перші театрів-студій, «на самоврядуванні й госпрозрахунку» які було зорганізовано в Києві наказом Міськвиконкому № 832 від 13 серпня 1987 року, тобто фактично за рік до виходу часопису друком. Серед них Експериментальний театр-студія під керівництвом В.Пилипенка, Київський театр «Гротеск», Естрадний театр аматорів ЕТА КПІ, Київський театр пантоміми та... Київський драматичний театр-студія на Подолі.

Вже тоді дітище Віталія Малахова мало чотири (!) майданчики: актовий зал б/к «Славутич», камерний майданчик у будинку 20-б на Андріївському узвозі, церква(!) Миколи Набережного на вулиці Сковороди й у тодішніх перспективах наступного сезону – зал на 250 місць у Гостинному дворі, на тоді ще Червоній (тепер Контрактівій) площі на Подолі. Театр під керівництвом молодого режисера вже мав свою історію. «Після кількох років роботи у складі Київського Молодіжного театру колектив під керівництвом В.Малахова відокремився в театр-студію ... У творчому складі колективу 24 актори, 40 його членів – це обслуговуючий персонал і актори, що працюють на умовах трудових договорів з оплатою по разових ставках. У діючому репертуарі театру-студії

2017-10-09 <https://focus.ua/culture/382269>

³¹ Ревуцький В. Д. Бібліографічний покажчик (1941-2006) /укладач В.Л.Ревуцька; автор вступної статті і наук. редактор Р. Я. Пилипчук – К. : Твім інтер, 2007, 156 с. – С.113.

вистави «Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча, «Трактирниця» К. Гольдоні, «Сон літньої ночі» У. Шекспіра, «Любов дона Перлімпліна та Чудова Черевичниця» Г. Лорки, «Декабрист Лунін, або смерть Жака» Е. Радзинського. В найближчих планах – «Вертеп» В. Шевчука, «Жанна д' Арк» Ю. Рибчинського, «Дон Кіхот» М. Булгакова, «Жанрові сцени з хризантемами» М. Рогожина, В. Федорова.

відродження самостійної роботи театру «Софокл. Шекспір. Брехт». Творче кредо колективу – розвиток театру романтичного героя під час революційної перебудови. Звідси – демократичність у спілкування з глядачем, вистави на площі, дискусійні клуби, творчі зустрічі у молодіжних колективах міста, знайомство дитячої аудиторії з циклом «Граємо для дітей», де вже сьогодні йде показ вистави «Білосніжка та семеро гномів» Л. Устинова, О. Табакова³². Хай там як, але стратегія театру 87-року має багато спільного зі стратегіями креативних індустрій кінця 10-х років наступного сторіччя.

Виходить так, що режисер Малахов все творче життя займався самостійним будівництвом свого театру. Навіть нове приміщення на Андріївському узвозі, іменоване серед місцян «Чорним» - побудоване на спонсорські кошти, вперше високотехнологічне за майже двадцять років незалежності, вочевидь, віднайдені режисером.... Треба віддати належне стійкості й послідовності молодого режисера- куратора 80-х, який зберіг запал на наступні сорок років своєї творчої й менеджерської біографії.

Але наше зацікавлення – приналежність режисерів до певних шкіл та стилістичних напрямів. У тексті цілком прозоро сформульовані головні постулати режисера. А у одному з нових інтерв'ю він зауважив, що пройшов школу Ірини Молостової. Цілком ймовірний «сценарій», адже саме Молостова запросила молодого режисера поставити як потім виявилось культову на той момент «Казку про Моніку» на малій сцені Театру імені Лесі Українки, хоча він

³² Олена Цікава. Енциклопедія експерименту.// . Український театр, К. : Мистецтво, 1988, № 1. - С. 31-32

сам тепер вважає, що це була не найкраща з його вистав, просто театральна ситуація Києва тоді потребувала змін, і його «Моніка...» з'явилась в необхідний час і необхідному місці...

Втім, якщо спробувати визначити «нішу», яку займає Малахов в українському театрі, й у театральній ситуації 80-х – 10-х років напевно справедливим буде визнати, що передусім він театральний «будівничий», творець театральної реальності через фундацію агенцій, фестивалів, створення, становлення й розвиток сталих театральних колективів, інституцій. У 2014-му в одному з інтерв'ю Малахов виклав концепцію креативного менеджера, яка щодалі, як не дивно, стає все актуальнішою. «...наша біда — практично повна відсутність інституту продюсерів в Україні. Немає людей, котрі вміють "продавати" театр, заробляти на театрі, давати можливість заробляти самим театрам.

У нас до продюсерства взагалі іронічно ставляться. Але його не можна викреслювати з переліку театральних технологій. Чому про це кажу? Тому що з 1990-го по 1994-й я нічого не ставив — займався продюсерством. І розгойдав театр. Ми почали їздити.

Правда, у певний момент я зрозумів: цим не можна займатися паралельно з режисерською діяльністю. Адже продюсерство — робота цілодобова.

На жаль, випускники нашого театального університету, які й повинні спеціалізуватися на цьому напрямі, розпорозуються... Простіше щось організувати під певний "івент", взявши підряд у торгової марки, — і заробити, уявивши себе "продюсером".

Знову ж, у нашій країні все ще немає жодного закону, який стимулював би меценатів, народжував у них бажання допомагати мистецтву, творчим проектам.

Знаєте, я б на розвиток продюсерів витрачав великі державні гроші. Щоб посилати цих людей за кордон — для вивчення досвіду. Колись Сашко Цекало, перш ніж продюсерувати великий мюзикл "Норд-Ост", півтора року провів у Великобританії: вивчав тамтешні продюсерські методики. І ці методики не тільки з грішми пов'язані, а й із психологією.

А в нас? Узяв гроші — продав квитки — отримав прибуток... Замкнене коло.»³³

Як людина, якій цікаво досліджувати ринок креативних індустрій в країні й як куратору створити Форум «Креативні індустрії. Українська модель» можу сміливо підтвердити висловлене режисером – багато, якщо не переважна більшість проблем театральної й загалом культурної галузі в країні почне вирішуватися по мірі формування достатньої кількості продюсерів (агентів, імпресаріо тощо), для створення ситуації, коли кожен перспективний проект в галузі культури отримає можливість професійної підтримки менеджерів і всієї групи супроводу від HR до PR. Якщо не державну, то інституційну підтримку цей рух сьогодні отримує, але грантова допомога дуже вибіркова й направлена на вирішення передусім проблем і задач грантодавців, а не суб'єктів вітчизняного культурного середовища, отже процес вочевидь триватиме.

Вочевидь красномовно говорить за себе монолог режисера про характер взаємин в колективі, які він сповідує : «Нынешний театр, как и все продукты капитализма, отстраняет людей от продукта. Сегодня актер работает в 25 театрах, в антрепризах и он не будет любить один театр и не будет считать его своей семьей. И с этим нельзя бороться. Я считаю, что в идеале нужно попытаться сохранить смесь всего этого, огромное значение в театральной

³³ Малахов Вітадій «Дом стоит, свет горит». Дзеркало тижня - 18 липня, 2014,[Електронний ресурс] Достіп з екрану <https://dt.ua/CULTURE/dom-stoit-svet-gorit-rezhiser-vitaliy-malahov-pro-teatr-reformu-shekspira-.html>

деятельности имеет ансамбль, когда люди чуть больше понимают, чувствуют друг друга.»³⁴

Актори говорять про Малахова так: «Віталій Малахов тримає біля себе таких акторів, які можуть в будь-якій ситуації зімпровізувати. Це люди рухливі, добре володіють своїм ремеслом.»³⁵

Якщо він говорить про улюбленого драматурга, то це, безумовно, Шекспір. Чому? Бо для нього у цій драматургії є те, що поціновує хіба не найвище - пристрасть, відкрита емоція.

