

MODERN DRAMA
IN THEORY AND PRACTICE

J. L. Styan

MODERN DRAMA

IN THEORY AND PRACTICE

vOLUME

2

*SYMBOLISM, SURREALISM
AND THE ABSURD*

Дж. Л. Стайн

*Сучасна драматургія
в теорії
та театральній практиці*

книга **2**

*Символізм, сюрреалізм
і абсурд*

2003

Львівський національний
університет імені Івана Франка

ББК
УДК

Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд/Modern drama in theory and practice. Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd. *Переклад з англ. – Львів: 2003. – 272 с.*

Праця відомого англійського вченого Дж. Стайна “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці” відкрита тепер для українського читача.

Укладена з 3-х книг, вона охоплює період від драматургії натуралізму та реалізму (книга 1), через символізм, сюрреалізм, театр абсурду (книга 2) до експресіонізму та епічного театру (книга 3). Застосовуючи новітні методики, автор висвітлює взаємовпливи і взаємозалежність драматургії та театру, аналізує п’єси та їх режисерське втілення, подає оцінки театральної критики і глядацьке сприйняття вистав, оперуючи численними фактами театального життя Європи й США. У праці розглянуто велику кількість драматичних творів, подано імена драматургів, дати прем’єр, імена режисерів, сценографів, акторів, що творили різні стилі драматургії та напрямки театального мистецтва.

Книга може бути використана як посібник для вивчення історії зарубіжного театру (і драматургії зокрема) кінця XIX – XX ст. Увазі читача пропонуємо другу з трьох книг “Символізм, сюрреалізм і абсурд”.

Кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету ЛНУ імені Івана Франка

Переклад з англійської: Козак Назар

Ідея видання

та наукова редакція: Козак Богдан
Літературний редактор: Горбенко Любов
Дизайн та верстка: Шкльода Інна

ISBN

© Cambridge University Press, 1981
© ЛНУ імені Івана Франка, 2003

Зміст

Подяка.....	7
Передмова.....	9
1. Символізм у драматургії.....	13
2. Теоретичне підґрунття: Вагнер та Ніцше.....	18
3. Символістичний театр:	
Аппія і сценічне світло.....	24
4. Символістичний театр: Крейг і сценографія.....	32
5. Драматургія символістів:	
від Ібсена до Метерлінка та Люне-По.....	41
6. Драматургія символістів після Метерлінка.....	53
7. Жаррі, предтеча сюрреалізму у Франції.....	65
8. Дадаїзм та сюрреалізм у Франції:	
від Тзара до Кокто.....	72
9. Англомовна символістична драматургія:	
Йетс та японський театр Но.....	84
10. Англомовна символістична драматургія:	
Еліот та релігійна драма.....	95
11. Піранделло і teatro grottesco.....	102
12. Символістична драматургія в Іспанії:	
Ґарсія Лорка.....	112
13. Стилізація у Франції:	
Копо та його послідовники.....	120
14. Театр жорстокості: Арто та Пітер Брук.....	136

15. П'єси екзистенціалістів:	
Сартр та Камю.....	150
16. Театр абсурду: Беккет та Пінтер.....	159
17. Театр абсурду: Іонеско та інші.....	174
18. Ритуалістичний театр та Жан Жене.....	183
19. Після Арто: авангардний театр у Польщі та Америці.....	197
20. Геппенінги та інші імпровізації в Америці.....	206
21. Сучасний маргінальний театр у Британії.....	215
22. Символістичний театр: ретроспективно.....	228
Таблиця театральних подій.....	231
Бібліографія.....	249
Індекс прізвищ.....	266

Подяка

Кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка висловлює подяку ректорові, докторові фізико-математичних наук, професорові Іванові Вакарчукові та Вченій Раді Університету за розуміння важливості й потреби видань українською мовою підручників та посібників у галузі історії та теорії театру, зокрема книги Джона Луїса Стайна “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці”.

Окрему подяку висловлюємо Президії Ради Співки українців у Британії та її Генеральному секретареві панові Федорові Курляку за фінансову допомогу в отриманні авторського права на друк книги Дж. Стайна, а також дякуємо працівникам Британської ради у Львові, голові пані Світлані Яворській та панові Артурові Плесакові за сприяння в роботі над книгою.

Джон Луїс Стайн (1923-2002)

Народився 6 липня 1923 року в Лондоні.

1965-1974 – професор англійської філології в Університеті Мічігану (з 1973 завідувач відділення).

1974-1977 – професор англійської філології в інституції Ендрю Мелоуна в Університеті Пітсбурга.

1977-1987 професор англійської літератури в інституції Франкліна Блісс Снайдера в Північнозахідному Університеті (з 1984 професор театрознавства).

1987 після виходу на пенсію повернувся до Британії.

Помер 1 липня 2002 року в Мілфордї, графство Гемпшир.

Автор понад 80 статей та 18 книг, серед яких:

The Elements of Drama (1960); The Dark Comedy: the development of modern comic tragedy (1962); The Dramatic Experience (1965); Shakespeare's Stagecraft (1967); Chekov in Performance (1971); The Challenge of Theatre: an introduction to drama (1972); Drama Stage and Audience (1975); The Shakespeare Revolution: criticism and performance in the twentieth century (1977).

*Передмова**

Чимдалі ширшого визнання набуває твердження, що манера написання п'єси невіддільна від типу того театру, для якого вона пишеться. Новизна підходу полягає у трактуванні сучасних п'єс не ізольовано, а з огляду на їхнє втілення й акторську гру. Хотілося б розглянути певні взаємозв'язки між драматургом і виконавцем-артистом (цей термін об'єднує всіх, хто причетний до творення: акторів і режисерів, художників з освітлення і художників-сценографів), а предметом аналізу, в найширшому розумінні, є перенесення теорії на практику і практики на теорію. Як і будь-яку іншу форму мистецтва, драму деколи породжує стрімкий бунт, але її творення завжди пов'язане з випробуванням ідей на глядачах, а також з усім театральним досвідом минулого.

Історія театру – це історія бунту та реакції, де нові форми кидають виклик старим, а старі, своєю чергою, стають основою для нових. Але ярлики, якими використовуємо, – реалізм, символізм та ін. – занадто спрощено визначають деталі історії драми та сценічного мистецтва. Ці деталі важко знайти в законах драматургії чи в маніфестах модних рухів, але їх можна завжди підмітити у тому, що день у день відбувається на сцені. Висновки треба робити не так з намірів, як з результатів, беручи до уваги, що те-

*Авторська передмова у перекладі Босак Ірини подається у трьох томах видання (*Прим. редакції*).

орія і практика частіше суперечать одна одній, аніж взаємодоповнюються: за словами Джона Гасснера, “ми повинні розпізнавати різницю між амбіцією і досягненням”. Неохідно заглянути до суфлерських примірників п’єс та робочих нотаток режисерів, сценографів, до критики, інтерв’ю та мемуарів, а також до самого тексту п’єси, щоби знати, що відбулося.

Виходячи з поглядів історика мистецтва, Е. Г. Гомбріха, драма зароджується з нашої реакції на світ, а не з самого світу. За цим твердженням, зміни, що їх глядачі помічають на сцені між, скажімо, понурим натуралізмом п’єси Максима Горького *На дні* і божевільними фантазіями п’єс Едварда Бонда, – це зміни в них самих. Таємниця драматичної інтерпретації незмінно полягає в її стилі, у способі бачення письменника, актора чи глядача, і стиль є саме тим компонентом, який, в ідеальному випадку, мабуть, має бути спільним для п’єси та спектаклю, оскільки без нього немає самої драми. Більше того, якщо митець сприймає реальність через призму часу, в якому живе, і середовища, в якому працює, то ключі до їхнього розуміння він знайде у розумінні стилю. Таким чином, ця книга, розглядаючи межі й можливості драми від Бюхнера і Вагнера, Золя та Ібсена, може допомогти досягнути нас самих і проникнути в наш спосіб сприйняття.

Проте, у сценічному втіленні кожної окремої п’єси переплітається мереживо різних стилів. Це особливо стосується ХХ ст., яке черпає величезну кількість умовностей з “уявного джерела”. На практиці неможливо знайти, скажімо, неприкрашено реалістичну чи суто символістську п’єсу, найкращі драматурги завжди використовують різні засоби: Ібсен є реалістом і символістом; стиль Стріндберга охоплює і натуралізм, і експресіонізм; створивши символістську драму, Піранделло стає предтечею абсурдизму; Вайс вкладає жорстокість Арто в епічні рамки Брехта і т.д. Театральні митці теж виявляють гнучкість: Мейерхольд, засновник конструктивізму, створив на сцені

незрівняного *Ревізора*, Жуве показав себе знавцем Мольєра і майстерним постановником *Пекельної машини*, Барро чудово поставив *Федру*, але також досконало відчував настрої п'єс Чехова.

Останнє пояснення. Щоб чіткіше зорієнтуватися у джунглях деталей, ця праця представлена у формі трьох ґрунтовних книг про реалізм, символізм та експресіонізм, з переходом в двох останніх до сюрреалізму, абсурдизму та епічного театру. Для досягнення якомога більшої конкретності виклад базується на знакових виставах сучасності. З одного боку, появу трьох книг окремо можна вважати недоліком, бо створюється штучний поділ цілісності театрального процесу. Та все ж вивчення паралельно існуючих систем сигналів та відповідних реакцій з боку сцени і глядачів розкриває надзвичайні логічні зв'язки. Принаймні, я сподіваюся бодай трохи докластися до розвитку театральної критики, зорієнтованої належним чином на сцену, задля створення історії сценічного мистецтва аналізуючи як вистави, так і теорію.

Висловлюю свою вдячність Фондові Національної Підтримки Гуманітарних наук (США)/Fellowship from the National Endowment for the Humanities of the United States, рівно ж як і Північно-західному університетові/Northwestern University, які дали мені можливість написати це дослідження. Почуваюся також боржником Британської бібліотеки/British Library, Газетної бібліотеки Коліндейлу/Colindale Newspaper Library, музею Вікторії та Альберта і Британського театрального центру/Albert Museum and the British Theatre Centre, а також театрального відділу Форда Кертиса Гільманської бібліотеки Пітсбурзького університету та Бібліотеки Південно-західного університету/Ford Curtis Theatre Collection of the Hillman Library of the University of Pittsbburgh and to the Library of Northwestern University. Добирати матеріали мені допомагали Роберт Шнайдеман з Північно-західного університету, Леонард Поулік з Університету Уілкс-

Бар/Wilkes-Barre University і Джон та Барбара Кеванаг з Моттісфонтського абатства/Mottisfont Abbey. Від початку й до кінця роботи мене підтримувало видавництво Кембриджського університету/Cambridge University Press. Значною мірою завдячую обізнаності багатьох блискучих студентів, які вивчають сучасну драматургію, і творчій діяльності ще більшого числа театральних митців.

1

Символізм у драматургії

Коли режисер-аматор Пітер Клінець, персонаж комедії Шекспіра *Сон літньої ночі*, зібрав акторів на першу репетицію своєї вистави *Пірам і Тізба*, то виявив “дві перепони”, що стали йому на заваді. Перша – місячне сяйво, друга – стіна. Обидві – елементи часу та простору, сутнісні компоненти театральної ілюзії. Вибір, на перший погляд, неважкий: зробити їх реальними чи символічними? Нік Навій пропонує: залишити відритим вікно і скористатися природним середовищем. Але Клінець усвідомлює свою неспроможність творити та контролювати реальний світ. Бо ж не накажеш, щоб місяць зійшов на чистому небі тоді, коли треба. І неможливо раптово збудувати, а потім моментально зруйнувати стіну. Клінець починає мислити складніше: хтось повинен зображати місяць, а хтось – стіну. Тоді можна чаклувати відповідно до потреб вистави, щоб був день чи була ніч. Тоді можна змінювати середовище відповідно до появи акторів на сцені. Надміру покладаючись на силу драматичного символізму, Клінець доводить його до абсурду, проте розв’язує проблему принаймні тимчасово.

Сцена часто була чимось значно більшим, ніж просто віддзеркаленням життя та природи. Символізм завжди присутній, коли актор виходить на поміст, щоб імітувати довколишній світ, адже акт виставляння життя напоказ є актом перетворення дійсності. Справді, існування драматургії як такої передбачає наявність постійної потреби символічної репрезентації. Символізм

у театрі, отже, може існувати поруч із реалізмом або, врешті, може знищити реалістичну ілюзію. Неважко зауважити, що драматургія, яка завжди шукала шляхів подолання часових та просторових обмежень, легко зміщується від реалізму в бік символізму. Показово, що кожен із великих натуралістів ХІХ століття (Ібсен, Стріндберг, Гауптман та Чехов), досягнувши успіху в строго реалістичному ключі, починав шукати більш символічної художньої виразності. Символістичний театр може легко перейти у сюрреалізм та абсурд. І давній і сучасний театр демонстрували це, коли творчий імпульс заторкував найглибші почуття, що їх ми всі поділяємо. Драматургія може ігнорувати реалізм цілковито і перетворитись на ритуал.

Термін “символізм” виник у літературознавстві і застосовувався щодо поезії. Його вперше використали Стефан Малларме (1842-1898) та представники французького символістичного руху у своєму маніфесті, опублікованому 1886 р. у *Figaro/Le Figaro*. Завдання поета – знайти відповідні слова, щоб передати людські почуття та думки. У поетичній творчості словесний символ повинен пробуджувати почуття та думки сильніші за ті, що переважно стоять за словами, припускати значення за межами його безпосередньої та конкретної реальності. Зокрема, вербальний символізм перетворюється на сформований поетичний засіб, поклонаний “одягати думку в чуттєву форму”.

Тож символізм як художня течія асоціювався з творчістю багатьох французьких поетів другої половини ХІХ ст., передовсім Бодлера (1821-1867), Верлена (1844-1896), Рембо (1854-1891) та Валері (1871-1945). Ці поети прагнули відкрити “секрет” поезії, наче алхіміки, що шукали філософський камінь. Вони будували свої погляди на типових для попередньої епохи Романтизму уявленнях про містичний та окультний, ірраціональний та фантастичний світ снів. Теорія символізму, можна сказати, освятила тезу про те, що мистецтво це “річ у собі”, а митець – істота, що стоїть осторонь. Бодлер та

Рембо свідомо обрали божественний спосіб життя – наркотики та бунт, щоб на власному прикладі реалізувати свою віру, поширити своє чуттєве сприйняття, пережити кожен стан душі сповна. Зокрема, вони розробили теорію синестезії, згідно з якою одне відчуття може репрезентувати інше через асоціацію (наприклад: яскравий колір – гучний звук і навпаки). Поезія не мала підкорятися законам логіки, лише законам галюцинації та сюрреального, тому їй слід було залишитися “чистою” та вільною від соціальної доцільності.

Усі ці теорії можна застосувати і до театрального мистецтва, проте зі згаданих поетів лише менш славетний Малларме мав на увазі символізм драматургічний. Він передбачив появу ритуалістичного театру, ідеалізованого й містичного у своїй простоті та імпресіоністичності. Символістичний театр мав поєднати усі мистецтва і повернутися до простих елементів драматургії. Поему *Іродіада* (1898) Малларме задумував як п'єсу, проте вона так і не була інсценізована.

Символи в театрі, як і використання символізму у сценічних мистецтвах, річ не нова. У театрі предмет або ситуація можуть безпосередньо виражати щось значно вагомніше аніж вони самі. Буря завжди символізує незадоволення небес та гнів богів. І у високій трагедії, і в популярній мелодрамі грім та блискавка промовляють до аудиторії зловіще. Корона – цей могутній символічний атрибут у Шекспіра, коли її тримають між Королем та Болінброком у *Річарді II*, – безперечно, символізує королівську владу, за яку йде боротьба. Такі символи мають властивість залишатися непорушно традиційними і майже універсальними у своєму значенні, як, наприклад, червоне завжди вказує на небезпеку, а подорож символізує саме людське життя.

Символ зберігає свою силу (навіть коли він означає щось глибоко особисте для поета чи драматурга), якщо його значення та функція виплекані і зрозумілі. У поемі Т. С. Еліота *Змарнована земля* гіацинт символізує плодючість весни, натомість у п'єсі Стрінд-

берга Соната духів ця квітка уособлює безвольність – прекрасний гіацинт задихається і слабне. Контекст диктує значення і забезпечує комунікацію. Поет-символіст іноді поринає у вир туманного особистого символізму. Те саме може вчинити і драматург, однак для публічного театру це річ неприпустима. На межі століть окремі письменники проштовхнули філософію “мистецтва для мистецтва” як привід для руйнування соціального і політичного підґрунтя своєї праці. Навіть у романістиці Вірджинія Вулф, авторка повного прокльонів есею *Сучасна белетристика/Modern Fiction*, назвала Велса, Беннетта і Голсворсі “матеріалістами”, які, мовляв, так і не досягли естетичної правди, бо мали справу “не з духом, а з тілом”: “Вони писали про несуттєве... витратили неймовірні зусилля та неймовірне завзяття для банальних речей, напівправдивих та недовговічних”. Все ж, щоб уникнути спокусливих загроз туманного символізму, слід встановити необхідний баланс між абстрактним та конкретним, правдивим та тривіальним.

