

Наталія МУСІЄНКО

## ТЕАТРАЛЬНІСТЬ МІСТА

Актуалізація відомого шекспірівського вислову «весь світ — театр» є закономірним наслідком загальної театральності сучасного соціокультурного буття. Ця проблематика постійно привертає до себе увагу дослідників широкого спектру гуманітаристики, а розвиток сучасних аудіовізуальних мистецтв і мистецьких практик загострюють зацікавленість її новими аспектами. «Все від політики до поезики стало театральним», — приходиться до висновку американський вчений Грегорі Алмер [18, с. 277].

На початку ХХ ст. відомий театральний критик і режисер М. М. Євреїнов, наголошував, що театралізація життя пояснює існування і розвиток людства як здійснення театральних принципів, екстраполяцію законів театру на будь-які життєві процеси. «Ось іду я вулицею європейського міста, — пише він у праці «Театр для себе». — Я бачу усіх підлеглими одному канону моди, <...> я бачу перехожих, підмітальників вулиць, мулярів, газетярів, городових, водіїв трамваїв — всіх сповненими свідомістю своєї вуличної ролі, і, в плані взятої на себе вуличної ролі, вони разом являють собою маску самої Вулиці даного кварталу в такий-то час такої-то пори року. Я заходжу до магазину, аптеки, пожежного депо, шинку, лікарні, — всюди я відчую режисера, який дав підвладному йому матеріалу таку-то сценічну видимість, а не інакшу, такі-то костюми, такий-то ранжир предметів, такий-то характер місцю виявлення даної режисерської влади, хвалю або сварю цю режисуру, найчастіше, при звичаєній до неї як до неодмінного феномену, не помічаю її зовсім» [5, с. 172].

Що ж таке місто: декорації на сцені нашого життя чи виконавець у ньому головної ролі? Хто творить кого: людина місто чи місто людину? І в який спосіб? Кількість відповідей на ці питання стрімко збільшується з ростом міст та їхнього населення. Нові філософські школи та артистичні течії розвивають і доповнюють їх протилежними висновками та баченнями. І всі вони мають право на існування у вселенському місті. Раціоналістичним і логічним виглядає

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 тільки через один підхід. Це наголошують сучасні вчені, зокрема, американські дослідники Еш Амін і Найджел Тріфт у праці «Виразність повсякденного міста» [1].

Ми пропонуємо розглянути деякі аспекти театральності міста, попри відому пропозицію Платона взагалі вигнати з міста-держави всіх драматургів. Адаже, згідно з аргументами філософа, драматурги в більшості п'єс змальовують злочинців, яких змушені грати актори. До того ж актори мають грати рабів та жінок, в той час коли ідеальним було б створювати тільки характери чоловіків-героїв. Проте оскільки це неможливо, філософ пропонує відіслати драматургів до іншого міста-держави, умастивши голову пахощами.

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

Стрімкі світові урбанізаційні і націотворчі процеси співпадають зі сплеском популярності театру. Щоб створити націю, спочатку треба створити театр — вважав Й. В. Гете. Епоха європейського просвітництва стала свідком загибелі абсолютних монархій в Європі, а молода революційна буржуазія дала новий поштовх демократизації й масовості культури. Зокрема, найбільшої популярності здобуває театр: бурхливий розвиток його форм і жанрів відбувається у місті. Адаже мистецтво, як підкреслював Й. Г. Фіхте, робить трансцендентну точку зору загальною, точку зору небагатьох — точкою зору усіх.

Німецький історик Ед. Фукс досліджує, як в європейських містах епохи Просвітництва театр стає однією з головних розваг городян. Спектаклі відвідували насамперед для задоволення. «Навіть там, де театр був ареною боротьби нових громадянських ідей, — твердить вчений, — де буржуазна опозиція зосередила всі свої сили, що виставлені проти абсолютизму, пантоміма та фарс мали перш за все задовольняти потребу у грубих видовищах, бо більш серйозні п'єси майже завжди завершувались ними» [10, с. 459]. Фукс вважає, що публічне виявлення певних емоцій пояснює фанатичне і масове захоплення театром у XVIII ст. Галантна епоха взагалі була ворожа до інтимності і виставляла напоказ всі почуття, а театр став найкращим виразником їх масової демонстрації. Комедія і фарс часто бували не просто еротичними, а порнографічними. Адаже центром навіть найпристойніших творів був флірт. І коли автору не вистачало



*Андрій Сидоренко.  
Суснільство спектаклю.  
П., о., акрил, 2012*

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 стани, але й вельможі. Останні часто користувались масками і темними прикритими ложами, з яких було видно все, і які можна було закрити фіранкою. Такі ложи слугували для задоволення еротичних фантазій публіки. Аналізуючи театр цією епохи, Фукс робить влучний висновок: театр був звідником — він зводив глядачів один з одним, а сцену з аудиторією.