«Театр - не є моє життя. Театр - це один з інструментів пізнання життя. Я ніколи не ставив перед собою завдання бути зоряним, ні з ким не змагався»³⁶ Він дійсно вважає, що театр має передусім виховувати почуття, що глядач в театрі має сміятися й плакати..³⁷

До історії українського театру Малахов ввірвався ще режисером-випускником театрального вишу з виставою «Казка про Моніку» С. Шальтяніса, Л.Яцинявічуса . Історія любовного трикутника зі складними й трагічними перипетіями нещасливого кохання з точки зору режисера не була аж надто глибоким матеріалом для театрального експерименту. Втім, запрошений у 1978-му Іриною Молостовою до постановки у академічний театр російської драми молодий режисер зробив з матеріалу дійсно театральну подію для Києва. По-перше, виставу було замовлено для Малої сцени театру, у час, коли практика малих експериментальних сцен для Києва була маловідома. По друге,

³⁴ Віталій Малахов: «Театр на Подоле – современный театр, поэтому я приглашаю молодых режиссеров»

Художественный руководитель и режиссер Театра на Подоле Віталій Малахов рассказал Theatre.love о планах в театре, благотворительности и спектаклях. Администратор блога 4:45 - 19 августа 2020 <https://theatre.love/ru/>

³⁵ **Таємниці «сірої» зони (i-ua.tv)**<http://theatreonpodol.com/tayemnytsi-siroyi-zony-i-ua-tv/>

³⁶ Віталій Малахов: «Все мои победы на 80% принадлежат Андреевскому спуску» 2015-09-14 <https://liza.ua/stars/vitaliy-malahov-vse-moi-pobedy-na-80-prinadlezhat-andreevskomu-spusku/>

³⁷ Оксана Савченко. Эта возня сильно жрёт энергию, — Віталій Малахов, худрук Театра на Подоле 2017-10-09 <https://focus.ua/culture/382269>

обмеженість можливостей технічного оснащення вистави, спричинила свіжий сценографічний підхід, втілений В.Карашевським. «... Сцена була повністю відкрита. В одному кутку скупчилися предмети реквізиту, в іншому – розташувалися ударні інструменти, вгорі зависали кілька рядів штанкетів. (...) Впродовж вистави нам залишалося тільки виявляти сутність того чи іншого предмету, встановлювати його сценічний сенс.»³⁸ По-третє, доволі відверто заявлена проблема пошуку себе й свого шляху в житті, ціною самого життя – привернула увагу глядацької молоді, що для академічного театру кінця 70-х було вкрай важливо. Зауважимо, що молодіжний глядач і досі в пріоритеті театру, керованого Малаховим. На його, по суті, мюзикл «Хіба ревуть воли...» за хрестоматійно відомим твором українського класика XIX століття у Театрі на Подолі цього року – паломництво. Глядач ходить як роздивитися нове модерне приміщення Театру, вибороне довгими роками цілеспрямованих фандрайзингових зусиль головного режисера, так і послухати рок в живому виконанні музикантів й акторів театру, а також, з не меншою цікавістю, побачити на сцені... тюремну зону й розібратися у причинах, які привели головного героя до кримінального злочину.

Загалом звернення до класики, до «сюжетів, які всі знають» (а отже на кін виходить не стільки «що», скільки «як») є свого роду лакмусом, мірилом для визначення й розуміння особливостей режисерського бачення світу кожним новим поколінням, кожним очільником наряду чи школи, кожним яскравим індивідуальним проектом. Роздуми на цю тему вже можна зустріти в українській театрознавчій літературі останніх років.

³⁸ Фіалко В. «Український театр 1970-х – 1980-х. Режисерсько-сценографічні пошуки // Нариси з історії театрального мистецтва України. XX ст.. – К., 2006, - С. 640.

Можна спробувати виокремити кілька, якщо дозволено так сказати «базових» методологічних прийомів.

Прочитанням класики прийомом, наближеним до кінематографічного й літературного, на ймення «попаданець», вже мало кого здивуєш. Перенесення, розміщення героїв у вочевидь іншому історичному часі – практика не нова не тільки для київської сцени. Стало вже загальновідомим пояснення – у такий спосіб виокремлюється певний патерн, що правомірний у всі часи й для всіх народів. Приголомшливо осучаснював героїв «Матінки Кураж» гастрольний грузинський театр Р.Стуруа ще за радянських часів. Так «вирішував» не одну свою виставу А.Жолдак. Був період, коли цей прийом був навіть «модним». На сьогодні це вже сталий майже «хрестоматійний» засіб режисерського рішення вистави. І допоки глядачеві будуть цікаві такі «перетворення», судячи з усього, театр їх використовуватиме.

Ще одним «улюбленим методологічним прийомом режисерського бачення вистави, особливо у 90-ті й наприкінці 10-х стало використання на драматичній сцені вплетеного в дію, або й відсторонено «коментуючого» «живого» виконання музичних номерів або музикантами, або самими ж акторами, які й співають й володють музичними інструментами почасти доволі віртуозно. Так чи інакше цю режисерську «фарбу» використовував багато хто з режисерів, серед яких Мархолія, Богомазов, Жолдак, і Малахов - як за часів «Моніки», так і наприкінці 10-х, зокрема, у виставі «Хіба режуть воли...». Заради справедливості маємо прослідкувати тяглясть цього прийому ще від Бертольда Брехта, який введенням «зонгів» давав можливість театральним акторам і режисерам відсторонюватися від дії й коментувати події й характери навіть з іронією й сарказмом. У 70-ті-80-ті у вітчизняному театрі цим прийомом користувався, зокрема С.Данченко, вказуючи на те, що освоєння прийому, попри заборону у 70-х самого Брехта на українській сцені як драматурга, ніщо

не заважало. «Брехтівська естетика розчинилася в інших моїх виставах. Так буває: коли художні ідеї хвилюють, вони вкраплюються в інший матеріал і проявляються хай там що. Я наблизився до Брехта через інші твори.»³⁹

Ще одна характерна риса Малахова як керівника й будівничого театрального організму - в афіші його театрів завжди велика кількість вистав. Коли він відкривався як театр-студія, у 1987-му, одразу на кін було випущено п'ять вистав, а в проекті були ще шість⁴⁰. В репертуарі Театру на Подолі «зразка 2020» вистав близько 50-ти. Але тепер одним з базових принципів Малахова-керівника театру – запрошення до постановок у театрі молодих режисерів, але тільки тих із них, хто вже встиг заявити про себе гучними, резонансними постановками. Ясна річ, такий іменитий режисер як Малахов, який нещодавно святкував своє 60-річчя вже не ризикує, запрошуючи на разові постановки інших режисерів. Натомість він наповнює, зокрема й у такий спосіб афішу новими й стилістично різноманітними постановками, залучаючає до їх перегляду, що показово, – молодь.

Олексій Кужельний

Вистава «Прекрасний звір у серці», яку режисер вважає однією з своїх творчих візитівок, свідчить про прихильність постановника до так званого «олдскул» руху, або користуючись термінами вітчизняного мистецтвознавства – школи образно-психологічного напрямку, де, зокрема, причинно-наслідкові зв'язки будуються вочевидь у хронологічному порядку – від народження, молодості до зрілості автора віршованих роздумів й головного персонажа літературного й потому сценічного твору, сценографія (автор - О.Кужельний)

³⁹ С. 90.

