

II. Філософія мистецтва

О.Г.Левченко

СУЧАСНИЙ ТЕАТР: ВТЕЧА ВІД МАСКИ

Текст присвячено проблемам глибинної природи театру, яка лежить поза межами дії такого традиційного атрибута театральності як маска.

Текст посвящен проблемам глубинной природы театра, которая лежит вне границ действия такого традиционного атрибута театральности как маска.

The text deals with problems of profound nature of the theater, which lies outside the boundaries of a such traditional attribute of theatricality as a mask.

Ключові слова: *Театральність, маска, перформативність, внутрішня форма.*

Театральность, маска, перформативность, внутренняя форма.

Theatricality, mask, performativity, the inner form.

Стійка життєздатність тих чи інших феноменів культури в умовах стрімких цивілізаційних змін іноді змушує по-новому осмислювати сутність цих феноменів.

Так смерть театру передрікали щоразу з появою нових технічних носіїв та нових медіа, однак він, тим не менше, живий. Більше того, розмови про його смерть навіть припинилися. І ще більше того – до театру все більше почали звертатися задля пояснення багатьох явищ

політичного та суспільного життя, особливо в часи політичних екстрем. Однак ще Жан Кокто вказав на невеличку «деталь», яка робить цю аналогію в її прямому застосуванні хибною і навіть небезпечною: *у театрі всі мертві в кінці вистави піднімаються*.

Як відомо, проблему експансії меж театральності вустами героя трагедії поставив ще Шекспір своїм «весь світ – театр», яке розширило і звузило ці межі водночас. Вочевидь розширило до меж власне світу людей. Звузило ж тим, що поняття театральності було зведено до однієї з формальних ознак – *маскування* в прямому сенсі цього слова: надягання масок задля виконання тієї чи іншої визначеної ролі. Однак чи не може бути так, що маска – це лише атрибут, інструмент досягнення певної специфічної сутності, але не сутність театру?

Умовивід «театр=маска» експансійно розширив поняття театру горизонтальному вимірі, але звузив, позбавив його глибини у вимірі вертикальному, де, власне, існує внутрішня форма, самість поняття «театр», тобто те, що робить театр саме театром і дозволяє цьому явищу зберігатися в процесі трансформацій, які відбувалися з ним впродовж віків.

Відтак поняття театральності у його щоденному вжитку почало покривати царину, яка за гармонізуючою мистецькою суттю жодного стосунку до театру не має. Тоді виникає і певне закономірне припущення, що театр у своїх глибинних пошуках і формах, аби дистанціюватися від своїх профанних «копій», безперешкодно може оселитися за межами того, що прийнято називати театральністю. Поставлена нами проблема, насамперед, потребує встановити, де ж пролягають межі театральності.

1. Трансформація опозиції театральність / реальність у культурній антропології. Отже, насамперед, спробуємо провести межу театральності, покликавши на допомогу сучасне (останні десятиліття) розуміння театру західною філософсько-культурологічною думкою (Звертаємося до західної думки не тому, що ми визнаємо її незаперечну вищість, а тому що вітчизняна думка, на жаль, на власних засадах осмислювати театральність не поспішає).

Якщо з точки зору здорового глузду в першому наближенні проводити межу театральності, то зробити це можна виходячи традиційної опозиції театральність / реальність: театральність закінчується там, де закінчується гра у життя й починається саме життя. Однак саме там, як засвідчила культурна антропологія в особах В. Тернера, Р. Шехнера та ін., починається наймасовіший, найтотальніший театр. І зовсім не тому, що «весь світ театр», а тому

що перформативність, тобто здатність самозасвідчуватися, виявилася сутнісною людини як соціальної істоти

Більше того, глобальні перформативні парадигми почали використовувати у своїх культурно-антропологічних дослідженнях соціуму та щоденної поведінки [1, 2]. Сенс зближення театру й антропології полягав у дослідженні театральних технік як прихованого підґрунтя соціальної та політичної дії, драматичного впорядкування подій; і навпаки, у дослідженні театральних творів як таких, в основі яких лежить соціальна та політична дія. У результаті цього зближення виходило, що performing (у їхньому розумінні) на сцені й у звичайній життєвій ситуації – це практично одне й те ж саме. Просто одне виступало продовженням іншого.

Марно Е. Барба протестував проти використання ідей театральної перформативності для аналізу повсякденності та полемізував із засновником етносценології Ж.-М. Прадье, підкреслюючи, що справжня театральність якраз не властива щоденному життю, і тому театральна антропологія і заснована на вивченні саме *зміненої*, відмінної від повсякденної, поведінки перформера. Багатовимірність і зручність театральної моделі для дослідження усіх явищ і феноменів людського життя, зокрема соціального, прирікає «театральність» на широке служіння.

Якщо виходити із висновків поважаних вищевказаних дослідників і вважати, що сутнісним атрибутом театральності є маска (роль), у тому числі й соціальна маска, властива щоденній поведінці, то, фактично, подолати межі театральності звичайна людина має шанс на самоті чи у тісному родинному колі. Що вже говорити про політика!

