

Параметри сучасної театральності

Транзит синтез — колаж — бриколаж

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

При вичерпному перерахунку набутих і вживаних сучасним театром засобів виразності, що складають потужний мистецький комплекс, який зазвичай називають театральним синтезом, навіть формальний облік усього арсеналу може виявитися занадто великим за обсягом. Адаже при тому, що тривалий час фундаментальну основу театральної діяльності складала вербальна творчість, реалізована акторськими засобами, сучасний театр, у просторовому відношенні, давно спирається на принципи архітектури, користується її конструктивністю й об'ємами, апелює до пластичності скульптури; образотворче рішення спектаклю, включно із костюмами, гримом, масками, базується на досвіді та прийомах живопису, як-от колорит, композиція, фактура, світлотінь і т. ін., а темпо-ритмічно театральне дійство найчастіше організовується за рахунок музики й танку і т. ін.

Якщо ж врахувати, що протягом ХХ століття до творення театральності долучилися новітні види мистецтв і технології з їхніми виражальними можливостями, приміром, цирк із трюкацтвом й атракціоном, кіно із власною візуальною образністю, монтажністю, рапідом і т. д., технічні засоби радіо, телебачення, фотографії, і, врешті решт, комп'ютерна графіка та відеоарт, то цей комплекс виглядає як справжній над-

лишковий театральний монстр. Разом з тим, згідно заувагам російського філософа Густава Шпета, синтез мистецтв у театрі не утворюється із суми мистецтв. «Кажуть, що тут йдеться про особливий синтез — не синтез у мистецтві, а синтез самих мистецтв. Легко, однак, зрозуміти, що усяка думка про штучний синтез самих мистецтв перетворює їх, тим самим, у щось за ідеєю абстрактне і ніби неповне. Чи не надто великі претензії заявляє театр, коли бере на себе завдання відновлення штучної неповноцінності інших мистецтв? Смішно було б видавати таку претензію за специфічний характер мистецтва театру. Менш поверхові прихильники такого погляду пояснюють, що, звичайно, синтетичні властивості театру не в тому, що сцена об'єднує скульптуру, живопис, поезію, музику, а радше в тому, що до характеристики самого театрального дійства можна прикласти, і завжди прикладаються епітети: пластичне, живописне, поетичне і т. ін.» [1].

Думки Г. Шпета є протилежними пропозиціям Р. Вагнера, на чому наголошує філософ, зазначаючи: «Чи не найпоширенішим поглядом є розуміння театру як специфічно синтетичного мистецтва. Деякі думки Р. Вагнера, не зважаючи на його власне іронічне ставлення до ідеї такого *Mischkunst*, сприяли вкоріненню цього погляду» [2]. Тому, скептично ставля-

чись до ідеї театрального синтезу, як штучного з'єднання і нагромадження різних видів мистецтв, Г. Шпет вказує на здатність театру засвоювати і використовувати мову інших мистецтв, адаптувати її та привласнювати їхнє особливе уміння творити образність.

Теоретичному і практичному спростуванню усталених поглядів на театральний синтез сприяли і праці Адольфа Аппія та Гордона Крега, які наполягали на чіткому визначенні ресурсів кожного із мистецьких напрямків. Самі ж вони, як практики сцени, на відміну від Р. Вагнера, почали застосовувати в театральній творчості свого роду аплікації з різних видів мистецтв, змінюючи, таким чином, традиційну для початку ХХ століття вербальну основу театру.

Зрештою, сучасні теоретики театального мистецтва прийшли до компромісної узагальнюючої думки, що «Театр є синтетичним за формою і синкретичним за змістом видом мистецтва. Синтетизм сценічного мистецтва полягає у впливові на театр інших мистецтв, таких як література, музика, архітектура, скульптура і живопис. Вони входять у виставу у певній формі, наче «отеатралізуються». [...] Ще одним моментом прояву синтетизму є використання в ході театального дійства технічних засобів, які значно впливають на динаміку спектаклю. Синкретизм театру полягає і в акторові, який діє на сцені, оскільки в ньому зосереджена вся повнота проявів матеріалу мистецтва, на основі цієї неподільності і будується образний стрій вистави. [...] Усі види мистецтв, виокремившись із синкретизму художньої первісної творчості, розвивалися на основі одного із видів матеріалу мистецтва ..., і лише театр зберіг у своїй природі всю повноту матеріалу. Синкретично-синтетична сутність театального твору виявляється в спектаклі через визначальні моменти, які зумовлюються закономірністю матеріалу творчої діяльності. На базі визначальних моментів формується кожний театральний твір незалежно від історичних,

національних, жанрових та інших особливостей, будується образна структура сценічного твору: його візуальна значимість, звукова насиченість і його сюжетно-фабульний розвиток» [3].