⁴⁰ Олена Цікава (Олена Хурсіна)Енциклопедія експерименту.Український театр, № 1, 1988. С.30-32.

утримує достатню кількість образних «перетворень», а малюнок ролі єдиного актора моно вистави – Є.Нищука - будується від зав'язки до кульмінації й розв'язки через розвиток дії.

Роздуми про індивідуальний стиль режисера О.Кужельного складно уявити без розуміння тих тез, які він виклав у своїх власних розвідках. Суто режисерське бачення професії у виданнях представлено доволі опосередковано. У текстах проступає схвильований громадянин, естет, поціновувач досягнень інших театрів, режисерів, художників, уважний спостерігач суспільного життя, філософ і аналітик зарубіжного життєвого та професійного досвіду. Але режисерську професію означено лише контрапунктом – окремі задуми, організаційні колізії втілень, «розуміння прийомів побудови дії, принципів організації простору, способі спілкування з глядачем. Створення поліфонії виражальних засобів...»⁴¹

У виданні «Самосвітне Сузір'я»⁴² режисер вдається до більш глибоких рефлексій і називає свій творчий підхід «методом алогічного реалізму», далі дає власне визначення поняттю «театр»: «Для мене Театр – це точка координації життєплинів», а класичне визначення «ідеї твору» заміняє більш елегантною «ідеєю його генерального хвилювання». Наголошене неодноразово визначення театру як «точки перетину», «місця координації життєплинів» свідчить про важливість цієї тези для режисера й вона вартує бути почутою. Координація життєплинів свого і суспільного – принципово важливі режисеру. Йому вкрай недостатньо власних роздумів про буденне й вічне, йому потрібно обв'язково відчутти суголосність своїх роздумів, відчуттів із соціумом. З думкою глядача, критика, колеги по цеху. Це невід'ємна, іманентна риса особистого творчого

⁴¹ Кужельний О. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навчальний посібник. НАКККІМ.2012

⁴² Кужельний о. Самосвітне сузір'я. театральна хроновізія / Олексій Кужельний. Самміт-Книга.2018

підходу, висловлена свідомо й продумано. Пошук змісту відбувається сказати б екстравертивно. Це важлива, якщо не базова складова індивідуального стилю режисера.

Ще однією важливою рисою режисера, можливо сформованою завдяки другій його іпостасі – досвідченого режисера масових свят, стало оформлене, доволі професійне візуальне бачення, ба й рішення прихованих напружень й конфліктів. Скажімо, режисер «побачив» екстер'єрне (роз)рішення нашумілої історії будівлі Театру на Подолі. «З двоповерхової коробки, стилізованої під давню кам'яницю, ніби тісто на дріжджах виростає модерновий куб. Звідки б на нього не дивитися, стінки і дах читаються чорними квадратами К.Малевича. Можливо, варто обрамити світлом ребра кубу, аби квадрати набули більш чіткої асоціації. На чорному металевому фасаді, як мені здається, добре було б зробити телеекранний квадрат. Цілодобово на ньому демонструвати як у різні часи виглядала вісь від Золотих Воріт до Києво-Могилянської Академії. З фасадом можна експериментувати аж доки не стане звичним»⁴³. У такий спосіб реалізується напрацьований погляд режисера великих форм й територій, режисера вулиць. Це теж іманентна риса стилю, вироблена десятиліттями практики.

Працюючи багато років режисером масових свят він сформулював цілу низку закономірностей, частину яких виклав у навчальному посібнику. Певні сторінки цього видання вочевидь містять базові координати індивідуального стилю режисера О. Кужельного. «У найширшому сенсі будь-яка подія відбувається в межах просторових, часових, емоційних і будь-яких інших. (...) Одночасність буття з предками й нащадками, з героями й диктаторами, з війнами й революціями мабуть теж не є випадковою. Принаймні ці обставини буття примушують задуматися над сенсом нашого приходу в земне життя саме

⁴³ Там також, С. 175

тут і зараз. Аналогічні роздуми не стануть на заваді координації заходу з тим генеральним дійством, часткою якого він є»⁴⁴. Тяжіння режисера до постійного чутливого балансу, пошуку й і обов'язково віднайдення «межі яскравості, за якою частина може порушити гармонію цілого» у масових видовищах має багато спільного з його ж таки пошуком «координації життєплинів» на театральній професійній сцені. Це і є «генеральне хвилювання» режисера масових свят и театрального режисера камерних вистав Олексія Кужельного, яке за допомогою психодинамічного підходу вдалося виокремити в потоці фіксованого практичного режисерського досвіду.

Розвиваючи тему візуалізації задуму й відчуваючи потребу у створенні сценографічних рішень режисер О. Кужельний зібрав частину своєї сценографічної практики у буклеті театру «Сузір'я». Фотографії з вистав «Цветаєва+Пастернак» Є.Чуприни; «Оскар-Богу» Е.-Е. Шмітта; «Ниоткуда с любовью» Й.Бродского, О.Вертинського, О.Галича; «Федра» Ж.Расіна; «Синій птах» М.Метерлінка; «Торішній сніг» Г.Стерлінга; ескізи сценографічних рішень «Все про кохання» О.Олеся, «Аудієнція» В.Гавела і декілька «правил» від режисера на додачу, зокрема:

«Будівельний модуль сценографії великої сцени - всесвіт людства. Будівельний модуль камерної сцени – всесвіт людини.

Велика сцена опановує простір життя. Камерна – територію існування.

Виправлення неродинних стосунків – пафос великої сцени, панування стосунків братерських – камерною.

⁴⁴ Кужельний О. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навчальний посібник. НАКККіМ.2012 - . С. 58.

Камерній сцені ближче хвилювання про безсмертя індивідууму, великій – про безсмертя виду.

Буття на великій сцені тяжіє до невагомості побуту заради вагомості образу його. Побут на малій сцені координує побутову систему умовностей...» (Буклет-візитівка театру «Сузір'я»). Вочевидь й тут сформульовано істотні складові стилю режисера, якому вдалося реалізувати себе як на камерній сцені в кілька метрів глибини, так і на 5-ти тисячних аудиторіях вуличних свят та масових подій. Далі режисер розмірковує: «...питання організації простору, вибір точки, в якій відбудуватиметься видиво має настільки важливе значення, що може як піднести подію, виструнити її, так і загубити»⁴⁵.

Слушним видається спостереження режисера відносно зростання популярності камерних вистав. Однією з причин цих процесів режисер бачить «відчуття безпеки», яке надає глядачу саме камерна сцена. «І в кімнатному, домашньому, інколи навіть сімейному просторі спілкування, затишку для емоцій, інтонацій, міміки і жесту без надривного посилу – від партеру до гальорки – загальне стає беззастережно особистісним, далеке – небезпечно близьким; щось не сповна усвідомлене набуває статусу життєво важливого; гігантське в побутово-масштабному відкриває особливу глибину усвідомлень»⁴⁶.

Камерна сцена, з досвіду режисера, є місцем «вмонтивування» конкретної людини у загальнолюдський плин життя. І це, з точки зору О. Кужельного, має надавати наснаги кожному. «Радість рівності, вшанування індивідуальності, визнання взаємозалежності, необхідність взаємоповаги сцени і зали народжують надію на цінність власного «я» і безпечність спілкування з незбагненим «вони»»⁴⁷ (Кужельний, Олексій, 2018, С.391). Режисер вбачає абсолютні

⁴⁵ Кужельний о. Самосвітнє сузір'я. театральна хроновізія / Олексій Кужельний. Самміт-Книга.2018 - С.64

⁴⁶ Там також, С.182.