Аналогічна логіка працює і в дослідженні політичного життя, яке привласнює не лише маску, а й потайну інтригу, залишаючи численним охочим вибудовувати підтексти кожної політичної дії та події, а відтак і розгортати в своїй уяві цілі сюжети, які нічим не поступаються театральним.

Між політичними партіями та цілими країнами розгортається видима боротьба в уявному просторі політичної комунікації, який набув ознак самостійного віртуального простору з власними законами і правилами гри, які з одного боку відповідають законам масового театру (чіткий конфлікт між добром і злом, яскраві однозначні образи постраждалого за правду, батька нації, агента іноземного впливу, головний критерій оцінки лежить не в площині „художньо-нехудожньо”, а „правда – неправда”).

Політичні ток-шоу, у поєднанні з іншими телевізійними формами присутності політиків на екрані набирають ознак реаліті-шоу.

«Підступна» ж сутність реаліті-шоу в їхньому нестримному і неконтрольованому маскуванні під реальність, яке робить несвідомими учасниками (масовкою) великої гри у віртуальному просторі тисячі людей.

Саме те, що у реаліті-шоу аудиторія отримує ілюзію участі в подіях заекранної реальності, тобто, говорячи у наших термінах, психологічний ефект інтерактиву, низка дослідників [3], вважає сутнісною і базисною ознакою жанру з усіма наслідками, що випливають.

Відтак дія, яка розгортається в режимі реального часу, розрахована на взаємодію з глядачем за принципом зворотного зв'язку, і є театр.

Отже, театральність давно і впевнено зайняла своє місце в реальному житті, включивши його у свої межі.

Тож чи не втратили сенс самі пошуки меж театральності, так само як і того, що знаходиться за ними?

2. Театральна антропология в пошуках театральності. Грунтуючись на масці (ролі) як ознаці театральності, яка фактично зруйнувала чи знівельовала саме поняття, спробуємо пошукати царину в театрі, де маска де не грає визначальної ролі.

Звісно, найперша фігура, яка спадає на думку, це А. Арто, який перший пов'язав проблеми театру не лише з актором, а і з проблемами сучасної людини. Серед цих проблем не останнє місце посідали різноманітні «маски», які змушена носити людина в соціумі. Звільнитися від них А. Арто пропонував саме в театрі шляхом «жорстокості» (як у актора, так і глядача) до себе, до власної особистості, яка часто виступає соціальною маскою, обмежуючи спілкування людини з реальністю у всій її повноті, і, насамперед, з глибинами колективного підсвідомого, відновлювати істинну, очищену від фальшу реальність.

Якщо ж звернутися до ключової фігури театральної антропологии Є. Гротовського, який своєрідно сфокусував ці пошуки і спрямував свої пристрасні зусилля на віднайдення самої *сутності* театрального, відкидаючи всі допоміжні «пристосування» у вигляді тексту, музики, живопису тощо, і подивитися, у чому ж він бачив мету роботи актора, то ця мета якраз і полягала у відновленні *цілісності людської особистості*. Відновлення цілісності особистості актора Є. Гротовський бачив у жорсткій роботі над собою - «злущуванні «життєвої маски», за якою повинна відкриватися цілісна внутрішня реальність, яка мала надати правди тілесному життю.

У досліджах Є. Гротовського Театру-Лабораторії театр почав шукати свою самість, неповторну внутрішню форму (форму форм). Творчим фіналом пошуків Є. Гротовського став Театр Джерел, де заглиблення у царину внутрішніх форм – стихію нерозрізнуваного – нібито навіть вивело режисера за межі театру, адже «скасувало» необхідність такого невід'ємного учасника театрального твору як глядач.

Відтак людина, яка практикує театр на такій території, стає схожою на ідеального театрального автора, описаного Ф. Ніцше у роботі «Народження трагедії з духу музики»: «...він у такому стані стає схожий на моторошну казкову фігуру, яка здатна, повертаючи очима, оглядати себе зі усіх боків; тепер він одночасно і суб'єкт, і об'єкт, одночасно і автор, і актор, і глядач» [4; 155].

Як бачимо, вектор нашого пошуку сплямується не в якийсь інший бік, а, як вже говорилося, вглиб, до процесу нагадування того трансцендентного принципу, про який писав А. Арто, стверджуючи, що театр не є наслідуванням життя, а життя є наслідуванням того трансцендентного принципу, про який театр весь час нагадує.

Трансцендентного, тобто, *потойбічного*, з царини вічного, спільного для всіх, континуального, позбавленого рис і форм, який ми можемо сприймати лише у рисах і формах.

Відтак, коли говориться про сутність театру з погляду таких філософів театру як А. Арто чи Є. Гротовський, ідеться не про маскування, не мімесис, а про *нагадування*, близьке до платонівського *пригадування*. Пригадування того, що споглядала душа у світі ідей, перш ніж спустилася на землю і оселилася в людському тілі.

