

**МІСТО ЯК ТЕАТР**  
**До постановки проблеми**

*У статті розглянуто міждисциплінарне трактування міста як театру, а також підходи до вказаної проблематики різних учених: філософів, урбаністів, істориків та соціологів.*

**Ключові слова:** місто як театр.

*В статье рассматривается междисциплинарная трактовка города как театра, а также подходы к указанному вопросу разных ученых: философов, урбанистов, историков и социологов.*

**Ключевые слова:** город как театр.

*The article deals with interdisciplinary treatment of the city as theater. And approaches to the mentioned issue of different scientists: philosophers, urbanists, historians and sociologists*

**Key-words:** city as a theater.

Що таке місто: декорації на сцені нашого життя чи виконавець у ньому головної ролі? Хто кого творить: людина місто чи місто людину? І яким способом? Кількість відповідей на ці питання стрімко збільшується зі зростанням міст та їхнього населення. Нові філософські школи та артистичні течії розвивають та доповнюють їх протилежними висновками та баченнями. І всі вони мають право на існування у вселенському місті. Раціоналістичним і логічним видається аналіз міста як механізму чи як організму. Класичною є інтерпретація міста як тексту. Багатоманітність методологій вивчення міста зумовлена плюралізмом міського життя, неможливістю розглянути всі його соціальні, культурні, економічні, урбаністичні аспекти через один лише підхід. Це наголошують сучасні вчені, зокрема, американські дослідники Еш Амін, Найджел Тріфт у своїй праці «Виразність повсякденного міста»<sup>1</sup>.

Ми пропонуємо розглянути **місто як театр**, попри відому пропозицію Платона взагалі вигнати з міста-держави всіх драматургів. Адже, згідно з аргументами філософа, драматурги в більшості п'єс змальовують злодіїв, яких змушені грати актори. До того ж актори мають грати рабів та жінок, тоді як ідеальним

було б створювати лише характери чоловіків-героїв. Проте оскільки це неможливо, філософ пропонує відіслати драматургів до іншого міста-держави, *умастивши голову пахоцями*.

Наступні після філософа століття довели неможливість позбутися ані злодіїв у п'єсах, ані вигнати драматургів з міст. Саме в містах театр набуває свого розквіту, а місто перетворюється на грандіозний спектакль. І коли іде містом монарх, **перекриваються цілі квартали, а простий люд спостерігає за ним здалеку**. І коли на майданах натовп, шаленіючи, спостерігає за стратою злодіїв. І коли на вулицях несамовито вирують карнавали.

Стрімкі світові урбанізаційні і націотворчі процеси збігаються зі сплеском популярності театру. *Щоб створити націю, спочатку треба створити театр*, – вважав Йоганн Вольфганг Гете. Епоха європейського просвітництва стала свідком загибелі абсолютних монархій у Європі, а молода революційна буржуазія дала новий поштовх демократизації і масовості культури. Зокрема, найбільшої популярності набуває театр: бурхливий розвиток його форм і жанрів відбувається у місті. Адже мистецтво, як наголошував Йоган-Готліб Фіхте, *робить трансцендентну точку зору загальною, точку зору небагатьох – точкою зору усіх*.