Натомість, надміру промовистий символізм може втратити одну зі своїх головних чеснот – силу самопоширення та примноження асоціацій. Сильний, резонансний образ (наприклад, вишневий сад Чехова), символізує у згустку сентиментів як щасливе минуле сім'ї, так і огидні дні рабства. Під завершення п'єси цей образ для кожного персонажа означає щось своє; він також охопив ті соціальні та економічні зміни, що мали статися в майбутньому. Цей різновид гіпотетичності здатний вплинути на перебіг цілої п'єси, яку можна написати та поставити у цілковито символістичній манері, сконструйованій так, щоб переконати аудиторію осягнути сценічну дію на рівні, обраному драматургом. Тут постає нова небезпека – втопити аудиторію в морі асоціацій, тоді як йшлося про підсилення виражальної природи п'єси.

Нова теорія символізму, яку запропонував літературний критик Кеннет Берк, пов'язана з ідеєю “дра-

матизму”. Берк стверджує, що людина намагається контролювати та гуманізувати світ за допомогою символів. Автор вважає, що символи та символічні структури у мистецтві наскрізь гуманізовані; більше того, – всі форми символізму, навіть метафори, виникають виключно з людських відчуттів. За Берком, у просторі “символічності” людина, оточена сенсорними образами, перебуває десь між суто конкретним та абстрактним. Такий символізм, наполягає автор, можна впізнати за його силою створювати власну мову та ідіоми, виражати та “обумовлювати” себе самого. Драматургія також може визначати власну поетику, а завдяки своїй мета-театральній свободі здається цілком самосвідомою, щоб одраматизувати сам процес сценічного втілення вистави. Тут на гадку приходять Шекспірівські п’єси *Сон літньої ночі* та *Буря* як першорядні приклади драматургічної структури, за допомогою якої театр не без самоіронії вивчає механізми власної виставотворчості.

Оскільки вже сам перегляд спектаклю можна назвати актом символістичним, то, досліджуючи прояви символізму в драматургії, ми, по суті, маємо справу з елюзивним предметом, проблемним, але все ж багатим на можливості. Символізм може бути потужним, непередбачуваним і вибуховим способом писання драматичних творів. Тож не дивно, що в той час, як натуралізм досягнув у Європі найвищого розквіту, на іншому рівні театр використовував міф та ритуал, активно шукаючи обґрунтування для фантастичного елемента, якого йому бракувало в реалізмі.

2 Теоретичне підґрунтя: Вагнер та Ніцше

Неможливо точно встановити момент виникнення сучасних уявлень про символістичну драматургію,

адже вони існували ще у філософії романтизму. Попри те, одним із визначальних джерел, що безпосередньо вплинули на сучасний театр, стала естетична теорія композитора Ріхарда Вагнера (1813-1883). Паралельне зацікавлення Вагнера і музикою і драматургією відбилося не лише в його видатних операх *Трістан та Ізольда* (1865), *Мейстерзінгери* (1868) та епічній тетралогії *Перстень Нібелунгів* (весь твір завершено 1876 р.), для яких він писав і музику і лібрето, але також спонукало композитора сформулювати власну складну і туманну, ґрунтовану на філософії Шоппенауера та німецьких метафізиків теорію про форму і природу т.з. “музичної драматургії”. Вагнер вірив, що музична драматургія стане ігровим мистецтвом майбутнього, мистецтвом, у якому мову доповнить звук, щоб створити потужніше емоційне видовище. У своєму есеї *Ідеї Ріхарда Вагнера/The Ideas of Richard Wagner* (1907) Артур Саймонс зазначає, що теоретичні твори композитора були особливо цінними, оскільки “вони є суто персональним самовираженням митця, поглинутого творчістю, який винаходить теорії мимохідь, як тільки перед ним з’являються перепони або підказки у природі речей”. Автор підсумовує, що вагнерівська теорія містить зародки нового романтизму, ґрунтованого на ідеї “міфу” як найпотужнішого джерела сили для людини-митця.

У своїй першій впливовій книзі *Мистецтво майбутнього/Die Kunst der Zukunft* (1849) Вагнер стверджує, що мистецтво є відображенням життя інстинктів. Використовуючи танець, “гомін” і поезію людина спершу витворила форму мистецтва, в якій одночасно була і головним героєм і виконавцем – твір був про людину і людина була його автором. Вживаючи слово “гомін” Вагнер мав на увазі напівречитатив і напівспів, що існували в доісторичні часи на зорі поезії і танцю. Вагнер вважав, що цей “гомін” був чимось на зразок вірша давньогрецького хору, винайденого для контролю та поєднання рухів тіла і звучання голосу. Вагнер вірив,

що цей елемент у майбутньому знову зведе танець та поезію до купи і з його допомогою людина-співак і людина-актор створять довершену форму ідеальної ліричної драми, в якій танець і поезія зможуть проявити свої справжні сутності через ритм та мелодію. Вагнер доводив свою гіпотезу і в інший спосіб. Музика, вважав він, є найчистішою і найчуттєвішою формою мистецтва. Бетовен вивів музику на рівень виразності, співмірний з виразністю мови, а Шекспір вивів поезію на рівень милозвучності, співмірний з милозвучністю музики; у мистецтві майбутнього, отже, музика і поезія повинні поєднатися, щоб створити досконалу драму.

У своїй наступній книзі *Опера і драма/Opera und Drama* (1851), написаній, за власним зізнанням автора, “суворим стилем”, Вагнер згадує про міф як витвір інстинктивної уяви і визначає його як “поезію світогляду взагалі”. Міф був невичерпний і актуальний завжди, тож завдання поета-драматурга втілити цей міф у сценічній дії. Але ця книга варта уваги передовсім через низку важливих, хоч і слабо пов’язаних між собою пропозицій, щодо теоретичного обґрунтування зв’язку між музикою та драматургією. Наприклад:

1. Вагнер вважав засадничою помилкою, що в опері “засіб виразності (музику) перетворили на результат, в той час як результат виразності (драматичну дію) зробили засобом”.

2. Він також стверджував, що драматургія апелювала безпосередньо до відчуттів і мала сенс лише тоді, коли для неї існувала емоційна потреба: у драматургії ми вчимося і розуміємо через почуття. Проте найглибші людські емоції можна повністю виразити лише через “тонове мовлення” хору та оркестру – тобто у музиці.

3. Людський голос був “найдавнішим, найправдивішим, найпрекраснішим органом музики”, а оркестр мав “завдання озвучити невимовне”; тому мета поета невід’ємна від засобів музичної експресії.

Саме це поєднання лягло в основу знаменитої вагнерівської концепції Gesamtkunstwerk – “тотального мистецького твору” – що, на думку Вагнера, існував, аж доки мистецтва не були уніфіковані у давньогрецькій трагедії.

Вагнер продовжував працювати над фундаментальними ідеями все своє життя, які підсумував у книзі Про призначення опери/*Über die Bestimmung der Opera* (1871). Драматург, звичайно ж не може сам зіграти своїх персонажів, писав Вагнер, він лише накреслює матеріал для імпровізації актора – подібно як композитор пише партитуру, а оркестр на її підставі імпровізує. Він вважав Шекспірівську драму організованою театральною імпровізацією, початковою концепцією поета, яка магічно виверщується у живому мистецтві. Пишучи п'єсу, поет припускав можливість висловити свої почуття і думки у драматичній формі, і саме через музичну драматургію ця можливість могла бути реалізована. Якщо незбагненні, інспіраційні елементи у Шекспіра досконало доповнити аналогічними елементами з Бетовена, тоді виникне ідеальна форма художньої виразності. Як розум і почуття об'єдналися в людині, так поезія і музика повинні об'єднатися, щоб довершити “емоціоналізацію інтелекту” і створити драматургію багатшу і досконалішу, ніж кожна з них здатна це зробити самотужки. За Вагнером, музично оформлене і музично виконане театральне дійство було “єдиним, неподільним, верховним творінням людського розуму”, “найдосконалішим твором мистецтва”.

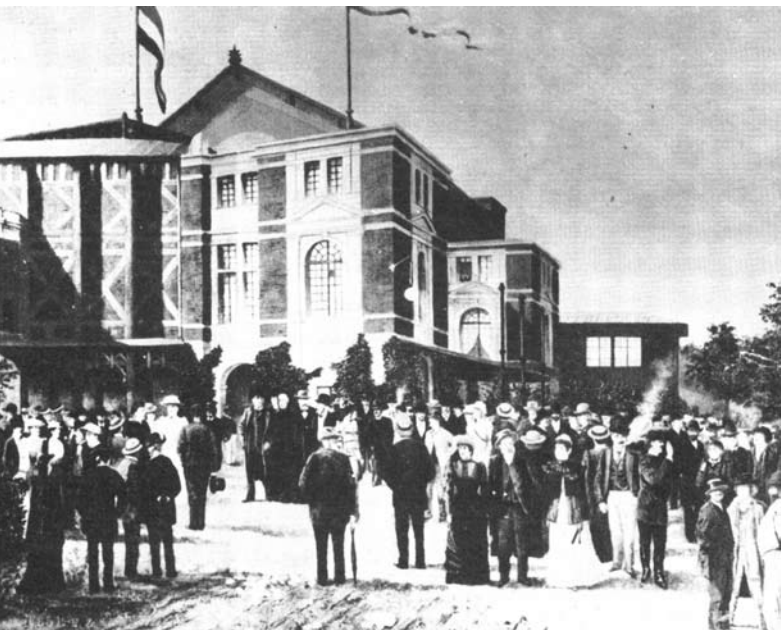
Нічого прямо не було сказано про символізм, але вагнерівська візія чистоти ідеального мистецтва відсторонила його від сценічного реалізму кінця XIX ст. Переповідаючи одні й ті самі ідеї від книжки до книжки, він поступово йшов до драматургії, побудованої на архетипі та міфі, до сну і до надприроднього, містичних елементів, що домінуватимуть у символістичному театрі XX ст.

Вагнер також випробовував свої теорії у власній творчості, доповнюючи партитури розмаїтими

вказівками для акторів. Коли 1876 р. побудували театр, про який він мріяв, Вагнер одержав можливість для інсценізації музичної драматургії у притаманній йому скрупульозній манері. Розташований за милю від Байройта, невеличкого містечка коло Нюрнберґа в Баварії, цей театр став знаменитим *Фестшпільгауз*/*Festspielhaus*. Вагнер свого часу схвалив модернізовану авансцену театру Гете у Веймарі, з притаманним їй ефектом наближення аудиторії до сценічної дії. Але для опери, він відчував, сцена має бути віддаленішою, оскільки репрезентує стилізованіші форми і потребує підсилення ілюзії. Отож, у Байройті Вагнер розмістив оркестр нижче рівня сцени, а звичні вікторіанські балкони замінив клиноподібними рядами глядацьких місць, що поступово піднімалися від оркестру до галереї. Таким чином *Фестшпільгауз* став амфітеатром. Накриття над музикантами робило їх невидимими, а отвір у ньому дозволяв чути музику. Було два про-сценіума – зовнішній і внутрішній, так що віддалена більше ніж звичайно аудиторія все ж могла зосередитися виключно на theatron, тобто сценічному просторі. Там вагнерівський ідеальний світ відокремлювався від реального світу аудиторії. Він назвав його своєю “*Mistischer Abgrund*” – “містичною безоднею”.

На жаль, Байройт мав картинний тип сцени, звичний для вікторіанської епохи: Вагнер не поширював свою музичну і поетичну естетику на візуальні мистецтва. Байройт був зруйнований під час війни, і коли 1951 р. його відкрили знову, художні керівники – Вагнерові онуки Віланд і Вольфганґ – мудро скористалися з досягнень сучасної абстракціоністичної та символістичної декорації. Їхня художня політика видавалась еретичною для деяких відданих шанувальників Вагнера, але для інших вона була прийнятною, гнучкою та виваженою.

Попри всі далекосяжні візії трансцендентального театру, Вагнер так і не втілив свою ідею досконалого возз'єднання розуму та почуттів. На долю інших,



Фестшпільгауз, Байройт, 1976. Під час антракту.

передовсім сценографів Аппія та Крейга, випала честь апробувати ідеальний синтез елементів театру, щоб досягнути той вражаючий ефект, про який Вагнер лише теоретизував. Тим не менше, прагнення показати на сцені повноту емоційного та духовного досвіду підштовхнуло театр до символізму глибшого, обсяжнішого і величнішого, ніж усе, чого французькі лірики досягли а чи замислили. Починаючи від *Персня Нібелунгів*, Вагнер зняв з опери обмеження тих всіх умовних арій, дуетів, хорів і речитативів з їхнім відвертим захопленням виконавців проявляти індивідуальну віртуозність та змагатися, хто з них кращий шоумен. Цей струс був потрібний заради створення схеми цілісного темпоритму спектаклю, в якому кожна тактова риска, як він казав, була б підпорядкована тотальній концеп-

ції, і “міф”, покладений в основу мистецького твору, зміг би контролювати всю виставу.

Вагнерівські ідеї про музичну драматургію в майбутньому надихали силу-силенну театральних теоретиків та практиків. Серед них передовсім слід згадати Вагнерового земляка – філософа Фрідріха Ніцше (1844-1900), який спробував ці ідеї застосувати для оригінального та квазіісторичного пояснення походження давньогрецької трагедії. Її вважали першоначалом усієї західної драматургії. Отож, якби Ніцше зміг пояснювати генезу трагедії, то, відповідно, пояснив би все найістотніше у драматургії. 1872 р. він опублікував *Народження трагедії з духу музики/Die Geburt der Tragödie aus Geiste der Musik* – дискусійну працю з питань антропології та естетики, що стала поворотним пунктом у сучасній західній думці.

Ніцше вірив, що трагедія виникла з ритуалу свята Діоніса і знайшла свій вияв у пісні і танці дифірамба, через який людина “проектувала себе поза собою”, так наче вона була персонажем театру. Діоніс репрезентував усе емоційне та ірраціональне в людині. Між тим, втілена в танці трагедія здобувала свою аполлонівську форму – чітку, зрозумілу і гармонійну. Дивом передбачивши фрейдівську теорію “ід” та “его”, Ніцше доводив, що саме двоїстість та напруга між інстинктивним та раціональним, між Діонісом та Аполлоном, створює велику драматургію.

Значною мірою ці міркування ґрунтувалися на вагнерівській теорії музичної драматургії, проте Ніцше вважав музику діонісійською, в той час як “пластичні” мистецтва, і драматургію зокрема, вважав аполлонівськими. Ці дві сили залишалися у взаємній опозиції, доки не “побралися” у великій трагедії. Як і Вагнер, Ніцше прагнув відкрити драматургію, яка б відображала нашу “внутрішню істоту” і обґрунтувала доцільність існування світу снів. Він пояснює свою позицію реплікою шевця Ганса Захе, одного з персонажів *Мейстерзінгерів*, III.1:

Усі вірші, що світ їх знав, –
Це правда, сказана у снах...

Теорія, викладена у Народженні трагедії, все ж була надто абстрактна, щоб сильно й безпосередньо вплинути на практику сучасного театру, але вона стала виразним симптомом чимраз дужчого поступу в напрямку до символістичної драматургії.

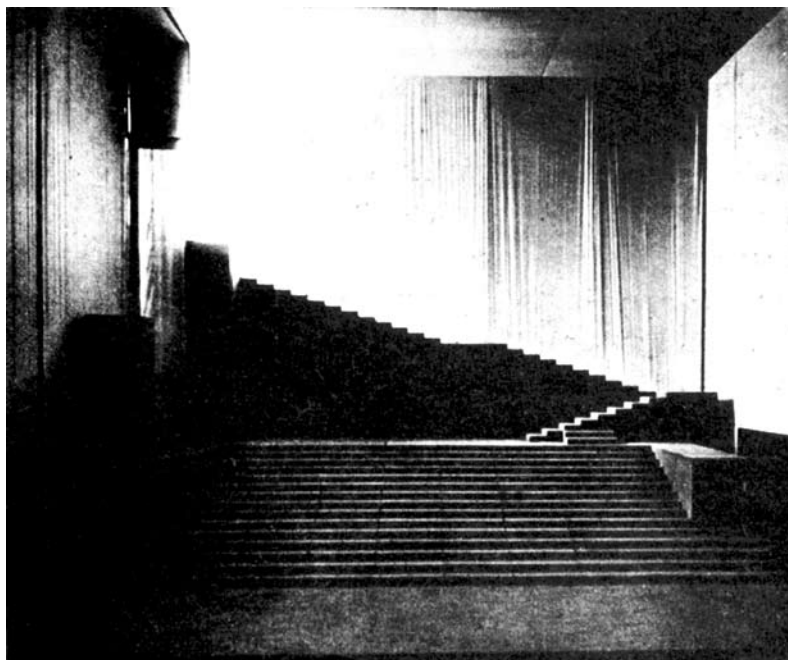
3 *Символістичний театр: Аппія і сценічне світло*

Трістан та Ізольда (1899 та 1922)

Франкомовний швейцарець Адольф Франсуа Аппія (1862-1928) також черпав своє натхнення від Вагнера і осмислював його ідеальний театр у поняттях “музичної” форми. Як і Вальтер Патер, він вірив, що музика є тим ідеалом, до якого прагнуть всі інші мистецтва. Щоб опанувати проблеми трирівневої декорації та освітлення, Аппія спершу працював у театрах Дрездена та Відня. У Байройті він не працював, але переглянув там вагнерівського *Персейфаля* (1882), а згодом *Трістана та Ізольду* (1886) і *Мейстерзінгерів* (1888). Спосіб сценічного втілення цих вистав видався йому аж занадто буквральним у своєму картинному реалізмі. Це не відповідало його смакові. На думку Аппія, поруч з об’ємними тілами акторів площинно намальовані декорації виглядали фальшиво. Він передбачив, що їх замінить так звана “музична сценографія”, яка потім і справді вивела театр із вікторіанської епохи, перемкнувши його у режим візуального символізму, здатного виражати внутрішні вартості п’єси. Старі нерухомі рампи, кулісні та бічні світла разом із тіннями, намальованими на полотнах, відійшли у минуле; на

їхнє місце прийшла вільна система освітлення згори, що яскраво відкидатиме від акторів тіні на сцену.