⁴⁷ Там також, С.391

можливості єднання глибинно особистісного з правічним загальнолюдським – особливо завдяки засобам виразності камерної сцени.

Логіку творення масових видовищ режисер зібрав у навчальний посібник, в якому своїми вчителями назвав у царині масових постановок Бориса Шарварка, а театральних вистав – Сергія Данченка.

«Б.Г.Шарварко, - зі спогадів Кужельного - був неперевершеним організатором масштабних мистецьких дійств. Досягати їхньої рельєфності йому найкраще вдавалося за рахунок масовості. Відомим він був роботою з великими сценами і сценічним просторами».

Стиль режисури Сергія Данченка, зокрема у виставі «Здавалося б одне лиш слово...», над якою Олексій Кужельний працював як практикант, він же визначив як стиль *тихого реалізму* «категорично без жодних призвуків ідеологічних маніпуляцій з текстами й образом поета» (Кужельний, Олексій, 2018, С.53). «Сергій Володимирович був беззаперечним реформатором у найширшому сенсі. Данченко задекларував значущість не перебільшених вільних від будь-якої театральщини, «безефектних» сценічних форм. Екзальтації й екстази поступово вивітрилися під впливом небагатослів'я, наповненості тишею, органічністю пластики, простотою і виразністю жесту»⁴⁸. Тут О. Кужельний дійсно може вважати себе учнем Данченка, оскільки його палітра художніх засобів виразності теж суголосна органічності, виразності реалізму, хай і «алогічного».

Андрій Жолдак

Місце режисера експериментатора «одного з найскандальніших» режисерів театру Андрія Жолдака (правнука Карпенка-Карого, отже Тобілевича IV, як стало відомо з його ж таки слів в середині 90-х) в системі сучасного

⁴⁸ Там також, С. 57

українського й світового театру визначити й складно й легко водночас. Легко, бо більш гучного й відомого українського театрального режисера 90-х - 10-х, годі й шукати. Складно, бо творча траєкторія режисера міниться настільки різними (водночас й повторюваними) стилістичними фарбами-прийомами, що проблематично прослідкувати, ба й систематизувати зроблене як цілісний шлях, як один творчий проект. Втім, думаю наразі творчий шлях Андрія Жолдака – він наполягає на україномовній транскрипції свого імені – саме «Андрій» - це демонстрація можливостей талановитого й високоамбітного українського режисера, який «подолавши гравітацію» демонструє можливості українського таланту, фантазії й темпераменту, а до цього й значних креативів у менеджменті своїх проектів - в умовах щонайменш Європи. Його досвід свідчить:

а) що це можливо;

б) що рівень мислення, точність бачення часу в українського режисера далекі від провінційної обмеженості;

в) український талант дає фору європейським за багатьма показниками й, що за умов зменшення фінансування державного сектору культури, важливо, «користується попитом».

На момент початку 20-х ц.ст. режисер вже мав постановки у багатьох європейських столицях від Берліну до Петербургу, від Хельсинки до Бухаресту.

«В своем авторском спектакле режиссер Андрей Жолдак помещает героев оперы на границе двух миров. Перемены своей судьбы они переживают, разрываясь между реальностью, которая притягивает своей витальной силой, и миром духа, сотканным из веры и сакрального знания. В числе персонажей спектакля и сам Чайковский. Композитор сопереживает своей героине,

и почему-то он уверен, что искушениям земного мира Иоланта предпочтет потаенную жизнь души»⁴⁹

. Критик помічає, що режисер томи театрознавчих досліджень з приводу взаємопроникнення часів, героїв та ін, наївно, зі священною вірою в гру, переводить в буквальні сценічні рішення свідомо й легко. До речі, буквральність метафор – один з багатьох базових прийомів режисерського проекту Андрія Жолдака. Він дійсно грається шаблонами, візуалізує сталі фразеологічні звороти, відомі порівняння, перебільшення. Якщо ми зітхаємо, що життя – чорно-біле, то у Жолдака на сцені, у сценографічних рішеннях, у колористиці театральних костюмів воно буквально спочатку все біле, а потому все чорне. Як, скажімо, у виставі «Євгеній Онегін» в Михайлівському театрі Петербургу. «Співвідношення білого і чорного пронизує виставу. Біле поступово витісняється чорним. Спочатку намистинки в білому кабінеті, потім інші вкраплення - костюми хору в химерних лініях двох кольорів, Онегін, що не міняє свій знаково-зловісний чорний вигляд - він «чорна людина», потім стають чорними стіни, стеля, одяг всіх героїв. Рішення здається простим до примітиву, зовнішнім, навіть лобовим.»⁵⁰ Але це прийом роботи режисера з метафорами і якщо змиритися з таким підходом, він розкриває глибину задуму.

«Умовний напівреальний світ, в якому змішані часи: в залі «дворянського гнізда» з ліпниною і фігурними дверима виникає і зникає чорний холодильник, на каміні прилаштувалася мікрохвильовка, за потайний дверима захована пральна машина, з якої нянька Філіппєвна витягує натурально мокру білизну і з люттю її вичавлює. Ніякого відношення до побуту це не має. Таке візуальне втілення несумісних світів - минулого і майбутнього, гармонійного і дисгармонійного. Психологічний театр Чайковського переведений командою

⁴⁹ Об этом сообщает "Рамблер". Далее:

https://kino.rambler.ru/other/43769924/?utm_content=kino_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink

⁵⁰ <http://ptj.spb.ru/archive/70/the-petersburg-prospect-70-4/evgenij-onegin-andriya-zholdaka/>

Жолдака (...) в іншу систему образності - умовно-метафоричну. І якщо її легалізувати, то, наприклад, сцена дуелі і смерть Ленського вже не здаватимуться такими незвичайними. Тут замість пострілу з гуркотом падає на підлогу годиник і Ленський, хитаючись, провалюється в нього як в труну - його час скінчився. Візуально - це жахливо, гротескно, а за змістом - але ж так і є, коли стрілки годинника зупиняються»⁵¹.

Є у режисера «улюблені» сталі образи, сказати б « особисті патерни», тренди, які з вистави у виставу він воліє переносити лише почасти варіюючи. Скажімо, реалістичні й водночас фантомні вікна «в іншу реальність», насправді просто у сад, чи на вулицю. Вікна, за які глядачу зазирнути не вдається, адже свідомо ТУДИ «глядач не допускається». Втім життя за ними – вирує, тече паралельно, впливає на обставини буття героїв, визискує їх жвавий інтерес, лякає, аб вабить.

Про ще один з «трендів» жолдакової режисури, що дозволяє йому знаходити спільну мову з глядачем компюторизованого покоління Z, пише критик.

«Недоробленість ліній і недовтіленість фантомів залишаються непоміченими молодією публікою «нового БДТ», для якої, власне, і призначено виставу. Цей глядач, найімовірніше, буде захоплений екстатичною енергією видовища і порадіє захоплюючій грі з образами «сучасної масової культури, які несподівано» викрали почуття » героїв маскульту XVIII століття»⁵².

