

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

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: «Театр А. Арто та Л. Курбаса: порівняльний аналіз»

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
Теорія, історія літератури та
компаративістика

Матвійчук Софія Юріївна

Керівник: Огаркова Т. А.,
доктор філософії в галузі
літературознавства

Рецензент: доц., к.філол.н. Семків Р.А.

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1	5
<i>Мистецтво театру</i>	5
<i>Словесна традиція</i>	5
<i>Тілесна традиція</i>	8
<i>XX ст.</i>	12
Розділ 2	14
Лесь Курбас як творець модерної української традиції	14
<i>Театральна концепція</i>	32
Становлення "театру жорстокості" А.Арто	35
<i>Концепція театру А. Арто</i>	49
Розділ 3	54
Порівняння основних елементів театральних концепцій А. Арто і	
Л. Курбаса.....	54
<i>Актор vs. режисер</i>	54
<i>Мова театру</i>	58
<i>Дихання</i>	60
<i>Слово</i>	61
<i>Сценарій</i>	62
<i>Простір</i>	64
<i>Музика</i>	65
<i>Інші елементи</i>	65
<i>Глядач.</i>	66
Психотерапевтичний театр.....	69
Висновки.....	73
Джерела.....	76

Вступ

Театр є важливим аспектом культурного і мистецького життя. Театральна традиція сформувалася протягом століть і піддавалася впливу різних течій. Найяскравіші вияви театального мистецтва були у добу модернізму XX ст. Саме в цей період експериментували із постановкою: зображували різний вияв сюжету та сценарію, гралися із образом актора, винаходили нові рішення для постановки декорацій, костюмів чи нанесення гриму. Ще однією важливою характеристикою доби було використання гри світла і тіні, впровадження кінематографічних елементів (можна окреслити це, як народження спецефектів) та застосовування нестандартних звукових рішень.

Важливими представниками цієї доби стали А. Арто та Л. Курбас. Саме вони винайшли новий концепт театру, що дозволяв застосувати всі аспекти театральних елементів та впливати на глядача.

Про Арто писали Ж. Дерріда, М. Бланшо, С. Зонтаг, Ф. де Мердьє, Ю. Крістева та М. Мамардашвілі. У Франції видано 26 томів його творчості, що включає в себе не тільки статті та трактати, але й листи та короткі замітки. Більшість праць зосередились на тому, щоб пояснити його тези та підхід до театру. Проте, варто зауважити, що записи після 1937р. (саме тоді Арто потрапляє до психіатричних притулків) дуже сильно змінені, адже цензурувались його подругою П. Тевенен.

Про Курбаса також є багато досліджень, що здійснити не тільки українські літературознавці, але й іноземні науковці. Серед відомих дослідників можна виокремити Г. Веселовська, Н. Корнієнко, О. Клековін, Р. Коломієць. Вони досліджували не тільки основні концепції театального підходу, але й вплив Курбаса на українську культуру.

Ця робота поєднує підходи Курбаса та Арто, адже їхні основні тези дуже схожі. Відповідно встановлюється певний зв'язок між культурою Франції та України. Визначаються основні характеристики, які можуть бути використані у

становленні нового підходу для сучасного театру. Цим і визначається актуальність роботи.

Новизна роботи полягає у детальному зіставленні двох підходів, що проводиться вперше.

Мета: Порівняти театральні концепції А. Арто та Л. Курбаса, визначити подібні та відмінні елементи.

Завдання:

- Коротко окреслити становлення західної та східної театральної традиції.
- Дослідити становлення театральних концепцій Л. Курбаса і А. Арто; визначити впливи.
- Здійснити компаративістичний аналіз основних елементів театральної концепції.

Предмет дослідження: театральні концепції А. Арто та Л. Курбаса

Об'єкт дослідження: праці «Філософія театру», «Березіль: Із творчої спадщини», «Театральні закони і акценти» Л. Курбаса; «Театр і його двійник» А. Арто, а також його вибрані твори.

Методологія: безпосередній аналіз праць із теорії театрального мистецтва А. Арто та Л. Курбаса а також дослідження Ж. Дерріда, М. Бланшо, С. Зонтаг, Г. Веселовська, Н. Корнієнко.

Методи дослідження: філологічний описовий метод, герменевтичний, порівняльно-типологічний, культурно-історичний.

Структура: робота складається із вступу, трьох частин, висновку і джерел.

Розділ 1

Мистецтво театру

Театр – мистецтво, яке здавна супроводжувало людину. Літературознавча енциклопедія за уклад. Ю. Коваліва, дає визначення театру (від фр. théâtre < грец. θέατρον — «місце видовища») як різновиду мистецтва, що розрахований на масове сприйняття, в якому актори на сцені грають написану драматургом п'єсу. Театр як мистецтво – визначається «театральним мистецтвом», а наука, що вивчає театр – театрознавством. [22]

Театральна традиція умовно розділилася на східну (азійську) і західну (європейську). Курбас розділяє їх на тілесну і словесну, і це, мабуть, більш точніше визначення, адже азійська-тілесна панує не тільки на сході, але й на півдні (Африка) та південь Америки, де зберігся першопочаткова функція театру – ритуал.

Практично скрізь театральне дійство походить із ритуалу. Кожне обрядове свято супроводжувалось певним святкуванням, яке мало свій порядок дій, традицій та правил. Загалом сенс ритуалу полягає у виявленні вдячності та задобренні богів, у яких тоді вірили. Тому сам процес супроводжувався перевдяганням, певним театралізованим дійством, а саме «перевтілення» в божественні сили, предмети тощо. Проте деякі науковці все ж вважають, що обрядові ритуали не можна називати театром, бо він розглядався як факт, а театр лише фікція.

Словесна традиція

Словесна західна традиція пішла ще з античності, а саме із поетики Аристотеля. В «Поетиці» він визначає мету театру, його головні засоби та принципи. Для традиції західної драми також велике значення приділяється сюжету. Сюжетна лінія повинна виписуватись за певними правилами, щоб досягти «катарсису», а за основний метод взятий мімезис як наслідування дійсності. Так головним «гаслом» виступає теза «показати, а не розказати».

За Аристотелем, драма має в собі поєднувати основних частин: фабула, характер, мислення (часом пишуть як мова персонажа), сценічна обстановка, спосіб вислову (текст) і музична композиція. Кожен із елементів детально пояснено і розписано, аби створити ідеальну драму.

Катарсис вживається як очищення, сутність естетичного переживання, зумовлена звільненням душі від тіла, пристрастей та насолод (за Платоном). Аристотель визначив його як очищення емоцій мистецтвом.

У час Ренесансу театр виокремлюється як мистецтво. Почали з'являтися криті будівлі, спроектовані за принципом грецьких амфітеатрів. Такі споруди мали сцену, ложі різних рівнів, а також поза залом могли продавати різноманітні закуски і напої.

Ренесансна доба також відома становленням Комедії дель арте або Комедії масок. В цей час утвердились сталі персонажі, які грали у різних історіях. Серед них головними були: Панталоне, Доктор, Арлекін, Брігелла, Капітан. Вони мали сталі характери, образи та маски. [4]

Важливим було те, що сама дія ґрунтувалась на сценарному тексті (актор повинен був завчити слова) та імпровізації. Також вперше застосовувалась режисура (зазвичай виставу «ставив» головний актор).

Доба Шекспіра виокремила нові теми. У його сюжетах не було чистого зла чи добра, тільки хороших чи тільки поганих персонажів. Добро і зло могло поєднуватись в одному характері, а головний конфлікт крутився навколо вільного вибору («Бути чи не бути»). Між собою протистояли: доля, вільний вибір, особисте бажання, суспільне благо. А актор повинен «не перегравати».

У період Неокласицизму перепрочитувався Аристотель, але з певними доповненнями та змінами. Зокрема з'явилося правило трьох єдностей: місця, дії, часу; цінувалась правдоподібність сюжетів.

Романтизм змінив напрямок текстів із реалізму на більшу емоційність. На відміну від неокласицистичного театру, у часи романтизму спектаклі знову були «живі», де актори грали, а не просто декламували завчені рядки.

Популярним став жанр мелодрами як прості п'єси для робітничого класу. Тому сюжети були простіші, із сталими героями (класична схема: лиходій, герой, героїня, клоун, друг героя, спільник лиходія) та щасливим кінцем. За основу часто брали події із реального життя. Ця доба характеризується великим переграванням на сцені, проте саме в цей час починає працювати авторське право, а автори отримують перші гонорари.

У другій половині XIX ст. в культурі почала панувати нова течія – реалізм. Митці зверталися до законів природи і намагалися відобразити життя найбільш правдоподібно. Зміни торкнулися і театру. Головну тезу цієї доби визначив А. Дюма: «Вже немає що винаходити. Нам залишається дивитись, пам'ятати, відчувати і віддавати назад, щоб глядач вийняв із свого досвіду емоції, що відчував чи ситуації свідком яких був.» Простіше – людина має пережити свій досвід знову.

Віхою реалізму став натуралізм, започаткований Е. Золя. Він прагнув поєднати мистецтво із науковими формулами і природним підходом. За його словами, театр – це лабораторія життя з експериментами заснованими не на вимогах сюжету, а на вимушених конфліктах. Простіше кажучи, п'єса має перевірити, що станеться із персонажем у незвичному для нього середовищі. Мінус цього підходу перевірів сам Золя, коли сюжети, які він писав, були не дуже реальні (часто були присутні духи, паранормальні явища, навіть зомбі, якщо говорити сучасними словами).

Певні зміни були і в підході до постановки театральної п'єси. Поширені були мандруючі театральні трупи і «приватні» театри – багато із вищих станів суспільства мали свої театри. Так у 1866 р. Георг II зайняв позицію герцога у Саксен-Майнінгемі у Німеччині. Він вирішив поліпшити свій театр, найняв режисера для постановки спектаклів, реквізит, декорації, костюми намагалися зробити дуже правдоподібними, навіть якщо п'єса була історична (діставали реальні лицарські обладунки, мечі, середньовічні сукні тощо). Також всі репліки були записані у книзі, тому не дозволялося він них відступати чи якимось

перекручувати. А головне – трупа проводила постійні репетиції, хоча сама вистава презентувалася публіці лише пару раз на тиждень. [8]

Важливим етапом стало творення «нової драми» Представниками цієї течії стали Г. Ібсен, А. Стріндберг, А. Чехов, Б. Шоу. Вони зосереджувались на соціально-психологічній проблематиці, досліджували сон та уяву. А головний конфлікт полягав між буттям та свідомістю, думкою-вчинком, тощо

Приблизно в цей період народжується система Станіславського. Він щонайменше тричі змінював акценти (відомо про 3 його великі праці), тому важко точно визначити в чому вона полягає, але можна виокремити основні правила [28]:

- Актор готується до ролі. Вивчає персонажа, основну мету, емоційні лінії, передбачає його можливі дії, добу в якій він жив.
- Голос і тіло актора повинні бути ідеально натреновані, також він повинен знати всі сценічні прийоми. Як от бій на мечях, танці тощо.
- На сцені актор живе моментом, реагуючи певною емоційною спонтанністю, створюючи ілюзію «вперше». Переживає новий досвід.
- Актор постійно працює над підвищенням майстерності.
- Актор не прикидається, а перетворюється в персонажа, живе ним.

Система Станіславського актуальна й досі. Її вже адаптували до кінозйомок та змінили відповідно до часу та потреби. Проте, якщо дивитись в суть, тут знову спрацьовує поняття мімезису Аристотеля, адже, щоб щось відтворити, актор повинен був це десь побачити або взяти із власного досвіду.

Тілесна традиція

Зовсім інша традиція театру утворилася на Півдні і на Сході, хоча він походить також із ритуалів, обрядових свят чи традицій.

По-іншому розставлені акценти у постановці, сприйняття самого мистецтва та його роль. На відміну від західного театру, східний зосереджується на рухах, звуках, кольорах, ритмі тощо, а сюжет чи сценарій відходить на другий план, зображується чисто схематично або й взагалі

замінюється імпровізацією. Саме в такому мистецтві найбільше видно корені театру – ритуал.

Також велика увага приділяється публіці та її емоціям. П'єса розрахована не на те, щоб розказати історію, а викликати емоцію. Зокрема східний театр має багато символів і прихованих сенсів, які діють саме на психологію глядача.

Часто виникнення театру пояснювалось божественним началом. Наприклад у Японії вважається, що театр походить від легенди про богиню сонця Аматерасу. Вона сховалася у печері і щоб змусити її вийти, інші боги влаштовували танці, співи та веселощі.

Варто згадати декілька східних принципів для постановки.

В Індії найдавнішим театральним трактатом є «Наття-шаstra» написана Бхарата Муні. Цю працю часто порівнюють із Поетикою Аристотеля, проте вона має набагато більше деталей. Книга складається із 6000 віршованих поем, хоча в усній традиції відомо про 12000.

Автор навчає як писати драму, як ставити, як дивитися і сприймати. Також є докладні інструкції для акторів: наприклад описується декілька способів, як актор може рухати носом.

Зовсім інше розмежування на жанри: вони поділяються за емоцією, яку викликають у публіки (расас). Щоб отримати расас, драматург повинен правильно скомбінувати основні людські стани (бхавас). Також розрізняють 10 категорій драми, що ґрунтується на її тривалості.

У «Наття-шаstra» детально описується сама будівля театру, її розміри, «дизайн» та конструкція. Але найбільше уваги приділяють ритму, музиці, костюмам, гриму, декораціям, а як такого сценарію немає (здебільшого сама історія всім відома). Сам театр символізує Всесвіт, тому глядач повинен об'єднатися із Всесвітом і знайти гармонію.

Пізніше в Індії став популярний Катгакалі. Це спектакль, який поєднує музику, танці, гру, бойові мистецтва і сакральні тексти. По-суті історія розповідається через рух. Тут вже з'являються сталі персонажі. Актори навчаються близько 20 років і ідеально володіють бойовими мистецтвами.

Також вони постійно відточують акторську майстерність, яка полягає у правильних рухах, танцях, жестах, виразах обличчя (наприклад існує близько 500 позицій рук - мудрас) і для кожної емоції є свій вияв, позиція тіла чи обличчя.

Сенс цього описаний у Нандікешварі – трактаті присвяченому жестам: «куди б не рухалася рука, туди течуть погляди; куди йдуть погляди, туди йде розум; куди йде розум, за ним слідує настрій; куди йде настрій, там і аромат.»

Подібну традицію має Індонезійський та Балійський театр. [37]

У Китаї спектаклі також пішли із ритуалу, проте, коли почав розвиватися даосизм «головну роль» зайняли священники. Свій «перформанс» вони доповнювали фокусами, спецефектами тощо. Пізніше театр переходить в більш світську площину, і виконавці починають практикувати більш циркові мистецтва (як от ходіння по канаті чи ковтання меча). Приблизно в цей час з'являються театри тіней. Все потім, під впливом західної культури починають з'являтися більш традиційні для нас театри.

Пізніше утворилося два драматичних жанри: на півночі – юанська драма (цзацзюй) і на сході – чуаньці

Цзацзюй вид музичної драми, яка складалася із 4 дій, 10-20 пісень, де співає лише головний герой під звуки флейти, барабану, гонгу та ін. Кожна дія мала свою риму, ритм і тембр. Також робили вставки із діалогів, декламацій, народних пісень, «високої» поезії чи анекдотів.

Чуаньці не мали фіксованої рими, співати могли всі персонажі, а сюжети писались більш «високі». Ці два жанри також відрізняються розміром вірша та гамою (для чуаньці музика писалась пентатонікою).

Як результат два жанри переродились у Пекінську оперу. Офіційно Пекінська опера має два види сюжетів: побутовий і військовий, проте за джерело бралися легенди, історичні події, література тощо; всі вистави закінчуються щасливо. [43]

Сценарії, подібно до індійського театру, більш схематичні, а увага приділяється співам, танцям, музиці, рухам. Актор зосереджений на тому, щоб

відіграти персонажа, а не його роль чи функцію в сюжеті. Сама ж постановка мала мінімум декорацій: зазвичай це просто стіл і два стільці, які можуть виконувати функцію будь-чого: міст, річка, дерево, будинок тощо. Пекінська опера має глибокий символізм, тому будь-який реквізит має своє значення. Наприклад срібний прапор – це вода, а чорний дим – сон.

У Пекінській опері також є постійні персонажі, які мають свій знаковий грим та костюми. Найважливішими у постановці є грим та костюми. Існує 300 видів костюмів, в тому числі: 46 видів головних уборів, 47 – одягу, 6 видів поясів, 6 – взуття. Одночасно кожен колір мав своє значення: наприклад, жовтий – для королівських осіб. Також існує понад 250 видів макіяжу. Грали роль, колір шкіри, товщина брів, плями навколо очей чи губ, колір помади; хороші персонажі мали вуса, а демони зазвичай були зелені.

Театральна традиція Японії схожа до індійської. Жанри японського театру також відрізняються від традиційного поділу західної традиції. Вони класифікуються за методом постановки, стилем, призначенням. Проте всі театри зосереджувались не на тому, щоб розказати історію, а викликати емоцію.

Театр Но вважається «високим» мистецтвом, бо ставить достатньо серйозні філософські сюжети. Великий вплив має саме синтоїзм, бо роль спектаклю – викликати настрій, показати зв'язок із природою, Всесвітом, зосередитись на швидкоплинності життя. Його особливість в тому, що всі актори в масках. Кожна маска, кожен елемент на ній, костюми, кольори, реквізит мав своє приховане значення. Зазвичай є три персонажі – головний герой, його супутник і антагоніст.

Із низького стилю є жанр Кьоген. Він більш схожий на традиційну комедію, проте ніколи не буває вульгарним. Існує 2 види: пародії на Но (більш сатиричні вистави) і вистави, що репрезентують повсякденне життя.