Таким чином, уникаючи сценічного реалізму, Аппія насправді винайшов ритми та шаблони більш відповідні для відтворення снів, аніж п'єс, однак, як виявилось, він мав надто мало можливостей для втілення своїх теорій на практиці. Після сценічних експериментів із фрагментами *Кармен* та *Манфреда* 1903 р. він проектував декорації лише для двох повноцінних спектаклів: 1913 р. для *Орфея* та *Еуридіки* Глюка та 1919 р. – для балету *Ехо* та *Нарцис*, а в похилому віці врешті одержав нагоду інсценізувати Вагнера. Натомість, Аппія виконав багато ескізів, переважно за творами Вагнера, і виклав думки на папері, наповнивши свої



Глюк, *Орфей та Еуридіка*, 1913. Сценографія Аппія та Далькроза в Геллерау.

книжки ідеями з німецької трансцендентної філософії. До його фундаментальних праць належать *Сценографія для вагнерівської драматургії/La mise en scène du drame wagnérien* (1885), *Музика та інсценізація/Die Music und die Inszenizirung* (Мюнхен, 1899) та *Твір живого мистецтва/L'oeuvre d'art vivant* (Женева, 1921). Вони викладали естетичні принципи сучасної сценографії і мали величезний вплив на європейський та американський театр.

Досягнення Аппія полягало в тому, що він знайшов спосіб об'єднати просторові та часові елементи сценічного мистецтва, які раніше трактувалися незалежно. Він вбачав у цьому головне завдання художника-постановника – пов'язувати та об'єднувати візуальне і часове. Закони музики подали відповіді на запитання.

1. Простір. Навіть у середині арки просценіума музика може диктувати такі геометричні обриси та пропорції у межах зони акторської гри, що сцена набуває тривимірності та плинності.

2. Актор. Лише актор може бути правдивим мірилом ефективності середовища сцени, бо у тривимірному просторі його фігура набуває властивостей скульптури, а його ритмічний рух та жестикуляція деперсоналізуються, як у танці. Акторська гра в такому випадку є не втіленням реального життя, а людським еквівалентом музики.

3. Костюм. Як і декорації, костюм не слід трактувати буквально, а як підкреслення настрою актора – завжди відповідно до середовища та освітлення.

4. Декорації. Середовище, створене заради себе самого, непридатне для актора: декорація завжди повинна доповнювати актора. Наприклад, публіка не повинна бачити Зіґфріда у лісі, а лише відчувати атмосферу лісу в стосунку до Зіґфріда, тобто погляд залу має притягувати актор, а не тло.

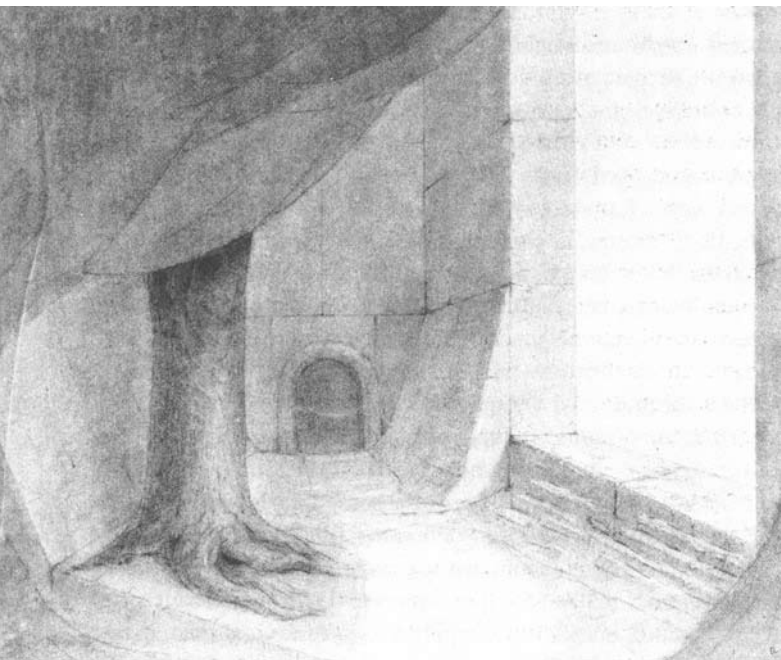
5. Освітлення. Завдяки своїй пластичності, лише світло може поєднати актора, сцену і декорації. Отож,

замість того, щоб розмальювати сценічне середовище фарбами, художник може забарвити його контрольованим світлом, яке своєю плинністю і силою нюансів може створити раптові та вишукані зміни кольору та його інтенсивності. Експресивна світлотінь також підкреслює життєві якості актора і виконує у спектаклі ту ж функцію, що й настроєва музика у Вагнера – прискорює дію і надає сцені часового виміру, розставляючи смислові акценти.

Аппія розробив проект для *Персня Нібелунгів* та ескізи декорацій для *Чистого золота* і *Валькірії*. У книзі *Музика та інсценізація* Аппія опублікував вісімнадцять ілюстрацій до *Нібелунгів* і *Трістана та Ізольди*, а в додатку виклав план інсценізації *Трістана* згідно зі своїми новими принципами. Ось як це виглядало.

У партитурі Вагнера сценічні вказівки короткі, а “дія” – то властиво внутрішній вираз духовних почуттів. Коханці хочуть померти, а зовнішній світ байдужий до їхніх емоційних переживань, що знаходять своє вираження у музиці. Художник-постановник, отже, має підтримувати баланс між виглядом та звуком, не втручаючись у сутність драми. У великому любовному дуеті в другому акті *Трістан та Ізольда* опиняються у примарному світі, де виявляють, що їхня пристрасть може квітнути лише в темряві та смерті. Власне, освітлення, впливаючи на середовище сцени, має створити цей ілюзорний світ, щоб глядачі поглянули на нього очима *Трістана та Ізольди*. Отже, за Аппія, головним правилом має стати прагнення до максимальної простоти, очищення інсценізації від зайвих деталей.

Важливі тонкощі цього другого акту мали бути виражені освітленням. Великий факел, уміщений високо на стіні, – композиційний центр сцени – символізує реальність, що роз’єднує *Трістана та Ізольду*. Коли *Ізольда* гасить світло, час зупиняється і простір зникає, коханці опиняються в обіймах одне одного, а музика переносить нас у їхній таємний світ. У цей момент тіні розмивають обриси сценічної декорації.



Вагнер, *Трістан та Ізольда*, 1923. Сценографія Аппія для Ла Скала, Мілан. Акт III, липа в подвір'ї замку.

Оповіті плющем стіни, тераса і дерева позаду зникають у монотонній напівтемряві, яка підсилює враження смерті. Коли актор відходить углиб сцени, глядачі усвідомлюють смерть часу, тло втрачає виразність, і таємнича напівтемрява стає однорідною. На тлі праворуч – бліде червоне світло, що символізує світанок, вихоплює Ізольдиного чоловіка Марка з солдатами, які поспішають захопити коханців зненацька, а коли Трістан повертається у цей світ, щоб стати на прою з Мелотом, який їх зрадив, світлове середовище холодне та жорстке. Трістан дає себе поранити, і червоний колір з'являється в небі, перегукуючись із червоним кольором його крові.

Розмаїті рампи та платформи, між яких рухаються актори, по суті, абстрактні, і глядач зауважує їх лише тоді, коли відбувається рух, стрибок чи падіння. Така структура зменшує значення сценічного живопису до мінімуму і створює сценічне середовище, яке є частиною реального світу, що з нього прагнуть вирватися коханці. Надзвичайно важливо, що світло уніфікувало сцену і сценічну дію відповідно до вимог музики. У цей спосіб художник-постановник повністю підпорядкував своє “его” потребам цільного твору. Аппія також хотів відокремити розпорошене світло (зі стаціонарних прожекторів) від сфокусованого світла (з рухомих прожекторів). Перше узагальнювало, друге – деталізувало. Він також передбачив ідею творення сценографії за допомогою слайдів. Його пропозиції щодо інсценізації *Трістана* дуже новаторські, але лише поява електричного світла зробила можливою їхню практичну реалізацію після того, як Маріано Фортуну розробив спосіб непрямого освітлення.

Використання світла у розмаїтті комбінацій врешті-решт стане аналогом музичної партитури. 1932 р. Лі Саймонсон у своїй книзі *Сцена готова/The Stage is Set* зазначив, що невдовзі марудна справа підготовки освітлення нагадуватиме репетицію симфонічного оркестру. Ідеї Аппія впродовж багатьох років ніхто не застосовував до інсценізації опери, для якої, властиво, він їх винаходив. Натомість, їх широко використовували у драматичному театрі, і таким чином виникла потреба у новій професії “художника-освітлювача”, а “світловий сюжет” з його “світловими репліками”, які відповідали сценічній дії, став не менш важливим, ніж сам текст п’єси. Аппія відкрив, що візуальне оформлення вистави може виражати її дух, так само, як це робила музика, і використання освітлення для створення драматичної атмосфери чи характеристики настрою персонажа стало всесвітньою практикою. Мистецтво поєднання візуальних і музичних ефектів особливо розвинулося в кінематографі. У той час, як попередні

художники-постановники зменшували світ до розмірів сцени, Аппія показав, як розширити сцену, щоб вона стала цілим світом.

Попри те, ефективне поєднання мистецтв для потреб сцени і надалі залишається непростим завданням. Одне мистецтво прагне домінування над іншим, музика пригащує деталі драматичної дії, яка своєю чергою ослаблює музику, доки та не втрачає своєї дієвості.

Звук і світло не придатні для виразу конкретних значень, а тому, коли вони позбавляють виставу конкретності, як результат – може виникнути вільне враження ліричності, романтичності чи фантазії.

Найсильніше теорії Аппія загрожували акторському мистецтву. Ця небезпека з'явилася саме тоді, коли акторство досягало нової вершини в реалістичній манері гри; можливо, тому актор став роз'єднавчою силою у формуванні сучасної театральної естетики. Аппія вифантазував “музичну гімнастику” для актора, де б музика, а не слова контролювали акторську експресію. І справді, ритмічні вистави за участю акторів-танцюристів зробили значний поступ від часів *Російського балету/Ballets Russes* та Айседори Дункан.

Інший співвітчизник Аппія в той самий час розвивав нове мистецтво акторської гри. Ним був Еміль Жак Далькроз (1865-1950). Спершу в Женеві 1903 р., а згодом 1911 р. в Геллерау, біля Дрездена, він розробляв “ритмічну гімнастику”, або “ритміку”, як спосіб навчання музики, використовуючи рух тіла, наче інструмент, вважаючи ритм фізичним виразом абстрактного часу та простору. Разом із Далькрозом після 1906 р. Аппія зробив більшість своїх практичних робіт, доки з початком Першої світової війни школу в Геллерау не закрили.

Саме Далькрозові Аппія зобов'язаний ідеями щодо використання людської фігури в просторі. Ця концепція ритму і руху пронизує його третю книгу *Твір живого мистецтва*. Він пише, що завжди необхідно

облаштовувати сцену відповідно до потреб хореографії. Вважаючи людське тіло містичним відображенням “часу в просторі і простору в часі”, а рух засобом їхнього об’єднання, Аппія радить акторові відчути ритм п’єси, щоб об’єднати її просторові та часові елементи. Аппія бачив, що рух стає цікавішим, коли він наштовхується на фізичні перепони, як-от рампа та сходи, і коли його споглядаємо під мобільним горішнім освітленням. Сценографічні проекти Аппія для Далькроза ставали дедалі конструктивістськими. 1911 р. у *Ді Шульфесте/Die Schulfeste*, щорічнику *Інституту Жака Далькроза/Jaques-Dalcroze Institute*, він писав:

“Тренування ритмічною гімнастикою зробить актора особливо чутливим до просторових розмірів та відстаней, що відповідають розмаїттю звуків. Актор добровільно оживить їх на сцені і буде вражений тією дискримінацією, що її він зазнавав, коли його тривимірне живе тіло уміщували поміж мертві розмальовані полотна... Пробудження ритму в нас самих, у нашому організмі, в нашій плоті є панахидою по більшій частині нашого сучасного мистецтва, і сценічного мистецтва зокрема”.

Пізніше прийшла ідея радикальної реформи самої споруди театру. Актор потребує лише простору для руху і достатньо порожнього залу, щоб вмістити сценічні конструкції та горішне освітлення. Так Аппія уявляв театральний “собор майбутнього”.

Сьогодні існує Фундація Адольфа Аппія у Берні, однак свого часу митець мусив чекати аж до 1922 р., коли в Амстердамі під час Міжнародної театральної виставки його роботи визнали, проте й надалі не розуміли. У Мілані відкрили школу ритміки, як і в Женеві, і 1923 р. Артуро Тосканіні нарешті запросив Аппія проектувати сценографію для *Трістана та Ізольди* на сцені Ла Скала/La Scala. Скромних і абстрактних деко-

рацій, ще простіших, ніж 1896 р., глядачі не сприйняли. Сценографія була така сувора, що критик Уго Оетті охрестив Аппія кальвіністом, зазначивши, що подвір'я замку у третьому акті нагадувало подвір'я в'язниці, а липа виглядала смертельно хворою. Козіма Вагнер, вважаючи ідеї Аппія божевільними, порівнювала його ранні скетчі з малюнками Нансена на Північному полюсі. Публіка і критики очікували на розкішну сценографію, як то завжди велося у великій опері, і навіть робітники висловлювали своє обурення. На щастя, Тосканіні зберіг виставу у репертуарі. Аппія зіткнувся з нерозумінням і під час роботи над *Чистим золотом* (1924), *Валькірією* (1925) та Есхіловим *Прометеєм* на сцені Штадттеатру/Stadttheater у Базелі. Попри повагу до Вагнера-композитора, як пояснював сам Аппія, він проігнорував побажання Вагнера-режисера. Йти попереду нелегко, особливо, коли традиції відмирають поволі і коли необхідна злагоджена співпраця багатьох різних людей.

4 *Символістичний театр: Крейг і сценографія*

Московський *Гамлет* (1912)

Англієць Едвард Гордон Крейг (1872-1966), син великої актриси Елен Террі, був на вісім років молодший від Аппія, але вже 1899 р. поставив експериментальну річ Перселла *Дідона та Еней* (у той час Аппія ще теоретизував). Однак, це все-таки надзвичайний збіг обставин, що ці два новатори незалежно один від одного винайшли спільну революційну теорію. Вони не були знайомі між собою до 1914 р. 1917 р. Крейг писав до Аппія: “Як на мене, в одному вашому ескізі для сцени значно більше життя та драматизму, ніж в

32

усьому відомому мені нашому європейському театрі”. Обидва виставили свої роботи в Амстердамі 1922 р. В порівнянні з Аппія, Крейг розвинув менш строгу філософію театру, тож не лише Лі Саймонсон вважав його теоретизування “легковажними”, а його талант “чванливим”. Як і в Аппія, театральна практика Крейга була на диво обмеженою: після восьми років навчання в Генрі Ірвінга, якого він ідеалізував, Крейг, здобуваючи європейську репутацію, спорадично працював як художник-постановник у Лондоні, Берліні, Флоренції, Москві та Копенгагені. Попри те, він мав величезний вплив частково завдяки своїй книзі *Мистецтво театру/The Art of the Theatre* (1905, розповсюджена 1911), у якій продемонстрував, як театр може звільнитися від реалізму ХІХ ст. і повернутися до поетичної драми. Врешті-решт Крейг оселився у Флоренції, де його періодичне видання *Маска/The Mask* у період з 1908 по 1929 рр. стало справжнім форумом для обговорення його ідей. Публікуючи свої статті під різними псевдонімами, Крейг став пророком нового руху.

