

СЦЕНІЧНА МОВА ЯК АРТ-ПРОЕКТ

У статті аналізуються вихідні механізми постмодерністської поетики трансформації образності в контексті формотворення сучасних арт-практик, досліджується театральна образність транскрипції мовних артефактів у просторі культурних практик постмодерну.

Ключові слова: сцена, культура, театр, театральна мова.

In the article the analysis of initial mechanisms of postmodern poetics of transformation of vividness is given in the context of formcreation modern artistic practices. The analysis of theatrical vivid transcription of linguistic facts of culture is given in space of cultural practices of postmodern.

Keywords: stage, culture, theater, theatrical language.

Поняття "сценічна мова" і досі залишається невизначеним, як, до речі, і поняття "сцена". Так, в "Словнику театру" П. Паві замість поняття "сценічна мова" йдеться про сценічне письмо, а мовна цілісність сценічного мистецтва розуміється як єдність сценічних дискурсів, тобто засобів сценічної артикуляції сенсів та образів [2]. Отже, "Сцена в добу зародження грецького театру skene була кліткою або палаткою, прибудованою позаду orchestra. Skene, orchestra, theatroh складають висхідні сценографічного елемента давньогрецького спектаклю; оркестр або поміст для гри пов'язував сцену і публіку" [2, 336]. Але з роками сенс поняття "сцена" надзвичайно змінювався.

Проблема інтерпретації сценічної мови як арт-проекту була досліджена П.Паві, К. Станіславським, Ю.Бобошко, І.Зборовець, В.Ковтуненко, М.Корнієнко, О.Красільниковою, І. Мельниковим, Ю.Станішевським та ін. Це передусім естетичні імплікації, орієнтовані на конкретні практики культури.

Метою даної статті є визначення принципів інсталяції театральної поетики в простір сучасних арт-практик.

Образність постмодерністської естетики залежить від презентації сценічного простору в сучасних арт-практиках. Надамо архітектурну термінацію поняттю "сцена" В.Проскуряковим та Б.Гоем: "Сцена – це частина простору в будинку театру або місце, на якому відбуваються вистави. Також спеціально обладнаний майданчик або місце перед місцями для глядачів, на якому виступають актори. Розрізняють типи:

- глибинна сцена – простір ігрового майданчика, віддаленого від залу порталом і розвинутий в глибину від нього;
- сцена-коробка – замкнутий простір будинку театру, відкритий у зал для глядачів з прорізом у портал сцени;
- колосникова сцена – сцена, обладнана колосниковим підйомом декорацій, завіс софітного освітлення (найчастіше використовується в комплексі з глибинною сценою);
- портална сцена – сцена, відділена від глядацького центру порталом, переважно глибинна колосникова сцена;
- тристороння сцена – ігровий простір, оточений з трьох боків глядачами;
- каліберна сцена – ігровий простір, розвинений не лише в глибину та вперед стосовно порталу, але і в бокові частини сцени (каліпери);
- комбінована сцена – ігровий майданчик, відділений від залу порталом і водночас розвинутий у зал з глядачами великим просценіумом (європейський тип поєднання сцени-коробки і тристоронньої сцени);
- сцена-арена – ігровий простір, оточений з усіх боків глядачами;
- панорамна (кільцева) сцена – ігровий простір, що оточує глядачів з усіх боків у вигляді кільця або підкови;
- сцена-подіум – майданчик, піднятий над землею чи підлогою для виконавців вистав;
- симультанна сцена – ігровий простір у вигляді довільно розташованих майданчиків, що можуть не мати меж між глядацькими місцями" [3, 10-11].

І, зрештою, сцена розуміється у сучасному мистецтвознавстві як спільність людей, поєднаних сценічною подією – арт-сцена, рок-сцена та ін. Зрозуміло, що в такій ситуації поняття "сценічна мова" стає вкрай метафоричним. Так, П. Паві надає перевагу його визначенню в контексті категорій "дискурс" і "акт", говорячи про сценічну мову як про низку співскладених дискурсів і про акт як про об'єднуючий феномен театральної гри і соціуму [2].