Тіло виявилось матеріальним осідком унікальної ідеальної субстанції та тим кордоном, на якому зустрічаються зовнішній світ (середовище) та все різноманіття проявів внутрішнього світу – від найпростіших фізичних і фізіологічних реакцій до найтонших виявів цієї субстанції, яка відповідає ідеальному порядку буття.

Цей світогляд і це світовідчуття *втїлив* (у прямому сенсі) перформанс.

3. Територія перформенсу.

Перформанс свідомо ставить автора у позицію, де він виступає одночасно суб'єктом и об'єктом, засвідчуючи *самого себе* без вищезгаданих масок. Усунення художнього твору як реалізованого творчою уявою автора посередника між акторами і аудиторією (своєрідної маски реальності) перекладає основне навантаження на уяву глядача, де, власне, і має вибудовуватися твір чи то самозасвідчення глядача, також, в ідеалі, без маски.

Виконавці й публіка зустрілися на території, яка радикально прагне бути територією зірваних масок, відтак вислизає від експансії всеохоплюючої території театральності, де «всі люди актори».

Перформенс, заснований на танцювальних практиках (contemporary, non-dance) заглиблює в дослідження «свідомості» власного тіла, що має на меті долати картезіанський розрив між свідомістю та тілом [5].

Один з найяскравіших представників танцювального руху non-dance французький хореограф Жером Бель, за його власними словами, працюючи над танцювальним перформансом «Жером Бель» (1995 р.), прагнув прибрати усе зайве. Він позбавив людські тіла одягу, музику – інструментів, залишивши тільки голос, а світло – маскуючої сили прожекторів, залишивши як необхідний компроміс лише електричну лампочку. Головне ж – він позбавив танець руху в звичному для нас значенні, перетворивши на танець специфічно осмислене дослідження-відкриття-пригадування танцівниками власного тіла.

Як відзначають критики про виставу, «їхня хореографія досягає граничної оголеності, абсолютно зближаючись з образністю перформансу і природністю людської поведінки» [6].

Однак, чи маємо ми справу в цьому випадку з театральними експериментами на очищеній від «театральності» території, чи йдеться про хореографію, яка ніколи й не думала зазіхати на театральні терени, або ж про новий синкретизм, де взагалі немає розрізень між видами мистецтва?

Відповідь дасть час, але вже сьогодні можна констатувати, що цей танець вже прибрав собі слово, будуючи власний документальний театр, як, наприклад, «Седрік Анрійо» того ж самого Ж. Беля, де людина, яку насправді звати Седрік Анрійо, розповідає історію свого життя і свого захоплення танцем. Однак проблема природності «незамаскованості» людини на сцені зустрічається з низкою нових, ще невідомих театрові викликів. Так вищезгадана вистава стала результатом дворічної роботи Ж. Беля з його героєм.

Тріумфуюча популярність «словесного» документального театру спочатку на Заході, а згодом і на наших теренах вже вочевидь свідчить про тенденцію. Ми навіть не торкаємося усіх його різновидів та аспектів, зупиняючись лише на роботах професійних танцівників-перформерів, які, на наш погляд, є свідомими дослідниками і природи мистецтва і природи людини. Цікаво, що у царині документального театру почала працювати і український перформер Лариса Венедиктова. Так у циклі документальних вистав у НЦТМ ім. Леся Курбаса їй вдалося скрупульозно вибудувати документальність

II. Філософія мистецтва

існування і спілкування учасників на сцені. Один з основних принципів роботи, вимога до учасників «не оцінювати» сказане ними, змушує їх думати саме про реальність, а не закриватися від неї та від глядачів власною оцінкою, а вся робота з оцінювання та пошуку власної позиції залишається глядачеві.

Отже, як бачиться сьогодні, існування театру за межами традиційної театральності можливе і навіть актуальне. Існує два варіанти розвитку ситуації: така тенденція проіснує певний час і, можливо, дасть певний глибинний поштовх усьому мистецтву, або ж ми, справді, маємо справу з ще однією парадигмою театральності й стоїмо на порозі нового театру без маски.

Посилання

1. Schechner R. Between Theatre and Anthropology / R.Schechner. – Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1985. – 342 pp.
2. Turner V. The Anthropology of Performance / V.Turner. – PAJ Publication, 1986. – 350 pp.
3. Шестакова Э. Реальное шоу в контексте драматического: к обоснованию проблемы // II Міжнародний театральний симпозиум "Література - Театр - Суспільство". Збірник наукових праць.- Херсон, 2 007 - С. 217 - 222.
4. Ницше Ф. Веселая наука //Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. - С-Пб.: Художественная литература. - С. 250 - 535.
5. Эмансипированный зритель: хореограф Лариса Венедиктова о движении non-dance / theoryandpractice.ru/.../8101-venediktova-non-dance
6. Хлопова В. Телесность как инструмент. Вектор 1968 года во французском современном танце / www.ncca.ru/events.text?filial=2&id=1090

В.В.Загороднюк

ДЕВІД Г'ЮМ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена проблемам співвідношення історії філософії та естетики. Здійснено спробу перенесення термінології, що використовувалася