Як і Аппія, Крейг вірив, що спектакль слід творити як єдине ціле, і тому стверджував, що всі його компоненти, включаючи гру акторів, мають бути підпорядковані концепції однієї людини, тобто режисера. Як і Аппія, він розпочав з того, що і всі інші тогочасні теоретики: із засудження реалізму. Актор повинен не втілювати, а зображати та інтерпретувати персонажа, не імітувати, відтворюючи натуру, як фотограф, а творити, як митець. Отож, Крейг декларував “ліквідацію” традиційного акторства, бо “через нього виникає і квітне негідний сценічний реалізм”. Замість старої концепції актора він запропонував концепцію *iber-marionette* (назва утворена з поєднання німецького та французького слів). Він винайшов цей термін, маючи на увазі надмаріонетку – не іграшку, але істоту, досконалий спокій тіла та сила експресії якої здатні були б перетворити актора на велета, прекрасного бога, дивний образ. Ця ідея, запозичена зі східного

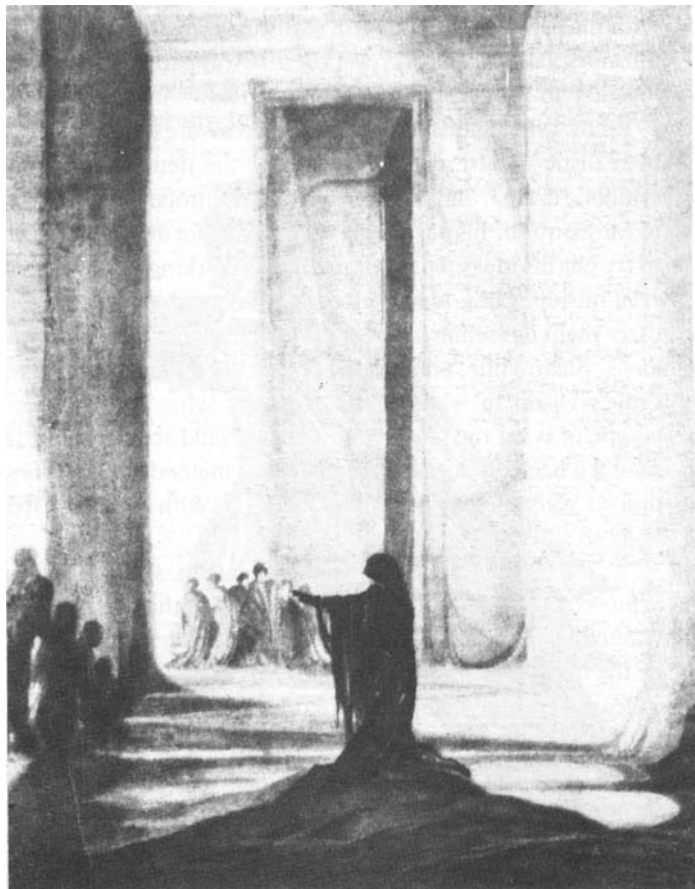
та грецького театру, передбачала виконавця у масці, задіяного в ритуальний безособистісний театр, театр без акторського „его“. Через концепцію надмаріонетки він обіцяв повернути публіці “давню радість участі в церемоніях“. Таке враження, що Крейґ мав на увазі високу дисципліну японських акторів театру Но чи ідуських театрів.

Кохаючись у малярстві італійського Ренесансу, Крейґ розумів мистецтво театру як структуру, збудовану з кінетичного світла та руху, а не лише з одних слів: “П’єсу не треба читати, її треба бачити на сцені“. Як і Аппія, він вважав, що драму творять усі її елементи – “дія, лінія, колір, ритм”, кожен з яких по-своєму апелює до людських сенсів – слуху та зору. На практиці його підхід був цілком суб’єктивний. Після того, як реаліст Отто Брам простудіював Крейґову сценографію до *Уцілілої Венеції*, він наважився запитати: “А де ж двері?”, на що одержав відповідь: “Там немає дверей. Є лише вхід і вихід”. Крейґ працював, щоб відтворити на сцені своє “розуміння” п’єси. “Я даю своїм сценам проростати не лише суто з п’єси, але з тих потужних спалахів думки, що їх п’єса збурює в мені”. Так Шекспірівський *Гамлет* мав настрій “одинокі душі в темряві”, а розхристана шевелюра Ібсенівського *Бранда*, мала символізувати моральну нетерпимість титульного героя.

Як і Аппія, Крейґ був передовсім художником-постановником, проте не завжди практичним. Для Крейґа сцена була “атмосферою, а не місцем”. Він прагнув простоти та суворості вертикальних ліній, що, зміщуючись із тінями, могли б піднести погляд поза межі сцени, зробити її висоту та глибину промовистими. Славною Крейґовою приповідкою було:

“Пам’ятайте, що на клаптику паперу розміром у два квадратних дюйми ви можете накреслити лінію, що виглядатиме заввишки з милю. Те саме ви можете зробити на сцені. Все, отже, залежить від пропорцій”.

Правдивість цих слів під питанням. Адже якщо олівцем можна накреслити що завгодно, то актор має встановлені пропорції. Коли 1906 р. Крейг запроєктував вікно висотою тридцять футів для Ібсенівського Росмерсгольма, оповідають, що Елеонора Дузе відчула себе у шкірі робітника сцени, який помилково вискочив під час вистави. Попри те, простий принцип, що вертикальні лінії візуально зменшують, а горизонтальні



Софокл, *Електра*, 1905. Сценографія Крейга.

збільшують природні пропорції актора, застосовують у театральній практиці до сьогодні.

Крейгова ідея надмаріонетки частково суперечила психологічним деталям реалістичної гри, яких дошукувались режисери натуралістичної школи, як-от Станіславський. І все ж ці двоє опонентів 1912 р. на сцені Московського художнього театру (МХТ) разом поставили *Гамлета*. До 1908 р. Станіславський усвідомив, що його метод, сформований в реалістичному театрі, не відповідає вимогам поетичної чи символістичної драматургії, і сміливо запросив провідного європейського символіста до Москви*. Зі свого боку, Крейг шукав доброї нагоди застосувати свої ідеї на практиці. Однак спосіб їхньої співпраці не сприяв налагодженню тісних стосунків. Крейг приїхав, дав розпорядження і поїхав до Флоренції напрацьовувати нові ідеї. Тим часом Станіславський природно й закономірно опустил Крейгів проект з небес на землю, обмеживши його до практичних елементів, які могла сприйняти публіка і які відповідали рівню акторів МХТ. Врешті, Станіславський знову зійшов на свій добре випробуваний психологічний метод. Процес тривав три з половиною роки, роздратування наростало з обох боків.

Вистава була приречена від початку. Російські актори не відповідали вимогам Крейга. Ні старий декламаційний стиль, ні новий реалізм не могли забезпечити тієї простоти та сили виразності, якої він прагнув. Згідно з власним методом, Станіславський та його колега Немирович-Данченко досліджували середньовічні замки, щоб створити готичну сценографію; натомість, Крейг мислив інакше – в категоріях абстрактних форм, які відповідали його містичному баченню. В результаті на сцені з'явилися величезні рухомі ширми, які можна було розташовувати в роз-

*Перші експерименти з символістичною драматургією К.Станіславський розпочав 1906 р. (Прим. редакції).

маїтих конфігураціях. Ці ширми стали Крейговим знаменитим винаходом, що надав можливість творити “тисячу сцен в одній”. Їх випробували Йетс та леді Грегори в Театрі Еббі/Abbey Theatre в Дубліні 1910 р. Крейг пропонував відмовитися від куліс і запровадити відкриту зміну декорацій, які б підкреслювали символічність дії. Попри те, московські ширми виявилися з технічного боку настільки ненадійними, що при кожній зміні декорацій доводилось опускати куліси. Вони мали легкі, обтягнуті сірим полотном дерев'яні рами з двосторонніми шарнірами, що могли легко перевернутися. Розповідають, що під час першої прем'єри московського Гамлета ширми падали, наче доміно (досі найкраще сценічні ширми використав японський ху-



Шекспір, *Гамлет*. Гамлет вітає акорів.
Дереворит Крейга, 1909.

дожник-постановник Ісаму Ногучі у виставі режисера Джона Гілгуда *Король Лір* у Лондоні 1955 р.).

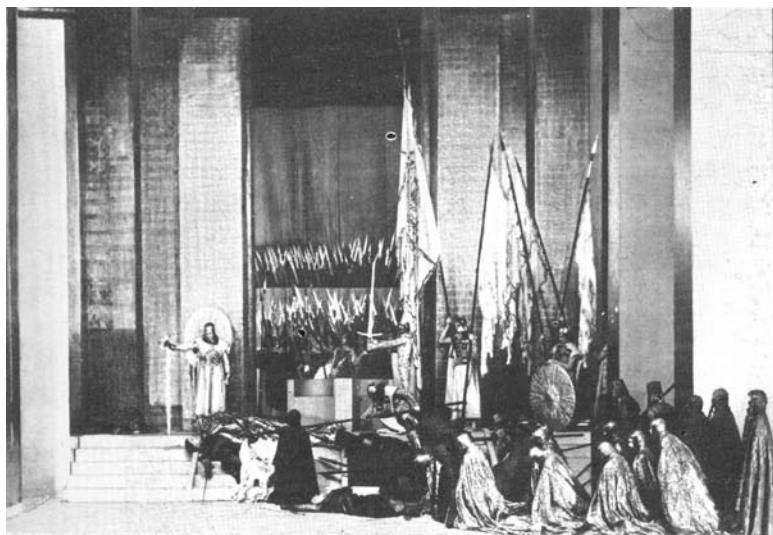
Крейг уявляв Принца Датського як людину велику тілом і духом, з лев'ячою гривовою замість волосся, що нагадувала вкриту снігом верхівку гори, а також зачіску самого Крейга. Він мав бути істинно шекспірівською надмаріонеткою. Крейг бачив його як постать, відокремлену від крикливого натовпу дворян, і перша сцена в палаці мала стати "нічним жахом для Гамлета". Королівський двір мала уособлювати сила-силенна блідих лиць, що визирали крізь дірки у велетенській золотій драперії, яка спадала від престолу короля і королеви. Станіславський не міг того реалізувати. Щоб втілити ідею Крейга, він вибудував із дворян піраміду, на вершечку якої стояв король і відсторонено декламував текст. Образ монолітного монарха, втім, не спрацював, оскільки король перебував на значній відстані від глядачів і ті не ба-



Шекспір, *Гамлет*, 1912. Модель декорацій Крейга.

чили його обличчя. В основі такого рішення лежала концепція “монодрами”, звідси виникало і завдання – публіка сприймала події виключно очима Гамлета. Станіславський хотів, щоб інші персонажі за відсутності Гамлета поводитися реалістично, тоді Крейг вирішив залишити Принца на сцені як мовчазного свідка навіть у тих епізодах, де, за п'єсою, його присутність була не обов'язковою. Якось Крейг придумав “яскраву золоту фігуру”, що мала символізувати внутрішнього демона Гамлета, іншим разом він захотів впровадити на сцену під музику фігуру смерті. Таким чином п'єсу слід було б розуміти, як боротьбу між матерією та духом. Натомість Качалова, актора який грав Гамлета, намагаючись впоратися з усіма тими вимогами, драгувала непередбачена ні п'єсою, ні дією постать свого alter ego, яке ходило за ним услід.

Щодо інших персонажів, то Крейг уявляв Короля в масці з великою головою, палаючими очима і непри-



Шекспір, *Гамлет*, 1912. Вистава МХТ. Режисура Станіславського, сценографія Крейга. Фінальна сцена.

родними руками на зразок орлиних кігтів. Офелія мала порхати сценою з гарненьким личком, дитинячим та тупеньким. Згідно з уявленнями Крейга, Гамлет кохав вигадану ним самим дівчину, натомість Станіславський традиційно бачив її як симпатичну жертву, вважаючи, що коли зобразити її як дурепу, це принизить гідність Гамлета як чоловіка. Станіславський хотів, щоб другорядні персонажі діяли реалістично, натомість Крейг вимагав, щоб вони поводитися, наче ляльки, намагаючись за допомогою музичних інструментів навчити легкої подачі звуку, а також змушуючи їх завмирати, наче воскові фігури. Відповідно і в костюмах прагнув використовувати скульптурні ефекти. Дух мав з'являтися на високій платформі, наче етерний силует, в той час, як внизу стояв Гамлет у важких приземлених шатах. Актори повинні були влітати через вікна на линвах, як китайські акробати. В сценах пантоміми їхні велетенські тіні проектувалися на задник. У сцені божевілля Офелія мала зберігати зовнішній спокій, граючи на тлі масовки придворних у масках.

Ця легендарна вистава нового символістичного театру викликала неоднозначну реакцію, однак завдяки своїй славі вона витримала понад 400 спектаклів. Ті, хто приходив у надії побачити новий правдивий реалізм МХТ чи традиційне декламаційне кудкудакання похмурого Гамлета, усі залишилися розчарованими. Найбільше нарікань викликала сценографія. Монументальні Крейгові ширми, як виявилось, придушили виставу. Якщо точніше, то дехто вважав, що абстрактна декорація суперечила традиційній акторській грі. Однак справжні театральні були вражені тим, на що здатне нове мистецтво. Ім'я Крейга ще довгі роки збурювало мрії про візіонарний театр, а його ідеї маніпулювання з часом та простором поступово здобували визнання. Якщо б жоден визначний театральний митець не відважився прийняти виклик нових принципів сценографії Крейга, багато п'єс ХХ ст. так і не були б поставлені.

5 Драматургія символістів: від Ібсена до Метерлінка та Люне-По

Гедда Габлер (1890), *Пеллеас та Мелісанда* (1893)

Наприкінці XIX ст. прихильники і натуралізму і символізму вважали Ібсена великим майстром, втім, не сприймали творчість один одного. Натуралісти називали символістів романтиками та декадентами, а символісти вважали натуралістів заполітизованими та матеріалістичними. Фройдистська психологія, як це не дивно, стала підґрунтям для обох цих напрямків. З одного боку, вона спонукала до реалістичного трактування, розкриваючи мотивації та характери персонажів, а з другого – через теорію снів виправдовувала символічний спосіб репрезентації. Ібсен використав символістичні елементи ще під час роботи над *Брандом* (1866), а його ранні п'єси тісно поєднували у собі обидва види художньої умовності. Навіть побіжний погляд на такі вистави, як *Дика качка* (1884), *Росмерсгольм* (1886), *Улюблениця моря* (1888) та *Гедда Габлер* (1890), демонструє чимраз більшу глибину і складність, що досягається не просто через перехід від соціального реалізму до символічного бачення, а ґрунтується на їхньому справжньому взаємозбагаченні.

У листі від 2 вересня 1884 р. Ібсен писав, що його п'єса *Дика качка* знаменує відхід від ранньої манери писання і розпочинає новий творчий етап. Без сумніву, він мав на увазі продумане введення символічних елементів до структури спектаклю. Для Ібсена було важливо, щоб від акту до акту освітлення нагнітало атмосферу; щоб персонажі, попри реалістичне розмаїття напівкомічних елементів у їхньому гримі, були діаметрально протилежними за своїми характерами; щоб оформлення сцени, усе ще реалістичне, провока-

тивно насичували символічні моменти, як наприклад фотоапарат Гельмара чи містичний портал з аттиком; щоб діалог кидав приховані натяки про зрячість та сліпоту і як врятувати дику качку, що мало на меті розкрити головну тему вистави – пошуки істини. Врешті, образ дикої качки, цей елюзивний символ вини (з доволі широкими конотаціями), що наскрізно пронизує п'єсу, також мав своє окреме символічне життя. Не дивно, що сучасна Ібсеніві публіка була спантеличена діалектизмами в тексті п'єси і вважала Ібсенів символізм нав'язливим. Під час паризької прем'єри *Дикої качки* аудиторія висловлювала своє ставлення, імітуючи качине кахкання.

У наступних п'єсах Ібсен чимраз сильніше переплітав реалістичну основу символістичними натяками, дедалі проникливіше зондував ірраціональні глибини психіки і прагнув виражати фізичні явища, розширюючи межі реалістичного театру. Серед дійових осіб п'єси *Улюблениця моря* з'являється Чужинець, безіменний персонаж з безліччю надприродних властивостей – персоніфікація моря та втілення прагнення Елліди до духовної свободи. Ібсен і надалі використовує суто символічні персонажі, образи зі “снів”. Наприклад, дійова особа Гільда у п'єсі *Будівничий Сольнес* (1892) – не що інше, як продукт спраглої уяви головного героя.

П'єсу *Гедда Габлер* можна назвати справжнім дослідженням на тему, як жорстока жінка та її оточення самоутверджуються за рахунок інших. У цій виставі кількість символічних елементів відчутно зростає: пора року; портрет генерала Габлера; його пістолети, що символізують прагнення Гедди вирватися з домашньої тюрми і досягнути свободи, якою володіють чоловіки; ці пістолети промовисто перегукуються зі сталєво-сірим кольором Геддиних очей, вказуючи на її руйнівну вдачу; Левзборгів рукопис, що є сенсом його життя, спадщиною для прийдешніх часів; ясне волосся довкола хворобливого обличчя Теї, об'єкт Геддиної заздрості; камін на сцені поєднує рукопис і волосся,

бо Гедда хоче їх там спалити; виноград із Геддиних романтичних мрій та її ідея прекрасної смерті. Усі ці символи досконало поєднані з найскладнішим трактуванням персонажів, якого Ібсен будь-коли раніше досягав, і нам пощастило, що збереглися його розлогі нотатки, зроблені під час приготувань до написання першого варіанту п'єси. Ібсен, наприклад, занотував, що Геддин страх перед скандалом змішаний з її пристрасним бажанням шокувати, а її демонічна потреба впливати на чоловіка протиставлена її зневазі до нього після досягнення успіху; що Левзборг має подвійну натуру, в якій поєднуються любов до Теї та нестримне жадання Гедди і т. ін. Як стверджував сам Ібсен, він створював свої персонажі у щоденному тривалому асоціюванні себе з ними.