До моменту повноцінного «отеатралювання» різних видів мистецтв, що стало сутнісним для сценічної творчості у другій половині ХХ століття, театральне мистецтво пройшло етап колажного синтезу мистецтв, який генетично пов'язаний із середньовічною театальною культурою. Колажний синтез можна було б назвати аплікаційним, під час якого здійснюється накладанням образних властивостей різних видів мистецтв на структуру спектаклю: кіно, скульптура або елементи архітектури практично без змін входили в тіло вистави. Цей експериментальний принцип побудови театального дійства, що передбачає особливу семантичну насиченість тексту та підвищену інтерпретаційну діяльність глядача утвердився в театральній культурі першої чверті ХХ століття, великою мірою завдячуючи авангардові [4]. З актуалізацією колажного принципу синтезу мистецтв, установки щодо театального синтезу, який тлумачився до цього як спосіб цілісного, а не фрагментарного творчого відтворення реальності, як гармонійне врівноваження мистецького твору, виявилися знівельованими. Композиційна розхитаність, невірноваженість вистави стала однією з ознак колажності, що веде до поліфонічності, інформаційної насиченості та внутрішньої варіативності твору. У такому випадкові принцип колажу має композиційно-змістовний характер і стає визначальним чинником стилістичного та семантичного навантаження вистави, у якій довільно поєднуються відносно автономні за змістом та стилістикою фрагменти.

Зрозуміла річ, що в сучасній театральній практиці існують різні за характером та видом театального синтезу спектаклі, залежно від багатьох факторів, як-от національної традиції і рівня глядацької підготовленості — у багатьох театрах України, у так званих музично-

драматичних виставах, постановники дотримуються традиційного принципу синтезу мистецтв, де має місце гармонійне поєднання музично-пластичних-ігрових чинників; суспільно-естетичних вимог й орієнтацій, технологічних можливостей театру, зрештою, режисерської креативності та продуктивності.

Зокрема, поруч із колажем, що у постмодернізмові трансформувався у більш довільну і радикальну форму — бриколаж (від фр. *bricolage* — грати з відскоком), найбільш поширеним у сучасному театрі є вище згадуване «отеатралювання» різних видів мистецтв і найсучасніших технологій, згідно чому театр підкорює образні можливості кіно, живопису, відеоарту тощо, адаптує та всотує їхні прийоми та засоби, і внаслідок цього сам змінюється структурно, зберігаючи за основу лише принцип ігрового існування актора. Тому, цілком логічним є поява у сучасній театральній практиці України дійства, створеного через оживлення кіно — «Ріверсайд драйв» В. Аллена (Київський театр «Ательє 16», реж. А. Білоус, 2005), спектаклю з візуалізацією вербальних метафор-ребусів «Облом-OFF» за М. Угаровим (Харківський театр «Нова сцена», реж. Микола Осипов, 2009), вистави, створеної за принципом оживих скульптур — «Натомість народжена» («Антигона» за Софоклом) Лариси Венедіктової в Київському театрі «Вільна сцена» (2010), постановки, де основним засобом передачі психологічного стану героя, його внутрішнього світу, ідей, почуттів, марень є відео-графіка («Щуролов» за О. Гріном, театр «Вільна сцена», режисер Д. Богомазов, 2010).

Залишаючи, в даному випадку, поза увагою традиційне для національного українського музично-драматичного театру взаємодоповнююче поєднання різних видів мистецтв, маємо на меті звернутися до вистав, створених за принципом апікаційності, тобто накладання образних можливостей одного виду мистецтв на театр, та до спектаклів, де відбувається адаптування та «отеатралювання», тобто засво-

єння театром мови інших видів мистецтв як-от література, кіно, живопис, відеоарт тощо.

Поставлена Олександром Дзекуном 2000 року на сцені Національного театру ім. І. Франка, загалом проблемна з естетичного боку, вистава «Брате Чичиков» за М. Гоголем (п'єса Н. Садур) є складним, насиченим метафориною та символічними сценами дійством, і однією своєю появою засвідчила, якою непростою є адаптація театру до реалій сучасної культури, що із епохи Гутенберга перейшла в епоху медіа та візуальності.

Метафорична мова цього спектаклю, де використовувалося багато чого з режисерського арсеналу О. Дзекуна ще періоду його роботи в Саратовському театрі, а також винахідливі знахідки інших, європейських режисерів, зокрема італійця Джорджа Стрелера та росіянина Анатолія Васильєва, загадкова і містична. «Спектакль оформлено в метафізичному контексті. Великий простір сцени задроповано білим полотном. Це стіна з одними дверима. Але вони ведуть на той світ. У центрі стоїть коляска. Все довкола рухається, а вона стоїть на місці. Герої, мов білка в колесі, бігають по колу» [5]. Дійсно, вмощений на кону віз-катафалк, постійне марево диму чи туману, що просочується через прочинені двері-ворота, розташовані в глибині сцени та нав'язливі італійсько-російські маскарадні хороводи — все це створювало відчуття фантасмагорії та чортівні, які спробувала пояснити критик Валентина Заболотна.

«Наприклад, — пише вона, — барвистий венеціанський карнавал на початку вистави «Брате Чичиков» [...] міг здатися несподіваним і дивним, якби не пригадати, що Гоголь писав поему (!) «Мертві душі» в Італії, і взагалі, карнавальна ігрова стихія притаманна всій творчості письменника. А прекрасна українська відьма-спокусниця у терново-квітковому вінку, що повсякчас наговорює-наспівує Чичикову/Гоголю, явно родом з Диканьки, уособлення музи автора і його творчої муки, складного

психічного стану Миколи Васильовича. Гонитва Чичикова за мертвими душами, що існують лише на папері, — хіба не метафора зафіксованих на папері, тобто на сторінках твору, і тому по суті мертвих душ? Ці персонажі живі тільки в уяві автора. У фіналі франківської вистави вони (філософи-селяни) сплячуть Чичикова, прикутого до стовпа, тільки чорний попід купою засипає йому ноги. Як не прочитати безлічі смислів — спалення Гоголем другої частини «Мертвих душ», і прикутість-розп'ятість письменника на творчості, яка інколи здавалась йому стовпом ганьби, і згорання його в цій творчості, і марність успіху, і помста невиписаних як слід героїв, і подвиг самовідачі, самопожертви, і багато чого ще...» [6].