Виходячи з вказаних етичних аспектів, один з основних ідеологів Просвітництва, Ж.-Ж. Руссо ставиться до театру з великим застереженням. У «Листі д'Аламберу про видовища» філософ виступає проти відкриття в Женеві театру, адже він переконаний, що театр не сприятиме пошвавленню суспільного життя і вихованню гарного смаку у городян, оскільки не може виправляти звичаї, проте може їх псувати. Філософ стверджує, що театр привносить у життя розпусту та спокусу вже тим, що виставляє їх напоказ. Це, безумовно, не тільки бажання захистити від розпусти рідне місто, але й ще стріла в бік Вольтера, який на той час мешкав поблизу Женеви і мав домашній театр. Проте в другій частині «Листа» Руссо визнає і необхідність театру. Полемізуючи з просвітником і енциклопедистом д'Аламбером щодо театру і взагалі видовищ,

Руссо приходить до 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, що вони надають, а не корисністю. Якщо наявна користь, тим краще: проте головна мета — сподобатися, і, якщо народ вдалося розважити, то мета цілком досягнута» [16, с. 82].

У ХХ ст. Ю. М. Лотман зауважував, що театральне життя відрізняється від буденного, тим, що погляд на життя як на спектакль дає людині нові можливості поведінки. Буденне життя у порівнянні з театральним виступало як статичне, сотні людей могли прожити життя без жодних подій, у той час 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 буденну 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 поводять себе в житті немов 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 численні відображення у театрі, поезії та образотворчому мистецтві. Мистецтво стає моделлю, якій наслідує життя» [6, с. 269].

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

На початку ХХ ст. німецький філософ та соціолог Георг Зіммель пише нарис про Флоренцію та Венецію [4]. Філософ аналізує Венецію як незалежний від реальності автономний артефакт, порівнюючи її з Флоренцією. Якщо зовнішній вигляд флорентинських палаців співпадає з їх внутрішнім змістом, то венеційські палаци схожі на витончену пихату гру і приховують суть міста. Венеція, з точки зору Зіммеля, є штучним містом, містом-маскою. Філософ бачить веселощі Венеції як фасад жорсткого життя, після закінчення якого залишається лише бездушна театральна декорація та брехлива краса маски. Навіть люди у Венеції пересуваються наче по сцені, а всі дії розгортаються наче на передньому плані, за яким задній план є відсутнім. Це складає суть Венеції за Зіммеlem — міста брехливого та оманливого, міста театального. Театраль-

ність міста виступає у Зімеля як ознака негативна. Проте у знаній праці «Великі міста та духовне життя» (1903) філософ підкреслює, що «психологічна основа, на якій проступає індивідуальність великого міста, — це підвищена нервовість життя, спричинена швидкою і безупинною зміною зовнішніх і внутрішніх вражень. — І приходиться до висновку наше завдання — не обвинувачувати і не виправдувати, але розуміти» [3]. Вочевидь, Зімел був не єдиним, хто підкреслював театральну сутність Венеції. Століттями відоме своїми масками та карнавалами, місто залишається постійним об'єктом аналізу. Фінська вчена Санна Турома у працях «Семіотика міського простору Ю. М. Лотмана: Досвід переосмислення», а також «Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the "Eccentric City" Observed» [17] запроваджує методологію аналізу міста як спектаклю. Вона порівнює опис театральності Венеції Зімеля з баченням театральності Петербурга у працях Лотмана.

Порівняння Петербурга з Венецією є класичним для петербурзького тексту. Осип Манделштам писав про Петербург як про напів-Венецію і напів-театр. Роблячи акцент на аналізі Петербурга Лотманом, С. Турома підкреслює, що вчений характеризував це місто як штучне й театральне. Вона знаходить подібності уявлення Зімеля про театральність венеційську і Лотмана — петербурзьку. Згідно з Лотманом, театральність є особливістю простору Петербурга і пов'язана з тим, що місто вирізняється унікальною витриманістю величезних ансамблів, яка не розпадається, як у містах з довгою історією, на частини з різною забудовою. Така цілісність створює враження декорації. Науковець наводить думку мандрівника маркіза Астольфа де Кюстіна, автора нотаток про Росію, який писав про Петербург, побачивши це місто на початку XIX ст., як про суміш архітектури та декорації [8].

