

УДК 82-2 (410)

*Тетяна Козимирська*

## ВІДРОДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ФОРМИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ У СУЧАСНІЙ ПОЛІТИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

*Розглядаються особливості використання театральних форм Середньовіччя в сучасній британській політичній драмі. Особливу увагу приділено аналізу сценічних прийомів “театру-в-колі” та синхронних сцен, використання маски, особливостей відтворення середньовічного театального та сценічного простору тощо. Пояснюються причини звернення драматургів сучасності до театру Середньовіччя.*

**Ключові слова:** *середньовічний театр, сучасна політична драма, сценічний простір, театральний простір, відчуження.*

Західноєвропейська драма наприкінці ХХ століття характеризується значним розмаїттям напрямів її розвитку, активно використовуючи досягнення попередніх театральних систем та експериментуючи з різноманітними драматичними засобами й сценічною технікою. З одного боку, слово у театрі перестає грати головну роль, стає, скоріш, невербальним засобом виразу подій у виставі. З іншого боку, виникає фрагментарність, безсюжетне видовище, гра на рівні мови, тотальна деконструкція наративу, що фіксує постмодерністське бачення сучасного світу.

Як опозиція до такого своєрідного руйнування ролі та форми сучасного театального мистецтва у Великій Британії останніх десятиліть з'являються нові драматурги, які намагаються повернутися до “традиційної” (тобто сюжетної) драматургії, розвиваючи саме соціальний та політичний характер драми. Театральне покоління “другої хвилі” у британській драматургії поєднує жорстку позицію “розгніваних молодих людей” (так званої “першої хвилі”, відомими представниками якої вважаються Джон Осборн, Арнольд Уескер, Шейла Делані) та власну вишукану драматургічну техніку з яскравим сценічним видовищем. Відкриті публіцистичні засоби у стилі “живої газети”, карикатура та шарж, окремі риси моделі політичного театру Бертольта Брехта поєднуються з елементами національної традиції в п'єсах Джона Ардена, Едварда Бонда, Говарда Баркера, Говарда Brentона, Крістофера Хемптона, Девіда Хейра, Керіл Черчілл та інших. Але ж низка питань у творах драматургів “другої хвилі” будується навколо таких проблем сучасності, як проблеми соціальної нерівності, колоніальної експансії, фемінізму, цинізму політиків, безсилля інтелектуалів; при цьому кожний з драматургів намагається знайти власну форму для зображення кризи сучасного британського суспільства.

Розквітом політичного театру у Великій Британії можна вважати 1970-ті роки. Наприкінці 1960-х років державний уряд починає надавати фінансову підтримку аматорським трупам, що сприяє появі авангардних театральних компаній на периферії відомих театрів Уест Енду. Виникають “театри поза сценою”, чії альтернативні театральні принципи стають головними для британського політичного театру. На відміну від театрів мейнстріму, такі театри є продуктом колективної праці та технічно зосереджені не на герої як значній психологічній особистості (згідно із Станіславським) або на зображенні окремих деталей життя суспільства, а навпаки, тяжіють до поняття колективу або групи.

Елізабет Анхел-Перес у своїй праці “Середньовічний театр та сучасна політична драма” (1997) зазначає таке: “Бертольт Брехт вважав середньовічний театр найбільш наближеним до ідеальної моделі театру... Сучасні драматурги звертаються до середньовічних театральних форм, таких як мораліте та містерії, у пошуках матеріалу з метою критичного зображення сучасного суспільства” [3, с. 15].

Британські драматурги не тільки звертаються до відродження вистав середньовічних п'єс або переробок цих п'єс (наприклад, “Містерії” Тоні Харрісона). Вони намагаються зробити спробу переробити середньовічні п'єси в сучасному контексті. Так, Джон Арден у 1969 році створює сучасний варіант драми з середньовічного циклу про Різдво Христове під назвою “Справа гарного уряду”. У 1975 році Девід Едгар виставляє п'єсу “О дивовижний град Єрусалим”, в якому зображає події періоду епідемії чуми 1348 року. Пітер Барнз у драмі “Захід сонця та тріумф” (1990) переносить глядачів до Італії та Франції XIII-XIV століть. А Говард Баркер у п'єсах “Замок” (1985) та “Таємна Вечеря” (1988) повертає глядацьку аудиторію до середньовічної Англії.