Практично всі режисерські прийоми, розшифровані В. Заболотною як театральні метафори, літературного походження, оскільки сценічна традиція, якої дотримується режисер Олександр Дзекун, передбачає глибинне освоєння, передовсім, літературного джерела, за яким створюється вистава. Його різні спектаклі, як зазначала Лариса Брюховецька «поєднані визначальними ознаками його режисерського стилю: 1) проникненням в глибинні змісти твору, 2) пошуком адекватного сценічного прочитання, 3) наявністю власного бачення в інтерпретації твору, 4) творенням театру національного за природою етики й естетики» [7]. Тому творче мислення цього режисера, при тому, що його театр надзвичайно ігровий та дієвий, можна назвати літературоцентристським, оскільки саме текст письменника, підтекст та інколи контекст стають приводом до виникнення тих чи інших театральних прийомів.

Залежно від задуму, структури дійства, Олександр Дзекун по-різному організовує ієрархію літературних ідей, які потім матеріалізуються в сценічному просторі. У «Браті Чичикові», сприйнявши для себе поему Гоголя як метафору всесвіту, він трансформує внутрішній простір тексту Гоголя в реальний простір сцени, тобто робить те, про що писав А. Апіа:

«Мистецтво театральної постанови — це мистецтво проектування у просторі, тоді як драматург може проектувати лише в часі» [8]. Відповідно, центром всесвіту-вистави і, водночас, головною літературною цитатою й найважливішою метафорою вистави є «Бричка — сценічний і смисловий центр вистави, своєрідний трон мандрівника, символ його могутності. Чичиков промовляє з нього, наче месія, до місцевих поміщиків, статечно перебраний в оксамитовий фрак і циліндр» [9].

Подібний спосіб опрацювання літературних текстів був одним із найпоширеніших у театральній практиці останньої третини ХХ століття. На відміну від попередніх театральних епох, література у таких випадках входить у театр не текстом як таким, а у транспонованому вигляді інтенціями, ідеями. Її мистецька мова адаптується до сцени, і вербальна основа не обов'язково звучить як така, а візуалізується. Інша річ, що в окремих випадках, зокрема у виставі О. Дзекуну «Брате Чичиков», сценічні персонажі перестають бути власне дійовими особами, а постають як отеатралені літературні типи, з «книжковими» біографіями, а не сценічними характеристиками. Зокрема, такою була Відьма — свого роду багатозначна алегорія, а не характер, яку в екзальтовано-еротичному виконанні Поліни Лазової, «можна окреслити і як Чужина або й, часом, Росія, це можливість грати зло як абстракцію і конкретику водночас» [10].

Власне, подібний величезний діапазон літературних алюзій і робить вистави Дзекуну, як правило, надмірно закодованими і малозрозумілими для загалу. При цьому сама по собі природа його сценічних метафор доволі проста, вони прозорі, бо часто-густо утворюються шляхом стереотипних сценічних засобів і натяків. Наприклад, наполеонівський капелюх, що його одягає Чичиков, зрозуміла річ, відсилає до манії величчя відомої історичної особи, і разом з тим, глядач необов'язково знає, що «серед безлічі потаємних смислів Гоголь, кажуть, заклад у свою поему і цей, вивішивши в образі Чичикова

саме Наполеона» [11], тому й губить зв'язок між текстом Гоголя і сценічним життям Чичикова.

Як не прикро, але в часи, коли повноцінне читання літературних текстів є винятком, а не правилом, консервування за рахунок театральної метафорики літературних ідей, без їхньої відповідної соціо-суспільної актуалізації й використання при цьому широко уживаних ігрових прийомів, переводить спектаклі Олександра Дзекуну у сферу театральної архаїки. Адже і «вічні мертві» і «вічне потойбіччя» — все, що представлено як неспішна туманна розмова про мертвих, як про живих, одягнених у білий камуфляж і таких, що жваво танцюють, сіють, рубають і нестямно кохають, не є оригінальною театральною мовою, а візуальною ілюстрацією смислів тексту конкретного геніального письменника.

Саме тому подібні театральні тропи, не зважаючи на їхню поетико-містичну ігрову природу, не виглядають самостійними. За великим рахунком, їм не притаманна парадоксальність і несподіваність, вони передбачувані та очікувані, як очікуване те, що розмова про Гоголя вестиметься крізь призму ідей християнства, продиратиметься крізь потойбіччя, відьом, акцентуватиме культ дороги, чужини і батьківщини. А звикнувши працювати майже виключно з літературною цитатою, вербальним образом і тропом, Дзекун й інші чинники своїх вистав переводить із сфери інтелектуальної в сферу емоційно-експресивну. Зокрема, музичне рішення «Брата Чичикова» є банальним і попсовим, заснованим «на творах світової музичної класики: фрагментах одного зі скрипкових концертів А. Вівальді з циклу пори року», балету «Весна священна» І. Стравінського, опери «Травіатта» Д. Верді, сюїти з музики до вистави «Ревізька казка» А. Шнітке» [12], де все дібрано за настроєм звучання, а не за інтелектуальною потужністю музики, навіть фрагменти з твору Альфреда Шнітке, до знаменитого спектаклю Юрія Любімова у театрі на Таганці.