Дві методологічні тенденції проглядають у виставах режисера – глибоко суб'єктивне, наративне особистісне бачення матеріалу і режисерський жорсткий

⁵¹ «Евгений Онегин» Андрия Жолдака. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Михайловский театр. Дирижер Михаил Татарников, режиссер Андрий Жолдак, художники Моника Пормале, Андрий Жолдак [ЕЛЕНА ТРЕТЬЯКОВА](http://ptj.spb.ru/archive/70/the-petersburg-prospect-70-4/evgenij-onegin-andriya-zholdaka/2012) ЗНАКОМЫЕ НЕЗНАКОМЦЫ. Петербургский театральний журнал. № 4 [70] <http://ptj.spb.ru/archive/70/the-petersburg-prospect-70-4/evgenij-onegin-andriya-zholdaka/>

⁵² Лилия Шитенбург. Венеция – Кассиопея 28.05.2015. Рубрика Культура https://spbvedomosti.ru/news/culture/venetsiya_kassiopeya/

диктат. Актриса, що виконувала роль Боварі, так згадує роботу з режисером: «У «Боварі» не було застільного періоду - вперше для мене. Андрій просто показав відео своїх вистав: «Вишневий сад», «Дядя Ваня», «Життя з ідіотом». Я побачила якийсь інший театр. Образний. Сюрреалізм. Потім Андрій став жорстко репетирувати сам: розставляти всіх, як балетмейстер. Кожен день змінює тексти, нові експерименти, ставить свої сни, особисті переживання» і далі :... «Андрій аналізами не займається - просто повне підпорядкування. На перших репетиціях «Боварі» я була в такому шоці! Я не звикла, що мене муштрують. Потім заспокоїла себе тим, що я ж десять років танцювала - жорсткий режим, чіткий малюнок. Мене осінило: Жолдак - це ж сучасний балет!»⁵³

Також до елементів режисерської методології «від Жолдака» віднесемо «набаченість», які називають це актори й театрознавці. Закордонна критика доволі безсторонньо вказує, зокрема... на «тавтології» у його творчості Режисер – людина, що багато бачила й багато знає. Й це бачення виносить на кін, будуючи власне поле сили. «Тіні найрізноманітніших режисерів бродять цим двором, ховаються за білими дверима, тільки, на жаль, не перегукуються, не вступають в діалог, не сперечаються - теж, напевно, символи, які режисер підсовує критикам, як тато Тарас фанерних пташок: нехай порадіють. Про це вже писали і, можливо, будуть писати театрознавці, називаючи подібну особливість хто центонністю - в дусі постмодернізму, хто - стилізацією, а хто - плагіатом. А як на мене, це абсолютно по-гоголівськи: адже цікаво, що вийде, якщо Жолдаку та ніс від Гінкаса, погляд від Додіна, вуха від Някрошюса, а

⁵³ Елена Калинина: Территория свободы. Беседовал Александр Платунов <http://gotetr.com/archive/n6/territoriya-svobody/>

фігуру - від Параджанова. Ну і ще що-небудь від кого-небудь. До речі, кожне ім'я можна виправдати художньою деталлю сценічного тексту.»⁵⁴

Атмосферу вистави доволі точно передано в наступному уривку театрознавчого опусу, де йдеться про постановку «Тарас Бульба» за Гоголем: «Спробуйте з'єднати степ і пінгвінів, Тараса і «блакитного» героя, що бадьоро рухається під сучасну музику, бабів у ватниках і страусине (або все-таки пінгвіняче?) яйце у валізі. Спробуйте зрозуміти, за що стратять Андрія (і чому він не Андрій) - за те, що він ставив з прекрасною полячкою хімічні досліди, або за те, що він носить її червоні черевички? Чому його вбивають, обливаючи молоком з 17 відер, і чи повинна тут виникнути асоціація з генералом Карбишевим? Чому, ну чому пінгвін - це, як сказала одна з актрис, символ первісної природи (або це той самий «рідкісний птах»)? ! Якщо за Гоголем, то це все відбувається «від того, що люди уявляють, ніби людський мозок знаходиться в голові; зовсім ні; його приносить вітром з боку Каспійського моря»⁵⁵

Нетривіально висловились стосовно режисерських методів Жолдака й інша актриса. яка зіграла в багатьох його виставах головні ролі - Кармен, Настас'ю Пилипівну, Офелію, Ірину з чеховських «Трьох сестер»...: «Я не розумію такого мистецтва, коли форма витісняє зміст, а Андрія іноді заносить в цьому напрямку. Я чудово сприймаю і люблю різний театр, але я повинна отримувати задоволення від роботи. А коли тобі кажуть: «Твоя справа - грати, режисер знає, що робить», - мені стає нецікаво»⁵⁶.

⁵⁴ Елена Миненко. А был ли Гоголь?.. «Тарас Бульба». Драма по мотивам повести Н. В. Гоголя, сценарий Валерия Мамонтова и Андрея Жолдака. Театр «Балтийский дом». Режиссер Андрей Жолдак-Тобілевич IV, художник Сашко Белозуб <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/a-by-li-gogol/>

⁵⁵ Там також

⁵⁶ Журнал: Виктория Спесивцева 17 ФЕВРАЛЯ 2014

В феврале у актрисы Виктории Спесивцевой два дела в Киеве: премьера фильма «Люби меня» и знакомство будущего мужа с ее отцом. О своей немецкой жизни, второй профессии медсестры и предстоящей свадьбе актриса рассказала Валентине Клименко

У 1991-му році я мала розмову з Жолдаком як з молодим українським режисером, що дебютував дипломною роботою на малій сцені Театру імені Івана Франка з інсценізацією «Момент» за Винниченком. З довгої розмови про творчість, інтуїцію, натхнення й, передусім, звичайно, режисерську школу, вийшов «розворот» в журналі «Україна». Перечитуючи, звертаю увагу, зокрема на такий режисерський пасаж: «...я весь матеріал можу взяти у руки і крутити ним, отак-о (Андрій крутонув о долоні середнє таке удаване яблуко). Я його бачу в цілому і дуже далеко. У вигляді фільму: початок, середина, кінець. Народження, життя, смерть».⁵⁷ І далі, про те саме, але дещо з іншого ракурсу: «...Я скажу так: дуже хочу, щоб у нас була вільна країна, щоб було вільне мистецтво в усіх його проявах, повинні бути люди, що його роблять – вільними. І як, як той каменярь, себе та акторів намагаюся в невірному житті зробити вільними... Це – сізифів труд.»⁵⁸ Безумовно, тут «проступають» ще відчутні «впливи» школи Анатолія Васильєва. «Ось тисяча перша оповідь про Вчителя: Васильєв дав, нам учням, код свій. Якийсь секрет, який ми всі знаємо. Якщо взяти всіх його учнів по Союзу, то вони виділяються. Цей секрет дозволить багатьом ставити вистави завжди «на рівні». – Яке сформулювати словами? – Це не можна сформулювати словами. ...я його спитав: «Анатолію Олександровичу, які мені книжки читати по режисурі?» На що він сказав: «Ніяких». Я питаю: «Тобто?» - «В нас інша школа... розумієш – **передається з рук у руки щовечора**. І мені з тобою потрібно пройти три роки вечорів, щоб тобі щось передати...»⁵⁹.

Цей принцип «школи» робить стиль Андрія Жолдака й упізнаваним й унікальним й вільним водночас. Багатовекторність, «розпруженість»

<https://vogue.ua/article/culture/zhurnal-viktoriya-spesivceva2221.html>

⁵⁷ Хурсіна Олена. Далі буде? Творчий портрет молодого режисера Андрія Жолдака.// Україна, 1991, №22, листопад, с.22-23 - С.22.

⁵⁸ Хурсіна Олена. Далі буде? Творчий портрет молодого режисера Андрія Жолдака.// Україна, 1991, №22, листопад, с.22-23 - С.22.

⁵⁹ Там також, С.23.

режисерської методи до певної міри є відмінною рисою цього, безперечно, унікального режисера.

6. Методологічні засади «Візуального театру». Тенденції світового, євро- та українського контекстів.