Важливим є головний реквізит – віяло, який може символізувати сонце, місяць, зорі, вітер, а кожен персонаж має свій грим, костюм, де кожен колір

щось означає. Цікавою була сцена – часто вона була в декілька поверхів або сцени 3D (були доріжки до глядачів).

Практично вся тілесна традиція відкидала сценарій. Він був досить умовний і більше схожий на пункти. Вважалося, що грати по сценарію – недостойно і не можна відчутти істинний характер п'єси тільки прочитавши її текст. Майстерність актора полягала більше у майстерності рухів, передачі ритму. Японський театрознавець Г. Масакацу наголошує, що психологія і методи японського театру кардинально відрізняються від традиційного європейського: «Гра актора починається там, де закінчується сценічна мова». Особливою є кульмінація, де актори роблять паузу і «тримають позу». Саме в цій паузі вбачають найвищу майстерність і красу. [11]

Традиції західного і східного театру надзвичайно різні, хоча, по-суті, походять із одного джерела. 20 ст. у Європі різнилося тим, що митці почали відмовлятися від традиції і шукати нові шляхи для рішення певних проблем представлення мистецтва. І Курбас, і Атро у своїх пошуках звернулись саме до Сходу.

Ще Хвильовий «передбачив» новий стиль: “азійський ренесанс”, і саме Україна, яка географічно знаходиться на стику двох культур мала б стати центром його поширення. Якщо Арто написав теорію до синтезу цих традицій, то Курбас намагався втілити його у сцені.

XX ст.

У XX ст. у Європі з'явилася нова течія – модернізм. Загалом заперечувалась традиція і митці поверталися до психологічного, інтуїтивного, навіть емоційного вияву людини.

Загалом у текстах досліджувалась людська психологія (вплив Фрейда), суб'єктивне, приховане намагалися винести назовні. Також експериментували із різними станами людської свідомості, як от сон. Відповідно досліджувалось підсвідоме. Багато постановок і ґрунтувались на тому, щоб “відключити” мозок. Цього добивались шляхом автоматизму письма, методом потоку

свідомості чи випадковості. Також приділялась увага розуму, що знаходився під впливо речовин - вважалось, що саме так виявляється підсвідоме.

Якщо говорити про модерністський театр, то здебільшого ставили безсенсовні п'єси, де актори зображали стан близький до лунатизму, щось бурмотіли чи взагалі поверталися до глядача спиною і так виголошували свої слова.

В цей період намагалися відродити емоційну складову театру, застосовуючи не тільки різні сюжетні експерименти, але й вводячи науку в театр, так створювались спецефекти, різні декорації та символічні костюми. Загалом, митці робили все, аби відійти від традиційного підходу до драми.

І Курбас, і Арто отримали дуже хорошу наукову та естетичну базу. Курбас бачив модерністські п'єси в Німеччині, Австрії, Арто ще й піддався впливу французької течії. Проте вони не сліпо копіювали, а все-таки шукали свій вияв у мистецтві театру.

Вони змогли відійти від західної традиції, не заперечуючи її, а об'єднавши із східною. Саме у їхній теорії сюжет як сценарій справді має другорядне значення у впливі на глядача і запалюванні емоцій. Більшість модерністських течій викликають емоції саме словами, їх відсутністю, або абсурдністю нагромаджень сенсів чи звуків (навіть театр абсурду, де головний абсурд полягає у нелогічному сюжетові).

Розділ 2

Лесь Курбас як творець модерної української традиції

Лесь Курбас завжди був спраглий до нового, завжди знаходився у пошуку. Це режисер, який приніс модерний театр в Україну та довів, що українська культура набагато глибша і цікавіша, ніж російська. Всі нові техніки, з якими Курбас знайомився, одразу намагався втілити в життя. Навіть попри цензуру, заборону його нововведення знаходили свого глядача і послідовників. На жаль, його театр не відбувся у повній мірі - радянська каральна машина все ж його наздогнала і знищила за те, що був інакшим.

Лесю Курбасу (повне ім'я Олександр-Зенон Курбас) дуже пощастило народитися у сім'ї театралів: актора та режисера Степана Курбаса і акторки Ванди Тейхман (дівоче прізвище). На сцені сімейство часто називалось за прізвищем Яновичі.

З дитинства Курбас бачив театр, його нутро, «процес» створення вистави: зв'язок режисера і актора, народження персонажа, а головне – реакцію різного глядача, адже Ванда і Степан постійно подорожували із виставами.

Саме тому після Тернопільської гімназії почав навчання у Віденському університеті (1907) на факультеті філософії. Хоча пробув він там недовго, це помітно вплинуло на його подальший світогляд і роботу.

Європа XIX – XX ст. наповнена різними строкатими відхиленнями модернізму. По-різному вони проявились і театрі. В Німеччині та Австрії найбільше були поширені стилі імпресіонізму та експресіонізму. Ці країни хоча і мали деякі відмінності у підході, проте в більшості мали схожий вияв, тому митці часто жили на дві країни і давали вистави (якщо розглядати театр) в обох столицях.

Саме театр і становив найбільше зацікавлення Курбаса. Європейський досвід суттєво вплинув на його подальшу роботу. За спогадами, Курбас спав лише 4-5 год і зранку одразу біг в бібліотеку чи купувати квитки на нову виставу.

Віденські вистави суттєво відрізнялися від традиційного українського театру, до якого звик Курбас. Пізніше він напише про це не одну статтю. Європа вже відійшла від традиціоналізму, реалізму та натуралізму і сконцентрувалася на інших театральних виявах. Це були химерні вистави, вражали своєю новизною та цікавими рішеннями щодо декорацій чи костюмів. Одразу було видно, що молодь зголодніла за «новим».

Не тільки «нові рішення» приваблювали молодь, а й «нова філософія». Зокрема, тим, кого цитували молоді студенти був А. Бергсон. Бергсон написав багато ключових праць, які змінюють світоглядні тези. Вони одночасно підривають реалістичні філософічні твердження та повертаються до глибшої традиції. Наприклад, у статтях є багато посилань до текстів древньогрецьких філософів. Досить велику кількість думок французького філософа Курбас втілив на сцені та віддзеркалив у своїх лекціях та філософії. Наприклад у щоденнику можна знайти такий запис: «По Бергсону – душевні явища проникають один-другий. У Розум – вони непроникаємі.

Асоціацізм – розсудочна теорія, бачить у нашому «я» совокупність психічних станів, з яких елемент сильний найбільше впливає і веде за собою інші.» [18]

Бергсон у своїх працях виокремлював декілька головних тез:

- Буття – це неперервний процес, у формі якого існує людська свідомість. Ідеальною ілюстрацією можна вважати тексти модерністів, які базуються на методах потоку свідомості або автоматичного письма. Такі роботи найкраще відображають «правдивість» людського життя, бо максимально наближаються до чистої людської свідомості.
- Мова не здатна повністю передати дійсну форму свідомості. Так письмо все одно повинно мати певну форму чи рамки. Відповідно варто повернутися до чогось глибшого, що диктується внутрішнім потоком свідомості.

- Картина світу – дуалістична. З одного боку саме життя у вільній його формі, з іншого – матерія (часто мається на увазі саме «інтелект»). Всесвіт – це зіткнення двох сторін.
- Час розглядається як характеристика життя. Це не сукупність моментів, а тривала субстанція, яка знаходиться у постійному становленні і не може ділитися на елементи.
- Простір розглядається окремо від часу як певна характеристика матерії, що виникає після її поділу. По-суті, відмінне від контексту. [6]

Подібне скаже І Курбас у своїй лекції про час і простір. Так за Курбасом «просторовість» - це буття природи, абстраговане від її змісту». Наводиться приклад вокзалу як «системи площин, що обмежують просторовість у певних обсягах. Але одночасно світ – не є простір. Проте в мистецтві предмет можна подати як простір, що має певні характеристики. По-суті, щоб предмет став цікавий глядачеві, потрібно вирвати його із «звичного» простору та зосередити увагу на деяких його характеристиках.

У визначенні часу, Курбас користується і визначенням Ейнштейна як просторовий і часовий континуум. «Час – це є абстраговане він його змісту становлення постійної зміни енергоматерії». [18] Простір – як одночасове явище, час і є саме буття (тривале), що має зміни.

- Життя керується ірраціоналізмом та інтуїтивізмом, яку доповнює розум. Це веде до інтуїтивного пізнання світу.

В театрі вистава побудована саме на елементах імпровізації акторів, яка керується інтуїцією, а отже веде до нового досвіду як глядача, так і актора.

Варто відзначити і вплив творця антропософії – Р. Штайнера. Він звертався до езотеризму, окультизму, містицизму; засновник антропософії як містично-релігійного вчення. За Штайнером, єство людини поєднує в собі три начала: тіло (природно-божественне начало), душа (надлюдське) та дух (космічне). Духом керує перевтілення, тілом – наслідування, душею – власна воля. [15] По-суті це основні терміни театрального мистецтва. «Наслідування»

вивів Аристотель (мімезис), а про «перевтілення» актора на сцені багато писав Станіславський. У своїх пізніх статтях Курбас наголосив, що система Станіславського – це вияв психологізму, який згубний для актора.

Насправді, Курбас не обмежується якимось одним методом, для нього одразу було зрозуміло, що система класицистичних театрів не працює. Люди втомились від «просто історій», які можна прочитати, послухати, а тим більше, коли починалась епоха кіно. Елементарні та банальні спецефекти на екрані дивували набагато більше ніж димомашина за сценою чи нафарбована акторка. У фільмі був важливий процес.

Вплив реалізму залишив свій слід на суспільстві. Наука стала пояснювати більшість речей, які оточують людину. Тим більше почався великий бум винахідників. Тому не можна було ігнорувати наукові підходи при постановці, особливо, коли кіно забирає основну мету західного театру – оживити написану історію. По суті, наука в театр прийшла тільки через сюжети, тому Курбас і звертається до теоретичного трактування часу, простору, ритму, темпу, світла і використовує їх, щоб створити наукове та філософське підґрунтя для театру. Буття – давно не Бог, а конкретні терміни та значення.

Наука і філософія замінила Бога, навіть чудо, проте і Арто, і Курбас відзначають, що ця ніша залишається порожня, людині все одно хочеться в щось вірити. Потрібна магія (за Курбасом релігія – він мислить чисто систематично, на відмінно від хаотичного Арто), щось таке, де треба шукати пояснення, чи розгадки. І Курбас пропонує символічний театр, де відбуваються «перетворення», а головне їх можна побачити вживу – на сцені. Одночасно, кожна вистава має сенс і цю характеристику «загадки». На відмінно від кіно, модерний театр ще несе магію.

Курбас пише, що перетворення повинно відображатися символом на сцені, здебільшого рухом актора. Сам же символ – це знак, який менший ніж зображувальний предмет, і викликає асоціації. (на лекції «Про зв'язок

сучасного театру з сучасністю» Курбас наводить цікавий приклад – із люльки можна впізнати Семенка). [18]

Антропософія Штайнера говорила про «друге пробудження» - як до «чистої свідомості», не заплямованої побутом. Він пише про «інспірацію» як стан «чистої порожнечі», яка дозволяє тільки духовному увійти і свідомості. Духовне часто пояснювалось як космічна енергія. «Людина є мікрокосм, що несе в собі всі тайни макрокосму».

Так само розглядав людину і Курбас, особливо актора, який вже був носієм енергії. Театр – це можливість напряду звертатися до духовного, психологічного; можливість заповнити порожнечу, яка утворюється через рутину. Але щоб досягти «порожнечі» потрібні обґрунтовані методи, не можна діяти чисто на інтуїції.

У другій половині своєї активності Штайнер приділяє велику увагу драмі, мистецтву руху та слова. Так з'являється мистецтво евритмії, де кожна фонема (чи звук) має відповідний рух, жест, архетип, а граматичним функціям відповідають емоції (радість, сум, відчай, змість тощо) і музичні аспекти (ритм, тон, інтервал). Завдяки філософії Штайнера, Курбас прийшов до ідеї злиття сцени, залу, акторів, глядачів, адже театр уявлявся космосом, світовою моделлю. Це початок його тези про театр як малий парламент із своїм президентом.

Курбас не пориває із німецьким театром і після навчання у Відні. У статті «Нова німецька драма» він порівнює німецький театр і відсталий російський. У Німеччині мистецтвом керує молодь, яка завжди повна нових ідей, сценічних рішень чи сюжетів; головне – вони мають сили на волю втілювати ці ідеї в життя. Російська молодь (і українська) занадто обмежена і після революції (яка мала б принести великий рух і у творче життя) не сталося нових відкриттів. Л. Курбас детально аналізує експресіоністичний рух у Німеччині, вивчає його початки. А також розбирає нові п'єси А. Штрамма, В. Газенклевера, П. Корнфельда, Г. Фішера, Р. Лявхнера та інших. Він зазначає, наскільки живий німецький театр, бо має постійний «прилив крові»:

«Враження розбурханої стихії сил, що проснулись у глибинах нації, покоління покликане до життя сп'янілого молодістю й небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво.

Здоровий і життєздатний народ – ці німці. Одне слово: «Гнилой и отсталый Запад». [18]

Саме нової, освіченої крові не вистачало і Україні, і Росії.

У 1915 р. Курбас заснував перший стаціонарний професійний театр у Тернополі – «Тернопільські вечорниці». Тут вперше проявився мистецький талант Курбаса, адже він працював не тільки режисером, але й актором, балетмейстром, хормейстером і навіть диригентом. Саме тут навколо нього почала гуртуватися талановита молодь.

Це були перші спроби побудувати професійний модерний театр, але не вистачало ні репертуару (театр ставив етнографічно-побутові п'єси), ні молодих акторів. Багато з них були аматорами, або акторами, що виховувались на старій системі корифеїв. По-суті, Курбасу не вистачило розмаху і матеріалу, проте навіть там він намагався експериментувати із «народними» характерами. Із складніших вистав він поставив спектакль «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» за Винниченком.

1916 р. Курбас почав працювати у театрі Садовського. Саме тут найвиразніше відчувалася різниця між традиційним українським театром та революційним німецьким. Він бачить кризу в реалізмі, особливо у методі роботи класичних театрів. На той момент ще активний театр корифеїв, а також утворилося багато його відхилень. Проте самі вистави відірвані від життя і не цікавлять «нового глядача». Ставили здебільшого сільські та побутові драми. На репертуар також впливала московська цензура, яка дозволяла українським театрам грати тільки «про село». Сама ж Москва виступає передавачем західної культури до України, тому процес «омертвіння» відбувається двічі.

Курбас підтримує гасло Хвильового «Геть від Москви!» (хоча Курбасом це було сказано раніше: «Зворот до Європи і самих себе»), тому пропонує отримувати театральний досвід вже безпосередньо від західних театрів.

Він вважав, що через європейський досвід відкриється і справжній український. Адже, по-суті, радянська революція мала б оновити і мистецтво, запропонувавши нові теми, методи постановки чи стиль. Проте митці залишилися обмеженими і досі притримуються старих традицій.

Н. Конієнко відмічає роль Хлестакова, зіграну Курбасом у театрі Садовського. Він відіграв цю класичну роль по-новому, надавши герою нових рис – розумного джентльмена, а не «російського брехла»: «Нічого від водевілю, ніякого шаржу на гримі, ніяких «коків» на голові. Дворянин, людина ризику, гравець і дуелянт. Центральний монолог від примудрився виголосити як вірш, що виник у ньому самому: спочатку відстукував який ритм, а потім починав у цьому ритмі вигадувати». [15]

Цікавою була реакція на втілення Хлестакова. Ця роль вважалась класичною, вже давно розібраною «на молекули». Курбас надав нове дихання не тільки Гоголю, але й українському театру загалом. Багато-хто з акторів-колег, що виховувались на побутових українських драмах, не розумів цього рішення, глядачі були в захваті, а Садовський бачив, що Курбас вже по-іншому трактує роль і всіляко намагався підтримати творчі пошуки.

Можна сказати, що театр Садовського став для Курбаса першим творчим серйозним випробуванням. В цього театру вже було своє ім'я та стиль. Зіграти «не так», як зазвичай навчали – також своєрідний експеримент. Особливо у «Ревізорі», що був «затертий до дір». Тоді було видно актора, що виділявся із загального натовпу. Також дуже сильно вражала подача: до сільського, побутового театру повертався високий зміст, що був доступний інтелігенції. Умовно, «джентльмен» серед челяді. Також варто зазначити, що низькі українцям спеціально давали «низькі» драми. По-перше, із думкою, що українець на більше не здатний і потрібно відігравати роль «молодшого,

затурканого» брата, а по-друге, із прагненням стерти будь-які зародки інтелігенції.

У 1917 р. у Києві Курбас організував студію молодих акторів, яка згодом переросла у Молодий театр. Саме тут народилися перші засади української модерної драми та загалом почав створюватись сучасний революційний театр. Курбас опублікував маніфест Молодого театру, де анонсував поворот до Європи, орієнтацію на інтелігенцію та звернення до духовного начала. Новий театр мусив народити нового актора – глибоко освіченого, який буде постійно підвищувати свою майстерність і вже не грати «психологічно»: «Мистецтво не тільки хист, але й уміння».

В час молодого театру народитися найбільш відомі статті, лекції та й постановки загалом. Курбас стоїть на повній свободі для творчого індивіда, а дія повинна проявлятися через «символ» у формі жесту, слова, тону, ритму. Також кожен індивід повинен вести свої пошуки, тобто шлях до свого унікального стилю, який доповнював би постановку загалом.