Якщо режисура Олександра Дзекуну —

це театральна метафоризація літератури, сценічна мова, семантика і метафорика якої спровокована літературними текстами, що цілком унаочнено і в його інших поставах, таких як «Берестечко» за Л. Костенко (Рівненський український музично-драматичний театр, 2006) та «Кассандра» Лесі Українки (Донецький національний академічний український музично-драматичний театр, 2009), то зовсім іншим способом видобування театральної метафорики певний час користувався відомий український режисер із скандальною репутацією Андрій Жолдак. Він чи не першим серед вітчизняних постановників звернув увагу на те, що у сучасному театрі акустичне та фонетичне життя слова не таке важливе, а також став апелювати не так до пам'яті тексту, як до зорових, візуальних образів сучасної культури.

Цілий ряд його епатажних вистав було здійснено із дотриманням правил «позавербального театру», де режисер обходився майже без словесного тексту, замінюючи його текстом візуальним. Але на відміну від О. Дзекуну, Жолдак, свого часу захоплений кінематографом, від чого його творча уява буквально перенасичена кінематографічними цитатами із кращих вірців європейського та американського кіно, створював свої постановки за принципом «театралізації кіно». Це, передовсім, «Одруження» (Черкаський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2001), де інсценізувалися кінематографічні образи Егеро Сколи, «Кармен» (антрепризний проект, 1997; Київський національний театр ім. І. Франка, 2002), у якому поставав такий собі мікс із рефлексій на італійський неореалізм й французьку «нову хвилю», та «Гольдоні. Венеція» (Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2004) — вистава, що стала розгорнутою театральною алюзією фільмів Федеріко Фелліні.

На відміну від режисерів-експериментаторів першої третини ХХ століття, а також театральних митців шістдесятників, у вистави яких

кінематограф буквально втручався, входив фрагментами, був аплікацією, залишаючись при цьому недоторканим сінема, Андрій Жолдак почав владно застосовувати у своїх роботах образність кіно як таку, збагачуючи театр імітацією суто технічних прийомів кіно та спецефектів, як монтаж, «крупний план», наплив, рапід тощо. У спектаклі «Кармен» за новелою Проспера Меріме, що з'явився 2002 року на сцені театру ім. І. Франка уже готовим проектом, оскільки п'ять років перед тим був здійснений в антрепризному варіанті, більшість критиків одразу помітила кінематографічну організацію дії, свого роду кінофіксацію часу та простору [13]: «Дія будувалася ... як у кіно, середні, загальні і "крупні" плани, накладання одного плану на інший, монтаж епізодів, "напливи"», — зазначала Н. Єрмакова [14].

Перше, що впадало у вічі, — це принцип монтажу, вживаний у театрі ще з часів авангардних постановок, який зазвичай реалізується за допомогою швидкої зміни мізансцен та декорацій на затемненні. При тому, що епізоди вистави тут відмежовані один від одного десятками років, відчуття єдності часу, його не дискретності, зберігалось. Саме такий принцип кінематографічного монтажу мала на увазі одна з рецензенток, пишучи: «Новаторською є й постановка вистави, що складається з ряду епізодів, не дуже пов'язаних між собою. Використано мову кіно, коли кілька фрагментів передають контекст усєї історії, як скажімо, в «Амаркорді» Фелліні. Зазвичай театр задовольняється умовним наближенням до реальності. А тут сценографія наближає декорації до реального відчуття простору морської набережної, а спецефекти імітують навіть штормові хвилі. Завдяки оцій вірогідності й створюється особлива видовищність, яка завжди властива режисурі А. Жолдака» [15].

Іншим показово кінематографічним прийомом «Кармен» А. Жолдака був так званий «крупний план», що походить від практики фотомистецтва першої третини ХХ століття.

«Крупний план» у виставі А. Жолдака з'являвся через концентрацію уваги глядача на одному акторові, а саме Анатолії Хостікоєві у ролі Хосе, чия постать нагадувала фотопортрет без рамки. На думку ще одного рецензента, були тут і «кінематографічно яскраві дуети Хосе і Кармен у другому акті — зустріч після довгої розлуки, розмова в машині і подвійна смерть у тому ж уявному автомобілі — виграють саме в поєднанні двох абсолютно різних виконавських темпераментів Хостікоєва-старшого і Спесивцевої» [16].

Кінематографічність «Кармен» виявлялась не лише через показове присвоєння технічних прийомів сінема та безпосереднє використання екрана, на який демонструвалося щось зовсім відсторонене, не пов'язане із сюжетом, але глибоко емоційне, настроєве. Особлива атмосфера французького кіно «нової хвилі» охоплювала виставу А. Жолдака не так через візуальний ряд, як через звук, і створювала виняткове відчуття блудливого існування, психологічного лабіринту, життєвої пастки, властиве фільмам Хан-Люка Годара. «Він ретельно відтворює знайому атмосферу вокзалів, гамірних вулиць, порожніх пляжів — тобто місць, у яких і минає наше життя, наповнене різними звуками, людською метушнею, мерехтінням облич. Наче намагаючись утвердити свою чоловічу волю, довести свою здатність володарювати над природою, яка має жіноче начало, Жолдак, подібно до шамана, викликає до життя різні стихії — на сцені блимають блискавки, гримить грім, шумить прибій, дме вітер» [17].

