

Станіславська К. І.

доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецьких технологій,
Національна академія керівних кадрів культури
і мистецтв, м. Київ

ПАРАТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті розглянуто витoki паратеатральних форм у режисерських системах А. Арто та Є. Гротовського; окреслено специфіку функціонування сучасних паратеатральних форм на прикладі творчості мім-театру «Лицедії».

Ключові слова: паратеатральність, паратеатральні форми, перформанс, акція, вуличне мистецтво.

Аннотация. Станиславская Е. И. Паратеатральные формы современной культуры. В статье рассматриваются истоки паратеатральных форм в режиссерских системах А. Арто и Е. Гротовского; очерчивается специфика функционирования современных паратеатральных форм на примере творчества мим-театра «Лицедей».

Ключевые слова: паратеатральность, паратеатральные формы, перформанс, акция, уличное искусство.

Annotation. Stanislavska K. I. Paratheatrical forms of modern culture. Beginning of paratheatrical forms in directing systems of A. Artaud and E. Grotowski is considered; specificity of functioning of modern paratheatrical forms on the example of mime-theatre «Licedei» is outlined in the article.

Key words: paratheatricality, paratheatrical forms, performance, action, street art.

Постановка проблеми. Серед найактуальніших питань постмодерністського суспільства виділяються ідеї театралізації життя і мистецтва, ескалації видовищності, злиття видовища з повсякденністю (М. Євреїнов, Г. Дебор, П. Паві, Н. Зоркаєва, Я. Ратнер, М. Хренов, Т. Куришева, А. Баканурський, І. Андреева та ін.). По-своєму оригінально та самотньо ці ідеї осмислюються у площині паратеатральних форм. До паратеатральних форм дослідники відносять хепенінги, перформанси, флешмоби, а також різноманітні художні акції (у тому числі вуличні).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вчені, що досліджували паратеатральні форми, як правило, зосереджували свою увагу на одній з них, досліджуючи соціокультурні особливості хепенінгу (Д. Буличова, К. Дьоготь, С. Зонтаг, М. Переверзеєва В. Петров, Д. Пиркіна та ін.), перформансу (З. Алфьорова, Й. Бакштейн, Д. Вишняков, Ю. Гниренко, Б. Гройс, Н. Маньковська, В. Романюк, В. Савчук, Г. Фадеева, М. Фрай та ін.), флешмобу (Ю. Голоднікова, Ю. Давидов, О. Кочубейник, І. Чайка, В. Щербина та ін.).

Виділення невирішених раніше частин проблеми. У дослідженнях названих вчених термін «паратеатральність» практично не фігурує, а зв'язок даних форм з театром розглядається побіжно.

Формулювання цілей статті. Виявити джерела паратеатральності як такої та простежити функціонування паратеатральних форм у сучасному культурному просторі на прикладі вуличних акцій мім-театру «Лицедії».

Виклад основного матеріалу. Відомо, що префікс «пара» має два нюанси змісту: він означає знаходження поряд або відхилення від чогось, порушення (паразитоподібна залоза, паранаукові докази, парapsихологія, паранормальне явище, параолімпійські ігри тощо). Отже, визначаючи зміст терміну «паратеатральність», можна говорити про його амбівалентність: з одного боку, він може вказувати на певну близькість до театру і спорідненість з ним, а з іншого – акцентувати на відмінності від театру і навіть стверджувати певне протистояння театральності як такої.

Перші паратеатральні концепції виникли в середині самого театру. Однією з них став «крюотичний театр» (або «театр жорстокості») французького письменника, драматурга, актора, режисера Антонена Арто (1896–1948). Реформатор запропонував зовсім нове розуміння театру і творчості взагалі – розкрити істинний сенс людського існування через руйнування випадкової суб'єктивної форми. Арто виступав проти розважального театру, що задовольняє традиційні запити публіки. На його думку, театр мав стати засобом вирішення загальнолюдських проблем, подолання роз'єднаності між людьми. Митець вважав, що буденне життя закріпачує людей, віддаляючи їх одне від одного, і саме театр здатний дати таке необхідне звільнення та єднання. У контексті такої мети завдання актора Арто вбачав у позбавленні від усього зайвого, наносного, придуманого. Свою концепцію режисер виклав у праці «Театр та його Двійник», протистав-

Надійшла до редакції 24.12.2012

ляючи традиційний буденний, мертвий театр живому, що розкриває справжню сутність буття, – Двійнику, який насправді і є дійсним Театром.