Німецький історик Едуард Фукс досліджує, як в європейських містах епохи просвітництва театр стає однією з головних розваг міщан. Спектаклі відвідували, насамперед, для задоволення. «Навіть там, де театр був ареною боротьби нових громадянських ідей, – продовжує вчений, – де буржуазна опозиція зосередила всі свої сили, що виставлені проти абсолютизму, пантоміма та фарс мали передусім задовольняти потребу у грубих видовищах, бо більш серйозні п'єси майже завжди завершувались ними»<sup>2</sup>. Фукс вважає, що публічний вияв певних емоцій пояснює фанатичне і масове захоплення театром у XVIII ст. *Галантна епоха* взагалі була ворожа інтимності і виставляла напоказ усі почуття, а театр став найкращим виразником їх масової демонстрації. Комедія і фарс часто бували не просто еротичними, а порнографічними. Адже центром навіть найпристойніших творів був флірт. І коли авторові не вистачало слів, то допомагали жести і міміка. Традиційно жіночі ролі виконували чоловіки, але саме в цей час стає зрозумілим, що без жінок-актрис не обійтися: на сценах Англії, а згодом Франції і Німеччини з'являються жінки. На популярних фривольних комедіях були присутні не тільки нижні верстви, а й вельможі. Останні часто користувалися масками і темними прикритими ложами, з яких було видно все, і які можна було затулити фіранкою. Такі ложі слугували для задоволення еротичних фантазій публіки. Аналізуючи театр цієї епохи, Фукс робить влучний висновок: театр був звідником – він зводив глядачів одне з одним, а сцену – з аудиторією.

Виходячи з вказаних етичних аспектів, один з основних ідеологів Просвітництва, Жан-Жак Руссо ставить до театру з великим застереженням. У сво-

ему відомому «Листі д'Аламберу про видовища» філософ виступає проти відкриття в Женеві театру, бо він переконаний, що театр не сприятиме по-жвавленню суспільного життя і вихованню гарного смаку у городян: «Театр не може виправляти звичаї, проте може псувати їх»<sup>3</sup>. Філософ стверджує, що театр привносить у життя розпусту та спокусу вже тим, що виставляє їх напоказ. Це, безумовно, не лише бажання *захистити від розпусти* рідне місто, а й ще стріла в бік Вольтера, який на той час мешкав поблизу Женеві і мав домашній театр. Проте в другій частині свого *Листа* Руссо визнає і необхідність театру. Полемізуючи з просвітником і енциклопедистом д'Аламбером щодо театру і взагалі видовищ, Руссо доходить висновків про розважальну сутність видовищ. Видовища можуть відволікати народ від життєвих проблем. Саме на таких позиціях розважальності пізніше розвиватиметься теорія і практика масової культури.

«Запитувати, корисні чи шкідливі видовища самі по собі, – розмірковує Руссо, – означає ставити питання занадто невизначено: це означає розглянути уявлення, не визначивши величин, що його складають. Видовища створюються для народу, і тільки щодо їхнього впливу на нього можна судити про їхні абсолютні якості <...> або що стосується характеру театральних видовищ, то він визначається тим задоволенням, котрі вони надають, а не корисністю. Якщо наявна користь, тим краще: проте головна мета – сподобатися, і, якщо народ вдалося розважити, то мета цілком досягнута»<sup>4</sup>.

Ю. Лотман зауважував, що театральне життя відрізняється від побутового тим, що погляд на життя як на спектакль дає людині нові можливості поведінки. Проте побутове життя у порівнянні з театральним виступало як нерухоме, сотні людей могли прожити життя без жодних подій, тоді як театральне життя – це ланцюг подій. Межа між мистецтвом і побутовою поведінкою глядача була зруйнована на початку ХІХ ст., і театр увірвався в життя та став активно перебудовувати побутову поведінку людей. «Те, що вчора могло б видаватись бундючним і смішним, оскільки було прописано тільки в сфері театального простору, стає нормою побутової мови та побутової поведінки. Люди революції поводяться в житті, як на сцені. Коли засуджений до гільйотини Жільбер Ромм, заколюється і, вирвавши з рани кинджал, передає його другові, він повторює подвиг античного героїзму, відомого людям його епохи через числення відображення в театрі, поезії та образотворчому мистецтві. Мистецтво стає моделлю, яка наслідує життя»<sup>5</sup>.

Театр не просто *захоплює* місто – воно само починає сприйматися як спектакль. До цього феномену звертаються автори доби модерну та постмодерну. Міська архітектура аналізується як декорація такого спектаклю.