Серед відомих постановок часу Молодого театру можна відмітити постановку «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» за В. Винниченком, це була вже третя версія, яка вважається найбільш довершеною. П'єса поставлена у стилі експресіонізму. П'єс Винниченка вже неодноразово ставили, зокрема, і на російських сценах. Найкраще втілення Рити належало російській акторці О. Полевицькій, тому Курбас кидав виклик всім попереднім постановкам. Режисер зорієнтував виставу на символ та вивів вперед саме роль Рити. Її поведінка граничила із класичним образом матері, але потім прокидалася «пантера». Курбас зіграв роль Корнія, психологізм якого відображався саме в рухах: «важкий монолог Корнія про сім'ю у третій дії був зроблений так пластично і природньо, що показує високий рівень артистичної культури». Цікавим рішенням стали декорації М. Бойчука, оформлення було лише умовним: «У декораційній обстановці і костюмах глядач бачив акцентовану відстороненість від реалій побуту, настроювався на «космічність» масштабу

подій, відчуваючи водночас і «космічний холод» експерименту, який проводився перед його очима». [9]

П'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» ще спиралася на психологічний аспект. Винниченко ще в тексті виписав основні конфлікти, прописав характери, які інші театри просто втілювали, тому важно було внести нову проблему. Тому Курбас увів новаторські ідеї з точки зору постановки.

Щодо психологічного конфлікту багато-що було запозичено із «Нової драми» Ібсена і психоаналізу Фрейда. Курбас дуже цікавився текстами Ібсена та представниками течії «Нова драма». Заради норвезького письменника, він вивчив його мову, щоб мати змогу читати його в оригіналі. Взагалі, Курбас вважав, що текст «говорить» тільки мовою оригіналу, тому вивчив німецьку, французьку та інші мови.

Можна сказати, що тексти Ібсена вже були щось середнім між течією реалізму і вже наступною течією символізму. Щодо сюжетних змін, то акцентувалась увага [38]:

- Соціально-психологічній проблематиці. Знову акцентувалася увага на внутрішньому світі, але вже з точки зору науки (важливу роль відіграв психоаналіз). На сцені досліджували сон, уяву.
- Ставили сучасні, актуальні проблеми.
- Конфлікт полягав між буттям/свідомістю, думкою/вчинком, брехня/правда.
- Зображався драматизм людського існування
- Багато сенсів прочитувалось «між рядками» - зародження символізму.
- Відкрито говорили про феміністичну проблематику. В центрі сюжету – жінка.

Схожий вплив на Курбаса мали також Метерлінк і Гете (деколи Курбас розписувався їхніми цитатами). Взагалі Курбас вважав, що сучасний митець має бути глибоко освіченим, тому часто давав читати своїм учням роботи як західних, так і східних авторів.

Цікавим ще є аспект впливу Фрейда на роботу Курбаса. В той час про психоаналіз говорила вся Європа. Такий підхід сильно впливає (якщо не започатковує) на течії модернізму. Схоже починають будуватися вистави – вплив на емоції глядача, демонстрування вияву чи вивільнення підсвідомого, потаємного чи пригнобленого. Автори починають звертатися до сну чи вивчати свідомість під впливами різних психоделічних речовин. Відповідно з’являються нові прийоми, щоб показати це підсвідоме чи суб’єктивне на сцені.

Важливою в кар’єрі Курбаса стала постановка «Цар Едіп» як переосмислення давньогрецької драми. Курбас шукав поєднання слова, голосу, звуку, гармонії ліній та світла. Головною дійовою особою був хор – вони виконували роль і масовки, і внутрішнього голосу, і божественного нагляду. Хор ніколи не зникав із сцени і пересувався між декораціями – великими білими фігурами. У голосах хору, які поділялися за голосами, висотою і тембрами, і передавалась напруга і основна кульмінація.

Постановка «Цар Едіп» була своєрідною відповіддю на варіант Райнгардта (головним засобом передачі монументально-пластичних форм були рухи масовки).

Це був реформатор театральної традиції, з виставами якого Курбас знайомився ще у Відні. Основна теза – театр і література має бути окремо один від одного. Він був одним із перших, хто ставив п’єси сучасних німецьких драматургів та іноземних письменників. Його спектаклі також відрізнялися символізмом. Якщо говорити про акторів, то багато уваги приділялося саме пластиці, рухові, сценічному мовленню. Використовувались елементи пантоміми, танцю, акробатики.

Також експериментував із сценою (була різної форми, розміру; впровадив сцену, що обертається, а також авансцена переносилась до глядачів). Часто прибирав рампу, що розділяла глядача і актора. Райнгарт також впроваджував перші спецефекти на сцені – вітер, дощ, світлові та шумові ефекти, та знаходив нові рішення у постановці декорацій. П’єси були дуже

ритмічні, адже за методологією, ритму повинно було підкорюватись все – від актора до реквізиту.

Якщо говорити про тогочасних письменників, що мали найбільший вплив на молодь, зокрема на митців, то можна відзначити Петера Альтенберга як представника імпресіонізму. Він відомий своїми короткими нарисами або ескізами. Він намагався відтворити «миттєве враження», яке відображало зіткнення людської душі із реальністю. Його етюди вирізнялися точковістю.

Це перейме і Курбас. У своїх лекціях він відзначає «точковість» театру, який має «бити» у визначене місце глядача, щоб викликати потрібну емоцію.

Мабуть, «Цар Едіп» найбільше запам'ятався київській публіці. Це був той новий подих, вже стомився чекати глядач. Плюс, «Цар Едіп» знаковий для будь-якого театрала. Це ідеальна п'єса за Аристотелем, саме на прикладі неї він розбирає головні правила драми аби спектакль досягав потрібної мети. Курбасу вдалося поставити класику по-новому. П'єса вже не розкривала традиційні теми інцесту чи «верховенства» долі. Це вже було щось інше, сучасне, близьке кожному глядачу.

Давньогрецька драма розглядалась Курбасом не щось для «веселощів» чи «навчання», а як ритуал, який сприймається інтуїтивно.

У 1919 р. поставив експериментальну драму «Вертеп». На жаль, вона не отримала належної уваги. Драму вважали занадто несерйозною, травестійною із елементами пропагандистсько-соціальним пафосом. Але курбас намагався відротити українську традицію вертепу, з'єднавши із методами модерного театру. Загалом застосовувався підхід Г. Крега. Він створив свій підхід до театральної постановки, з якого Курбас багато що запозичив.

За системою Крега, режисер – це справжній «актор» у театрі, а актор більш подібний, до ляльки, маріонетки в руках режисера, бо сама по собі людина недосконала, тому на сцені мають діяти «маски» та ляльки. Крег був символістом, тому він намагався поєднати декорації з грою акторів. Він вивів формулу, де мистецтво повинне зосереджуватися на роботі режисера, тобто дія, слова, кольори, ритм повинні поєднуватись і транслюватись в динаміці. [35]

Це ж саме стосувалося тексту, де драма твориться саме на сцені, а не на листках драматургів. Тому виконавці і режисер, який трактує драму «правдиво» можуть показати «чисте мистецтво».

Також Крег багато експериментував із декораціями, світлом і взагалі експозицією. Він почав підвішувати освітлення зверху, тому вистава почала виглядати динамічніше, адже тепер актор зміг грати і за допомогою різнопланового світла. Також цікавим рішенням стали підвішені і закріплені предмети, що швидко допасовувались до внутрішніх і зовнішніх стін. Він вперше розмістив використав мобільні екрани. По-суті, сцена стала «об'ємною». Так елементи дизайну стали символами і носіями зашифрованого

Схожим принципом щодо декорацій користувався і А. Аппія. Він експериментував із світлом та тінню, віддзеркаленнями та декораціями. У своїх спектаклях він пробував Так утворилося поняття «мізансцени». Аппія також грався із світлом, по-різному виокремлюючи акторів та декорації надаючи їм якогось зловісного чи містичного ефекту.

Традиція вертепу вважалась забуттю, бо її було ще заборонено XVIIст. Інтермедії писали студенти Могілянської Академії, але пізніше, разом із закриттям Академії, така вистава зникла.

За задумом Курбаса, це мав бути новітній вертеп, що опирався на стару традицію. «Український вертеп є надзвичайно цікава сторінка з історії нашої драми і театру. Його створив сам народ за відомим біблійський сюжетом. Скільки народного гумору! Все це ми маємо відтворити як яскраву картину нашого минулого. <...> Поруч із показом яскравої сторінки ми ставимо перед собою суто творчі завдання...».

Головними дійовими особами у театрі мали бути актори, що перевтілюються у ляльок. Принцип постановки Курбас назвав як «ляльковий театр». Відповідно, перед актором ставилась зовсім інша задача – відтворити механіку, рухи ляльки, перебільшені награні емоції, відповідно забути про «живе життя», але одночасно відводилось місце імпровізації акторів.

Наприклад спеціально відводився час на імпровізацію ляльки Сатани, що грав М. Терещенко.

Декорації до вистави створив молодий художник А. Петрицький. Сучасники зазначають, що художнє оформлення ґрунтувалось на творах народного мистецтва, проте дуже яскраво відчувалась і сучасна символістська нотка. Хоча тогочасні історики театру писали, що постановка мала на меті реконструювати традиційну верттупну скриньку, художнє оформлення доводить, що це було більше ніж відтворення. Це новий погляд на традицію: «Начебто традиціне оформлення Петрицький виконав у дещо іронічний спосіб, пофарбувавши червоним аніліном два широченні полотнища, і намалювавши чорними силуетами двох величезних козаків-мамаїв, на зразок народного примітивного лубка. <...> Власне, художник не пропонував ніяких сценографічних нововведень, а наполягав на іронічному, переосмисленому відтворенні театральної архаїки». [14]

По суті, Курбас відроджує давню українську традицію і випробовує підхід Крега. Насправді така постановка повністю заперечувала, що українською мовою можна грати тільки побутові п'єси, які так активно просувала російська влада. Хоча експеримент Курбаса не був вдалий – у своєму щоденнику він зазначає, що спектакль провалився, але це стало першим поштовхом до народження української модерної традиції. Тоді важко було навіть уявити, що традицію виховану у 15ст. реально відтворити сучасно.

Потім Курбас відійде від ідеї Крега про театр з маріонетками і повернеться до «живих людей».

У 1919 р. МТ з'єднали із «Державним драматичним театром». Двом абсолютно несхожим у підходах, репертуарі, методах постановки театрам було важко знайти спільну мову. Кожна трупа діяла самостійно.

У березні 1920р. (хоча робота над п'єсою велася із 1919) йому вдалося поставити «Гайдамаків» Шевченка, використовуючи експериментальні мистецькі засоби. Так «голосом» твору стали дівчата в одязі стилізованому під

старовинні свитки – «Десять слів». Вони уособлювали голос народу, юрби, деколи втілювали голос автора або трансляторами почуттів.

Масові сцени (за спогадами Д. Антоновича (роль Залізняка) було задіяно 3-4 людей, тому складалось враження, що на сцені дубе багатолюдно) розв'язувались у пориві пристрастей, а битви передавались за допомогою світла, рухливих прожекторів, які то завмирили, то згасали. Катування чи страхіття передавались через міміку хору. У постановці знову панував символ і нічого не говорили прямо. Головні емоції передавались саме ритмом.

Насправді постановка «Гайдамаків» також своєрідний знак, що українська культура може дати більше ніж просто побутові п'єси. Також те, що сюжетом може слугувати і традиційний класичний текст. Радянська пропаганда намагалася зробити Шевченка «великим малорусским поэтом, что писал против царата», тим самим обмеживши тематику його творів. Це став «голос селянина» в шубі, шапці та постійним задумливо-сумним лицем.

Курбас хотів поставити героїко-романтичну народну драму. Варто згадати, що тоді діяла заборона на постановку історичних драм українською мовою. Лише у театральному сезоні 1913-1914 р. театр Садовського зміг поставити історичну драму «Мазепа» за текстом Ю. Словацького.

Записи із щоденника Курбаса знову демонструють, що режисер не задоволений своєю постановкою. Ймовірно київський глядач ще важко сприймав подібні експерименти із класикою, проте це був шлях становлення і на таких виставах Курбас випробовував, як працюють німецькі техніки на українській публіці. Якщо раніше він намагався відтворити європейську традицію, то потім стало зрозуміло, що потрібно щось середнє, що могло б бути більш зрозуміле українському глядачу.

«Гайдамаки» стали першою виставою об'єднання митців із МТ та Київського театру ім. Шевченка – так утворився «Кийдрамте». Таким складом група ставила ще «Макбета» - вперше Шекспір звучав українською.

Для європейського глядача «Макбет» на рівні із іншими відомими творами Шекспіра і є тією непорушною класикою, тому багато модерністів

намагалися переінакшити ці п'єси, запропонували нове сприйняття і рішення. До «Макбета» звертається і Арто як до п'єси, в якій потрібно виявити нові сенси.

Для Курбаса це був подвійний експеримент, адже цікаво як публіка сприйме європейський сюжет, що звучить українською. Головною темою Курбас визначив «людина і війна». Г. Веселовська зазначає, що 1920р. Кийдрамте перебував практично в умовах воєнного стану, тому над ним взола опіку 45-та Червонопрапорна дивізія, яку театр і обслуговував. Вказується, що Курбас урочисто на сцені присягнув прапору дивізії. І Курбас, і його актори перебували у прифронтовій зоні, тому бачили, що робить із людиною машина і влада. Головний посил до публіки визначався темою розбрату, а не влади, як в оригінальній п'єсі.

Знову у постановці передавалась умовність, декорації зображувались досить схематично, а костюми актори намагалися шити самі згідно із історичною відповідністю. Однак, Курбас намагався побудувати зв'язок із шекспірівською епохою та сучасністю. Знову цікавим є ритм, адже текст п'єси постійно змінювався із прози до віршу, це і відтворювали актори. У газеті «Вісті» позитивно відреагували на постановку.

Вдруге Курбас звернувся до «Макбета» у 1924 році разом із художником В. Меллером. Це було ще більш модерне трактування. Зазначається, що Курбас хотів використати виставу як нове відображення політичних інтересів сучасності. Реакція глядачів і критики не була одностайною, сучасники зазначають, що постановка наптовхнулась на відчутний опір: «...суті нового Курбас тут не дав. Або творчий апарат його притомився, або не доріс він до Шекспіра, або Шекспір зовсім не дається для стилізації в стилі ідей конструктивізму». (Гнат Хоткевич). Хоча інші рецензенти і глядачі, зокрема учні Курбаса відмічають динамічність, символізм та монументалізм у п'єсі, проте зберігається і сучасне рішення де режисер: «немовби розкрив свій принциповий підхід до театру: знищив ілюзоність, відмовившись від завіси і підкресливши лицедійство актора к принцип поведінки на сцені».

У 1922 р. утворилось мистецьке об'єднання «Березіль». Туди потягнулися актори із Молодого театру, «Кийдрамте» та інша талановита молодь. За спогадами сучасників діяло 5 майстерень: перша – експериментальна (уявляє собою «лябораторію», що шукає нові шляхи в мистецтві.), друга – театр для дітей (діє через психологію дитини, керує т. Лопатинський) третя – в Білій Церкві як зразок для повітового міста (зв'язок театру і села) четверта – постійний стаціонарний театр (працює над постійним репертуаром та власною майстерністю), п'ята – мандрівний театр для сільського глядача. Робота велася одразу у кілька напрямків. По суті, Курбас також розглядає театр як цілісність (картина), проти мислить глобальніше і komponує декілька театральних систем в одне ціле.

Символічним «суперником» у просуванні модерного театру став російський режисер В. Мейєрхольд. Курбас залишив багато заміток про Мейєрхольда, Станіславського та його головного актора М. Чехова. (потім заснував нову «чеховську» систему у підході до виховання актора, що в більшості базувалася на штайнеровському підході). Зокрема вказував, що Чехов «прекрасний один актор, один єдиний на весь спектакль». Ці рядки можна знайти у статті Курбаса «Інформація про подорож у Харків і Москву». Він вказував, що МХАТ, де панує система Станіславського – народжує мертві вистави, що заганняють в нудьгу. Про спектакль «По Лескову»: «Немає грамотного режисера. <...> Актори там грають, як взагалі в школі Станіславського: дуже невловимо, дуже внутрішньо, у зовнішній формі – несмілі за виїмком однієї ролі, що її грав Дикий, у якій були гострі контри у пляні лубка. Увесь спектакль, між іншим, у акторів розмазаний, для сучасности несприємливий».

Отже, знайома всі система Станіславського виявиться пережитком минулого. Курбас вказує, що вона базується на психологізмі, а психологізм в актора свідчення його «немайстерності». У статті «Психологізм» можемо зустріти такі рядки: «Психологізм – явище занепадницьке. В театрі він торкається засобів (натура, згл. переживання на переживання на сцені) і змісту

(переживання як тема) і діяння на глядача (театр як музика). <...> емоціональність на сцені не мусить обов'язково бути в пляні психологізму». [16]

Курбас зазначає, що сучасному глядачу переживання стали нецікавими, також є деякі «категорії переживань, які зараз буквально ніким не приймаються. Публіка цмокає від поцілунків на сцені, стогне під час усяких «вивертань душі». Тому глядач має стати частиною вистави і мати можливість самому проявляти ці емоції, які заявлені на сцені.

Те саме стосується і самої драми як літератури. У реалістичних тестах немає можливості для творчості режисеру і тим більше для розкриття актора. Головний конфлікт виписує драматург, а актор робиться його лялькою і транслятором повідомлення публіці. Театр переживання – це аматорський театр. Все-таки потрібно зосереджуватись на «високій майстерності».

Гра Чехова виявлялася у його рухах, поставі, міміці, взаємодії з реквізитом (човгає, шкутильгає, поправляє окуляри), а не у декламуванні. Проте, якщо його ставити у ряд із німецькими акторами, то він має досить посередній рівень. [18]

Єдиною світлою плямою у «русской драме уныния», за словами Курбаса, був театр Меєрхольда. В. Меєрхольд починав разом із Станіславським, проте потім утворив свій модерний театр.

Мейєрхольд винайшов систему фізичного вдосконалення актора – біомеханіка, де працюють над тілом (напруження-розслаблення), рухом, балансом, виразом обличчя (подібно до східних шкіл). Хоча він і писав, що актор не лялька режисера, у його поставках таки був присутній механічний елемент, де актор був робітником. Основні сюжети його п'єс прославляли індустріалізацію та механізацію. Проте Курбас вказував, що театр Мейєрхольда гарно поставлений, але мертвий в середині.