Все ж яскрава присутність символічних натяків у цій та в останніх п'єсах вказує, що Ібсен рухався у напрямку до поетичної драми: білі коні в Росмерсгольмі, височінь веж у *Будівничому*, милиця в *Малому Ейольфі* (1894), статуя Рубека у *Коли постанемо з мертвих* (1899). Його п'єси і справді нагадують “розлогі метафори”. Попри те, режисери лондонських театрів вважали переклад *Будівничого* просто незрозумілим, і практично повсюдно прем'єри його п'єс залишалися незбагненними для глядачів. Сам автор був схильний відрікатися від символічних інтенцій, вважаючи, що критики часто знаходять те, чого нема. Життя повне символів, вважав він, і тому вони наповнювали його п'єси. В той час, як Метерлінк проголошував *Будівничого* першим шедевром нового мистецького руху, а творчість Ібсена вважали поезією, вихваляючи символічні чесноти її змісту, сам Ібсен почасти відчував огиду до безсоромно неприкритого символізму Метерлінка. Рональд Грей у праці *Ібсен: нетиповий погляд/Ibsen – a dissenting view* (1977) ставить питання, наскільки вдало Ібсен поєднав реалізм із символізмом. Дослідник вважає, що символи в пізніших п'єсах драматурга є “зайвими спробами надати їм більшої помпезності, від-

ходом від теми міжлюдських стосунків, які, здавалося б, його так цікавили”. У 1890-х символізм як художній рух у театрі поширювався неухильно, а Ібсена, зокрема у Франції, величали лідером цього руху. Однак, попри те, стиль ібсенівських п’єс, скоріше літературний, ніж візуальний, у середовищі новомодних режисерів не вважався добрим матеріалом для вдосконалення режисерської майстерності.

В Англії Елізабета Робінс та Маріон Леа, працюючи над постановкою *Гедди Габлер*, витрачали масу зусиль на адаптацію невдалого перекладу, що потрапив до їхніх рук. Натомість, в Європі режисери-символісти ламали списи, шукаючи адекватного виразу ірраціональних сутностей цієї п’єси. Ібсенівські герої втрачали свої людські якості – текст рецитували повільно, рух ледве можна було розпізнати. 1906 р. Мейєрхольд, ставлячи *Гедду Габлер* на сцені театру Комісаржевської, використав символістичний принцип узгодження кольору з характером та настроєм. Марк Слонім описав сценографію мейєрхольдівської вистави у книзі *Російський театр від імперії до совєтів/Russian Theatre from Empire to the Soviets*:

“Сцену, здавалося, заповнює голубувато-зелено-сірий серпанок. Тло було синім. Праворуч – величезна фрамуга на всю висоту сцени, що репрезентувала вікно. З-під неї стирчало листя чорного рододендрона. За вікном повітря було зелено-голубим. В останньому акті світло зірок пробивалося крізь блакитну млу. Ліворуч на стіні висів величезний гобелен у сріблясто-золотих тонах із зображенням жінки та оленя. Зелено-синій килим вкривав підлогу. Меблі та великий фортеп’ян були білі. В зелено-білих вазах стояли великі білі хризантеми. Білі хутра, накинуті на диван, дивної форми. Там спочивала Гедда в сукні кольору

морської хвилі. Від поруху сукня вилискувала і сяjala, нагадуючи море в серпанку блискіток” (с.196-197).

Міхаель Меєр, попри те, зауважив, що символізм у драматургії часто виглядає ефектніше, коли його інсценізувати в простій реалістичній манері.

Депресія, що настала після франко-пруської війни, перетворила Париж не лише на центр символістичної поезії, але й символістичної драматургії також. Теодор де Бенвіль був серед тих, хто першим відкинув реалістичний театр, взявшись за інсценізацію античних міфів у ліричному ключі. В той час, як Стефан Малларме зробився речником нового руху, його друг Вієр де Ліль-Адам (1838-1889) був одним із перших, кому вдалося досягнути драматургічного втілення духовних цінностей вагнерівської п'єси *Аксель*. Вагнер працював над п'єсою понад двадцять років, але прем'єра відбулася вже після смерті автора – 1894 р. Романтичний герой (чиє ім'я і є назвою вистави) живе, як самотник, у замку в Чорному Лісі. Коли він знаходить кохання в обіймах милої, але таємничої Сари, вони увічнюють свій союз через смерть, як Трістан та Ізольда. Символізмом Вієра жваво захоплювалися Йєтс в Ірландії та Метерлінк у Бельгії.

Моріс Метерлінк (1862-1949) теж любив надавати своїм п'єсам таємничості, пишучи у важкій алегоричній манері та звертаючись до незрозумілих середньовічних сюжетів. Він так само, як його сучасники (наприклад, Гордон Крейг), вважав тогочасний стиль акторської гри надто реалістичним для поетичної драми: символізм був проти “звичайної людини”. Він вважав, що у Давній Греції сценічні маски звільняли акторів від влади сенсів та обмежень сучасного їм життя.

Метерлінкова здатність виражати у драматичній формі містичний досвід та підсвідому настроєвість частково пояснюється його теорією “статичного” театру. У своєму есеї *Трагедія на щодень/La Tragique quotidien* і книги *Скарби покірних/Le trésor des humbles*

(1896) він стверджує, що завдання поета полягає в унаочненні містичних та невидимих сторін життя, його величі й таємниці. А все це, звісно, не має нічого спільного з реалізмом. Якщо ми залишатимемося на рівні реалізму, то не узримо світу вічності, а отже, не відкриємо правдивого сенсу людського існування та поклонання, таємниці життя і смерті. Поет повинен мати справу з невидимим, надлюдським і нескінченним. Метерлінк вважав трагедії Есхіла прикладом драматургії, в якій немає руху, немає подій, а є лише “психологічна дія”. Такі концепції розширювали межі символістичної драматургії, охоплюючи всі театральні прояви снів та фантазій. Зрештою, хіба не зі снів виник театр?

Ранні п'єси Метерлінка переповнені відчуттям приреченості. Це була так звана драматургія тиші – обезкровлених, примарних персонажів, нерухомих сцен, недоладних метафоричних, насичених повторами прозаїчних діалогів, розшматованих тривалими паузами та втоплених у символах, які можна було побачити скрізь, починаючи від образу лісу і закінчуючи слідом ступні. Його широковідомі три одноактні “лялькові” п'єси *Неминуча*, *Сліпці* (обидві 1890), *Всередині* (1894) несуть на собі тягар страху та смерті.

Дія *Сліпців*, наприклад, відбувається на острові, де “під глибокозоряним небом росте дуже давній безмежний ліс”. На сцені сидять шестеро сліпих старих чоловіків і навпроти них шестеро сліпих жінок, одна з дитиною. Дитина зряча, але німа. Усі чекають на прихід божественної істоти, яка має стати їхнім проводирем це нагадує п'єсу Беккета *Чекаючи Годо*. На нещастя, жрець, якого вони чекають, уже серед них, але він мертвий:

“Його голова і верхня частина тіла відкинуті назад і мертвенно нерухомі, оперті на стовбур велетенського дуба. Його обличчя страхотливо бліде, задубіло у восковій незмінності; фіолетові уста розтулені. Його

застиглі, нерухомі очі більше не споглядають видиму сторону дійсності і здається кровоточать від важких страждань і сліз...”.

Сидять старці “на цвинтарі в тіні великих дерев, тисів, верб і кипарисів” та заводять бесіду:

ПЕРШИЙ СЛІПИЙ. Чи ще не йде?

ДРУГИЙ СЛІПИЙ. Ти мене розбудив!

ПЕРШИЙ СЛІПИЙ. Я також спав.

ТРЕТІЙ СЛІПИЙ. Я також спав.

ПЕРШИЙ СЛІПИЙ. Чи ще не йде?

ДРУГИЙ СЛІПИЙ. Не чую, щоб хто йшов.

ТРЕТІЙ СЛІПИЙ. То вже, мабуть, час вертатися до притулку.

Тональність Беккетової п'єси, можливо, більш весела, але тема практично ідентична. Власне кажучи, виникає запитання: чи не були деякі з ідей Метерлінка повністю реалізовані лише згодом – у творчості Арто та Беккета чи в сюрреалістичних фільмах, як наприклад *Торік у Мерійєнбаді* Алана Ресне (1961)?

Дія п'єс Метерлінка розгортається в невизначеному середньовічному світі снів та фантазій, далекому від реальності. *Пелеас та Мелісанда* (1893) – типова п'єса з чергової серії складних для розуміння трагедій, створених, щоб висловити невисловне. У лісі коло замку ми зустрічаємо Мелісанду – молоду і прекрасну дівчину, яка плаче, сидячи над струмком. Її одружили з Ґоло – старшим із двох братів. Мелісанда, вихилившись із вікна, зачепила своїм волоссям молодшого брата Пелеаса, і той закохався в неї. Трагічна розв'язка – Ґоло вбиває Пелеаса. Радіючи і скоряючись смерті, коханці цілують одне одного у забутті. Мелісанда вмирає від туги. Не випадає зараз зачитувати рядки з цієї сповненої недомовок і трохи аморальної оповідки, яка, хоч і була колись названа безсмертною, виявилася насправді пустопорожньою, і лише музика Дебюссі, написана для її оперної версії 1902 р., живе й понині. На підставі цієї п'єси важко

повідати, що Метерлінк свого часу вплинув на драматургів такої величини, як Стріндберг (*Великдень, Біла лебедонька*) та Сінг (*Ті, що подорожують до моря*).

Метерлінка спіткала почасти та сама доля, що й інших безвідповідальних символістів. Його популярність не була тривалою. Весь його успіх базувався виключно на антиреалізмі. У Парижі як Ібсен, так і Метерлінк значною мірою завдячували підтримці символістичного режисера та актора Орельєна-Марі Люне-По (1869-1940). Люне-По гаряче проповідував їхню творчість. 1891 р. він поставив *Неминучу* та *Сліпців* у Театрі д'ар/Théâtre d'Art. Цей театр 1890 р. на Монпарнасі заснував поет та режисер-символіст Поль Фор – як відповідь на реалізм Антуана і як сцену для драматургії Метерлінка та інших символістів. Коли театр 1893 р. закрили, Люне-По очолив трупу, щоб випробувати нові методи режисури поетичної драматургії. На цьому шляху він заснував свій успішний проєкт Театр Евр/Théâtre de l'Oeuvre. В перших виставах – *Пелеас та Мелісанда* і *Росмерсгольм* – Люне-По зіграв Голо та Росмера. До 1929 р. його трупа репрезентувала на паризькій сцені справжній космополітичний авангард, інсценізувавши зокрема Стріндбергових *Батька* та *Кредиторів*, а також франкомовну Саломею Оскара Вайлда.

Відбувся лише один денний спектакль *Пелеаса та Мелісанди* в Театрі Буфф-Парісьєн/Théâtre des Bouffes-Parisiens. Люне-По розклав п'єсу на вісімнадцять епізодів, потрактувавши кожен як окрему декоровану картину. Він спроектував костюми, які пробуджували атмосферу середньовіччя, а художник Поль Вогле оформив сцену, як країну снів – широкий, архаїчний хол, густий ліс, задник у вигляді давнього гобелена. Освітлення деконкретизувало час і місце дії, а Метерлінків акцент на природі – морок і ніч, місяць і вітер – лише підсилював цю атмосферу. Актори з'являлися, наче привиди в місячному сяйві, їхні узагальнені характери втілювали абстрактні сутності, їхні

жести, обмежені до повільних рухів рук та долонь, увагомлювали кожну лінію, а їхнє напівречитативне мовлення було сповнене вагання та повторів. Результат вражав, як ніщо, досі бачене на сцені, а критики метушилися між екстазом та сарказмом. Люне-По створив



Метерлінк, *Пелеас та Мелісанда*, 1893. Спектакль на сцені Театру Водевіль у Лондоні. Патрік Кемпбелл та Сара Бернар,

історичний момент для сучасної драматургії. На жаль, збереглося небагато візуальних свідчень його праці.

Лондонська прем'єра *Пелеаса та Мелісанди* відбулася 1904 р. у Театрі Водевіль/Vaudeville Theatre. Акторський ансамбль склали самі зірки, як і пасувало для прем'єри твору нового видатного поета. Достатньо згадати імена місіс Патрік Кемпбелл у ролі Мелісанди та шекспіріанців Мартіна Гарві і Форбеса-Робертсона. Кажуть, що костюми були “інспіровані” творчістю художника-прерафаеліта Берн-Джонса, який на своїх блискучих полотнах відтворював країну снів так званої “золотої ери”.

Історія Метерлінка – це болючий урок. Його подібні до магічних заклинань напівартикульовані діалоги швидко здобули визнання завдяки своїй музичності, і 1905 р. критик Ернест Ньюмен ще до того, як прослухав аранжування Дебюссі для *Пелеаса та Мелісанди*, виявив, що один із пасажів у *Жуазель* (1903) “читається, майже як лібрето без музики”:

JOYZELLE. Je t'embrassais la nuit, quand j'embrassais mes rêves...

(Я обнімала тебе вночі, коли обіймала свої сни).

LANCŒOR. Je n'ai pas eu de doute...

(Не маю сумніву).

JOYZELLE. Je n'ai pas eu de crainte...

(Не маю страху).

LANCŒOR Et tout m'est accordé...

(І все мені дається).

JOYZELLE Et tout me rend heureuse!...

(І все мені приносить радість).

Ця словесна імлістість, на думку Ньюмена, потребує музики, щоб виявити усе багатство свого змісту. Він вважав, що саме елементи оперного лібрето у виставах Метерлінка спричиняли “ті численні курйозні сцени, в яких персонажі продовжували наголошувати на здавалося б неважливих словах, доводячи пересічного глядача до посиніння, адже той нічого з того

всього не міг второпати”. Пророцтво Ньюмена справдилося. Творчістю Метерлінка зацікавилось багато композиторів різних творчих напрямів, з-поміж них – Дебюссі, Фор, Шенберг та Сібеліус. Тож якщо його п’єси де-не-будь ще живуть сьогодні, то лише у творах цих композиторів, бо ті вийшли за межі його творчості. Оперу Дебюссі час від часу ставлять. І це доводить, що для деяких видів символізму музика досконаліша форма, аніж драматургія.

Коли збурення, викликане творчістю ранніх символістів, минуло і Люне-По порвав з ними 1899 р., він почав пропагувати релігійні вистави французького дипломата Поля Клоделя (1868-1955). Вони обидва були друзями та учнями Малларме і зазнали впливу Рембо. Театр Евр прославив ім’я Клоделя, поставивши його п’єси *Заручник* (1911) та *Благовіщення Марії* (1912) у стилі середньовічних містерій. Автобіографічна п’єса *Полуденний розділ* була вперше опублікована 1906 р., а згодом переписана для спектаклю Жан-Луї Барро 1948 р. *Сатиновий черевичок* – велика п’єса іспанського відродження була написана між 1919 та 1924 рр., але мусила зачекати аж до 1943 р., коли її поставив Барро на сцені Комеді Франсез/Comédie-Française. Ці запізнілі прем’єри можуть багато розповісти про спадкоємність французького символістичного театру. П’єси Клоделя ґрунтувалися на його католицькій вірі, розвиваючи, по суті, одну тему – людської любові та її трансформації в духовну і божественну. З огляду на це, поза Францією вони мали доволі обмежену аудиторію. Їхній стиль і манера символічні, ліричні та ритуалістичні. В них мало дії і багато поезії. Активно використовується музика, яка згідно з тезами Клоделя, виголошеними під час лекції *Драма і музика/Le Drame et la musique*, має творити контрапункт до поетичного мовлення, так як це є в театрі Кабукі, а не поглинати слухача, як це відбувається у Ваґнера. Режисери-символісти у Франції та Америці також виявили, що космічний масштаб Клоделевих тем надається до видовищної інсценізації.

На початку ХХ ст. у Москві також шукали форми для сценічного символізму. Містичний та духовний настрої, втім, вимагав цілком іншого підходу до постановок, ніж практикували реалісти МХТ. Це призвело їх до творчої поразки. Станіславський, який 1904 р. без успіху поставив кілька одноактних п'єс Метерлінка, зіткнувся з трудностю детального опрацювання характерів персонажів, створених на чистій абстракції. Це суперечило всій його системі та розумінню театру. Проте Станіславського привабила ідея спрощення, стилізації та сценічного імпресіонізму, і він люб'язно делегував право розробляти техніку для нової символістичної драматургії Мейерхольдові, створивши Театр-Студію на вулиці Поварській як відгалуження МХТ.

