

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА  
АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук  
Кафедра літературознавства

**Кваліфікаційна робота**  
освітній ступінь – магістр

на тему:  
**«ДРАМАТУРГІЯ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ  
ТЕАТРІ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання  
Спеціальності – 035 ФІЛОЛОГІЯ;  
освітньої програми: *Теорія, історія  
літератури та компаративістика*  
Шавурська Вікторія Леонідівна  
Керівник: Веретельник Р. М.,  
доктор філософії, доцент

Рецензент \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали; наук. ступінь,  
вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою « \_\_\_\_\_ »

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2024 р.

Київ – 2024

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
------------	---

### РОЗДІЛ I. РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНИХ ПЕРЕВОРОТІВ ХХ СТ. В УМОВАХ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІЯЛЬНОСТІ Б. БРЕХТА, С. БЕККЕТА, Ю. КОСАЧА ТА Л. КУРБАСА

1.1 Епічний театр Брехта як спосіб переосмислення війни і перемоги над нею.....	6
1.2 Театр абсурду Беккета як втілення ірраціональної повоєнної дійсності.....	22
1.3 Театр “екзистенціалізму” Ю. Косача як результат пошуків національної ідентичності в умовах еміграції.....	37
1.4 Здобутки Леся Курбаса на шляху формування нового автентичного українського театру.....	51

### РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИЧНИЙ І ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ ТЕАТРУ: НА ШЛЯХУ ДО АДАПТИВНОГО АНАЛІЗУ ВИСТАВ, СТВОРЕНИХ У ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

2.1 Роль драми в театральному дискурсі.....	70
2.2 Причини режисерських адаптацій літературного тексту під час постановки вистави.....	74
2.3 Театральні системи як пошуки сенсів і зв’язків із репрезентацією суспільної кризи в умовах війни.....	76
2.4 Репрезентація стану сучасного українського театру.....	86

## РОЗДІЛ III. РЕЦЕПТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИСТАВ-РЕАКЦІЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ПОВНОМАСШТАБНЕ ВТОРГНЕННЯ

3.1 Переосмислення Брехта в умовах російсько-української війни: сценічне втілення антифашистського памфлету “Кар’єра Артуро Уї, яку можна було спинити” Дмитра Богомазова.....	97
3.2 Утвердження внутрішньої війни як паралізатора індивідуальної волі у виставі “Процес” Давида Петросяна крізь призму Беккетівського театру абсурду.....	109
3.3 Висвітлення досвіду еміграції в умовах війни у виставі “Зелені коридори” Максима Голенка: пошуки перетину із поглядами Юрія Косача .....	121
ВИСНОВКИ.....	130
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	137
ДОДАТКИ.....	144

## ВСТУП

### Актуальність дослідження

Новий етап розвитку сучасного театрального мистецтва в умовах війни пов'язаний зі збільшенням відкритості суспільного життя, що переживає колективну травму, та розширенням культурного простору. Війна є головною реалією сучасності, а її масштаб і характер визначають сутність історичної дійсності, яку необхідно усвідомити. Театр є тим простором, що здатен негайно реагувати й осмислювати таку подію. Крім того, він доволі глибоко віддзеркалює суспільні настрої, здатен вступати у доволі відвертий діалог із глядачем, зокрема через вибір інсценізованої драматургії. Це зумовлює посилення впливу сучасного театрального мистецтва на життя суспільства. Однак інформаційний простір спеціалізованої літератури містить лише фрагментарні дані про історичну тяглість, становлення, формування та розвиток основних напрямків взаємодії літератури й театрального видовища.

Незважаючи на зростання міжнародних культурних контактів, у сфері сучасного театрального мистецтва відчувається брак методик для аналізу взаємодії драми і театру, зокрема в поточних умовах.

Стрімка динаміка розвитку сучасного театрального процесу відображає перемоги й падіння цього виду мистецтва, що специфічно виражає суперечності людини й суспільства, які постійно змінюється. Дослідження розвитку сучасного театрального простору в умовах російсько-української війни наразі є украй актуальним завданням літературознавства та інструментом пізнання дійсності у віддзеркаленні.

Отже, наше дослідження спрямоване на виявлення шляхів взаємодії і розвитку драми й театру, покликане стимулювати подальші дослідження цього напрямку.

**Теоретичною основою** дослідження стали головні світові, зокрема й українські літературознавчі (С.Павличко, Ю. Шереха, Д. Веселовського, Н. Корнієнко та ін.) і театрознавчі розвідки (П. Брука, С.Джона, Ю.Клековкіна, Є.Гротовського, Г.Т.Леманна тощо), а також власне першоджерела обраних для глибшого дослідження драматургів і режисерів.

**Мета дослідження** – здійснити ґрунтовне дослідження драматургічних тенденцій в сучасному театрі в умовах війни, зіставити досвід діячів театру минулого століття із обраними режисерами-провідними представниками сучасного українського театру.

Досягнення цієї мети передбачає виконання низки **завдань**, а саме:

- здійснили аналіз театральних переворотів ХХ ст. крізь призму діяльності Б. Брехта, С. Беккета, Ю. Косача та Л. Курбаса.
- з'ясувати місце драматургічного тексту у театральному дискурсі;
- дізнатися причини режисерських змін літературного тексту у ході створення спектаклю;
- проаналізувати різні театральні системи і віднайти їх зв'язки із адаптуванням драм у сучасному театрі;
- охарактеризувати загальний стан і тенденції вираження сучасного театру
- провести детальний аналіз трьох різних вистав, а тому підходів реагування сучасного українського театру на воєнну дійсність, а саме: “Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” Дмитра Богомазова, “Процес” Давида Петросяна, “Зелені коридори” Максима Голенка.
- здійснити спробу встановлення кореляції вистав із ідеями зазначених вище діячів театру ХХ ст.

**Об'єктом дослідження** є вистави “Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” Дмитра Богомазова, “Процес” Давида Петросяна, “Зелені коридори” Максима Голенка. А також ключові драматургічні й театральні концепції Б. Брехта, С. Беккета, Ю. Косача та Л. Курбаса.

**Предмет дослідження** – тенденції взаємодії драматургії і театру в умовах війни.

У ході роботи було застосовано такі **методи дослідження**: компаративний, інтертекстуальний, міфопоетичний, культурно-історичний, порівняльний.

**Структуру роботи** визначено таким чином: вступ, перший і другий теоретичні розділи, третій практичний розділ, висновки, список використаних джерел, додатки.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше було комплексно досліджено питання взаємодії драматургії і театру в сучасному українському театру в умовах війни. Так само вперше зазначені вистави було зіставлено й проаналізовано з точки зору літературознавства.

**Практичне значення** полягає в тому, що матеріали дослідження можна використати у процесі вивчення драматургії (зокрема модерної драми) і театру (особливо в контексті його тенденцій в адаптаціях), для написання наукових праць, підручників та посібників для вищих навчальних закладів. Отримані результати можуть слугувати основою для подальших розробок питань адаптації драматургії у сучасному театрі, компаративістських студій, багатьох аспектів драматургічної поетики і театральної нової естетики.

# РОЗДІЛ I. РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНИХ ПЕРЕВОРОТІВ ХХ СТ. В УМОВАХ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІЯЛЬНОСТІ Б. БРЕХТА, С. БЕККЕТА, Ю. КОСАЧА ТА Л. КУРБАСА

## 1.1 Епічний театр Брехта як спосіб переосмислення війни і перемоги над нею

У роки Другої світової війни в літературі та драматургії почався період пошуку власної ідентичності та критичного самосвідомості. У Б. Брехта в цей час можна простежити тенденцію до скептицизму. Він зображує корумповану, брехливу систему, для якої характерний надмірний матеріалізм. Гроші стають не засобом, а головною метою для його персонажів. Так, наприклад, головна героїня твору “Матінка Кураж та її діти” Б. Брехта готова використовувати війну як спосіб збагачення.

Варто зазначити, що проблема війни є центральною у творчості Брехта, оскільки до неї так чи інакше дотичні всі інші питання, які він піднімає: соціальні, класові, ідеологічні, моральні, наукові, релігійні та естетичні. Війна є головною реалією сучасності, а її масштаб і характер визначають сутність історичної дійсності, яку необхідно усвідомити. *“Сьогодні великі культурні країни одна за одною занурюються у безодню страшного варварства, – писав Брехт. – Війна, яка ведеться всередині країни з будь-якими жорстокостями, може будь-якої миті перетворитися на зовнішню війну, через що наш континент може залишитися лише нагромадженням руїн”* [8; с. 31]. Створюючи художню картину світу, митці ХХ століття не могли ігнорувати тему війни, яка по-різному розроблялася та художньо опрацьовувалася з використанням складної конфігурації різноманітних сюжетних і описових мотивів.

Брехт акцентував увагу на небезпеці неправомірного протиставлення різних традицій у літературі, наприклад, за лінією зміст/форма або правдивість/фантастичність:

*“Зовнішні формальні елементи зовсім не є ознаками реалізму. Рецептів, що підходять до всіх випадків життя, тут немає й не може бути; часто у одного й того ж письменника свіжість форми перетворюється на гниле естетство, а яскрава фантазія – на безплідну гонитву за привидами. Але через це не можна заперечувати фантазію й майстерність у царині форми. Це означало б знизити реалізм до рівня механістичного відтворення дійсності, яким часто грішили навіть найвидатніші реалісти”* [7; с. 54],– писав Брехт у 1938 році в роботі "Широта та багатоманітність реалістичного методу".

Поміж тим, Брехт завважував, що *“вибір літературної форми диктується самою дійсністю, а не естетикою, включаючи естетику реалізму”*, адже *“існує багато способів сказати правду і багато способів приховати її”* [7; с. 55].

Основою новаторських ідей Б. Брехта є прагнення змінити світ та психологію сучасної людини через театральне виховання. Вони знайшли своє втілення в межах “епічного театру”. У 20-ті роки ХХ століття Бертольт Брехт, виступаючи проти “театральної рутини”, *“вирушає на пошуки нових засобів у мистецтві”*, в цей час він пише *п'єси і створює теорію новаторського, так званого «епічного театру»*. Він закликає виховати нового глядача з критичним сприйняттям того, що відбувається на сцені, через епізацію театру, яка здатна змінити взаємини між глядацькою залю та сценою. *Епічний театр – це театр наративний, при цьому «глядач повинен не співпереживати, а сперечатися»* [8; с. 13].

Режисер визначив кілька ознак “епічного театру”:

1. *Основою є розповідь про дію.*
2. *Показується саме існування, загальні закономірності.*
3. *Глядачі перебувають у позиції спостерігача, що сприяє роздумам над подіями.*
4. *Притаманне інтелектуально-аналітичне начало.*
5. *Використання нетрадиційної поетики (притчевість, “ефект відчуження”).*

Одним із ключових принципів теорії та практики епічного театру, спрямованих на звільнення глядача від емоційної залежності під час вистави, став “ефект відчуження”. Він базується на вмінні митця показати навколишній світ у незвичному ракурсі, руйнуючи об’єктивну видимість і позбавляючи явища побутової стереотипності, роблячи значне незвичним для викликання аналітичного та критичного ставлення до зображуваних подій. Покликаний він, аби зруйнувати ілюзію справжності того, що відбувається на сцені.

Тож “ефект відчуження” виражається у вимовлянні тексту як цитати, тобто актор ніби критикує персонажа, крім того, він демонструє завчений тренований жест. Актор немов стає свідком, що переповідає події, при цьому він перетворюється на зображуваного та зображеного учасника події, який миттєво “перемикається” з оповідача в діючу особу і навпаки.

Оскільки ефект відчуження передбачає незвичне бачення звичних явищ, уже відомий літературний твір суттєво змінюється під час розкриття його змістової цінності. І тема, яка зацікавила митця, і сюжет, і організація матеріалу, і багато іншого стають основою нового літературного твору. Виникає так звана “драматургія обробок”, коли, створюючи драматичний твір, митець скорочує великі частини тексту, інтерпретуючи їх по-своєму.

Брехт прагнув знайти або відтворити суспільно-історичну правду. Він свідомо намагався, щоб його епічний театр мав певне дидактичне призначення. Брехт виступав проти культу індивідуалів, відірваних від

суспільства; йому було не цікаво, що герої переживають у своїй душі. Він стверджував, що екстерналізація та деперсоналізація його персонажів допомагає їм втратити свою особистість і краще адаптуватися для виживання. Як великий опонент системи Станіславського, Брехт вважав, що дія акторів на уяву глядачів, створення ними ілюзії, стає наркотиком для публіки і породжує засліплення (делюзію). Приблизно в 1931-1934 роках він почав систематизувати свої теорії та коментарі.

У 1935 році в Москві він почув термін Шкловського “відчуження” (рос. – отстранение) і незабаром у публікації 1936 року назвав свою теорію “ефект очуження”. Цей ефект можна досягти способом самоспостереження актора. Брехт стверджував, що актор має на меті здивувати або вразити глядача. Це досягається шляхом спостереження за власною грою з очуженням. Тобто актор не повинен перевтілюватися в роль Ліра, а лише демонструвати його образ, даючи ключ глядачам для самостійного розуміння (а не відчуття) героя та різних соціальних контекстів, які формують ситуацію. Глядач має пережити демонстрацію подій, відділити даний інцидент від суто театральної гри, і тим підкреслити його значимість, насамперед соціальну. Це й стало основою відомої теорії Брехта про епічний театр.

Брехт вважав, що прагнення “писати правду”, долаючи труднощі на цьому шляху, було відповіддю на виклики часу. У 1934 році він зазначив, що це була необхідність жорсткої боротьби за людину і життя людства не лише в умовах поширення нацистської ідеології та приходу фашизму до влади, але й у “країнах буржуазних свобод” [5; с. 29]. Це вимагало мужності та ставило митця в ряди борців за зміну дійсності, переформатовуючи концепцію мистецтва, яке поступово втрачало ознаки субстанціальності, перетворюючись спочатку на виробництво “кулінарної” продукції для задоволення смаків розпещеної комфортним життям

буржуазної публіки, а потім на засіб інформаційно-пропагандистського обслуговування злочинної влади.

Мужність Брехта полягала у розумінні необхідності дистанціюватися що від “сильних”, котрі підкупають та знищують, не бажаючи знати правду про химерність власної сили, то й від “слабких”, які, перебуваючи в режимі поразки, не хочуть визнавати своєї провини у власному безсиллі, втрачаючи здатність критично оцінювати себе в умовах гноблення та переслідування.

Звертаючись до артистів епічного театру, Б. Брехт закликав не повністю перевтілюватися, а зберігати певну дистанцію між собою та зображуваним персонажем і, більше того, викликати у глядача критичне ставлення до персонажа [59; с. 143]. На сцені під час спектаклю актор не допускає повного перевтілення в зображуваного ним персонажа, він його показує. І текст він вимовляє не як імпровізацію, а як цитату, при цьому передає всі відтінки мови, інтонацію, пластику, жест. Однак зафіксуємо, що “ефект відчуження” не є винаходом Б. Брехта. Теорія “епічного театру” будується на принципах “ефекту відчуження” (*Verfremdungseffekt*), заснованого на техніці акторської гри, здатної вивести глядача з автоматизму сприйняття.

Брехт сам писав про те, що це стародавній театральний прийом, який зустрічається в традиційному китайському театрі, а також у комедіях і навіть у творах живопису. Прототипом епічного театру Б. Брехт називає “вуличну сцену” [56; с. 134]. Свідок події, яка могла статися десь на розі вулиці, розповідає про те, що сталося, при цьому він показує всіх учасників цієї події, їхні дії, реакцію, емоції. Але переживання він передає частково, характери дійових осіб показує на основі їхніх вчинків. Оповідач природним чином перебуває на двох позиціях як зображуючий і зображуваний, і ніколи не забуває і не дозволяє глядачам забувати про те, що він зображуючий. Для його розповіді характерний перехід від

зображення до коментаря, він “відчужено” репрезентує ті події, які йому треба показати.

Дзеркало як метафору і як театральну техніку актора, що відображає об'єктивну істину, ми виявляємо в назві трактату “Дзеркало Просвітленого духу або Витоки грушевого саду” [8; с. 224] одного з основоположників китайської театральної традиції Хуан Фань-чжо (кінець XVIII – початок XIX ст.), де дослідник узагальнив техніку акторської гри та сценічного мистецтва класичного китайського театру куньцюй. Однією з важливих рекомендацій для учнів стало “споглядати на своє зображення в дзеркалі” [8; с. 62], оскільки в ньому людина відображається як репрезентація самого себе. У дзеркалі відображається світ і сама людина. Споглядання в дзеркалі дозволяє артисту, відсторонюючись, ставити себе на місце глядача і бачити свою творчість зі сторони. З часом це стає навичкою, і, вийшовши на сцену, актор опиняється в двох просторах – сценічному і в глядацькій залі.

Артист епічного театру Б. Брехта, перебуваючи на сцені, існує в двох просторах – сценічному і глядацькому. Він демонструє акт “самовідчуження”, при цьому глядач ніби вживається в образ, як в спостерігача зі сторони, в результаті виникає розглядаюче, споглядальне ставлення до того, що відбувається. Відмова від повного перевтілення в образ, цитування зображуваного персонажа, відбір жестів, що виражають почуття персонажа, – прийоми, за допомогою яких артист відчужується від зображуваного персонажа. Артист не грає у стані трансу. В епічній традиції оповідачі стають ніби свідками подій і занурюють слухачів у нову реальність, створену у своїй уяві та описану за допомогою слів, а монологи-пісні виконуються без повного перевтілення в образ.

Тепер перейдемо до другого принципу, згідно з яким театральна дія переривається музичними фрагментами. Зазначимо, що в епічному театрі Б. Брехта дія переривається зонгами, які мають або коментуючий характер,

або розкривають почуття та думки персонажа. Музика в “епічному театрі” Б. Брехта не виводиться за рамки дії і не є супроводом події, а навпаки, якщо музикантів буде видно на сцені і якщо глядач буде бачити приготування артиста до виступу, то він тільки виграє від цього [56; с. 76].

Зонговий дискурс – різновид “тексту в тексті”, лірично-епічний компонент у драматургічній площині. Брехт прагне привернути увагу глядача до тих чи інших моментів п’єси і з цією метою вводить пісні (зонги), хори тощо, які в концентрованій формі відображають авторську думку. Зонги, ритмічні монологи, умовне оформлення сцени, облаштування сцени при піднятому завісі, використання масок, перенесення дії в незвичайне середовище, провокаційне використання реквізиту та освітлення, супровідні написи, які передають в афористично-парадоксальній формі соціальну сутність проблеми, введення персонажів, які не грають у п’єсі, але коментують те, що відбувається на сцені, – усе це слугує засобами “ефекту відчуження” (*Verfremdungseffekt*), “перемикачами” драми в епічний лад [57; с. 128].

Брехт був першим із драматургів, хто зробив зонг складовою частиною макросистеми засобів епізації драми, використовуючи ці віршовано-музичні вставки як аналітичний авторський коментар [58; с. 8-9].

Таким чином, зонги є однією з форм авторської присутності в творі [58; с. 115]. Вони дають змогу автору не тільки імпліцитно бути присутнім у драмі, але й безпосередньо «втручатися» в хід подій. Ці “монологи” від автора руйнують традиційну драматургічну площину тексту, перериваючи діалогічний дискурс авторським коментарем. Наприклад, актори час від часу виходять із ролі і коментують події – це як своєрідне подання моралі, характерне для байки: “Ось, подивіться, в чому тут справа”.

Зонги – це, до певної міри, апарте, мова персонажа, яка адресована не співрозмовнику, а самому собі, а також публіці. Це слова, які ніби

ненароком зриваються з уст протагоністів і так само випадково “підслуховуються” глядачами, але глядачі і є безумовним адресатом зонгів. Ці “моменти внутрішньої правди” – адже в апарте герої ніколи не лукавлять, оскільки собі не брешуть – надають подієвій динаміці своєрідної паузи, під час якої глядач отримує час (і матеріал) для роздумів, (само)рефлексії, оцінки і переоцінки явищ та власних цінностей, для прийняття рішень.

Актор повинен зображати співаючу людину і не слідувати сліпо за музикою, а використовувати манеру говоріння всупереч музиці [8; с. 76]. Зонги не акцентують емоційного змісту пісні, вони навмисно переривають дію, яка потім має продовжуватися на тому ж рівні, на якому вона була перервана, або піднятися на порядок вище. Хор виступає коментатором дії, він може переривати дію або бути стороннім спостерігачем за дією. Оркестр може складатися з кількох інструментів, часто актори самі виступають у ролі музикантів.

Перейдемо до аналізу третього принципу – руйнування “четвертої” стіни. У актора на сцені два потоки свідомості, що постійно змінюють один одного: “я актора” і “я персонажа”. У актора епічного театру є ще один об'єкт уваги – глядач, який знаходиться в залі, про якого в кожному мить свого існування на сцені він повинен пам'ятати. Б. Брехт був переконаний, що актор повинен зруйнувати «четверту» стіну, яка створює ілюзію, нібито події на сцені відбуваються насправді без присутності публіки.

До того ж, вплив кінематографа на театральну діяльність Брехта важко переоцінити. У багатьох його п'єсах передбачається використання кіноекрану як допоміжного засобу, а головне, Брехт прагнув знайти нові художні засоби театру, привабливі для масового глядача, але недоступні для кінематографа. Це приводить Брехта до відмови від реалізму як магістральної лінії театральної естетики і від «вживання» в образ героя – як з боку глядача, так і з боку актора.

Б. Брехт пише: *“Тверезе, критичне, відсторонене від реальних життєвих труднощів сприйняття глядача не є основою для катарсису. Наша драматургія змушена піти на тимчасову відмову від вживання, оскільки вона не має права пом’якшувати класову боротьбу... Своїм занепадом вживання безсумнівно завдячує загальному занепаду і загниванню капіталістичного ладу, і пережити цей останній вживанню не дано”* [57].

Назагал, вплив кінематографа на “епічний театр” Брехта проявляється і в його прагненні до документальності та фрагментарності. Брехт винайшов новий жанр – “п’єсу-огляд”, що складається з окремих коротких сценок, “монтажно” з’єднаних одна з одною, на відміну від традиційної лінійної драматургії. Прямуючи в ногу з часом, Брехт використовував новітні технічні засоби, наприклад спеціальний таблоїд, на якому висвітлювалися статистичні дані.

Метапоетичні дані свідчать про те, що основною інтенцією авторів є навчити читача (глядача) критично підходити до подій у творі – Б. Брехт шляхом “відчуження” читача (глядача) веде його до істини.

Для творчості Б. Брехта також характерна поява “подвійності” образу героя. Найяскравішим прикладом “подвійності” головної героїні є твір “Добра людина з Сезуана (Сичуані)” (Der gute Mensch von Sezuan). Автор використовує прийом, який називають «маскою», і звертається до концептів “добра” та “зла”. При цьому, в особі головної героїні читач (глядач) спочатку бачить позитивного персонажа, покликаного творити добро. У міру розвитку дії вона приходить до висновку про необхідність перевтілення у вигаданого нею негативного героя – злого двоюрідного брата. Вона розуміє, що завжди творити добрі справи в суспільстві, де панує хаос і бідність, вона не може. Завдяки створенню «подвійності» п’єса Б. Брехта набуває сенсу.

Для Б. Брехта організація театрального простору відіграє не менш важливу роль. Це стає одним з найважливіших принципів його теорії “епічного театру”. Він говорить: “Сцена повинна розповідати. Нарівні з відсутністю оповідача має бути відсутня і “четверта стіна” [7; с. 54]. Він вважає, що не тільки фон дії має відношення до всього, що відбувається на сцені. Фон покликаний освіжати в пам'яті дії героїв. Висловлювання акторів супроводжуються проєкцією записів. Абстрактні діалоги Б. Брехт закликає нумерувати конкретними числами. Також акторам необхідно не повністю перевтілюватися у свого героя, а грати, ніби тримаючись на відстані від свого персонажа, тим самим піддаючи гру критиці [59].

Для Б. Брехта, сцена – це простір не для задоволення чи то розваг, а для вчення і пізнання. Свій театр він проголошує “дидактичним”. Застосовуючи до теорії про “епічний театр”, розроблюваної власне ним самим, німецький драматург вводить поняття “неарістотелівської драми” (“das nichtaristotelische Drama”). Слід зазначити, що Брехт ні в якому разі не спрямовує своє вчення проти Аристотеля, навпаки: саме “велична поетика” [8; с. 95] сприяє розумінню, а також розвитку його власних теоретичних ідей.

Саме назва “неарістотелівський” базується на тому, що для Брехта головним є пошук типового історичного джерела епічного театру (для порівняння можна згадати вплив аристотелівської теорії на світову драматургію аж до кінця XVIII століття). Термін “неарістотелівський” означає, що брехтівський театр має на меті перенесення типових для нового часу наукових напрямків і тенденцій у мистецтво, в першу чергу на театральну сцену [59; с. 385]. Уже з перших сторінок свого есе “Про неарістотелівську драму” (“Über eine nichtaristotelische Dramatik”, 1939) Брехт висловлює ідею про початково закладену суперечність у терміні “епічний театр” (das epische Theater) [59; с. 252]. Так, згідно з Аристотелем, епічна і драматична форми в корені відрізняються одна від

одної: *“Саме наслідувати одне і те ж і в одному і тому ж можна, розповідаючи про подію, як про щось окреме від себе, як це робить Гомер (мається на увазі епос), або ж так, що наслідувач залишається самим собою, не змінюючи свого обличчя (лірика), або представляючи всіх зображуваних осіб як діючих і діяльних (драма)”* [1; с. 169].

Брехт, натомість, говорить про злиття драматичних і епічних елементів. Він дотримується точки зору про можливість сцени розповісти та історизувати основні події драми: використання новітніх технічних механізмів і обладнання дозволило дії, що розгортається на театральних підмостках, обзавестися неординарними деталями, отримати додаткову наративну багатоплановість та обширну передісторію.

Маючи на меті створити театр, здатний відобразити найважливіші події сучасності, Бертольт Брехт зазначає, що посилення епічного елементу на сцені дозволить драматургу, режисеру і актору вести докладну і правильну розповідь, а також сприятиме її критичному осмисленню і аналізу з боку глядача.

Другим об'єктом критики Брехта стало розгляд цілі драми, яку Аристотель вбачає у катарсисі, а саме в душевному очищенні глядача від страху та співчуття шляхом наслідування дій, що викликають страх і співчуття: *“Отже, трагедія є наслідуванням дії важливої і закінченої, що має певний обсяг, наслідуванням за допомогою мови, в кожній з своїх частин по-різному прикрашеної; за допомогою дії, а не розповіді, здійснюване через співчуття і страх очищення подібних афектів”* [1; с. 172].

На одне з поширених хибних уявлень про те, що епічний театр заперечує всі емоції, Брехт заявляє, що для епічного театру емоції зовсім не чужі. Більше того, розмірковуючи далі, Брехт каже, що за допомогою розуму та аналітичного спостереження за тим, що відбувається на сцені, емоції глядача цілком здатні змінитися несподіваним чином. Головне

завдання режисера, актора і, насамперед, драматурга – це спрямувати глядача правильним шляхом: “Глядача вже не можна відводити з його світу у світ мистецтва, не можна вже викрадати, як дитину; навпаки, його потрібно ввести у його ж реальний світ з ясною головою” [7; с. 97].

Брехт ставить собі за мету з’ясувати, чи можливо замінити головні визначальні почуття катарсису – страх і співчуття – на інші, наприклад, на жагу знань і готовність надати допомогу [67; с. 385]. У подальшому він дає ствердну відповідь на це питання, розмірковуючи про вживання (Einfühlung) актора і глядача в роль. Аристотелівський термін “вживання” Бертольт Брехт називає “наріжним каменем спотикання” [57; с. 95] свого часу.

Катарсис, за Аристотелем, досягається за допомогою уподібнення (мімезису), згідно з яким актор на сцені повинен якнайглибше вжитися в свого героя. Брехт же зазначає, що іноді актор “робить це з такою переконливістю, з такою силою перевтілення, що глядач наслідує актора і таким чином починає володіти переживаннями героя” [7; с. 95].

Німецький драматург не бажає, щоб між сценою та публікою встановлювався своєрідний гіпнотичний контакт на основі вживання, коли глядач у певному сенсі “заражається” емоціями. Адже тоді він обмежується тільки враженнями, думками і почуттями дійових осіб на сцені, а саме дія як така, її місце в історії, наслідки, а також вплив на інші події залишаються поза увагою.

Отже, необхідний ефект не досягається, і соціальна позиція глядача залишається незмінною. У пошуках того, що могло б вивести глядача зі стану вживання, Бертольт Брехт знову-таки приходить до думки про “принцип відчуження” (Verfremdung). За словами автора, *“виробити відчуження події або характеру – значить, перш за все, просто позбавити подію або характер усього, що саме собою зрозуміле, знайоме, очевидне, і викликати з цього приводу подив і цікавість. [...] Отже, відчужувати – це*

*значить історизувати, зображати події та персонажі як щось історичне, минуле. Зрозуміло, те ж саме може статися і з сучасниками: їхню поведінку також можна представити як обумовлену епохою, історичну, минулу” [57; с. 98].*

Тож Брехт прагне, щоб глядач у театрі сприймав усе, що відбувається на сцені, з позиції перетворювача, реформатора, щоб глядач усвідомив свою здатність впливати, змінювати та вдосконалювати природні й суспільні процеси. Таким чином, неарістотелівська драматургія, на думку Брехта, здатна у великих масштабах розгорнути на сцені гострі соціальні теми й показати їх у тій цілісності й значущості, якої бракувало арістотелівському театру.

Брехт не вважав основним положенням “Поетики” вимогу трьох єдностей. У своїх теоретичних працях він зовсім не акцентує на цьому увагу. Найбільший інтерес для нього становить арістотелівське визначення мети трагедії, а саме катарсису. Досліджуючи та аналізуючи процес як акторського, так і глядацького вживання в персонажа, Бертольт Брехт критикує таку позицію Аристотеля і пропонує на заміну вживанню використовувати “ефект відчуження”.