«Березіль» подарував найбільш модерні та експериментальні вистави, які вражають своїм рішенням. Однією з найвідоміших постановок став «Газ» на сюжет Г. Кайзера. Головний конфлікт між робітниками та власниками

показувався шляхом конструювання масового образу, ритміки та сценічного руху. Також ідея вистави демонструвалася через декорації – гігантська машина, що «робить людину автоматом». Сучасники зазначають, що сильною кульмінацією став вибух газу – композиція людських тіл, яка нагадувала піраміду, «розлетілася» людськими тілами.

Цікавою постановкою став «Джиммі Гігінс». Курбас задіяв гру світла (обличчя кожного актора освітлювалось лише тоді, коли то говорив, вистукуючи свій текст), гру звуків (під час кульмінації сварка переростала у какофонію та собачий гавкіт). Також це була перша вистави, де Курбас застосував кінематографічні екрани.

Ці експерименти можна розглядати як представлення сучасної європейської драми українському глядачу. Проте Курбас не сліпо копіює західних колег, а вводить у сюжет українські теми, тобто акцентує увагу на проблемах, що зрозумілі українському глядачу. Наприклад у п'єсі «Газ» німецькі режисери зосереджуються на проблемі робітник-власник. Курбас переводить п'єсу у сферу робітник-машина.

У 1925 р. Курбас повернувся до національного питання. Він зустрівся із письменником М. Кулішем (всі дослідники зазначають, що це був ідеальний драматург для Курбаса), разом вони створили геніальні вистави «Мина Мазайло», «Народний Малахій», які однак, не знайшли відгуку в радянського критика, але привернули увагу влади. Останньою п'єсою Курбаса у Березолі стала «Маклена Граса», яка також була незрозумілою глядачу, тому ніхто не розкрив її філософський потенціал.

На прикладі цих п'єс можна побачити, як Курбас перейшов на чисто українську тематику. Тобто проблеми, що знайомі і хвилюють конкретно українського глядача, одночасно він та Куліш виносять на загальні теми, які вважаються табуованими. Це також демонструє те, що і українські реалії можна вписати у інтелектуальну, елітарну, складну драму та передати сюжет модерними засобами.

Після постановки «Маклени Граси» Курбаса було усунено від керівництва Березом. Він ще трохи працював у Москві в Московському державному єврейському театрі на Малій Бронній, проте його постановки таки не втілились у життя. Після цього Курбаса заарештували та відправили у заслання спочатку на Біломорканал, а потім у Соловецький табір. Навіть там йому вдалося організувати театр та поставити декілька спектаклів. 3 листопада 1937 він був розстріляний в урочищі Сандармох.

Театральна концепція

Спираючись на досвід попередників, Курбас виокремив місце культури, мистецтва і театру в житті суспільства. Арто пише, що світ зовсім не переймається культурою. Вона стає цікавою лише тоді, коли поширюється голод, тому думки зверненні на культуру в такий момент є штучними. Практично про те ж саме пише Курбас: «воля до життя виперла волю до культури».

Культура і мистецтво абсолютно різні поняття. Культура ніколи не стоїть на місці, вона пристосовується до доби і постійно змінюється і виявляється навіть у дитячій грі «Спартак».

Мистецтво невід'ємне від життя, це шлях перетворення реальності. Корнієнко наводить тезу, що за, теорією Курбаса, потрібно» зображати не мистецтво у формі життя, а життя у формі м-ва» [15], тому дуже важливо надати мистецтву знак бачення переживання та викликати його. Мистецтво має дві мети – пізнання життя і його конструювання. Проте Курбас вказує, що істинне мистецтво визначається у тому, щоб переробляти світ, а не пізнавати його. А знати світ – це знати його елементи.

Саме мистецтво ділиться на три фактори: на ідеологію, з якої народжуються сюжети, фактуру, і публіку, котра його сприймає. Тобто це не божественне начало, а лише метод донести щось глядачу.

Курбас розглядає мистецтво як сутнісну і комплексну проблему. По-перше, мистецтво повинне організовувати світовідчуття сприймаючого, знаходити зв'язок із космічним. Також м-во загострює відчуття світу, тому театр привертає увагу глядача до тих, здавалось би звичних речей, які раніше не помічалися. Подекуди Курбас називає цей процес «магічний вплив», де головна мета вирвати із життя і зосередити увагу. Саме тому театр повинен поєднуватись із релігією (той самий ритуал, про який пише Арто).

Також мистецтво визначається процесом як сприйняття творчості. За Курбасом, мистецтво сприймається глядачем через асоціації, тобто це повернення до попереднього досвіду або до того, що хвилює зараз, саме це трактує термін – «очуднення». Найцікавіше, що кожен матиме свою асоціацію, а отже вдасться викликати різні емоції найвищої сили.

Театр – це динамічна установа, яка постійно живе і відповідає вимогам публіки. На той час, звичайно була велика криза в реалізмі, а вистави відірвані від життя. Ставили здебільшого сільські та побутові драми. На репертуар також впливала московська цензура, яка дозволяла українським театрам грати тільки «про село». Сама ж Москва виступає передавачем західної культури до України, тому процес «омертвіння» відбувається двічі.

Гасло Курбаса «Зворот до Європи і самого себе» стає певним кредом, тому він пропонує отримувати театральний досвід вже безпосередньо від Європи. Він вважав, що через західний досвід українці можуть знайти свою модерну культуру. Революція мала б дати поштовх для пошуку нових форм, сюжетів, творчих рішень, проте у результаті молодь стала ще більш обмеженою.

Дзеркало, ступінь, і характер визначає саме театр, головне завдання якого будувати нові змісти, новий порядок. По-суті, театр і являє собою зріз суспільства, навіть якщо сюжет будується на давніх текстах. Якщо Арто провокує звільнити підсвідоме, то Курбас дослідити кордони між реальністю і підсвідомим. Театр – це досвід, який потрібно оновлювати, і саме «новий

досвід» повинна надавати постановка. Він повинен «утверджувати на сцені проєкції форми життя в його становищі».

Проте і Курбас також приділяв велику увагу емоційному стану людини, підсвідомому, мікрокосмосу. Він не говорить прямо, що потрібно вивільнити витіснене, але пише, що сила театру у «поборенні обмежених засобів». Тобто постановка повинна сприйматися цілісно і знімати «запобіжник» у глядача. Театр – це замкнений цикл, але постійний рух і якому нуртує енергія. Глядач приходить із «прихованою» хаотичною енергією, яку має відкрити, сформувати і впорядкувати саме театр, зокрема актор. Цю «спокійну» енергію повертають глядачу, тому із театру він виходить вже організований.

Одночасно театр ще має формотворчий фактор, де повинен виховувати, конструювати націю і філософію. На відміну від Арто, Курбас ще вводить національний фактор, де театр представник національної культури, а культура будує націю.

Курбас зазначає, театр – це не синтез мистецтв. Музика, гра, текст, декорації і костюми – це лише його елементи, відправні точки, які допомагають досягти мети. [18]

Театр повинен заряджати умовним рефлексом, цей інстинкт потрібно перевести в новий світогляд, зробити частиною органічного світовідчуття. Так і народжується новий досвід. А головним способом виступає перетворення як «основний стрижень лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічні, соціальні і т.д.) і викликає в глядача ту суму соціальних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тонусприймання є основою всякого театру».

Курбас розділяє театр вияву як замкнена від глядача система, і театр впливу – безпосереднє втручання у життя.

Театру впливу обирає окремі сторони психіки глядача як об'єкт впливу та окремі засоби впливу. Сам театр має поодинокі завдання.

Театр вияву відірваний від «реального життя в цю хвилину» і, по-суті, тільки демонструє життя.

Отже, театр Курбаса ґрунтується на модерних засадах. Він відбиває епоху, повинен викликати в глядача емоцію і будувати свідомість. Методи постановки повинні базуватися не на психологізмі у грі актора, а на майстерності та символі, що ховається у жестах, кольорах звуках. Взагалі спостерігається тенденція до «театру як виробництва», а також відхід від ілюзорності. Тобто зображуються теми, які хвилюють сьогодні.

Становлення "театру жорстокості" А.Арто

Мабуть, якщо описати Арто одним словом, найкраще підійде слово «зламаний». Все своє життя він намагався знайти кордони між тілом і розумом, словом і поезією, література і мистецтво, мистецтво і політика та й загалом філософією; одночасно деструктувати ці поняття і одночасно об'єднати. Звичайно, його психічна хвороба дуже сильно вплинула на творчість і життя загалом. Можливо, саме це не дало відбутися його театру в повну силу і не знайти ключ до єдиної системи. Проте його тези все одно залишаються дуже впливовими і стають джерелом натхнення для багатьох театральних рішень.

Він народився на півдні Франції і став сьомою дитиною у сім'ї. Перші четверо народились мертвими, а ще двоє померли у дитинстві. Його родина родом із Смірни, стародавнього грецького поселення. Грецьке коріння проявиться у його житті та творчості дуже сильно.

У п'ять років Антонен Арто захворів на менінгіт, на той момент ця хвороба не мала лікування, тому як ліки застосовували електричний струм. Пізніше мати Арто почне вірити у чудодійну силу струму і вже пізніше при хворобі сина знову проситиме його застосувати. Проте сам Арто описує таку процедуру як болісну, неприємну і подібну до тортур: «Все лікування від зла». [25]

Перш за все, потрібно розуміти як саме діє електрична енергія на людину. Дію струму на людину визначають двома факторами: сам удар, що

збуджує м'язи, часто призводить до судом, зупинки дихання і серця; електричний опік.

Саме штучним збудженням м'язів намагалися лікувати практично всі психічні та «невідомі» хвороби. Вважалося, що електричний струм штучно подразнює головний мозок, тобто електричні імпульси спеціально пробігають по нервовим закінченням і тим самим налагоджують зв'язок. По-суті, діє шокова терапія, де нервові збудження лікують ще сильнішим збудженням і потрясінням. Звичайно, після такої процедури людина банально стає спокійніша, адже вся енергія була спрямована, щоб захистити тіло і розум від ушкоджень. Лікування мало багато недоліків і побічних ефектів: починаючи від фізичних ушкоджень (пацієнти ламали хребет чи кінцівки у сильних конвульсіях, мали утруднене дихання – епілепсію, проблеми з мовленням, тахікардію тощо.), закінчуючи психічними порушенням (відмічалась проблеми із мисленням, пам'яттю – амнезія, когнітивні порушення, біполярний розлад). По-суті, спеціально проведений електричний струм знищував нейронні зв'язки.

У другій половині ХХ ст. такі практики застосовують все менше (в той час виходять багато критики такому методу), переходячи на медикаментозне лікування. Сьогодні деякі країни відмовились або заборонили використання електричного струму у якості лікування.

Ймовірно, саме такі побічні ефекти і мав п'ятирічний Нанакі (так називали Арто рідні), адже дитяче тіло найбільш уразливе та непідготовлене для такого лікування. Проте електролікування буде супроводжувати його протягом всього життя.

У юнацькому віці він страждає на невралгію, заїкання і тяжкі приступи депресії. Під час навчання у коледжі, він знайомиться із творчістю Рембо, Маларме, і Е. По, навіть пробує сам писати. По закінченню, у 1914р. знищує всі свої записи. Наступні п'ять років він проводить у різних санаторіях. Його навіть не мобілізовують до армії під час Першої Світової війни. Мати зазначає, що «через нерви», хоча сам Арто у щоденниках пише, що через «лунатизм».

1917р. лікар Грассе ставить діагноз «спадковий сифіліс», який згодом назвуть помилковим (деякі дослідники вважають, що і менінгіт також був фальшивим діагнозом, і Арто не міг би ним хворіти – цю хворобу викликають віруси, бактерії, грибки чи інші мікроорганізми, а зі слів матері, син захворів після падіння та удару головою).

Цей помилковий діагноз дуже сильно вплине на сексуальне життя Арто. Будь-який статевий контакт викликатиме страх і огиду. Він створить для себе певну віру у цнотливість. Загалом у своїх записах 1947 років він писатиме про відразу до тіла, навіть його демонізує: «справжній чоловік не має сексу». У тексті *Here Lies* він буде писати: «це непридатне тіло зроблене із м'яса та божевільної сперми». [30]

Він буде роз'єднувати тіло від душі та духу, спираючись на кабалістичне вчення (також можна розглядати опозицію тіло-розум, розум-слово, тіло-слово) але одночасно шукатиме способів їх поєднати, тобто зробити себе цілим знову. Щодо тілесного він виведе тезу, що тіло є саме по собі брудне і його потрібно «викупити», в певному сенсі очистити (щось подібне можна знайти і у християнстві, коли до народження і Воскресіння Христа людське тіло і душа вважалась грішними – тобто брудними). Це завдання має виконати мистецтво. Арто буде шукати вияв «ідеального» мистецтва і прийде до театру.

У 1919р. лікар виписує Арто опіум як ліки, ця залежність буде супроводжувати його все життя і, ймовірно, стане причиною смерті.

1920р. Арто переїжджає до Парижа, щоб займатися літературою, але починає цікавитись театром і приєднується до театральних труп. Він знайомиться із французькими режисерами і акторам, а також їх підходом до спектаклю.

Можна відмітити Жака Копо – його вважають одним із основоположників сучасної французької режисури. А. Камю ділив історію французького кіно на «до Копо» і «після Копо». Копо бачив провал у реалістичному театрі та «штучній» акторській грі. Загалом в тогочасному театрі

панувала тенденція до перебільшеного реалізму, комерціалізму та деякої бульварщини.

Його новий театр ґрунтувався на чомусь середньому між символізмом та психологізмом. Копо вивів певні театральні принципи: новий театр має орієнтуватись на інтелектуалів, зокрема студентів (тому мають бути відповідні ціни); різноманітність постановок – в ідеалі три різні постановки на сцені, щоб актори мали змогу швидко змінювати різні ролі; репертуар має складатись із класичних та сучасних п'єс, при чому давні п'єси повинні мати відповідну атмосферу, банально – костюми відповідно до доби. Також важливу роль грав текст; Копо не дуже цінував традиційну акторську гру – згодом він запропонує свою школу акторської майстерності, де відкидатимуть «смаки чи психологізм» самого актора. Дослідники писатимуть, що підхід Копо дуже подібний на школу Станіславського. Також його постановки відрізнятимуться символічними і абстрактними декораціями.

Французький актор і театральний режисер О. Люньє-По дав Арто перші ролі у професійному театрі. Потім він опише його як «художника, що загубився серед акторів». Люньє-По ставив експериментальні символістські роботи на текстах французьких модерністів. Зокрема в його доробку є постановки Ю. Стріндберга, А. Жіда, П. Клоделя, А. Жаррі (постановка «Короля Убю», яка викликала великий суспільний скандал), М. Метерлінка, О. Уальда та Г. Ібсена. Також за основу бралися і класичні п'єси типу Шекспіра, Мольєра, навіть Гоголя. [44]

Він заснував Théâtre de l'Œuvre, на базі якого і ставив модерні п'єси. Загалом його техніка п'єс спирався на сюрреалістичних підходах до мистецтва. В цій течії зосереджувались на емоціях, внутрішньому стані. Важливий був саме момент, життя в моменті. Театральні п'єси були дуже абстрактні, персонажі – більш архетипні, а модель мовлення на сцені була більш декламаційною, яка часто зривалась на крик. Гра актора часто передбачала хаотичні рухи

Експресіоністичні постановки вражали своєю складністю – вибудовувались складні абстрактні конструкції на сцені, п'єси часом доповнювали кінематографічними елементами, а актори створювали фігури своїми тілами. Компанія Люньє-По зокрема вражала епатажними та провокаційними сюжетами.

Важливу роль у житті Арто відіграв Ш. Дюллен – актор та режисер. У 1921р. Арто приєднався до трупи Дюллена Théâtre de l'Atelier, з якою співпрацював вісімнадцять місяців.

У 20х роках Дюллен утворив свою систему виховання актора, що спиралась на фізичній вправності актора. Зокрема приділялась увага пантомімі, гімнастиці та постановці голосу. Текс у постановка відігравав більше значення декору, зосереджувалась увага поетичності і звуковому навантаженні. Метою Дюленна було створити «повноцінного актора» на принципах техніки.

За вченням Дюллена актор повинен налаштуватися на «голос світу», встановити контакт із оточенням, що і звільняло «справжній голос».

Важливу роль відігравала імпровізація як шлях до сильнішого чуттєвого сприйняття: «Актори повинні побачити, перш ніж описувати, почути, перш ніж відповісти... і відчути, перш ніж спробувати висловитися».

Відзначається вплив японського і китайського театру (ймовірно, Дюллен став каталізатором того, що Арто також зацікавився східними традиціями постановки). Він перейняв спосіб представлення сюжету, а зокрема приділялася увага танцю, співу, руху, звуку та міміці.

Якщо спочатку Арто був послідовником школи Дюллена, то пізніше їхні думки розділилися. Зокрема і про східний театр. Якщо Арто сприймав Балійський театр як правильне, «чисте» мистецтво, то Дюллен пропонував театр транспозиції, де переймалися лише певні елементи. Адже західний театр має також довгу традицію, яку не можна ігнорувати і повністю змінювати.