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] .

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, французський інтелектуальний цирк, театр «Тінь», деякі вистави Робера Лепажя 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 бруталних 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 вибудовувати 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», за давнени 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 XX- XXI 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 XXI століття буде еквівалентне двадцятитисячолітньому прогресу сьогоднішніми темпами. А досягнення XXI 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 XXI ст., за значимістю дослідники ставлять третім у «ряд» після онтологічного й лінгвістичного поворотів початку XX, й середини XXI-го століття. Візуальний поворот відбувся у 90-х XXI-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 – видеомапінг) з реальним дійством прийом не новий. Дещо 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 поіг. 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 постпостмодерн, авторові 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 візії 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 будши 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 безапеляційно 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 виразності. 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'єса, 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'єси. 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'єсу. 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].

Цікаво тут навести спостереження за методологічними засадами режисера однієї з виконавиць кількох ролей у російському проекті Вілсона «Казки Пушкіна» Дарії Мороз. Зокрема учасниця проекту збекрпнула увгу на те, що Вілсоном їй було зрозуміло як співпрацювати через те, що принципи німецького сучасного театру й японського традиційного театру кабукі їй були відомі й цікавили набагато раніше. На цей раз погляд з середини процесу дає нам певні методологічні посили. Коли актриса каже, що *жест* у режисера має абсолютно чіткий алгоритм й постановкою руху займається окрема команда, що їде на постановку перед приїздом самого метра, це є сенс розуміти як те, що режисера має усталену систему творення вистави, що базується на відпрацьованих до автоматизму пластичних, *пластично-ритмізованих прийомах*. Зокрема для її персонажів важливо було весь час бути на три чверті «розвернутим» обличчям до глядної зали, навіть, коли їм доводилося йти сценою, підскакувати, кружляти навколо себе, як це роблять танцівники балету, коли їм доводиться виконувати зокрема такі відомі па як фуете. Постава ж мала

бути весь час бути направленою «вперед й ввєрх», тоді як погляд часто був зведений вгору, що повязувалося з довжиною величезних вїй, що складали частину гриму й освїтлення персонажів горїшніми свїтловими приборами на сценї. Тож якби актори ходили дивлячись перед собою чи у пїдлогу, глядач просто не зміг би розгледїти їхнїх очей.

Ще одною важливою методологїчною складовою є *ритмічний доволї жорсткий малюнок кожної ролї*, а отже і вистави вцїлому. Актриса говорить про це так: «... все побудовано на рахунок: раз - вийшов, два - пїдняв голову, три - ручка (жест), чотири - посмішка, п'ять - «ха-ха-ха», шість - посмішка, сїм - ручка (жест), пїшла сюди ... Це всї цифри, це все ось зав'язано з музикою, з рахунком і так далї. Це досить складна математична система» [Дарья Мороз: «Я не хотєла разрушати весь мир» // «Скажи Гордєєвой» /25/05/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=DdJwtEwZ6z0&t=609s>] в жертву математичним розрахункам приносилося все їнше. Так для постановки свїтла у важких костюмах (до 10 кг, якї замовлялися у Нїмєччинї) актриса мала стояти до 10 годин, а для замїни освїтлювального прибору, який вийшов з ладу пїд час репетицїй, театр мав робити запит д їншого мїста, бо тїльки там подїбний був у доступї.

Режисер дїйсно промальовує свої майбутнї вистави як художник. Вїн намагався вїдмовитися вїд слова, натомїсть вчив своїх акторів користуватися рухами й мовчанням, рухами, бо сам пройшов професїйну школу танцївника. Про використання свїтла, сам Вїлсон заявляє, що вїн будує й пише свїтлом. «...їого постановки - це фантастичнї сновидїння, гра свїтла і тїней, де актор - лише одна з фарб на палїтрі, і далеко не головна. Архїтектор за освїтою, Вїлсон вїбудовує мїзансцени як найточнїші геометричнї креслення і всюди носить їз 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 звирятися 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 лялькарь 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 Зігунада» за мотивами Фрейда. «Головними героями в ньому були пальці, які режисер виявив у себе в кишені, коли поліз туди за словом; а сюжетотворюючим 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, чий 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 змішаний 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 плоті, 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 мпрймає музику Верді, незважаючи її – клоунадою.

«Ви якось сказали, що мистецтво - це зло. Тому що воно раниць, 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].

Робер Лепаж. «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 порталні 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 визнача 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 якось 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. Плутаніна 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 театральну мову – 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 само ідентифікації 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 напряму 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 дигіталтехнологіями. 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 групи, 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 змішаних 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 природними 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 задоволення 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 феєрій. 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 «пре-» 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 дігтального 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, дігтально 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 залізьяк 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» [26].

«Превізуальний» театр?

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, створюючи по суті – паралельний ідеальний дизайнерський віртуальний світ.

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

Література:

1. Sako Maris. Театру будущего необходим квантовый актер. [Електронний ресурс] / Sako Maris. // Helsinki Sanomat. – 2010. - Режим доступу до ресурсу: <http://svobodazholdaktheatre.com/press/3>
2. Визначення «Візуального театру». Режим доступу до ресурсів: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=2515>
<http://meyerhold.ru/kruzhok-vizualnogo-teatra>
3. Ги Эрнест Дебор. Общество Спектакля. [Електронний ресурс] / Ги Эрнест Дебор – Режим доступу до ресурсу: 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». [Електронний ресурс] / Кузина Светлана – Режим доступу 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, література, стиль життя. [Електронний ресурс] / Ванштейн Ольга // Новое літературне обзирення. – 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 «І» – Режим доступу до ресурсу: 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. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: 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 Филиппа 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 Кастеллуччи: 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: [tps://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
24. Otto-Bernstein K. Absolute Wilson. The Biography / Katharina Otto-Bernstein. – Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2006. – 270 с.

25. Режим доступу до ресурсу:
<https://www.ensembletheaters.net/members/questartsf>].

26.Годер Дина. «Триумф узловатых веревок». [Електронний ресурс] /
Годер Дина . // Лучший из миров. – Режим доступу до ресурсу:
<http://theatretimes.ru/triumf-uzlovatykh-verevok>

7. Український метатеатр 2000 – х.

Українська режисура початку 2000-х відрізняється з одного більшою свободою шукань, вільних від цензури, з іншого - більшою «заточеністю» під глядацький запит.Останнє зумовлено розвитком комерційних проєктів, відмінних від українських антреприз, скажімо, 90-х, які частіше за все були певного художнього рівня й носили відверто розважальний характер. Натомість комерційні проєкти 2000-х, нерідко фінансовані відповідальними

інвесторами, мають бути естетично більш виважені, оскільки представляють щонайменш «позитивний імідж» спонсорів.

Тамара Трунова

Обласкана не одним десятком професійних премій як київських, так і зарубіжних учениця Е. Митницького потрапила на режисерський курс до нього одразу по закінченні Лінгвістичного університету. У своєму послужному списку Трунова має непересічні дитячі і вистави («Том Сойєр», «Пасажир у валізі»), рейтингові «Саша, винеси сміття» та «Погані дороги» за п'єсами Н.Ворожбит, тепер і оперні, зокрема для проекту «Open Opera Ukraine» вона вже зробила кілька постановок – «Дідону та Еней» в Одеській опері і «Ацис і Галатея» у Київській оперній студії. На сцені Національної опери України режисерка поставила міні оперу «Служниця-пані» Джованні-Батісти Перголезі, яка тримається в афіші театру не перший рік. Остання з перерахованих робіт – недуже «розкручена» міні-опера, в якій режисерка зуміла віднайти непоказні, але достатньою мірою впізнавані ракурси старої як світ проблеми, що розкриває механізми перетворення служниці в пані. Режисерка й дійсно не намагається вразити несподіваними рішеннями, але процес «перевтілення» цілком зрозумілий глядачеві. Режисура ж Трунової викликає асоціацію з щирою розповіддю дитини, яку не карали змалку й вона довірливо розповідає про те, що насправді побачила.