Санна Турома вважає, що в лотманівській концептуалізації простору Петербурга міські будівлі, що нагадують декорацію, роблять семіотичний поділ на передній та задній плани, подібно тому, що Зімел спостерігав у Венеції. «Театральність петербурзького простору проявлялася в його виразному поділі на "сценічну" і "закулісну" частини, постійне усвідомлення присутності глядача і, що особливо важливо, заміни існування "немов би існуванням", — пише Лотман, — глядач постійно присутній, але для учасників сценічної дії "немов би не існує": помічати його присутність — означає порушувати правила гри. Також весь закулісний простір не існує з точки зору сценічного. З точки зору сценічного простору реальним ж лише сценічне буття, з точки зору закулісного — воно є грою та умовністю» [7, с. 217]. Ці спостереження 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 змушено конструювати своїх глядачів

і знаходиться в постійному коливанні між реальністю глядача і реальністю сцени, «причому кожна з цих реальностей, з точки зору іншої, уявляється ілюзорною, і породжує петербурзький ефект театральності. Інший бік його представляє співвідношення: сценічний простір/простір закулісний. Просторова антитеза: Невський проспект (і вся парадна “палацова” частина Петербурга) і Коломна, Василівський острів, околиці — літературно інтерпретувалася як взаємне відношення неіснування. Кожна з двох петербурзьких “сцен” мала свій міф, що реалізується в оповіданнях, анекдотах» [7, с. 217]. Отже, Лотман розглядає місто як сцену з декораціями (архітектура вулиць), з кулісами (міські подвір'я) і, звичайно, з глядачами цього спектаклю (городянами).

Акцент на театральності міста робить і німецький філософ Вальтер Беньямін. В 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 міське життя. Філософ зображує 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 написаному разом з актрисою Асею Лаціс, есеї «Неаполь» (1924), вони спостерігають, як будівлі та дії взаємо взаємопроникають на внутрішніх подвір'ях, аркадах та сходових маршах, аби потім стати театром нових, не передбачуваних констеляцій [12, с. 165–166]. 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, а те, що представляється на сходах, автори вважають вищою школою режисури. Вони звертають увагу, що «навіть за матеріалом декорації вулиць дуже схожі на театральні. Основну роль грає папір: червоні, блакитні, жовті мухобійки, глянцевиї кольоровий папір на стінах, паперові розетки на сирих шматках м'яса» [12, с. 167].

Звичайно, у театрі є артисти. Їх Беньямін і Лаціс бачать прямо 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 роботі «Париж — столиця XIX століття» (1935) Беньямін теж пише про театральність міста. Він підкреслює велику владу міста над людиною, її уявою, коли люди пам'ятають набагато рідше образи людей, ніж ті підмостки, де вони зустріли інших або самих себе. Соціально-культурний феномен ве-

ликого місто народжує знаменитого беньямінівського фланера, глядача спектаклю, що постійно розігрується на вулицях Парижа. Образи міських, де відбуваються зустрічі автора, утворюють нескінченний театр міського досвіду і життя в цілому [2].

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 хочу нав'язати свою присутність і є характерними персонажами на міській сцені. Доки на Сені Серто порівнює з викинутими на берег монстрами, а канал Сен-Мартен — з туманною цитатою з нордичного пейзажу [12, с. 135]. Для Серто ці міські об'єкти стають легендарними героями і створюють навколо себе міську сагу. І не тільки великі об'єкти, але й малі деталі. Їм дослідник надає особливого значення, бо вони є свідками тієї історії, яка на відміну від історії книг та музеїв не має власної 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 підкреслює важливість повсякденних речей міста, які стають складовою і джерелом натхнення для мистецтва. Серто називає їх артистами повсякденності. А місто їхньої постійною пересувною виставкою. І чарівним театром. Він наголошує, що саме все це перетворює місто на величезне сховище пам'яті, де процвітає безліч поетик [12, с. 141].

Розглядаючи трактування різними вченими міста як театру, закономірним є звернення до роботи Гі Дебора «Суспільство спектаклю» (1967).