Сучасний політичний театр у Великій Британії намагається відмовитись від будь-яких традицій, але ж, насправді, він стає своєрідним палімпсестом, тобто вибудовує себе на вже існуючій формі з Середньовіччя з метою висловлення соціальних та політичних переживань сучасності. Власне кажучи, концепція політичного театру подібна до середньовічної в таких аспектах. По-перше, театр повинен бути демократичним, тобто звертатися до кожної людини та суспільства взагалі; його мета – відтворити на сцені повний історичний цикл розвитку суспільства. По-друге, театр повинен не розважати, а, скоріше, бентежити глядача. У добу Середньовіччя театр намагався наблизити глядацьку аудиторію до релігійної свідомості; театр сьогодення звертається до політичної та соціальної свідомості сучасного громадянина. Простежується наявність окремих сценічних засобів, техніки, використання драматичних образів, властивих театральній системі Середньовіччя, у сучасній політичній драмі Великої Британії. Розглянемо це детальніше.

### **1. Театральний простір**

Подібно до середньовічного театру, політична драма має, скоріше, дидактичний, аніж розважальний, характер. Технічні театральні засоби в

обох системах залишаються майже однаковими. Так, політичні драматурги відроджують середньовічний засіб “делокалізації” театру, намагаючись також пристосувати принципи аматорського театру та “театру поза сценою” до умов сучасної сцени. Сценою для політичних драматургів стають місця на вулицях, у пабах, церквах, заводах (наприклад, Арнольд Уескер та Центр 42). Джон Арден місцем своєї вистави “Справа гарного уряду” обирає церкву Св. Михайла у Brent Нолл (Сомерсет). Девід Едгар у листопаді 1985 року в п’єсі “Розважаючи незнайомих” залучає 180 мешканців Дорчестера віком від 3 до 85 років як акторів, обираючи місцем вистави церкву Діви Марії.

Активно використовується денний час для вистав у театрі, що свідчить про повне об’єднання театральної події та повсякденного життя. Так, відомий лондонський паб “King’s Head” стає у наші дні улюбленим місцем таких денних вистав, серед яких слід відзначити відомі п’єси “Нервова хвороба Шребера” Керіл Черчилл та “Ланч” Стівена Беркоффа.

## 2. Сценічний простір

Важливим елементом сценічної техніки середньовічного театру, яку відроджує сучасна політична драма, є використання пересувного театру та прийому “театру-в-колі”. Відомими експериментаторами в цьому стають місцеві театри – наприклад, Енн Джелікоу та її вистави в публічних місцях для гуляння (“променадні перформанси”) в Лайм Регіс (п’єса “Західні жінки”) та театральна труппа Уелфер Стейт, яка поєднує обрядову драму (подібно до середньовічних церковних обрядів) та “театр-у-колі”. Їхня відома п’єса “Пригоди Ланселота” виставлялася в наметах протягом місяця в різних місцях, пов’язаних з ім’ям короля Артура. Саме вона є яскравим прикладом використання форми середньовічного обрядового театру, який став дуже популярним серед багатьох політичних драматургів сучасності. Так, Джон Арден експериментував з такими формами сценічного простору у своїх циклічних творах “Нескінченне шоу Конолі” та “Віслюк з робітного дому”, про що він писав: “Я був би дуже задоволений, коли б “Віслюк з робітного дому” тривав, скажімо, шість, сім або тринадцять годин (без перерв), а глядачі могли б приходити протягом усієї вистави. Допомогою став би короткий огляд вистави, з якого вони могли дізнатися про ті сцени та епізоди, в яких більш зацікавлені, а інші частини п’єси залишили б поза увагою” [1, с. 113].

Іншим сценічним засобом, окрім обрядової форми, стає в політичному театрі прийом “театру-в-колі”. Він спрямований на взаємодію глядачів та акторів, намагаючись зменшити бар’єри між ними, що сприятиме створенню глобального театру. Середньовічний “театр-у-колі” бажав поєднати всю християнську конгрегацію в обожнюванні Христа. Політичний театр сучасності використовує цей засіб із метою об’єднання суспільства на естетичних засадах. У 1968 році театральна компанія Еда Бермана під назвою “Інтеракція” виставляє в театральному клубі Лондона “Ambiance Lunch-hour” п’єсу Джона Ардена “Справжня історія сквайра Джонатана”. Вистава

починається з того, що глядачі повинні перейти через рів із водою навколо сцени, стилізований під середньовічний, що символізує обряд ініціації, хрещення в новому суспільстві. Девід Хейр будує п'єсу "Мапа світу" (вистава відбулася 20 січня 1983 року у театрі Літлтон у Лондоні) на цьому ж сценічному принципі. Сцена чітко відмежована колом з міжнародних газет, які стають символом глобалізації сучасного суспільства.