Однак п’єси цього драматурга не позбавлені неокатарсичного начала: *“...епічний” театр орієнтований на тверезе, суворо-критичне сприйняття глядача. Вплив такої драми полягає в пробудженні інтелектуальної активності глядача та бажання діяти: людина повинна зрозуміти, що реальність “можна і потрібно змінити” [59; с. 81].*

Проте катарсис, на нашу думку, немислимий без прийняття якихось аспектів зображуваної реальності (якими б хиткими і слабкими вони не були). У п’єсах Брехта недосконалому устрою життя, як правило, протистоїть тільки сам протестуючий автор, чю точку зору транслують актори: критична позиція драматурга акцентується у виставі “відчуженням”, при якому актори демонструють саму гру — “показ”. Тим

самим цілям слугують і брехтівські зонги, а також щити із заголовками сцен.

Провідний у Брехта спосіб впливу на глядача (яскравим прикладом є “Тригрошова опера”) можна справедливо назвати подобою катарсису: у персонажах, як правило, не знаходиться рис, гідних утвердження; зображеному світу протиставлений лише критичний погляд автора.

Сам Б. Брехт вважав, що тільки театральна вистава може виявити справжні якості драматичного твору.

До того ж, не випадково, що політичний театр Брехта відповідав вимогам часу – вимогам боротьби з нацизмом. Уже в баладі Брехта 1917 року “Легенда про мертвого солдата» проявилася його «активна громадянська (можна сказати і класова) позиція” [8; с. 114].

На думку Брехта, політичний театр характеризується насамперед формою, а не змістом. “Натуралістична драма”, з його точки зору, перестала адекватно відображати проблеми сучасного суспільства. Використовуючи особливу драматичну техніку, власний акторський метод і сценічні ефекти, драматург створив “діалектичний театр”, що показав протиріччя реального життя в розвитку, а не в статичному стані; він змінив ставлення глядача до того, що відбувається на сцені, впливаючи не тільки на предмет його думок, але й на сам спосіб мислення. Актори брехтівського театру особливими прийомами підштовхували глядача до висновків про те, що завжди є альтернатива: якби дія розвивалася інакше, то й результат міг би бути іншим. Сам Брехт називав цю техніку “nicht, sondern Prinzip” (“ні, але принцип”). Крім того, драматург прагнув впливати на самосвідомість глядача через жест.

Б.Брехт писав: *“У часи, коли закликають до обману і захочуються помилки, мислитель прагне виправити все, що він читає і чує. Те, що він чує та читає, він при цьому проговорює і, говорячи, виправляє це. Від речення до речення він замінює неправдиві твердження правдивими.*

*Він практикує це до тих пір, поки він більше не може читати і чути у інший спосіб*” [57; с. 89].

У 1933 році після фашистського перевороту Брехт з родиною переїжджає до Праги. У травні того ж року в Берліні під час церемонії спалення негодних фашистам книг у вогонь були кинуті й твори Брехта (німецький письменник-нацист Фрідріх Хуссонг назвав це “актом символічного звільнення” від “руйнівної бездуховності” літературного слова (“риторичної цивілізації”)) [8, с. 66]. У червні 1935 року Брехта було позбавлено німецького громадянства.

У боротьбі проти фашизму розквітла драматична творчість Брехта, винятково багата за змістом і різноманітна за формою.

“Кар'єра Артуро Уї” – п'єса-парабола, що максимально відповідає принципу “відчуження”. Умовно-експериментальний характер фабули, певна штучність у побудові дії та фантастичність обставин виступають у ній як прямий протипази манері зображення життя в формах самої життя і, врешті, спричиняють певну маніфестацію спротику.

Також варто відзначити, що у статті “Різні принципи побудови п'єс” Брехт закликав “знову і знову вивчати Шекспіра”, щоб навчитися у нього виразити суть п'єси в одній сцені, клас – в одній людині. У книзі “Купівля міді”, в розділі “Друга ніч”, Брехт описував таке явище, як шекспірівський театр, явно захоплюючись ним. За словами Брехта, це був театр для всіх, “коледж впливав на пивну, а пивна – на коледж”. Це був “справді театр, що ряє ефектами відчуження” [58; с. 108].

Своїми ідеями Брехт колись сам собі вигадав епітафію: “Тут лежить людина, яка виступала з ідеями. Хтось знаходив їх вдалими” [59; с. 19], своєю творчістю він і в ХХІ столітті вчить людей найвеличнішому з мистецтв – мистецтву гідно жити на землі.

Врешті-решт, у межах художнього бачення Брехта театр постає як місце взаємодії мистецтва і реальної дійсності, де мистецтво походить від

дійсності й повертається до неї через реалізацію своїх цілей. Дійсність потребує мистецтва, оскільки вона опиняється на межі катастрофи й чекає на порятунок від мистецтва. Ця динаміка, яскраво виражена в реалістичному, суспільно активному та дидактичному театрі Брехта, завжди характерна для справжнього мистецтва.

Брехт створював “епічний театр”, щоб спонукати духовно-інтелектуальну роботу творців та глядачів театральних вистав до осмислення найбільш актуальних та небезпечних проблем сучасності. Він прагнув зробити цю колективну роботу передумовою суттєвих суспільних змін. Згідно з ним, якісна зміна суспільного співіснування у ХХ столітті мала б полягати не у перемозі у війні, а у перемозі над війною – у викритті її справжньої сутності, прихованих цілей та самовбивчого характеру для людини й людства.

Цьому сприяв мистецький синтез, який став основою драматургічного новаторства Брехта, поєднуючи реалістичні та модерністські художні принципи, можливості епосу, лірики і драми.

Теоретична естетика Б. Брехта знайшла відгук в Україні. Відомий український режисер Лесь Курбас, подібно до Б. Брехта, захоплювався філософськими творами і створював український театр, спрямований на пробудження розуму у глядачів, розвиток навичок аналізу та здатності робити висновки, використовуючи основний принцип – “відчуження”.

## 1.2 Театр абсурду Беккета як втілення ірраціональної повсякденної дійсності

Театральне життя другої половини ХХ століття було пройняте духом експериментів, які руйнували канони драматичних жанрів, дії, композиції та сценічної мови. Ставилися п'єси “без дії”, “без характерів” і навіть “без слів”. Драматурги прагнули передати “живу театральну емоцію” та порушували інтелектуально-філософські питання. Вони, за словами французького літературознавця Л. ван Дельфта, нагадували мореплавців, які вирушили у подорож для відкриття нових земель. У цьому різноманітті можна виокремити кілька тенденцій:

- *руйнація ілюзії життєподібності на сцені до повного знищення бар'єрів між актором і глядачем;*
- *перевага універсальних явищ духовного буття людини над ідеологічними драмами;*
- *тяжіння до форми “відкритої драми” з фрагментарним характером частин, різновекторністю дії та “відкритим фіналом”;*
- *розвиток “гібридного” драматичного жанру – трагікомедії.*

Отже, логічним кроком буде визначення цього нового виду драми – драми “абсурду”. Варто зазначити, що спроба дати визначення цій новаторській драмі почалася саме після того, як ці твори з'явилися на сценах Франції на початку 50-х років ХХ століття. Незважаючи на їх театральну спрямованість, ці твори суттєво відрізнялися від звичного в літературі поняття “драми” як жанру театру. Вони не мали свідомої настанови на сатиричне висвітлення подій і персонажів [35; с. 116].

Антидраматурги використовували такі прийоми для створення відчуття абсурду:

- *відмова від традиційних драматичних канонів, застарілих театральних норм і умовних обмежень, тобто бунт проти будь-яких правил і нормативності;*
- *поєднання елементів різних драматичних жанрів;*
- *включення елементів з різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно);*
- *використання абсурдних ситуацій як способу організації художнього матеріалу (це не відсутність змісту, а зміст, що є неявним);*
- *гротескно-комічна демонстрація алогічності, ірраціональності, безглуздості форм буття, трагічності людського існування, нестабільності всіх життєвих цінностей;*
- *невизначеність і безликість місця дії, порушення часової послідовності; відсутність продуманої дії та логічних переходів;*
- *відсутність персонажів з правдоподібною психологією поведінки;*
- *алогічність у вчинках героїв і руйнування сюжетів;*
- *занурення у підсвідоме – сновидіння, марення, кошмари.*

З іншого боку, незвичайні “абсурдні” вистави позбавлені елементарної логіки: в них немає ні зрозумілого змісту, ні послідовних реплік. Вивчаючи відмінності між традиційною драмою та антидрамою, варто звернути увагу на два протилежні підходи до дослідження драми – “суто” театрознавчий і “суто” літературознавчий. Літературознавчий підхід дозволяє аналізувати драматичний твір як окремий літературний об’єкт, незалежно від його сценічної реалізації.

Якщо постмодернізм відмовляється від правил на користь принципу гри, то потік свідомості в театрі абсурду – це і є реалізація принципу гри насамперед з мовними структурами. Це умозаключення узгоджується з трактуванням ще однієї важливої теми в творчості С. Беккета – проблеми комунікації, яка може бути і причиною, і наслідком такої гри. Описана вище тричастинна структура потоку свідомості, комунікативна ускладненість і часто супутня їм алогічність є втіленням важливого принципу філософії постструктуралізму – принципу ризоми. Як провідний принцип художнього мислення в постмодернізмі, ризомність виражається у фрагментарності, хаотичності, цитатності, синкретизмі жанрів [82; с. 121].

Абсурдистські драматурги, зокрема С. Беккет, усвідомлювали, що писаний текст є “ідеологічною сіткою”, яку певна група, клас чи соціальний інститут накладають між індивідом і дійсністю, змушуючи його мислити в певних категоріях, помічати та оцінювати лише ті аспекти реальності, які ця сітка вважає значущими [2; с. 15].

Тому текст абсурдистської драми наповнений парадоксами і іноді схожий на насмішку над театром. Тут зсувається логіка смислу, що поширюється на всі інші компоненти твору. Така екстраполяція створює логічний гротеск, який наповнює контекст п'єси і керує її інтонацією: інколи зловісною, що віщує нещастя, інколи іронічною.

Мова драматургії абсурду виступає як механізм комунікації або екран, через який можна “просвітити” потаємні думки персонажів. Вона є “незакріпленою”, мобільною щодо стабільного мовлення і діалогу. Часто драматургія абсурду використовує всі граматичні та контекстуальні засоби, щоб глядач (читач) усвідомив, наскільки ми залежимо від мови і як обережно треба ставитися до неї, щоб уникнути обману.

Цікаво, що завдяки логічним зміщенням і нагромадженням безглуздостей досягається протилежний ефект: ясність і чіткість

характерів персонажів, їхня індивідуалізація. Це виразно проявляється в чергуванні сцен: від реалістичних до тих, де смисл і послідовність подій порушені.

Драматургічна концепція буття, яка виражає дисгармонію світу і, як наслідок, дисгармонію людських стосунків, передається через зовнішню дисгармонію мови, характерів персонажів та інших компонентів.

Бунт проти примусовості мови в драматургії абсурду проявляється у всьому: від трансформації імен персонажів до їх повного позбавлення імен та “калічення” моноскладовими словами (Клов, Фло, Ві, Ру), дійових осіб, виснажених життям (А. та В.; Він, Вона тощо). Таке позбавлення героїв “ефекту власного імені” на перший погляд сприяє нівелюванню персонажів, але життя довело, що певні образи абсурдистських п'єс стали знаковими [75].

Важливим питанням теоретичного осмислення “драматургії абсурду” є підхід до сценічного втілення п'єс. Зокрема С. Беккет був відомий своєю вимогливістю до відповідності сценічного втілення літературній першооснові твору. Такий драматургічний експеримент переглядає місце людини у всесвіті та переосмислює традиційні уявлення.

Беккет у листі до одного приятеля охарактеризував свою діяльність як драматурга так: *“Драматургія починалася для мене як гра. Мені потрібен був відпочинок від прози. У театрі є безліч стійких умов, є навіть публіка. А в прозі немає нічого: мені абсолютно все доводиться винаходити заново”* (вересень 1971 року) [75].

П'єси Беккета, варто зазначити, лежать у двох площинах. Вони одночасно і неймовірно міцно прив'язані до теперішнього, і також трагічно відчужені від нього; одночасно незавершені і разом з тим чітко сформульовані. Вони театральні, це виразно театральні тексти, які намагаються максимально дистанціюватися від формату “вистави”.

Одночасно вони і включають, і ігнорують глядача, обіцяючи йому фізичну присутність, але щоразу занурюючи його у простір зруйнованої або ретельно руйнованої картинки, що вибудовується на сцені. Сценічний текст Беккета виявляє, що будь-яка драматична умовність, що відбувається в театрі, абсолютно хитка.

1950–1960-ті роки – насправду експериментальний період в історії західноєвропейського театру, зумовлений передусім кризою діалогу, фундаментальним для цієї епохи сумнівом у природності міжособистісних відносин між персонажами і, відповідно, у можливості розвитку драматичного конфлікту від зав'язки до розв'язки [75; с. 66].

Діалог виявляється неможливим, він виснажується. У прямому сенсі таке виснаження діалогу відбувається у творчості Беккета від раннього до пізнього періоду, починаючи з першої завершеної п'єси “В очікуванні Годо” (1952) (до цього була незавершена “Елевтерія”), в якій чотири повноцінні персонажі (Владімір, Естрагон, Лакі, Поццо), один з маленькою роллю (Хлопчик) і один відсутній на сцені (Годо).

Отже, сама класична драматична форма, що передбачає “природну” розмову двох чи кількох персонажів, у середині ХХ століття виявляється неспроможною. Починаючи з театру абсурду – і навіть раніше, з “нової драми”, у сучасному театрі можна з впевненістю говорити лише про одну форму діалогу – діалог між глядачем і сценою, між текстом і глядачем. У цьому сенсі можна сказати, що навіть ті п'єси театру абсурду, які формально написані для кількох персонажів, стають монодрамами в тому сенсі, що в них звучить лише один голос – голос самого тексту. Він відповідає одному з ключових понять постмодернізму – різомі, яка фіксує лише рухомі лінії: *“Вона не має ні початку, ні кінця, лише середину, з якої росте і виходить за її межі”* [16; с. 27].

В абсурдистських п'єсах люди опиняються в певних проблемних обставинах, вони намагаються висловити це в єдиній доступній їм мовній формі, але при цьому мовчать про головне, що завдає їм душевного болю: про страх, пережиті травматичні події минулого і про наближення кінця фізичного існування. Саме ці теми постійно присутні у свідомості персонажів і знаходять експліцитне емоційне вираження в їхніх монологіях.

Однією з таких тем є ностальгія, ширше – проблема пам'яті. Герої найвідомішої п'єси С. Беккета “Чекаючи на Годо” Діди і Гого згадують Ейфелеву вежу, Біблію та старі анекдоти. Потік свідомості в театрі абсурду завжди перемішаний зі спогадами. Дія в п'єсах театру абсурду не розвивається, вона ніби застигла на місці, але при цьому в тексті завжди присутні ремінісценції, що відсилають до минулого. Епізоди, які виражають майбутні події, плани, мрії та фантазії персонажів, практично відсутні в аналізованих п'єсах.

Часовий континуум у текстах п'єс трансформується і починає позначати статичний момент із життя героїв, які бояться майбутнього, страждають у теперішньому або не розуміють його і живуть несвязаними спогадами про минуле. Текст, що позначає такий стан, у найвищій мірі “ризомний”, позбавлений лінійної структури, він багатовимірний і складається з багатьох тем і підтем, не завжди логічно пов'язаних. Тому потік свідомості в театрі абсурду кидає виклик глядацькому сприйняттю базових категорій часу, простору і порядку.

Використання техніки потоку свідомості в драматургії С. Беккета обумовлено також вимогами сценічного жанру. У драмі всі внутрішні монологи повинні бути озвучені і при всьому їхньому психологізмі мають залишатися сценічними. Засоби створення сценічності не зводяться тільки до театральних прийомів, вони можуть бути виявлені безпосередньо в драматургічному тексті. Наприклад, драматург може вдаватися до

інтердискурсивності, стилізуючи внутрішній монолог під публічний виступ (промова Лакі) або впроваджуючи пісні та анекдоти. Сценічний ефект також дають паузи, які в залежності від їхньої тривалості та функції можуть бути по-різному виражені в тексті, наприклад знаками пунктуації або ремарками *pause, silence, hesitates* [72].

З одного боку, слово в театрі 1950-х років стає самодостатнім – тобто самостійним, а не допоміжним елементом. Слово більше не сприймається драматургом лише як інструмент для передачі внутрішнього світу персонажа, його соціальних і психологічних характеристик, сюжету п'єси тощо, але стає самим діючим лицем п'єси, рушійною силою розвитку дії, формує інтригу і сюжет. Як наслідок, одного “джерела голосу” та сцени виявляється достатньо для театру, зникає потреба в інших персонажах. У той же час у театрі абсурду остаточно утверджується рівнозначність усіх “мов” театру нарівні зі словом: декорації, костюми, жести, музика, звуки тощо.

Йонеско називав свої п'єси “мовними трагедіями”, відтак підкреслюючи, що в його театрі йдеться про гру мовою і з мовою. Беккет підійшов ще далі до меж театральності, в його п'єсах як один персонаж монодрами виступає навіть не одне обличчя, а лише якась його “частина” – як Рот у п'єсі “Не я”, наприклад. Інший варіант такої “самостійності” мови в театрі – не мовні ігри, як у п'єсі Беккета “Чекаючи на Годо”.

Щодо метафізичної основи “виснаження” діалогу в театрі абсурду, то можна було б навести безліч свідчень, що пояснюють це явище, які посилаються на страшні події в історії ХХ століття, а також дослідження, в яких стверджується спадковість театру абсурду щодо філософії екзистенціалізму. Не заглиблюючись спеціально в цю тему, хочеться дати лише посилання на слова Вальтера Беньяміна з есе про Лєскова “Розповідач” (1936), де філософ, розмірковуючи про поступове зникнення розповідача з життя і літератури у ХХ столітті, пояснює це явище тим, що

доля однієї людини нікого більше не цікавить, а передавати досвід Іншому вже виявляється неможливим: *“Хіба ми не помітили, що коли закінчилася війна (Перша світова війна. – С.Д.), люди повернулися з фронту нікими? Повернулися, ставши не багатшими, а біднішими досвідом, доступним для переказу? Потік книг про війну, що хлинув на нас через десять років, містив у собі все, що завгодно, але тільки не досвід, передаваний з вуст в уста”* [4; с. 384].

Неможливість діалогу має подвійний характер: з одного боку, через відторгнення Іншого, небажання прислухатися до Іншого, а з іншого боку, через відсутність повноцінного усвідомлення самого “Я”, яке вступає в діалог. Цікаво зазначити, що з точки зору сучасного богослов'я, діалог – це насамперед зустріч, яка нерозривно пов'язана з радістю, ликуванням, тобто виявленням обличчя іншої людини.

Можлива така зустріч лише за основної умови, яку можна було б назвати умовою відкритості “Я” – “Іншому”, від якої сучасна людина зазвичай захищається іронією, гумором. Театр абсурду демонструє повну протилежність такому істинному діалогу: герої максимально закриті, не слухають і не чують, а про радість від спілкування в цих п'єсах говорити не доводиться. Навіть якщо в п'єсі є два або кілька героїв, справжньої зустрічі не відбувається – не тільки тому, що дві особи не бажають вступати в контакт, але й тому, що особистості, “обличчя”, немає – виявляти нічого, герої максимально позбавлені індивідуальності.

Однак відсутність єдиного цілого особистості персонажа не означає, що він перетворюється на якесь “порожнє місце”. Навпаки, персонаж, його “оболонка”, заповнюється множинними голосами, голосами з минулого і теперішнього, голосами вигаданими і реально існуючими (існували) в житті героя. Водночас, герой перестає бути “собою”, він позбавляється самого себе, свого тіла, перетворюючись на точку перетину різних голосів: так у Беккета з'являються Рот із “Не я”, що відтворює уривчасті думки та

спогади; персонаж Джо з телевізійної п'єси “А, Джо?”, який нічого не говорить на сцені, але в голові якого безперервно звучить голос давно померлої жінки, яка, в свою чергу, нагадує йому голоси інших забутих ним близьких людей; Пригадуючий (Souvenant) з п'єси “На цей раз”, з трьох сторін від якого, зліва, справа і зверху, звучать голоси однієї і тієї ж людини – його самого. Беккетівський персонаж вміщує в себе безліч “фантомних істот” [75; с. 129], нескінченних станів людини.

Джерелом цих голосів найчастіше стає минуле героя, з яким персонаж веде своєрідний діалог. Однак метою такого діалогу з минулим, на відміну від, скажімо, прустівської спроби повернути час, стає не зупинити мить, не «зловити» минуле, а, швидше, позбутися його.

Через це в театрі абсурду зростає роль речей, предметів, декорацій, які в певній мірі замінюють героєві об'єкт спілкування. Особливе ставлення до матеріального світу складається вже в екзистенціалістській філософії та літературі – згадаймо Рокантена, героя роману Сартра “Нудота”, який, усвідомивши існування цього матеріального світу, відчуває почуття відрази від чудовищної плотської присутності тут і зараз коренів, випущених деревом на поверхню землі, або кухля пива тощо.

Найбільш радикально функція предмета на сцені трансформується в п'єсах Беккета. Відомо, яку увагу Беккет, драматург і режисер, приділяв реквізиту, з яким працювали актори в його постановках, зокрема морквина, капелюх, черевики, мотузка і валіза в п'єсі “У очікуванні Годо”.

Усі п'єси Беккета, починаючи з “Чекаючи на Годо”, так чи інакше, повертаються до питань про існуючі взаємозв'язки, зазвичай не озвучувані в театрі, про роль глядача в розшифровці тексту, про видиму картинку всередині тексту, про сам текст, а також про взаємозв'язок останніх двох структур. Також багатьма дослідниками було помічено, що п'єси Беккета, починаючи з самої першої, спираються на реконфігурацію умовної ідеї часу і місця (хронотопу), зазвичай доволі строго визначених у театральній

практиці. Можемо спиратися на термін однієї з найбільших дослідниць творчості Беккета Рубі Кон, який звучить як “театральність” [75; с. 75] – драматичний конфлікт між часом і місцем у драмі, між часом і простором актора на сцені. Тут піднімається фундаментальне питання про суб’єктивність героїв Беккета.

На питання про схожість своїх творів з текстами Кафки Беккет відповідав: *“Наміри персонажа Кафки цілком логічні; він приречений, але в духовному плані він не піддається розгубленості, не здається. Мої ж персонажі виглядають як ті, що здалися. Інша відмінність: ви бачите, наскільки класична форма у Кафки; його герой просувається вперед, як дорожній каток, майже безтурботно. Здається, що він увесь час під загрозою, але жах викликає сама форма. У моїй творчості жах викликає те, що знаходиться за формою, але не в самій формі...”* [71; с. 139].

У сталих театральних традиціях тіло актора фактично підкорене психологічним факторам: актор повинен втілити різні риси характеру і виразити різні психологічні стани. У цьому контексті тіло актора – засіб, повністю підпорядкований психологічному опису. У театрі Беккета саме тіло розглядається з найпильнішою увагою. Автор ставиться до тіла як до простору, об’єкту, мови – як до справжнього «театрального матеріалу», який може змінюватися, ліпитися, формуватися і спотворюватися на кожному новому етапі. Слово “матеріал” має бути в даному випадку сприйнято буквально. Зазвичай тіло актора є данністю, яка не змінюється протягом дії. Беккет же в театрі навмисно піддає тіло метаморфозам. Автор сприймає тіло багато в чому як матеріал живописця або скульптора, здійснюючи систематичне дослідження всіх можливих відносин між тілом і рухом, тілом і простором, тілом і світлом, тілом і словами.

Тіло в п’єсах Беккета не тільки фрагментоване, відкрите глядачеві, покрите тінями, анульоване або знищене: це також, у його найтипівішому прояві, механізм, позбавлений здатності руху. Беккет ніколи не сприймає

рух як само собою зрозумілий признак тіла. Сам рух виставлений і досліджений тільки у відношенні до складності або неможливості переміщення. Тіла персонажів Беккета завжди існують у стані відсутності або заперечення: нездатні бути поміченими, або переміщуватися, або бачити (Хем сліпий, Крепп короткозорий, а окулярів у нього немає), або чути (у Креппа зі слухом біда) тощо. І все ж саме цей недолік надає тілу свою драматичну силу і свою дійсність як робочий матеріал для сцени. Тіла з хорошим здоров'ям, з “традиційною” красою і “нормальними” потребами тут взагалі не існують.

Таким чином, у драмі Беккета тіло починає існувати тільки тоді, коли починаються його страждання. Замість того, щоб розглядати театр Беккета як портретну галерею калік-песимістів, потрібно зрозуміти його навмисне і інтенсивне зусилля змусити театр звернутися до проблеми тіла, надати тілу масштаб, вимір і осмислену фізичну присутність. Беккет одночасно показує і досліджує фізичні та метафізичні недоліки людини, але він також використовує їх для встановлення фізичного і сенсорного поля, що дозволяє, як сказав би Антонен Арто, заповнити порожній театральний простір за допомогою особливої поетичної мови.

Метою Беккета не є зменшення сценічної дії до одних лише слів, а скоріше зосередження на тих словах, які втілені і оголошені тілом. Його театр елементарних речей, слів і тіл, слів у тілі, слів, вироблених тілом, слів, втілених тілом. Непорушність, специфічна для театру Беккета, парадоксальна: вона полягає в усуненні всіх звичайних властивостей, що мають відношення до тіла, Беккет відкриває «нескорочуваність тіла», нагадує нам, що воно все одно залишається засобом розкриття людини. Зосереджуючи нашу увагу на словах, Беккет створює фізичний простір, навіть коли він зменшений до меж єдиного фізичного органу.

Зрештою маємо, що театр Беккета – це “розріджений” у найкращому значенні цього слова, естетичний проєкт; тіло зменшене, слова скорочені, і все ж і слово, і жест втілюються в основну смислову виразну функцію.

Це постійний його принцип, що концентрує увагу на “контурі” тіла, або на ході (Клов, зі звуком його кроків), або на певній позі (Крепп), або на обличчі і рухах рук (Вінні, Хем), або на одному тільки обличчі або виразі обличчя (Крепп, Вінні у другому акті, “Гра”), або на обличчі і руках (Негг і Нелл), або знову і знову на частині тіла, що вимовляє слово.

Одним із ключових термінів, до яких Беккет вдавався на репетиціях з акторами, була “економія”. Чистий, простий рух, пов’язаний із можливостями слова і інтонації. Надзвичайно економним був Беккет і в обговоренні сенсу п’єси. Він забороняв акторам обговорювати значення тексту між собою і вважав розмови небезпечними для спектаклю. Будь-яка свідомо інтерпретація небезпечна для тексту. *“Я не хочу говорити про п’єсу. Тут немає нічого про філософію: тільки текст, що приймає сценічну форму. Не філософія, а поезія – ось єдиний інтерес драматургії”*, – говорить Беккет про свої репетиції [71].

Поезія в драматичному контексті стала для Беккета-режисера найважливішою мовою виразності спектаклю. У своїх щоденниках ще в середині 1930-х років Беккет вперше формулював ідею поетичного театру в рецензії на спектакль за трагедією Крістіана Геббеля “Тіг і його кільце” з Вернером Крауссом у головній ролі: “Поетична трагедія ніколи не стане спектаклем у театрі, навіть якщо прикидається поезією, тому що слова в ній завжди бентежать сенс дії, а дії не розкривають сутності слів”. Улюбленим драматургом для Беккета завжди залишався Расін (курс лекцій про нього Беккет читав у рідному Трінті-коледжі).

Текст Расіна, на думку Беккета, ніколи не намагається приховати сенс дії за словами, не тримається за формулювання, отже, його трагедії не можна назвати “поетичною дією”, але можна назвати справжньою поезією

в драматичному контексті [74; с. 215]. Найнебезпечніше в поетичній мові – її зростаюча декоративна функція, “гра словами”, що пестить слух. Беккет повстає проти цієї тенденції задовго до власних серйозних драматургічних спроб.

Тож головним у театрі для Беккета був пошук поетичного, що містить у собі сенс драматичного. Світ Беккета — своєрідна “нульова точка”, моральна порожнеча, яка поглинає людину, що опинилася в ній. Це життя, де нічого неможливо досягти, нічого не можна змінити. Початкова фраза п'єси є символічною: “Не лізе” або “Не виходить”. Ці слова стосуються не лише черевика, якого з труднощами знімає Гого, але й відкривають перспективу, що дозволяє сприймати світ абсурду через категорії асоціативної логіки, яка передбачає перетікання одного поняття чи твердження в інше. Гого не може вибратися з того світу, в якому він “вариться”, йому не вдається зустріти Годо, який, здається, мав би надати його існуванню сенсу; у Естрагона, зрештою, не складається життя. Фізичний біль, який він переживає щодня, стає душевним болем, тягарем, від якого людина не може позбутися протягом усього злиденного існування. І це стосується не лише Естрагона. Усі персонажі п'єси та їхній світ є всесвітом в мініатюрі, всі вони мучаться внутрішніми гризотами, які, проте, не усвідомлюють, натомість бажаючи видаватися сильними, запитуючи: *“Невже я схожий на людину, яку можна змусити страждати?”* [3; с. 362].

Персонажі п'єси не є прототипами конкретних людей чи націй, а представляють усе людство загалом — без минулого чи майбутнього, позбавлене будь-якого метафізичного коріння та прориву до трансцендентного, прикріпленості до чогось, що надавало б сенсу їхньому життю.

Загалом можна констатувати, що епоха 1950–60-х років народжує новий тип драми, що її послідовно проповідував Беккет. Така драма репрезентує уявлення про монодраму як про відображення крайньої суб'єктивності сучасного театру, що представляє події на сцені з точки зору одного персонажа навіть у тому випадку, якщо формально в п'єсі бере участь кілька персонажів; це втілює передбачення Антонена Арто про нове ставлення до жесту, руху акторів, декорацій, сценічного реквізиту, звукового оформлення постановки тощо як рівноправних “мов” театру нарівні зі словом; реалізує екзистенціалістську метафізику тотальної самотності людини перед обличчям незбагненого світу, що затоплює її своєю матеріальністю.