Французький філософ розглядає через призму спектаклю все суспільство. Його трактування спектаклю є різноманітним, багат шаровим, і значно ширшим за розуміння театру як такого. Адже суспільство, яке базується на сучасній промисловості, не випадково є видовищним. Воно підпорядковано спектаклю фундаментально і є видовищним вже в своїй основі. Такому спектаклю нічого не потрібно, крім самого себе [13, § 14].

З точки зору Дебора, спектакль є ідеологією, *par excellence*, тому що він відображає і проявляє суть будь-якої ідеологічної системи: збіднення, підпорядкування і заперечення дійсного життя [13, § 215]. Різноманітні трактування спектаклю, який став суттю життя сьогоденного суспільства, проходять через всю роботу. Спектакль репрезентує 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, при-

свячуючи проблемі міста один з розділів праці. У місті входять у протиріччя 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 через 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 в такий спосіб слугувати захисту системі видовищ [13, § 203].

На початку XXI ст. американський дослідник Дуглас Келнер пропонує поняття медіа спектаклю, аналізуючи сучасну політичну ситуацію в США, зокрема президентські вибори '2000. Як і Гі Дебор, автор ставить акцент саме на ідеологічній, і навіть більше на політичній складовій нової форми видовища, який класичний театр слугують 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 вчений називає: «Медіакультура і тріумф спектаклю» [14]. Очевидно, що весь новітній медіаспектакль продукується в місті.

Попри зростаюче домінування медіакультури аспекти театральності сучасного міста, його вулиць і площ залишаються об'єктом дослідження різних галузей гуманітаристики. Американський вчений урбаніст Блер А. Рубл<sup>1</sup> у книзі «Ю-Стріт: Біографія» детально аналізує одну з вулиць в федеральній столиці США. Через призму цієї вулиці читається американська історія в цілому, а не лише історія Вашингтона. У контексті нашого дослідження нам видається цікавою четвертий розділ книги під назвою «Чорний Бродвей», де Б. Рубл детально аналізує долю чорного району розваг, підкреслює його роль у формуванні вашингтонської ідентичності, коли між двома війнами театри, клуби, більйардні, перукарні та аптеки слугували для чорних американців місцем зустрічей, в яких їм відмовляли в інших районах міста. А пікетувальники проти показу фільму «Віднесені вітром» біля кінотеатру Лінкольна перш за все претендували на те, аби вважати своєю цю вулицю розваг. Дозвілля було серйозним полем для конфронтації у період, коли Вашингтон був «сегрегованим» містом. Походи до театрів та парків атракціонів, кінотеатрів та публічних бібліотек афроамериканці

<sup>1</sup> Блер А. Рубл є почесним доктором ІПСМ НАМ України (2012). — *Ред.*



використовували для демонстрації своєї міської ідентичності, а Ю-Стріт стала контактною зоною, де таке було можливим. Це була як демонстрація права на публічні розваги, так демонстрація права на місто, його публічний простір. Сама прогулянка вже ставала освоєнням публічного простору і часто приводила до кінотеатру чи до публічної бібліотеки, чи до національного парку Мол з його музеями та пам'ятниками.

Вашингтонський поет Стерлінг Браун колись вигадав персонаж «гульвіса Біслі». Б. Рубл посилається на дослідницю дозвілля афроамериканців Марію Анет Маккуртер, яка пише про реальних «гульвіс Деніелів», чий стиль став своєрідною міською маркою епохи Великої депресії. Стильно одягнуті гульвіси особливо часто зустрічались саме на Ю-Стріт. Як кінотеатри міняли щоденно репертуар, так й вони переодягались кілька разів на день, щоб показатися на Ю-стріт [15, с. 135]. У той час, коли фланери Беньяміна освоювали простір Парижа, вашингтонською Ю-Стріт прогулювалися власні типажі. Фланер Беньяміна гуляє і спостерігає за містом, а «гульвіса Деніел» гуляє і приковує до себе погляди містян.