На початку ХХ ст. німецький філософ та соціолог Георг Зіммель, пише нариси про Флоренцію та Венецію<sup>6</sup>. Філософ аналізує Венецію як незалежний від реальності автономний артефакт, порівнюючи її з Флоренцією. Якщо зо-

внiшнiй вигляд флорентiйських палацiв збiгається з iхнiм внутрiшнiм змiстом, то венецiйськi палаци схожi на *витончену пихату гру* i приховують суть мiста. Венецiя, з погляду Зiммеля, є штучним мiстом, мiстом-маскою. Фiлософ бачить веселощi Венецiї як фасад жорсткого життя, пiсля закінчення якого залишається тiльки бездушна театральна декорацiя та брехлива краса маски. Навiть люди у Венецiї пересуваються наче по сценi, а всi дiї розгортаються нiби на передньому планi, за яким заднього плану немає. Це становить суть Венецiї, за Зiммелем, мiста брехливого та оманливого, мiста театрального. Театральнiсть мiста виступає у Зiммеля як ознака негативна. Проте у своїй вiдомiй працi «Великi мiста та духовне життя» (1903) фiлософ наголошує, що «психологiчна основа, на якiй проступає iндивiдуальнiсть великого мiста, – це пiдвищена нервовiсть життя, спричинена швидкою i безупинною змiною зовнiшнiх i внутрiшнiх вражень. I доходить висновку: – Наше завдання – не обвинувачувати i не виправдовувати, а розумiти»<sup>7</sup>.

Вочевидь, Зiммель був не єдиним, хто акцентував театральну сутнiсть Венецiї. Упродовж столiть вiдоме своїми масками та карнавалами, це мiсто залишається постiйним об'єктом аналізу. Фiнська вчена Санна Турома в працях «Семiотика мiського простору Ю. М. Лотмана: дослiд переосмислення», а також «Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the "Eccentric City" Observed»<sup>8</sup> запроваджує методологiю аналізу мiста як спектаклю. Вона порiвнює опис театральностi Венецiї Георгом Зiммелем з баченням театральностi Петербурга в працях Юрiя Лотмана.

Порiвняння Петербурга з Венецiєю є класичним для петербурзького тексту. Осип Мандельштам писав про Петербург як про *напiв-Венецiю* i *напiв-театр*. Роблячи акцент на аналізі Петербурга Лотманом, Турома наголошує, що вчений характеризував це мiсто як *штучне* та *театральне*. Вона знаходить схожiсть уявлення Зiммеля про театральнiсть венецiйську i Лотмана – про петербурзьку. За Лотманом, театральнiсть є особливiстю простору Петербурга i пов'язана з тим, що мiсто вирiзняється унiкальною витриманiстю величезних ансамблiв, яка не розпадається, як у мiстах з тривалою iсторiєю, на частини з рiзною забудовою. I ця цiлiснiсть створює враження декорацiї. Маркiз Астольф де Кюстiн, автор вiдомих нотаток про Росiю, писав про Петербург, яким вiн його побачив на початку ХІХ столiття, як про *сумiш архiтектури та декорацiї*<sup>9</sup>.

Санна Турома вважає, що в лотманiвськiй концептуалiзацiї простору Петербурга мiськi будiвлi, якi нагадують декорацiю, роблять семiотичний подiл на переднiй та заднiй плани, подiбно до того, що Зiммель спостерiгав у Венецiї. «Театральнiсть петербурзького простору проявлялася у його виразному подiлi на «сценiчну» i «закулісну» частини, постiйне усвiдомлення присутностi глядача i, що особливо важливо, заміни iснування «нiбито iснуванням», – пише Лотман: глядач постiйно присутнiй, але для учасникiв сценiчної дiї «немовби не iснує»; помічати його присутнiсть – означає порушувати правила гри. Також

весь закулісний простір не існує з погляду сценічного. З погляду сценічного простору реальним є лише сценічне буття, з погляду закулісного – воно є грою та умовністю»<sup>10</sup>. Ці спостереження відомого вченого за міською театральністю є відображенням міської багатовимірності, існування вимірів життя на сцені та за кулісами.