П.Паві порушує питання про мінімальні одиниці оперативного інструментарію сценічної мови, або механізму, який створює образ події. Автор пише, що є два методи розшуку аналогів вербальному дискурсу: елементаристський, тобто буквально розшукування аналогів, і метафоричний. "Другий ме-

тод складається з того, щоб не шукати за будь-яку ціну, як в мові, семіотичні одиниці, тобто ідентифікувати одиниці, описуючи їх певні відзнаки і визначать все більш і більш тонкі критерії в їх різниці. Потрібно походити з загального сенсу, з того, що це позначає, і семантичного аспекту театрального дискурсу. Отже, будь-яка одиниця інтегрується в глобальний проект, драматичний проект, ситуацію. І тільки потім виникає питання, чи може ця семантика (глобальний сенс) поєднуватися і визначатися в семіологічній одиниці. Справді, про семіологію театру можна було б шукати багато визначень. Ось, зокрема, що говорить Бенвеніст про семіологію мови: вона була парадоксальним чином блокована самим інструментом, котрий її створив, – знаком. Той факт, що театр не має, подібно мові такої мінімальній одиниці, як слово, котре надає параметри одночасного семіотичного і семантичного простору, потребує походити із семіотичного виміру театру. Цей семіотичний параметр художнього визначення несе в собі розуміння театрального співбуття, сприйняття, практику означування глядача" [2, 8].

Театральне видовище має свою особливість, відрізняється від культового таїнства насамперед тим, що воно обрало відкритий видовищний шлях (демократичний). Цим воно подібне до народного міма. Що стосується містерій, то, на відміну від драматичного жанру, вони зосередилися на культовій обрядовості і замкнулися в ній – стали доступними лише обраним, мали закритий характер "таїнства", тобто глибокої релігійної таємниці.

О.Фрейденберг, досліджуючи особливості театрального видовища, звернулася до проблеми відмінностей між театром і фольклором та епосом. На її думку, фольклор та епос відрізняються від театру перш за все виконуваними ними функціями, які у фольклору й епосу полягають у "показуванні", а в театрі – у "виставі". Між "показуванням" і "виставою", як вказує О.Фрейденберг, є принципова різниця: в показуванні факт подається безпосередньо, а у виставі – є предметом для нового відтворення. В обрядових "показуваннях" не відбувалися ні просторові, ні часові зміни. Так, коли Адоніс помирав і воскресав, в обряді не ставили за мету показати проміжок часу, необхідного для реального плину життя, його згасання, повернення до життя. Замість "процесу" часу обряд оперував двома закінченими, нерухомими "точками" досить досконалої дії – смерті і воскресіння Адоніса. Це був точніше не "час", а "вигляд". Так само в обрядах не ставилося за мету показати просторову зміну. Коли громада рухалася, несучи з храму до моря зображення Діоніса, обрядове дійство ігнорувало різницю просторової зміни. Воно фіксувало лише дві точки: храм-море, ніби нічого між ними проміжного не було. Будь-яке обрядове "показування" і "діяння" були не процесом, а картиною.

Результатом переходу від суб'єктно-об'єктного до суб'єктно-суб'єктного сприймання дійсності стало те, що, на відміну від обряду, в якому учасники, зображуючи певне дійство (хоча й перевдягнені), завжди залишалися собою, актори театрального мистецтва перетворювалися в образ. Такі зміни у ставленні до ролі учасників дійства викликали і зміни у ставленні до об'єкта зображення. Митців тепер цікавить не об'єкт сам по собі, а об'єкт у дії, причому у завершеній дії. "Обряд перестає бути самодостатнім "дійством", набуваючи каузального і фінального характеру "причини" чи "мети" ілюзійного дійства, вірніше, "для" дійства, – як зазначає О. Фрейденберг. – У нього з'являється функція наново створюваного бачення "об'єкта", і це "нове" полягає у відторгненні його від "суб'єкта" предмета, за яким спостерігають збоку, який абстрагується від йому одному притаманної конкретності, здатного стати "сюжетом", тобто послідовною (мотивованою) розумовою побудовою подій. Суб'єкт, "який відтворює" цю дію, свідомо "уподібнює" себе до дійової особи сюжету, що свідчить про дистанцію між ними. Він уже не учасник обряду, а виконавець. Він актор" [4, 560-570].