Мейерхольд описав свої антиреалістичні експерименти під час репетицій *Смерті Тінтажіля* (1894) Метерлінка. Успіх вистави був сумнівним, і вона так ніколи й не була показана глядачам, ставши також однією з причин розриву між двома великими режисерами. Слідом за Вагнером, Мейерхольд вважав, що для такої вистави художник-постановник та композитор повинні особливо тісно співпрацювати з режисером, оскільки всі вони відповідають за настрої вистави. Він прагнув досягнути гармонії людських почуттів і величного спокою за допомогою імпазантною статуарної акторської гри і зрівноваженого холодного мовлення без інтонацій та емоційної напруги. Репліки мають лунати на фоні музики, а голоси повинні бути чисті та чіткі у своєму звучанні, створюючи “внутрішній страх” або “таємниче тремтіння”. Дія мала відбуватися на тлі завіси з простого полотна, оздобленого кількома орнаментальними смугами, щоб підкреслити іконографічний фресковий характер жестів. Всі рухи підлягали стилізації, вони склалися з поз та поглядів – Мейерхольд називав цей різновид акторської гри “пластичним”. Результатом, як видається, був дивакувато абстрагований стиль, типовий для символістичних постановок, діаметрально протилежний до засад реалістичного театру.

На жаль, Мейєрхольдів підхід не вирішував проблем живого актора, для особистого творчого внеску якого в структуру спектаклю не залишалося місця.

Який висновок можна зробити на основі цієї початкової фази символістичного театру? Першу п'єсу Метерлінка *Принцеса Малена* (1889) драматург Октав Мірбо привітав сповненою ентузіазму рецензією у *Фігаро* від 24 серпня 1890 р., назвавши її “найвидатнішим твором генія нашого часу... рівнозначну і – чи маю право я так сказати? – вищу за красою понад усе, що є прекрасного, в Шекспіра”. Але посередність Метерлінкової поезії та безплідність його філософії стали незабаром очевидними. Нові п'єси продовжували спливати з-під його пера, але в них він завжди повертався до одних і тих же алегоричних, фрагментарних думок про життя і смерть, про інші вічні істини, що відкривалися йому. Щоліта Метерлінк повертався до абатства св. Вандріля, цього давнього і славного гнізда з монастирями та руїнами, каплицями та склепіннями, – врешті, просто цятки на земній кулі, сидячи в якій, поет міг уявляти середньовічних панянок, що безтурботно проводили дні. Зайве нагадувати, що невдовзі для таких образів не стало місця на дедалі цинічніших театральних помостах ХХ ст.

6 *Драматургія символістів після Метерлінка*

Саломея (1896), *Життя людини* (1907)

Впливи французької символістичної драматургії поширювалися швидко. В Англії Оскар Вайлд (1854–1900) вважав свою колоритну *Саломею* (вперше опублікована французькою 1893 р., паризька прем'єра – 1896 р.) найважливішою серед своїх п'єс. 1891 р. у двох квазіплатонівських діалогах під заголовком

Критик як Митець/The Critic as Artist Вайлд виклав рафіновану естетичну концепцію, ідеї для якої він запозичив у Джона Раскіна та Вальтера Патера. “Співак створює світ для мрійника”, писав він:

“Коли дивишся на своє життя, що минуло у блиску емоційної напруги, сповнене насичених хвилин екстазу та радості, воно здається тобі мрією-сном та ілюзією”.

Втім, Вайлд не усвідомлював, що назвати письменника мрійником – це те саме, що назвати його безвідповідальним:

“Так, я мрійник. Лише мрійник віднаходить свій шлях у місячному сяйві. Він споглядає світанок раніше від цілого людства – це його кара”.

Література була досконалим виразом життя, а емоція заради емоції – метою мистецтва. Отож, Вайлд дійшов крайнього висновку, що “Все мистецтво аморальне”. Цей спосіб мислення був далекий від вагнерівського, втім, це не має жодного відношення до нещасливої долі його п’єси на британській сцені.

Саломея – це розповідь про вісімнадцятилітню царівну Юдеї, прекрасну і чуттєву. П’єса спокусила кількох французьких символістів, допомігши їм здобути славу “декадентів”. Саломея жадала пророка Йоана, який відхилив її пристрасть. Коли цар Ірод забажав побачити її танець, вона, як плату за це, попросила голову пророка на тарелі. Кульмінацією п’єси, таким чином, є танець Саломеї – танець смерті та пристрасті. Але коли вона поцілувала мертві уста Йоана, розлючений Ірод наказує вбити і її. Саломея гине, розчавлена щитами воїнів. Екзотична та еротична п’єса навряд чи могла привернути увагу європейського театрального загалу.

Вайлд створив *Саломею* 1891 р., коли жив у Парижі. Він написав її спрощеною французькою мовою

(за визначенням пліткарів – мовою “підручника з фразеології”) як данину французькій культурі, яку обожнював. П'єсу порівнювали з прекрасною фрескою. Її текстові повтори та статичність нагадували твори Метерлінка. Символістичний характер *Саломеї* проявився під час дискусії довкола її дійсog. Грам Робертсон вважав, що кожен костюм повинен мати інший відтінок жовтого – “від яскраво-цитринового до насиченого помаранчевого”, і все це мало контрастно вирізнятися на тлі “великого чистого неба кольору найглибшого фіолету”. Вайлд уявляв інсценізацію з використанням пахоців і хотів, щоб в оркестровій ямі стояли кадила: “Лише подумайте: пахучі хмари диму підіймаються і час від часу огортають сцену... окремий запах для кожної емоції”. Чарльз Рікетс, художник прем'єри 1906 р., запропонував чорний колір для підлоги, щоб на її тлі ноги Саломеї рухалися, “наче білі голубки”, а бірюзове небо мали оздоблювати позолочені пасма японських гамаків, підвішені високо над терасами, створюючи враження повітряного шатра. Колір костюмів Ірода та Іродіади – криваво-червоний, а вбрання Саломеї – золотаве або срібliste. Вайлд проте бачив її у зеленому – “отруйний плющ”. Сара Бернар, яка спершу мала виконувати роль Саломеї, хотіла, щоб її волосся мало колір розбіленого блакитного. Врешті-решт, Бернар із властивою їй економністю запропонувала використати старі костюми з попередньої вистави *Клеопатра*. Такими були дебати довкола “синестезії” та відповідності характеру, атмосфери і кольору – необхідної умови символістичних постановок.

П'єса не потребувала декорацій, і без них вона несла відбиток символізму. Яскравим колористично-символічним лейтмотивом виступили білий місяць та червона кров, а тексти мали музичний характер з подібними до магічних заклинань повторами перекроєних паралітичною мовчанкою та чергуванням криків і шепоту. Що більше, найсильніші моменти п'єси були потужно ритуалістичними, як наприклад, коли

сильна чорна рука Іродового ката повільно підносила на тарелі голову Йоана або ж коли охоронці товкли розпластану під їхніми щитами Саломею.

Вайлд, звичайно, дуже зрадів, коли Сара Бернар погодилася зіграти роль Саломеї у першій виставі, що мала відбутися 1892 р. в лондонському Театрі Пеллес/*Palace Theatre*. Репетиції були в самому розпалі, коли лорд Чемберлен, авторитет британської цензури, посилаючись на закон трьохсотлітньої давності про заборону інсценізації біблійних історій, поклав край цій затії. Заборона підсилила скандальну репутацію автора, а також сприяла популяризації його п'єси в усій Європі. Люне-По був першим, хто з цього скористався. 1896 р. він поставив п'єсу в Театрі Евр. Ліна Мунтз зіграла Саломею, а сам Люне-По – Ірода. Прем'єра відбулася, коли Вайлд уже перебував у тюрмі в Рідінгу, тож йому не судилося побачити свою п'єсу на сцені. В Німеччині Саломею поставили 1901 р. Там відбулося кілька вистав, серед них слід окремо згадати роботу Макса Рейнгардта на сцені берлінського Малого театру/*Kleines Theatre*. Перша приватна прем'єра в Лондоні відбулася 1905 р. у Нью Стейдж Клуб/*New Stage Club* з Мілісент Мербі в ролі Саломеї та Робертом Феркюгарсоном у ролі Ірода. Цього ж року п'єсу поставили у Нью-Йорку, проте критики відгукнулися дуже стримано: “декадентська річ” – такий був вирок газети *Трібьюн/Tribune*. 1905 р. Ріхард Штраус написав за цією п'єсою свою славнозвісну оперу. У свою чергу в Англії Дж.Т. Грейн, керівник Незалежного Театру/*Independent Theatre*, відомий популяризатор Ібсена, 1918 р., ризикуючи своїм маєтком, намагався обстоювати п'єсу в суді, але програв. Під тиском чимраз більшого суспільного обурення британська цензура відступила щойно 1927 р. Запобігти виставі режисера Теренса Грея у Фестивальному театрі/*Festival Theatre* у Кембріджі вже не було змоги. Перша публічна прем'єра *Саломеї* в Лондоні відбулася в Театрі Гейт/*Gate Theatre* 1929 р. – через тридцять років після смерті автора п'єси.

Оскар Вайлд у наш час більше знаний завдяки одному з кращих вікторіанських фарсів *Як важливо бути серйозним* (1895). 1891 р. він писав: “У кожній сфері життя Форма є початком речей. Як каже Платон, ритмічна гармонія жестів закладає ритм і гармонію в душу”. Сьогодні очевидно, що навіть фарс містить му-



Вайлд, *Саломея*, 1894. Графіка Обрі Бердслі.

зичну форму, а згаданий фарс Вайлда нагадує оперу. Це особливо добре видно на прикладі нотаток Джоржа Александра, режисера вистави для Театра св. Якова/ St.James's Theatre. Він запланував сценічну дію так, щоб підкреслити усі ці діалоги-дуети, тріо, квартети, септети та монологи-арії, які повіднаходив у п'єсі. В.Г.Ауден у рецензії на Вайлдові *Листи/Letters*, написаній для газети Нью-Йоркер/*The New Yorker* (березень, 1963), стверджував, що ця п'єса була "єдиною суто словесною оперою в Англії". Вона репрезентувала "всесвіт слів, у якому персонажі детерміновані тим, що вони говорять, а сюжет – лише нагода для їхніх реплік". Це, врешті, може бути одним із визначень символістичної драматургії.

У Німеччині Гергарт Гауптманн (1862-1946), який починав із потужних п'єс соціально-критичного змісту в натуралістичній манері, як наприклад *Ткачі* (1892), саме завдяки своєму співчуттю до знедолених та пригноблених зумів запалати новий вогонь у збуриливій символістичній драмі, яка тепер здобула ширшу аудиторію. Перегукуючись із творчістю Метерлінка, Гауптманнові романтичні фантазії – *Вознесіння Ганнусі* (1893), *Затоплений дзвін* (1896), *Піппа танцює* (1906) – були сповнені візіонарних сцен, насичених ліричними строфами. Ці сцени не мали нічого спільного з об'єктивним відтворенням дійсності, але провадили їхнього автора до нового символізму, в якому той виражав свій протест.

Вознесіння Ганнусі, наприклад, – це "поема сну" за мотивами казки Андерсена про маленьку дівчинку із сірничками. Дія розгортається в селянській майстерні узимку. Ганнусі минуло чотирнадцять. Вона так боїться свого п'яного вітчима, що намагалася втопитися. Від гарячки у неї починаються галюцинації, і це дає Гауптманнові можливість перейти від прози до поезії. Ганнуся зустрічає своїх мертвих батька і матір, а як сповнення загаданого бажання – бачить власну мученицьку смерть. У видіннях переплітаються христии-



Гауптманн, Вознесіння Ганнусі, 1893.

Вистава у Дрездені, 1894.

янські образи та образи відомих їй казок. З'являється чоловік: напів принц – напів-Христос, який карає вітчима і готує Ганнусю до подорожі на небо. Похмура сценографія не применшує сентиментальності п'єси. Символізм віршованої “казки” *Затоплений дзвін* – спокійніший та врівноваженіший, а наступна п'єса – *Піппа танцює* розповідає про прекрасну італійську дівчину, чий танець викликає руйнівне бажання в кожному, хто його споглядає. Це вже рух від реалізму у світ дикої фантазії. Обидві п'єси відтворюють просту схему сну, в якому символіка має ті значення, що ними ви самі її наділяєте.

У Росії Леонід Андрєєв (1871-1919), наслідуючи Метерлінка, написав *Життя людини* (1907). Це була перша російська символістична п'єса, і вона принесла Андрєєву негайне визнання. На сцені безіменні персонажі, серед яких божественна фігура Судьби – “Той, хто в сірому”. Дія складається із серії епізодів, що

відтворюють сумну круговерть людського життя від народження до смерті, а “Той, хто в сірому” залишається на сцені впродовж усієї вистави, тримаючи в руці запалену свічку, що повільно догорає.

Життя людини – важлива п’еса, оскільки репрезентує першу спробу нового стилю вистав у МХТ. В автобіографії Костянтин Станіславський зазначає, що звертатися до драматургії такого стибу не було звичкою МХТ, адже на той час його колектив мав репутацію найреалістичнішої трупи Європи. І хоча вистава була вдалою, Станіславський не вважав, що вона досягнула своєї мети – “увійти в сферу абстракції”. Станіславський розповідає, як думав використати чорний оксамит у сценографії до *Синього птаха* Метерлінка, але виявилось, що це підходить і для *Життя людини*. Оксамит нівелював тривимірність сценічного простору, поглинаючи всі промені світла. Це створювало ефект присутності смерті на сцені й цілком відповідало песимізовмі андреєвського “похмурого генія”. Супроти цього тла “Той, хто в сірому” виглядав ще примарнішим, а людське життя сприймалося як щось “випадкове, чудернацьке та ефемерне”. Для окреслення контурів кімнати, вікон та дверей, крісел і столів використали шнури, так наче сцена була клаптем чорного паперу, на якому білими лініями накреслили усі речі. Це надавало просторові “страхитливої і безмежної глибини”. Персонажі також були вбрані у чорний оксамит, окреслений білим контуром, і репрезентували лише “схеми людей”. Їхні голоси звучали неприродно, наче записані на плівку. Чорні костюми на чорному тлі дозволяли акторам несподівано виринати і так само швидко занурюватись у “нескінченний простір”.

У кращих традиціях символізму сцена змінювала свій колір та атмосферу від епізоду до епізоду. Біла мізансцена №1 змінювалася на рожеву мізансцену №2, яка символізувала молодість та подружнє щастя. Мізансцена №3 мала золотий колір, відповідаючи матеріальному збагаченню людини. У сцені №4, коли

подружжя втрачало дитя, заціпенілі танцюристи, кружляючи, спадали в примарну оркестрову яму, на тлі “здеформованих” у розпуці фігур старих жінок та чоловіків. За Станіславським, остання сцена, в якій людина зустрічає п’яну смерть, була “безконечним жахом”:

“Чорні фігури в довгих плащах, наче щурі, повзли через сцену; їхній старечий шепіт, кашель та белькотіння наганяли жах та страшне передчуття... В момент смерті людини нізвідкіль з’являлася маса велетенських людських фігур величезного зросту. Вакханалія потвор, що літали та повзали довкола, символізувала смертельну агонію... У безмежній темряві виростала фігура “Того, хто в сірому”, яка доленосним та сталевим голосом проголошувала смертельний вирок людству і нині і прісно і навіки віків”.

Усе це принесло Андрееву звинувачення у блюзнірстві з боку російської церкви, а згодом засудження за буржуазність від радянського уряду.

В Австрії Гюго фон Гофманшталь (1874-1929) зрікся ліричної поезії і навернувся до символістичної драматургії. Його метод полягав у переплетенні слів та музики, що мало втілити символістичну ідею суб’єктивного бачення. Тому свої перші одноактні п’єси він назвав “поетичними драмами”. Не дивно, що його ліричний талант проявився у серії лібрето для опер Ріхарда Штрауса, з-поміж яких найвідоміша Кавалер троянди (1911).

Гофманшталь часто переслідував ту ж мету, що й символісти. У ранньому есеї *Поезія та Життя/Poetry and Life* (1896) він пояснював, що поет намагається пробудити певний “стан душі”, а в праці *Сцена як образ сну/The Stage as Dream Image* (1903) розвинув ідею, що і життя, і сцена поділяють властивості снів.

Сни наділені драматургічною ощадливістю, а це може придатися в театрі. Гофманншталь вірив, що лише на сцені мистецтво може стати “правдивим”: “усі інші речі – то параболи та віддзеркалення”. У своєму пролозі до *Антиґони* Софокла Гофманншталь виводить образ “Духа Трагедії”. Коли Антиґона виходить через портал палацу і повільно спускається сходами вниз, одягнена в осяйну сукню, до неї звертається Студент, який говорить про театр, як продовження життя:

“Примарою є ти,
народжена не там де слід,
у цьому мерехтінні,
між стін оцих облудних
та легіонів снів, що гніздяться у них...”.