Особливою популярністю на Ю-Стріт та впливом на вашингтонців користувався театр Говарда, який став першим у Сполучених Штатах естрадним театром, де давали афро-американські естрадні вистави. Три кінотеатри Ю-Стріт: Лінкольн, Репаблік і Дунбар — в середині 1920-х продавали 1,4 млн. квитків щорічно [15, с. 138]. Так само на Ю-Стріт знаходилися найкращі в місті танц-класи, де в одну ніч могло зібратися близько трьох тисяч поклонників танців. Осередком скупчення меломанів став магазин музики і численні клуби Ю-Стріт, де, як і в театрі Говарда, виступали видатні виконавці: Дюк Елінгтон, Луї Армстронг, Джіммі Лансфорд, Фетс Уоллер, Мері Лу Вільямс. На кабаре і нічні клуби Ю-Стріт, звичайно, нарікали за їх далекі від цнотливості репертуар і поведінку дівчат, які там працювали.

Своєрідними клубами також ставали більярдні Ю-Стріт, де перемішувались погляди, люди і темпераментна фортепіанна музика. Розмови, що починались у більярдних, продовжувались у численних перукарнях, які були важливими місцями соціального життя. «Неформальні соціальні клуби, церковні громади, всілякі братства і громадські асоціації, які пеклися про дозвілля своїх членів — все це завершувало картину вуличного та культурного життя Ю-Стріт, яке било ключем», — констатує Блер Рубл [15, с. 139].

Найбільшим плавильним культурним котлом вулиці був театр Говарда, що відкрив двері вперше 22 серпня 1910 р. Преса оцінила цю подію як найяскравішу у суспільному житті, а сам театр як найкращий у Вашингтоні, і один з найкрасивіших у країні. Водевіль, мюзикли, гастрольні виступи і спектаклі постійної трупи, і навіть, циркові вистави — все це приваблювало городян

від моменту відкриття театру і до біржевого краху в 1929 р. Театр був закритим кілька років у період депресії 1930–1931 р. Потім театр слугував афро-американській спільноті для виступів місцевих музикантів, зокрема Дюка Елінгтона та ряду найкращих чорних виконавців 1930–1940-х. Ставили тут і спектаклі студентського гуртка університету Говарда. Театр Говарда є першим в США афро-американським театром, оскільки театр Аполло в Гарлемі відкрився лише в 1934 р.

Рубл, зокрема, підкреслює, що театр був особливо значущим для чорної спільноти, але упродовж всього ХХ ст. притягував білих глядачів, і був побудований білими і знаходився в їхній власності. І саме білі власники найняли чорних режисерів, надавши їм повну свободу у складанні програм. Так працював плавильний котел Ю-Стріт. Так розвивалась контактна зона Ю-Стріт, де інтереси білих і чорних пересікалися у самих різноманітних формах. Особливо бурхливо і яскраво це відбувалось у сфері розваг. Театральність Ю-стріт створювали як її мешканці, так і відвідувачі її закладів. Автор звертається до спогадів про Ю-Стріт, зроблених наприкінці 1930-х Стерлінгом Браном, котрий описував колоритність цієї вулиці, особливо на початку вечора, коли юрба яскраво одягнутих людей посміхається і поспішають — хто до більярдної, хто в кіно, хто потанцювати. Правда, за цим всім калейдоскопом спостерігач не бачить інших сторін Вашингтонського життя — тієї суворой реальності, в якій постійно існують чорношкірі мешканці столиці [15, с. 166].

Культурні захоплення Ю-Стріт не обмежувалися театром, кіно та музикою. Афро-американський танець проходить тут через важливі етапи становлення, і знову-таки велику роль у цьому процесі відіграє і театр Говарда, а також вистави в нічних клубах. Танці, які тут домінували, перш за все чечітка та джазові танці, вплинули на бродвейські мюзикли. Академічні танцювальні студії надавалися на кафедрах фізкультури в університетах, адже класичний балет був рідкісним для США тієї доби.

Б. Рубл підкреслює: «як і у випадку з іншими культурними формами, що квітнули на Ю-Стріт у 1920–1930-х, місцеві заклади поєднували цілий спектр традицій — формальних і неформальних, африканських і європейських, міських та сільських, — і формували таку живу суміш, що кидала виклик стереотипам навколишнього білого простору. Культура була тією ареною, де Вашингтонські афро-американці могли утверджувати свою присутність» [15, с. 147]. Вчений зазначає: «У 1930–1940-і Ю-Стріт стала відомою як “Чорний Бродвей”. Порівняння зі знаменитою вулицею Нью-Йорку народилося завдяки театрам та розважальним закладам, що з'явилися тут. Проте значення Ю-стріт не вичерпується лише цим, “Вашингтонський Бродвей” поєднував у собі театральність дійсного Бродвея та його банківську міць, протестний потенціал його

Юніон-сквер, мальовничість житлових кварталів його Верхнього Вест-Сайда, велич Колумбійського університету, міського коледжу Нью-Йорка, центру негритянської культури в Гарлемі. Ю-Стріт була усім, чим був Бродвей, і навіть більш, ніж це. Усього в кількох компактних кварталах вмістилося те, на чому Бродвею, який витягнувся наче хребет через весь Манхеттен, знадобилась дюжина миль. На відміну від нью-йоркського Бродвея, на Ю-Стріт все нагромаджувалось одне на одному, навіть наїжджаючи одне на одне. На Ю-Стріт все злилося в єдине» [15, с. 165].