Кіно втручалось в структуру вистави не лише через акустику — постійну імітацію звуків руху поїзда, — а й завдяки сценічному оформленню Марії Левитської, осердяч якої стала велика рухлива металева конструкція, вкрита ліхтариками-світлячками, що нагадувала, чи то пароплав із фільму Фелліні, чи то гігантську вокзальну люстру.

Але найістотнішим «отеатраленням» кіно в цій виставі можна вважати те, що більшість із тих, хто її дивився, незалежно від технічних

кіноприймів, бачили у самому перебігу подій та структурній організації саме кіно, своє кіно. «Другу дію було вирішено як «гангстерську драму». Її сюжет — вершина любові колись наївного солдатика, а нині — голови мафіозного клану дона Хосе та вчорашньої дикунки Кармен, яка стала витонченою парижанкою», — пише В. Корнієнко [18], маркуючи виставу А. Жолдака кіно 1920-х–початку 1930-х років, на які припадав розквіт гангстерського кіно. «Із сюжету «Меріме» раптово проростає... «Хресний батько», — зазначав інший дописувач, — Дон Хосе — могутній, впливовий мафіозі, в якому практично нічого не залишилося від юного, відкритого всім вітрам солдатика. Єдине, що живе у ньому, — давнє кохання до Кармен», — відсилаючи «Кармен» [19] вже до часу фільмів Ф. Копполи 1970-х рр.

Так, розбурхуючи рутину вітчизняної сцени і суттєво випереджаючи час, Андрій Жолдак цією виставою владно прогнозував ту майже тотальну відеозалежність, у яку через кілька років потрапить театр, та зрештою і він сам, безпосередньо вводячи у свої спектаклі «он-лайн» відео і використовуючи його мало не як головний естетичний та структуротворчий чинник.

Вищезазначена зміна орієнтації культури із слова друкованого на бачення, споглядання, візію, відео, інтернетсторінку стала однією із вагомих причин так званої бриколожності у театрі, інакше кажучи, можливості творити мистецьку реальність засобами образно-сміслових відповідностей, обумовлених міфом, водночас, не як цілісну композиційно врівноважену і семантичну структуру, а як фрагментарний розірваний, колажоподібний текст. Йдеться про те, що театральний продукт поступово став уподібнюватися відеокліпові, з миттєвою зміною величезної кількості кадрів, відбір яких має дуже відносний характер, а згодом — інтернетсторінку з її функцією гіперпосилань та відсилів. Адже «Бриколаж, радше метонімічний, ніж метафоричний прийом упорядкування, — зазначається в «Енциклопедії постмодер-

нізму», — конкурентні елементи в бриколажній структурованій сценічній діяльності постулюються не так, щоб створювати уніфіковане бачення або консенсус, як це, певно, відбувається у випадку однорідного поняття, що стоїть за модерністською технікою колажу. Бриколаж, у тому значенні, в якому вперше застосував цей термін Клод Леві-Строс у своїй праці «Неосвоєна думка», означає вічне повернення того самого (Ніцше), «безперервна відбудова з тих самих матеріалів, це завжди колишні цілі, до яких повертаються, щоб вони зіграли роль засобів: значущі зміни в означенні навпаки» [20].

Дві постановки режисера Андрія Приходька на сцені театру ім. І. Франка «Шякунтала» (2005) та «Легенда про Фауста» (2008) інакше як бриколажними, тобто такими, де є спроба працювати саме користуючись «археологією знання», не назвеш. Обидві вони не відрізняються стерильністю знакової мови: у першому випадку індійський епос і театральна традиція змішувались із українською народною творчістю, представленою яскравими фантастичними звірами від Марії Приймаченко (сценографія Марії Погребняк), а в другому — вийшла, як і зазначено в програмці, містерія на одну дію, але дуже карнавалізована і схожа на фарс.

Сприймавши за точку відліку поняття бриколаж, «тобто самодіяльний спосіб мислення, який ми поділяємо із дикунами», Андрій Приходько використовує вседозволяючу й рятівну бриколажну форму спектаклю. Завдяки цій домінуючій техніці постмодерністського театру, де стикаються і сусідують, не створюючи єдності, тексти різних культур і народів, «Шякунтала» постає як еkleктичне, самоцитатне, яскраво-ілюстративне переповідання заплутаної історії про царя Душянту й красуню Шякунтала.

«В основі концепції вистави — змішування індійської етнічної традиції з ... українською. — зазначала одна із рецензенток, — У першу чергу це виявляється в необтяжливому поєднанні костюмів, аксесуарів і декорацій а-ля

Країна лотоса зі... стилізацією під український наїв. До всього іншого, велетенські, на повний зріст, корова, лев і «райські птахи» зроблені за мотивами картин Марії Приймаченко. Бог Індра їздить не на звичному Ганеші, а на жовтому полосатому і в цяточку розвеселому слоні. Але строкатим «зоопарком» справа не обмежується, і відчуття еkleктичності та навіть деякої алогічності того, що відбувається, посилює поява на сцені предметів у «трипільському» стилі, при цьому оркестр у кутку сцени награв уповні автентичні індійські мелодії... «Шякунтала» — спектакль, безумовно, дуже видовищний. Увагу приваблюють яскраві, багаті костюми, а також вихід масовки з дивовижним бестіарієм. Окремі сцени — знову-таки з масовкою — розігруються прямо в партері, а щоб глядачеві зовсім вже не було коли сумувати, вражаюче-урочисті виходи в зал змінюються приголомшуючими спецефектами на кшталт зірок, що спалахують і мерехтять» [21].