Термін «жорстокість» у системі Арто має принципово інше значення, ніж у побутовому розумінні: мова йде про свідоме руйнування суб'єктивної індивідуальності заради найвищої, безособової об'єктивності. Актор на сцені повинен реалізувати ідею «жорстокості» до самого себе, що дозволяє створити особливу реальність дії. За розумінням Арто, така «жорстокість» і є суттю акту творення. У крюттичному театрі на сцені йде реальне проживання подій, але не первинне, а вторинне, відтворюване за спогадами. До цього процесу за допомогою несвідомого залучаються усі присутні у залі, стаючи не глядачами, а учасниками. Арто прагнув реалізувати ідею катарсису (за Аристотелем), коли через переживання страху, співчуття та інших афектів глядач очищується, «виліковується», обгороджується.

Крюттичний театр став основою творчості багатьох видатних режисерів другої половини ХХ століття. Одним з найяскравіших представників перетворення ідей Арто став польський режисер, теоретик театру та педагог Єжи Гротовський (1933–1999). У вроцлавському Театрі-лабораторії режисер втілював концепцію «Бідного театру», який згодом розвинувся у «Паратеатр» та «Театр витоків». «Бідний театр» відкидав синтез мистецтв, як основу театрального дійства, знищував рампу та руйнував поділ простору на зал і сцену, залишаючи лише два необхідні фактори – глядача і артиста, їхній душевний і тілесний контакт. Сам Гротовський пише: «По-перше, ми прагнемо звільнитися від еkleктизму, від розуміння театру як мішанини різних мистецтв; ми хочемо точніше визначити, що ж саме становить особливу, неповторну природу театру, ту його неповторність, яку не можна продублювати в інших видах видовищних мистецтв і чому наслідувати неможливо. По-друге, комплекс наших робіт зосереджений навколо того, що ми вважаємо суттю театру як мистецтва, тобто навколо взаємин глядач – актор, навколо духовної і «композиційної» техніки актора» [1, с. 55]. За Гротовським, акторська майстерність передбачає відмову від рольових функцій у театрі: актор не грає роль, не перетілюється – він є самим собою, людиною; його тілесність – привід не до гри, а до внутрішнього життя.

Однією із знаменитих постановок митця була вистава «Apopalypsis cum figuris» (1969; за мотивами Євангелія та творів цілого ряду письменників) – без драматургічної основи, без костюмів, декорацій, гриму, машинерії, аудіоапаратури. Як вказує дослідниця Т. Шабаліна, ця вистава ніби підвела підсумки «театрального» періоду Гротовського і відкрила новий період – «паратеатральний». На цьому етапі митець відкидає розподіл на акторів та глядачів, проголошуючи принцип участі у театральному дійстві усіх присутніх. Режисер називає свою публіку не глядачами, а свідками. По суті, це було повернення до витоків театру, поновлення та відродження його ритуальної основи [5].