Підбиваючи підсумки, ХХ століття стало часом переосмислення людством суспільного устрою та його місця в ньому. Дві світові війни та численні революції сприяли появі нових філософських течій, однією з яких була екзистенціальна філософія, яка відображала духовну кризу суспільства. Песимістичні настрої, пронизані відчаєм і незадоволенням, відчуттям абсурдності навколишнього світу, призвели до створення нової драми – драми “абсурду”, одним із засновників якої став С. Беккет.

Художній світ абсурдистських п'єс С. Беккета апокаліптично страшний, майже неможливий, завжди на межі кінця, очікування якого нестерпне. За словами самого автора, це “*humanity in ruins*” (укр. “людство в руїнах”). Саме таке буття породжує спотворені форми сприйняття дійсності у свідомості персонажів театру абсурду. Письменник у своїх творах під впливом песимістичних настроїв стверджував, що будь-які негаразди чи суспільні проблеми – це прямий результат вчинків людини. І якщо традиційний класичний театр переносить глядачів у стан емоційної гармонії, кульмінацією якої є катарсис, то театр абсурду виконує іншу функцію: він зриває маски з пригніченої людської психіки, долаючи будь-які табу.

Варто відзначити, що чіткого трактування драми “Чекаючи на Годо” досі не існує в літературознавстві, оскільки С. Беккет категорично відмовлявся коментувати ідею свого твору. Однак, незважаючи на це, важко заперечувати, що поява цієї драми змінила традиційне розуміння поняття “драма” та ввела в літературознавство термін “антидрама” (“anti-play”). Таким чином, драматург руйнує всі канони класичного театру:

- 1. Відсутність конфлікту та його розв'язки.*
- 2. Відсутність чітко окреслених характерів та ідей.*
- 3. Відсутність традиційного розподілу на “добро” і “зло”.*

Трансформуючи філософію екзистенціалізму та нехтуючи театральними канонами, Беккет через абсурд показував ірраціональність сучасності.

### **1.3 Театр “екзистенціалізму” Ю. Косача як результат пошуків національної ідентичності в умовах еміграції**

Серед різнобічної громадсько-політичної та культурної діяльності Юрія Косача маловивченою залишається його роль як театрального критика, чий науковий дослідження й досі можуть слугувати джерелом для розуміння розвитку європейської драматургії другої половини ХХ століття. Упродовж усієї своєї публіцистичної діяльності він продовжував традиції своєї родини в галузі театральної критики, яка, вбираючи публіцистичну стилістику, формувала духовні смаки й генерувала суспільно-політичні орієнтири в контексті новітніх суспільних настроїв у Європі та світі. Олена Пчілка, Леся Українка та Юрій Косач спільно виступали як театральні критики й творці драматургії, що дозволяло їм глибоко проникати в творчу лабораторію зарубіжних драматургів, виокремлюючи найкраще, що могло сприяти оновленню національного театру.

Будучи автором таких популярних в еміграційному середовищі драматичних творів як-от “Дійство про Юрія Переможця”, “Ворог”, “Облога” тощо Ю. Косач розумів важливість художньо довершеної драматургії і театру для формування кожної зрілої європейської нації.

Юрій Шерех, характеризуючи Косача як європеїста, послідовного захисника української ідеї та непримиренного ворога більшовизму, одним із перших піддав критиці демагогічність і необґрунтовану декларативність його публіцистичних виступів. Згодом з думкою Шереха погодилася й Соломія Павличко, яка підкреслювала, що в публіцистиці Косач надає перевагу визначенню через заперечення [49; с. 293].

У культурологічних публікаціях еміграційного періоду Юрій Косач, суголосно з ідеями своїх відомих предків, дотримується концепції, що духовна культура формує світогляд народу та сприяє політичним і економічним перетворенням. Цю тезу яскраво ілюструють його

театрознавчі дослідження. У 1946 році на сторінках журналу “Рідне слово” Ю. Косач публікує статтю “Театр таїни”, в якій аналізує провідні стилі в драматургії повоєнного періоду.

Косач погоджується з тим, що кожна нова епоха очікує від митців новаторського підходу до художнього відображення дійсності, але водночас засуджує псевдоноваторство, про що іронічно зазначає: “Філістер розуміє, що йдеться про новий стиль. Філістер знає, що треба йти “в ногу з добою” – розпаду атома, теорії квантів, теорії одності фізичного й духовного тощо. Він наспіх складає формули нового стилю, але надаремно – цей стиль неорганічний. Відкриття нема, залишається наслідування, повторення, підміна”.

Косач переконує мистецьку еліту, що нова епоха, позначена не тільки хаосом у суспільстві, спричиненим динамікою воєнного лихоліття, а й новим типом людини, яка виборола в екстремальних умовах право на життя, право бути героєм, інтелект якої з розвитком наукових відкриттів неухильно зростає. Тому сучасним драматургам необхідно враховувати цю обставину у своїй творчості [30; с. 11].

Визначальною рисою драматичного твору, за сприйняттям Юрія Косача, є “трагедія для пережиття”, “трагедія як дійство душі”. Він переконаний, що “момент чарування й потрясіння” є одночасно основною складовою для розуміння природи театру й фактором стилю, тоді як афектовані новації у площині тематики й проблематики, епатаж у акторській грі й декораціях є другорядними. Косач також акцентує увагу на важливості акторської майстерності, підкреслюючи вміння артиста злитися з героєм і відтворити прозріння душі персонажа.

Попри це, Косач не втримується від спокуси дати власне визначення новому стилю нового періоду – “ірреалізм”, хоча й зазначає, що цей термін є невлучним і “плоско-вузьким”. Він вважає, що цей стиль розкриває суть театру, відображаючи не реальність дійсності, а реальність душі. За його

словами, запропонований стиль здатен створити “візіонерський театр дійства духу”, чії п’єси можуть “розколоти віртуальну пам’ять природного стереотипу”.

Спостерігаючи процес провінціалізації та орієнтальне спрямування творчості деяких представників національного театрального дискурсу в еміграції, Косач прагнув, щоб українська письменницька еліта вивчала й опановувала секрети творчої лабораторії провідних митців модерної літератури Західної Європи, як-то Поля Клоделя.

У цікавій формі “патетичного послання” від збірного образу драматурга-маски до типового образу європейської актриси Ельвіри де Гравальос Альфара, опублікованого на сторінках збірника “МУР”, Юрій Косач висловлює свої погляди на розвиток театру в повоєнній Європі. Такий прийом дозволяє автору “мандрувати” у часі, висвітлюючи особливості розвитку драматургії та театрального мистецтва в різні знакові для українського і європейського театру періоди. На початку публікації він чітко окреслює відмінності між культурою романтичного театру та канонічного класицистичного, звертаючись до актриси: “... ми різнимось з вами тільки смаками щодо двох основних стилів світового театру... ви схильні протегувати класицизм, я – романтизм” [26; с. 45].

Косач переконує адресата свого послання: “Нехай романтизм розпадеться на десятки напрямків формалістичних пошуків – символізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм – це не важливо. Важливе лише одне: клімат театрального твору, клімат його проблематики, колізій, напруження, ідеологічного змісту та психологічної тенези. Усе це, освітлене відблиском революційності, створює вічне й вирішальне звучання театрального твору в рамках романтичного кола світової драматургії” [26; с. 51].

Стосовно головної специфіки драматичного твору, для Косача вона полягала в боротьбі ідей, які сприяли б оновленню театрального ритму та

народженню нового стилю, що відповідало, та й донині до певної міри відповідає потребам доби і духовним запитам нації. На його думку, класицизм, з його *“скам'янілістю мертвих канонів”* та *“ув'язненням творчої думки штампом зразковості”*, не здатний на це.

У своєму виступі Косач детально окреслює не лише завдання сучасного європейського театру, але й свою естетичну театрознавчу концепцію. Говорячи про атрибути, що сприятимуть оновленню драматургії, зокрема національної, Косач ставить на перше місце безпартійність, яка дозволяє об'єктивно висвітлювати актуальні проблеми сучасності на театральній сцені, без зайвої політичної пропаганди й упередженості. Талановите слово драматурга, виголошене не менш талановитим актором, здатне осяяти людину зсереди, підтвердити або спростувати її розуміння сучасних суспільних і культурних тенденцій, вплинути на моральне здоров'я нації. На думку Косача, визначальними для повноцінної драми «атомної» доби є моральна відповідальність драматурга за своє слово, оскільки *“ця соціальна функціональність, ця служба моральному закону – це істота театру”*, та вміння закликати глядача *“до бою”*, оскільки *“експлозивність драми відповідає експлозивності суспільства, яке ніколи не перебуває в статичному стані”*. Важливою є й етнозахисна функція театру, який в умовах бездержавності є речником нації, вихователем патріотичних почуттів та відображенням боротьби українського народу за своє місце в історії.

Юрій Косач також порушує питання особистості митця, який здатен створити новий стиль театру на перехресті експресіонізму й реалізму – *“театр душі, театр таїни, театр магії”*, не вдаючись до сліпого наслідування чи епігонства, що були поширені у творчості українських митців у повоєнний період на еміграції. Він слушно зауважує: *“Можна до одуріння наслідувати манеру Дж. Джойса чи Гемінгвея, але бути водночас на сто миль віддаленим від їхнього генія. Але достатньо однієї іскри, щоб*

*піднесена проблема так реально знялася над хащею мовно-стилістичних ребусів, що ці ребуси вмиг стануть об'явленням. Вирішує тут щирість митця, сила його особистості, його, за екзистенціалістами, жага свободи” [26; с. 51].*

Свій діалог-гротеск Косач, традиційно для публіцистичних виступів у мурівський період, завершує оптимістичним прогнозом щодо розвитку національного театру з новим стилем. Цей стиль буде відзначатися такими атрибутами, як посилення романтичної іронії, гра з дійсністю, казковість, що, помножені на вільний від політичного тиску талант драматурга, створять нове мистецтво театру.

Як і його тітка Леся Українка, Юрій Косач глибоко усвідомлював необхідність оновлення українського театру, який прагнув вийти з залежності від спрощеного етнографізму і водночас не стати епігоном європейських зразків. З цією метою він написав ряд п'єс, які могли б стати окрасою репертуару національного театру, однак сценічна доля його творів не склалася. Юрієві Косачу, добре обізнаному зі спектром шукань на європейській сцені, імпонували драматурги-експериментатори української діаспори, які тяжіли до ірреалістичного подвоєння реальності, синтезу прийомів різних культурних епох і демонстрували художнє мислення, яке нині науковці називають метадраматичним.

Театральні рефлексії Юрія Косача проливають світло що на провідні мистецькі тенденції його доби, то й на формування його власних естетичних координат. Варто згадати, що свої спостереження про сценічне мистецтво письменник почав публікувати ще в 1939 році в берлінському часописі “Нація в поході” під назвою “Розважування про театр”. За його оцінками, у творчості українських драматургів заслуговували на увагу пошуки в руслі абсурдизму і сюрреалізму. Письменник високо цінував творчість Миколи Куліша, особливо запропонований ним *“новий стиль,*

*новий канон української драматургії – сюрреалістичний та історіософічний*” [44; с. 45].

Ідею модернізації української літератури, інтеграції в мистецьку Європу Юрій Косач неабияк підтримував: він намагався звести науково-теоретичний підмурок ідеології пізнього модернізму— екзистенціалізму. Проблеми сучасної людини, яка перебуває постійно у ситуації морального вибору, розв’язує проблему буття — небуття, віри — зневіри, постають на історичному тлі у чотирнадцяти п’єсах Ю. Косача.

Він дуже чітко висловив гостру потребу в оновленні драматургії. Косач сформулював прагнення створити справді новий театр, що відкидає декоративний романтизм, мелодраматизм і плаский натуралізм. Драматург прагнув до театру, який би зачаровував без зайвого оптимізму, до шекспірівського “*theatrum mundi*”, де жива людина з її “*розщепленістю, демонічністю й парадоксом існування на землі*” була б у центрі уваги [52].

Юрій Косач небезпідставно вважав Юрія Костецького лідером новаторської динаміки у змістовій формі драматичних творів співвітчизників у діаспорі. Однак його власний внесок в еволюцію української метадрами слід визнати не менш вагомим. Багатий глядацький досвід Косача у повоєнній Європі спричинив його апологетику новітнього формату, названого ним “*театр екзистенціалізму*”. Прихильник ідей Ж.-П. Сартра, Косач трактує мистецтво як “*безкорисну пристрасть*”, “*здійснювану свободу*”, як “*вибір*”.

Відтак, на його думку, “*екзистенціальний театр*” є “*театром авангарду нашої доби, принаймні – корчіїного зусилля на авангардне становище*” [52; с. 9]. Публіцист підкреслює найсуттєвішу стильову та ідеологічну засаду екзистенціалізму – проповідування місійності людини стосовно світу, в якому вона змушена існувати. За його спостереженням, драматургія Сартра, Камю, Ануя та Сімони де Бовуар ставить за мету зобразити людину “*в її наготі, віч-на-віч із потворною правдою свого*

*загину, на який вона приречена від народження, або, у разі перемоги, свого утвердження” [52; с. 8].*

Вважаючи театр трибуною сартризму, критик спробував замінити слово „людина” у творі Сартра “Буття й убогість” на „мистецтво” з метою отримати *“програму, маніфест екзистенціалістичного театру, театру авангарду нашої доби” [52; с.7].*

У розвідці “Театр екзистенціалізму”, надрукованій у мурівській «Арці» в 1947 році, Косач намагається осмислити роль філософської системи сартризму у розвитку європейської драматургії та театру. Зі знанням справи він аналізує інновації у драматургії як самого Ж. П. Сартра, так і провідних французьких та німецьких драматургів. Косач вважає, що *“театр екзистенціалізму замість долі висуває на головного героя душу людини, парадоксальне, роззброєне іноді своїм цинізмом вчення сартризму, якесь вічне “так і ні” самопожирюючої діалектики породжує рівноцінні форми драматургії – прості, оголені, крайньо суб’єктивістичні” [52; с. 8].*

Аналізуючи п’єси Сартра (“Мухи”, “Замкнені двері”, “Мерці без похорон”, “Повія, сповнена пошани”), Косач намагається знайти паралелі в українському театрі: *“...цей театр відображає якоюсь мірою наші прагнення до справді нового театру, який відкидає декоративний романтизм, мелодраматизм та поверховість натуралізму” [52; с.9].* На думку критика, створюючи нові форми театрального мистецтва, драматурги шукають їхнє коріння у класичних зразках: *“Театр екзистенціалізму ближче стоїть до грецької трагедії та середньовічних містерій, ніж до театру доби натуралізму, хоча іноді і використовує ультранатуралістичні засоби” [52; с.9].*

Він підсумовує, що *“ахіллесовою п’ятою театру екзистенціалізму є те, що, користуючись традиційною формою драматичного твору, він*

*просуває зміст, який насправді є не мистецтвом, а філософськими роздумами...*” [52; с. 9].

Особливо інтенсивно Косач звертається до роздумів над перспективами драматургії та театру загалом після Другої світової війни, чому сприяло творче середовище діаспори та видавнича активність МУРу. У статті “Театр екзистенціалізму” (1947) він висловлює міркування щодо жанрових особливостей шукань екзистенціалістів, які видаються йому досить близькими, але все ж відмінними від драми ідей, або таких її виявів, як інтелектуальна, психоаналітична, метафізична драма. На його думку, екзистенціалізм у драматургії вимагав театру, який би відрізнявся від усталених сценічних конфліктів, що повторювали схеми романтизму, мелодраматизму, натуралізму. Настала пора метадраматичних метаморфоз – відчуження від “зайвого оптимізму”, актуалізації людини з характерною розщепленістю, яка б уособлювала розмаїті грані шекспірівського “*theatrum mundi*”.

Нові риси драматургії, що, на думку опонентів, могли здаватися “звироднілою модою чи снобізмом”, справляли враження “джерел якогось нового стилю, який змагається за нові форми театрального мистецтва, навіть шукаючи їхнє коріння в класичних зразках... І до грецької трагедії, й до середньовічних містерій театр екзистенціалізму... стоїть ближче, ніж до театру доби натуралізму” [52; с. 9]. Відмінність нового стилю, за Косачем, полягає у таких особливостях, як “спрощення засобів, сконденсованість форми і розрив з традиційним принципом театральності та розваговості” [52; с. 12]. Ці метадраматичні інновації Косач починає активно втілювати у своїх п’єсах.

У цій же статті Ю. Косач стверджував, що головне завдання сучасної літератури – це “відображення трагізму людини наших днів, яка стикається з двома крайнощами: жахіттями воєн, революцій і післявоєнного хаосу, з одного боку, та величезним злетом сучасного духу –

*Евфоріона, з іншого, який за давньою міфологією символізує дух, пристрасно спрямований вгору, до зір. Ідеологи мистецтва пропонують створення міфу сучасності: трагічного гуманізму як прагнення людини через усе досягти світла в епоху темряви” [52; с. 7].*

Для Ю. Косача трагічний аспект людського життя, в цілому, був надзвичайно важливим у визначенні принципів літературної творчості. Цей трагізм завжди тяжів над героями його творів, змушуючи їх шукати, розчаровуватися і знову сподіватися на краще. Косач підкреслював: *“Ми всі в пустелі, у небувалій пустелі, де людина тільки з зорями, Богом і самим собою [...] На тлі апокаліптичного змагання, трагедії боротьби з долею, трагедії людських екзистенцій” [28; с. 89].* Герої Ю. Косача знаходять невисловлене вербально спасіння у християнській любові до ближнього, до своєї батьківщини, до прекрасного, до Бога. Це надає сенсу людському існуванню, нехай і трагічному, але вартому боротьби за високу мету.

Саме від засобів, форми та зв'язків із традиційними принципами залежить *“динаміка і гострота ідейного наповнення” [52; с. 9]* творів. Наприкінці статті Косач задає питання: *“Чи можуть шляхи українського театру перетнутися з шляхами театру екзистенціалізму?” [21; с. 16].* Хоча критик не дає прямої відповіді, він визначає певні кроки до цієї зустрічі: *“Сміливість та оригінальність у виборі проблематики, відверте порушення актуальних питань часу, наполегливість у пошуку нових форм, які водночас пов'язані з нашою та світовою традицією, – це те, чого нас може навчити театр екзистенціалізму як один із передових напрямків у боротьбі за новий стиль у театрі” [21; с. 5].*

Юрій Корибут висловлює сподівання на формування абсолютно нового театрального жанру, який зможе по-своєму збагатити світову трагічну спадщину. Він зазначає, що *“Дійство...”* Косача несподівано, але логічно звертає увагу сучасного театру на український містерійний театр.

Це включає такі драми, як-то “Слово про збурення пекла” або, особливо, “Алексій, чоловік Божий” XVII століття – п’єми, що виглядають дивовижними та чудернацькими на фоні натовді сучасного європейського трагічного театру Кальдерона і Расіна [21; с. 18].

Трагедію Юрія Косача “Дійство про Юрія Переможця” Корибут вважає новим досягненням українського експресіоністичного театру. Хоча дія пов’язана з історичною постаттю – сином Богдана Хмельницького, – події виходять за межі звичайної часовості. Критик відзначає унікальний стиль Косачевої трагедії: *“Норми сценічної архітектоніки тут повністю підпорядковані ірраціональному баченню священного Києва, ідея якого, як внутрішня національно-етична необхідність, діє в душі людини, представленої добрими й злими силами, що уособлюють частки цього внутрішнього світу”* [21; с. 13].

У “Дійстві...” Косач створює “психологічний портрет” українця з характерними рисами. На його думку, типові риси українця, такі як перевага емоційності над волею та надмір чуттєвості, що призводить до мінливості орієнтацій та ідей, стають причиною загибелі героя і чергової втрати незалежності.

Передбачаючи суперечливе тлумачення трагедії Косач у вступі пояснює, що головний конфлікт твору – це конфлікт героя зі своєю душею. Це спрямовує увагу читача на внутрішні почуття головного героя, а не на зовнішні обставини. Чітка розстановка ворогуючих сил (Україна проти держав-загарбників) могла б викликати інше прочитання конфлікту, але автор бачить причини поразок у визвольних змаганнях не у зовнішніх обставинах, а у внутрішньому світі людини. Кульмінаційними моментами стають три розмови Юрія Хмельницького з Юдит, Гальшкою та Раїною, які відображають його внутрішні суперечності щодо вибору шляху в боротьбі за незалежність України. *“Три жінки – три частини його самого: любов (Раїна), помста або відданість справі (Юдит) і чужа доля*

(Гальшка). *Постаті навколо Юродивого Юрія – історичні чи вигадані, різних національностей – потрібні йому для власної муки*” [27; с. 12]. Розв'язка твору також впливає з авторського трактування конфлікту. Вона має пролонгований характер: рішення, прийняте Юрієм, нарешті приносить полегкість його душі, вичерпуючи конфлікт. Загибель Юрія, яка настає пізніше, не означає його поразки: ідея, проголошена героєм і підтримана блаженним Василієм, залишається жити серед народу.

Тема драми “Облога” Ю. Косача – події визвольної війни 1648–1654 років – дозволяє порушити питання європейськості української нації, відстоюючи право України називатися європейською державою. Цьому сприяє зображення морально-людського та соціально-історичного аспектів постаті Тимоша Хмельницького. Головний герой, представник української еліти, володіючи знаннями латинської мови, архітектури та історії, завойовує симпатію відомого європейського архітектора Дольче. Через такий образ драматург прагне переконати читача, що українці – давня європейська нація з високою культурою та шляхетністю, яка має право на власну державу.

До того ж, морально-психологічну перемогу над окупантом відзначають критики й у п'єсі “Ворог” Ю. Косача [9; с. 133]. Звернення до такого типу героя певним чином продиктоване прагненням позбавитися комплексу меншовартості, утвердити свої національні позиції, самоствердитися.

Серед втрачених п'єс Юрія Косача особливо резонансною стала “Ордер” (1948). Хоча в листі до Лариси Залеської-Онишкевич у 1985 році письменник згадував, що текст “Ордера” в нього зберігся, багато його творів, які мали успіх на сцені, були остаточно загублені. П'єсу вважають *“майже макабричною сатирою на моральне пристосовництво тих українців, яких історія привчила до рятівної і часто безсоромної*

*політичної мімікрії*” [18; с. 28], і зміна тоталітаризму Сталіна на тоталітаризм Гітлера в такому середовищі практично не помічалася.

Валерій Гайдабура намагався передати уявлення про постановку “Ордера” Володимиром Блавацьким. На думку театрознавця, на сцені домінувала екзистенційна естетика, центральне місце в якій займав прийом маски. Наявність у творі низки персонажів-масок, які уособлювали *“схильність людини до удавання, брехні, подвійного життя”*, дозволяє стверджувати, що “Ордер” – це зразок модерного алегоричного театру.

Валерій Гайдабура також подає відомості про рецепцію постановки, зокрема про “суд”, влаштований над нею за пропозицією режисера: *“...вистава Ансамблю стала випробуванням для публіки. Жорстокість національної самокритики обпекла і обурила багатьох таборян...”* [14; с. 29]. Це призвело до емоційних сварок, а після того, як на сцену кинули великий камінь, ведучий суду Іван Гурко змушений був припинити так званий обмін думками в пошуках істини.

Юрій Шерех відзначає “Ордер” як один з найкращих драматичних текстів Косача, який гостро порушує проблеми “еміграційного міждіб’я”. У своїх мемуарах Шерех зазначав, що автор *“був на висоті тільки тоді, коли він був розлючений, як у “Ордері”, нещадній сатурі на українську еміграцію...”* [48].

Зрештою, Косач пише про цих повоєнних утікачів і мріє про модерну українську націю з повноцінною культурою, яка була б рівною серед інших європейських культур. У своїх статтях того часу він виступає як естет, для якого мистецькі цінності мають найвищу вагу. З іншого боку, об’єктивно аналізуючи політичні та історичні реалії, він розуміє, що швидке повернення не відбудеться. Його погляди на Україну та українську справу різко контрастують із поглядами української громади, яка, після поразки визвольних змагань під час і після Другої світової війни, продовжувала житися ідеями Дмитра Донцова та ідеалами визвольного руху.

Лариса Залеська Онишкевич висуває гіпотезу, що така тенденція зумовлена своєрідним проявом надії жити та пережити жахи війни, створити нове життя [18; с. 87].

Отож, орієнтуючись на європейські сценічні тенденції та популяризуючи театр екзистенціалізму, Юрій Косач вибірково застосовував “постулати часу” у своїх п’єсах. Водночас творча уява митця живилася українською театральною традицією, яка включала численні метатеатральні елементи. Порушуючи складні питання, що стосуються як історичного вибору нації, так і особистості (політичного лідера, митця), він використовував художні техніки, що унеможливлюють реалістичну подачу матеріалу. Багатоплощинність його драматичного простору досягалася через алюзійність, лицедійство, химерність образів, стирання кордонів між реальним та уявним.

Тим не менш, у п’єсах Ю. Косача можна знайти натяки на можливість почати все спочатку, але в цій циклічності теж є сенс. Це можна розглядати як реінтеграцію вічної істини про людину та її пошуки. Багато авторів постмодернізму зверталися до цього підкреслення відновлення і певної гри з ілюзією та реальністю, особливо після Другої світової війни.

Крім того, театрознавчі виступи Юрія Косача в еміграційній періодиці другої половини ХХ століття свідчать про його глибоку ерудицію, ґрунтовне знання розвитку світової літератури, її стильових тенденцій, розуміння специфіки ідіостилю кожного з досліджуваних митців, вміння давати теоретичні дефініції складним явищам театального мистецтва і драматургії, шукати в складних перипетіях світової драматургії шляхи оновлення української літератури.

Письменницька публіцистика Юрія Косача відображає його світоглядні пошуки, тому вона така неоднорідна за своїми ідеологічними акцентами. Проте переважна більшість його театрознавчих розвідок не

втратила своєї актуальності й до сьогодні і по праву становить золоту спадщину письменницької публіцистики України.

#### 1.4 Здобутки Леся Курбаса на шляху формування нового автентичного українського театру

Початок ХХ століття відзначився інтенсивним творчим процесом як у світі, так і в Україні. Новий зміст творів гармонійно поєднувався з використанням національних та світових літературних традицій. Крона уявного театрального дерева початку ХХ століття розросталася, породжуючи нові тенденції у театрі. Цей період був пов'язаний насамперед із діяльністю Леся Курбаса, одного з будівничих українського професійного театру, на ім'я та спадщину якого свого часу наклали своєрідне “табу”.

У період загостреного світовідчуття, характерного для зламу століть і підсиленого політичною нестабільністю, на культурній мапі Європи виникає новий стиль— експресіонізм. Як і всі модерністські течії ХІХ—ХХ століть, він базувався на досвіді романтиків, ірраціоналізмі А. Шопенгауера, “філософії життя” Ф. Ніцше й А. Бергсона та теорії “тотального театру” Р. Вагнера. Лесь Курбас, належачи до культури німецькомовних країн, творчо сприйняв ідеологію теоретиків модернізму та з'явився у потрібний час на потрібному місці.

Доба новаторства в театрі була часом “боротьби з літературою”. Лесь Курбас категорично стверджував: “Або театр, або література”, оскільки вважав, що час досконалого віршування, хизування літературними чеснотами вже минув. Сучасники зазначають, що український режисер часто наголошував, що “в історії світового театру найбільший успіх мали вистави, коли драматург і режисер поєднувалися в одній особі” [22].

Будучи в центрі культурно-театрального життя Австро-Угорщини, Лесь Курбас спостерігав процес оновлення сценічного мистецтва, що на рубежі століть охопив усі європейські сцени в контексті загально-естетичних перетворень у Європі. Відень, хоч і був периферією, все ж став місцем, де нові тенденції, які протистояли академічним традиціям, проявилися широко і всебічно. У театрі дух часу виявився насамперед через активне введення нової драми на сцену.

Найбільший вплив на молодого Леся Курбаса мали французький філософ Анрі Бергсон, засновник інтуїтивізму, та німецький актор Йозеф Кайнц, який захоплював глядачів логічністю та точністю своєї гри (під час перебування у Відні Лесь Курбас навчався театральному мистецтву саме в Й. Кайнца).

У теоретичній спадщині Курбаса не важко помітити провідну бергсоніанську категорію «тривання». Вона стала йому у пригоді для визначення модерного актора та нової технології гри: *“Актор – це людина:*

- *що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі;*

*Мистецтво актора полягає в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал підпорядковує винайденому чужому ритмі;*

- *постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є” [22, с. 13].*

Таким чином, ідеальне внутрішнє “тривання” Анрі Бергсона було інтегровано до модерної теорії театру Леся Курбаса як своєрідна “методологія нового акторства”. Однак наукові відкриття того часу пропонували й інші світоглядні обрії. Не дивно, що у своїй новій філософській моделі театру Лесь Курбас несподівано об’єднав Бергсонове ідеалістичне “тривання” з релятивістським «чотиривимірним континуумом» теорії відносності Альберта Ейнштейна.

Очевидно, ідеї цього французького філософа мали значний вплив на Курбаса. За Бергсоном, не існує жодної іншої істинної реальності, окрім реальності внутрішнього тривання “Я”, що є точкою своєрідного перетину й розгортання просторово-часових реалій світу. У своїй праці “Вступ до метафізики” він зазначає: *“Існує одна дійсність, яку ми всі розуміємо із середини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше я, що триває”* [32].

Під впливом філософії Анрі Бергсона, Курбас протистоїть монополії побутово-реалістичного театру, виступаючи за європейський театр нових стилів, що розкриває не мертву кору дійсності, а життєві таємниці буття і краси. Він вважає реалізм *“найбільш антимистецьким виразом нашого часу”*.

Важлива риса Курбаса полягає в тому, що він був палким українським патріотом і ентузіастом державно-політичного відродження України (з першої вистави “Молодого театру” вся каса була передана до “Національного фонду” – Центральної Ради). Курбас категорично виступав проти перетворення театру в “наймичку” політики, наголошуючи, що мистецтво є красою і тільки через творення краси воно може сприяти відродженню народу (“Театральні листи”) [12].