Вже після публікації книги Рубл описує визначну подію для Ю-Стріт, яка сталася в квітні 2012 р., коли театр Говарда знову відкрив свої двері для публіки. Він був зачинений у 1970-і, а потім практично перетворився на руїну. Відновлення та відтворення театру вчений вважає дуже важливим з огляду на історію місця, адже у Вашингтоні мабуть немає жодного афро-американця старшого сорока років, який би не дитиною не ходив до цього закладу. Через те важливою стала реновація влади цього театру зусиллями міської. Крім основного залу, куди зараз продаються дорогі квитки, у будівлі створені приміщення для місцевої громади. Перед театром побудована публічна площа і названа на честь музиканта Чака Брауна, який винайшов місцеву музику go-go. Блер зауважує: «площа стала місцем зустріч і зібрань для містян. Це одне з небагатьох місць у Вашингтоні, яке кожен мешканець і кожна мешканка може вважати частиною свого життя. Втілення проекту відновлення театру дало подвійний ефект: проект заробляє гроші, власне, що й має робити, але разом з тим жодним чином немає утиску інтересів громади. Його будували як театр, тож це дуже ошатна споруда, але простір довкола створює новий вимір, дуже важливий для міста, і цей новий тип проекту в такому місці як Ю-Стріт, де маємо конфлікти між старим та новим (і не лише між ними), передбачив та створив нові можливості для кожного відчути себе часткою чогось більшого. Коли я був на відкритті театру, то дорогою мав нагоду поговорити з людьми, і всі вони казали, що місто виліковується, це місце має силу лікувати рани. А це надзвичайно важливо» [11, с. 56–57].

\* \* \*

Тракування театральності міста лежить у міждисциплінарній площині: на перехресті філософії, соціології, урбаністики та мистецтвознавства і допомагає вивчати життя сучасного міста у багатоманітності деталей. На основі проаналізованих нами думок різних вчених, можна виділити такі складові театральності міста:

- сприйняття міста як театр (Беньямін, Лотман, Турома);
- сценографічність міської архітектури. Палаці, будинки, подвір'я, сходи

розглядаються і співвідносяться з театральними декораціями, кулісами та сце-  
ною (Беньямін, Лотман, Турома);

– побутова поведінка міщан на вулиці. Дії городян розглядаються як тет-  
ральний спектакль. А самі городяни і як його учасники, і як глядачі (Беньямін,  
Євреїнов);

– сприйняття міста як театральної маски (Зіммель);

– екстраполяція категорії спектаклю на всі суспільні моделі міського жит-  
тя (Дебор)

– продукування медіа спектаклю (Келнер);

– романтизація відомих міських об'єктів, що стають легендарними героями  
на міській сцені і важливість збереження їх як культурної спадщини (Серто);

– акцент на міських деталях — артистах повсякденності, які саме і пере-  
творюють місто на чарівний театр (Серто);

– багатовимірний вплив театру на формування певного міського простору  
на прикладі історії однієї вулиці (Рубл).

Безумовно, компоненти театральності міста знаходяться у постійному  
розвитку і змінюються у залежності від епохи і країни. У нашому дослідженні  
театральності міста йдеться про Париж, Неаполь, Венецію, Флоренцію, Петер-  
бург, Вашингтон. Наразі, цілком логічним звернутися в цьому аспекті до Києва.  
Чи властива йому театральність? І яка? Романтична сценографія київського мо-  
дерну, трагічна постать на київській сцені легендарних, але занедбаних київсь-  
ких будинків, а може, вуличні театралізовані дійства на захист культурної спад-  
щини міста?