Ось як російський режисер Валерій Фокін згадує своє сприйняття цієї вистави у вроцлавському Театрі-лабораторії: «Відкривають двері. Потрапляємо у кімнату <...> Грубі стіни, на підлозі, здається, два ліхтарі: один висвітлює шматок цегляної стіни, підлогу, інший погашений. І більше нічого. У повній відповідності з програмою «бідного театру», в якому єдина мета, але і єдиний засіб – артист. Сіли на підлогу, звільнивши простір у центрі. Світло згасло, і почався спектакль. <...> вже через кілька секунд те, що відбувалося, повністю захопило мене. Я був вражений тим, що побачив раптом не акторів (у звичному розумінні цього слова), які босоніж вийшли ось на цю вільну площадку і буквально в 5–10 сантиметрах від мене почали не грати, а існувати, жити. Один молився, і я абсолютно ясно розумів, що він не зображує, а дійсно молиться. Я бачив, як іншому було погано фізично. Хтось червонів на моїх очах, хтось бліднув. Коли ж дійшла черга до монологу їх знаменитого актора Чесляка, взагалі виникло відчуття, що підглядаєш в замкову щілину... Тобто протягом години (може, трохи більше) п'ять або шість чоловік сповідалися в цій кімнаті: один перед одним, перед Богом, перед ким завгодно, але не перед глядачами – їх, як таких, не було. Просто навколо сиділи люди, яким сьогодні довелося бути свідками цієї сповіді. Все відбувалося не для публіки, не для її задоволення. Публіки могло взагалі не бути, а ці люди в центрі кімнати вели б себе так само. Ми в даному випадку не були споживачами мистецтва – нам довірили долучитися. Це колосальна різниця. І це мене найбільше вразило. <...> Після закінчення вистави ніяких оплесків не було. Не було такої потреби, навіть думки такої не виникло – поплескати, – це здалося б блюзнірством» [4].

З 1976 року Гротовський зі своєю лабораторією зосередився на вивченні процесу творчості. Кінцевий результат – спектакль – став необов'язковим етапом: він міг відбутись, а міг і не відбутись. У театрі-лабораторії склалася унікальна ситуація: здавалося б, заперечуючи сам інститут театру, руйнуючи його, Гротовський фактично відкривав новий шлях до вершин творчості – до священнодійства, до акта жертвопринесення. За свідченнями очевидців, напруження акторської гри в його дійствах було настільки великим, що подібні формулювання сприймалися не як гучні слова, а як констатація факту. Театр ставав своєрідною формою світської релігії, замкненою в собі самодостатньою системою. Гротовський стверджував: «Я почав там, де Станіславський закінчив» [5]. Свої дійства режисер називав перформансами, а акторів – перформерами: «*Performer* – з великої літери – людина дії. А не та людина, що грає іншу людину. Він танцівник, священнослужитель, вояк і воїн, він поза поділом на роди і види мистецтва. Ритуал – це *performance*, дія здійснена, акт. <...> *Performer* – стан існування» [1, с. 236].

Такі визначення відповідають і самостійній формі перформанса, що виник і сформувався у 60–70-х роках ХХ століття, і його старшому сучаснику хепенінгу. Ці явища, разом з художньою акцією, є основними формами «мистецтва дії» (або акціонізму). Акціонізм

декларував злиття мистецтва з життям, перевагу художнього процесу над результатом, стирання меж між виконавцем і глядачем. З середини 1970-х років ці західні форми почали просочуватися до Радянського Союзу і впливати на розповсюдження різноманітних паратеатральних форм у соціокультурному просторі. «Це знаходило своє відображення у демонстрації різноманітних «дійств», «інсталяцій», «жестів» серед так званих художників-перформансистів, акторів, музикантів, декларуючих різні точки зору на мистецтво, зокрема, що мистецтвом може бути все – в тому числі навколишній предметний світ, який, стикаючись з «жестом» митця, так чи інакше несе певне значення, і в кожному випадку легко може інтерпретуватися за допомогою візуальних засобів» [3, с. 78].

Серед великої кількості перформансистів останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть хочеться відзначити творчість Санкт-Петербурзького мім-театру «Лицедії», чії вуличні перформанси-акції, яскраво втілюючи саме паратеатральні особливості, стали засобом встановлення невербальних зв'язків зі світом, поновлення загублених форм активної глядацької творчості. Дослідниця Т. Смірнягіна припускає, що це була художня інтуїція, але вже з початку своєї творчої діяльності «Лицедії» встановлюють співвідношення простору свого театру з простором міста, наводячи «незримі мости» до своєї публіки. Так, на Невському проспекті або у міському транспорті стали з'являтися дивні люди, шокуючи перехожих та пасажирів своїм зовнішнім виглядом та поведінкою. Вони могли, наприклад, здійснити «напад» на трамвай під час зупинки і миттєво очистити брудні вікна, після чого зникнути, залишаючи здивованим пасажиром привід ще довго обговорювати таку подію. [3, с. 80].