На що Антиґона відповідає:

“Я в камінь
перетворюю серця, як робить це пустеля.
Я зупиняю час, все завмирає.
Що тут стається, час не має над тим влади”.

Тут також корінилося прагнення символістів до імперсональної творчості. Для Гофманнштала це було проблемою, аж доки він не узгодив його із сутнісними аспектами людської особистості. Гофманншталь дійшов висновку, що Шекспір, Мольєр та Кальдерон у своїй творчості возз’єднали мистецтво і сон із реальністю. 1918 р. він почав працювати над проблемою вираження цього дуалізму в Кальдероновому *Життя – це сон*. Ця його праця перетворилася на самостійну п’єсу *В’язниця* (у двох версіях 1925 та 1927 рр.).

Гофманншталь ішов слідами Метерлінка, створюючи містичний театр лісів та замків. Він запозичував ідеї з грецьких міфів (Едіп, Електа, Алкеста), трансформуючи їхні теми у драматичні образи власної Душі. Становлення Гофманнштала як драматурга значною мірою відбулося завдяки землякові – режисерові Максіві Рейнгардту, який, як ніхто інший, зумів роз-

крити потенціал його уяви. 1920 р. вони організували театральний фестиваль у Зальцбургу, що розпочався прем'єрою Гофманншталевої супероригінальної модернізації середньовічного мораліте *Кожен* (1911). У режисурі Рейнгардта спектакль перетворився на грандіозне дійство під відкритим небом на площі перед собором. Вони повторили свій успіх 1922 р. ще одним римейком, цього разу за Кальдероном. Видовище називалося *Великий зальцбурзький всесвітній театр*. Творчість Райнгардта ми детальніше розглянемо у частині третій.

У 1890-х рр. у Парижі також перебував Август Стріндберг (1849-1912), шукаючи шляхів для розвитку своєї натуралістичної драматургії та прагнучи виявити реальність, приховану за поверхнею видимого. Новий творчий стимул він знайшов для себе у мисленні французьких символістів. На ідеях шведського філософа Сведенборга та на музичних теоріях Вагнера Стріндберг почав створювати п'єси-фантазії, що збурювали гіпнотичні переживання. Ці твори не були структуровані відповідно до принципів драматургії, вони опиралися на закони музичних форм. Його першими спробами на цьому шляху стала трилогія *Дорога в Дамаск* (1897-1904) та *П'єса снів* (1902). Він називав їх "п'єсами снів", бо своїми оперними ритмами та символічними натяками вони проявляли внутрішні стани душі та активність підсвідомості. Під пером митця усе це перетворювалося на глобальні проблеми всього людства. Як написав Стріндберг у своїй уславленій передмові до *П'єси снів*, його твори могли репрезентувати "невз'язну, але, на перший погляд, логічну форму сну", в якій "ні часу, ні простору не існує" і де "будь-що можливе та вірогідне".

Стріндберг також був знайомий зі статичною драматургією Метерлінка, вільною від "насилства анекдота". В листі, написаному у квітні 1901 р., він без вагань стверджував: "Якщо ви хочете збагнути мою подальшу працю правильно, будь ласка, ознайомтеся зі *Скарбом покірних* Метерлінка, однією з найвидатніших

книжок, яку я коли-небудь читав”. Вплив символізму Метерлінка особливо відчутний у Стріндберговій моралізуючій п’есі *Великдень* (1901), де непорочна шістнадцятилітня Елеонора, дитяча візіонерка, символізує прагнення людської душі зробити всіх щасливими. Стріндбергове зацікавлення релігією пронизує всю п’есу, в якій дія розвивається відповідно до християнського календаря від Чистого Четверга через Страсну П’ятницю та Велику Суботу до самого Великодня. Його музичні ідеї відображені в трьох актах п’еси, кожен з яких має окремий настрій, розпочинаючись відповідним пасажем із *Семи слів Спасителя* Гайдна. *Біла лебідонька* (написана 1902, прем’єра 1908), для якої Сібеліус створив музику, – це народна казка, в якій чиста і щира любов Білої лебідоньки до прекрасного принца звільняє короля та королеву від обіймів зла. Дія відбувається в середньовічному замку, що цілком у стилі Метерлінка. Його вплив відчутний і в іншій Стріндберговій релігійній народній казці – *Коронна наречена* (опублікована 1904, поставлена 1906 р.). У лютому 1901 р. в листі автор відгукувався про неї як про “спробу проникнути у Метерлінкову чудесну царину краси, уникаючи аналізу, питань та поглядів, шукаючи лише красу зображення та настрою”. Слід зауважити, що велика кількість першорядних п’ес постала на ґрунті творчості другорядних драматургів.

Стріндберг повернувся до суб’єктивізму “п’єс снів” у 1907 р., коли розпочав працю над своїми п’ятьма *Камерними п’єсами для Інтимного театру/Intima Teatern*, що його він заснував у Стокгольмі разом з актором Августом Фальком. Ці п’єси з їхньою музичною формою, нехтуванням реалістичного сюжету та персонажів, безперечно, завдячують своєю появою теорії символізму. Це сни-фантазії, що досліджують нав’язливу тему видимості та істинності. Найвідоміша з-поміж них – *Соната духів* (1907). Поруч із *П’єсою снів* цей твір дуже важливий для розуміння формування не лише символізму та сюрреалізму (обидва спрямування

значною мірою завдячували внескові Стріндберга), але також і для іншого дітища – Стріндбергового надзвичайного оeuvre – експресіонізму. Річ у тім, що Стріндбергові “п’єси снів” та камерні п’єси, які і для символістів, і для експресіоністів були “своїми”, стали вагомим відправним пунктом в історії сучасної драматургії, а Стріндбергова творчість – її великим вододілом. Ці п’єси зроблять внесок до початків ще одного великого спрямування сучасної драматургії – експресіонізму, і ми їх розглянемо у третій частині нашої праці.

7 *Жаррі, предтеча сюрреалізму у Франції*

Король Убу (1896)

Один із видів театрального символізму у Франції від самого початку обрав курс у напрямку до ірраціонального та ірреверентного – так, наче підбурення було приховане в самій первісній формулі символізму. Слідом за символістичною поезією, що викресала іскру алогічності та шаленства разом із химерною образністю та non sequiturs думок та почувань, нереалістичний театр відкрито закликав перетворити дійсність на сон та нічний кошмар у гостро сатиричній проекції. У двадцять три роки Альфред Жаррі (1873-1907) віднайшов спосіб, як подолати, з одного боку, приземлений реалізм, а з другого – притаманну окремим символістам романтичну переоцінку власних можливостей.

Люне-По, який зі своїм Театром Евр був ладен на все, мав за честь презентувати символістичний фарс Жаррі *Король Убу*, або поляки у двох величних спектаклях на сцені Нового театру/Nouveau-Théâtre 1896 р. Виставу рекламували як comédie guignolesque (комедія маріонеток), оскільки стиль гри мав маріо-

нетковий характер. Короля Польщі вбивали жадібність та глупота, алегорично репрезентовані ляльками-монстрами – Татком Убу та його дружиною, які віддалено нагадували Макбета і леді Макбет. За формою та змістом п'єса була безпрецедентним прикладом бруталного театру, диким бурлеском на романтичну історичну драму. Попри те, вона здобула значно ширший резонанс, ніж той, на який заслуговують бурлески. Французький драматург Саша Гітрі, автор легких комедій, не міг визначити жанр цієї п'єси, однак це його не стримало від такої заяви:

“Питання чи є *Король Убу* шедевром, як на мене, безглузде. Я вірю, що ця п'єса – шедевр у своєму роді. Ви запитаете, якого роду цей шедевр? Його дуже складно визначити, адже не належить він ні до чистого гумору, ні до чистої пародії. Він не споріднений з жодним жанром літератури... Якби мене примусили класифікувати цей феномен, то я б, передовсім, умістив його серед непомірних карикатур, возвівши в ранг найоригінальніших та найпотужніших бурлесків усіх часів”.

Серед богеми на Монмарті ексцентрика Жаррі добре знали. Він жив, як злидар. Носив старі панталони, що їх, наче роверист, заправляв у шкарпетки, які завжди виднілися з його килимових пантофлів. З-поміж його дивацтв можна згадати два заряджені пістолі та причеплений ерегований фалус, прикритий маленьким оксамитовим капелюшком: щоб вганяти панянок у рум'янець. Де б він не йшов, завжди рецитовав строфи зі своєї п'єси, яку постійно переробляв. Він написав її ще в часи свого навчання в ліцеї для лялькової пародії на ненависних учителів. Люне-По, прочитавши опубліковану версію *Убу*, був розчарований, але схвальні відгуки друзів підштовхнули його до втілення цієї речі на сцені.

У своїх ремарках Жаррі був вичерпний. Сценографія мала бути мінімальними, вистачало однієї групи декорацій та простої задньої завіси. Це звільняло від піднімання та опускання куліс під час зміни сценічної дії. Численні входи і виходи персонажів упродовж вистави мала супроводжувати музика, замовлена Клодові Террасе, який заодно мусив диригувати маленьким оркестром, розміщеним за кулісами. Серіз'є та Бонар повинні були спроектувати декорації так, щоб одночасно показати інтер'єр та екстер'єр кімнати, контрастно зіставивши арктичний і тропічний пояси. Ефект був агресивно неправдоподібний, дитячий та гротескний. Ліворуч на сцені намалювали велике ліжко з нічним горщиком під ним, а поруч – дерево із засніженим низом стовбура. Праворуч – пальми, довкола однієї з яких обвився удав, поруч шибениця, на якій підвішено скелет. Усе це на тлі краєвиду з морем. У глибині сцени містився камін, на якому стояли годинник та канделябр. Рама каміна відчинялася, наче брама, і саме через неї персонажі потрапляли на сцену. Відповідно до мішанини всіх цих візуальних елементів, місце дії також змінювалося: будинок, потім палац, потім гори, далі – все у зворотному порядку, а тоді – з Польщі у Росію. На зміну місця дії кожен раз вказувала поява сивобородого старця, вбраного в жебрацьку одягу, який чіпляв на гвіздок відповідне оголошення так, щоб його добре бачили глядачі.

Люне-По був у відчаї, коли ознайомився з рекомендаціями Жаррі, і мудро вирішив доручити поставити п'єсу самому авторові. Можливо, під впливом епізодичної природи *Пер Гюнта* – однієї з нечисленних сучасних п'єс, якими Жаррі захоплювався, він згрупував сценічну дію у низку епізодів, що мали швидко змінювати один одного, наче номери в концертно-музичній програмі. Тривалість спектаклю не перевищувала сорока п'яти хвилин, стилізація мала бути делікатною та економною у засобах. Оскільки персонажі були задумані як маріонетки, то їх відповід-

ним чином слід було репрезентувати на сцені. Актори в масках, виконаних за проектами самого Жаррі, рухалися і жестикулювали, як механічні пристрої. Таким чином персонажі втрачали свої людські риси і в карикатурний спосіб втілювали могутні символічні ідеї. Перший Татко Убу був огрядний, мав лису голову у формі груші і величезне пузо. На обличчі маска зі слонячим хоботом, а на голові – шапка-казанок, поверх якої у виставі з'явилася ще й корона. З його кишені стирчала палиця, а збоку теліпалася пляшка. Ставши королем, носив у руці туалетну щітку замість скіпетра. Славнозвісний Фірмін Жем'є з Комеді Франсез, який виконував роль, декламував тексти на двох нотах без модуляцій та наголосів, свідомо імітуючи манеру розмови самого Жаррі, роблячи дивакуваті рухи руками і ногами. Мама Убу (цю роль грала Луїза Франс) була вбрана в сукню консьєржки, а на її голові гніздився вульгарний рожевий капелюшок, прикрашений пір'ям та квітами. Усе мало викликати не так сміх, як обурення глядачів.

Серед каверз та “трюків”, якими Жаррі наповнив спектакль, були сорок костюмованих манекенів у людський зріст, які в третьому акті представляли шляхтичів, фінансистів та управителів. Згідно з текстом п'єси ці манекени слід було зіпхнути у пастку, натомість, під час спектаклю їх поскидали в партер, тим самим трохи збентеживши публіку. Їх виготовлення коштувало грошей, і Люнс-По ще довго зберігав їх у театрі, сподіваючись знайти їм ще якесь застосування. Але даремно. Кавалерійська атака в четвертому акті була показана за допомогою сили-силенної картонних коней. А проблему масовок вирішили дуже просто – відмовилися від них. Єдиний солдат втілював цілу польську армію, і сам-самісінький зображав усі битви під вигуки Убу: “Яка банда, яка втеча!”

Слід зазначити, що Пітер Брук разом зі своєю міжнародною трупною успішно поставив *Убу* на сцені Театру Буфф Норд/Théâtre du Bouffes du Nord у

Парижі 1977 р. з Андреасом Катсуласом у ролі Татка Убу та Мішель Коллісон у ролі Мамаи Убу. Спектакль відбувався без масок і костюмів. Реквізитів було мінімум, і актори імпровізовано створювали сценографію, використовуючи два великих мотки канатів, кілька паптиків, цеглин та шмат штучного хутра. Росіяни блискуче воювали з Убу, кидаючи в нього гумовими кулями, що високо підскакували, підкреслюючи легковажний дух вистави. Брук продемонстрував свою геніальність, використавши один і той самий брудний шмат хутра для застеляння ліжка, і для мантії Убу, і навіть для ролі ведмедя, який, ковтнувши чоловіка, випльовував його капелюх та кістки. Вистава нагадувала рейвах і набула форми дитячої забави.

Авторська прем'єра *Короля Убу* була особливою подією. Спектакль відбувався при повному залі, що його заповнили друзі Жаррі, кілька авангардних критиків та інших глядачів, що очікували скандалу. Аудиторія поділилася на дві партії. Прихильників Убу очолив Генрі Бауер із газети *Ехо/L'Echo*, а на чолі їхніх супротивників став Анрі Фонк'є з *Figaro*. В той час як одна група навмисне аплодувала, інша на знак протесту несамовито галасувала, підскакуючи зі своїх місць.

Автор презентував свою п'єсу вбраний у мішкуватий костюм із шифоновим шаликом на шиї. Риси його блілого напудреного обличчя були виразно підмальовані. Жаррі поклав свої нотатки на столик, вкритий старим покривалом, і впродовж десяти хвилин монотонно виголошував свою промову. Він попросив пробачення за оркестр, який, за його задумом, мав складатися лише з тромбонів та перкусії, а далі розрізненими реченнями оповів про п'єсу. Врешті, на сцену вийшов Жем'є, що грав роль Убу, і промовив перше безсмертне слово скатологічного, раблесівського діалогу – “Merdre” (слово “гівно” з доданою літерою “р”). Це викликало справжнє збурення. Галас тривав п'ятнадцять хвилин, і багато людей повиходило з залу.

Це слово повторювалося не менше тридцяти трьох разів упродовж спектаклю, а глядачі захлиналися від люті та сміху. Попри те, Жем'є перекикував гамір, і врешті-решт його якісна комічна гра утримувала увагу тих, хто ще залишався у залі, тож хоч якась частка сатиричного духу п'єси змогла пробитися крізь весь цей балаган.

Навряд чи Жаррі прагнув стати законотворцем театру майбутнього, але його п'єса принесла дивовижні плоди. Він захищав свою п'єсу в 1897 р. в лютневому випуску часопису Ревю Бланш/*La Revue Blanche*, стверджуючи, що єдиним завданням вистави було показати те, чого не прочитаєш у книжках. Для Жаррі сцена була дзеркалом, яке спотворювало характери пропорційно до їхніх вад так, як маска спотворює риси обличчя. Убу – це клоун, що довірливо і байдуже виставляє напоказ свою глупоту, демонструючи обмеженість, захланність, брутальність та боягузтво. П'єса викликала тривалу дискусію. Фонк'є у *Фірапо* назвав виставу такою нудною, що “вона повинна спричинити падіння символістичної тиранії під назвою “Король Убу”. Натомість, Ромен Кулі в Ревю Бланш назвав прем'єру історичним моментом: “Божевільний, унікальний вечір!”. У щоденних розмовах Убу перетворився на символ буржуазної тупості в усьому – від мистецтва до політики, а присутня у п'єсі насмішка над війною виявилася пророцтвом подій 1914 р. “Сморід Убу чути скрізь”. Відтоді Жаррі підписував свої листи “Тато Убу” і використовував королівське “ми”, але, ставши жертвою алкоголю та етеру, помер у віці тридцяти чотирьох років. Останнє, що він попросив перед смертю, була зубочистка.

Рожер Шаттак у *Веселих роках/The Banquet Years* зазначає, що поет-символіст Малларме цілком позитивно оцінював Жаррі як “впевненого, тверезого драматичного скульптора”, а його Убу вважав п'єсою “високого смаку”. Малларме написав Жаррі похвального листа. Сталося так, що на прем'єрі були присутні В.Б.Йетс та Артур Саймонс. Вистава їх вразила, хоча

і стурбувала своїми натяками. З цього приводу Йетс в автобіографії писав:

“Відчуваючи обов’язок підтримати найдуховнішу з партій, ми підтримували виставу, але цієї ночі в готелі Корнель я почувуюся засмученим, бо комедія об’єктивно ще раз продемонструвала свою нестримну потугу. Кажу собі: “Після Стефана Малларме, після Поля Верлена, після Густава Моро, після Пюві де Шавана, після наших власних строф, після наших ніжних барв та нервових ритмів, після блідих змішаних відтінків Конде, після всього цього, — що можливе далі? Після нас прийде Бог Дікуна (с.234)”.