Цю ж категорію Лесь Курбас використовує пізніше, у другій половині 20-х років, як морально-етичну. Розглядаючи власну “кризу волі і віри” у запасах 1927 року, тридцятирічний Майстер пише: *“Те, що рухає нас уперед – це бажання досягти вищого стану, аніж ті, які ми знали. А вищий стан – це тривання на високому рівні”*. Л. Курбас визначає гасло свого життя як прагнення *“досягти тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя”* [33].

Категорія “тривання” Анрі Бергсона утвердила в розумінні Курбасом творчості особливу важливість індивідуального, інтуїтивного, ідеального, що тісно пов’язано з категоріями часу та простору. У виставі час для

режисера був формулою розгортання простору, а простір – засобом акцентування часових змін. У цьому сенсі надзвичайно показовим є порівняння текстів А. Аппія й Леся Курбаса, які мають виразну “внутрішню діалогічність” з питань руху, простору й часу [17; с. 302].

Леся Курбас будує свою філософію театру на основі цієї фізичної картини світу. У статті “*Про ритм як основу театрального мистецтва*» він стверджує: «*Основами театрального мистецтва є...*». У 1928 році, у статті “*Питання простору, часу й ритму у мистецтві*”, він додає: “...*ми погодилися, що все, що існує, існує в просторовості. Час – це четвертий вимір. Я говорив про те, як формулює світ Ейнштейн, за його теорією – це просторовий і часовий континуум. Континуум означає, що неперервний предмет існує не тільки в просторі, але й у часі*” [23; с. 15].

Для Л. Курбаса, як для справжнього модельного філософа, простір і час не існують окремо, а завжди взаємопов'язані. Головною умовою цього “альянсу” є рух, динаміка, зміни: “*Час – це четвертий вимір простору. Існувати в часі означає змінюватися*”. Організацію або акцентацію цієї “змінності” режисер безпосередньо пов'язує з ритмом, ритмічною організацією. Поняття ритму для нього залишається синтетичним, тобто ритм є категорією як часовою, так і просторовою: “...*Все у світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки звуковий ритм, але й просторовий...*”. Більше того, ритм притаманний усьому Всесвіту: “*Ритм – це те, що означає різність наголошеності космічної єдності*” [20; с. 64].

На основі цих міркувань Л. Курбас формулює: “...*Сцена – це континуум простору в часі*”, “*вистава – це розкриття дійсності в часі і просторі*”. Запитуючи сам у себе, що важливіше, він відповідає: “Час”. І далі додає: “*Як же на сцені виглядає час? Це ритм, метр, темп. Усвідомлення часу – це усвідомлення його ритму*” [30].

Дослідниця творчості Курбаса Неллі Корнієнко пише: *“За Курбасом, на сцені не саме життя, а його естетичний еквівалент, перетворений у лицедійство, де головну роль відіграє актор”* [23; с. 273].

Завважимо, революція та громадянська війна погіршили фінансове становище театрів, що призвело до виникнення явища “бідного театру”. Економічна та політична ситуація сприяли спрощенню та мінімізації сценічного оздоблення: через нестачу коштів і курс на ліквідацію “надмірності” як пережитку буржуазного ладу, діячі театру були змушені ставити вистави з мінімальними засобами.

У театрі модернізм набув особливого втілення: форма не домінувала над змістом, а, навпаки, – максимально його розкривала, підкреслювала та виправдовувала. Зміст отримав свою візуалізацію у певній формі, вираженій через обраний художником сценографічний модуль. Особливості епохи в театрі та мистецтві загалом спонукали до пошуку специфічної образно-символічної мови, яка б дозволяла пояснювати дію без реалістично-розповідних елементів. Становлення авангардизму призвело до появи в Україні низки мистецьких течій, зокрема активно використовувалися прийоми символізму, футуризму, абстракціонізму, конструктивізму. Досягнення цього періоду визначили подальшу еволюцію сценографічних напрямів, проте їх розвиток значною мірою залежав від політичної ситуації в країні [38; с. 167].

Естетичні риси театру Леся Курбаса початку 1920-х років визначалися впливом нових часових характеристик і піднесенням нової проблематики. Водночас, ідеї, завдання та культурні цінності, що хвилювали режисера раніше, не зникли повністю. Ідеї “європеїзації” спрямували театр у бік авангардного мистецтва – символізму та конструктивізму [17; с. 212].

Найвиразніші прояви українського театру Леся Курбаса, що в концептуальному, то й у практичному аспектах, формували естетичну

єдність – своєрідний проект, спрямований на реформування українського театрального та художнього простору. Однією з ключових тез цього проекту було заперечення догми та створення сучасної для свого часу лексики українського мистецтва [38; с. 101].

*“Першим і головним нашим завданням буде створення того типу нового актора. Матеріал творчості — наше тіло. — Звідси вся увага його розвитку і вмінню володіти ним. Надати йому прекрасні обриси та лінії, натренувати кожен м’яз і нерв, навчитися володіти ним до повного досконалення; знайти всі варіанти поз і рухів, змусити своє тіло бути виразнішим і зрозумілішим за людське слово, передати за допомогою тіла все божественне і сатанинське, все, що існує в природі, — ось ті вимоги, які ми ставимо перед акторською технікою”* – скаже Курбас своїм акторам. Тож таким дисциплінам, як міміка, пластика, танець і рух, ми надаємо в нашій студії першочергового значення. Паралельно з цим музика як почуття ритму, від якого залежить той чи інший сенс тілесного руху, буде вивчатися нами з особливою ретельністю. Слово як музика почуття, як відгомін тілесного, плотського начала (а не тільки як провідник тієї чи іншої думки) теж знайде в нашому обличчі своїх відданих дослідників» [23; с. 366].

Сучасники відзначали, що Курбас свідомо будував рух маси на сцені за музичним принципом. Особливо важливо, що Курбас пов’язує пластичну виразність актора з системою Франсуа Дельсарта відповідно до його емоційної наповненості.

У статті “Кілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна” Курбас писав: *“До Дельсарта ніхто ніколи не займався питанням систематизації жесту. Тому систему Дельсарта я розумію як перший ступінь еволюції жесту. Дійсно, система Дельсарта чи то з допомогою її вивчення, чи то емпіричним шляхом освоєна всіма нами. І хоча, можливо, хтось не знає термінології, система, як відкриття можливостей, у*

*більшості вже сидить у крові. <...> Від дельсартівського жесту через стилізований, а потім ритмізований приходимо до «перетвореного» жесту, “перетвореного ритмічно”*” [33; с. 587-589].

Курбас, до того ж, надавав пластичному образу вистави першочергового значення.

Юрій Шерех писав, що: *“У Курбаса творчість визначалася тим, що його культурна основа була не російська, а німецька, включаючи сучасний німецький експресіонізм. Без цього неможливо зрозуміти його виставу “Газ” Кайзера та багато інших”* [50; с. 144]. Загалом погоджуючись із позицією Ю. Шереха, хотілося би вкотре наголосити, що мова йде про формування Курбаса в рамках австрійської театральної культури.

Геометризація форм, застосування невеликих світлових плям та проєкцій на екрани – основні риси вистав, оформлених В. Меллером. Лесь Курбас і В. Меллер вірили, що вдало знайдені ритмічний малюнок конструкцій та узагальнена форма можуть безпосередньо впливати на підсвідомість глядача.

Ба більше, Курбас був першим в українській культурі, хто підняв художнє оформлення театральної вистави з рівня декорацій до рівня активного елемента дії, рівноцінного тексту драматурга чи акторській грі. Серед митців, які працювали з ним, найзначнішими були Анатоль Петрицький та Вадим Меллер.

Загалом, однією з принципових основ курбасівської “системи” був “метод перетворення”, який зазвичай перекладають як “пересотворення” або “перетворення” дійсності. Але учень Курбаса В. Черкашин пише: *“Термін “перетворення” прямому перекладу не піддається, тому що Курбас вкладав у нього свій, цілком визначений зміст: це принцип творчої заміни життєвої реальності іншою реальністю — естетичною”* [37; с. 24].

Передусім, звернімося до першоджерела і подивимося, що сам Курбас писав про “перетворення”. Ось як він визначав це поняття: “...справжнє перетворення — це по суті формула... інженерського порядку... Перетворює: 1) драматург; 2) режисер, те, що входить у режисерський план; 3) актор, що відповідає його завданням... наприклад, у персонажа раптово з'являються звуки собаки. Це викликає у глядача ту ж асоціацію, яку могла б викликати метафора в поезії. Глядач порівнює, розуміє, що в цій людині є елемент собачої приниженої природи... Підкреслення життєвої форми на сцені — це одне, а сценічні форми для життєвих змістів — зовсім інше; це і є перетворення” [37; с.128-129].

Спробуймо розшифрувати ці положення Леся Курбаса в зазначеному контексті. “Перетворення” — це універсальна формула, через яку можна пропускати практично всі процеси в мистецтві. Він писав про театр, але ми спробуємо застосувати цю формулу і до кіно. Можна розширити вищеперерахований ряд перетворень та додати кілька уточнень:

1. Драматург, сценарист, літератор перетворює життя на написаний твір.
2. Режисер, пропускаючи твір через власне сприйняття, перетворює його на фільм або виставу.
3. Актор, працюючи з режисером над фільмом чи виставою, здійснює перетворення у кадрі або на сцені.
4. Перетворення, яке виникає в уяві глядача.

Сутність “перетворення” обертається довкола людини. Це процес, який відбувається всередині кожного з нас. Ми впускаємо в себе певний матеріал, пропускаємо його через себе, розуміємо, що ми хочемо сказати,

знаходимо цьому органічну форму вираження, демонструємо її людині, у якій виникають асоціації на цю форму, що викликає в ній певні запрограмовані нами, свідомо чи підсвідомо, думки та почуття.

Узагальнюючи концепцію, можемо порівняти автора (сценариста, режисера, актора) з призмою, яка вбирає у себе пучок світла і розкладає його на кольори, розкриваючи сутність явища для глядача. Тепер перейдемо до основного — як саме це стосується екранізації. Згідно з поширеним трактуванням, *“екранізація — це інтерпретація засобами кіно твору іншого роду мистецтва”*. Процес тлумачення життєвого, історичного або літературного матеріалу є одним із основних завдань режисера.

Лесь Курбас відтворював цілісну театральну культуру. Як і інші представники східноєвропейського авангарду, Курбас підтримував ідею найтіснішої спорідненості театального мистецтва з музикою. Слово, писав Л.Курбас, не просто друкарське, а звукове поняття [15].

Сучасною мовою, режисер “усував” побутовість із театру, де все було лінійним і зрозумілим, з передбачуваними причинами та наслідками.

Курбас не раз пише подібне: *“Таке дієве емоційне сценічне виявлення (пересотворення) досягається різними театральними засобами, прийомами або сукупністю засобів — поетичними формами — через метафору, алегорію та інше”* [37; с. 157].

Правда життя і правда мистецтва ніколи не були для Курбаса тотожними. Виходячи з умовної природи будь-якого мистецтва, в тому числі й театального, він захищав право художника на творче бачення і відображення життя, а не його копіювання. Курбас говорив: *“Коли ми беремо якийсь факт із життя і замість того, щоб подавати його натуралістично, переробляємо його в певний еквівалент, зовсім інший, чисто театральний за формою, але той самий за суттю, коли ми*

знаходимо для цього життєвого факту певний символ, — то це і є пересотворення” [10; с. 19].

До того ж, окрім “перетворення”, Курбас розробив низку інших творчих постановочних принципів. Найважливіший з них — принцип просторового вирішення та акцентування сценічної дії. “Сутністю основного відчуття простору, — говорив він, — є одномоментність руху в двох або кількох протилежних напрямках. Для кожної вистави режисер шукав особливий порядок розташування одночасно існуючих об'єктів” [37, с. 153].

На засіданнях з питань організації театральної справи, в яких Курбас посідав чільне місце, розроблялися усілякі “закони”, зокрема режисер обстоював такі:

- **Закон послідовності дій**: “На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприйняття глядача. Геть рефлексорність і хаотичність! Кожен рух на сцені має свій малюнок, свої розділові знаки: коми, крапки, тире тощо”.
- **Закон виразності**: “Щоб тисяча присутніх у театрі могли побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, потрібно навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж це буває в житті, вміння відбирати виразні жести і користуватися ними”.
- **Закон фіксації**: спочатку освоюється фіксація зовнішньої дії, потім переходять до “фіксації внутрішньої дії, шляхом знаходження знака, відповідного її сутності”.
- **Закон мотивації**: “Все, що робить актор на сцені, повинно бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, замотивованим не лише психологічно, а й фізіологічно. Жоден рух,

*жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини”.*

- **Закон економності:** порада “*мінімум засобів — максимум враження, впливу (на глядача)*” діє беззаперечно. Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, потрібно відбирати лише найнеобхідніше, виразне, забуваючи про свої власні, індивідуальні рухи.
- А також закон сприйняття, закон перспективи, закон ритмічності, закон контрастів, світлотіні та багато інших [10; с. 16–18].

До того ж, ядея шляху до себе була однією з провідних у філософському театрі Леся Курбаса. Тут запрошується аналогія з Григорієм Сковородою — великим поетом барокової доби та першим українським “професійним” філософом, чий світогляд ґрунтується на тривимірності світу. Зауважимо, що триярусна модель християнського світу є основою ідейно-сценічного функціонування українського барокового театру. Поряд із вищим символічним світом — Біблією та макросвітом — існує третій, за теорією Г. Сковороди, мікрокосм, який означає, що “ми є мі-кро-кос-мос!” (Л. Курбас) [41].

Модерна людина є суб’єктивною за своєю суттю. Вона живе переживаннями, враженнями, асоціаціями, відчуттями, аналізуючи які, приходить до усвідомлення своєї самотності та унікальності “серед найбільш близького і однакового натовпу” [41]. Найкраще таким роздумам пасує така декорація: “*Сутінки — тіні по кутках — завмираюче небо*” (із щоденника Л. Курбаса) [41]. Мотив сутінок поширений у бароково-романтичних стилях, де мірилом об’єктивності стає індивідуальний світ творця, героя тощо.

Філософ-екзистенціаліст М. Бердяєв, сучасник Л. Курбаса, вважає, що “*перехідний стан між світлом і темрявою загострює тугу за*

*вічністю, за вічним світлом*". Людина — мандрівник, випадковий гість у цьому світі, його життя — коротка мить, зупинка на шляху до Вічності. Недарма ідеалом як Сковороди, так і Курбаса був Пілігрим. Мотив *Vanitas* об'єднує всі ірраціональні стилі, бо людина хоче бути *"цільною хоч би в своїй дисгармонійності"* [41]. Цей мотив стає грою, позою митців у моделі *"світ — театр, а люди в ньому актори"*, ініційованому В. Шекспіром на зорі європейського бароко.

Ідея "сродної праці" з формулою "пізнай себе" Г. Сковороди була близькою для Л. Курбаса. Над його столом висіла "Молитва Сковороди": "Каліграфічний квадрат" (Курбас казав — роботи Нарбута) із вишиваними закрутками. Там говорилося щось на зразок "Отче наш, іже еси на небі, ниспошли нам Сократа, щоб він навчив нас пізнати себе" [37].

Новаторство Л. Курбаса в українському театрі полягало, великою мірою, у створенні тісного зв'язку між актором на сцені і глядачем у залі. Актор намагався торкнутися найчутливіших струн душі глядача. Звучання, декламація, голос актора були спрямовані на викликання почуттів, через які досягалася відповідна думка. Ця завуальованість думки через художні образи дозволила Курбасу виграти час для критики радянської влади, хоча це й не врятувало його від покарання.

Відомі лекції Л. Курбаса з режисури відтворюють його погляди на театральне мистецтво, його специфіку і засоби художньої виразності. На його думку, мистецтво театру змінює діяльність людської психіки, упорядковуючи її за певними канонами, завдяки чому його асоціативна наповненість наближається до реального життя. Курбас вважав, що мистецтво об'єднує всі світовідчуття в єдине світовідчування [37; с. 118]. Мистецьке відтворення та синтез психологічної картини світу через свідомість людини стають основною формою суспільного існування художника, а його життя та світобачення знаходять безпосереднє вираження через театральну творчість.

Завважимо тут, що орієнтація на сприйняття ні в якому разі не означала заклику йти за глядачем: захист поганого смаку “*від імені глядачів*” (“глядач не зрозуміє”) Курбас завжди вважав демагогією, вважаючи, що в діалозі театру і глядача театр повинен бути провідною ланкою” [37; с. 154].

На думку Неллі Корнієнко, Курбас “*формував театр, який зв'язав би наше минуле через пам'ять про містерію і наше майбутнє*”. Містерійну природу театру Курбаса усвідомлювали не лише дослідники, але й сучасники, які вважали, що у містерійному ключі, у жанрах, споріднених з містерією (включаючи похідні від містерії тріумфально-апофеозні видовища), Курбас та його учні реалізували такі вистави, як-от: “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Великий льох”, “Цар Едіп”, “Різдвяний вертеп”, “Гайдамаки”, “Свобода”, “Жовтень”, “Новий Месія”, “Джиммі Гігінс”, “Жакерія”, “Напередодні”, “Народний Малахій”, “Диктатура”, “Машиноборці”, “Маклена Граса”. Усвідомлення містерійної основи театру Курбаса дозволяє точніше визначити особливості його системи [23; с. 37].

Курбаса бачення мистецтва як релігійного акту, а театру як храму також зближує його з митцями бароко [23].

Сценічний простір шкільної барокової драми є моделлю християнського космосу, тому для нього характерна “*обов'язкова вертикальна орієнтація*” з триярусним поділом сцени (небо — земля — пекло) [30]. Орієнтація Курбаса на бароковий сценічний принцип виразно помітна в його маріонетковому “Різдвяному вертепі” (1918), екзистенційному “Джиммі Хігінсі” (1923), необароковій гротесковій “Диктатурі” (1931) та філософській “Маклені Грасі” (1933). На сцені триярусність технічно втілювалася через конструкції вертепної скриньки, решітчастих різновисоких станків-майданчиків та щитів, а також станка, який трансформувалася, підносячи одні частини сцени й залишаючи інші

нижче й позаду, створюючи ефект *“вогкого брудного міського будинку, що ніби поставав у соціальному зрізі”* [41].

Мовні компроміси, постановка російських п'єс мовою оригіналу (тобто російською), на відміну від інших іноземних драм, які подавалися в перекладі, засміченість мови українських вистав росіянізмами... Лесь Курбас гостро відчував ті рани, які русифікація завдала українській культурі: *“Як русифікувалася Україна? Вона русифікувалася спочатку пісеньками, вона русифікувалася словечками «хорошо», від прокльонів і лайок, від різних «хльостких фразочок», від переймання нових чужих, «городських» слів, які спочатку поступово заповнювали собою українську мову, а відтак уже стали тим ґрунтом, на якому можна було цілком русифікувати все українське населення міста...”* [37]

Лесь Курбас неодноразово підкреслював необхідність перетворення українського театру, щоб він відповідав новому типу модерного українця. Суспільні настрої змінилися, місто палало вогнями революцій, і створення нової автентичної форми театру стало вимогою часу. Однак, на той момент такий заклик здавався дещо утопічним з багатьох причин: через перерваність традиції, відсутність теоретичної бази та невизначеність можливостей митців того часу для самовираження. Зрештою, Курбас підсумував це так: *“Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон”* [“Робітничка газета”, № 23, 1917]

Театральна національна традиція значною мірою спиралася на кількох великих корифеїв минулих епох. На початку ХХ століття ці досягнення могли стати хіба що джерелом переосмислення. Перехід українців з села в місто, форсована індустріалізація та соцреалістична дійсність повністю унеможливили подальший розвиток театру в рамках суто сільської проблематики з її етнографізмом, романтичними настроями та повністю реалістичною панорамою. Тривалий час театр прагнув лише

розважати, викликати емоції та “одухотворяти”. Це призвело до епігонства, загравання з минулим, розігрування побутових сюжетів у життєподібних формах — театралізованих фотографій життя. Проти цього гостро виступав Курбас, вважаючи таку закритість до руху вперед дилетантським ставленням до мистецтва. Він вважав важливим, щоб театр став центром, де б вироблялася жива, принципово українська, зразково чиста мова. За Курбасом, *театр завжди був і буде першорядним мовним трендсетером*.

Всі ці вимоги режисера були продиктовані прагненням руху, наміром створити український культурний простір, зокрема й театральний, що шляхом пошуків та експериментів досягне цілковитої самодостатності, відповідаючи передусім своєму часу.

Нині ми часто чуємо словосполучення “культурний фронт” — воно лунає звідусіль... Цікаво, що ще в далекі 20-ті Курбас звертав на це увагу й категорично заперечував допустимість такого формулювання: *“Ми пишемо, що ми діячі на фронті культури. Фронту культури не може бути — існує боротьба за культуру на фронті такому-то”* [37].

Театр, що його уявляв і, врешті, витворював Курбас, вимагав від художника здатності образно переосмислювати життєві колізії. Курбас завжди прагнув бути відкритим до того, що відбувається у світі, розуміючи необхідність мати чітко визначені цінності та ідею, без яких неможливо розвивати та просувати театр. Іншими словами, ми повинні постійно усвідомлювати, на якому боці перебуваємо, щоб адекватно реагувати на події навколо нас.

Для Курбаса “Березіль” був саме такою ідейною справою, *“чутливим нервом настрою і буття свого оточення”*. Він говорив про цей театр як про своє громадянське служіння культурі. Не випадково “Березіль” став театром спільної колективної віри та одностайності. Наскрізною ідеєю для нього було наступне: *“Театр мусить бути завжди, до певної міри, попереду життя своєю зв’язаністю, правліннями і спрямованістю...”* [37]

Значною мірою, ключовим моментом тут стало загравання з масовою свідомістю, яка нібито не була готова сприймати «складний» театр експериментальних форм. Курбас, зі свого боку, наголошував на тому, що настав час для формування нової світоглядної платформи для мас, виховання самого суспільства: *“...великою та впертою працею підняти театр на таку безперечну височінь, що примусить самого широкого глядача і самого столичного критика здати позиції упередженості та недовір’я. Ніяких копій і дрібної крадіжки прийомів”* [37].

Послідовно до Брехта, Курбас був переконаний, що театр має перестати виконувати розважальну, “ігрову” функцію і перейти до просвітницької ролі, сприяючи формуванню умів; він повинен припинити загравати з глядачем і, натомість, провокувати в ньому процеси рефлексії та прагнення до змін. У діалозі між театром і глядачем театр має бути провідною силою — на цьому наполягав Курбас.

Без сумніву, Лесь Курбас був центральною фігурою тодішнього театального життя. Без його участі не проходили засідання з питань театальної справи, публічні збори й обговорення. Він виховав цілу генерацію культурних діячів, таких як Йосип Гірняк, Борис Балабан, Василь Василько та десятки інших. Курбас ревно боровся за професіоналізм і повагу до своєї професії. Він також прагнув запобігти перетворенню театру на поле для піднесення его окремих осіб. Особливо гостро він реагував на “кар’єризм”: *“Народився тип театально-літературного діяча, що коротко можна характеризувати — кар’єрист! Ці люди хворі на манію величності. Така самовпевненість є і між нами, і це база некультурності... На вас мої надії, і я боюсь, щоб ви теж не стали фейерверками кар’єристами. Я боюся за майбутнє українського театру, за українську культуру, в чиїх вона буде руках, і надалі я буду суворіше за вами стежити, аби виховувати людей з міцними*

*характерами, принциповими у всіх протиріччях творчого життя театру”* [37]. – Ця “ін’єкція кар’єризмом”, на нашу думку, наразі гостропоширена в українському театральному просторі і конче потребує уваги. Адже поки що відчутна гостра пророчість вищезгаданих слів Великого Курбаса...

*“Хто пропагує наївність творчості і наївне мистецтво, — ошукує себе й других: він хоче грати роль наївного, роздумуючи на підставі естетик і історій мистецтва, що це вірно”,* – для Курбаса театр був важливим “культурним собором”, який функціонує на тлі суспільних процесів. Тому від будь-якого працівника театру вимагалася компетентність і вдумливість; лише свідоме ставлення й відповідальність кожного могли створити щось цінне. Хоча концепт “мистецтво заради мистецтва” не повністю відповідав умовам існування мистецтва в Україні 20–30-х років, на передній план виходив театр революції, а не черговий індустріальний завод. Тож говорити про роботу в театрі слід було в зовсім іншому понятійному апараті, без акценту на кар’єрі як явищі.

Непохитно протягом усієї своєї діяльності Курбас утверджував важливість виховання в собі Людини. Натомість жага до влади, прагнення персоналізувати й привласнити здобутки часу, конкуренція створювали загострений внутрішній конфлікт, який резонував на тлі національної тахікардії. Частково ця тахікардія відгукнулася пострілами, що стали аранжуванням кітчевих фанфар і водночас інструментом культурної та фізичної загибелі в тоталітарній системі [47].

Підсумовуючи, Лесь Курбас запропонував українцям новий тип театру, який він назвав філософським. Цей театр спонукав до роздумів у той час, коли “советські” переможці пропонували народу красиву “соцреалістичну” картинку, закликаючи вірити в неї. Він, як новатор, виборював право одночасно на пошук і на помилку, визнавав експресіонізм “єдиним мистецтвом нашого віку”, що не боїться експерименту [26]. Режисер ризикував наразитися на несприйняття публіки, недовіру

акторського колективу, звинувачення в елітарності та відірваності від реального життя. Крім того, на експериментальний театр чекала ще одна небезпека — визнання його владою, надання йому державного статусу, що могло стати причиною втрати оригінальності навіть у демократичній державі (що вже казати про СРСР 1930-х років!). Лесь Курбас, як В. Меєрхольд та Б. Брехт, працював з агітпропівською технікою (цирк, пантоміма, монтаж тощо), що наближалася у формальних моментах до експресіоністичної поетики.

Театр, як його розумів Курбас, вимагає від художника образного переломлення життєвих колізій. Курбас завжди прагнув бути відкритим тому, що відбувається у світі, для нього було очевидним, що необхідно мати за душою якісь цінності, якусь загальну ідею, без якої не можна будувати і вести театр.

Лесь Степанович Курбас усвідомлював завдання театру набагато ширше, ніж нам іноді здається, деякі його думки звучать так, ніби вони написані сьогодні, як своєрідний заповіт нащадкам — служителям Мельпомени: *“Мистецтво, особливо театр, повинне повернутися до своєї першооснови — форми релігійного акту. Воно по суті своїй — акт релігійний. Воно потужний спосіб перетворення грубого на тонке, підйому у вищі сфери, перетворення матерії. Тільки в цьому випадку театр — храм, який повинен бути чистим і тихим, незважаючи на будь-які молитви, що звучать у ньому”* [37; с. 840].

І насамкінець, Курбас мав програму європеїзації українського театру. Він був захоплений ідеєю створення європеїзованого українського театру – театру, який би охоплював усі жанри. У той час як у традиційному українському театрі можна було ставити комедії та фарси, але не трагедії. А трагедія свідчить про зрілість нації, про те, що нація доросла до усвідомлення великих проблем. С. Павличко у своїй книжці “Дискурс

модерної культури” зазначає, що Курбас був найпослідовнішим європейцем серед українських митців того часу [34].

## РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИЧНИЙ І ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ ТЕАТРУ: НА ШЛЯХУ ДО АДАПТИВНОГО АНАЛІЗУ ВИСТАВ, СТВОРЕНИХ У ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

### 2.1 Роль драми в театральному дискурсі

Драматургія — це, передусім, мислення про цілісність в повнозначних, цільних образах, принаймні тому, що на сцені людина з'являється завжди у своїй наочній і реальній повноті, нехай навіть і зовнішній [13; с. 25]. Саме з цієї причини не так багато маємо зразків якісної сучасної драматургії, і тому ж театр все ще й надалі звертається до класики і намагається влити нове вино в старі келихи.

Все більше визнається, що стиль написання п'єси нерозривно пов'язаний з типом театру, для якого вона створюється. Наразі драматичні твори часто розглядають не сепаровано, а в контексті їхнього сценічного втілення та акторської гри. Хотілося б, врешті, простежити деякі зв'язки між драматургом і виконавцем (режисер, актори). Як і будь-яка мистецька форма, драма іноді виникає з потужного бунту, але її створення пов'язане з перевіркою ідей на глядачах і з урахуванням усього театального досвіду минулого. Спираючись на судження Е. Г. Гомбріха, теоретика й історика мистецтва, драма *“зароджується з нашої реакції на світ, а не з самого світу”* [81; с. 134].

Спільною для п'єси і вистави, на нашу думку, має бути стильова єдність, оскільки без неї втрачається основа. Проте у сценічному втіленні кожної драми переплетені різні стилі, витворюючи своєрідний калейдоскоп рішень, а часом і форм, все рідше на сцені допускають мінімалізм. Це особливо помітно у ХХ столітті, де багато умовностей виникають з *“уявного джерела”*.

Мова п'єс, зокрема, слугує засобом репрезентації навколишньої позамовної дійсності, а також інструментом і посередником у кодуванні та декодуванні культурно значущої інформації.

Визначивши театр як простір видовищ-подій, логічно окреслити драматургічні підходи до її реалізації. У багатьох випадках, як зазначає Клековкін, вид події входить до назви жанру: “містерія — таїнство, апофеоз — обожнення, міраклъ — чудо, мораліте — моральний приклад, повчання, ехемпл — приклад, інтермедія — розвага між стравами тощо”. Таким чином, структура драми залежить від призначення, тобто вибору способу “театралізування” і сценічного втілення. [72; с. 75-79].

Якщо візуалізувати структуру драми, ґрунтуючись на сучасних уявленнях, вона нагадуватиме геометричну фігуру, схожу на піраміду — шлях від зав'язки до розв'язки або від початкової до головної події. Густав Фрейтаґ, прагнучи посилити вплив драми на виставу, створив креативний підхід для точного відтворення драматичної форми на сцені, затвердивши певні принципи драми через алгоритм, який згодом став відомий як “піраміда Фрейтаґа”. До речі, в Україні ця ідея також набула популярності (*“тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)”*) [62].