В іншій ситуації глядачів свідомо провокували на співдію, наприклад, у перформансі під умовною назвою «Акула». «Лицедії» спустились на воду вуличного басейну у наспіх спорудженому плотуку. Раптом «хтось» кидається у воду і намагається потопити пліт. Актори з жахом кричать «Акула!», намагаючись втекти від переслідування. Ніби не в жарт перелякані, плавці безмовно волають про допомогу, в надії озирваючись по сторонах. Щира безпорадність «Лицедіїв» викликає відповідну реакцію перехожих: хтось із глядачів намагається налякати «акулу», а двоє сміливців, не витримуючи «нахабства і віроломства» «акули», кидаються у воду. У цю ж хвилину актори разом з «акулою» миттєво вибираються з води і безслідно зникають. Хоча «подвиг» виявився незатребуваним, факт готовності до нього очевидний. Спровокувавши народження «міфу про акулу», «Лицедії» викривають його разом із глядачем, але міф залишається в свідомості глядача. Т. Смірнягіна доречно наголошує, що саме спростування стереотипів суспільного життя і є одним з головних джерел сучасного вуличного перформансу, який пропонує людині зустрітися з іншою, альтернативною реальністю, через переживання якої може відбутись усвідомлення «світу в собі» і «себе у світі» [3, с. 84–86]. «Такі розв'язки сюжетів, – прокоментував один із засновників мім-театру «Лицедії» Вячеслав Полунін, – ідеальна для нас театральна

форма» [2, с. 4]. Дійсно, сутність такої перформ-акції полягає у її неповторності, оскільки тільки тут і зараз, і тільки з цим глядачем – співактором та співавтором – міг народитися міф. Ступінь же активності глядача дає можливість осмислити ступінь інтенсивності його переживання.

Руйнуючи межі між мистецтвом і життям, «Лицедії» у своєму «балаганному» обличчі ставали одночасно і спостерігачами і об'єктами спостереження, провокуючи глядача до реальної співтворчості. Порушуючи звичний ритм життя і буденність сприйняття, артисти народжували нові креативні паратеатральні форми.

Висновки. Паратеатральні форми, в цілому, дозволяють говорити про прагнення сучасного театру руйнувати стереотипи за допомогою нової мови «без слів», нової знакової системи. Такі експерименти можна оцінювати з трьох позицій: 1) мистецтвознавчої – як досить оригінальний підхід до здійснення мистецької діяльності; 2) педагогічної – як спосіб навчання і виховання «універсального» актора; 3) психотерапевтичної – як засіб досить глибокого арт-терапевтичного впливу на психіку і свідомість як глядача, так і актора.

Володіючи заворожливою дією, паратеатральні форми нікого не залишають байдужим: вони викликають неоднозначну реакцію як у глядачів, так і у самих митців, що говорить про порушення важливих архетипічних основ сьогодення.

Література:

1. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский / [перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджаган]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
2. Полунин В. Битва карнавала с Великим постом / Вячеслав Полунин // Театральная жизнь. – 1988. – № 15. – С. 2–7.
3. Смирнягина Т. Ю. Российский театр пантомимы в конце ХХ столетия (На опыте театра «Лицедеи» Вячеслава Полунина, перформтеатра «черноеНебобелое», «Русского инженерного театра АХЕ»): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Татьяна Юрьевна Смирнягина. – М., 2005. – 152 с.
4. Фокин В. Уроки Гротовского / Валерий Фокин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.biblioteka-pushkina.narod.ru/uroki-grotovskogo/index.html>
5. Шабалина Т. Гротовский Ежи / Татьяна Шабалина // Энциклопедия Кругосвет : универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/GROTOVSKI_EZHI.html?page=0,0