Порівнюючи Петербург зі сценою, філософ доходить висновку, що це місто весь час змушене конструювати своїх глядачів і перебуває в постійному коливанні між реальністю глядача і реальністю сцени, «...причому кожна з цих реальностей, з погляду іншої, уявляється ілюзорною і породжує петербурзький ефект театральності. Інший бік його представляє співвідношення: сценічний простір/простір закулісний. Просторова антитеза: Невський проспект (і вся парадна «дворова» частина Петербурга) і Коломна, Васильєвський острів, околиці – літературно інтерпретувалася як взаємне відношення неіснування. Кожна з двох петербурзьких «сцен» мала свій міф, що реалізується в оповіданнях, анекдотах...»<sup>11</sup>. Отже, Лотман розглядає місто як сцену з декораціями (архітектура вулиць), з кулісами (міські подвір'я) і, звичайно, з глядачами цього спектаклю (міщанами).

Акцент на театральності міста ставить і німецький філософ Вальтер Беньямін. У своїх есеях про Марсель, Неаполь, Москву, а також у великих текстах про Берлін і Париж він змальовує площі та парки, вулиці та кафе як сцену, де розгортається життя цих міст. Філософ акцентує театральність Неаполя, його пристрасть до імпровізації та іронії, коли на залюдненій міській площі розігруються різні сценки: благородний пан хоче отримати від дами винагороду за те, що підняв їй віяло, і торгується з нею за ціну. У цьому, написаному разом з актрисою А. Лаціс, есеї «Неаполь» (1924), вони спостерігають, як «будівлі та дії взаємопроникають на внутрішніх подвір'ях, аркадах та сходових маршах, <...> щоб потім стати театром нових, непередбачуваних констеляцій»<sup>12</sup>. Беньямін і Лаціс описують такі будівлі як народну сцену, що розділена на безліч театрів, котрі дають виставу одночасно. Балкони, подвір'я, вікна, брами, сходи, дахи є водночас і сценою, і ложами <...> Навіть за матеріалом декорації вулиць дуже схожі на театральні. Основну роль відіграє папір: червоні, блакитні, жовті мухобійки, глянцева кольорова папір на стінах, паперові розетки на сирих шматках м'яса»<sup>13</sup>.

Звичайно, у театрі є артисти. Їх Беньямін і Лаціс бачать просто тут, у декораціях вулиць Неаполя. Вони елегантно фіксують сценки неаполітанського театру життя: ось хтось просто серед залюдненої вулиці малює різнокольоровою крейдою Христа і Мадонну, і, поки він малює, публіка кидає монетки на зображення, але коли вже монетки зібрані і публіка розійдеться, то і само зображення швидко зітреться під ногами пішоходів. А хіба менш артистичним є поїдання макаронів руками для розваги іноземців. Звуки вулиці створюють неповторну музику міста.

У відомій праці «Париж – столиця 19 століття» (1935) Беньямін теж пише про театральність міста. Він наголошує велику владу міста над людиною, її уявою, коли люди набагато рідше пам'ятають образи людей, ніж ті *підмости*, де вони зустріли інших або самих себе. Соціально-культурний феномен великого міста народжує знаменитого беньямінівського *фланера*, глядача спектаклю, що постійно розігрується на вулицях Парижа. Образи місць, де відбуваються зустрічі автора, утворюють нескінченний театр міського досвіду і життя в цілому<sup>14</sup>.