На сцені п'єса перетворюється на постановку, яка має онтологічний статус і залучає всіх учасників театрального дискурсу до комунікативного акту. Кожен з учасників отримує певну роль у механізмі адресації – адресанта або адресата. Водночас, позиція комуніканта на векторі комунікації може змінюватися відповідно до дій: адресант може стати адресатом і навпаки.

П'єси мають значний вплив на сприйняття, інтерпретацію і засвоєння глядачами сценічного дійства. Вони можуть маніпулювати глядачем, посилюючи його оцінний потенціал та викликаючи аксіологічну трансформацію, що впливає на цінності та антицінності що на особистісному, то й на національному та загальнолюдському рівні. [79; с. 319-323].

Сутнісні значення, досліджувані та об'єктивовані як орієнтири соціального буття в драматичних творах, мають “семантичний характер, спрямований на виявлення значення тих символічних форм, за допомогою яких виражаються дані соціально значимі смисли” [; с. 40]. Соціальна сутність театру знаходить втілення у просторовому сприйнятті символів, що відповідає сучасній тенденції звернення “до образу – *реального, видимого та духовного, ментального*” [81, с. 44]. Театральний комунікативний простір, що існує в культурі, з моменту свого зародження був художнім відображенням реальності, її втіленням на сцені. Театральна постановка має квазіреальний характер, оскільки дійство на сцені перед глядачами є ігровим за своєю природою, але представлено так, що воно ідентичне реальному життю. Тому драма покликана врешті “*розкрити локалізовану місцями обмежену картину світу*” [10; с. 19].

Драматичний твір відповідає, передусім, за композиційну й естетичну організацію вистави, її сценічне втілення, за підбір виконавців відповідно до списку дійових осіб, витвореного драматургом, з урахуванням характеристик персонажів та бачення п'єси режисером. Він також взаємодіє зі сценаристом і бере активну участь у інтерпретації початкового драматургічного тексту [61]. Спільно зі сценографом та хореографом він планує розташування і використання сценічної машинерії та загальну концепцію реалізації вистави. Виконуючи функцію основного адресата, режисер одночасно є адресантом-ретранслятором, який отримує та передає

інформацію театральному колективу. Такий алгоритм характерний для п'єс, призначених для постановки на сцені.

Формуючись і функціонуючи як специфічна культурна практика, театр створює і згодом втілює систематично збудовані значення та смислові одиниці через призму культури, спираючись на драму. І коли театр є *“засобом трансляції культурно значущої інформації, що реалізується в процесах позначення та розуміння”* [73; с. 156], то драматичний текст – переосмислений предмет трансляції, зерно смислів.

Таким чином, театр виступає як інструмент, рупор, що дозволяє автору, а в деяких випадках режисеру (оскільки сучасний театр все більше тяжіє до диференціації інтенцій драматурга та режисера-постановника, з домінуванням *“театру режисера”*), безпосередньо звертатися до публіки.

Вистава як інтеракція і фінальний результат взаємодії є втіленням п'єс – текстів, створених цілеспрямовано саме для сцени. Етимологія зокрема зумовлює властивість драми зберігати *“значення оформленого, текстуалізованого з'єднання (монтаж або колаж) діалогів чи монологів”* [81; с. 268].

Драматичні тексти можуть бути сформовані з персонажного (основного) тексту та авторського метатексту чи їхнього безпосереднього поєднання. Персональний або основний текст спрямований на передачу інформації глядачеві через акторів; сценічні вказівки різного роду виступають як сполучні елементи і призначені для допомоги режисеру в оформленні та інтерпретації вистави [81].

Тож підсумуємо, класичні драматичні твори, канонізовані, досі залишаються актуальними в театрі завдяки своїй полісемантичності та взірцевій оформленості. Незважаючи на різноманітні пошуки і рішення режисерів, драматургія залишається ключовим посередником між творцем і глядачем, а також потужним рупором ідей, закликів та висвітлення вічних і актуальних проблем.

## 2.2 Причини режисерських адаптацій літературного тексту під час постановки вистави

Початок роботи режисера над постановкою вистави в драматичному театрі традиційно починається зі знайомства з літературним матеріалом. “П'єса – основа майбутнього спектаклю” [77; с. 259], – саме так чи подібним чином формулюють принцип роботи режисера в своїх працях театральні діячі.

Важливість аналізу п'єси, а також пошук особистих й емоційних зв'язків між режисером і драматургом для створення сценічної інтерпретації літературного твору важко переоцінити.

Інакше кажучи, враження, які режисер отримує від прочитання п'єси, повинні спонукати його ставити питання і шукати на них відповіді, що допоможе режисерові сформувати своє розуміння тексту і знайти необхідні засоби для створення власної інтерпретації.

Режисери, широ прагнучи до максимально повного, яскравого і точного розкриття ідейного змісту п'єси засобами театру, переходять до наступного етапу своєї роботи, починаючи з глибокого занурення в текст п'єси: “літературний текст купірюється, доповнюється “врізаннями” з інших роздумів чи джерел, переміщується (шматками, фрагментами) з однієї частини в іншу, і варешті, частково або цілком замінюється іншими театральними “текстами”” [79; с. 217] тощо.

Наступним етапом роботи з драматичним текстом часто стає його адаптація. Це особливо актуально для п'єс класичного репертуару, написаних кілька століть тому. Оскільки мова жива і постійно змінюється, деякі лексеми виходять з ужитку, а їх замінюють нові. Через мовне оформлення (і не тільки через це) канонізовані тексти часто стають важкими для сприйняття сучасною аудиторією, робляться незрозумілими.

Ще однією причиною зміни режисером літературного тексту ми можемо назвати бажання постановника зробити слово, звучне з сцени, зрозумілим і естетично прийнятним з точки зору того або іншого постановника, як і ситуацію, що розігрується на театральних підмостках. Цю тенденцію втручання постановника в літературну першооснову можна було б позначити як адаптацію тексту сучасною мовою й актуалізацію дії [73; с. 100-102].

Отже, наведені тези свідчать, що причини втручання режисера в літературну основу вистави зумовлені його прагненням підсилити певні моменти дії, змінити трактування персонажів або цілих сцен, привести їх у відповідність до власного розуміння і концепції сюжету та сенсу твору, що сформувалися під час роботи над матеріалом. Це спричинено зокрема й з тою метою, аби надати дії необхідну форму вистави, динаміку і видовищність. Цю тенденцію режисерських змін літературного тексту можна визначити як художню адаптацію літературного твору для театральної постановки.

## 2.3 Театральні системи як пошуки сенсів і зв'язків із репрезентацією суспільної кризи в умовах війни

Ми вже не раз наголошували на історичні театральній тяглоті, зокрема у кризові або ж революційні періоди становлення театру як гостро реакційного простору. Вище також зазначалося, що стильовий аспект (а тобто визначення координат форми) є одним з ключових у взаємодії драми з її сценічною адаптацією. Відтак, нам видається цінним розглянути стильові системи, що витворювалися в театрі упродовж переломних культурно-історичних подій ХХ ст., як-от дві війни, революції в Європі тощо. Згодом ми встановимо, якою мірою ці модерні театральні системи вплинули чи ж ні на обрані для дослідження адаптації Богомазова, Петросяна й Голенка (“Кар’єра Артуро Уї, яку можна було спинити”, “Процес”, “Зелені коридори”).

На думку Брука, театр мусить відображати своєю структурою динамічне, дисгармонійне та суперечливе суспільство ХХ століття. Проте він не тільки має віддзеркалювати це суспільство, а й активно втручатися в нього, стаючи необхідним. Для Брука театр не є місцем, куди приходять відпочити від повсякденного життя. Глядачі приходять до театру, щоб взяти участь у дії, щось зрозуміти або навчитися розуміти, оскільки театр не повинен давати готові відповіді, звільняючи від необхідності мислити. Живий театр завжди провокує на роздуми [69; с. 12-13].

*“Я вважаю, що театр — це, подібно до життя, безперервний конфлікт враження і судження, помилки та прозріння, які ворогують одне з одним, але, в той же час нероздільні”* [45; с. 10] – стверджував Брехт, і на наш узір, таке його розуміння гостро корелює зі сприйняттям театру в сучасній українській практиці, переважно постдраматичній.

Режисер, за Пітером Бруком, не повинен “все знати”, а, в першу чергу, “знати, як і де шукати”. І, безумовно, добре уявляти собі напрямок цих шукань, відтак володіти широким теоретичним корпусом [60; с. 14].

Що на сцені, то й у драматургії: старе поступається місцем новому, яке згодом також старіє. Кожне покоління, це не потребує доказів, з часом відчуває, що його театр стає “реальнішим” порівняно з попереднім. Поняття театральної реальності постійно змінюється, тому розробляються різні театральні підходи, щоб справді резонувати з публікою, особливо при виборі класичних творів, віддалених у часі від сучасності.

Пітер Брук виокремив кілька театральних концепцій, до яких режисери звертаються й досьогодні не стільки через часові рамки, скільки через їхнє ціннісне значення та світоглядну позицію. Зокрема, це такі сенсово-стильові обумовлені виміри: *неживий театр*, *священний театр*, *грубий театр* і *театр як такий*. Далі послідовно розглянемо кожен з них [60].

***Живий театр***, котрий з усіх сил прагне ігнорувати таку приземлену річ, як мода, приречений на загибель. Будь-яка театральна форма, одного разу народившись, згодом вмирає, і тому потребує переосмислення, яке завжди буде позначене духом свого часу. Таким чином, у театрі все відносно. Проте, у театрі є принципи, що залишаються незмінними, є елементи, що присутні у кожній драматичній виставі. Спроби відокремити вічні істини від тимчасових захоплень неминуче ведуть у безвихідь, перетворюючись на витончений снобізм, що передує занепаду. Наприклад, всі погоджуються, що декорації, костюми, музика потребують періодичного оновлення. Але коли мова йде про внутрішнє життя і поведінку персонажів, ми вже не такі впевнені; здається, що якщо ці аспекти чітко відбиті у драмі, то методи вираження можуть залишатися незмінними.

Феномен “Неживого театру” (мертвого), за Бруком, схожий на феномен надзвичайно нудної людини. У такої людини є голова, серце, руки й ноги, зазвичай вона має сім'ю, друзів, навіть прихильників. Але ми зітхаємо, коли стикаємося з нею, шкодуючи, що вона використовує мінімум своїх можливостей. Коли ми говоримо про “Неживий театр”, ми маємо на увазі не театр, який припинив своє існування, а театр, який надмірно активний, але не здатний на модифікації. Слово “театр” втратило свій первісний зміст; те, що ми тепер ним називаємо, переважно є лише пародією на театр: *«Війна чи мир, велетенський фургон культури безперервно котиться вперед і доставляє на сміттєзвалище, яке все росте і росте, великі і малі досягнення кожного з нас. Ті актори критики та глядачі сидять у колімі, яка скрипить, але ніколи не зупиняється»* [60; с. 83].

Наступна концепція – це Священний театр. Театр є останнім місцем, де ідеалізм залишається відкритим питанням. Є багато глядачів, які стверджують, що бачили в театрі образ невидимого і відчували у залі повноту життя, якої не мають зазвичай.

Ми часто усвідомлюємо необхідність ритуалів, особливо у кризовий час, і прагнемо “щось зробити”, щоб вони знову з'явилися. Тому митці іноді намагаються створювати нові ритуали, використовуючи єдине доступне їм джерело – свою уяву; вони наслідують зовнішні форми язичницьких обрядів або бароко, додаючи щось своє. Часто для такого театру основою є поетична драма.

*Антонен Арто*, обурений безплідними хитрощами передвоєнного французького театру, написав кілька блискучих трактатів і описав інший театр, створений його уявою й інтуїцією – Священний театр, *“сліпуче ядро якого здійснює зв'язок зі світом, використовуючи найпридатніші для цього форми”*. Це театр, який впливає на глядача шляхом аналогій і зачаровує;

головне тут не текст п'єси, а сама подія, що лежить в її основі. Арто стверджує, що тільки в театрі ми можемо звільнитися від загальноприйнятих норм, що обмежують наше повсякденне життя. Тому театр – це священне місце, де життя людини може набути більшої реальності.

Невелика польська трупа під керівництвом мрійника та містика Єжи Гротовського також працювала з священною метою. Гротовський вважає, що цінність театру полягає не в самому театрі; театральна вистава – це спосіб самопізнання, самодослідження, шлях до порятунку. У театрі Гротовського стосунки між актором та глядачем нагадують стосунки між сповідником та вірянином [66].

Перейдімо до *Грубого театру (Театр жорстокості)*. Народний театр, незважаючи на відсутність єдності стилю, використовує дуже вишукану, стилізовану мову: проста публіка легко сприймає невідповідність між вимовою та костюмами, мімікою та діалогом, реалізмом та умовністю. Глядачі зосереджуються на сюжеті, навіть не помічаючи порушень стандартних прийомів.

Грубість додає гостроти виставам; непристойність і вульгарність сприймаються як природні та веселі. Такий театр виконує соціально-визвольну функцію, оскільки за своєю суттю є антиавторитарним, антитрадиційним, антипомпезним і антипретензійним. Це театр шуму, який викликає аплодисменти.

Священний театр прагне невидимого через видимі втілення, тоді як Грубий театр є сильним ударом по знеціненому ідеалу. Обидва театри мають пристрасну потребу у своїй аудиторії і володіють невичерпним запасом різної енергії. Якщо Священний театр створює світ, де молитва звучить реальніше, ніж лайка, то в Грубому театрі лайка доречна, а молитва комічна.

Бертольт Брехт є ключовою фігурою в цьому контексті, і багато театральних робіт звертаються до його висновків і досягнень. Для Брехта необхідний театр – це той, який ніколи не відривається від суспільства, якому він служить. Четверта стіна між акторами та глядачами зникає; єдине завдання актора – викликати певну реакцію аудиторії, до якої він має безмежну повагу. Ідея «відчуження» виникла з цієї поваги до публіки. Відчуження – це заклик зупинитися, проаналізувати, подивитися на ситуацію під новим кутом. Воно спонукає глядача працювати самостійно, підвищуючи його відповідальність за сприйняття того, що він бачить. Брехт відкидає романтичне твердження, що в театрі ми знову стаємо дітьми.

Якщо мова театру багато в чому визначена часом, тоді слід визнати, що сьогодні грубість ближче до життя, а святість далі, ніж у будь-яку епоху. Колись театр починався як магія. Нині все змінилося. Публіці не дуже потрібен театр, і вона недовірливо ставиться до тих, хто в ньому творить, особливо, якщо висвітлена дійсність їм не близька.

Лишається для огляду *Театр як такий*. Без сумніву, театр займає особливо чільне місце в житті. Він одночасно як збільшувальне скло і як зменшувальна лінза. Це цілий світ. Сцена є відображенням життя, яке неможливо відтворити без певної системи правил і оцінок.

Кіно часто дарує радість продовженням на екрані уявних щоденних вражень. Театр завжди стверджує себе в теперішньому. Це те, що може зробити його більш реальним, ніж звичайний потік свідомості.

Театр – то така арена, де може статися живе зіткнення. Осередок великої групи людей викликає загальну напругу, завдяки чому сили, які в будь-який час керують повсякденним життям кожної людини, опинившись у цей момент ізольованими, можуть заявити про себе більш солідно. Вплив театру – у визволенні, а всяке очищення пов'язані з оновленнями.

Отож можна було переконатися, як, залежно від обраного вектору сприйняття театру може змінюватися сценічне дійство [60].

Наразі розгляньмо ретроспективу реакційних на воєнну дійсність театральних новаторств, аби простежити розвиток сенсуального наповнення й переосмислень театального процесу, що переважали в західному середовищі наприкінці XIX – і до середини XX ст.

Почнемо з того, що епоху Ібсена, Стріндберга і раннього Шоу вважали реалістичною як за стилем, так і за змістом п'єс. Хоча реалістичний напрям тривав недовго, його вплив був значним: Артур Міллер навіть заявив, що він багато завдячує Ібсену. Реалізм, який домінував на сцені XIX століття, заклав основи сучасної драми, за словами Джойна [45].

Паралельно до того у Франції відбувався літературний рух, що сприяв появі нового типу драми та відповідних вистав. Ця нова драма та її способи втілення були спрямовані проти відкрито романтичної форми, яка тоді була дуже поширеною. Варто зазначити, що Віктор Гюго висміяв неокласицистичні закони трьох єдностей, адже, за прикладом Шекспіра, *театр повинен утверджувати свою природну свободу вибору часу та місця, дозволяючи переплітатися високому та гротескному, трагічному та комічному*. Романтичний театр загалом створив драму «сильних почуттів і однозначних моральних засад», яку можна назвати мелодрамою.

Наступним етапом став бунт реалістів, котрий багато хто з натовді сучасників вважав неприйнятним, адже він суперечив романтичному підходу і часто шокував навмисно. Реалісти виступали проти романтичних ситуацій і характерів, виводячи на сцену «спостережене із власного життя». Золя висловив це ще точніше: *«ключем до змін у п'єсі є мова персонажів»* [81]. Театральна мова XIX століття передбачала спеціальний «театральний голос» і пафосну манеру декламації, яка видавалася надто патетичною. Виник новий діалог, який мав бути точним і гнучким,

передаючи тон і почуття персонажа як індивідуальності. Такий підхід швидко знайшов послідовників, зокрема Г. Ібсена [81; с. 16].

Новій драмі вже не потрібно було позбавлятися поетичності, адже саме правда розкриває справжню поезію. Новатором, на якого чекала перебудова до модерну, став Ібсен. Він однаково ретельно розробляв як характеристики персонажів, так і загальну ідею твору.

Ібсен ще від початку своєї драматургічної кар'єри наполягав на необхідності “безжальної правдивості” на сцені: *“Діалог повинен звучати надзвичайно природно, і в кожного персонажа має бути свій спосіб самовираження. Багато змін можна внести в діалог під час репетицій, коли легко побачити, що звучить природно й невимушено, а що треба знову й знову переглядати, поки воно нарешті не зазвучить цілком реально і правдоподібно. Враження від п'єси значною мірою залежить від того, чи вдасться створити у глядача відчуття, що він дійсно сидить, слухає і дивиться на події реального життя”* [45; с.200].

Ібсен вводить соціальні п'єси з мінімумом фізичної дії, акцентуючи увагу на новому психологічному протистоянні, де герої стикаються із забороненими темами. У цей період з'являється поняття “підтексту” з відповідними вимогами до композиції п'єси та її сценічного втілення.

У творчості Ібсена, а також багатьох його послідовників, соціально-реалістичні п'єси поступилися місцем символістським. Він досяг значних глибин у дослідженні людських стосунків, послідовно керуючи елементами несвідомого. Конфлікти ставали все більш алегоричними, а персонажі на сцені втілювалися символічно. В історії розвитку драматичного мистецтва Ібсен став винятковим прикладом, який задавав тон своїм сучасникам.

Далі звернімо увагу на Стріндберга, чия техніка помітно вплинула на сучасний театр. Він відмовився від поділу на дії та унікав антрактів, створюючи камерність. Стріндберг вимагав цілковитого затемнення зали,

оскільки світло, перенесене з тексту на сцену, мало велике значення. Всі його вимоги щодо напруженої уваги глядачів пов'язані з ідеєю сценічної ілюзії: глядачі мали повірити в реальність світу на сцені і повністю піддатися його впливу [45].

Варто також згадати й Отто Брама, котрий системно стверджував таке: *“Новий актор - не антиквар, і живе акторське мистецтво повинно перекреслити класичні правила, якщо хоче вижити. Актор повинен повернутися до спостереження за справжньою живою людиною, і зв'язати свою роботу з природою”* [42; с. 410]. Відповідно, драматург закликав дивитися на все крізь призму сучасності. Він вірив, що образотворче мистецтво і література історично пов'язані з акторським мистецтвом: вони впливають одне на одного і розвиваються паралельно. Тому він виправдовував пристрасну і надмірно емоційну мову, якщо вона правдиво відображала внутрішні стани героїв. Брам вважав, що класика повинна жити і змінюватися разом із глядачами.

Важливу роль у цьому контексті відіграв Гауптман, який першим втілював принципи автентичності, наближаючи історичні сюжети до сучасності. Він вважав, що драма – це “не стільки готовий результат думки, як власне процес мислення”. Це поняття згодом з'явиться наново як ідея діалектичного процесу в розвідках Брехта.

Театральна критика часто посилювалася на Шоу, який вважав Ібсена своїм великим вчителем, що виступав проти рабської покірливості ідеалам і ідеалізму загалом. Шоу був переконаний, що санкцію на людські вчинки надають їхні життєві наслідки, а не відповідність якимось ідеалам: *“Золоте правило полягає в тому, що немає золотих правил”* [45; с. 37]. Таким чином, він утвердив, що цінним для глядача є сюжет, який зачіпає універсальні й водночас близькі до кожного проблеми.

Шоу запропонував власну теорію модерної драми: *“Ібсен замінив жасками пострілами у бік глядачів, заманюванням їх у пастку,*

*фехтуванням із ними, прицілом у найбільочіше місце їхнього сумління. Ніколи не вводити публіку в оману – таким було старе правило. Однак нова школа обманом змусить глядача сформувати невірне судження, а потім його ж і засудить за це в наступній дії, часто на його ж превеликий жаль... У театрі Ібсена ми – не улещені глядачі, які марнують час на споглядання забавної штучки; ми – “винуватці, присутні на виставі”, і розважальна процедура тут пасує не більше, ніж на судовому процесі” [45; с. 145-146]. Також він доходить до переконання, що «високе мистецтво – найтонший, найспокусливіший і найефективніший у світі інструмент моральної пропаганди» [45; с. 108]. Драматурга особливо обурювала цензура, що повсякчас накладала тавро сліпоти на п'єси, з убивчим натяком на те, що драма буцім може розбестити глядача.*

Підіб'ємо підсумки: зрештою, реалізм справді активно застосовувався у виставі: можна витворити Стріндбергівську ілюзію або ж життєподібну легенду, чи ж гостросатиричну драму, а подеколи й трагедію. Реалістична п'єса досліджує душевні виміри людини (Ібсен). Втім, аби справді пірнути до глибин психіки, доводиться користуватися і нереалістичними набутками експресіонізму, символізму, неоромантизму. Саме таким шляхом повсякчас наразі прямують зокрема й українські драматурги, хоча й не менш поширеним явищем лишається документально тягла реалістичність у змалюванні в п'єсах воєнних реалій.

Однак упродовж усього ХХ століття не припинявся опір психологічному реалізму в театрі. З одного боку, опісля Ібсена, Метерлінка, сильні індивідуальні почування, які вимагали особливо ліричних, навіть фантастичних виявів, породили символічні образи життя як сну, особливого стану свідомості, понадчутливості. Врешті-решт, оприявлюються в театральних тенденціях сюрреалістичні та абсурдистські сценічні образи. Це наразі цілком послідовний другий курс в українській воєнній театральній дійсності.

І насамкінець, незважаючи на деяку вирваність із контексту, не можна оминати найпослідовнішого українського модерніста, творця “нового” українського театру Леся Курбаса. Він творчо засвоїв ідеологію теоретиків модернізму і з’явився у потрібний час у потрібному місці, забезпечивши наступні покоління українських режисерів міцним фундаментом для експериментів з формою та змістом вистав. Курбас висловився категорично: “Або театр, або література” [], вважаючи, що час досконалого віршування на сцені минув. Сучасники зазначають, що він наголошував: “В історії світового театру найбільший успіх мали вистави, коли драматург і режисер поєднувалися в одній особі”. Ідея шляху до себе і конкретно від себе була провідною у філософському театрі Курбаса. Ще до Б. Брехта, він працював з агітпропівською технікою (цирк, пантоміма, монтаж), що наближалася до експресіоністичної поетики. Упродовж останніх декількох років фокус до курбасівської “філософії” і позиційності щодо організації театрального життя і сценічного втілення драматургії активно просувається і, великою мірою, стає дороговказом для багатьох молодих режисерів, що виходять із обладунків зросійщення у пошуках таки Українського театру, автентивного, новітнього [36].

Із вище окресленого цілком закономірно можемо стверджувати, що театр Курбаса для українського театрального процесу став підпорою для формування постдраматичного у найкращому його прояві. Тож не дивно, що серед сучасних національних режисерів любов до Курбаса і послідовність у роботі над виставою дуже поширена.

## 2.4 Репрезентація стану сучасного українського театру

Упродовж останніх десятиліть в європейському театрі набирає популярності ідея постдраматичного театру, головним теоретиком якого вважається німецький театрознавець Ганс Тис Леманн. У 1999 році він видав книгу “Постдраматичний театр”, в якій виклав свою теорію, що відразу стала маніфестом нового напрямку. Леманн провів глибоке дослідження театральної практики останніх 30 років ХХ століття, щоб виявити естетичну логіку розвитку театру. Він визначає поняття постдраматичного театру, протиставляючи його аттичній трагедії як зразку “переддраматичного” театру, тобто театру “до драми”. Леманн вважає, що основою сучасного театру вже не є драматичний текст. Аристотелівський театр зі своїм тісним зв'язком із логікою породжує критику, яка логічно доводить все описане автором. У постдраматичному ж театрі автор не прагне впливати на логіку, а хоче досягти реакції через форму, час, беззмістовність або фрагментарність сюжету [70].

Він також зазначає, що причиною появи цього терміну стали значні зміни у використанні театрального знаку, і драматичний текст перейшов на другорядні позиції. Таким чином, постдраматичний театр відмовився від більшості, якщо не від усіх драматичних конвенцій, зокрема від діалогу, очікування, кульмінації та розв'язки, а також чітко окреслених дійових осіб та конкретного місця у часопросторі. Врешті-решт, на заміну їм виникають “*сцени сновидінь, фрагментарна мова, візуальна драматургія, театр конкретний, звукові пейзажі...*” [70; с. 23–24].

Леманн характеризує це поняття ще й під таким кутом зору: “*Постдраматичний театр можна описати так: члени або гілки драматичного організму – навіть якщо йдеться про вмираючий матеріал – продовжують зберігатися і утворюють ніби простір спогаду, який*

одночасно – у подвійному значенні – і “спалахує”, і “вибухає” ” [70; с. 45-46].

Для обґрунтування своєї теорії Леманн звертається до історії європейської театральної традиції. *Європейський театр* — це вистави на сцені, промови та дії, що імітують драматичну гру. Б. Брехт, говорячи про традицію, яку мав змінити його епічний «театр століття науки», використовував термін “драматичний театр”. Це поняття передає саму суть європейської театральної традиції нового часу. Театр традиційно розглядається як театр драми. Основою є драматичний текст, а спектакль, по суті, є його ілюстрацією. Музика, танець, жест, сценічний рух — важливі невербальні компоненти, але головну роль відіграє сценічна мова. У ньому текст є центральним. Хор, оповідач, прологи та епілоги, театр у театрі, інтермедії можуть бути присутніми, але не мають принципового значення. Ліричні та епічні елементи також не відіграють суттєвої ролі. Основою та центром театральної дії є драма. *Драматичний театр* — це театр ілюзії. Його теоретичною основою є категорії “наслідування” і “дія” у їхній природній єдності — “наслідування дії”, згідно з визначенням Аристотеля. Від театру традиційно очікують створення чи зміцнення спільності, що емоційно та ментально поєднує публіку та сцену [1; с. 46].

Поняття “катарсис” було перенесено на цю, не первинну функцію театру: досягнення впізнавання та згуртованості через афекти, представлені у драмі та передані глядачеві [1; с. 20]. Ці риси невіддільні від парадигми «драматичного театру», значення якого значно перевищує рамки поетико-жанрової структури. В результаті глибоких змін у використанні театральних знаків Леманн правомірно описує новий театр як “постдраматичний”. Новий театральний текст стає “вже не драматичним текстом”. Назва “постдраматичний театр”, натякаючи на літературний рід драми, свідчить про взаємозв'язок між театром і текстом. Проте в центрі уваги тепер знаходиться театральний дискурс, і текст

розглядається лише як елемент, “матеріал” для сценічного зображення, а не як його першооснова [60; с. 74]. Межі між жанрами розмиваються: поєднуються музичний та розмовний театри, концерти та театральні вистави тощо.

Радикальна ревізія “літературного театру” [; с. 332] нині розглядається в контексті таких понять, як постмодернізм, перформативність та режисерський театр. На основі цих понять будується дискурс про постдраму на межі XX–XXI століть. Драматичний театр, навіть під іншою назвою, розглядається як підсумок ієрархії драматург – режисер – актор – глядач, яка похитнулася через розширення сценічного часу (що іноді розтягується до масштабів середньовічних містерій) та простору (від сцени-коробки до падіння четвертої стіни, а потім і до експансії у позаестетичний простір повсякденності, який під час вистави набуває властивостей художнього простору). Х.-Т. Леман у “Постдраматичному театрі” пропонує трактувати ці новації як відступ від принципів драматичного (арістотелівського) театру. Наслідуючи ідеї Арто, постдраматичний театр, за його думкою, прагне уникнути “даремного подвоєння реальності”.

Таким чином, новий театр відмовляється від наслідувальної функції та створення ілюзії. У постдраматичних текстах немає характеристики суб'єкта чи заданого образу людини. Проте, на думку Леманна, це не означає втрату інтересу до людини. Йдеться скоріше про зміну погляду на людину та про нові можливості її пізнання [60; с. 14-15].

Ю. Шредер, німецький теоретик драми й театру, визначив постдраматичний театр як *“театр, що практично розпрощався з основами драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімесисом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом”* [77; с. 1080].

Втім Леманн наголошує на тому, що термін “постдраматичний” зовсім не означає абстрактне заперечення чи принциповий відхід від драматичної

традиції. “Пост-”, тобто “після”, на його думку, свідчить про те, що драма продовжує існувати, але як «ослаблена, застаріла структура “нормального” театру в рамках нової театральної концепції». До прикладу, Мюллер описував свій постдраматичний текст як *“вибух спогаду у відмерлій драматичній структурі”* [72; с. 66].