Сценічне відтворення всього суспільства в повному історичному циклі відбувається також через сценічний прийом "синхронних майданчиків" (багаторівневість сценічних майданчиків, на яких події відбувалися одночасно). Така техніка використовувалася як у пересувних театрах (вистави відбувалися в пересувних фургонах), так і в статичних театрах (сценічні майданчики символізували космічний простір, в якому відбувалося духовне очищення грішників).

Спрямований на глобальне зображення подій сучасний політичний театр дедалі частіше використовує такі синхронні декорації. Так, у передмові до п'єси "Прощання Армстронга" (1964) Джон Арден пояснює, що його п'єса зорієнтована на гру в середньовічній техніці "синхронних майданчиків". Таких синхроній у творі – три; вони зображають Замок (для головних героїв Армстронгів), Палац (для суду) та Ліс (для дикої природи на кордоні). Говард Brenton у п'єсі "Чого не бачив Бог" (1971) створює синхронні сцени в Раю, Вестмінстерському абатстві та на морі. Девід Едгар у драмі "О дивовижний град Єрусалим" використовує подвійну локалізацію, яка не змінюється протягом усієї п'єси: "Ми знаходимося в сільській церкві. У куточку розташований стіл, який представляє інтер'єр сільського дому" [5, с. 231]. Такий символічний простір є глобальним, герої не можуть піти з нього. Е. Анхел-Перес порівнює їх із "героями театру Беккетта, яким властива патологічна нерухомість та параліч" [3, с. 20]. Головний герой повинен зробити все можливе, а глядацька аудиторія має знайти розв'язання проблеми в межах існуючого універсуму. Слід додати, що така кубічна концепція сцени (використання синхронних майданчиків та "театру-в-колі") зараз починає активно використовуватися також драматургами мейнстріму (наприклад, сценічні вистави Джоселін Герберт, Джона Нап'є та Ральфа Колтаї).

### **3. Метатеатр**

Сучасний політичний театр у межах сценічного простору, часу, зображення героїв та використання мови вистави відмовляється від натуралізму подібно до театру середньовічного. Таку відмову від натуралізму в політичній драматургії Джордж Лукач пояснює так: "Натуралізм тільки "описує", в той час як політичні драматурги намагаються "розповісти", тобто встановити причинні зв'язки між подіями. Саме аналіз причин, які знаходяться в основі певних подій, більш важливий для заклику до соціальних змін, ніж звичайний опис реальності" [8, с. 7].

В обох театральних системах спостерігається театральність, штучність природи того, що зображається. Подібно до характеру

використання образу вісника, який надає простір для вистави в середньовічному театрі, політичні драматурги постійно повертаються до використання прологу, який встановлює правила гри та прямо звертається до глядачів, руйнуючи “четверту стіну”. Наприклад, Девід Едгар у п’єсі “Розважаючи незнайомців” (1988) у пролозі в епізоді під назвою “Святий Георгій та дракон” використовує образ представника, який є прототипом вісника з театру середньовіччя. Він діє як учасник пантоміми та звертається до глядачів із такими словами:

*Представник:*

Ми прийшли сюди себе розважати,  
Та в цьому місці гарно відпочивати.  
Не сміятися або глузувати,  
А тільки трошки грошей заробляти.  
Та якщо ви нам не повірите,  
З Різдрвом вас! Тільки двір нам відчиніть [4, с. 1].

Глядач постійно відчуває певну штучність ситуації, й в цьому політичний театр наслідує “відкритій техніці” театру Середньовіччя (цей термін був уведений Дж.В. Робінсоном у праці “Середньовічна англійська драматургія” (1961). “Відкрита техніка” пов’язана із прямим зверненням до глядачів та є своєрідним проявом мистецтва проповіді на сцені – “колективної промови”, коли декілька героїв вимовляють однакові слова водночас, хором, надаючи глядачеві своєрідний моральний або ідеологічний коментар. При цьому залишається ілюзія театру. Така техніка дуже часто використовується більшістю політичних драматургів як засіб підсилення відчуття класовості героїв. Джон Арден, наприклад, часто звертається до цього прийому — яскравим прикладом є пролог та епілог до відомої п’єси “Нескінченне шоу Конолі”:

Перший роботодавець: Нам потрібні чоловіки

Третій роботодавець: Нам потрібні жінки

Другий роботодавець: Нам потрібні чоловіки

Гравіталь: Тсс – не згадуйте Гомруль! Ви забуваєтесь, джентльмени!