Слідом за Беньяміном, у своїх відомих прогулянках вулицями французький історик та соціальний психолог Мішель де Серто **порівнює місто з театром**. У статті «Привиди в місті» (1983) вчений зауважує, що у міському світі уявного існують речі, які хочуть нав'язати свою присутність і є характерними персонажами на міській сцені. Доки на Сені М. Серто порівнює з викинутими на берег монстрами, а канал Сен-Мартен – з туманною цитатою з нордичного пейзажу<sup>15</sup>. Для Серто ці міські об'єкти стають легендарними постатями і створюють навколо себе міську сагу. І не лише великі об'єкти, а й малі деталі. Їм дослідник надає особливого значення, бо вони є свідками тієї історії, яка, на відміну історії книг та музеїв, не має своєї мови. Вони є аналогами античних богів – духів місця. Вони стримано мовчать, але надихають людей на народження різних міських наративів. Основною темою статті Серто є болючі для стрімких урбанізаційних процесів питання збереження культурної спадщини, її реновації, а також спроби зрозуміти, з чого взагалі складається національна спадщина. Вчений наголошує важливість повсякденних речей міста, які стають складовою і джерелом натхнення для митців. Серто називає їх *артистами повсякденності*. А місто – їхньою постійною пересувною виставкою. І *чарівним театром*. Він наголошує, що саме все це перетворює місто на величезне сховище пам'яті, де процвітає безліч поетик<sup>16</sup>.

Розглядаючи трактування різними вченими міста як театру, закономірним є звернення до праці Гі Дебора «Суспільство спектаклю» (1967). Французький філософ розглядає крізь цю призму спектаклю все суспільство. Його трактування спектаклю є багатоманітним і багат шаровим, і значно ширшим за розуміння театру як такого. Адже суспільство, яке базується на сучасній промисловості, не випадково є видовищним. Воно підпорядковане спектаклю фундаментально і є видовищним вже в своїй основі. Такому спектаклеві нічого не потрібно, крім самого себе<sup>17</sup>.

На думку Дебора, спектакль є ідеологією, *par excellence*, тому що він відображає і проявляє суть будь-якої ідеологічної системи: зубожіння, підпорядкування і заперечення дійсного життя<sup>18</sup>. Різнопланові трактування спектаклю, який став суттю життя сьогоденного суспільства, проходять крізь всю працю. Спектакль представляє суспільні відносини, що опосередковані образами, він є сучасною соціальною організацією паралічу історії та пам'яті. Яке місце



у цьому спектаклі філософ залишає місту? Безумовно, важливе, адже Дебор аналізує сучасне йому містоцентричне суспільство, присвячуючи зокрема, проблемі міста один з розділів праці. У місті входять стають суперечними різні спектаклі: автомобільний спектакль вимагає для себе хорошу транспортну мережу, яка мимоволі знищить старі міста, тоді як спектакль самого міста виступає за збереження пам'яток старовини.

Дебор є далеким від романтичного чи символічного сприйняття міста як саме театрального спектаклю. Він бачить процес тільки крізь критичне розуміння і спектаклю, і міста. Проте усвідомлює, що таке критичне сприйняття теж може бути вульгаризоване в будь-якій формулі соціологічної чи політичної риторики, яка може абстрактно все пояснити і таким чином слугувати захисту системи видовищ<sup>19</sup>.

На початку ХХІ століття американський дослідник Дуглас Келнер пропонує поняття медіа-спектаклю, аналізуючи сучасну політичну ситуацію в США, зокрема президентські вибори 2000-го. Як і Гі Дебор, автор робить акцент саме на ідеологічній, і навіть більше – на політичній складовій нової форми видовища, якій класичний театр слугує вже тільки як базис. Він розвиває тезу Дебора про те, що спектакль сам стає ідеологією. Келнер досліджує, як, базуючись на цій ідеології спектаклю, традиційні форми класичного театру, фільму та телебачення поглинаються новими культурними формами віртуального світу. Медіа-культура породжує грандіозний медіа-спектакль, складовою частиною якого стають і політика, і спортивні змагання. Закономірно, одну з глав свого тексту він називає: «Медіа-культура і триумф спектаклю»<sup>20</sup>.