Співпраця Арто і Дюллена закінчилась у 1923р. через художні розбіжності. Арто виявся «дивним» навіть для «дивних сюрреалістів». Часто його колеги говорили, що він продовжує грати і поза сценою». [36]

Насправді, це досить велика проблема для актора, коли він не може відділити реальність від гри. Класичне завдання актора – перевтілюватись для різнопланових, різножанрових п'єс. По-справжньому талановитий актор зможе втілити будь-кого, проте серед величезної кількості масок, важливо не загубити своє лице і свою особистість. Не одноразово актор, готуючись до ролі, граючи персонажа втрачав себе. Відбувається певне зливання героя і персонажа. Часом це може призвести до невинуватих наслідків: починаючи від неврозу, закінчуючи тяжкими психічними хворобами як-от роздвоєння особистості. Навіть сучасні актори діляться досвідом «виходу» з ролі, над якою працювали тривалий час (наприклад детальну роботу над персонажем «Джокера» виконав австралійський актор Хіт Леджер. Вважається, що саме тоді він отримав невроз, і його свідомість повністю злилася із героєм. Депресію та інші психологічні відхилення він заливав алкоголем, наркотиками та антидепресантами. До психологічних проблем додалися особисті. Друзі та близькі говорять, що так він намагався заглушити біль. Як результат помер від передозування препаратами).

Можна припустити, що в Арто подібна ситуація, але він не розрізняв межу між реальністю і думкою ще з юності. Відповідно театр став для нього способом проявити себе і знайти своє місце. А також розділити межу вигадки і справжнього життя. Проте не вийшло так, як він думав і Арто був божевільним навіть для сюрреалістів, які відкидали рацію.

Наступною сходинкою для Арто стало кіно, хоча протягом усього театрального життя він не поривав із письменництвом.

Варто зауважити, що після переїзду до Парижа, Арто не полишає лікування і зустрічає лікаря Е. Тулуза. Тулуз намагався впровадити нову систему лікування психічнохворих: відкритий тип консультацій. Він створив центр допомоги при паризькій лікарні Святої Анни.

Разом із лікарем Арто ходить по виставках, відвідує виставки та театри і повертається писання. Зокрема він стає упорядником робіт Тулуза і пише передмову до видання.

Якщо говорити про паризькі тексти Арто, то варто відмітити, що вони мають різну форму. Він починає із поезії і навіть відправив тексти Жаку Рів'єру, який тоді був секретарем французького літературного часопису «Нувель ревью франсез». Рів'єр відмовляє Арто в публікації, адже його тексти далекі від ідеальної форми чи змісту. Між ними зав'язалась переписка, яку згодом Рів'єр запропонує опублікувати замість неуспішних поем. У листах є роздуми про роль мистецтва, співвідношення форми та змісту поеми. Наприклад Арто вказує, що запропонував дефектність форми, але красу змісту, правильно вписавши емоції та почуття, натомість Рів'єр шукав саме досконалості форми: «Я вам відкрив себе як ментальний випадок, як справжню ментальну аномалію, а ви відповіли мені літературним судженням з приводу поезії, які не мали і не могли мати значення для мене».

Все своє життя Арто описує як невимовний біль. Страждання супроводжують його і у письмі. У щоденниках, листах та записах він жаліється, що не може зібрати думки і слова. Недарма найбільше він використовує форму листів, як короткі замітки. Особливо ця форма творчості демонструє наскільки Арто потребував слухача. [30]

У 1921 р. він заявляв, що не володіє своїм розумом повністю, розум потрісканий, зіпсований, скам'янілий, розріджений, порожній. Ідеї та думки його зраджують, і не в змозі відритися. Він пише, що втратив «розуміння» слів. По-суті відбулася деструкція слова.

Традиційно слово визначають як «мінімальну структурно-сміслову, вільно відтворювану одиницю мови, що служить для побудови висловлювань та має план вираження та план змісту». Часто до слова застосовують поняття асоціацій. У Арто ці зв'язки порушені, його думка йде набагато далі ніж встигає слово і по-суті, він не може описати і структурувати ідею. Тому він часто описує, що його слова гниють, а думка наштовхується на «стіну слів»: «Справжній біль – це відчуття як думка залишається в середині тебе».

Якщо поглянути на поняття мислення з точки зору біологія, то це «процес відображення в мозку людини предметів і явищ навколишнього світу в

їхніх зв'язках і відношеннях». Існує конкретне мислення (інформація від органів чуттів) та абстрактне (від слів). По-суті отримана інформація «обробляється» та «доповнюється», структурується і виходить як власне судження. Ймовірно в Арто не відбувався процес «структуризації» та «виявлення», бо нервові зв'язки не змогли зібрати остаточну форму. Арто каже, що «не вміє думати», але по-суті, він не може надати думці чітку форму. Саме тому і використовує форму листів, адже це короткі записи його ідей. [42]

Він описує себе як «мистецьку аномалію», що має прозорість і чіткість емоцій, але немає форми. С. Зонтаг зауважує, що за всю історію літератури і письма немає більш детального запису мікроструктури душевного болю.

Не можливість «народити» думку завдає йому страждання, тому він все-таки намагається знайти зв'язок між письмом і цим стражданням. Ця біль стає джерелом натхнення, відповідно «Ідея страждання сильніша за ідею зцілення». Письмо сприймається як вивільнення сильного подавленого потоку енергії; ці знання повинні перенестись на читача і «вибухнути в нервах». Думка Арто «стрибає» по різних аспектах, тому з'являються листи до вигаданих персонажів, а також «Щоденник із пекла», де він описує своє розумове страждання. [30]

Якщо, за Арто, людина роз'єднана, то мистецтво має бути тим, що її об'єднає. Відповідно починається шукання «ідеального мистецтва». Спочатку Арто пробує себе у кіно. Він зіграв близько 20 ролей у різних фільмах, проте пізніше кіно видається йому занадто монументальним і він повертається до театру як до вияву живого мистецтва: «Своєю чергою кіно, що вбиває нас віддзеркаленими картинами, відфільтрованими машиною, які не можуть досягти нашої чуттєвості, вже протягом десяти років тримає нас у безплідному заціпенінні, в якому, скидається на те, скінують всі наші здібності».

Загалом кіно він розглядав як мистецтво, що також спирається на символи, і передає історію не сюжетом чи грою персонажів, а саме кінематографічними прийомами типу монтаж, різні спецефекти та перетворення. «Основою кінематографічної думки є використання існуючих

об'єктів і форм, які можна змусити сказати все. <...> Не потрібно шукати логіку чи послідовність, яких не існує в речах; Образи, що йдуть один за одним, треба трактувати з точки зору їхньої сутності, інтимної значущості, внутрішньої значущості, що іде ззовні всередину». Кіно повинне передати «оголену», відсторонену емоцію. Актори – лише мозок чи серце фільму, їх використовують як засоби для передачі символів. [20]

За Арто сенс чистого кіно полягає у відтворенні руху та ритму, які будуються завдяки візуальним ефектам. Цей візуал не мусить «перекладати» слова, а діяти сам по собі і впливати чисто інтуїтивно. За подібним підходом Арто знав фільм «Мушля і пастор».

У 1926 Арто разом із сюрреалістами Робером Ароном і Роже Вітраком засновують Театр Альфреда Жаррі. Альфред Жаррі перш за все відомий як творець гротескної драми «Король Убю». Загалом його творчість відрізнялася певним абсурдом, сарказмом та певним викликом. Варто зауважити, що він ввів термін «патафізика» як певне доповнення до метафізики, що покриває уявні характеристики предметів та уявні рішення. Він отримав визнання після смерті, заново відкритий сюрреалістами.

Театр А. Жаррі також брав за основу сюрреалістичні тези, все більше звертаючись до абсурду. Хоча театр проіснував недовго (до 1929р.), вдалося відбути чотири сезони і поставити п'єси різних авторів, як от Вітрака, Стріндберга, Клоделя. У самому театрі також брали участь А. Жід, А. Адамов та П. Валері.

Багато думок із фундаментальних тез про Театр Жаррі, Арто перенесе у свою концепцію театру. Загалом він пише проте, що стара модель театру вже не має цінності, вона пронизана фальшивими декораціями, костюмами, жестами, а актори починають «перебільшувати» реальність. Відповідно театр має «дати ефемерний, але реальний світ; світ, що дотичний до об'єктивної реальності».

Глядач повинен покинути театр з відчуттям певної провини, пережитої муки і одночасно піднесення. Внутрішня динаміка спектаклю повинна сколихнути публіку і мати пряме відношення до особистих тривог і турбот.

Арто пише, глядач має приходити до театру як до хірурга чи до стоматолога, щоб провести певний експеримент на своєму розумі, а за предмет взяти своє існування. Повинне бути відчуття, що на сцені відбувається його власне життя. Що стосується роботи режисера, то він повинен знайти «тривожний елемент, що здатний кинути глядача в бажаний стан сумніву».

Дія на сцені передається завдяки символам, які закодовані у рухах, жестах, кольорі тощо, проте театр не прагне зробити все абсурдним чи незрозумілим. Головне завдання – зосередити увагу глядача на певних моментах, на які не звертається увага у повсякденному житті. Ці образи говоритимуть без посередньо до розуму, шляхом асоціацій. Завдання Театру Жаррі відродити стару театральну традицію і повернути магію. [20]

Театр Жаррі став результатом зустрічі Арто із сюрреалістами. У сюрреалістичну «тусовку» Арто запросив А. Бретон, на той час студент-психолог. Йому були цікаві думки Арто і з точки зору психології.

А. Бретон вважається засновником сюрреалізму. Сам він публікує маніфести сюрреалізму, які змінюють відношення та методи мистецтва. Зокрема пропагувалась увага до емоцій, підсвідомого замість раціонального сприйняття світу. Використовувались теми снів, тобто тексти повинні творитися при «відключеному мозку». Пропонували методи «безцільної гри», яка не контролюється свідомістю, автоматизм у письмі, та потік свідомості, що має народити істину. Якщо перший Маніфест закликав відмовитись від «диктування розуму», то другий – стерти різницю між протилежностями (на кшталт прекрасного-жахливого). Арто не довго був у спільноті сюрреалізмів. Існує дві версії, чому він з ними розійшовся. Перша – через створення Театру Жаррі, який брав занадто провокативні теми, другий – через різний погляд на мистецтво. Зокрема через вплив політики.

У 1920х роках Бретон почав захоплюватись лівими політичними течіями: цікавився марксизмом і навіть закликав сюрреалістів вступати у комуністичну партію. Також Бретон був дуже близький із Троцьким. Загалом він пропагував революцію в мистецтві, яка спирається на революцію в політиці.

Арто, подібно до Курбаса, також бачив потребу в революції мистецтва, однак воно мало бути абсолютно відділене від політики. Арто пише: «Для мене є кілька способів розуміння революції, і серед них комуністичний шлях здається найгіршим, найбільш обмежений. Революція ледарів. Мені все одно чи переходить влада з рук буржуазії в руки пролетаріату. Для мене це не є революцією. Революція не полягає в простій передачі влади. Революція, яка в першу чергу стосується потреб виробництва і яка продовжує покладатися на механізацію як засіб покращення долі робітників – для мене є революцією євнухів. <...>

Якщо щось і треба підірвати, то це основи більшості звичок сучасного мислення, європейського чи іншого». [20]

Також почало різнитися його спосіб прийняття мистецтва. Якщо сюрреалізм пропонував задоволення, свободу, радість; певну революцію від думок до дій, то для Арто мистецтво повинно давати емоцію відчаю та стимулювати моральну боротьбу.

У 1931 р. у Франції відбулася Колоніальна Виставка. Саме там Арто знайомиться із Балійським театром, який справив сильне враження. Арто бачить, що східна традиція дуже відрізняється від західної, в театрі сходу присутня та магія, яку він шукав, адже зовсім інакше розставлені акценти у сюжеті та постановці загалом.

Щоб дізнатися більше про суть архаїчних театрів він їде до Мексики, де знайомиться з племенами Тараумара. Він живе з ними, навчається і бере участь у племінних обрядах. Так він повертається до архаїчної мети театру – вистава як ритуал. Ритуал визначається як відокремлення космосу від хаосу. У поїздці Арто намагається віднайти «темні сили» як першопричину магії. У своїх нотатках він пише, що «племена Тараумара живуть так, наче вже померли».

Після повернення до Франції він змінює свою концепцію театру у бік «тілесного» і знаходить її вияв у «театрі жорстокості», де жорстокість проявляється у відношенні до глядача, щоб спровокувати його на забути,

заборонені та подавлені емоції. Відповідно вистава має протягнути людину крізь емоційне страждання, щоб відбулося певне «перетворення».

Театр подається як певна гомеопатична техніка лікування, щоб залікувати розкол між мовою і пам'яттю (особливо важливо для Арто), тілом та розумом. Тому це місце, де тіло відроджується в думці, а думка і тілі. Він відходить від мети, яку приписують театру абсурдисти (як спонтанну дію) чи дадаїсти (випадкова мета), чи гуманістичного театру, який взагалі не робить трансформації, і виводить цілком серйозну проблему – зцілення.

У 1935 р. він ставить п'єсу «Ченчі», яка б мала відповідати всім заявленим вимогам, проте терпить поразку. Критики та сучасники згадують, що постановка була провальною, вузькою та важко доступною для розуміння та відчуття. По-суті, Арто вибудував прекрасну теорію, але не зміг втілити її в життя.

Протягом наступного року йому вдалося поставити ще декілька п'єс в театрі жорсткості, які мали сумнівний успіх.

В цей же час він захоплюється гностичним вченням, вивчає мітраїзм, маніхейство, зороастризм, тантричний буддизм, Кабалою, алхімією і більш класичними релігіями на кшталт іудаїзму, християнства чи ісламу.

В основі гностичних міфологій лежить протиставлення духу і матерії. Світ наповнений злом, яке не міг би створити Бог. Відповідно, людина, яка живе на землі наповнюється злом і її мета возз'єднатися із Богом, очиститися. Для Арто в певному сенсі «гріх» і «бруд» несло тіло. Гностики виводили своє поняття людини як «цілковито» чи «закінченої», «повної», а не тільки «психологічної». Тобто у гармонії із тілом, думками, духом, і душею.

Гностицизм розрізняє екзотеричне і езотеричне знання, а саме знання (через ідею пізнання – гнозис) має здатність до самоперетворення. Тобто «списатись» і «з'єднати» роз'єднані частинки можна саме через знання.

Ймовірно, саме такий підхід до релігії та пізнання занадто сильно впливають на Арто і він стає ще більш «божевільним». У 1937 р. їде в Ірландію «шукати автентичну традицію друїдів». Там Арто знаходить тростину, яку

називає «тростиною Святого Патріка», яка за його власною легендою належала і Богу, і Дияволом. Арто поводить себе дуже дивно – називається Ісусом Христом, стверджує, що він улюблений учень Бога і навіть був присутній на Святій Вечері.

Його дуже швидко заарештовують, ув'язнюють і депортують у Францію, де він знову опиняється у психіатричній лікарні. Цікаво, що в ірландській поліції він називає себе греком Антонео Арланопулосом (тут проявляється грецьке коріння його сім'ї). З цього моменту починаються його роки в «ув'язненні» психіатричних притулків: Сотвіль-ле-Руан біля Гавру, Катр-Мар біля Руана, Рік у лікарні Святої Анни в Парижі, і чотири роки у Віль-Еврар у передмісті Парижу. У 1943 він потрапляє до Родезу і опиняється під опікою лікаря Г. Фердьєра.

У лікарні Святої Анни йому пощастило зустріти Ж. Лакана, молодого лікаря, що закінчує дисертацію «Параноїдальний психоз». Він говорить, що Арто має «чудове фізичне здоров'я, але жахливий психічний стан унеможливить будь-яку творчість». Йому ставлять діагноз «парафренія» - згідно з якою пацієнт зберігає здатність до логічного, раціонального мислення, не завдає шкоди ні собі, ні іншим людям, але страждає від фантазмагоричних марень.

На противагу твердженням Лакана, Арто також ставлять діагноз «графорея» - патологічне бажання писати. Він викладає свої думки у листах до друзів, сім'ї, лікарів, вигаданих персонажів, релігійних суб'єктів (священникам, друїдам, жреця) та історичним особам (зберігся лист до Гітлера).

Під час Другої Світової війни психічні притулки страждали чи не найбільше, пацієнтам банально загрожувала голодна смерть, тому у багатьох записах (не тільки Арто) зустрічаються марення про їжу, що їжа повертає до бога, а ангели багато їдять. Із страшенними перешкодами Арто переводять до Родезу на південь Франції. Його очільник Г. Фердьєр змінює підхід до психічно-хворих.

На той час у подібних притулках панувала каральна медицина, де в більшості пацієнтів примусово відділяли і утримували. Фуко напише: «наглядати і карати». Єдиним результативним лікуванням (хворий банально заспокоювався) відбувалось завдяки електричному струму. (Друзі Арто називатимуть Фердьєра мучителем).

Також багато хто практикував інсулінотерапію, де хворого вводять в штучну кому. Коли Арто потрапив у Родез, ставав популярний метод сисмотерапії як електрошок. Його мати згадує, що Арто відвідав 58 сеансів по 6 серій кожного. Хоча Фердьєр і пропонував інший підхід, він застосовує до Арто арт-терапію, змушує писати і провокує на творчість, не використовувати електричний розряд було б дивно.

У 1946 Арто «відпускають на свободу» і він повертається до Франції, де мешкає у квартирі при клініці Іврі. Арто не припиняє писати. Його записи повні хаосу, обірваних думок і звуків. Ще у 1944 р. він пише «Повстання проти поезії», де жаліється на мову, відмовляється від метафор. Мова знову розбита і роз'єднана. Дослідники відмічають певне «оголення» текстів, де тіло, мова, розум протистоять один одному. Зокрема С. Зонтаг відмічає, що Арто не шукає універсальної мови як Джойс, а для нього вся мова незрозуміла і хаотична. Якщо Джойс історичний та іронічний, то Арто медичний і трагічний.

У 1947 р. він записує радіопередачу «Щоб покінчити з Божим судом», проте це виливається у потік незрозумілих плутаних думок, суміш лайки, прокляття та криків. Відповідно, передачу було заборонено.

У Парижі він знайомиться із молододою жінкою, що вивчала психологію Поль Тевенен і її чоловіком лікарем. Він часто заходить до них додому, ділиться думками та отримує рецепти на наркотичні речовини, хоча Фердьєр заборонив вживати психотропні препарати і попередив про це всі навколишні аптеки, проте і П. Тевенен, і його друзі все ж добували опіум.