Керівники громадського оперного проекту так формулюють свою зацікавленість у співпраці з режисеркою : «...вона може розповідати вкрай зрозуміло історії, не спрощуючи їхній багатий змістовний потенціал.»⁶⁰

⁶⁰ Музичний стартап OPEN OPERA UKRAINE – на хайпі музичних сцен / The Devochki/ 18 вересня 2019. Доступ з екрану: <http://thedevochki.com/2019/09/18/muzichnij-startap-open-opera-ukraine-na-hajpi-muzichnih-stsen/>

Режисура Трунової зосереджує на собі «фокус уваги» глядача фактично з перших хвилин вистави. Вона не заграє з глядачем, не спішить виплеснути на нього чим більш ефектів чи несподіванок. Це мистецтво, яке намагається зрозуміти цей світ своїми власними індивідуальними художніми засобами, обирає свої спокійні, виважені, але прожиті особисті рішення загальнолюдських питань та проблем. Про що ставить свої вистави Трунова? Про досить прості, але вкрай необхідні речі. Скажімо про те, що людям необхідно відновити свої міжособові стосунки, адже за технічним прогресом та надвисоким ритмом повсякдення, вони втрачають можливість простого спілкування ("Гарантія 2 роки" за п'єсою Сіркку Пелтола "Людяна людина"). Або про те, що чоловіки й жінки мають віднайти гармонію співіснування («Саша, винеси сміття»), або якими жорстокими бувають люди, особливо до тих, хто їх щиро любить («Безприданця»). Сама режисерка дає таке визначення своєму баченню театру:

« Як би ти визначила свій театр?

- Це театр глибокого занурення та споглядання деталей. Це наче у музеї мініатюр, коли на вишневій кісточці вигравіювано портрет. Саме така дрібна деталізація те, від чого я божеволію. Мені весь час здається, що я не можу сягнути цього дна: все можна завжди зробити глибше і точніше. Завжди лишається щось таке, чого ти не розгледів.»⁶¹

Критики про неї говорять, що Трунова « завжди вірна собі і не боїться бути незрозумілою, ніколи не йде на компроміс зі своїми художніми рішеннями, уникає дешевих спекуляцій та загравань з почуттями»⁶². Тож методологічно нова

⁶¹Гайшенець А. Тамара Трунова: "Поле театру – це припустити неможливе. /LB.ua/ 28 февраля 2017/ Доступ с Экрана https://rus.lb.ua/culture/2017/02/28/359207_tamara_trunova_pole_teatru-tse.html

⁶² Там також.

фарба у театральній реальності Києва, яку вносить індивідуальний стиль Трунової – простота й зануреність часто у доволі глибокі травми суспільства, емпатійне намагання їх відчутти й зробити видимими для глядача.

Станіслав Жирков

Режисер Жирков, родом з Одещини, з Чорноморська, безумовно будівничий театру й для 2000-них – зразок почасти епатажного, цілком в дусі часу, але «енергетичного центру». Фактично все творче життя режисера пов'язане або зі створенням свого театру («Відкритий погляд»), або з ґрунтовною реконструкцією, модернізацією вже існуючого. Останнє відбулося з театром «Золоті ворота», тепер відбувається з Театром драми і комедії на Лівому березі. Цілком відповідно до діючих трендів, задача яку поставив головний режисер перед командою театру – створення головного культурного центру Лівого берега Києва на базі Театру драми і комедії.

«Стас Жирков – молодий і успішний театральний режисер, один із лідерів українського театального мейнстріму. Як його тільки не називають: креативним і провокативним, «золотим» і «лівим», скандалістом і нахабою, творчим хуліганом і театральним хітмейкером, навіть «темрявою» українського театру. Він завжди в полі уваги ЗМІ та в стрічках новин у соціальних мережах»⁶³.

На сьогодні своїм досягненням Театр на Лівому березі, під орудою Жиркова, вважає 5 000 000(!) глядацьких переглядів своїх стрімів під час

⁶³

Котенок.

В.

Новий

театр.

<http://nt.zp.ua/prensa/35-smi-o-tamare-trunovoj/831-energetichnij-tsentr-stas-zhirkov>

пандемії. Режисер робить ставку на діджиталізацію культури й зокрема театру й результати ми ще матимемо змогу побачити.

«Сучасна драма й гостросоціальна тематика». Чи не так («Казка про Моніку») починав свого часу Віталій Малахов «з подачі» головного тоді режисера Театру російської драми імені Лесі Українки - Ірини Молостової?

Ігрова форма, поєднання різних театральних жанрів, «досмачені» сленгом, суржиком, ненормативною лексикою. Режисура Жиркова виглядає доволі самостійним художнім явищем, яке в українській театральній ситуації навряд відлунює аналогами. Ми можемо, звичайно гворити про абсолютно «нішевий» театр Подерв'янського. Але його 2000 підписників проти 5 млн фоловерів Жиркова, зокрема під хештегом «#тримайся свого берега», ясна річ, не витримують конкуренції. Виходячи з окремих роздумів режисера, для нього показовим є європейський підхід, зокрема німецького театру – абсолютно демократизований, абсолютно ліберальний, як вважає режисер, який має, навіть повинен віддзеркалювати найгостріші суспільні проблеми. Своім «візаві» (чи не з метою промо) Жирков називає театр російської драми, афішні «легкі комедії» якого, на думку режисера, є абсолютною сферою антрепризного руху.

«Тема є головніша ніж сюжет» - це принцип Жиркова у ситуації нового театру Лівого берега. Теперішній театр Жиркова свідомо відмовляється від сучасної драматургії й починає працювати з життєвими історіями, табуйованими для театру попередніх років: булінг, гендер, теми смерті тощо. Жирков працює з професійними акторами, на відміну, скажімо від «Дикого театру» - найвідомішого з незалежних, який грантово працює з «замовними» темами, але нерідко з непрофесійними виконавцями.

Історія Станіслава Жиркова - це виключно грантова історія, чи це свідомий рух режисера у «травмо впізнання» – лишимо це питання дослідникам

його творчого шляху. Принаймні теза режисера про необхідність перебування на сцені актора, який пропагує свідомі принципи і є, почасти «пророком», отже зобов'язаний не бути аполітичним й розуміти суспільні процеси – мені імпонує.

Іван Уривський

Феноменальний злет молодого (1990-го року народження) режисера Івана Уривського - продовження новітньої української театральної історії, коли чиновництво «раптом» полюбило молодих режисерів в якості головних у відомих театрах. Карколомний рух фактично за 6 років від студента інституту Поплавського до режисера-постановника театру Франка через річний статус головного режисера Одеського українського драматичного театру імені В.Василька. Складається враження, що талановитого режисера несе на своїх крилах саме той «театральний бог», в якого він сам, за його ж таки твердженням – вірить.

Очевидною ознакою стилю Уривського є звернення до класики. З півтора десятка поставлених ним вистав за творами українських, російських, європейських класиків - практично всі. Для нього «...процес набагато цікавіший за прем'єру»⁶⁴, а стиль «раннього Някрьошуса», який йому приписують – позачасовий, з яскравою й зрілою послідовною ідеєю український режисер знаходить у автора - «...все, що є – ми виймаємо з тексту. Це дуже важливо для мене»⁶⁵.