Очевидно, що весь новітній медіа-спектакль продукується в місті, проте місто як театральна сцена втрачає свої позиції перед віртуальною театральністю світового селища Маклюена.

Отже, трактування міста як театру лежить у міждисциплінарній площині: на перехресті філософії, соціології, урбаністики та мистецтвознавства. Така постановка проблеми дає можливість аналізувати життя сучасного міста у багатоманітності деталей.

---

<sup>1</sup> Амін Е., Трифт Н. Виразність повсякденного міста // Еш Амін, Найджел Трифт – Незалежний культурологічний часопис Ї. – 2003. – № 29. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/amin-trift.htm>

<sup>2</sup> Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век / Эдуард Фукс – М. : Республика, 1993. – С.459.

<sup>3</sup> Jean Jacques Rousseau. Lettre a M. D'Alembert [Lettre a D'Alembert sur les spectacles] Режим доступу : <http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d'alembert%20utrecht%20corrige%C3%A9e.pdf>

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Лотман Ю. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Юрий Лотман – Избр. статьи в 3-х т. – Т. 1 – Таллин: Александра, 1992. Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/16102010-01c.html>

<sup>6</sup> Зиммель Г. Флоренция // Георг Зиммель – М. : Логос, 2002. – №3–4. Режим доступа: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002\\_03\\_4/04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002_03_4/04.htm)

<sup>7</sup> Зиммель Г. Великі міста і духовне життя / Георг Зиммель // Незалежний культурологічний часопис Ї. – 2003. – № 29. Режим доступа: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm>

<sup>8</sup> Турома С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления / Санна Турома // Независимый филологический журнал: 2009, № 98. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>. Turoma Sanna. Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the "Eccentric City" Observed // Sanna Turoma – *Varietas et Concordia*. Essay in Honour of Pekka Pesonen. Helsinki. – 2007. – P. 210—219. Режим доступа: [http://www.helsinki.fi/~mustajok/pdf/SH31\\_PP60.pdf](http://www.helsinki.fi/~mustajok/pdf/SH31_PP60.pdf)

<sup>9</sup> Де Кюстин А. Правда про Росію / Астольф де Кюстин – К. : Ярославів вал, 2009. Режим доступа: <http://ukrlife.org/main/evshan/kyustin.pdf>

<sup>10</sup> Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Юрий Лотман. – История и типология русской культуры. СПб : Искусство СПб , 2002.– С.217.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Benjamin W., Lacin A. Naples / Walter Benjamin. – Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing. N.Y.: Schocken, 1983. – P. 165-166. Режим доступа: [http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/session\\_8/benjamin.pdf](http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/session_8/benjamin.pdf)

<sup>13</sup> Там само. – P. 167.

<sup>14</sup> Беньямин В. Париж, столица XIX века / Вальтер Беньямин. – Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум. 1996. Режим доступа: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev-ben2.html>

<sup>15</sup> Certeau M. *Gosts in the City* / Michel de Certeau. Luc Jiard. Pierre Mayol. – The Practice of Everyday Life. Vol.2. Living and cooking. University of Minnesota Press. – 1988. – P. 135.

<sup>16</sup> Там само. – P. 141.

<sup>17</sup> Debord G. *La Société du Spectacle* / Guy Debord. – Paris : Les Éditions Gallimard, 1992. – 224 p. – §14. Режим доступа: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord\\_guy/societe\\_du\\_spectacle/spectacle.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/spectacle.html)

<sup>18</sup> Там само. – § 215.

<sup>19</sup> Там само. – § 203.

<sup>20</sup> Kellner D. *Mediaspectacle* / Douglas Kellner. – NY : Routledge, 2003. – 208 p. Режим доступа: [http://issuu.com/spinoza/docs/kellner\\_d\\_media\\_spectacle](http://issuu.com/spinoza/docs/kellner_d_media_spectacle)