Арто помер у 1948 р. від раку, ймовірно викликаного наркотичними речовинами. Після його смерті всі записи та малюнки забрала Тевенен у супереч його родині. Відповідно, сім'я подала в суд.

П. Тевенен вдалося видати деякі його записи, проте потім виявилось, що вона їх сильно змінила: йде мова про певне редагування, навіть цензуру, яку називають «монтаж». Заповіту Арто так і не знайшли, тому невідомо чи мала Тевенен право це робити. За її словами, саме вона найкраще його розуміла і впорядковувала записи згідно із його внутрішнім бажанням та ідеєю.

Загалом, Арто все життя знаходився у полоні емоцій, які не міг висловити чи вилити. Для нього поступово зникає межа між реальністю і вигадкою чи маренням. Це демонструють і його хаотичні тексти. Зараз його тексти із психічних лікарень дуже змінені через правки Тевенен, але чи можна було вловити думку Арто серед обірваних фраз і чи правильно вона передала його ідеї. В якомусь розумінні у своєму божевіллі Арто таки був вільний висловлювати навіть найбільш фантастичні речі, які відчував набагато тонше, ніж інші.

Концепція театру А. Арто

По-перше, Арто роздумує над місцем культури. Хоча до неї звертаються тільки «в часи голоду», у людини все одно є потреба в щось вірити, що уможливило життя, заповнювати духовну потребу. За Арто цивілізація і культура ідуть разом, навіть більше цивілізація є виявом культури, її практичне застосування. Тому «культурна» і «цивілізована» людина практично одне і те ж саме.

По-суті, культура це «витончений спосіб провадити життя». Тому Арто, як і Курбас розділяє поняття культури і мистецтва. Мистецтво лише засіб культури, один із її виявів.

Арто пише, що західне мистецтво скам'яніло, воно неживе, бо стало «зиском» і недоступне кожному. І театр, і культура, і мистецтво застигли, відокремилися від реального життя, тому їм не вистачає «магії». Така екзальтованість, відірваність веде до занепаду.

А. Арто бачить ідею культури саме в протесті. До протесту звертається і Курбас, однак він подає і шлях цього протесту – через творчість.

Якщо Курбас пише про мистецтво загалом (недарма Березіль був саме мистецьким об'єднанням, а не просто театром), то Арто пише подібні тези конкретно про театр.

У статті «Театр і його Двійник» Арто пише, що основне завдання театру – оживити витіснене (за Фройдом), «ворушити тіні там, де спотикається саме життя». Це проявляється у химерних діях, чи навіть думках, які «недоступні» в житті реальному.

Одночасно театр має спонукати до дій, впливати на розум глядача (навіть не так, як впливати, а швидше показувати шлях, по якому можна пройти. Подібне завдання ставить перед собою психотерапія, яка не вирішує проблеми, а лише показує шлях до їх вирішення. Тому, можна припустити, що «ідеальний» театр повинен мати психотерапевтичний ефект. Ймовірно близько до групової терапії).

Арто не відмовляється від поняття катарсису, глядач таки має вийти оновленим, але не через сюжет, а через невлімові деталі, які не можна зрозуміти «чистим» розумом.

Театр повинен викликати потрясіння. У статті «Театр і чума» Арто порівнює театральну дію із епідемією. Вони схожі не тільки обсягами (охоплюють велику кількість людей), але й ефектом очищення опісля. Завдання театру подібне до чуми – це осяяння, через яке проходять, щоб знайти новий шлях. Можна сказати про «випробування духу», яке закінчується або смертю, або цілковитим одужанням. По-суті, театральні п'єси мають «оголити» людину, і показати нас такими, як ми є. Бо театральна дія скидає всі маски, правила, знаходить брехню чи правду, відкриваючи справжні почуття та приховану силу.

Арто вказує: «якщо театр схожий на чуму, то не лише з тієї причини, що йдеться про великі маси людей, які зазнають потрясіння ідентичним чином. У театрі, як і в чумі, є щось водночас переможне і мстиве. Ми добре розуміємо, що ця стихійна пожежа, яку чума розпалює на своєму шляху, є нічим іншим, як

величезною ліквідацією». Під «ліквідацією» можна розглядати катарсис у його найбільш ефективній формі – цілковите очищення.

Описуючи поняття «театр жорстокості», де дія мусить бути жорсткою до глядача, мається на увазі якраз цей струс свідомості, що дозволяє «вирвати із психологічного холоду». По-суті, роль театру має певну психотерапевтичну функцію, і діє вона найбільш жорстоким шляхом, адже людина виринається із звичних ілюзій та зіштовхується із страхами, психологічними проблемами та подавленими емоціями. Одночасно загострюється особлива увага на звичайному плині речей, на які не помічаються у повсякденності.

Театральна постановка повинна спонукати до дій, від яких на даний момент немає ні попиту, ні змісту.

Також театр виконує і формотворчу місію, де формує стан речей. Спектакль виступає як засіб творення трансу, регулярно звертається до сновидінь як чогось, чим не може керувати розум. В ідеальному театру Арто, дія впливає одразу на підсвідомість, тим самим утворюючи певну «тріщину» у свідомості, тобто перевертає звичний плін думок.

Одночасно сам театр повинен бути цілісний. У роботі «Інсценування і метафізика», Арто порівнює театр із картиною «дочки Лота». Всі деталі служать одному враженню та народжують схожі ідеї. Він відрізняє метафізику від психології, де класичний психологічний театр має мертві ідеї, а метафізика – про надчуттєве, недоступне, абстрактне. В такій театральній картині все повинно діяти, як годинник, щоб досягти головної мети. Можна сказати, що тут працює правило Курбаса – рух однієї фігури викличе рух іншої.

Арто пише про «Алхімічний театр», де алхімія і є вияв метафізичного. Алхімія – це символ і міраж. По суті, це приховане, алхімічне і метафізичне, і є Двійником театру, що складається із символів.

Він вбачає велику проблему в тому, що «західний театр не бачить іншого театру з жодного іншого боку, окрім як театру діалогічного». Арто пропонує впливати не словом, а дією, закодованими символами, які потрібно розгадати. Символи викликатимуть у глядача певні асоціації, і, за психологічними

твердженням, ці думки будуть пов'язані саме з тим, що найбільше хвилює. Навіть якщо його всіляко заперечувати: «Ми хочемо зробити з театру реальність, в яку можна буде повірити, яка містила б для серця і для почуттів той особливий вид конкретного подразника, що характерний для будь-якого реального відчуття».

Загалом, театр повинен говорити мовою знаків, театральними елементами, що існують поза текстом. Ці об'єкти існують між двома рівнями: де відбувається еволюція персонажей (дія на сцені) та ілюзорним (символи), утворюють віртуальну реальність. Відповідно драму не потрібно розуміти, її потрібно відчувати.

Ідеальним театром, який виконує всі поставленні завдання для Арто є Балійський. Загалом, Арто звертається саме до тілесної традиції. І, як було написано вище, це звернення до символів, повернення до церемонії ритуалу. Увага до кольорів, рухів, виразів обличчя, звуків – те, що діє на підсвідоме. Тому сам сюжет не грає ролі, він має бути схематичний. Хоча Арто вказує, що Балійський театр безсенсовий, проте п'єси мають зміст і сюжет, але він розкривається іншими способами. Тому східна театральна традиція протиставляється західному як тілесна і словесна. Таке видовище найповніше втілює поняття «чистий театр».

Сенс театр ставити під сумнів життя, як зовнішнє, так і внутрішнє: «Одне слово, театр має стати експериментальною демонстрацією глибокої внутрішньої єдності конкретного і абстрактного». Мета театру творити міфи, ввести в магічний транс. Це те, що не може дати тогочасний класичний театр, він декоративний і мертвий.

Арто пише, що балійці найближчу підійшли до поняття «чистого театру», де все має цінність незалежно від ступеня об'єктивації: від слова до малого елемента на костюмі. Він повертається до ритуальних жестів та знакових костюмів, де кожен колір, кожна частина одягу чи гриму мають зашифроване послання.

Відповідно нові засади театру повинні ґрунтуватися на нових сюжетах. Арто закликає покінчити із психологією (через сюжет) і поступитися «новим поетам». Загалом мова театру служить для того, «щоб у глядачів стислося все в середині». Відповідно потрібно поставити під сумнів як об'єктивного, описового світу, так і внутрішнього. Якщо коротко, театр повинен творити міфи, що впливають на реальність.

Подібне пише і Курбас. Тільки йому довелось протистояти не тільки традиційному театру, але й радянській цензурі та пропаганді.

Розділ 3

Порівняння основних елементів театральних концепцій А. Арто і

Л. Курбаса

Актор vs. режисер

Курбас багато писав про роль актора і режисера в театрі. Якщо в час своєї роботи в Молодому театрі він неодноразово наголошував, що саме режисер задає ритм, то пізніше, в період Березолі пише «Театр – мистецтво, яке ґрунтується на акторі». Це можна трактувати, що саме актор головний «засіб» театру.

Практично те саме пише і Арто. Він пропонує ідею «чистого театру», де всі деталі мають цінність. Такий підхід демонструє абсолютну перевагу режисера-постановника, а саме його бачення теми, але першорядне значення має актор, оскільки від його гри залежить успіх вистави і чіткість передачі повідомлення глядачу.

Курбас пропонує для актора концепцію «розумний арлекін». Перш за все це жива людина, яка буде постійно вдосконалюватись, шукати матеріал для своєї роботи «у світі»: «Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації. Він піде шукати себе». Далі Курбас наводить приклад шукання, де джерелом виступає природа. Загалом гра актора полягає саме в майстерності, а не в інтуїції – володіння технікою жесту, ракурсами тіла, мімікою, гра реквізитом чи аксесуаром.

Найгірше, коли актор грає тільки на інтуїції – коли почуття беруть гору (тобто з'являється психологізм), публіка залишається незадоволеною, і найнебезпечніше грати шляхом «мені здається».

Актор має зосереджуватись на механізмі гри. Якщо у грецькому театрі гра це «божественне призначення», то зараз пафос полягає в машині.

Вистава – це ритм, який є в усьому, тому актор має відчувати цей ритм і діяти в заданих ним установках. Курбас пише: «Актор – це людина: 1) що має

здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображувальної реальності». [19] Символ потрібно винайти, саме так досягається зосереджуваність глядача. Актор розробляє символ, використовуючи акторський (тіло, голос) і театральний (реквізит, костюм, грим) матеріал. Він повинен виконати завдання режисера: відобразити певну ідею, певний образ, але власними засобами і рішеннями. У своїй ділянці актор сам режисер. Проте тут має місце і імпровізація, дії, які не передбачив режисер і диктуються акторові із власного досвіду.

Завдання актора – зібрати багато деталей, дрібниць в один момент, тобто схопити точки ритму в одному переживанні, і досягти найвищого напруження, що передається глядачеві. По-суті, натхнення – це і є стан певного напруження.

Талант полягає саме в тому, щоб вироджувати несподівані асоціації та мати здатність захоплюватись так, що з цього захоплення родиться зосередженість на об'єкті. Курбас також виводить поняття «фактура» як «перетворення» і вияв можливостей, які вже закладені, форма: фактура жесту, фактура обличчя тощо. (Арто лише змінює слово «перетворення» на «інсценування»).

Справжній актор продумує свій образ на сцені, поза сценою, в залі. Н. Конієнко наголошує, що за теорією Курбаса: «Хороший актор бачить себе очима партнера; дуже хороший – очима режисера; геніальний – очима партнера, режисера, глядача і керує маніпуляціями публіки».

Багато-що спирається саме на принципи східного театру. Зокрема Курбас згадує японський і радить книгу «Країна Хризантем» Б. Келермана. Якщо західний актор медіум поета, то гра японського ґрунтується на спостереженні. Західний пасивний, продовжує традицію поетів; східний – монументальний. Проте навіть східна традиція не досконала і ідея чистого театру не буде працювати у тогочасних реаліях. [18]

Для Арто, актор – атлет серця. Часто Арто застосовує вчення Кабали, за якою людина складається з трьох сфер: дух, душа, тіло. Для актора важливі всі

три світи, які взаємопов'язані між собою. По-суті, актор, подібно до атлета, який скорочує певні м'язи, щоб відштовхнутися і побігти, також використовує певні органи, щоб видобути емоцію.

Згідно із китайським вченням, на тілі людини є точки, які відповідають за певні органи і емоції. Саме ці точки повинен використовувати актор, щоб вплинути на глядача; і так само їх має і глядач, тому діяти потрібно так само точково.

Наприклад точка гніву знаходить у сонячному сплетінні, героїзму та провиту – у грудях (часто б'ють себе в груди вивільнюючи ці емоції), або крик із живота. Актор повинен діяти подібно до китайської акупунктури. Тобто джерелом роботи і емоцій актора є його тіло. [2]

Арто багато пише про імпровізацію актора, гру «нутром», але інтуїцію потрібно застосовувати тоді, коли визначаєш метод відображення. Тобто якщо завдання відобразити відчай – досвід повинен сам визначити метод. Джерелом роботи також має бути природа, так Арто пише, що актор, по-суті, являється тотемом. Це можна трактувати, що в момент мистецтва і людині знаходиться природне-божественне начало, яке потрібне передати.

Гра актора полягає у творенні знаку (то самий символ в Курбаса) через жест чи міміку. Кожен рух детально виміряний і поставлений, всі м'язи мають бути під контролем: «Диво полягає в тому, що цей ретельно відрегульований і надзвичайно продуманий спектакль породжує відчуття багатства, фантазії та щедрого марнотратства».

Праця актора також полягає у майстерності, роботою над тілом, рухом, мімікою, жестом, щоб в потрібний момент видобути ту, емоцію, яка вимагається. Це повернення до ритуалу, в якому актор через жести транслює сховані смисли. Одночасно актор відбувається як ретранслятор природи. Посилаючись на Балійський театр, актор – це ієрогліф.

Якщо за Курбасом, глядач приносить енергію, яку актор вивільняє, то Арто вважає, що енергетичний заряд вже є в акторові і він лише повинен надати йому потужність. Актор імітує не саму людину, а її душевну сутність. В

єгипетській міфології вона визначається як Ка (схоже із поняттям «душа») і саме на неї і чинить вплив театру.

Деякі дослідники пишуть, що Арто описує інтуїтивний, психологічний метод гри. Багато-хто посилається на його статтю «Театр і чума», де театр подібно чумі повинен викликати бурхливі емоції і «очищувати» глядача. Він пише, коли актора увійшов в стан шаленства, то в цій довільності чуттєва дія, більш вартісна ніж емоції в реальності. Проте, якщо актор входить в стан шаленства, то тільки для того, щоб зарядити глядача. Він буде певним посередником, щоб ввести публіку в трас, проте його розум має залишитись свідомим. Подібно до ляльководи, актор керуватиме настроями публіки.

Якщо говорити про режисера, то без нього театр не існує (Курбас), проте якщо існує тільки режисер – то такий театр недовговічний.

Робота режисера – це про виховання людей, створення із них певної системи. Він чує ритм драми і сам підбирає та виокремлює тему спираючись на запит публіки. По-суті, він розставляє акценти драми. (тому навіть давній класичний текст може звучати сучасно завдяки думаючому режисеру). Він підбирає акторів за їх талант, чує їх як звук, фарбу, самостійно працюючи машину. І ставить перед ними завдання відповідно до можливостей, одночасно примушуючи актора думати та творити. Як протилежне Курбас пише про Мейерхольда в якого набагато менше цієї свободи.

Курбас наголошує, що режисер має бути дуже освіченим, щоб використовувати різні техніки на сцені, і думати «головою», а не «нутром». По-суті, у себе в голові режисер має уже складену картинку, де актори, грим, декорації лише пазли: «Режисер, з-поза сцени організуючий глядачів, - спритний маг. Режисер сам у сцені – переважно актор, «нутро». «Режисер у публіці – з її очима. Ідеальний – все разом».

Режисер в Арто – це той, хто усуває слова. Він складає та поєднує різні сценічні засоби, щоб надати їм життя. Якщо розглядати театр як ритуал, то режисер, по-суті, стає схожий на магічного розпорядника, майстра священних

церемоній. Він задає тему і також дає акторам завдання, вибудовуючи хід подій.

Режисер оперує тілесністю, театральними засоби, складаючи їх в одну систему, щоб вистава набула рис реального життя, оживити мову, а не адаптує написаний текст. Тобто це правильне світло, звуки, позиції акторів, фігури.

Арто пише, що матеріал і теми походять від «первинних взаємозв'язків Природи, який уподобав Дух-двійник. Щось на кшталт первинної Тілесності (фізичності), від якої Дух так ніколи і не відділився». Проте це можна трактувати як теми, в яких є енергія і зв'язок із космосом, а отже людиною.

Зовсім по-іншому ставляться до кіно. Курбас пише, що кіно лише модель актора, а Арто наголошує, що зливаються поняття актор і герой, тому не зрозуміло хто саме викликає захоплення: жива людина, чи персонаж, яку він втілює.

Мова театру

Згідно з традицією західного театру, основний засіб театру – це слово. Основний конфлікт і кульмінацію досягають саме за рахунок мови і сценарію. Аристотель присвяти цілий розділ саме мові, як засіб отримання катарсису. Проте і Курбас, і Арто ставлять мову на другорядне місце. «Слова не хочуть нам усього сказати <...> вони мислення і паралізують його, замість того, щоб сприяти його розвитку». Тобто словесний театр не сприяє процесу думання, бо всі смисли вже готові і їх не потрібно розшифровувати чи знаходити.

Для Курбаса театр – це перш за все ритм. Цей ритм є у всьому – стіл, мова, вітер, навіть актор. Ритм є в світлі та тіні. Існує ритм звуковий, просторовий. Він сприймається як певний процес та категорія життя.