Бриколажна форма театального синтезу дійсно дозволяє довільно, без пересторог з'єднувати будь-які ігрові елементи, що належать як традиційному драматичному театрові, так і шоу, фольклорній архаїчній культурі та масовим видовищам сучасності. Але крім того, вона зобов'язує постановника поєднувати ці елементи не стільки в просторі самої вистави, тобто в її сценічно-просторовому вимірі, скільки співвідносити між собою вертикалі часів, до яких, так чи інакше апелює постановник.

У київській постановці «Шякунтали» давньоіндійського поета і драматурга Калідаси, який жив чи то в II–I ст. до н. е., чи в IV–V ст. н. е. ці хронологічні шурфи не випадкові і чітко вивірені. Тому на сцені цілком логічно з'являється бутафорія із візерунками з трипільських горщиків (IV–III тис. до н. е.), які слугують начинням героям епічної поеми «Махабгарати», тексти якої, опрацьовані Калідасою, відносяться до II тис. до н. е. – I тис. н. е. Так Андрій Приходько пунктирно, пропускаючи величезні історичні періоди, але програмно прокреслює своє-

рідний театральний шлях аріїв. Нерозкриті, або неопрацьовані наукою, періоди розвитку наших пращурів, він свідомо заміщує епосом індійців, яких так само вважає нашими прадавніми предками. Розуміючи природу театру як міфотворця, режисер з фрагментів багатьох давніх епосів і легенд театральними засобами складає спільний для усіх аріїв всезагальний міф.

Власне, зрозумівши саме у контексті леві-стросівського бриколажу цю виставу, можна цілком погодитись з рецензентами які писали про неї: «З перших сцен глядач опиняється в сфері міфу, блаженній позачасовій дійсності, одухотворенній чудом повсюдної божественної присутності, де Небо, Земля й Людина являють собою єдине ціле, а закони Космосу є провідними законами людського буття. Охопити неохопне, показати всеєдність і повноту світу — непросто режисерське завдання. Живий і гармонійний універсум, який являє собою вистава А. Приходька, скрупульозно вибудуваний з різномірних елементів» [22]; «Створений Андрієм Приходьком твір, без перебільшення, — грандіозне театральне полотно. Візуальний ряд вистави, мов послідовні етапи ритуалу, зачаровує красою проведення, зосередженістю медитації, загадковістю плетива вишуканих рухів індійського танцю стилю «одиси». Саме цей стиль із м'якими хвилюючими вібраціями тіла найбільше наближений до тантри та давніх індійських скульптурних зображень. Можна сказати, що на сцені ці скульптурні зображення, що прикрашають стіни численних храмів, наче оживають і переносять глядачів у простір, де легенда межує з реальним життям» [23].

Іншу виставу Андрія Приходька, здійснену на сцені театру ім. І. Франка, — перенасичену витівками майданне дійство із справжнім конем, надувними м'ячами й кульками, танцями на ходулях etc. «Легенду про Фауста», є сенс також розглядати як бриколажний феномен сучасної театральної реальності. Перше, що зробив постановник, — це відмовився від тексту І. В. Гете кінця XVIII століття, який уві-

брав багато чого, вже написаного про загадкового німецького вченого пізнього середньовіччя. Фактично, український режисер звертається до тих саме джерел, якими користувався і геніальний Гете: він гортає видану 1587 року Йоганном Шпісом книгу народних переказів «Історію про доктора Йоганна Фауста, знаного чарівника і чорнокнижника...», трагедію англійця Кристофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста» і лялькову п'єсу Гейсельбрехта «Доктор Фауст, або великий некромант», яку Гете бачив ще в дитинстві.

Словом, Андрій Приходько наче заново прокладає вертикальні шурфи крізь усі літературно-мистецькі нашарування, аби дійти до першоджерел історії про бакалавра теології із Гейдельберга Йоганна Фауста, який жив на початку XVI ст. зійшовши, такими чином через своєрідні шахти часу, А. Приходько, звісно, опинився у середньовіччі, головним театральним жанром якого була містерія. Тому цілком логічно, що як жанрове рішення для своєї вистави постановник обирає містерійність. «Події у постановці розгортаються згідно з притаманною цьому жанру, та й християнському світоглядові взагалі, циклічністю життя. Все починається з народження Фауста, далі — навчання, бажання вищого пізнання, а, отже, й вищої влади, підписання угоди з Мефістофелем, двадцять чотири роки всемогутності, каєття. Отже, наратив здійснюється за схемою народження — життя — смерть. Цю серйозну схему в містеріях порушують комічні сцени, інтермедії, не пов'язані ні формою, ні змістом з попередніми. Відповідальними у виставі за ці розриви у сюжеті є Каспер (Богдан Бенюк) та Вагнер (Володимир Ніколаєнко). Вони — у яскравих костюмах вуличного театру, поодиночі і разом, на сцені і в партері, чудово граючи та імпровізуючи, розважали глядацький зал, відволікаючи від серйозної філософської есенції», — писала одна із рецензенток [24].