Роботодавці: Тсс – тсс – ми забуваємось. [...] Але містер Гравіталь, все ж, вибач...

Тому що панує *да-да*

В нашій бідній торгівлі *да-да*,

Створюючи руйнівну конкуренцію,

Ми знаходимося у жахливих умовах — ... [2, с. 70]

Симпатія та співчуття поєднуються заради створення діалектичної драми, яка водночас “показує” та “розповідає”: ілюзія спершу, створюється, а потім руйнується. При цьому драматурги вдаються до систематичного використання поезії та музики. Прикладом тому є п’єси-балади Д. Ардена та Д. МакГрата (“Танок сержанта Масгрейва”, “Прощання Армстронга” Ардена, або “Чорна олія” МакГрата), мюзікли (п’єса “Реставрація”) та опери (“Кіт”, “Ми прийшли до річки”) за участю Едварда Бонда. Такі музикальні інтермеції нагадують релігійні співи середньовічного театру. Тобто їхні функції подібні: обидві театральні

системи висвітлюють кульмінацію драматичної події, руйнуючи водночас ілюзію, яка може захопити аудиторію. Такі драматичні моменти створюють своєрідну виставу-у-виставі, виконуючи дидактичну функцію театру.

Політичний театр відхиляє всі форми ілюзії – його ідеологічна мета полягає у вихованні політичної свідомості людини. Подібно до цього форма, яку обирають драматурги, відхиляє театральну ілюзію як таку. Про добу Середньовіччя Йоганн Гейзінга у праці “Осінь Середньовіччя” писав таке: “Символізм у добу Середньовіччя пов’язаний із середньовічним реалізмом, який ми визначаємо як платонівський ідеалізм. Середньовічне мислення ототожнює символізм із реалізмом... Мистецтво, культура, етика та повсякденне життя людини тієї доби суто реалістичні в дусі високої теології та неоплатонізму” [6, с. 236-7]. Однак соціальний реалізм не проектується на сцені через реалістичні засоби зображення, а має іншу форму стилізації, яка визнає та підкреслює штучність театральної вистави. Наполягаючи на “жартівливому” характері власних п’єс, політичні драматурги звільняються від умовностей театру мейнстріму та звертаються до давньої практики використання “драми-у-драмі”.

Девід Едгар у п’єсі “О дивовижний град Єрусалим” використовує прийом драми-у-драмі, поєднуючи середньовічні п’єси-містерії та мораліте з використанням численних алегорій і колективних промов. Він також запозичує образи із Середньовіччя, які відповідають різним релігійним святам (Великдень, Трійця та ін.). Співак у п’єсі – це вісник із середньовічної драми, який часто говорить алітеративним віршем, місце дії – церква та ритуал літургії, герої першої частини – монахи та лицарі (версія легенди про Ланселота та Гвіневеру). У другій частині п’єси дія відбувається у 1948 році під час театральної вистави з 600 річниці епідемії чуми у Британії. Таким чином, драматург використовує текстовий матеріал на різних смислових та хронологічних рівнях.

У п’єсі Едварда Бонда “Дурень” структура актів та сцен автономна. На початку першого акту драматург вводить пантоміму у виконанні головної героїні Клер та її друзів. На думку дослідника Лу Лаппена, “використання прийому п’єси-у-п’єсі має як іронічний, так і пророчий характер, визначаючи подальшу долю головної героїні” [7, с. 74]. Слід відзначити, що традиція використання п’єси-у-п’єсі простежується ще за часів античності (Арістофан “Про птахів та про жаб”), розвивається у форму ритуалу в добу Середньовіччя та стає своєрідним жанром наприкінці XVII та у XVIII століттях (наприклад, “Критик” Шерідана). Далі вона перетворюється на жанр сатири, пародії та бурлеску та у XX столітті стає визначною в п’єсах Тома Стоппарда (“Справжній інспектор Хаунд”, “Травесті” або “Розенкранц та Гільденстерн померли”). У сучасних політичних драматургів такий метонімічний характер наявності п’єси-у-п’єсі має суто політичний характер.