"Відтворення в дії" – це вже новий характер видовища, який називають театром. У цьому сенсі видовищність театрального мистецтва, на відміну від містерій з їх імпровізаційними діями, визначається сюжетом. У театрі індивід повинен діяти згідно з драматургічною логікою, заради загальної мети – "звернення до об'єкта" та наслідування його. Проте, звичайне наслідування з копіюванням, імітацією, моделюванням у формі знаків тощо не є ознакою мистецтва. Отже, мусить бути щось інше, що дозволяє творчим потребам людини втілитися в естетичну, художньо довершену цінність. Це – наслідувально-перетворювальний, трансформований у його естетичному сенсі феномен відторгнення від безпосередньо-природного буття ознак і явищ, натомість появи "амбівалентної" за певними ознаками нової, тобто художньої, властивої людському розуму й талантові реальності. Величезна кількість похідних понять від художності мистецтва – таких, як художня творчість, художні засоби, художній талант і смак, художній образ, художня культура та багато інших – допомагають збагнути це складне в своїй морфологічності і багатовимірності явища культура – мистецтво.

Пошуки спільного знаменника художності призводять до генетично сформованої здатності людини реагувати саме таким чином на пізнаний і перетворюваний нею світ, дивитися на нього в екстазі захоплення під кутом зору наявних реального і фантастичного (ілюзійного), людського і божого, деміургічного, миттєвого і вічного. Адже мистецтво дозволяє повернути чи зупинити миттєву радість естетичного споглядання. На цьому пограниччі зіткнення й напруги народжується нова реальність, що і є художністю. Трансформація не в суто механістичних формах, а в духовно-естетичній символізації є неодмінною ознакою художності та мистецтва. Так, у давньогрецькому театральному мистецтві міфологічне сприймання дійсності поступово втрачало свою значущість. Мистецтво набувало ознак реалізму. Хоча це ще не був реалізм К. Станіславського, однак він визначав нову функцію мистецтва. Загальновідомо, що головними героями п'єс залишалися міфологічні образи, проте, на відміну від обряду, образи вже узагальнювались. Вони трансформувались у поняття, набували відповідності життєвим формам.

В античній трагедії, на відміну від фольклору, як пояснює О. Фрейденберг, уподібнення "образу" було спрямоване не на "копіювання" дійсності (тому вона вже не "реалістична", як був "реалістичним" гомерівський епос), а на висвітлення в явищах прихованих, невидимих зору граней. Поняття потребують добору ознак, відмежування від предметності; вони викликають узагальнення й якісне оцінювання. Художній образ у трагедії користується конкретними, видимими формами зовнішньої дійсності лише як фактурою абстрагованих проблем етики і поетичного іномовлення. Образ перестає дотримуватися точності того, що передає, ставить у центр уваги інтерпретаційний зміст. Він "інакше промовляє" (за О. Фрейденберг) те, що бачить; і передає конкретність так, що вона перетворюється на своє власне іномовлення, тобто на таку конкретність, яка стає відвертним й узагальненим новим змістом [4, 239].

Відтворення дійсності в образі відбувається через наслідування (мімесис). Мімесис, як зазначає О. Фрейденберг, має об'єктивний характер "художньої" правди, яка є вигадкою, що відповідає дійсності, і є можливою дійсністю. В художній свідомості мімесис набуває нового звучання: з "наслідування дійсності в дійсності" він стає "наслідуванням дійсності в уяві", тобто ілюзійним відображенням реальних явищ. Античність інакше розуміла поняття реального й ілюзійного. Тоді за дійсне приймалося те, що сьогодні вважається неіснуючим, а за ілюзійне – те, що сьогодні вважається реальним, тобто за дійсне античність приймала небуття, а буття – за копію, ілюзію дійсності. Цим і пояснюється визначення Платона про те, що мистецтво – це "тінь тіні", "наслідування наслідуванню" [4, 209, 238-239]. Отже, на перший погляд, антиреалістична концепція мистецтва античності насправді була ранньою формою реалізму, оскільки античний образ у мистецтві втілював усі особливості реального світу.

Підсумовуючи зазначимо, що художня довершеність театральних форм визначається дотриманням законів соціального оточення. Багато з них сьогодні не можна зрозуміти, "не маючи уявлення про релігійний культ, політичні та соціальні настанови, для яких вони у відповідності з їх історичним значенням були створені" [1, 137]. Сьогодні не можна розв'язати проблеми, наприклад, античного театру чи середньовічних містерій, якими б талановитими не були актори, оскільки ці розв'язання були викликані тим (античним) змістом буття, і не залежали лише від чудової акторської індивідуальності та майстерності виконання ролі. Тому для того, щоб відчутти художню цінність мистецтва, необхідно відкрити його в історичному часі.