Містерія як стрижень, як спосіб організації оповіді, зрештою, як колажний спосіб поєднан-

ня численних видовищних засобів цілком підходить естетично-стилістичним уподобанням Андрія Приходька, лише за єдиним винятком: вона не кореспондується з сюжетом оповіді, який у містерії завжди мусить мати сакральне начало. А у «Легенді про Фауста», як не як, йдеться чи то про видатного візіонера, чи про слабодуху людину, що продає душу дияволу, чи про людського двійника цього диявола, бо «І за духом, і за костюмами Фауст і Мефістофель у цій постановці абсолютні двійники, і саме це дозволяє Богдану Ступці дограти не лише роль сина, а й виставу в цілому. У фінальному монолозі все переплітається настільки, що зовсім незрозуміло, хто звертається до глядачів: втомлений від самого себе Мефістофель, Фауст, який дійшов до своєї земної межі, чи сам худрук театру ім. І. Франка» [25].

Зрозуміла річ, жодна містерія, навіть коротенька не витримає подібного блюзнірства, і вистава сама по собі перетворюється на веселий потужний фарс, у якому «Після першої ідилічної картини в раю, де під кроною гіллястого біблійного дерева влаштували пікнік селяни та янголи, починається справжній пекельний карнавал, під час якого режисерська щедрість у виборі засобів виразності перетворюється на лихо. І якщо виштовхування в глядачевий зал величезних надувних м'ячів у сцені, коли Фауст повеліває планетами і зірками метафорично виправдано, то інші прийоми із арсеналу вуличних театралізованих дійств, хоча й красиві самі по собі, проте неприховано ілюстративні. Тому і риби на палицях, що летять над головами публіки, гігантські «ожилі» квіти з «пурхаючими» довкола «метеликами» на ходулях, і хвацькі грецькі хороводи, і помпезні процесії, і навіть пара живих коней на сцені, звісно розважать невибагливого глядача, але навряд чи наблизять до суті самої «Легенди» [26].

Бриколаж є чи не найкращим поживним розчином для цього самоорганізованого фарсу, головними дійовими особами якого стають не трагічні, а комічні постаті: хитруватого,

метикуватого слуги Фауста Каспера і Фаустового учня-пройдисвіта Вагнера, колоритно й буфонодно зіграних Богданом Бенюком та Володимиром Ніколаєнком. Але бриколаж ще й змінює вектори міфологічного мислення, й переводить змістовні акценти із сфери сакрального в сферу профанного та, зрештою, припиняє розмову про трагедію людини, яка поступається сокровеним, йде на компроміси і забавляється із дияволом.

На початку третього тисячоліття театральний синтез знову зазнав принципового оновлення: в Україні поступово почали з'являтися вистави із залученням одного із актуальних напрямків сучасного мистецтва — відеоарту, «засновником якого вважається корейсько-американський художник Нам Джун Пайк. Буда, що дивиться на власне зображення в телевізорі в реальному часі, — це найбільш відома робота митця. З розвитком технічної революції відеоарт перетворився у масову художню практику. Класиком відеоарту вважається американець Біл Вайола, який теоретично обґрунтував цей напрям у книжці “Причини стукати у порожній будинок”» [27]. Чи не першою українською виставою, де відео використовувалося, уже не як фон, а як особливий спосіб виявити внутрішній психологічно-емоційний стан героя був спектакль «Каспар» за п'єсою Петера Хандке, поставлений французьким режисером П'єром-Жаном Валентеном у невеличкому київському театрі «Колесо». За великим рахунком, це був лише пролог до великого наступу відеоарту на театр, який серед українських режисерів найактивніше і найоригінальніше почав використовувати режисер Дмитро Богомазов, кілька найпомітніших вистав якого — «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса (2004) та «Жінка з минулого» Р. Шиммельпфенніга (2007), здійснені як синкретичні дієства, з отеатраленням відеоарту.

А на великій сцені драматичного театру в Україні відеоарт вперше у повному обсязі був використаний у виставі Національного

театру ім. І. Франка «Істерія» Террі Джонсона, здійсненій українцями, що мешкають за кордоном, — актором і режисером Григорієм Гладієм та художником Володимиром Ковальчуком 2004 року. «На площини лікарської канапи, столиків і «полотен» картин покладено напівпрозорі зображення творів класичного мистецтва, наприклад, античної жіночої статуї. Коли ж актор піднімає канапу вертикально і торкається її зі зворотнього боку, зображення оживає, стає андрогеном, чоловіком-жінкою. Під час вистави телеоператор Любов Богдан ходить по сцені з камерою і транслює на величезний екран в позитиві і негативі крупні і надкрупні плани сценічної дії персонажів аж до зіниць...» [28].

Після «Істерії», чий прийом із використанням відеоарту загалом були сприйняті досить скептично, цей новітній мистецький тренд став широко використовуватися театрами України, що сприяло появі чималої кількості оригінальних режисерських рішень в сенсі просторової сценічності. Але крім того, що відеоарт наче розширив і ускладнив спектр можливих маніпуляцій з простором і часом в театрі, у руках окремих постановників він отримав іще додаткові властивості, які не мав змоги виявити в перформативних мистецтвах. Йдеться про те, що у високотехнологічному синтетизмі відео почало працювати на психологізацію та інтелектуалізацію театру, тоді як протягом усього минулого століття додаткові види мистецтв, як правило, сприяло посиленню емоційності театрального дійства. Цей парадокс театрального синтезу ХХІ століття, коли саме отеатралені технології і невербальні засоби стають принципово новітнім засобом у розкритті глибинних внутрішніх станів, психології, світу ідей, ментальності, є особливим і знаковим, бо переконливо посвідчує, наскільки людина постіндустріального суспільства навіть у мистецтві стала залежною від високотехнологічних наукових відкриттів.