Леманн метафорично змальовує таку ситуацію наступним чином: *“...члени і органи драматичного організму, хоч і є відмерлою матерією, та все ще присутні і утворюють простір спогадів у подвійному значенні слова – як спогад про те, що відбувається, так і спогад про традиційну драматичну форму”* [60; с. 30-31].

У такому театрі основною умовою для оцінки чи критики п'єси є саме досвід. Сучасні театральні постановки переважно насичені образами, які вражають глядача та викликають відчуття неспокою.

За Леманном, *“постдраматичний театр знову і знову долає больовий поріг, щоб відмінити відокремлення тіла від мови”* [60; с. 96].

Тут варто наголосити: постдраматичний театр не скасовує жодної з попередніх форм театру, а навпаки, доповнює та реформує їх. Прямими попередниками постдрами вважаються модерн, постмодерн та verbatim. Однією з перших п'єс, створених у стилістиці постдрами, є п'єса німецького драматурга Хайнера Мюллера «Гамлет-Машина», побудована на деконструкції класичного тексту.

Для постдраматичного театру немає табуованих тем. На сцену виносять ті теми, про які людина боїться не тільки говорити, але навіть думати: секс, насильство, нетрадиційна сексуальна орієнтація, психологічні комплекси та фобії.

Груба, інколи ненормативна лексика у постдрамах використовується не для того, щоб полоскотати нерви глядачів або продемонструвати свободу слова, а щоб з максимальною точністю та об'єктивністю відобразити реальні картини життя.

Режисери у такому театрі порушують екзистенціальні проблеми, демонструючи критичні, межові ситуації, насамперед кризу людської свідомості.

Цитування є одним з основних прийомів побудови постмодерністських текстів. Оскільки постдрама виросла з традицій постмодерну, багато прийомів постмодерної естетики є їй близькими. Жорстокість, деконструкція та кодованість мови призводять до відмови від вистави як інтерпретації літературного тексту.

Художні особливості драми, як правило, є відправним моментом у пошуках стилістики вистави. Посттеатр освоює нові способи та форми репрезентації, розробляє нову мову [77].

Ключовою відмінністю класичного та постдраматичного театрів є ставлення до тексту. Класичний театр бере за основу текст і інтерпретує його, тоді як постдраматичний театр відкидає текст як домінуючу. Постдраматичний театр пропонує велику свободу роботи з матеріалом: перемонтування, переформатування та загалом вільне поводження з текстом. Однак постдрама – це радше підхід до театру, певні ознаки і симптоми, характерні для певного етапу його розвитку. Леманн вважає, що зміна театральної мови є результатом не лише естетичної еволюції театру, а й глибоких перетворень у сучасному суспільстві та людській особистості.

У наш час змінюється сам характер сприйняття: мультиперспективне сприйняття приходить на зміну лінійно-последовному. Воно стає більш поверховим, але водночас і ширшим, витісняючи колишнє сконцентроване, глибоке сприйняття, прообразом якого є літературний текст. З відходом верховенства тексту послаблюються і такі категорії, як нарративність, чітко окреслені тема і зміст, інтрига і сюжет, стосунки між персонажами, а

головне – дія. Текст не відкидається повністю, але його верховенство в театральному дійстві піддається сумніву.

На зміну слову проступає “царство візуальних образів”, і слово на сцені перестає бути настільки суттєвим. Театр швидко перетворюється на мистецтво пластичних ідей, просторових фантазій, речових метафор та тілесності.

Однією з основ сучасного театру, який втратив драматичну вісь, Леманн називає “живу присутність” артиста та глядача, зближуючи театральне дійство з поняттям перформативності. Від втілення “вічної” істини слова театр переходить до миттєвості взаємодії, до екзистенційної хвилини одкровення, що є його “абсолютною присутністю” чи “абсолютною правдою”, за Леманном [60].

Варто підкреслити, що роль постмодернізму в деконструкції традиційної драматичної форми важко переоцінити. Багато елементів постдраматичний театр запозичив саме з постмодернізму. Відповідно до постмодерністської логіки, між “характером” та “обставинами” не може бути конфлікту, оскільки вони складаються з одного і того ж матеріалу. Відсутність такої єдності, яка враз розпадається на безліч безглузвих слів і жестів, створила б сприйняття світу як ентропійного хаосу – стану, в якому драматургічний конфлікт неможливий [77].

Відмова від лінійного, давно написаного тексту є тенденцією, яка відповідає змістовним напрямкам постмодернізму. Відмова від метанаративів та “священних” шанованих текстів властива культурі з другої половини ХХ століття, коли зникає віра в тексти, здатні організувати життя окремої людини.

Для мистецтва загалом і сучасного театру зокрема характерне “змішання” добра і зла, тенденція, що посилюється в просторі постмодернізму. Фрагментарність і колажність композиції дозволяють театру зберігати свободу у виборі послідовності епізодів. Постдраматичну

п'єсу можна грати в різних послідовностях фрагментів. Тому «монтаж» є одним із ключових понять для характеристики постдраматичного театру. За таких умов, сюжет розвивається не лише в одному лінійному напрямку, а будується на паралельному розвитку різних ліній [77].

Посттеатр свідомо усуває “четверту стіну”, яка відокремлює сцену від залу для глядачів. Головним у спектаклі стає не дія, а стан загалу. Це обумовлює гіперемоційність тексту, адже завдання посттеатру полягає не в тому, щоб залишити глядачу роль пасивного спостерігача, навіть співчутливого, а залучити його в активну дію. Тому єдина форма, що зберігається, - це взаємодія акторів з глядачем через текст.

При зіткненні з постдрамою виникає відчуття незамкненої структури, незавершеної дії. Це радше формальний прийом, який дозволяє залишити в тексті простір для імпровізації. Сцена розглядається як точка результату та старту, а не як місце безглузлого повторного копіювання. У новому театрі не йдеться про “дискурс” якогось театрального творця, якщо тільки ми не розуміємо дієслово “dis-currere” у його первісному значенні, тобто як дію “розсіювання”, “поширення”. Відмова від визнання єдиного моменту виникнення дискурсу і плюралізація миттєвостей його передачі на сцені можуть призвести до нових способів сприйняття світу [60; с. 52].

Згадаймо також про театральну містифікацію, яка розглядається як розрив союзів, що раніше існували в театральному просторі: “література – театр”, “драматург – режисер”, “п'єса – спектакль”. Сучасні режисери дедалі частіше відмовляються будувати виставу, дотримуючись ідеї, композиції та структури літературного першоджерела. Причиною актуалізації постдраматичної концепції на вітчизняній сцені є прагнення сучасних режисерів до повного авторства в створенні спектаклю, а також постулювання суб'єктивної точки зору під час взаємодії з літературним джерелом.

Загальною особливістю розвитку постдраматичної концепції у вітчизняному театрі є прийом текстопородження, який дозволяє всім учасникам репетиційного процесу створювати вербальну (текстову) основу вистави. Посилення значущості постановника в постдраматичному театрі аргументується розширенням функцій режисера, який займається роботою над текстом, дописуванням чи переписуванням літературного першоджерела в процесі колаборації “режисер – актори”, виключаючи з цього процесу автора/письменника/драматурга [79]. Семантична неоднозначність постановки-містифікації пояснюється через аспекти навмисної відмови від авторського тексту та залучення глядача до простору театральної гри зі змістом вистави.

Одне з важливих спостережень Леманна полягає в тому, що три рівні театральної поетики – “лінгвістичний текст” (1), “текст [режисерської] постановки” (2) та “текст вистави” (3) – перебувають у нових ієрархічних стосунках. У постдраматичному театрі вирішальну роль відіграє третій елемент. У класичному театрі “драми” панував “лінгвістичний текст” (1), тобто текст п'єси, а в модерністському «режисерському» театрі домінував “текст постановки” (2). Формула Леманна рухається за принципом: від драми в театрі до театру як такого. Театральність постає як особливий спосіб естетичного буття, особливе медіа серед інших [60; с. 218].

Можна припустити, що в переважній кількості випадків вітчизняна режисура завжди прагнула концентруватися на літературі, тим самим відіграючи обслуговуючу і другорядну роль у мистецтві. Режисер, розгадуючи літературне першоджерело, орієнтується на розуміння тексту та його трактування, а режисерське тлумачення художніх образів повинно народжуватися з того, як він зрозумів художній текст автора. Проте, до кінця ХХ століття, режисерське мистецтво переживає кризу через обмеженість інтерпретацій.

На початку XXI століття ситуація в українському театрі починає змінюватися. З'являються спектаклі, які свідчать про прихід епохи постдраматичної концепції у вітчизняний театральний простір. Сучасні режисери у своїх постановках все частіше здійснюють розрив між театром та літературою.

Серед сучасних режисерів спостерігається тенденція створення спектаклів, де літературна (текстова) основа може формуватися під час репетиційного процесу, тобто “тут і зараз”. Режисери в сучасному театрі дедалі частіше займають місце драматурга, створюючи власну літературну структуру та драматичну канву вистави.

Стрімкий розвиток постдраматичної концепції у вітчизняному театральному мистецтві децентралізує основні категорії режисури: тлумачення та інтерпретацію. Режисери все частіше на сцені не інтерпретують і не пояснюють драматурга, а створюють власні оригінальні п'єси, використовуючи класичних героїв та сюжети для підсилення своєї авторської присутності [24].

Тенденція втручання режисерів у літературний твір як першоджерело часто застосовується представниками постдраматичного театру. Варто зазначити, що ця тенденція пов'язана з прагненням сучасної людини (художника, режисера, актора, перформера) не просто описувати існуючі ситуації, а діяти і змінювати навколишню реальність. Такі прагнення приводять режисерів до повного і одноосібного авторства у створенні вистави. Тому вони повсякчас оголошуються прихильниками “підриву традиційної режисури, заснованої на звичному тлумаченні та прочитанні драматургічного та літературного матеріалу” [10].

Утім, Леманн визнає, що не всі театральні форми останніх десятиліть відповідають постдраматичній парадигмі. Він зазначає, що поняття “нового театру” упродовж історії застосовувалося до різних театральних концепцій. Формула будь-якого нового театру, загалом, зводиться до заміни

застарілих форм новими, які вказують на майбутнє. Тобто, їхній зміст полягає не стільки в конкретних творах або їхньому успіху чи невдачі, скільки у виявленні нових горизонтів. Інакше кажучи, важливо не стільки досягнуте, скільки відкриття нового. Апологети та теоретики постдраматичного театру, такі як Г.-Т. Леманн, Е.Ф. Ліхте та Г. Пошман, вважають, що саме постдраматичний театр є головним вектором розвитку сучасного театру [60; с. 40].

Проте вже в другій половині 1990-х років стає помітною протилежна тенденція, котру, на думку багатьох дослідників театру, можна вважати більш продуктивною, – новий реалізм. “Знецінення символічної мови на користь театру, який через саморефлексію та автореференції реалізує лише власну “театральність” або значною мірою відмовляється від мови на користь перформативного “театру тілесності”, новий реалізм протиставляє реабілітацію драматичного тексту, героя та дії” [77; с. 1080].

Отже, розглянуті концепції театру, який через аргументи проти аристотелівської драми називають постдраматичним, а також тенденція “нового реалізму”, демонструють зміну класичної ієрархії драматург–Бог–режисер–медіатор–глядач як (пасивно співчувальний) спостерігач. Межа між мистецтвом і життям, а також між різними мистецтвами і медіа, розмивається, як ніколи раніше.

Постдраматичний театр зберігає одну зі своїх унікальних властивостей – безпосередній контакт з реципієнтом та синхронність естетичного досвіду. Театр не є засобом масової комунікації. У контексті швидкого технократичного розвитку, “швидкість” і “поверховість” перешкоджають вивільненню активної енергії людської фантазії, що призводить до пасивного споживання інформації та художніх образів. Театр і література, які мають переважно знаковий характер, потребують зосередженого і глибокого сприйняття. Хоча сучасні цифрові технології створюють переконливі прецеденти відтворення ефекту присутності

(онлайн-трансляції, спектаклі для відеоперегляду), досвід участі в живому спектаклі залишається екзистенційним. Тут багатозначність підтекстів може бути запрограмованою та передбачуваною, дозволяючи вільну інтерпретацію та розуміння підтексту на основі особистого глядацького досвіду.

Багатозначність постдраматичного і нового реалістичного театру протиставляється глибокому і однозначному сприйняттю. Сучасні режисери, зазвичай, не дотримуються однієї конкретної театральної школи, а варіюють різні підходи, прагнучи створити свій особливий почерк.

Таким чином, “Постдраматичний театр” і “новий реалізм” є наразі двома найважливішими полюсами сучасного європейського театру загалом й українського зокрема. А від 2022 року, в умовах російсько-української війни реалізм все частіше тяжіє навіть дещо до натуралізму, адже театр стає знову, відповідно до курбасівського визначення “суспільним парламентом”, де зокрема й режисери прагнуть зафіксувати воєнні злочини крізь умовний, персоналізований світ певних персонажів [60; с. 43].

## РОЗДІЛ III. РЕЦЕПТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИСТАВ-РЕАКЦІЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ПОВНОМАСШТАБНЕ ВТОРГНЕННЯ

### 3.1 Переосмислення Брехта в умовах російсько-української війни: сценічне втілення антифашистського памфлету “Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” Дмитра Богомазова

*“Послухайте, боротися треба, люди! Зупиніть чорну чуму! Не  
допустіть, щоб сарана зжерла все”.*

“Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” Бертольд Брехт

“Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити” (“Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui”, 1941) – це сатиричний антифашистський памфлет на Гітлера та його поплічників.

Задум п'єси-хроніки “Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” виник у Брехта в 1935 році під час перших відвідин США. Хоча у п'єсі йшлося про чиказьких гангстерів, у ній легко проглядались основні події німецької та європейської історії: підпал рейхстагу, окупація Австрії та кар'єра фюрера, яку можна було зупинити. Під личиною гангстера Артуро Уї вгадується фігура Гітлера. Згодом Брехт назвав п'єсу “історичним фарсом”.

Бертольд Брехт у зіставленні гротеску і документа, проводячи паралелі між історією Артуро Уї та історією сходження Гітлера, трактував образ нацистського вождя, як чиказького гангстера. Письменник пародійними засобами розвінчував нацистський міф, викривав сутність цього феномену, висміював тирана. Брехт показував, що насправді це лише

цинічний і безжальний бандит, який скористався пожадливістю й безпринципністю еліти, беспорядністю пересічних обивателів та, майстерно маніпулюючи поплічниками, захопив владу.

Гангстерська п'єса “Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” – спроба через алегорію зрозуміти, як фюрер хижо ліз на верхівку харчового ланцюгу по головах соратників та тримав підданих в заручниках “погрозами, шантажем, погромами”. Але “Кар'єра Уї” це також й виправдання німецького народу, *“чия ненависть до Гітлера лише в тому, що він програв війну”*.

Ніхто не популяризував “хорошого німця” Брехта так, як Радянський Союз. Тут Брехт недовгий час прожив, розмірковуючи чи не отримати радянське громадянство. Тут ще за життя драматурга перевидавались його п'єси російською. Тут він отримав Сталінську премію. Це була своєрідна подяка за те, що при поверненні Брехт обрав “правильну”, Східну Німеччину.

“Кар'єра Артуро Уї” саме про цю “типовість”. Брехт розмірковує, що злодій, який народжений бути злодієм, буде поводитися як злодій, незалежно від масштабу злодіянь. Будь то овочевий ринок в Чикаго чи Німеччина часів третього Рейху – вчинки природжених покидьків вийдуть однаково низькими. Тому Брехт проводив аналогії між вигаданим рекетиром, якій спочатку “кар'єри” тероризує продавців капусти, та ветераном Першої світової, що проводив зібрання з реваншистськими закликами в пивбарах. Гангстер йде на все, щоб отримати владу та не втратити контроль – погрози, афери, підпали, вбивства свідків, журналістів, друзів. Фюрер теж не цурався погромів і партійних чисток.

Події, які сколихнули світ 24 лютого 2022 року, на превеликий жаль, вкотре довели, що на зміну цієї ганебної тенденції поки що розраховувати

не доводиться. Миттєві рефлексії українського театру на повномасштабне вторгнення російської федерації зосереджені на двох предметах дослідження: причини і наслідки трагедії. Вистава Національного театру імені Івана Франка власне про причини цієї катастрофи, для подолання наслідків якої знадобиться чимало часу і зусиль.

Дмитро Богомазов зізнається: *“П’єсу “Кар’єра Артуро Уї, яку можна було спинити” я взяв свідомо. Хоча до війни мені здавалося, що вона вже ніколи не буде актуальною... А після 24 лютого цей твір знову став надзвичайно актуальним! Бо у цій п’єсі відстежується шлях людини до тиранії – як реалізується технологія, через що людина має переступити, що мають допустити люди з оточення, щоб це сталося. У назві п’єси не випадково вказано, що це “кар’єра, яку можна було спинити”, тобто цей текст не так про Уї, як про тих, хто допустив, щоб ця кар’єра склалася. Вражає те, що не завжди за хронологією, але за подіями, п’єса має безліч точних збігів із віхами біографії сучасного російського тирана – путіна... Тож я до твору Брехта ставлюся, як до актуальної сатири, фарсу...”* [39].

Власне, Дмитро Богомазов переконаний, що всі диктатори сходять на свої криваві Олімпи з мовчазної згоди інших людей, які потім стають жертвами виплеканого ними ж гнобителя. Саме тому події його вистави розгортаються на палубі корабля, який на всіх парах мчить до своєї неминучої загибелі. Всі вони – і сумлінні мирні городяни, і божевільний диктатор, і ті, хто вважали його своїм другом, – в одному човні.

На українській сцені режисер Дмитро Богомазов апелює до сьогоденних трагічних подій в Україні, сатирично висміюючи потворного диктатора країни-агресорки, не змінюючи імен або географічних назв у тексті.

*“Коли почалося повномасштабне вторгнення, було взагалі незрозуміло, яке місце буде відведено театру в цьому новому світі, адже*

*наш старий світ повністю зламався... І взагалі чи є місце театру зараз? Коли трупа знову зібралася разом, постало питання: як заново знаходити нові сенси, навіщо потрібен театр і яким він має бути?” [39] – Так п'єса Брехта стала відповіддю театру на виклик війни, на реальні події, що точаться навкруг нас тут і зараз. Словом, ляклива своєчасність — основне і першорядне враження від вистави.*

“Гангстерська п'єса” Брехта має алегоричну форму, містить у собі другий зміст. Драматург переніс місце дії брудних афер до Чикаго, де гангстери, діючи за методами мафії, видають себе за охоронців інтересів дрібних торговців, щоб поневолити їх спочатку в місті Чикаго, а потім у прилеглих містах. Історик і мислитель Брехт розкриває причини, які породили фашизм, сатиричним мечем величезної сили анатомує людей, породжених фашизмом. Уже в прологу п'єси дано важливі складові брехтівської теорії епічного театру: “розповідь” конференсьє-запрошувача, перші репліки якого підкреслюють умовність, віддаленість, “відчуженість” стосовно до предмета зображення:

*“Шановні глядачі! Наші актори... Припиніть, будь ласка, розмови! А ви – зніміть капелюха, мадам!” [6; с. 335].*

Режисер вирішив показати цю історію в жанрі кримінального чорно-білого фільму про гангстерів з елементами фарсу та естради. Кожна сцена – і в автора, і у виставі – поділена і пронумерована на епізоди, між якими Оповісник-конференсьє (Михайло Кукуюк) у живому музичному супроводі джаз-бенду емоційно коментує-оспіває всі події.

Послідовно до Брехта починається і дійство вистави: з прологу, а Оповісником виступає актор Михайло Кукуюк. Як і за часів Шекспіра, Оповісник запрошує публіку, обіцяючи представити у виставі “колір бандитського світу”, але водночас і правду історії, найгіршу...

Тут і реактуалізовані сценічно і дуже точно авторські судження: “*не зіткнетеся з іншою нереальною фігурою, пристосованою автором...*”; використання музики як самостійного початку: на початку прологу грає оркестр ударних інструментів, а в кінці його музика зливається з кулеметними чергами. Брехт вустами заздалегідь повідомляє глядачеві про те, що відбудеться далі в цьому “історико-гангстерському огляді” [6; с. 335]: “пройде перед вами кар'єра бандита, колір бандитського світу, його еліта” [6; с. 335]. Те саме відбудеться згодом й у виставі, однак, врешті з надією на суспільне переосмислення і прийняття особистісної відповідальності за наявний стан речей.

Музичне оформлення загалом додає експресивності, яскравості та динамічності дійству. Оживляють і дарують драйв зонги у виконанні Оповідача – Михайла Кукуюка. Актор з'являється щоразу з оркестрової ями, немов з морських глибин, і дотепними текстами моралізує суспільство, викриває істинну личину героїв, засуджує, висміює, провокує.

Постановка режисера Дмитра Богомазова побудована з 11 епізодів, що так само як і за задумом Брехта апелюють до кривавих штрихів дійсності, однак нині до такої, коли російські загарбники мордують і грабують, де рашисти – це гангстери-терористи сучасності.

У п'єсі легко простежуються основні події німецької та європейської історії: підпал Рейхстагу – підпал складу після того, як його власник висловив сумнів, чи потрібне йому агресивне піклування хлопців Уї про його, торговця, безпеку; Лейпцизький процес; “ніч довгих ножів” – розправа з Ремом; трагікомедія “аншлюсу”, безвільна одностайність виборів в Австрії. До пародійних мотивів брехтівської побудови дії додається і літописність. На екран проєктуються історичні примітки до пародійної дії, ведеться протокол реального. Наприкінці кожної сцени (звичного поділу п'єси на акти у Брехта немає) з'являються написи.

Наприклад, останній напис до XVI сцени: *“11 березня 1938 року Гітлер вступив в Австрію. В умовах нацистського терору 98 відсотків виборців голосували за Гітлера. Німеччина стала на шлях завоювань. Після Австрії настала черга Чехословаччини, Польщі, Данії, Норвегії, Нідерландів, Бельгії, Франції, Румунії, Болгарії, Греції”* [6; с. 434–435].

У сучасній постановці написів немає, адже п'єса про “того” Гітлера є тільки нагодою говорити про “цього” Гітлера, і нам зараз важлива не стільки конкретна історія Німеччини 1930-х, як загалом генеза тоталітаризму. Втім перед початком вистави глядачі можуть прочитати на завісі текст, який пояснює обставини написання п'єси.

Артуро на сцені ховається за тим, за чим власне сховався увесь сучасний “русский мир” з його кривавими злочинами, за чим ховається донині і сам Путін: за “Великою Російською Культурою”. Алюзії на це у виставі можна побачити в образі Балерини (арт. Катерина Артеменко), що потрапила на палубу потоплюючого корабля, немов з “московського Большого театру”, та в образі Актора (арт. Олександр Ярема), – рафінованого російського інтелігента у п'ятому коліні, який відчайдушно передає підступні секрети акторської майстерності майбутньому злочинцю.

Послідовно у виставі за умовну “сірість” та своєчасну недооціненість головного злодія режисер поповнює тиранську аналогію Уї – Гітлер ще одним поціновувачем Східної Німеччини, агентом КДБ з позивним “Моль”. В постановці багато “викривальних деталей” з біографії російського диктатора: і несподівана передача влади в стилі “я втомився, я піду”, і підпалений Уї овочевий ринок нагадує історію з гексогеновими багатоповерхівками, і пульсуючий з надр Баренцевого моря останній SOS з “вона потонула”...

У виставі, окрім того, розставлені акценти – це й ватажок гангстерів з обличчями Гітлера-Путіна, і тиран, закомплексована людина, котра потребує влади та прагне тримати все у своїх руках, а заради мети готовий переступити всі моральні принципи. Герой йде трупами до влади, змітає суперників на своєму шляху.

На загал постановка Богомазова стильна й динамічна. Хоч у ній дуже багато самоцитувань режисера: вибілені обличчя і підведені чорним очі акторів, похилені пандуси, музичні інструментальні вставки з незмінним конференсьє-співачом Михайлом Кукуюком, знеособлена обшарпана сіра купка людей, що є представниками народу та ін.

*“Цей твір дуже сатиричний, — каже Дмитро Богомазов. — Тому буде багато сміху. Це взагалі притаманно українцям — вони перетворюють на сміх дуже багато страшного й у такий спосіб наче перемелюють усе, переробляють цей жах у щось, що можна пережити. Ми у виставі робимо те саме, поєднуючи смішне і страшне, гарне і потворне”.* Тож і тут простежуємо послідовність до Курбаса, адже парадигма гумору - гострого, а часом викривально їдкого перетікає з мізансцени у мізансцену, відтак наближуюючи глядача до співучасті – це провокує загострений дидактизм, що, власне, для Курбаса став визначальною функцією театру [37].

На думку Дмитра Богомазова, всі диктатори втілюють свої жорстокі криваві задуми з мовчазної згоди оточення, котре від страху, наївності і байдужості опиняються заручником на одному кораблі з тираном і разом з ним рано чи пізно йде на дно. Ця ідея пронизує сценічну дію переконливо і наскрізно.

Здається, все логічно, якщо громадян двадцять років виховувати “погрозами, шантажем, погромами”, то отримаєш націю рабів зі стокгольмським синдромом. Але стосунки “тиран-жертва” це не тільки про

те, як сильний відбирає в слабого. Це й про те, як тиран віддає свою любов, а його підданий прогинається під її тяжкістю. І батіг для тирана – лише атрибут, символ права на те, що й так йому належить за волею сильнішого.

Німецький фюрер обіцяв землякам реванш арійської раси, запевняв, що вся кров богообраних тевтонців не дарма вилитася на поля Першої світової. Кремлівський фюрер гріє своїх підданих обіцянками щасливого “євразійського” майбутнього, заради якого й треба терпіти всю гниль російської сучасності. Віра в фюрерів тримається на бажанні натовпу розділяти їх ідеї. Не злий чаклун заставляє робити людей зло. Це слова того, кого після бійні назвуть чаклуном, знаходять відгук у серцях “невинних” злодіїв.

Всі слова Артуро Уї про багатство – це неприкрите шахрайство, а тиради про захист – рекетирські погрози. Це розуміє і він сам, і будь-який торговець на ринку. Маємо те, що вся заслуга Артуро у щасливому збігу зірок, так званому “бандоському фарті”. Вчасно зустрів потрібних друзів-громил, вчасно підсобив бізнесменам, вчасно пішов у політику. Єдине, в чому Уї проявив характер, що завалив дружків раніше, ніж вони його. Тож, великою мірою, це історія про людину-функцію, як би не Уї, то на його місці був би інший подільник. Тому персонажі виглядають стереотипними, плакатними.

Плюгавенький чоловічок у виставі – ватажок гангстерів Артуро Уї. Цей Містер Абсолютне Зло у трактуванні здолав неабиякий шлях, аби стати тим, ким він став. Він навчився ставити перед собою амбітні планки й досягати їх, нехтуючи тим, що за всіма законами логіки цього не мало би трапитися (зокрема солідний костюм пасує куди більше фактурному панові Далфіту – на миршавому Артуро він висить, як на вішаку, але, зрештою, хто опинився на коні?).

Тим не менш, Артуро Уї з худорлявого, миршавого, зляканого хлопчини-комарика (у більшому на три розміри костюмці і великому недоладному капелюсі), котрий смикається і ходить на зігнутих в колінах ногах, поступово перетворюється на упевненого й ненажерливого упира (у вишуканому класичному костюмі з яскраво-червоною краваткою), котрому все мало і мало крові, нещадного навіть до друзів дитинства. Одна з найяскравіших сцен – його перетворення з бандита на політика – на це посприяли уроки відомого актора (Олександр Ярема): герой, одягнувши лавровий вінець і сівши на пусті ящики, починає розводити руками і ногами (імітувати політ птаха), поступово нарощуючи швидкість. Тож Артуро таки вдасться згодом злетіти кар'єрною драбиною стрімко й високо.

Варто також наголосити на сценографії. По центру сцени художник Петро Богомазов розмістив величезний корабель: ніс, на якому розташовані дві труби, що часом парують, палуба з дверцятами в трюм, машинне відділення з пічкою. Він одразу похилений на бік (до глядача), красномовно натякаючи на відому фразу про “руській ваєнний карабль...”, яка у фіналі таки з'явиться великими літерами на заднику. Час від часу штормить, із судна часто когось скидають (або самі кидаються) за борт, і лише гангстери, як корабельні щури, вправно нишпорять усіма його закутками. Завдяки відеокамері на задник проєктуються великим планом обличчя героїв, а також усі вбивства, які відбуваються поза сценою.

Петро Богомазов створив на сцені атмосферу неминучої трагедії: нахилена палуба, трюми, вочевидь, вже наповнені водою, корабель тоне і до остаточного краху залишаються лічені хвилини... Але це станеться навіть швидше, ніж могло статися, адже кочегарка судна, де спляють невгодних, не згасає ні на мить.

Неугодних та незгодних з обраним напрямком – цинічно викидають за борт корабля. Гангстери метаються по судну, висять на тросах, наче хижі кажани, пробиваються з-під палуби, як щури, вилазять з усіх щілин. А яскраво-червона піч миттєво перетворює у прах тіла опозиціонерів і ворогів Артуро.

До того ж, “Кар’єра Уї” – це “шекспірівська епопея”, повна крові, люті та гротеску. У п’єсі чутно пародійну перегуку з Шекспіром: деякі сцени відтворюють ситуації його трагедій. У виставі Шекспір низько повторений не тільки як автор трагедій, а й як автор історичних хронік.

У червоному піонерському галстуку під кінець вистави Артуро тримається значно вільніше і м’якше, ніж на початку, він майстерно переймає в Актора всі прийоми Достоевського, Пушкіна, і навіть грає “вітчизняного Гамлета”, драматично і переконливо звертаючись до “бідного Йорика” – славнозвісного черепа Гамлета. Артуро шукає для себе відповідь на одвічне філософське питання: бути чи не бути (убити чи не убити)...