Мовою київських активістів кінця середини і кінця нульових ХХІ ст. «теа-  
тралізоване дійство» означало повалення паркану біля незаконного будівниц-  
тва. Парканам дісталась своя роль у київському міському театрі: ті, кого всі не-  
навидять і валять. Проте, окрім силових дій проти незаконних забудов, київ-  
ський простір наповнився низкою театралізованих інтервенцій на захист міста,  
його культурної спадщини та культурного простору. Численні театралізовані  
акції на Пейзажній алеї і біля підмурків Десятинної церкви та у Десятинному  
провулку, театралізовані дійства на Андріївському узвозі, театралізовані по-  
слання чиновниками біля Міністерства культури України, театралізовані про-  
тести у Гостинному дворі, а потім — культурні інтервенції на Контрактовій  
площі. Саме такий аспект вуличної театральності Києва у декораціях київської  
архітектури видається нам цікавим для вивчення і аналізу в міждисциплінарній  
площині.

1. Амін Е., Тріфт Н. Виразність повсякденного міста// Ї: Незалежний культурол. часопис. — 2003. — № 29. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/amin-trift.htm>.
2. Беньямин В. Париж, столица XIX века // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. — М., 1996. — Режим доступу: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev-ben2.html>.
3. Зіммель Г. Великі міста і духовне життя // Ї: Незалежний культурол. часопис. — 2003. — № 29. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm>.
4. Зіммель Г. Флоренція // Логос. — 2002. — № 3/4. — Режим доступу: [http://www.ruthe-nia.ru/logos/number/2002\\_03\\_4/04.htm](http://www.ruthe-nia.ru/logos/number/2002_03_4/04.htm).
5. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. — М.; СПб., 2002. — Режим доступу: <http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon>.
6. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 269–287. — Режим доступу <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/16102010-01c.html>.
7. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Исто-рия и типология русской культуры. — СПб., 2002. — С. 208–222.
8. Де Кюстин А. Правда про Росію. — К., 2009. — Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/ev-shan/kyustin.pdf>.
9. Турома С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: Опыт переосмысления // Неза-висимый филологический журнал. — 2009. — № 98. — Режим доступу <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>.
10. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. — М., 1993.
11. Шліпченко С. Шанс зустрітись з іншими людьми є тим, що створює багатство міста: інтерв'ю з Блером Рублом // Анатомія міста: Київ. Урбаністичні студії. — К., 2012. — С. 50–58.
12. Benjamin W. Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing. — Schocken; N. Y., 1983 — P. 163–173. — Режим доступу: [http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/session\\_8/benjamin.pdf](http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/session_8/benjamin.pdf).
12. Certeau M., Jiard L., Mayol P. Ghosts in the city // The Practice of Everyday Life. — 1988. — Vol. 2: Living and cooking. — P. 133–145.
13. Debord G. La Societe du Spectacle. — P., 1992. — Режим доступу: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord\\_guy/societe\\_du\\_spectacle/spectacle.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/spectacle.html).
14. Kellner D. Mediaspectacle. — N. Y., 2003. — Режим доступу: [http://issuu.com/spinoza/docs/kellner\\_d\\_media\\_spectacle](http://issuu.com/spinoza/docs/kellner_d_media_spectacle).
15. Ruble B. A. Washington's U Street: A Biography. — Washington; Baltimore, 2010.
16. Rousseau J. J. Lettre a M. D'Alembert. — Режим доступу : <http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d'alembert%20outrecht%20corrig%C3%A9e.pdf>.
17. Turoma S. Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the «Eccentric City» Observed // Turoma S. Varietas et Concordia: Essay in Honour of Pekka Pesonen. — Helsinki, 2007. — P. 210–219. — Режим до-ступу :[http://www.helsinki.fi/~mustajok/pdf/SH31\\_PP60.pdf](http://www.helsinki.fi/~mustajok/pdf/SH31_PP60.pdf).

18. *Ulmer G. L. Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys.* — Baltimore, 1985.

**Анотація.** В статті розглядаються міждисциплінарне трактування театральності міста, підходи до вказаної проблематики філософів, урбаністів, істориків та соціологів.

*Ключові слова:* театральність міста.

**Аннотация.** В статье рассматривается междисциплинарная трактовка театральности города, подходы к указанному вопросу философов, урбанистов, историков и социологов.

*Ключевые слова:* театральность города.

**Summary.** The article deals with interdisciplinary interpretation of the issue of city theatricality, and approaches to the mentioned issue of philosophers, urbanists, historians and sociologists.

*Keywords:* city theatricality.