«Ритм – це те, що означає різність наголошеності космічної єдності». По суті, це система, для якої характерні повторювальні елементи: «Всяке явище може бути сприйняте в різному ритмові. Кожен факт по відношенню до іншого явища, має свій об'єктивний ритм».

Далі Курбас наводить приклади: якщо залізо – то його ритм важкий, твердий, дзвінкий; вода вже зовсім інша. Актор чи режисер знаходить сам цей ритм, що базується на досвіді, опису предмети чи явища, та власних асоціаціях. Відповідно кожне явище може мати безліч варіантів ритмічної концепції. Курбас також виводить поняття «концептування – це вміння сприйняти річ, себто знайти кілька наголошених моментів явища». Можна доповнити: «і застосувати їх». [17]

З ритму народжується рух, який є основою театральної дії. І навпаки ритм живе тільки в русі (це варто розуміти як ритм наявний скрізь, але «побачити» чи відчутти його можна тільки в русі). Основа театру – саме безперервний рух.

Дуже подібні тези висуває і колега Курбаса танцівниця Б. Ніжинська (до речі, дружина Курбаса В. Чистякова починала саме в балеті Ніжинської). Ніжинська створила школу руху, де викладалась саме тілесна вправність, а не психологізм». Вона перейняла багато із теоретичної частини березольців. [10]

Зокрема текст повинен передаватись через рух, культуру жестів, які народжують символ? А не імітація слів за допомогою жестів.

В світі практично немає пустот, порожнечі. Навіть тиша і паузи наповнені ритмом. Найвища майстерність – зобразити цей ритм у тиші. Тому дуже багато уваги приділяється саме мистецтві паузи (як і в японському театрі).

Відповідно дія спрямована на глядача, тому сам жест має бути «театральним», щоб бачив глядач. Тому необхідно започаткувати техніку жесту, але не ухилятись у біомеханіку Мейєрхольда. Це народжує неталановитих акторів.

Атро говорить, що фіксація на одній мові веде до втрати сенсів і всихання самої культури. Це занадто обмежує театр: «Поезія ставить під сумнів усі зв'язки між об'єктами, а також між формами та їхнім значенням. Її поява є наслідком безладу, що наближає до хаосу».

Сенс театру полягає у зв'язку мови, жестів, поз, декорацій, музики із часом і рухом. Театр – це енергія, яка виражається у жесті чи ритмі слова і впливає на глядача.

Мова театру складається з усього, що можна побачити на сцені, але головними все-таки є знаки, тому сенс театру – в символі, який влітається в ритм, та існує поза текстом. Перш за все – це знак який передається саме мовою жестів і поз, танців і музикою. Звичайно, вербальна мова годиться набагато краще, щоб висвітлювати людські думки, проте «шифр» діє саме на підсвідомість. Також знак виявляється кольором, грою світла і тіні, костюмами, гримом чи декораціями. Всі знаки вловлюються інтуїтивно.

«Мова (театру) пов'язана з музикою, танцем, мімікою та пантомімою. Цілком очевидно, що вона послуговується рухами, гармоніями і ритмами, але тільки тоді, коли вони можуть злитися в певному центральному вираженні, без особливої переваги для окремого виду».

Якщо в основі театру Курбаса ритм, то в Арто ритм це те, що структурує знаки, надає їм певну послідовність і форму. Ритм також може бути знаком і часом може змінюватись.

Дихання

Багато уваги приділяється диханню.

Дихання для Арто спосіб творити емоцію на сцені. Він знову звертається до кабалістичного вчення, де «кожному почуттю, кожному пороку свідомості, кожному спалаху людської чуттєвості відповідає певний тип дихання». Тому, щоб відтворити правильні почуття на сцені актор повинен тренувати культуру дихання. За Кабалою існує декілька комбінацій, що складаються із Чоловічого, Жіночого, Середнього типу. [2]

Дихання сприяє різному забарвленню душі, так механічне відтворення породжує зусилля, зусилля має колоратуру і ритм штучно відтвореного дихання. Саме ж дихання заново роздмухує та підживлює життя: «Особливе почуття, ще не відоме акторові, він може пізнати завдяки диханню, за умови,

що йому вдасться вміло поєднати різні впливи дихання і при цьому не помилитися у визначенні статі». Тобто дихання супроводжує почуття, а в почуття можна проникнути через дихання.

Для Курбаса дихання – це ритм, чергування вдихів і видихів, які будуть роль технічно. Наприклад, він зазначає, що коли актор дихає неправильно, замість звучання утворюються поштовхи, які обривають роль (не тільки якусь фразу, але й жест чи рух. Відповідно глядач бачить «неприродність». Звучати потрібно так, щоб навіть коли актор зійшов зі сцени, його ще досі було помітно. Тобто потрібно відкластись у підсвідомості глядача: «Коли ви починаєте говорити від початку сцени до кінця сцени і від фрази до фрази, мусите пам'ятати, щоб не бухати, а звучати. Тоді з'явиться ваше безперечне звучання у підсвідомості глядача, вийде таким чином щось, що може, як усяке гармонійне буття, заступити недостачу природної привабливості». [18]

Лесь Курбас у своїх лекціях часто повторює: «посередній актор – той, який втомлюється у простій сцені». Тому важливо тренувати тіло, аби витримувати ритм п'єси. Зокрема дихання як один із основних засобів актора. Курбас зазначає, що важливо виховати міцні легені, діафрагму, а головне вишколити нервову систему.

У своїй лекції «Постановка дихання і майстерність актора» він пропонує декілька вправ, подібні до тих, які застосовують співаки. Але не варто перевтомлюватись, бо тіло має звичку виснажуватись, тому потрібно вчасно відпочивати.

Слово

Згідно з Арто, слова в театрі мають виконувати роль подібно до знаку чи символу, логічно вписуючись в загальний ритм. Відбувається певна деструкція слова, де від сенсу від'єднуються знаки, інтонації там ритм. Тому з'являється нова роль слова – як Заклинання.

В західному театрі всі дії, психологічні конфлікти «називаються» і виражаються через слово. Атро називає цей процес «перекладанням», а

перекласти емоцію чи почуття – означає замаскувати, виразити (чи назвати) – означає зрадити. Атро надає слову характеристики твердого тіла, яке здатне розхитувати інші предмети, поєднати із простором, а не називати.

Відповідно потрібно знайти нові засоби нотації, і слова мають записуватись подібно до музичної транскрипції. Іншими словами – повернути словам магічний зміст.

Курбас також наголошує, що театр – це не ілюстрація драматичного твору, це безперервне колесо дії, де драматург лише гвинтик. Він не виписує головний конфлікт, але лише робить мітки для сюжету.

Слово – це також ритм – чергування наголошених, ненаголошених складів, приголосних і голосних звуків. В слові також зашифрований символ.

Курбас також розбирає слово на частини: звук, знак, сенс: «Слово – не типографське поняття, а явище слухове. Жива мова.

Висновки про музику як основу всіх мистецтв і поезії. Вся первісна поезія – явище музикальне». Курбас також згадує ритуал, проте все-таки воно має більш «сучасний» вияв в п'єсах.

У слово – це єдність поняття у свідомості і єдність удару (наголос), тому коли у класичних театрах використовують лише смислову функцію слова, втрачається інші його «барви». В щоденнику зберігся запис, що Курбас припускає, що колись театр буде існувати без слів.

Сценарій

За Арто: «Справжня театральна п'єса збурює спокій почуттів, вивільняє затиснуте несвідоме, підштовхує до своєрідного прихованого бунту, який, зрештою, зберігає свою цінність лише доти, доки залишається прихованим, навіюючи публіці, яка зібралася, героїчний і важкий настрій».

Основної мети театрального спектаклю досягають не сюжетом, але саме знаками. Для театру Арто не потрібно написаних п'єс, постановка крутиться навколо тем, що хвилюють публіку чи диктуються природою, фактів або творів (грати не сам твір, а його вплив). (напр. адаптація твору доби Шекспіра, яка б

відповідала сучасним проблемам або твори маркіза де Сада, де еротизм буде замаскований і переосмислений). Такий підхід дозволяє порушити будь-яку тему.

Такий сценарій повинен об'єктивно виражати приховані істини. Курбас зазначає, що ухил повинен іти не на спектакль, а на живу культуру.

Курбас все-таки звертається до сценарію, не як до «нерушимої істини», а те, що має досить відносний порядок. По-суті, тему, форму, змісту, конструкцію, композицію можна змінювати навіть під час вистави. Хоча у своїх лекціях він подає теоретичні частину про сюжет, фабулу, дію за Аристотилем, Волькештейном і Фішером.

Курбас відводить значне місце драматургу як «стержень, що одухотворює і годує театр. Однак його місце тут у третій черзі для сучасного театру». По-суті, драматург повинен окреслити теми на побудувати схему дії.

Якщо говорити про сюжет, то Курбас, на відмінно від Арто, шукає актуальні проблеми у класичних, старих текстах, а не «танцює» від теми. Це дозволяє по-іншому подивитися на класику. Наприклад, Курбас розглядає конфлікт у «Гамлеті». Якщо для одної інтерпретації головною є тема безвілля, інший режисер зосередиться на темі духу, що погруз у матерії, або проблеми зради чи навіть кохання. Відповідно до цього аспекту змінюється і жанр: філософська трагедія, мелодрама чи дешево-етичний порядок.

Також Курбас був одним із перших режисерів, хто ставив драми іноземних драматургів.

По-суті, сценарій це умовна форма дії на сцені, а не його зміст. «Форма – це те нове, організаційне, що внесено митцем у матеріал у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчоти і сприймання для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, які стоять перед митцем.

Зміст – ті елементи свідомості, які мистець зорганізувавши у себе, далі через зорганізований матеріал організує у сприймаючих.»

Проте зміст і сюжет не одне і те саме. Мистецтво без змісту не існує, а без сюжету – так.

Простір

Арто змушує весь простір говорити, він має бути живий, що постійно наповнюється знаками. Відповідно простір повинен бути використаний в усіх планах, щоб створити якнайбільш об'ємну картинку.

Арто розглядає різні форми сцени, для того, щоб помістити глядача в центр і зробити частиною вистави. Він пише, що варто взагалі прибрати сцену, якою вона є в сучасних театрах і зробити щось подібне до тибетського храму чи ангару, де всі будуть на одному рівні. «Зала без жодних елементів оздоби буде відгороджена чотирма стінами, публіка сидітиме посередині зали вниз на рухливих кріслах, які дозволятимуть їй стежити за виставою, що розгортатиметься довкола неї». Відповідно чотири стіни – уособлюватимуть чотири сторони світу. Дії будуть розіграватись саме на тлі цих стін. Так малюватиметься об'ємна картина.

В ідеальному театрі Арто не буде декорацій, а будуть діяти актори-ієрогліфи. Також символи закодовані у костюмах, масках чи реквізитах.

Розмовляючи про простір, Курбас керується поняттям «мізансцена» як «введення видовища під поглядом просторовим». Вона визначається: 1) принципом спектаклю, 2) місцем спектаклю, 3) місцем, де публіка.

Умовно, на сцені вже є намічені шляхи, по яким мають рухатись фігури у просторі (магістралі). Одночасно – це вектор, який дозволяє актору взаємодіяти із предметом не порушуючи цілісність картини. [16]

На сцені повинно бути відчуття архітектурності, тобто предмети мають відображатися об'ємними. Курбас описує цей стан як між фігурами має бути повітря.

Відповідно заповнення всього простору підкорюється планіметричним (фігури в межах площини) та стереометричним (фігури в просторі) законам. Також у кожній сцені має залишатись зачіпка, що рухає ці фігури і веде до наступної дії. Наприклад, у «Газі» можна було спостерігати взаєморухливість фігур, порушення однієї викликало рух інших.

Загалом, всі предмети існують в просторі. Наприклад вокзал цікавий режисеру не як будівля, а як певна система площин. Відповідно Курбас формує визначення: «просторовість – це буття природи, абстраговане від її змісту». Завдання театру – наповнити зміст. [18]

Музика

Звук і музика матимуть таку ж саму символічну і ритуальну суть. По суті, подібно до жестів, це суміш правильних ритмів, коливань хвиль, що також діють на підсвідоме. Часом їх можна використовувати як ілюстративний матеріал чи заміна слову або жесту.

Про музику Курбас пише у своєму щоденнику: «Все, що в мистецтві є в часі, те стреміти мусить до ідеалу і музики. Відділили театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика – основна і типова для відчуття в часі».

По суті, музика – це ідеальний ритм який складається із звуків. Банально, його можуть всі почути. Звук може грати ілюстративну роль, супроводжуючи дію героя. Або виконувати завдання знаку або символу, тобто передавати зашифрований сенс.

Також музика найкраще діє на психологічний стан, вона повертає людину до якомусь давно забутого ритму і породжує вир асоціацій, хоча і немає сюжету. Сам зв'язок відбувається на інтуїтивному рівні. У суміші із жестами, рухами, кольорами та світлом – дія на психіку сильніша.

Інші елементи

І колір, і костюми, грим, реквізит відіграють абсолютно туж саму роль, що й слово чи жест. Це закодований знак, який підсилює сенс п'єси і краще доносить смисли. У поєднанні з іншими засобами твориться предмет до асоціацій, що викликає у глядача сильні емоції. Або безпосередній вплив на підсвідомість глядача, подразнюючи певні рецептори чи органи чуття. Наприклад спалах білого світла може асоціюватися із блискавкою, вибухом бомби чи спалахом фотографії відповідно викликати радість, жах чи сум.

За замітками Курбаса, «художник у театрі – найближчий помічник режисера – становить зовсім окремий розділ у нашій театральній історії. Його робота в спектаклі найбільш помітна. Оформлення вистави – це найперший вплив на глядача, адже людина сприймає більшість інформації зорово, тому палітра кольорів, костюми та форми декорацій має бути ретельно підібрані, щоб одразу вразити та спричинити вибух емоцій.

І декорації, і грим, і костюми також можуть шифруватися у «символи». Це може бути тою річчю, що рухає дію. Завдання актора – правильно обіграти свій образ та надати предмету певні характеристики. Загалом Курбас зосереджується саме на абстракції, його завдання здивувати глядача своїм творчим баченням та змусити публіку доповнювати загальний образ.

Схоже завдання має гра світла і тіні, яка зосереджує увагу глядача певній сцені чи фігурі. Всі елементи довершують загальну картину.

Глядач.

Глядач – це основний реципієнт театру і мистецтва загалом. Загалом, з точки зору відносин мистецтво можна визначити як «форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світовідчуття».

Глядач має не просто розуміти зміст, а відчувати канву спектаклю, навіть не слідкуючи за ним. Тобто Курбас наголошує, що сприйняття відбувається досить інтуїтивно. І завдання театру вирвати людину із виру подій, знайти найбільш рафіновані думки, речі, події і зосередити увагу на фрагменті. Таким способом очистити глядача і організувати.

Як зазначалось раніше, потрібно витратити енергію глядача (банальний приклад, коли спостерігати біганину по залу, то можна втомитися самому), викликати подразнення, якісь асоціації. Проте, навіть побудова вистави вимагає правильної постановки, що передбачає чергування напруження і розслаблення. Зазвичай, напруження з'являється завдяки діям, які викликають найбільше асоціацій. На сцені має відбуватися «перетворення» життя, що і викликає ці

асоціації, проте якщо театр складається лише із перетворення – таку виставу важко дивитись.

Мета театру – показати життя і самого глядача в іншому світі, ніж він звик себе бачити. По-суті дати людині те, що стирається або руйнується рутиною, тобто відродити якісь глибокі, забуті почуття.

Арто також пише, що глядача має бути в центрі вистави як реально, так і образно. Вся дія має крутитися навколо публіки. Театр має ввести глядача в стан трансу, вивільнивши його приховані, подавлені емоції. Арто вводить певний психотерапевтичний елемент вплинувши на глядача певним чином зцілити його. Варто застосувати елемент психоаналізу, коли для одужання пацієнта, його змушують прожити болючий досвід ще раз. [2]

Глядачу важливо пройти через «очищення», яке буде вдаряти по найбільш болючих точках, але потім, подібно до чуми, наступає «або цілковите очищення, або смерть».

Якщо театр Курбаса просто загострює увагу на речах, які були непомітні (зокрема знаходить якісь «забуті» почуття), то Арто жорстоко зіштовхує глядача із його найбільшими страхами, захованими емоціями, щоб отримати «зцілення».

Отже, підходи Курбаса і Арто до елементів театру дуже схожі. Обидва повністю заперечують традиції словесного західного театру. У спектаклях має домінувати не інтелект чи рацію, а духовне, чи то психологічне. По-суті, вони винаходять новий ритуал, який впливає на підсвідоме, вивільняє пригнічене.

В обох театральних теоріях, актор – це перш за все майстер, який грає не на емоціях чи психологізмі, а на чіткій уставленій техніці. Режисер виступає одночасно деміургом і магічним розпорядником, тобто тим, хто розставляє акценти і бачить виставу як зсередини, так і ззовні. [2]

Основний елемент театру – зашифрований знак, який переростає у символ. Якщо в Арто вистава повністю зашифрована, то у Курбаса є розшифровка. Одночасно у курбасівському театрі основне – це ритм, саме він і

породжує символ. В театрі Арто знак народжує ритм та темп, який є рівноцінний з іншими елементами.

І Курбас, і Арто приходять до думки, що література має бути окремо від театру. Текст має виступати більше схемою, яка може трактуватися по-різному та змінюватись відповідно до потреби. Потребу визначає актуальна тема, на яку є запит публіки.

Театр Арто більш емоційний, «антипсихогічний», де дія має викликати тотальний шок, щоб очиститися. Можливо це можна окреслити як контрольований хаос. Курбас же вибудовує цілісну систему зі своїми правилами, де знаходиться місце кожному елементу. Але мета однакова – вплинути на глядача.