#### **4. Актор та персонажі**

У середньовічних п’єсах-містеріях і мораліте герой є архетиповим: він виступає як моральна категорія або космічний порядок, до якого

належить. Яскравим прикладом є алегорії п'єс-мораліте, в яких людство або кожна людина окремо постає перед обличчям смерті чи милосердя, спокутуючи власні гріхи. Такі типи персонажів складають повну картину розвитку художніх образів у театрі. Наприклад, цар Ірод є архетиповим негідником та використовується у трагедіях. У середньовічному театрі всі герої можуть вважатися символом тієї групи, яку вони уособлюють. Але ж у політичному театрі герої розглядаються суто у психологічному ракурсі та стають втіленням соціального типу на сцені, означаючи певний професійний або соціальний стан людини.

Відомо, що у професійних середньовічних трупах один актор грав декілька ролей. Аматорські театри, навпаки, залучали декількох акторів до виконання однієї ролі в довгих виставах (так, у йоркському циклі одного персонажа грали до 15 акторів). Така дискретність відволікала глядача від симпатії до певних персонажів. Політичний театр звертається до поліморфності героя, що має естетичний характер, спрямований на руйнацію ілюзії буржуазного театру.

Різномірні характери дедалі частіше асоціюються з відродженням маски (в таких п'єсах, як “Острів могутніх” та “Нескінченне шоу Конолі” Д. Ардена, “Закохана Крісті” Г. Brentона та ін.). У середньовічній драмі маски використовувалися для виділення героя з позитивними рисами або з духовною хворобою. У політичному театрі вони стають експресивним засобом метафоризації соціальних умов або засобом соціального мислення героїв. Так, Джон Арден зазначає: “Багатий акторський склад може мати значну кількість акторів, кожен з яких повинен грати багато різних ролей, необов'язково своєї ж статі. Але повинні бути стилізовані, вишукані костюми, які легко переодягати, та багата кількість масок для різних соціальних типів (політики, роботодавці, військові). Це б дуже допомогло театральній техніці” [2, с. 6-7].

Той факт, що сучасні політичні драматурги виявили зацікавленість у такому історичному періоді, дуже важливий. Е. Анхел-Перес вважає, що “зацікавленість драматургів добою Середньовіччя дозволяє їм звернутися до періоду, що передує капіталізму, тобто є докапіталістичним, а це означає пряме звернення політичних драматургів до власне засад тієї системи, яку вони не визнають” [3, с. 25]. Дослідниця також підкреслює, що постмодерністський характер сучасного театру вимагає пояснити театральну подію через повернення до першоджерел. Тому така зацікавленість закорінена не стільки в економічному або соціальному аспектах тієї доби, а швидше, в тому, як створювався театр у добу Середньовіччя та намагався впоратися з реаліями того часу. Театр у політичних драматургів, на думку дослідниці, розглядається в політичному та онтологічному сенсі.

Отже, сучасний театр досліджує власну природу та є невід'ємною складовою естетики постмодернізму. Політичні драматурги звертаються до примітивних форм та ритуалізації докапіталістичної доби, щоб показати особливості доби післякапіталістичної. Такі різні системи мають спільне кредо – вони вірять у можливість удосконалення

людства. Середньовічний театр намагався зробити людину кращою, а сучасний політичний театр вірить у можливість митця змінити світ. Політичний театр відроджує драматургію середньовічного театру, щоб показати суперечливість сучасного суспільства, яке він зображає на сцені.

1. *Arden, John*. Plays: One. – London: Methuen, 1977. – 456 p.
2. *Arden, John*. The Non-Stop Connolly Show. – London: Methuen, 1986. – 125 p.
3. Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. Ed. by Nichole Boireau. – London: Macmillan Press Ltd, 1997. – 256 p.
4. *Edgar, David*. Entertaining Strangers. – London: Methuen, 1988. – 143 p.
5. *Edgar, David*. Plays: One. – London: Methuen, 1987. – 348 p.
6. *Huizinga, Johan*. The Autumn of the Middle Ages. – Chicago: The University of Chicago Press, 1996. – 467 p.
7. *Lappin, Lou*. The Art and Politics of Edward Bond. – New York: Peter Lang, 1987. – 389 p.
8. *Patterson, Michael*. Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 223 p.

### **Summary**

There are considered the peculiarities of using medieval theatrical forms in the contemporary British political drama. Special focus is on the analysis of different stage techniques, the role of actors, the use of masks, theatrical and scenic space. There are explained the reasons of using medieval theatrical forms in the works of British political playwrights.

**Key words:** medieval theatre, contemporary political drama, theatrical space, scenic space, distanciation.

Стаття надійшла до редколегії 4.09.2007