Усі, так чи інакше, опинилися власниками квитка на моральний, а тому й фізичний забій, більшість – через власну байдужість, наївність чи недалекість, а один плюгавенький чоловічок – через шалену одержимість стати повелителем світу. Ці більш ніж очевидні алюзії до нинішньої трагедії – стовпи, на яких тримається ідея вистави, а відомий вислів про руський корабель, виведений на екран, стане логічним і водночас оптимістичним фіналом украй злободенної картини у брехтівських умовностях.

Варто тут наголосити, що режисер натякає нам на неминучу катастрофу корабля ще на самому початку вистави, коли Молодий Доргсборо (арт. Михайло Матюхін) грається на авансцені макетом дитячого кораблика, а позаду справжній корабель починає щосили гойдати та штормити. Саме тоді, коли злодій Артуро був ще у личинці, коли він

одержимо шукав методи швидкої і доступної реалізації, не зважаючи на етичні та моральні принципи, тоді його ще можна було спинити. А далі вже стало надто пізно.

Корабель, що тоне на сцені разом із піонерами, балеринами та чайками, є достатньо метафоричним і цілком логічним фіналом – наслідком.

Підсумовуючи, клоунська гра в бандитів і історична практика гітлеризму для Б. Брехта – як би два дзеркала, що стоять один навпроти одного і взаємно відображаються. Причому відображення множаться до втрати реальності. І головне тут не ці дзеркала, а об'єкт “між дзеркалами”, який і розпізнає п'єса, близька в жанровому відношенні до памфлету.

Врешті-решт, Брехт простежує не тільки шлях дрібного пройдисвіта до становища глави держави, але і своєрідну психологічну кар'єру від *Untermensch* до *Übermensch*, від недолюдини до надлюдини. Ці початки взаємопов'язані. Його гнобили – він хоче гнобити за те, що був жертвою, він жадає бути катом. Чим страшніше кожне нове вбивство, вчинене Артуро Уї, тим більш невідворотними стають нові і нові його злочини. Такий був і історичний шлях Гітлера. Артуро Уї сентиментальний і безжалісний – настільки характерне для фашизму поєднання. Він чудовиськи примітивний і дріб'язково передбачливий, мстивий і хитрий, потворний і патологічний.

Брехт застосовує “ефект відчуження”, який допомагає підкреслити сенс злочинів Уї. Образ Уї відсилає до філософських і соціологічних тем: “фашизм і індивідуалізм”, “фашизм і маленька людина”, “фашизм і міщанство”. Міщанство, усе це стан людей, вибитих і перемелених у фашизмі, брало свій несподіваний, парадоксальний реванш. Недарма М. Горький визначав фашизм як тріумф “оскаженілого міщанина”.

Режисер Дмитро Богомазов дуже послідовно втілює брехтівські задуми, переосмислюючи їх на українську дійсність. Крім того, зазначимо,

що вистава є цілком постдаматичною і, за міркуваннями Брука, існує в межах “театру як такого”. Вистава закликає людей не бути заручниками дешевих подачок у вигляді капусти, моркви (як у виставі) чи гречки (як у нашому сьогоденні). Думати головою, а не шлунком, вибираючи керівників. Боротися за правду і свободу, не бути рабами і байдужими громадянами. Бо саме люди (їхні вчинки, принципи, цінності) можуть допустити або не допустити сходження тиранів до влади.

А результатом цього дослідження став очевидний наголос на другій частині назви вистави: “...яку МОЖНА БУЛО спинити”.

### **3.2 Утвердження внутрішньої війни як паралізатора індивідуальної волі у виставі “Процес” Давида Петросяна крізь призму Беккетівського театру абсурду**

*“Суду нічого від тебе не потрібно. Суд приймає тебе, коли ти приходиш, і відпускає, коли ти йдеш”.*

“Процес” Франц Кафка

Франц Кафка написав “Процес” під час Першої світової війни. За життя автора було опубліковано лише два уривки з роману. Кафка наказав спалити всі рукописи після своєї смерті, але його друг Макс Брод не виконав цієї вказівки, що зрештою зробило “Процес” одним із найвідоміших творів світової літератури.

За сюжетом, вранці в день свого тридцятиріччя, до прокуриса банку Йозефа К. приходять незнайомці й оголошують про його арешт. Протягом всієї історії головного героя переслідує невидима сила правосуддя. Він намагається з’ясувати причину свого арешту, але бюрократична машина не дає йому такої можливості.

Чи є різниця між українським і німецьким контекстами? Це питання наразі здається риторичним. Якщо подивитися на події великих класичних романів, вони стосуються людини в цілому, адже люди, так чи інакше, схожі за своєю природою. Коли за окрему людину все наперед визначено, це стає питанням світового політичного театру.

“Процес” є одним із ключових творів літературної спадщини Кафки. Проте на столичних сценах його постановки досі не було. Як зазначив Давид Петросян, після Другої світової війни цей геніальний твір втілювали чимало світових режисерів. Історія про ефемерний світ, де людина не володіє своїм життям і підпорядковується невідомим силам, залишається актуальною. Правила, встановлені без згоди людини, але яким вона

змушена підкорятися, – це початок тоталітарної системи. Кафка, ймовірно, передбачив геополітичні зміни, тоталітаризм і Другу світову війну.

Сюжети в текстах “доктора права” Франца Кафки – еkleктичні, багатопланові, абсурдні, нагадують лабіринти сновидінь, крізь які читач змушений пробиратися. Провокуючи своєю абсурдністю, вони більше схильні до тлумачення, ніж до роз'яснення.

Давид Петросян прибічник судження, що сучасний театр — не про один конкретний жанр, а, натомість, це синтез ситуацій. Сучасний світ до того абсурдний, що обмежувати історію конкретним жанром видається геть непродуктивним шляхом. Однак варто зазначити, що в даній виставі абсурд таки переважає, великою мірою, наближаючи сценічну дію до концептуальної площини Беккета.

“Цей роман Кафки описує 'процес' над людиною, яку судять. Але за що і хто судить – ніхто не знає”, – розповідає режисер, автором адаптації й музичного рішення Давид Петросян. Герой опинився в екзистенційній пастці, очікуючи невідомої розв'язки. Про причини можна лише здогадуватися, хоча раніше він навіть не задумувався про них. Саме в цьому 'тривожному очікуванні розв'язки' я побачив паралель із нашим сьогоденням. Тривожне очікування кожного дня, коли ти не знаєш, що станеться завтра. Можеш лише сподіватися на позитивний фінал” [43].

“Коли я знаю, з ким сперечаюся, це конфлікт або психологічний, або побутовий. А якщо не бачу обличчя опонента, то проблема екзистенційна. Тут варто було шукати не розкриття побутового конфлікту людини й системи, а місце людини в правилах гри, які їй не до кінця відомі. Людина постійно перебуває в маренні”, – занурення у підсвідоме – сновидіння, марення, кошмари є важливою складовою Беккетівського абсурдного театру.

“Напевне, хтось обмовив Йозефа К., бо одного ранку, хоча він не вчинив жодного злочину, його заарештували,” – саме цими словами,

цитуючи Франца Кафку, розпочинається вистава голосом режисера Давида Петросяна.

Музика, світло і пластика складають основу, яка надає дійству злагодженості та плавності. Вистава розгортається поступово і зв'язно, і саме ця логічність створює абсурдно-безглуздий кафкіанський світ.

Петросян проголошує цілком курбасівську настанову “розумного арлекінства”: “Театр — це передусім актор. Мені абсолютно нецікаво, якщо у виставі я буквально бачу режисуру: коли не персонаж вийшов на мізансцену, з огляду на свої емоційні переживання, а все виставлено, тобто він спеціально переходить і робить щось красиве. Картинки вибудувати я дуже легко можу, а ось як їх виправдати — запитання. Справді круто, коли актор включається в ситуацію й додає від себе. Обожаю акторів, які в заданій темі починають по-своєму жити. Краще живе, ніж мертво, але придумане” [43].

Сценографію вистави створювала Анна Шкροгаль. Ідейний ґрунт, на наш погляд, полягає в тому, аби відтворити цілком замкнений простір будинку Йозефа К. Для кожної людини дім — його інтимний, камерний, персоналізований простір. Відтак, простір Йозефа поступово у ході вистави опечатують, створюючи ніби цілковитий знеособлений склад. На початку дії сценічної спостерігаємо, що позаду дверей уже багато чого опечатано.

Пошарпані двері, шафа, жовтаві абажури, трюмо, ширма, грамофон, старе крісло, накрите в'язаним пледом, — усе це в пастельно-кремових відтінках тяжіє до білизни — кольору, що поглинає усі відтінки. Тобто предметний світ насправду царує над особистісним. Є сцени, коли речі побуту оживають, наприклад, крісло танцює з торшером. Цілком абсурдистська беккетівська риса. В театрі абсурду зростає роль речей, предметів, декорацій, які в певній мірі замінюють героєві об'єкт

спілкування. Особливе ставлення до матеріального світу складається вже в екзистенціалістській філософії.

На сцені намагалися відтворити символічне середовище Франца Кафки, використовуючи меблі ХХ століття. Під час вистави в комфортний звичний простір вторгається “процес”, починаючи маркувати та списувати речі. У Йозефа К. не залишається нічого, окрім нього самого.

У виставі величезний механізм правосуддя зменшується до розмірів кімнати Йозефа К. За чотирма стінами розташовані опечатані меблі, які колись комусь належали, але давно стали власністю правової системи. Якщо у Кафки місто раптово звужується до місць для судилищ, то Давид Петросян наочно показує обмеження особистого простору людини через проникнення "правосуддя" в найприватніші сфери: “Це не просто про тоталітарний режим. Я хотів нагадати, що життя кожної людини належить насамперед їй, що вона живе, щоб творити добро для своєї родини, для країни, — підкреслює Давид Петросян. — Йдеться про моральний і фізичний вплив на особисте середовище і життя людини. Це привід замислитися, де починається і закінчується власна свобода” [43].

Через бюрократичний апарат, Кафка розповідає притчу про вічне очікування, що хтось вирішить за людину процес, який почався проти неї. Але у кожного з нас свій суд і свій процес.

Хоча обвинувачений залишається під арештом, він має право ходити на роботу, але повертається до кімнати, де майже нічого вже не належить йому – нагадування про неминучість обвинувального вироку. Приватність зруйнована всюди – навіть випадкові знайомі Йозефа К. добре поінформовані про хід процесу і навперебій пропонують поради. У найінтимніші моменти герой усвідомлює, що втрачає навіть власне тіло, яке більше не належить йому. Загнаний у кут, Йозеф К. уподібнюється до комахи (ще один Кафківський сюжет), яку розглядають під мікроскопом не для дослідження (результат уже відомий), а для розваги. Лампа на столі

інспектора зливається зі світлом софітів – підслідний перетворюється на героя драми.

Це процес, умовна точка відправлення якого поза межами сценічного часу, він потрохи охоплює весь предметний світ героя. У фіналі Йозеф також стає частиною цього вже цілковитого предметного світу, адже система його поглинула до останку — людину обернули на дешицу меблевого декораційного ансамблю, запечатали та лишили на складі. Тож процес розпочався задовго до того, як про це повідомили К. А, відтак, взагалі не існує ані початку, ані кінця процесу, є лише момент усвідомлення.

Система замість Бога, протоколи замість Всесвіту – це бачення сучасності є однією з ключових тем і в “Процесі”, і в “Замку” – ще одному романі Кафки. У цій Системі, яка влаштовує свавільний процес над Йозефом К., зникає межа між суб’єктом і об’єктом, де речі стають не менш живими, ніж люди, а люди – навіть мертвішими за речі. Танок Йозефа К. з кріслом у постановці Петросяна точно відображає такий порядок неживої, але й не мертвої Системи.

Навіть секс, який глибоко досліджував борець із Системою Зігмунд Фройд, перетворюється у “Процесі” з акту осяяння на збочену мастурбацію за допомогою нібито живої жінки.

І тут варто зауважити, що вистава порушує зокрема і гендерне питання. Головну чоловічу роль виконує Ольга Голдис, вона — єдина акторка у виставі. Натомість усі, хто зчиняє правосуддя — чоловіки. У цьому є певний задум. Ця вистава ще й про патріархат і про те, що бюрократичний світ і руйнівні енергії належить чоловікам. Світ бюрократії належить чоловікам, адже саме вони його створили. У наших краях пік патріархату припав на радянський період, коли люди з портфелями вирішували, що потрібно робити всім іншим.

Ба більше, зовнішньо секретарка адвоката Лені, яку грає Артем Каратаєв, схожа на порцелянову ляльку, а її макіяж та яскраво-рожеві панчохи нагадують танцівниць кабаре. Вона манірна, але грубувата; граційна, але жорстка. Єдина жіноча персона у постанові виконується актором, а не актрисою. Режисер свідомо відмовився від поняття гендеру, акцентуючи увагу на характерах і психофізиці.

На жаль, в Україні досі існує багато упереджень, зумовлених патріархальними установками. Суспільству властиві стигми "слабкості, тендітності, жіночності" або ж "мужності, завойовництва, сили", які в умовах, коли на фронті багато жінок-добровольців, мають піддаватися гострій критиці.

Паперова машинерія підкорила К., але він не зміг підкорити жінку. Це показано у виставі, коли танець Йозефа і Лені переходить у любові, але не у секс, бо К. втратив ту умовну владу над жінкою — у нього в штанях нічого немає. Він починає шукати свою втрату, нагадуючи іншого персонажа з кафкіанського світу — комаху, на яку перетворився Грегор Замза в оповіданні "Перевтілення". Він стає неважливим для світу.

Петросян проголошує також цілком курбасівську настанову "розумного арлекінства": "Театр — це передусім актор. Мені абсолютно нецікаво, якщо у виставі я буквально бачу режисуру: коли не персонаж вийшов на мізансцену, з огляду на свої емоційні переживання, а все виставлено, тобто він спеціально переходить і робить щось красиве. Картинки вибудувати я дуже легко можу, а ось як їх виправдати — запитання. Справді круто, коли актор включається в ситуацію й додає від себе. Обожнюю акторів, які в заданій темі починають по-своєму жити. Краще живе, ніж мертво, але придумане" [43].

Головному герою не завдають фізичної шкоди, його не б'ють. Ця історія про те, як система морально знищує людину. Значну роль у виставі відіграють пластика та сценографія. Як пояснює режисер, пластика

показує, як головний герой існує в просторі, передаючи його знервований стан. Зауважимо, що тіло в п'єсах Беккета не тільки фрагментоване, відкрите глядачеві, покрите тінями, анульоване або знищене: це також, у його найтипівішому прояві, механізм, позбавлений здатності руху. Таким воно є і в цій виставі.

Україна теж була частиною цього бюрократичного радянського ладу. Більшовики захопили суспільний устрій і примусом доєднали до витвореного натоді бюрократичного апарату. Багато людей “увійшли в роль” і перетворилися на маленьких чиновничків без права на думку в опір.

Режисер обстоює таку позицію щодо цього питання: “Мені нецікаво розмірковувати, де саме. Більше хвилює, що ми теж там застрягли. Фізичну незалежність ми тоді здобули, але ментально й екзистенційно досі є частиною радянщини, – переконаний режисер. Нам треба скидати цей "одяг", бо головного героя у виставі ніхто не роздягає перед смертю. Він сам робить такий вибір, скидаючи з себе чиновника. Йому вже не страшно бути вбитим, тому що головне — ментально звільнитися від тієї парадигми й бути собою” [43].

І дійсно, як інакше назвати судилище з передбачуваним фіналом, де слідчі, вартові, суддя та адвокат не знають і не скажуть нічого, що виходить за межі передбаченого текстом? Вони виконують ролі, призначені їм правосуддям, і не більше.

Йозеф К. нарешті зрозумів ці правила і відчайдушно намагається втиснутися в коло світла на авансцені – можливо, так він зможе все пояснити, достукатися хоча б до сердець тих, хто вирішує його долю? Несвідомо він починає грати відведену йому роль, стаючи частиною гри.

По-шекспірівськи у виставі не тільки процес над Йозефом К., але й саме життя перетворюється на театр. Те, що здавалося уривчастим, незрозумілим маренням однієї людини, легко знаходить відгук у

сьогоденні. Насильницьке втручання в особисте життя та поступове захоплення всього свого. Гнітюче усвідомлення власних обмежень та безпорадності, і зрештою, прийняття цих обмежень, хоча й без визнання вини, з намаганням жити "як раніше", знаючи, що процес триває.

Йозеф сам на сам залишається із бюрократичною судовою системою і ця машина його ламає. Він, врешті, переконується у тому, що його життя ніколи не належало йому самому. То чи здатна людина власноруч змінити систему? Чи є бодай який сенс протистояти їй, якщо ти сам на сам на цій бойовій арені? Такі питання виникають упродовж "процесу" на сценію. Що вистава, то й роман Кафки порівнюють людське життя із судовим процесом.

Окремої уваги заслуговує прийом голосу режисера у сцені зі слуханням в суді. Це театр у театрі, а той невідомий суддя, деміург-режисер, хоч актор може протестувати, чинити вольовий опір, але вказує йому, що робити, власне режисер – вище "Я". Адже тут суддя моделює ситуацію.

У Кафки головний герой приходиться до усвідомлення, що вирок втрачає для нього значення. Він звільняється від страху перед обвинуваченнями. Фінал роману можна інтерпретувати різними способами. У виставі герой сам роздягається й лягає в яму, але при цьому сміється над усіма, приймаючи поразку, а відтак, вчиняючи нехай і смертоносний, а втім власний вольовий акт.

"Я живу в правовій державі. Закони в нашій державі непорушні. У нас панує закон", – промовляє К., поки вартові знімають з нього мірки. Його вимірюють з усіх боків, адже з часом Йозефа теж опечатають. Його слова і заперечення не мають жодного значення, що підтверджується цифрою "нуль", коли його намагаються зважити.

Абстрактний сюжет стає близьким глядачам завдяки проникливій грі акторів. Ольга Голдис вражає неймовірною пластикою та майже

підсвідомим відчуттям свого персонажа. Її Йозеф К., ледь торкаючись сцени, ніби намагається відмежуватися від процесу, але водночас відчуває всю тимчасовість свого перебування в ньому.

На противагу хаотичним почуттям Йозефа К., інспектор-священик, блискуче втілений Артемом Атаманюком, демонструє байдужість і цинізм системи. Персонажі Атаманюка ніби “обрамлюють” досвід Йозефа К.: інспектор оголошує початок процесу, а священик підсумовує його, вислуховуючи відчай Йозефа, але не відпускаючи гріхів – це прерогатива правосуддя.

Одного з представників правосуддя, адвоката, грає Максим Максимюк. Мізансцени з судовцем і Лені нагадують картину Рубенса "Вакх". Давньогрецький бог вина та родючості також пов'язаний із розпустою. Позаду нього дружина Аріадна, як і секретарка позаду адвоката. Можливо, Лені мала б запропонувати Йозефу нитки Аріадни, але порятунок не в її компетенції. Вона лише дарує любов усім звинуваченим.

Адвокат розповідає прокуристу про три можливі варіанти ходу процесу: повне виправдання, що, звісно, неможливо; умовне виправдання, за якого тебе згодом знову заарештують; і затягування справи. Знайомо, чи не так?

Режисер проводить паралель із процесом звільнення України від бюрократичної системи протягом років незалежності. Процесу купця Блока, якого грає Олег Стефан, триває понад 30 років (у романі ж — понад п'ять). Блок, розмірковуючи про нісенітність бюрократії, крейдою пише на дверях фразу латиною про взаємозалежність провини й справедливості, а потім поверх писанини малює фалос. Глядачеві знову нагадують про патріархальні витоки бюрократичного світу.

Олег Стефан у ролі комерсанта Блока показує Йозефу К. майбутнє звинуваченого: безкінечну непевність свого становища, зневагу в очах

оточуючих, втрату власної гідності. Система працює на знецінення індивіда, створення ієрархії звинувачених, а не суспільства рівних людей.

Вартових грають Юрій Феліпенко (в іншому складі Костянтин Темляк), Леонід Шеревера, Євген Ковирзанов, Кирило Карпук і Станіслав Крушинський. Вони прості виконавці, які нічого не тямлять у правосудді та юридичних справах, але щодо Йозефа мають величезну перевагу — вони вільні. Це "маленькі люди", які замовчують великі проблеми суспільного устрою й натомість отримують начебто волю, проте свобода пересування не означає свободи слова та дій. Вони уникають знань, але це не звільняє їх від відповідальності.

Бюрократична система настільки проникла в життя, що навіть для зустрічі з інспектором, роль якого виконує Артем Атаманюк, потрібно дотримуватися обов'язкової інструкції — вдягнути чорний піджак. Таким чином, правосуддя розкривається як ефемерне поняття.

Наприкінці вистави інспектор постає у ролі тюремного капелана. Його початкова місія — повідомити про арешт, тоді як священник має донести істину: "Суд приймає тих, хто приходить, і відпускає тих, хто йде". Це перевтілення підкреслює двоїстість системи: вона і засуджує, і відпускає гріхи.

У фіналі Ольга Голдис знімає костюм і перуку, стирає грим. Глядач більше не бачить прокуриста банку, а жінку. "О, клоуни! Хлопці, ви в якому театрі працюєте?", — звертається К. до вартових у своєму новому вигляді. Клоуни забивають жінку й опечатують її, як і решту предметів у будинку, а вона сміється їм в обличчя. К. не вдалося здолати правосуддя, але він зрозумів його абсурдність.

Сучасна Україна досі перебуває в парадигмі, заданій радянською системою. Легше затягувати справу й уникати вирішення проблеми, щоб уникнути відповідальності. Тож, зрештою, процес поступово перетворюється на вирок.

Фінал вистави підкреслює, що все буде продовжуватися, доки ми не позбудемося радянського нарративу. Ідеться не лише про побутові звички, а й про загальну свідомість. Російська формула “А што ми можем сделать? За нас всьо решили” — актуальна й для нас. Ми часто схильні вказувати на недоліки сусіда, замість того, щоб звертати увагу на кращі приклади і прагнути до більш людяного способу життя.

Врешті-решт, що структурно, то й ідейно режисерські рішення й умовний світ вистави відповідає театру абсурду Беккета, вкотре утверджуючи думку, що будь-які негаразди чи суспільні проблеми – це прямий результат вчинків людини. До того ж, варто зазначити і суттєву послідовність до “філософії театру” Курбаса, що доволі яскраво простежується у виставі.

Сучасний постдраматичний театр включає в себе різні жанрові форми, через що сюжет поступово втрачає своє значення. Це є ключовою ознакою постдраматичного театру — домінують не сюжет і не конкретний літературний текст, а література перестає бути першоджерелом сценічного дійства. Саме такою постає адаптація роману Кафки, втілена Давидом Петросяном.

Якщо Кафка прирівняв людське життя до судового процесу, то Петросян — до перформансу, який розігрують навколо звинуваченого.

Насамкінець, вистава “Процес” втілює життєствердну силу правди людини у її боротьбі з жорстокою системою та невидимим тотальним злом. Право на життя і презумпція невинності – це дві аксіоми будь-якого розвиненого та ментально здорового суспільства, які режисер сценою підтверджує та доступно тлумачить через бюрократичний абсурд одного з найскладніших романів класичної літератури. Глядач сам вирішує, чи сприймати все через страх і відчай, чи намагатися зрозуміти раціонально. Єдине, що режисер пропонує вирішити, – чи хочемо ми жити так далі,

адже вічне бюрократичне зло руйнує людство не менше, ніж будь-яка війна.

Давид Петросян у “Процесі” довів, що класика може бути актуальною, цікавою, модернізованою. Вистава не лише паралелізує сюжет до актуального, вона, великою мірою утверджує філософські універсалії, закодовані чи й прямо виголошені Кафкою у романі. Стилю Петросяна властиві точність, продуманість та почуття міри, він схильний до мінімалізму. За Бруком переконані, що він є режисером “священного театру”, адже переймає символістські підходи театралізації, обирає камерність на противагу грандіозності тощо.

### 3.3 Висвітлення досвіду еміграції в умовах війни у виставі “Зелені коридори” Максима Голенка: пошуки перетину із поглядами Юрія

Косача

*“Хто ж ми, вбіса, такі, що ні тут, ні там не можемо бути самішніми? Чому наша “українська лють” оточуючих так жахає, обурює – і заразом так драйвить. Як свою історію ми “станцюємо” й “заспіваємо” сьогодні? А що ми знаємо зрештою про неї?”*

“Зелені коридори” Наталка Ворожбит

З початку повномасштабного вторгнення мільйони українців були змушені залишити свої домівки. Багато з них, переважно жінки з дітьми, поїхали в пошуках безпечного місця до Європи. Їхнім історіям та досвіду присвячена головна сюжетна лінія п’єси “Зелені коридори”.

П’єса "Зелені коридори" є найновішою роботою Наталки Ворожбит, ймовірно, найвідомішої української драматургині та сценаристки. За словами авторки, коли їй запропонували створити п’єсу про поточні події в Україні, вона не відчувала ні бажання, ні натхнення писати. Проте згодом цей матеріал став терапевтичним насамперед для неї самої, адже вона була однією з тих українських біженок, про яких йдеться в її п’єсі.

У центрі уваги чотири жінки, які вийшли “зеленими коридорами” до Європи. Кожна з них пройшла свій шлях до свободи, але чи знайшли вони її за кордоном?

“Зелені коридори” — це трагіфарс, сповнений чорного гумору й іронії, що дозволяє собі не лише критикувати європейців — наприклад, їхню толерантність та зачарування російською культурою (у виставі це втілено в образі французької середнього віку, яка захоплюється

“Толстоєвським”, відвідує вистави російських композиторів і плуває Україну з Росією) — але й досить жорстко зображувати вади українців. Герої жартують над собою і власними драмами, адже останній рік показав, що українці можуть жартувати про все, адже саме гумор рятує. Гостра та іронічна постановка мала великий успіх у Мюнхені — у квітні 2023 вона очолила рейтинг найпопулярніших вистав на [Nachtkritik.de](http://Nachtkritik.de).

Режисер певен, що ставити таке треба, бо “дуже важливо зрозуміти всі наші тригерні зони. Коли говорити про це, як не тоді, коли це відкрилося? Ми повинні зрозуміти, чому ми опинилися в такій ситуації, як це проживати та як із цього травматичного досвіду виходити”.

Мотивувати глядача до рефлексії, не уникати своїх почуттів та проживати їх — таке завдання ставив перед собою режисер Максим Голенко. На прем’єрі в залі було багато військових. “Люди дивляться, ридають, а завтра йдуть на фронт — це велика відповідальність для мене як режисера”, — зазначає Голенко.

Драматургиня Наталка Ворожбит погоджується з цим: “Розмова про війну — це і рефлексія, і терапія, і пошук відповідей, а також фіксація нашого поточного стану, який вже за рік буде зовсім іншим. Для деяких людей війна перестає існувати, коли в їхньому місті не падають бомби. Але ми просто не маємо права на цю ілюзію, тому потрібно нагадувати” [46].

Жанр спектаклю визначають як “кілька чергових сцен без антракту” — типовий постдраматичний маркер. Вистава побудована за принципом коротких історій, кожна з яких починається зі слова “черга”. Проте передусім звернімося за пошуками сенсів до назви. Видається, що коридор є певним символом-передчуттям невідомого. Однак ще коридор від часів

повномасштабного вторгнення став для кожного українця правилом “2 стін” – сядь-ляж-завмири і чекай на сліпе рішення долі...

Але отут і починається колізія – адже автори нам говорять прямо: черга віднині буде за всім і завжди. Вистава поділена на окремі стилістично виважені історії – і всі вони починаються цим самим словом. І перша черга – це, зрозуміло, порядок пропуску на кордоні, і, звісно, в бік рятівної Європи, яка безвідмовно відкрила ці самі “зелені коридори”, коли в світових новинах 24 лютого (так, всі знають, що рік писати не обов’язково) розпачливо залунало: “war in the center of Europe”. Щоправда, новини чомусь оглушливо замовчували, що війна на момент сенсаційних ефірів тривала вже свідомі 8 років.

Отже, саме через такий “зелений коридор” мають пройти чотири героїні вистави, які згодом з’являються майже у всіх історіях. Це літня мешканка Київщини (Лариса Трояновська), що потайки вивозить цінний вантаж – своїх котів; мати трьох дітей з Харкова (Катерина Рубашкіна), чоловік якої пішов на фронт; дівчина з Бучі (Наталка Кобізька), яка навіть без слів виражає свій досвід; та зірка кіно й серіалів (Даша Малахова), яка своєю ошатністю та ставленням до перетину кордону вирізняється з-поміж інших.

Втім, першими рефлексіями виступають не самі героїні. На пропускнику їх зустрічає не людина-прикордонник, а майже міфологічна, надлюдська сила (роль Марії Деменко, позначена в афіші як "привид"). Її образ настільки потужний, що надає процесу перетину майже сакрального значення.

Сила, втілена акторкою, це зовсім не святий Петро з ключами від Раю (чи то Європи) до омріяного спасіння. Ні, вона скоріше нагадує

прикордонницю-Харона, а часом і Мойру. Маючи владу вирішувати, вона чи то просить, чи то вимагає розповісти свою історію. Можливо, від безкінечності таких історій її волосся сиве і давно нечесане. Проте вона більше не може не слухати – це її фатум, її біда, але водночас і її життя. Єдина, хто викликає у “вершительки долі” сумнів і пробуджує в ній “Мойру” – це, звісно, акторка.

Власне кажучи, єдине, що об’єднує героїнь – це новини з дому. І бажання бути почутими, яке тепер стало спільним. Достукатися до європейців. Адже тут, окрім "термінів", незнайомих правил і обов’язку допомогти, існує ще й "Черга за розумінням"... справжнім.

Цікавим режисерським рішенням є візуалізація ран, які люди завдають словами. В одній зі сцен “перформанс” русофілів із розспівуванням “російських народних” перетворюється на сокири в руках, спрямовані на українку. Кожне необережне слово героїні Романа Халаїмова – французенки, що прагне миру в усьому світі, але вперто відводить великий шматок світу під "хороших росіян" із томиком Достоевського – буквально б’є по обличчю дівчину з Бучі й залишає садна на її тілі.