Психотерапевтичний театр

Можна сказати, що театр Курбаса і театр Арто не відбулися в повній мірі. Модерний театр Курбаса знищили у самому його розквіті, українського режисера взяла в лапи комуністична машина. Його останні постановки не отримали належного уваги, висвітлення, і взагалі були дуже холодно сприйняті радянськими критиками, тільки через те, що такий відхід від установленої мистецької політики сприймався як зрада СРСР, тобто підлив її ідеології. Хоча саме в останніх постановках на твори Куліша, Курбас зміг виробити стратегію розвитку, що спиралася як на західні методики, так і використовувала східні та чисто народницькі підходи.

Театр Арто не зміг проявити себе повністю. Арто довго підходив до створення основних тез для концепції, але повноцінно вона оформилась буквально за рік до його фактичного примусового ув'язнення у психічних притулках, а ті постановки, які він зміг втілити за той короткий час не мали достатнього успіху і не втілили його ідею повноцінно. Тому дослідники вказують, що він більше теоретик, ніж практик театру. Його теорія театральної постановки справді блискуча, але, на жаль, він не зміг втілити її у життя. П'єса «Ченчі» була провальною навіть з точки зору модерністів, для яких абсурд був чи не з найголовніших методів творчості. Можна сказати, що Арто не зміг вибудувати цілісну робочу систему, яка б втілювалась на різних театральних рівнях.

Але багато основних правих беруть за основу сучасні режисери та постановники театру, хоча їхній вияв театру більше нагадує суміш принципів Арто-Курбаса, модерністів загалом та традиційного реалістичного театру. Як приклад можна навести принципи альтернативного театру.

Насправді психотерапевтичний театр – це те, що має статися із сучасним театром. На жаль, більшість сьогоденних театральних постановок знову терплять «закам'янілість» і «смерть мистецтва». Звичайно, люди ходять в театр, але чи отримують вони катарсис саме через власні емоції?

За відгуками відвідувачів, різними статтями та опитуваннями, можна зробити висновок, що люди знову йдуть в театр за сюжетом: історія від нового драматурга, стара класика, або нове прочитання старого тексту (напр. Кассандра Л. Українки у театрі Франка). Також помічається тенденція, що люди йдуть побачити улюбленого та відомого актора на кшталт Н. Сумської, Г. Хостікоєва, А. Роговцевої чи Ф. Стригуна.

Сучасні постановки альтернативних театрів більш схожі на акторські етюди чи вправи і зовсім не орієнтуються на глядача. Хоча одна із популярних причин є бажання відчувати себе частинкою чогось глобального.

На жаль, зараз прийти в театр і просто «подивитись історію» недостатньо. Особливо, коли велику конкуренцію створює кіно із різними спецефектами та функцією 3D – саме відчуття присутності глядача у фільмі. Але театр – це така штука яка діє «на живо» і саме це має бути головною перевагою.

Не обов'язково повністю повторювати театр Курбаса чи Арто – потрібно пристосувати їхні правила до нашого часу і виконати за допомогою сучасних методів та можливостей.

Загалом, театр має знову спрямовуватись на глядача і його емоції та підсвідоме. Тобто нести психотерапевтичну функцію. Якщо сеанс у психолога – максимум 5-6 людей у груповій терапії, то театр має змогу охопити більше.

Як театр може здійснювати функцію психотерапевта? Звичайно, у сучасній психології існує методика як арт-терапія, зокрема драматерапія, за якою клієнт випробовує себе в акторських вправах, сценках чи етюдах. Але в театрі глядач повинен залишатися глядачем.

Отже, терапія – це перш за все діалог. Відповідно постановка має витворювати діалог із глядачем: як підтримка, виклик чи просто бесіда – в залежності від проблеми. (Ймовірно, можна уявити проведення певного відбору глядачів, репертуар згідно з етапами класичних психологічних сеансів тощо).

Гарним прикладом є експерименти, коли актор починає імпровізувати і залучати глядача до гри або коли сценою виступає весь зал і актор вільно ходить між рядами. Це одразу оживляє п'єсу.

Відповідно включатись в діалог потрібно не тільки розумом, але й тілом, емоціями, внутрішніми образами.

Мета будь-якої терапії – вийти з магічного кола, адже пацієнт несвідомо переносить травми минулого на різні ситуації. Сенса театру в тому, щоб глядач ідентифікував себе із фігурою на сцені – не обов'язково актором, але й частиною костюму, декорації, реквізиту, просто лінії чи навіть світла. Відповідно діє метод вільних асоціацій, адже людину зачепить лише те, що хвилює в реальному житті. Банально яскраве світло можна асоціювати із сонцем, радістю надією, і одночасно вибухом бомби, спалахом блискавки і відповідно з'являються страх, відчай тощо.

Відповідно це можливість для глядача проявити будь-які емоції, навіть ті, що закриті і сидять дуже глибоко. Завдання глядача – увійти «в контакт» із застиглою сутністю, розрізнити моделі поведінки у критичних ситуаціях, добре знайомих, та подивитись на них із сторони.

У. Баєр вводить поняття «активної уяви» не тільки за як процес витворення і розробки внутрішніх образів (за Юнгом), але й процес створення фантазії як продовження фільму (а що я зробив би на місці?). Зараз є дуже популярними візуальні новели, де можна обирати варіант розвитку подій. Такі ж успішні були і театральні експерименти. [3]

Відповідно, як і писали Курбас та Арто залишається порожній простір для глядацьких асоціацій. Тут можна застосувати і мистецтво паузи за японською традицією театру.

Театр цінний також тим, що одночасно охоплює багато людей. Така собі групова терапія, цінність такої терапії саме у взаємодії. Відповідно, досвід інших можна перекласти на своє життя, також видно помилки у взаємодії з людьми.

Загалом, терапія ґрунтується на тому, щоб виявити та прожити свій травматичний досвід. Тому тут прекрасно лягає концепція Арто як «жорстоке лікування», де ти на пряму зіштовхуєшся із ситуаціями, які б хотів уникнути через театральну дію.

Театр і взагалі мистецтво знову повинне пройти через переродження. Можна сказати, що особливим фактором буде саме війна (подібно як революція для Курбаса), і багато мистецьких рішень та бачень будуть відштовхуватись від травматичного досвіду. Але будь-яку травму потрібно лікувати, щоб знайти «баланс, рівновагу та контакт із Всесвітом», як і передбачали Арто та Курбас.

Висновки

Отже, і Л. Курбас, і А. Арто є представниками модерної доби. Як і більшість сучасників, вони пропагують відхід від традиційного зображення і представлення театру. Загалом, це повний відхід і заперечення реалістичної та психологічної театральної традиції, сформованої історією європейського театру.

Але, на відміну від Арто, Курбас протистоїть не тільки західній традиції, але і цензурі Московії, що дуже обмежувала український театр, пропускаючи в репертуар тільки соціально-побутові п'єси, які принижували і утискали українську культуру.

Відповідно, вони вимагають певної революції в мистецтві, яка б перевернула уяву про театральне мистецтво не тільки творців, але й глядачів. Якщо Курбас прив'язує революцію в мистецтві до суспільно-історичних подій (як глобальна революція розумів), то Арто наполягає, що вона має бути аполітична.

Загалом, і Курбас, і Арто звертають свій погляд у сторону тілесної традиції театру, що в своїй більшості сформувалась на Сході. Якщо Арто розглядає тілесну традицію як «чисте» мистецтво, до якого повинні прагнути європейські театри, то Курбас більше стоїть на певному балансі між Сходом і Заходом. Частково, можна застосувати поняття Хвильового «євразійський ренесанс», згідно з яким Україна повинна поєднати обидві течії.

Проте, Курбас пише, що спочатку Україна повинна відійти від Москви та повернутися до Європи: «Зворот до Європи і самих себе». І лише з часом, режисер виходить на певну синергію між двома течіями.

Але в основі і Арто, і Курбаса лежить ритуал як певне магічне дійство, що впливає глядача.

Саме у впливі на публіку полягає мета театру. Глядач повинен стати центром та учасником дійства. Відповідно вся дія повинна спрямовуватись на нього. За Арто глядач повинен вийти очищеним, за Курбасом – організований,

але по-суті, сенс висловів один: постановка має вплинути на підсвідомість людини і змінити звичний хід її думок. У випадку Арто – це жорстоке зіштовхування із найтемнішими бажаннями чи подавленими думками, Курбас пропонує більш «лагідну» систему. Але обидва повертаються до поняття катарсису, хоча і трактують його трішки інакше.

Обидва теоретики пишуть про те, що спектакль повинен «вирвати людину із рутини». Загалом через мову символів у глядача створюються певні асоціації, які відповідають найбільш схованим почуттям. Відповідно людина виявляє їх, намагається боротися або повністю приймає. В результаті знаходить гармонію із собою і світом.

Арто і Курбас наголошують, що театр повинен бути цілісний, тобто всі системи та елементи взаємопов'язані: зачепивши одну фігуру – порушиться інша. Відповідно, немає переваги слова чи сценарію.

Змінюється і мова театру. В основі лежить символ або знак, що твориться не тільки за допомогою слова чи сюжету, але й руху, звуку, ритму, кольору та форми. Як результат – театр перетворюється на певну загадку. Якщо Арто залишає відкритий фінал, і сенс п'єси потрібно відчутти, то Курбас передбачає можливість відповіді.

Відхід від традиційної європейської системи означає відхід від словесного підходу постановки. Тобто це певна деструкція слова, де зміст може бути окремо від звуків. Відповідно основний конфлікт не передається через сюжет, сценарій більш схематичний, де є місце імпровізації актора. Сценарій можна трактувати в залежності від актуальних проблем, що пропонує глядач.

Актор подається як основний засіб театру. Саме він акцентує увагу глядача на предметі, наділяючи його певними характеристиками. І за Курбасом, і за Арто, приділяється велика увага фізичній підготовці, техніці та майстерності актора. У тренуванні актора Арто звертається до вчення Кабали, де людина представляє собою поєднання душі, духу і тіла. Відповідно кожна частина тіла (м'яз чи орган) викликає відповідну емоцію. Саме тому важливо тренувати миттєву реакцію.

Курбас більше приділяє увагу техніці руху та ритму. Відповідно тренується фізичне відчуття актора (наприклад постійне підтримування ритму). Цінується тілесна вправність.

Режисер часто зображується деміургом або магічним розпорядником, що виділяє тему твору та бачить постановку в перспективі: і зі сторони актора, і глядача.

Символ передається багатьма способами: рух, жест, звук, колір, костюм, грим, декорації. В модерну добу активно застосовують гру світла і тіні або кінематографічні елементи. При чому кіно являється не повноцінною заміною театру, як спосіб розказати історію, а лише частинкою загальної постановки.

Загалом, робиться акцент на абстракції, яка наштовхує глядача на різні, особисті думки. Відповідно, людина сама домальовує загальну картинку.

Арто більше працює із емоцією та впливом на глядача. Подекуди створюється певний хаос, тільки, щоб спровокувати глядача на емоцію. Курбас практик – кожний побачений театральний підхід він випробовує на сцені, застосовуючи прийоми на українському глядачеві. Шляхом спроб і помилок він також виходить на національний контекст, віддаляючись від лівих ідей. Так Курбас, на відмінно від Арто, вибудовує цілу складну систему, проте вона не змогла повністю проявити себе через жахливу руйнівну політику московського режиму, яка нищила все нетрадиційне.

І Курбас, і Арто намагались знайти нове рішення у постановці театральної п'єси. На відмінно від своїх сучасників та колег, які все ж поверталися до традиційного уявлення змісту, заперечуючи сюжет чи сценарій, вони знайшли систему не відмовлятися від словесного сенсу, а перевести його в площину знаків, застосовуючи також і тілесну традицію Сходу. Проте, на жаль, їхні підходи не змогли відбутися в повній мірі, тому багато митців нашого часу намагаються повторити їхні принципи.

Джерела

1. Арістотель. Поетика, пер. Б. Тена. Харків: Фоліо, 2018. 154 с. Буало
2. Арто А. Театр і його двійник. пер. Р. Осадчук. Театр і його двійник. Київ: Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
3. Баер У. Творческая терапия. Терапия творчеством. пер. Е. Климовой. Москва: Класс 2015. 552 с.
4. Безвершук Ж. О. Комедія масок (комедія дель арте). Історія культури в термінах і назвах : словник-довідник. Київ : Вища шк., 2003. С. 247.
5. Безручко, О. Творчі лабораторії Леся Курбаса та Олександра Довженка. Кіно-Театр, 2007. № 3. С. 16.
6. Бергсон А.: Творча еволюція. пер. Романа Осадчука. Київ: Видавництво Жупанського, 2010
7. Біологія: підруч. для 8 кл. загальноосвіт. навч. закл./ Валерій Соболев. Кам'янець-Подільський: Абетка, 2016. с. 229.
8. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
9. Веселовська, Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. М-во культури і мистецтв України, Держ. центр театр. мистецтва ім. Л.Курбаса. Київ : ДТЦМ ім. Л. Курбаса, 2004. 238 с.
10. Гарафора Л. Київ. Курбас. Експерименти. пер. В. Ткач. 2018. [URL:https://www.youtube.com/watch?v=b1B78_v3iIE](https://www.youtube.com/watch?v=b1B78_v3iIE)
11. Гудзи М. Японский театр кабуки. Пер. Б. Раскина. Москва: «Прогресс» 1969. 231 с.
12. Жаррі, А. Убю король. пер з французької А.Перепада. Французька п'єса ХХ століття: Збірник. Київ, 1993. С. 20-54.
13. Катрусенко Б. Гностицизм // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с. URL: <https://slovnyk.me/dict/fes/гностицизм>

14. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 468 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0011050>
15. Корнієнко Н. Лесь Курбас: театр XXI століття, лекція, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DN1uvSMkq8M&t=968s>
16. Курбас Л. Театральні закони і акценти. вступ і впорядкув. Б. М. Козака. Львів: Логос, 1996. 46с.
17. Курбас, Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. Київ: Основи 2001. 917с.
18. Курбас, Лесь. Березіль : із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. Київ : Дніпро, 1988. 530 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5601>
19. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи. ред., передмова В. Ревуцький; упор. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.
20. Леся Українка. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. Зібрання творів у 12 т. Київ: Наукова думка, 1977 р., т. 8, С. 282 – 286.
21. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 608 с. URL: <https://archive.org/details/literaturoznavchat1/page/n467/mode/2up>
22. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. URL: <https://archive.org/details/literaturoznavchat2/page/n409/mode/1up>
23. Літературознавчий словник-довідник: 2-ге вид., випр., допов. Київ: Академія, 2007. 751 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001094>
24. На пошуки грамоти! З історії українського кіно (і театру): Гнат Юра vs Лесь Курбас. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0RR2zUnj8XM&t=180s>
25. Огаркова Т. Вільний та божевільний Антонен Арто. Літакцент. 2012. URL: <http://litakcent.com/2011/05/23/ukrajinska-tvorchha-evoljucija/>

26. Огаркова Т. Справа Антонена Арто. Критика: 2012. Рік XVI, Число 11–12 (181–182) С. 35–36
27. Партола Я., Пилипчук Т. «Театр акцентованого впливу: Курбас, Куліш і Харків 1920-х». 2018.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=6LkMprVw1uI&t=150s>
28. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва, 1985. Т. 1. 479 с.
29. Чирков О. Драматургія – мистецтво драми? Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир: ЖДУ імені Івана Франка, 2006. № 30. С. 108.
30. Antonin Artaud: Selected Writings. ed. Susan Sontag. NW: Farrar, Straus and Giroux, 1976. 662 p.
31. Bandem I. M. Balinese dance in transition: Kaja and kelod. 2nd ed. Kuala Lumpur : Oxford University Press, 1995. 162 p.
32. -Boa, Elizabeth. The Sexual Circus: Wedekind's Theatre of Subversion. Oxford and New York: Basil Blackwell 1987. С. 87-122
33. Brecht, Bertolt. The Messingkauf Dialogues. Trans. John Willett. Bertolt Brecht: Plays, Poetry, Prose Ser. London: Methuen, 1985
34. Cash. J. 63 Frightening Theatre of Cruelty Techniques. THE DRAMA TEACHER 2022: April 10, 2022. URL: <https://thedramateacher.com/theatre-of-cruelty-conventions/><https://www.britannica.com/biography/Antonin-Artaud>
35. Crump J. I. Chinese theater in the days of Kublai Khan. Ann Arbor, Mich : Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1990. 429 p.
36. Dallas Stephen Williams. Edward Gordon Craig's Theor s Theory of the Theatr y of the Theatre as Seen Thr e as Seen Through 'The Mask'. Dissertation/Louisiana State University. Louisiana. 1954. 117p.
37. Deák, František. Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud's Apprenticeship in Theatre. Educational Theatre Journal. 1977. С. 345-353
38. Dibia I. W. Balinese dance, drama & music: A guide to the performing arts of Bali. Tokyo : Tuttle Pub., 2004. 112 p.

39. Dr. Gezim Rredhi. Henrik Ibsen and Modern Drama. International Journal of Science and Research (IJSR) 2015. Volume 4 Issue 2 C.1480 - 1482
40. Lessing G. E. Laokoon. Echo Library, Oxford 2006. 156 p.
41. Rugnetta M. . Crash Course Theater and Drama. 2020 URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8dPuuaLjXtONXALkeh5uisZqrAcPKCee>
42. Shade R. Gene A. Plunka. Antonin Artaud and the Modern Theatre. New Theatre Quarterly. 1995. T. 11, № 42. C. 197. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0266464X00001275>
43. The Development of Kunqu Opera. Five Thousand Years of History & Civilization, City University of Hong Kong Press, 2007. URL: https://web.archive.org/web/20111005122709/http://www.english.cciv.cityu.edu.hk/kunqu_conf/intro.php
44. The Théâtre de l'Œuvre (1893-1900) The Birth of Modern Theatre. Wayback Machine Internet Archive. URL: <https://web.archive.org/web/20160304090350/http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/page/0/article/le-theatre-de-loeuvre-1893-1900-naissance-du-theatre-moderne-4224.html>