Ще одна явна тенденція – не зміна, але скорочення текстів, аби вистава тривала не довше, ніж півтори години, й що принципово, не мала б антракту.

⁶⁴ Там також

⁶⁵ Базів Л. Іван Уривський, театральний режисер. Я вірю в театального бога, тому що я сам не знаю, як виходить зробити виставу <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2905785-ivan-urivskij-teatralnij-reziser.html>

Навіть оплески під час вистави режисеру не до вподоби, бо знімають напругу, ламають заданий ритм.

Методологічна особливість – режисер передивляється свої вистави після прем'єр при першій же можливості, аби вчасно «підправити», повернути акторів у задумане русло, якщо вони раптом (а це трапляється не так вже й рідко) підуть манівцями.

Втім іноді режисер, стає заручником свого стилю позачасового й поза обставинного... «... у мене були моменти, коли люди приходять на «Підступність і кохання» в Одесі – й лише через 30 хвилин розуміють, що вони на цій виставі! Вони півгодини думали, що дивляться «Кайдашеву сім'ю» і Міллер – це Кайдаш». Люди, звичайно, не винні...

Постановочний ритм режисера – високий. «...останнім часом я роблю три вистави на рік, це для мене багато, але я вже звик. Зараз темп життя такий.(...) Більше я не хочу брати, тому що після вистави повинна бути перерва, щоб «обнулитися» і зарядитися новою енергією і новими думками, не можна себе заганяти. Я беру складні тексти, і вони, в певному сенсі, мене вимотують. В першу чергу, ти кайфуєш від цього нового досвіду, щось пізнаєш, працюючи з класичними текстами, наповнюєш себе чимось світлим і чистим, або, навпаки, чимось темним – і треба від цього іноді відпочивати.»⁶⁶

Очевидна художницька зрілість, глибина трактування й його послідовність – результат дивної алхімії, про яку режисер розмірковує так: «...я вірю в театрального бога, в те, що він існує і може допомогти, тому що я сам не знаю, як виходить зробити виставу. Я досі не можу зрозуміти кухню – як це все вибудовується, тому що *багато речей відбуваються інтуїтивно*. Це і лякає водночас, а з іншого боку – круто, що ти до кінця не розумієш процес, як

⁶⁶ Там також

народжується вистава. (...) *Я ж роблю її шматками, не пов'язаними частинами, а потім якимось чином воно починає зв'язуватись, переплітатися – і це завжди приємно дивує»⁶⁷.*

Давид Петросян

Випускник університету театру і кіно імені І.К.Карпенка-Карого, режисер, тим не менш, має у своїй творчій біографії показовий момент - співпрацю з Владом Троїцьким та ЦСМ «ДАХ», власне, експериментальний проект «Володар Мух» за мотивами книг Вільяма Голдінга «Володар мух» та Освальда Шпенглера «Присмерк Європи». «Це гротескна антиутопія, «чорна робінзонада» і попередження про те, коли страх створює прірву непорозуміння між людьми. А жанр «Володаря мух» визначили як «перформанс, постдраматичний експресіоністичний театр». Прем'єра спровокувала палітру суперечливих вражень. Глядачі умовно поділилися на три фронти. Перший – обстоює думку, що постановка – «бездарне дуркування», котре «нічого спільного з книгою не має». Друга частина стверджує, що перформанс – сильний ритуал і нічого глибшого вони в житті не проживали. Треті прагнуть фіналу, бо гостро-круто перебували у світі, що виникає, але все обривалося занадто швидко. А творці вистави стверджували, що ведуть «постійний пошук влучних форм відображення сучасності через символізм та психологічний досвід». Також наголошувалося, що «для „Володаря мух” необхідне ретроспективне, відтерміноване сприйняття. (...) тому не потрібно прагнути зрозуміти все одразу, тут і зараз. Те, на чому варто фокусуватись – це цілісно увібрати все дійство, записати його на рівні відчуттів, помітити та взяти для себе якомога більше з усього, аби „пожити” з цим досвідом, а вже тоді – спробувати його

⁶⁷ Там також

осмислити»»⁶⁸. Запрошення Пєтросяна на роботу у національний театр свідчить про зацікавленість головного режисера у розвитку режисерських форм театру.

Висновки

Завершуючи роботу над черговою частиною роботи з теорії режисури маємо зазначити, що вивчення методології режисури сценічного дійства й зокрема генези індивідуального художнього стилю режисерів ХХ - початку ХХІ століття, розглянуте з позицій визначення шкіл й напрямів, впливів та запозичень розвивається за законами всіх теоретичних дисциплін. Накопичення великого масиву практичних емпіричних методів дослідження – спостереження, узагальнення власного досвіду практиків, дослідження глибинних інтерв'ю створюють необхідне підґрунтя для подальшого розвитку аналітичних підходів, формування теоретичних засад напрямку. Втім вже сьогодні можна зробити висновок - період перетворення сильних зовнішніх впливів на формування режисерської особистості за умов українських реалій близьиться до завершення. Наближається насупний період розвитку методологій режисерської роботи, що стають більш незалежними й більш зосередженими на власному пошуку.

Період українського «тихого шістдесятництва» позначений яскравим морально-етичним аспектом діяльності режисерів, який, безумовно проступив, зокрема, в особливості методології роботи з матеріалом, виборі тем, скритому, але наполегливому опорі цензурі. З іншого боку проглядається міцний зв'язок шістдесятництва з поколіннями 80-х - 90-х. Світоглядна позиція режисерів, які почали працювати й працювали за умов радянського державного тиску на

⁶⁸ Володар мух. Показ вистави [Електронний ресурс] / Інформація. – Текст. дані. – Режим доступу: <http://i-pro.kiev.ua/content/volodar-mukh-pokazvistavi>

теренах України сформувала й методологію роботи з трупю, молодими режисерами, художниками. Це очевидно з акцій в творчому житті І.Молостові, В.Оглобліна. Особливо це стосується феномену «школи Е.Митницького», який, по суті, заклав фундамент української професійної молоді режисури 90-х - 2000-х передусім раннім формуванням професіоналізму у спілкуванні з надскладним механізмом професійного театру й наданням можливості вільного творчого пошуку, а отже становлення яскравої творчої особистості, що принципово відрізняє покоління 2000-х від «зламаних» поколінь 80-х-90-х, які часто змушені було шукати реалізації за межами країни.

Література

- 1.Музичний стартап OPEN OPERA UKRAINE – на хайпі музичних сцен / The Devochki/ 18 вересня 2019. Доступ з екрану: <http://thedevochki.com/2019/09/18/muzichnij-startap-open-opera-ukraine-na-hajpi-muzichnih-stsen>
1. Гайшенець А. Тамара Трунова: "Поле театру – це припустити неможливе. /LB.ua/ 28 лютого 2017/ Доступ с Экрана https://rus.lb.ua/culture/2017/02/28/359207_tamara_trunova_pole_teatru-tse.html

2. Котенок. В. Новий театр.
<http://nt.zp.ua/prensa/35-smi-o-tamare-trunovoj/831-energetichnij-tsentr-stas-zhirkov>

3. Базів Л. Іван Уривський, театральний режисер. Я вірю в театального бога, тому що я сам не знаю, як виходить зробити виставу <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2905785-ivan-urivskij-teatralnij-reziser.html>

4. Володар мух. Показ вистави [Електронний ресурс] / Інформація. – Текст дані. – Режим доступу: <http://i-pro.kiev.ua/content/volodar-mukh-pokazvistavi>