1. Шпет Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре: 20-е годы. — М., 1988. — С. 33.
2. Там само.
3. Шеповалов В. Динамика спектакля и теория сценографи. — Доступний з: biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4639.
4. Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — М., 2005.
5. Полищук Т. Чичиков — жертва или прохиндей? // День. — 2000. — 30 июня.
6. Заболотна В. Поетичність як родова риса українського театру // Науковий вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Збірник наукових праць. — К., 2008. — Вип. 2/3. — С. 32.
7. Брюховецька Л. Розширюючи межі театрального вислову // Кіно-Театр. — 2006. — № 2. — С. 20.
8. Бальме К. Вступ до театрознавства / Пер. з нім. — Львів, 2008. — С. 217–218.
9. Кирилова О. Венеція обітована або Малоросійські начерки подорожного // Кінотеатр. — 2000. — № 6. — С. 13.
10. Зарівна Т. Портрет актриси на тлі театру // Український театр. — 2006. — № 5. — С. 19.
11. Кирилова О. Венеція обітована або Малоросійські начерки подорожного. — С. 13.
12. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К., 2006. — С. 602.
13. Корнієнко Н. Ейдетика Кіно-Театру та його «Кармен» (1998): діалог з масовою культурою // Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. — К., 2000. — С. 111–117.
14. Єрмакова Н. Проблема «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — С. 797.
15. Фесенко Л. Втрачена легенда. Франківці відродили «Кармен» Андрія Жолдака // Хрещатик. — 2002. — 22 бер.
16. Десятерик Д. Хосе в присутності кохання і смерті // День. — 2002. — 19 трав.
17. Дышкант В. Шаман, стихии вызывающий. Андрей Жолдак лишил зрителей последней надежды на обретение счастья в любви // Киевский телеграф. — 2002. — 29 мар.—7 апр.
18. Корнієнко В. Французька драматургія на сцені Національного академічного театру ім. І. Франка: сучасна дефініція творчості // Аркадія. — 2009. — № 3. — С. 10.
19. Десятерик Д. Хосе в присутності кохання і смерті.
20. Козі М. Театральне мистецтво // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора. — К., 2003. — С. 414.
21. Пароваткина А. Лотосы, привитые на вишне // Киевский телеграф. — 2006. — 20–26 янв.
22. Кандинська В. Київська «Махабгарата» // Кіно-Театр. — 2006. — № 2. — С. 25.
23. Підлужна А. Краєзнавство по-індійськи // День. — 2005. — 8 лют.

24. *Велимчаниця О.* «Легенда про Фауста»: неомюзикл чи не містерія // Кінотеатр. — 2009. — № 1. — С. 2–3.
25. *Бентя Ю.* Богдан Ступка послал сына к черту // Коммерсант. — 2008. — 24 окт.
26. *Роднина Р.* [Чужина И.] Учененная красота // Партер. — 2009. — № 1. — С. 25–26.
27. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. — К., 2008. — С. 124.
28. *Заболотна В.* Фрейд у сучасних візіях // Просценіум. — 2004. — № 1/2. — С. 50.

Анотація. У статті розглянуто функціонування новітніх форм синтезу мистецтв у сучасній театральній творчості. Автор приділяє увагу теоретичним аспектам питання синтезу мистецтв та робить узагальнення, що стосуються специфіки театрального синтезу на сучасному етапі. На прикладі конкретних вистав, здійснених різними режисерами в театрах України, продемонстровано як і яким чином змінилися уявлення постановників про можливий діапазон використання виражальних засобів різних видів мистецтв, їхні комбінації та рекомбінації. Насамкінець, у статті прогнозовано подальшу еволюцію театрального синтезу, залежно від залучення до сценічного мистецтва високих аудіовізуальних технологій.

Ключові слова: синтез мистецтв, театр, режисура.

Аннотация. В статье рассматривается функционирование новейших форм синтеза искусств в современном театральном творчестве. Автор уделяет внимание теоретическим аспектам вопроса синтеза искусств и делает обобщения, затрагивающие специфику театральноего синтеза на современном этапе. На примере конкретных спектаклей, поставленных различными режисерами в театрах Украины, демонстрируется как и каким образом изменились представления постановщиков о возможном диапазоне использования выразительных средств различных видов искусств, их комбинациях и рекомбинациях. В заключение, в статье прогнозируется дальнейшая эволюция театральноего синтеза, в зависимости от привлечения в сценическое искусство высоких аудиовизуальных технологий.

Ключевые слова: современное украинское искусство, харьковские художники синтез искусств, театр, режисура.

Summary. The article discusses the functioning of the newest forms of synthesis of the arts in the modern theatrical art. The author focuses on the theoretical aspects of the synthesis of art and makes generalizations that affect specific theatrical synthesis at the present stage. Examples of specific performances staged by various directors in the theaters of Ukraine, demonstrates how, and how changes in the view directors about the possible range of expressive means of various arts, their combinations and recombinations. In conclusion, the article predicted the further evolution of theatrical synthesis, depending on the attraction of performing arts high audiovisual technology.

Keywords: contemporary Ukrainian art, Kharkov artists synthesis of arts, theater and directing.