Однак те, що сьогодні визначають як умовне, як протилежність реальному, визрівало в підходах до сценічного втілення вистав. Тут йдеться про суперечливе ставлення до природи акторської майстерності – між актором-творцем та актором-персонажем, що викликало неспівпадіння якостей органічної природи актора й глядацького сприймання. Проблема полягає в тому, що єднання людини з роллю може розумітися по-різному, зокрема в психологічному театрі це протиріччя вирішується на користь актора-персонажа, в умовному – на користь актора-творця, в епічному театрі – на користь "актора-свідка".

Особливої уваги заслуговує умовний театр, оскільки його художні засоби були найсуперечливішими у вирішенні діалектики реального та ідеального в мистецтві. Вони привертати увагу крайнім розумінням умовності як в оформленні вистав, вільному користуванні костюмами і гримом, так і в метафоричних мізансценах. Дійсність, яку створював умовний театр, була далекою від реальної дійсності. Однак вся ця умовність була виправдана в собі. Тут не порушувався закон діалектики реального та ідеального, оскільки в створенні образів, побудові мізансцен було мотивування, пов'язане з ідеєю вистави. Головним завданням художників театру було створити образ, що увібрав все типове з дійсності, тобто ідеальний образ. Це підкреслює невідповідність правди життя й правди мистецтва.

Подолання суперечності між правдою мистецтва й правдою буття відбувається завдяки живій реальності актора. В. Блок зазначає, скільки б ексцентрично, навіть фантастично йому не доводилося поводити себе на сцені, він все одно реальний. Навіть якщо він настільки незвичайний, що такого важко знайти в житті, все одно він залишається безперечно живою людиною.

Умовні розмежування тенденцій художньо-образного вирішення визначаються чітко обмеженими закономірностями процесу художньої творчості. Інакше є загроза втрати художності, коли перебільшення схиляється в бік натуралізму, чи примхливої умовності, суб'єктивної сваволі, втрати зв'язку з реальним. Тобто протиріччя реального та ідеального повинні являти собою змістовно-художню діалектичну єдність. Багатовекторність відносин, які між ними виникають, професійних, суспільно-художніх, суспільно-ідеологічних, суспільно-функціональних, театральних-педагогічних тощо зумовлюють особливості художнього виробництва як багатосистемного утворення. Акумуляючим ланцюгом в ньому виступає вистава, яка репрезентує художньо-ціннісне навантаження та дає уявлення про те, наскільки воно відповідає суспільним потребам. Виставу можна вважати реальністю, що у специфічно театральний спосіб віддзеркалює характерні ознаки суспільного життя у його духовних потенціях та вимірах.

Отже, можна зробити висновок, що базовим серед виразних засобів є драматургічне слово як головний носій концептуального прочитання вистави. Другим вагомим компонентом, що може впливати на таке прочитання, є актор, що виступає також посередником між глядачем та автором.

Сценічна мова театру стає арт-проектом (проект – "кинутий уперед"), коли долається межа умовного і реального, театральна рефлексія стає засадою театрології – всезагальної дисципліни, яка охоплює все поле дискурсивних механізмів арт-практик культури. Так можна говорити про "театрологію" знака, мови, мистецтва, культури в цілому. Цей аспект визначений в рамках класичних систем театру, яким супутні такі арт-практики, як кафе-шантани, вар'єте, оперета, клуби-кабаре, театри-кабаре, театри мініатюр, мюзикл та ін., і в рамках неklasичних та постнеklasичних театральних систем, до

яких тяжіють новітні форми театралізації та артизації реальності – фестивалі, презентації, бізнес-ритуали, енвайронмент, перформанс, ленд-арт та ін.

Використані джерела

1. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства; пер. с нем. Ю.Н. Попова; посл. В.В. Библина / Г. Зедльмайр. – СПб.: Аxioma, 2002. – 272 с.
2. Пави П. Словарь театра; пер. с фр. / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
3. Проскуряков В. Культурологія єврейського театру України / Віктор Проскуряков, Богдан Гой. – Л.: Львівська політехніка, 2007. – 107 с.
4. Фрейдєнберг О. М. Миф и литература древности / О.М.Фрейдєнберг. – М.: Вост. лит-ра, 1998. – 800 с.