“Гаразд, я не сперечатимусь. Це ви точно знаєте, як виглядає кров,” — фраза, якою відступає французенка. У цей момент у глядача всередині підіймається те, що, мабуть, кожен придушував у собі понад рік.

Таких мізансцен, фраз, образів і символів, що діють як відкриття заблокованих шлюзів і, певно, мали б вести до катарсису, однак, на нашу думку, це дещо контроверсійне питання, у виставі багато.

Намагання замовчувати жахливі злочини окупантів серед “толерантних” європейців яскраво і емоційно зображено через діалог між

українською акторкою та європейською продюсеркою. Остання намагається уникати будь-яких політичних висловлювань і тем війни заради стабільності та миру у своїй країні. Для неї Україна — лише спосіб створити цікавий сюжет, за який можна отримати гарні кошти з держбюджету і спокійно жити у “мирній Європі”.

Також на сцені несподівано з'являються Степан Бандера, Олена Теліга з Олегом Ольжичем і Микола Леонтович. Вони постають в епізодах, названих однаково — у трьох “чергах за смертю”. Ці сцени вводять ще одну актуальну тему — символічне порозуміння українців самих з собою, самоідентифікацію.

Флешбеки з історичними постатями, яким дещо змінено контекст, набувають трагікомічної форми, адже це кіносцени, які знімають і обговорюють сучасники. Така подача загострює питання до внутрішнього “я” глядача: “Хто ж ми, врешті-решт, такі, що ні тут, ні там не можемо бути самостійними? Чому наша "українська лють" так жахає, обурює — і водночас надихає оточуючих? Як ми сьогодні "станцюємо" і "заспіваємо" свою історію? Що ми, зрештою, знаємо про неї?”.

Черга, таким чином, стає новим символом причинно-наслідкових зв'язків. Нині — і це також висвітлено у виставі — ми, об'єднані спільною травмою і силою, якої, вочевидь, ніхто з нас не прагнув, можемо говорити про “ми”.

Вистава має символічний і водночас поліфонічний візуальний образ. Весь простір сцени представляє дім із понівеченими вікнами, подібний до багатьох міст і селищ зараз. Це символ країни, втраченої домівки на духовному рівні. Це також символ крихкості людського існування і бажаного вікна в Європу — понівеченого, знеціненого ілюзіями про мир у всьому світі через безрезультатні спроби втихомирити диктатора-диявола.

З іншого боку, сценічний простір нагадує європейську клітку з радянською спадщиною, з якої українці намагаються вирватися.

“Простір натхненний нашими сучасними реаліями, тим що відбувається з нашими містами. Поверхня не проста для роботи, на ній складніше тримати рівновагу. Так само як і відчуття українців: ми всі прагнемо триматися за землю, але вона нестабільна”, — коментує художниця Юлія Заулична [43].

У сцену буквально вбудовані вікна, які виконують функцію порталу, символізують невідомість та крихкість, а також карикатурно нагадують про імперське “вікно в Європу”. У виставі ці вікна стосуються непропрацьованих “імперських і радянських травм”, наприклад, одна з героїнь намагається перетнути кордон із радянським паспортом.

Вікна також зображені на завісі перед сценою та з'являються в документальних кадрах розбомблених міст. Це має велике значення: через вікна ми дивимося на світ, від них, заклеєних скотчем, ми навчалися відходити подалі, але саме вони визначають для нас поняття “дім”.

Принагідно варто звернути увагу на музичний елемент. Прикордонниця, яка тепер пропускає героїнь назад на свята, співає "Ой, летіли дикі гуси". Вона більше не Харон, а перетворюється на мавку, символ душі, що так проникливо виконує пісню, що навіть хоч-не-хоч, а сльози навертаються.

Пісня набуває нових конотацій – перелітні люди, ми, що повертаються додому, до себе, де “повітря пахне не так, як в Європі”, і де в немирному небі постійно злітає військова техніка, яку героїні зрештою плутають із гусячим клином. Можливо, героїні повертаються не назавжди,

можливо, повернення болісне, але всі вони тепер мають щось таке, що перетворило Харона на Мавку.

На наш погляд, у виставі є ще одна мізасцена, котра потребує особливої уваги. Театр, як і будь-яке інше мистецтво, досить чутливий до зовнішніх процесів, що відбуваються навколо, особливо коли йдеться про постдраматичний театр. Він реагує і, здається, веде відкритий діалог із глядачами, щоб змусити їх замислитися, залучити їх у контекст події тощо. Однак останнім часом все більше у повітрі постає питання етичних меж та своєчасності проголошення досить різких наративів зі сцени. Мова йтиме про миттєве виникнення на сцені проєкції нашумілого фото жінки з червоним манікюром, що загинула від рук окупантів у Бучі.

“Фотографувати людей — означає порушувати їхні права... Це перетворює людей на об'єкти, які можна символічно привласнити”, - пише С'юзан Зонтаг [78]. Вона стала символом, об'єктом, тобто повним перетворенням людини на річ. І що страшно, в п'єсі це сценічне рішення несе саме такий наратив, оскільки біженка з Бучі лише поглядає назад на тло під час сеансу манікюру і кидає фразу: “Це моя клієнтка, до речі...” А через хвилину починається зовсім інша мізансцена.

Чи етично наразі використовувати такі документальні свідчення війни як тригер для аудиторії, символ втрати? Наша рана зараз занадто кровоточива, щоб такі фотографії ставали просто спалахом, без можливості навіть осмислити побачене.

Врешті, вистава утверджує ідею, що українці більше не будуть і не можуть жалітися. Тріщини між "тими, хто виїхав" і "тими, хто лишився" не існує, її заповнює спільний біль. Лише ми точно знаємо, як він болить і як згодом перетворюється на паливо, що спалахує.

Вона також певним чином пропонує глядачам осмислення процесу історичної європеїзації України, яку ми тільки зараз намагаємося офіційно закріпити. Це також художня рефлексія на сучасні події, яка для одних може бути дуже травматичною, а для інших – прозрінням. Кожен українець проходить свій "зелений коридор", навіть якщо він не виїжджав. І те, в якій черзі ми зараз стоїмо, залежить від самоідентичності кожного українця, який (не)намагається виборювати свободу.

У п'єсах Ю. Косача можна знайти натяки на можливість почати все спочатку, але в цій циклічності теж є сенс. Це можна розглядати як реінтеграцію вічної істини про людину та її пошуки. Простежуємо таку ідейну засаду і в цій виставі.

“Зелені коридори”, насправду, дуже жорстока, великою мірою, зчеплена кітчами вистава, що глибоко торкається наших тригерів: звільнена Харківщина, Буча з її жахливою статистикою зґвалтувань, і відома на увесь світ історія манікюрниці тощо.

Говорячи про кореляцію з Юрієм Косачем, ми таки вбачаємо деякі точки дотику. Зокрема драматург вибірково застосовував “постулати часу” у своїх п'єсах. Водночас творча уява митця живилася українською театральною традицією, яка включала численні метатеатральні елементи. Подібне в дещо деформованому вигляді присутнє у цій виставі. Більш оприявленою кореляцією можна вважати ідею трагічного гуманізму, прибічником якої був Косач, адже, вважаємо, що через різні образні й наративні рівні вона є наскрізною у виставі.

Велике питання, котре постає опісля перегляду – хто є так званим ідеальним глядачем цієї вистави. По-перше, чи готові українці дивитися в театрі на те, що ще нещодавно було реальністю нашого життя — і продовжує бути нею і зараз, чи всуціль наповнена точками загостреного суспільного болю вистава є тим шляхом, яким нині український театр

мусить прямувати? По-друге, чи така гротескна карикатура вад національної свідомості є допустимою для європейського глядач? На наш погляд, це дуже дискусійно. Так чи інакше, вистава все ж про шляхи, які ми обираємо і не обираємо, ставши учасниками цієї “історичної події”.

За всіма аналізованими ознаками, адаптація сучасної однойменної п’єси “Зелені коридори” у виконанні Максима Голенка цілком відповідає законам постдраматичного театру, зокрема через переважання в багатьох сценах візуального й пластичного над сценічною мовою. Вистава створена на перетині “живого театру” і “театру жорстокості” за Бруком. З одного боку, її наскрізною є соціально-визвольна функція, оскільки за своєю структурою “Зелені коридори” під знаменником “анти”. З іншого ж, арсенал методів вираження, зокрема навіть вибір костюмів засвідчує цілковите залучення у площину “живого театру”.

## ВИСНОВКИ

Отже, нами було здійснено ґрунтовне компаративне дослідження драматургічних тенденцій в театрі в умовах війни, було також зіставлено досвід діячів театру минулого століття із обраними режисерами-провідними представниками сучасного українського театру. Перш за все, виявилось, що наразі яскраво помітна тенденція упослідження й активного переосмислення здобутків минулого століття.

У першому розділі ми здійснили аналіз театральних переворотів XX ст. крізь призму діяльності Б. Брехта, С. Беккета, Ю. Косача та Л. Курбаса.

Виявилось, що в межах художнього бачення Брехта театр постає як місце взаємодії мистецтва і реальної дійсності, де мистецтво походить від дійсності й повертається до неї через реалізацію своїх цілей. Дійсність потребує мистецтва, оскільки вона опиняється на межі катастрофи й чекає на порятунок від мистецтва. Ця динаміка, яскраво виражена в реалістичному, суспільно активному та дидактичному театрі Брехта, завжди характерна для справжнього мистецтва.

Брехт створював “епічний театр”, щоб спонукати духовно-інтелектуальну роботу творців та глядачів театральних вистав до осмислення найбільш актуальних та небезпечних проблем сучасності. Він прагнув зробити цю колективну роботу передумовою суттєвих суспільних змін. Згідно з ним, якісна зміна суспільного співіснування у XX столітті мала б полягати не у перемозі у війні, а у перемозі над війною – у викритті її справжньої сутності, прихованих цілей та самовбивчого характеру для людини й людства.

Теоретична естетика Б. Брехта знайшла відгук в Україні. Відомий український режисер Лесь Курбас, подібно до Б. Брехта, захоплювався філософськими творами і створював український театр, спрямований на

пробудження розуму у глядачів, розвиток навичок аналізу та здатності робити висновки, використовуючи основний принцип – “відчуження”.

XX століття стало часом переосмислення людством суспільного устрою та його місця в ньому. Дві світові війни та численні революції сприяли появі нових філософських течій, однією з яких була екзистенціальна філософія, яка відображала духовну кризу суспільства. Песимістичні настрої, пронизані відчаєм і незадоволенням, відчуттям абсурдності навколишнього світу, призвели до створення нової драми – драми “абсурду”, одним із засновників якої став С. Беккет.

Письменник у своїх творах під впливом песимістичних настроїв стверджував, що будь-які негаразди чи суспільні проблеми – це прямий результат вчинків людини. І якщо традиційний класичний театр переносить глядачів у стан емоційної гармонії, кульмінацією якої є катарсис, то театр абсурду виконує іншу функцію: він зриває маски з пригніченої людської психіки, долаючи будь-які табу.

Поява драми “Чекаючи на Годо” змінила традиційне розуміння поняття “драма” та ввела в літературознавство термін “антидрама” (“anti-play”). Таким чином, драматург зруйнував усі канони класичного театру, а саме: *відсутність конфлікту та його розв'язки, відсутність чітко окреслених характерів та ідеї, відсутність традиційного розподілу на “добро” і “зло”*.

Трансформуючи філософію екзистенціалізму та нехтуючи театральними канонами, Беккет через абсурд утверджував ірраціональність сучасності.

Юрій Косач, орієнтуючись на європейські сценічні тенденції та популяризуючи театр екзистенціалізму, вибірково застосовував “постулати часу” у своїх п'єсах. Водночас творча уява митця живилася українською

театральною традицією, яка включала численні метатеатральні елементи. Порушуючи складні питання, що стосуються як історичного вибору нації, так і особистості (політичного лідера, митця), він використовував художні техніки, що унеможливлюють реалістичну подачу матеріалу. Багатоплощинність його драматичного простору досягалася через алюзійність, лицедійство, химерність образів, стирання кордонів між реальним та уявним.

Крім того, театрознавчі виступи Юрія Косача в еміграційній періодиці другої половини ХХ століття свідчать про його вміння давати теоретичні дефініції складним явищам театрального мистецтва і драматургії, шукати в складних перипетіях світової драматургії шляхи оновлення української літератури й театру.

Письменницька публіцистика Юрія Косача відображає його світоглядні пошуки, тому вона неоднорідна за своїми ідеологічними акцентами. Проте переважна більшість його театрознавчих розвідок не втратила своєї актуальності донині.

Лесь Курбас запропонував українцям новий тип театру, який він назвав філософським. Цей театр спонукав до роздумів у той час, коли “советські” переможці пропонували народу красиву “соцреалістичну” картинку, закликаючи вірити в неї. Він, як новатор, виборов право одночасно на пошук і на помилку, визнавав експресіонізм “єдиним мистецтвом нашого віку”, що не боїться експерименту.

Курбас мав програму європеїзації українського театру. Він був захоплений ідеєю створення європеїзованого українського театру – театру, який би охоплював усі жанри. У той час як у традиційному українському театрі можна було ставити комедії та фарси, але не трагедії. А трагедія

свідчить про зрілість нації, про те, що нація доросла до усвідомлення великих проблем.

У другому розділі ми дослідили зв'язок драматичного тексту з театром, зокрема зі сценічною дією, а також розглянули питання теоретичних і практичних аспектів театру та тенденції вираження в сучасному театрі.

Класичні драматичні твори, канонізовані, досі залишаються актуальними в театрі завдяки своїй полісемантичності та досконалому оформленню. Драматургія, незважаючи на різноманітні пошуки й рішення режисерів, все ще є ключовим посередником між творцем і глядачем, а також потужним рупором ідей, закликів, висвітленням вічних і злободенних проблем.

Втручання режисера в літературну основу вистави обумовлене бажанням підсилити певні моменти дії, змінити трактування персонажів або цілих сцен, привести їх у відповідність до власного розуміння та концепції сюжету й сенсу твору, що сформувалася під час роботи над матеріалом. Також це робиться для додання дії необхідної форми спектаклю, динаміки й видовищності. Цю тенденцію режисерської зміни літературного тексту можна визначити як художню адаптацію літературного твору до театральної вистави.

Було розглянуто концепції театру, який, з урахуванням аргументів, що переважають, проти аристотелівської драми, може бути названий і фігурує в сучасному театрознавчому дискурсі як постдраматичний, та можна говорити і про тенденційність “нового реалізму”. Наразі це два найважливіші напрями європейського театру загалом й українського зокрема. Із 2022 року, у контексті російсько-української війни такі тенденції особливо гостро відчутні, реалізм все частіше співіснує з

документалістикою. Це відбувається тому, що театр знову стає, відповідно до курбасівського визначення, “суспільним парламентом”. Зокрема, режисери прагнуть зафіксувати воєнні злочини через умовний, персоналізований сценічний світ.

У третьому розділі ми власне проаналізували три різні підходи реагування сучасного українського театру на воєнну дійсність, а саме: сценічне втілення антифашистського памфлету “Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” Дмитра Богомазова, утвердження внутрішньої війни як паралізатора індивідуальної волі у виставі “Процес” Давида Петросяна, Висвітлення досвіду еміграції в умовах війни у виставі “Зелені коридори” Максима Голенка. Зауважимо, що в ході рецензії була здійснена спроба встановити кореляцію вистав із ідеями зазначених вище діячів театру ХХ ст.

- Режисер Дмитро Богомазов дуже послідовно втілює брехтівські задуми, переосмислюючи їх на українську дійсність. Крім того, вистава є цілком постдраматичною і, за міркуваннями Брука, існує в межах “театру як такого”. Вистава відсилає до філософських і соціологічних тем: “фашизм і індивідуалізм”, “фашизм і маленька людина”, “фашизм і міщанство”. На сцені режисер апелює до сьогоденних трагічних подій в Україні, сатирично висміюючи потворного диктатора країни-агресорки. Так п'єса Брехта стала відповіддю театру на виклик війни, на реальні події, що точаться навкруг нас тут і зараз.
- Вистава “Процес” Давида Петросяна втілює життєствердну силу правди людини у її боротьбі з жорстокою системою та невидимим тотальним злом. Право на життя і презумпція невинності – це дві аксіоми будь-якого розвиненого та ментально здорового суспільства, які режисер сценою підтверджує та доступно тлумачить через

бюрократичний абсурд одного з найскладніших романів класичної літератури. Глядач сам вирішує, чи сприймати все через страх і відчай, чи намагатися зрозуміти раціонально. Єдине, що режисер пропонує вирішити, – чи хочемо ми жити так далі, адже вічне бюрократичне зло руйнує людство не менше, ніж будь-яка війна. Давид Петросян у “Процесі” практично утвердив, що класика може бути актуальною, цікавою, модернізованою. Вистава не лише паралелізує сюжет до актуального, вона, великою мірою утверджує філософські універсалії, закодовані чи й прямо виголошені Кафкою у романі. Стилю Петросяна властиві точність, продуманість та почуття міри, він схильний до мінімалізму. За Бруком переконані, що він є режисером “священного театру”, адже переймає символістські підходи театралізації, обирає камерність на противагу грандіозності тощо. До того ж, у даній виставі переважає абсурд, великою мірою, наближаючи сценічну дію до концептуальної площини Беккета.

- За всіма аналізованими ознаками, адаптація сучасної однойменної п’єси “Зелені коридори” у виконанні Максима Голенка цілком відповідає законам постдраматичного театру, зокрема через переважання в багатьох сценах візуального й пластичного над сценічною мовою. Вистава створена на перетині “живого театру” і “театру жорстокості” за Бруком. З одного боку, її наскрізною є соціально-визвольна функція, оскільки за своєю структурою “Зелені коридори” під знаменником “анти”. З іншого ж, арсенал методів вираження, зокрема навіть вибір костюмів засвідчує цілковите залучення у площину “живого театру”. Говорячи про кореляцію з Юрієм Косачем, ми таки вбачаємо деякі точки дотику. Зокрема драматург вибірково застосовував “постулати часу” у своїх п’єсах. Водночас творча уява митця живилася українською театральною традицією, яка включала численні метатеатральні елементи. Подібне

в дещо деформованому вигляді присутнє у цій виставі. Більш оприявленою кореляцією можна вважати ідею трагічного гуманізму, прибічником якої був Косач, адже, вважаємо, що через різні образні й наративні рівні вона є наскрізною у виставі. Велике питання, котре постає опісля перегляду – хто є так званим ідеальним глядачем цієї вистави. По-перше, чи готові українці дивитися в театрі на те, що ще нещодавно було реальністю нашого життя — і продовжує бути нею і зараз, чи всуціль наповнена точками загостреного суспільного болю вистава є тим шляхом, яким нині український театр мусить прямувати? По-друге, чи така гротескна карикатура вад національної свідомості є допустимою для європейського глядач? На наш погляд, це дуже дискусійно. Так чи інакше, вистава все ж про шляхи, які ми обираємо і не обираємо, ставши учасниками кривавої “історичної події”.

Як бачимо, війна є ідейним центром сучасного українського театру, який геть різними шляхами осмислює тут і зараз цей досвід, чи то реактуалізуючи класичні тексти, чи висвітлюючи здобутки злочодення. Помітною тенденцією є спроба пошуків витворення українського автентичного, цілком самодостатнього театру. Саме тому Курбас для українського театрального процесу все більше стає підпорою. А серед сучасних національних режисерів все більш помітною стає упосліджуваність до його “філософії”.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель, Поетика. К,К Мистецтво, 1967.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.– М.: Прогресс, 1989.– 616с.
3. Беккет С. Чекаючи на Годо // Французька п'еса ХХ століття. Театральний авангард.- К.: Основи, 1993.- С. 341-408.
4. Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004.
5. Брехт, Б. Об экспериментальном театре / Б. Брехт // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 83 – 101.
6. Брехт Б. Карьера Артуро Уи, которой могло не быть // Брехт Б. Театр. – Т. 3. – М, 1964.
7. Брехт Б. О театре: сб. ст.: пер. с нем. / сост., предисл. и коммент. Е. Г. Эткинда. Москва: Изд-во иностр. лит. 1960. 363 с.
8. Брехт Б. Собр. соч. Т. 5 (Театр). М.: Искусство, 1965.
9. Василенко Р. Життя в гримі та без (шляхами діаспори): мемуари, поезія, публіцистика / Ростислав Василенко; [передм. В. Ревуцького]. [К.]: Рада, 1999. 626 с.
10. Василько В. Спогади сучасників. Київ, 1969.
11. Васильєв Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія / Є.М. Васильєв. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.
12. Веселовська Г. І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ ст.: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав. 17.00.01. Київ: Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2007. 32 с.
13. Вороний М. Театр і драма (1913) // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 126-140.

14. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ : ВД «Києво-Могилянська академія». 2013. 324 с.
15. Гундорова, Т. І. (2011). Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис.
16. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома. // Філософія епохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С.6–31.
17. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 512с.
18. Залеська-Онишкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К., 1997. – С. 69.
19. Кафка Ф. Процес: роман [пер. с нем. Р. Райт-Ковалевої, Г. Снежинської ; подгот. текста и послесл. А. Белобратова]. СанктПетербург: Азбука-Классика, 2013. 315 с.
20. Коломієць Р. Традиції, канони і новації українського театру: Початок ХІХ – початок ХХ ст. Київ: Інтертехнологія, 2008. 136 с.
21. Корибут Ю. Український трагедійний театр // Арка. – 1947. – № 4. – С. 17-18.
22. Корниєнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса: автореф. дис. на получ. науч. степени канд. искусствоведение. Москва, 1970. 19 с.
23. Корниєнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 336 с.
24. Косач-Кривинюк О. Лесь Українка: хронологія життя і творчості. НьюЙорк : Вид. спілка «Гомін України», 1970. 926 с. Клековкін О. Ю. THEATRICA / АРХІТЕКТУРА ДРАМИ: Історико-термінологічний конспект / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Арт Економі, 2012. 88 с.
25. Косач Ю. Вільна українська література / Ю. Косач // МУР : Збірник II. -
26. Косач Ю. До доньї Ельвіри де Гравальос Альфара, незрівняної Амаріліс у королівському театрі Ля Монтерія. Мур. 1947. №3. С. 45–51.

27. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця : трагедія. Кур'єр Кривбасу. № 276–277, 2012. С. 171–226.
28. Косач Ю. З нотатника в міждіб'я / Юрій Косач // Рідне слово. – 1946. – № 4. – С. 86-90.
29. Косач Ю. М. Облога : драматична поема. Кур'єр Кривбасу. № 287–288–289, 2013. С. 150–230.
30. Косач Ю. Театр таїни. Українське слово. 1946. Ч. 32. С. 6.
31. Косач Юрій. Дещо про сучасне мистецтво сучасної Англії / Юрій Косач // Українська трибуна. – Мюнхен, 1947. – 27 квітня. – С. 4–5.
32. Курбас, Л. (1988). Березіль. Із творчої спадщини. Київ: Дніпро.
33. Курбас Л. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лавінський. Київ: Основи, 2001. С. 586–589 .
34. Лекція-диспут: У світ(л)і Леся Курбаса. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rDQ7-QT9FIQ> (дата звернення: 1.05.2024)
35. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Радян. шк., 1971. – 485 с.
36. Лесь Курбас. Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925 / Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 4. С. 12.
37. Лесь Курбас. Філософія театру / автор-порядник Л. Лабинський. Київ, 2001.
38. Масол Л. М. Художня культура України. Київ: Вища школа, 2006. 239 с.
39. На момент, коли розпочалася війна. URL: <http://knpu.gov.ua/highslide-ajax/node/3469> (дата звернення: 10.06.2022)
40. Паві П. Словник театру; [пер. з фр. М. Якуб'як]. Львів: Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

- 41.Пелешенко Н. І. Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму / Н. Пелешенко // Наукові записки НаУКМА. - 1998. - Т. 4 : Філологія. - С. 106-110.
- 42.Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 13. Листи. 1902–1906 / ред. Ю. Громик; упоряд. В. Прокіп (Савчук);комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 616 с., 8 с. іл.
- 43.Процес триває: Давид Петросян про нову виставу в Театрі на Подолі. URL: <https://suspilne.media/culture/670080-proces-trivae-david-petrosan-pro-novu-vistavu-v-teatri-na-podoli/> (дата звернення: 1.06.2024)
- 44.Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. Слово і Час. 2009. № 12. С. 45
- 45.Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1. Реалізм і натуралізм/Modern drama in theory and practice. Volume 1. Realism and Naturalism. Переклад з англ. Львів: 2003. 56 с.
- 46.Чотири жінки: про виставу "Зелені коридори" за однойменною п'єсою Наталки Ворожбит.  
URL.: <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/> (дата звернення: 1.06.2024)
- 47.Шавурська В. Перетворити світ, а не пізнавати його. Голосом Леся Курбаса до нащадків.  
<https://kultkrytyky.com/peretvoryty-svit-a-ne-piznavaty-jogo-golosom-lesya-kurbasa-do-nashhadkiv/>
- 48.Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади : В 2 тт. Харків–Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль». 2001. Т. 1. URL [http://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady.pdf). (дата звернення: 12.06.2024).
- 49.Шевельов Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945-1949. Ретроспективи й перспективи. Вибрані праці. Кн. II.

- Літературознавство. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. С.633–678.
50. Шерех Ю. Пороги і заборони: Література. Мистецтво. Ідеології.: У 3 т. Харків, 1998. Т. 3. 431 с.
51. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи // Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство. Київ, 2009. С. 633–678.
52. Ю. Косач, Театр екзистенціалізму, „Арка” 1947, № .1, с. 9.
53. Beckett S. Catastrophe et autres dramatiques. Paris, 1986.
54. Beckett S. The complete dramatic works. London, 2006.
55. Bertolt Brecht. Schriften zum Theater. – Bd. III. – Berlin und Weimar, 1963.
56. Brecht, B. Über das experimentelle Theater / B. Brecht // Werke in fünf Bänden. – Berlin-Weimar: AufbauVerlag, 1981. – B. 5. Schriften. – S. 263 – 284.
57. Brecht B. (1993). Über die Wiederherstellung der Wahrheit, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2. [On the Restoration of Truth] in: Id.: Works. Volume 22. Writings 2, ed. by Brecht B. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, P. 89 [in German].
58. Brecht B. Die Lehrstücke. Herausgegeben von B.K. Tragelehn. – Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1978. – 216 S.
59. Brecht B. Schriften zum Theater 3, Frankfurt/M. 1963. – 292 S.
60. Brook P. The Empty Space. Scribner; / Reprint edition (December 1, 1995). 144p.
61. Driver Tom F. Romantic Quest and Modern Query. New York, 1970. P. 9.
62. Dufiet J.-P. Approche linguistique des textes dramatiques. Paris: Classique Carnier, 2013. P. 429-432.
63. Esslin M. The Theatre of the Absurd [Електронний ресурс] / M. Esslin // The Tulane Drama Review. - 1960. - №. 4. - С. 3-15. - Режим доступу: [http://web.iitd.ac.in/~angelie/courses\\_files/TOA/esslin%20essay%20tdr.pdf](http://web.iitd.ac.in/~angelie/courses_files/TOA/esslin%20essay%20tdr.pdf) (дата звернення: 10.05.2024).

- 64.
65. Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* [The transformative power of performance: a new aesthetics]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp / Insel.
- Fuchs, E. (1996). P. 68-83.
66. Grotowski J. *Towards a Poor Theatre* // A Theatre Arts Book, published by Routledge
67. Knopf, J. *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche* / J. Knopf. – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980. – 488 S.
68. Knowlson James. *Happy Days. The production notebook of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1986.
69. Köhler H. *Symbolist Theater*. Balakian A. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1974. P. 413-424.
70. Lehmann H.-Th. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren. 510 p.
71. Mélése P. *Samuel Beckett*. P., 1966.
72. Musil R. *Theater. Kritisches und Theoretisches*. Hamburg, 1965
73. Nicoll A. *The Theatre and Dramatic Theory*. London, 1962. P. 199.
74. Nixon M. *Samuel Beckett German diaries vol.4*. Continuum, 2011.
75. Sarrazac J.-P. *Dialogue (crise du)* // *Lexique du drame moderne et contemporain* / Dirigé par J.-P. Sarrazac. Belval, 2005.
76. Sarrazac J.-P. *Théâtres intimes: Essai*. Paris, 1989.
77. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? *Drama und Theater der neunziger Jahre* // *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München, 2006
78. Sontag S. *On Photography* / Susan Sontag. - RosettaBooks, LLC, 2005. - 165 p.
79. Taylor & Francis Group. / New York, 2002. 264p.

80. Traffic of our stage: Why Waiting for Godot? [Електронний ресурс] // The Massachusetts Review. – Режим доступу:  
<http://www.samuelbeckett.net/BerlinTraffic.html> (дата звернення: 1.06.2024).
81. Transformationen - Theater der neunziger Jahre: Recherchen zum Theater der Zeit / Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler. Berlin, 1999.
82. Weller Sh. Beckett and Late Modernism // The New Cambridge Companion to Samuel Beckett / ed. D. Van Hulle. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. P. 89–102.
83. Wójtowicz S. Kategoria sacrum w dramacie Orgia Lesi Ukrainki // Sacrum i Biblia w literaturze ukraińskiej. Pod redakcją Ihora Nabytowycza. Lublin: Ingvarr, 2008. S. 185–186.



*Фото 1.1. Вистава “Кар’єра Артуро Уї, яку можна було спинити”*



*Фото 1.2. Вистава Вистава “Кар’єра Артуро Уї, яку можна було спинити”*



*Фото 1.3. Вистава “Кар’єра Артуро Уї, яку можна було спинити”*



Фото 2.1. Вистава "Процес"



Фото 2.2. Вистава "Процес"



*Фото 2.3. Вистава “Процес”*



Фото 3.1. Вистава “Зелені коридори”



Фото 3.2. Вистава “Зелені коридори”



*Фото 3.3. Вистава “Зелені коридори”*