Вимоги до Убу були перебільшені, але персональне та суб’єктивне використання театральних засобів на деякий час прижилося на паризькій сцені. Це був початок контркультури, яка покличе до життя численні прояви художньої анархії і проповідуватиме розмаїття слабо пов’язаних між собою вчень чи антивчень про життя та мистецтво.

У спадок від Жаррі залишився культ “Патафізики”. Ця іронічна назва вперше випадково з’явилася у пролозі до першої книги Жаррі *Хвилини піщового меморіалу/Les Minutes de Sable Mémorial* (1890) в діалозі між Убу та професором Ашаром – визначним збирачем багатогранників:

УБУ. Пам’ятайте, що звертаєтеся до видатного патафізика.

АШАР. Даруйте, сер, що ви сказали?

УБУ. Патафізика – це сфера науки, яку ми відкрили і безперечна потреба в якій всезагально відчувається.

Патафізика – це наука “уявних вирішень”, яка досліджує “правила винятків” та пізнає “світ за межею

метафізики”. Осягаючи речі цього світу, Жаррі трактував себе як жертву його абсурдності. Він працював над цією вселенською наукою з 1894 по 1898 р., маючи на меті включити її до незавершеної повісті *Жести та переконання доктора Фостроля, патафізика/Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*. Це мав бути такий собі звіт про подорож з одного символічного острова на інший крізь простір, влучно названий Вічністю. 1949 р. гурт ентузіастів разом з абсурдистським драматургом Іонеско заснував *Колегію Патафізики/Collège de Pataphysique*. Вони написали статут та обрали керівництво, а у квітні 1950 р. вийшов перший випуск *Зошитів Колегії Патафізики/Les Cahiers du Collège de Pataphysique*. Колегія перша визнала *Голомозу співачку* (1952) Іонеско та *Будівничого імперії* (1959) Бориса Віана. *Колегія Патафізики* проголосила себе інституцією, що відмовлялася служити будь-якій меті, відмовлялася рятувати людство “або, що не менш типово, світ”.

Альфред Жаррі написав ще дві п'єси *Убу Рогоносець* (1898) та *Убу Скнара* (1900). Він так і не дочекався їхньої появи на сцені. П'єсу *Фостроль* опублікували аж після четвертих роковин його смерті. Але справу Жаррі невдовзі продовжив сюрреаліст Аполлінер, а після Першої світової війни – Андре Бретон. Великий митець Жан Кокто теж узяв собі на озброєння започаткований Жаррі підхід до драматургії, тож нестримного *Убу* можна трактувати як предтечу сюрреалізму та абсурду на сучасній театральній сцені.

8 *Дадаїзм та сюрреалізм у Франції: від Тзара до Кокто*

Весілля на Ейфелевій вежі (1921)

У 1910-х роках у повітрі витали численні незвичайні маніфести кубістів, футуристів та інших

Дадаїзм та сюрреалізм у Франції: від Тзара до Кокто

авангардистів, що закликали до реформ у мистецтві. Кожен прагнув публічності, але не всі мали талант. У Крейговім періодичнім виданні *Маска* (№VII, 1913) Філіппо Томазо Марінетті (1876-1944), засновник італійського футуризму, висунув нову концепцію театру, що базувалася на стилістиці мюзик-голу. Він вважав, що комічні деформації, неромантичні ексцентричності і гротескові пародії – найкращий спосіб зруйнувати “сумирність, сакральність, серйозність, величавість Мистецтва з великої літери”. П’єси футуристів були короткими до безумства (*Місячне сяйво* Марінетті тривала лише дві-три хвилини) і легковажними, наче скетчі в мюзик-голі.

Трістан Тзара (1896-1963) та Андре Бретон (1896-1966) прославились як засновники і популяризатори дадаїзму. Цей мистецький рух був покликаний продемонструвати відразу до тогочасних суспільних цінностей, безглуздість яких з усією очевидністю проявилася на полях Першої світової війни, як наприклад у часі франко-німецької битви під Верденом. 1916 р. Тзара втік до нейтральної Швейцарії, нейтральної, але розташованої в самій серцевині розшматованої війною Європи. Він оселився у Цюріху, присвятившись конструюванню форм безглузлого мистецтва, єдиною метою якого було шокувати аудиторію. Через дадаїзм він проголошував доцільність хаосу, тотальну десакралізацію, порушення всіх законів, систем та суспільних умовностей. У другому маніфесті дадаїзму зазначалося, що головним призначенням дада виставок є досягнення найвищого рівня непорозуміння між митцем та аудиторією. Дадаїсти, головним чином поети та художники, дали світові зрозуміти, що мистецтво потребує ґвалтівного струсу.

Свої публічні виступи Тзара супроводжував брутальними жестами, пекельними криками та свистом, що, на його думку, мало акцентувати суть. Поетичні читання перетворюються на рецитації газетних статей під акомпанемент дзвонів та калаталок; Моні

Лізі домалюють вуса, перетворивши цей процес у вишукану церемонію. Роком пізніше Тзара перемістить штаб-квартиру своєї організації до Парижа, де продовжуватиме писати свої маніфести та послідовно атакувати мистецький естеблїшмент, не оминаючи при цьому новомодних течій кубізму та футуризму. Дадафестивалі в Цюріху та Парижі тривали до 1921 р.

У кращому випадку цей рух сприймали як великий жарт. Втім, з погляду наших днів, дадаїзм не виглядає аж таким нігілістичним, як його оцінювали сучасники. Він надав мистецтву ХХ ст. поштовх, так необхідний для подальшого розвитку. Якщо у своїх політичних цілях дадаїзм прагнув усунути правлячу еліту, то завданням його естетичної програми були переміни в людському сприйнятті довколишнього світу. Кінцева мета дадаїзму – це руйнація барикад форм та ідей, що їх традиційне мистецтво століттями вибудувало між митцем та громадськістю. Тзара прагнув повернутися до простоти та спонтанності і дати шанс особистісним та суб'єктивним цінностям. Для цього треба було дезорієнтувати глядача – і, можливо, навіть самого митця. Тож найпозитивнішою рисою дадаїзму, як це не парадоксально звучить, стала його глибокодумність. Цей мистецький рух вимагав від своїх послідовників чималих інтелектуальних зусиль для того, щоб подолати раціональний спосіб мислення і визнати, що творення цілком недоречних із погляду природи та мистецтва речей вимагає неабиякої обдарованості.

Попри те, сюрреалізм, який розвинувся із дадаїзму, став визначним явищем тієї доби. Якщо дадаїзм переважно змагав до того щоб сплундрувати мистецтво, підриваючи його устої, то сюрреалізм рафінував дадаїстичні принципи, прагнучи дослідити через мистецтво усі таємниці ірраціональних берегів свідомості. Раціональний контроль над сприйняттям мав бути ліквідований будь-якою ціною. Сююреалісти використовували для цього елементи чуда, мимовільності та несвідомості. Чистий дадаїзм прагнув лише,

Дадаїзм та сюрреалізм у Франції: від Тзара до Кокто

щоб випадковість керувала людською діяльністю; сюрреаліст мав далекоглядніші плани – він прагнув оформити безформеність сенсів. Більшість людства пов'язує сюрреалізм виключно з творчістю каталонського художника Сальвадора Далі, як писав Моріс Річардсон – “з усіма його вигнутими годинниками, обрізаними фалічними членами на милицях, торсами з шухлядками, намальованими на тлі його рідних краєвидів півострова Кадак” (*Літературний додаток газети Таймз/The Times Literary Supplement*, 13 січня 1978 р.) – це аморфна експлуатація жанру. Дехто зустрічався з сюрреалізмом у кіно, де образи накладалися в ірраціональний спосіб за допомогою монтажу. 1939 р. Джозеф Корнелл осквернив одну з типових тогочасних голлівудських мелодрам, урізавши її до двадцяти чотирьох хвилин і збільшивши швидкість проєкції, замінивши трагічно-сентиментальне музичне оформлення веселими латиноамериканськими мелодіями. Однак у своїх найкращих проявах сюрреалізм був обережним “звихненням” логічного мислення, сумішшю випадковості та аргументу, руйнацією простору та часу так, щоб кожен зрозумів. Безлад, що виникав за тим, мав підносити аудиторію на новий, вищий, “поетичний” рівень сприйняття. У мистецтві кіно роботи сюрреаліста Луї Буньюеля всевітньо відомі як характерні зразки “чорної” комедії.

1924 р. Андре Бретон написав свій перший маніфест, і його версія сюрреалізму невдовзі замінила дадаїзм Тзара. Колишній студент медичного факультету, черпаючи аргументи з теорії Фрейда, Бретон обґрунтував свій власний бренд художньої анархії, створеної зі слів та образів вільних асоціацій. Це був метод “писання на автопілоті”. Бретон прагнув, щоб сюрреалістичний твір став вікном, через яке людина могла б споглядати внутрішній ландшафт свідомості. Його підхід надав важливості сну, фантазіям та галюцинаціям, а на роль видатного предтечі підходив кожен, хто був достатньо егоцентричний та заглиблений у підсвідомість – від Ієроніма Босха до Люїса

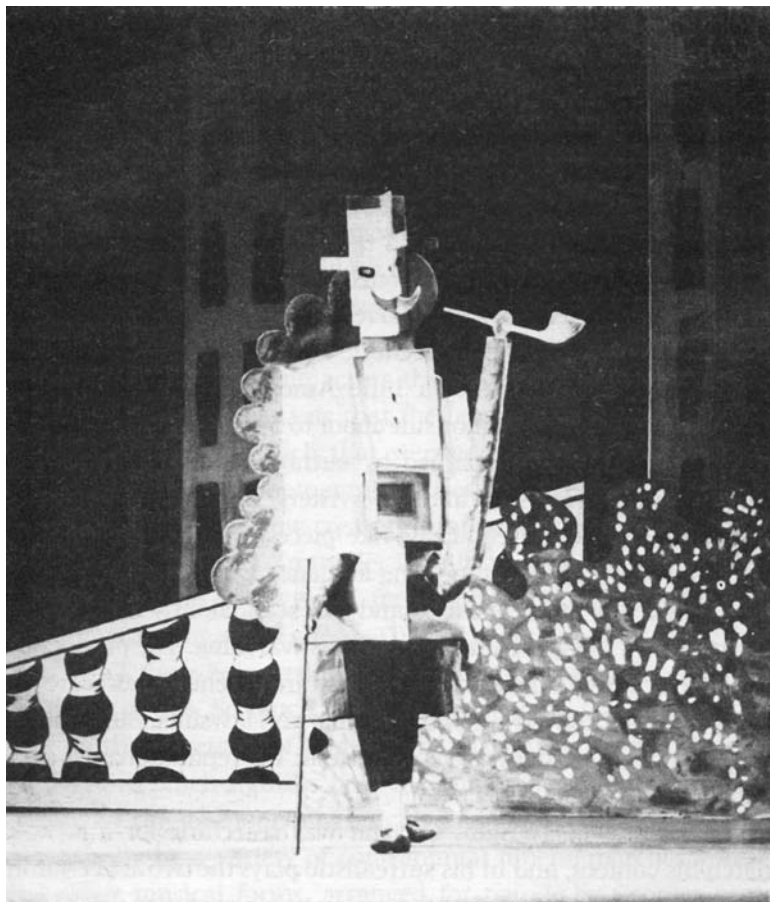
Керролла. На цьому етапі сюрреалізм став чимось більшим, ніж мистецький рух. Його можна розглядати навіть як спосіб життя.

Зв'язок сюрреалістів із театром не був конче прямим. Алогічність, яка скорше статична, ніж драматична, не може відіграти вирішального значення для якості п'єси. Сам би Фройд сказав, що навіть поганій сон має сенс. Але пошук елюзивної "дійсності" або персональної "ідентичності" у маревах трансу та сну і в брутальних проявах підсвідомості в той чи інший спосіб вів до продукування ідей, і це рівною мірою стосувалося драматургів.

Театральний сюрреалізм зродився головним чином у Парижі. Його прояви можна знайти в п'єсах Аполлінера та Кокто. Частково відлуння дадаїзму та сюрреалізму сягнуло Лондона та Нью-Йорка. Щойно 1936 р. лондонці змогли побачити хоч щось із французького сюрреалізму під час Міжнародної сюрреалістичної виставки Рональда Пенроуза в Нью Берлінгтонських галереях/*New Burlington Galleries*. Сюрреалістичне шоу мало шокувати. Прибув сам Далі у скафандрі водолаза (поки його знімали, художник мало не задихнувся). А по залу вешталась якась молода панянка з букетом троянд замість голови. За винятком небагатьох, хто мав сентимент до французького та німецького мистецтва, публіка була налаштована вороже. На час другої виставки, що відбулася 1978 р. в Галереї Гайварда/*Hayward Gallery*, сюрреалізм трактували вже як суто історичне явище, при цьому з царини чужої культури.

У Парижі все було по-іншому. 1917 р. були поставлені дві важливі п'єси, написані під безпосереднім впливом *Убу Жаррі* та дадаїзму. Це були *Цицьки Терезія* Аполлінера та *Парад* Кокто. Ці п'єси відкрили декаду сюрреалізму на французькій сцені. На зразок *Убу* сюрреалістичні вистави складалися з багатьох швидкоплинних сценок, а персонажі в масках рухалися, наче механічні роботи. На зразок італійських

Дадаїзм та сюрреалізм у Франції: від Тзара до Кокто
футуристів, французькі сюрреалісти уникали всього умовного, але на відміну від футуристів прагнули внести певний порядок та зміст в ідіоми своїх спектаклів, застосовуючи сюрреалістичні прийоми, аби продемонструвати, навіть впадаючи в моралізаторство, те, що вони вважали реальністю життя, і те, що було в тій реальності для них важливого.



Кокто, *Парад*, 1917. Сценографія Пікассо.

Гійом Аполлінер (1880-1918) розпочав працю над *Цицьками Терезія* 1903 р., після того, як, познайомившись із Жаррі, потрактував сатиричний бік бурлескного характеру *Убу* поважно. Його п'єса написана віршем, складається з двох актів та чотирнадцяти картин, проте зберігає єдність часу та місця дії, ба, навіть розповідає цілком змістовну історію про фемінізм у Занзібарі, де жінки відмовилися народжувати дітей. Її можна вважати пародією на проблемну п'єсу, присвячену ідеї звільнення жіноцтва. Але сценічна дія перенасичена Убуїстичними трюками. Бунтівна героїня Тереза замість грудей мала надувні червону та синю кулі, які, звисаючи, теліпалися на шнурках. Згодом, наче м'ячі, вона скидала їх у партер, а сама, запускаючи вуса та бороду, перетворювалася на Терезія. Народ Занзібару, як і армію Убу, репрезентував один актор, який, реагуючи на події, гримів баняками, пательнями та всім, що потрапляло під руку. Інший персонаж – Газетярка, що була ув'язнена у своєму кіоску, де виспівувала, пританцьовуючи та вимахуючи руками. Дідаскалії промовляли в мегафон, а діалоги, строфи яких склалися з газетних заголовків, викрикували, імітуючи манеру вуличних продавців газет. Очевидно, всі ці пристосування мали на меті зруйнувати реалізм притаманний добротним п'єсам. У своєму вступному слові Аполлінер заявив, що цією атакою на реалізм він повернувся обличчям до природи. Так він прийшов до власного визначення сюрреалізму: “Коли людина задумала імітувати ходьбу, вона винайшла колесо, яке не має нічого спільного з ногою. В той спосіб несвідомо був створений сюрреалізм”. Аполлінер заперечував будь-який символістичний підтекст п'єси, а під час прем'єри в Театрі Мабель/Théâtre Maubel в неї з'явився підзаголовок сюрреалістична драма. Ось так народилося це слово.

Жан Кокто (1889-1963) для своїх творчих експериментів обирав найрізноманітніші художні засоби. Не випадково до нього причепилося скептичне звання

Дадаїзм та сюрреалізм у Франції: від Ізара до Кокто

шоумена. Його дар створювати унікальні яскраві візуальні образи проявився і в театрі, і в кіно. “Здивуй мене!” – закликав Дягілев, і Кокто відгукнувся *Парадом* – першою з багатьох спроб вразити глядачів. Коли п’єсу поставили в Театрі Шатле/Théâtre du Châtelet, він іронічно назвав її *ballet realiste*. Дягілевська російська балетна трупа та хореографія Леоніда Масіна затінили всі діалоги, що їх Кокто напхав до лібрето. Музику написав Ерік Саті, а кубістину сценографію створив Пікассо. Це справжнє диво, що вистава відбулася, беручи до уваги темпераментність цього тріо авангардистів. Задум полягав у тому, щоб протиставити ілюзію та реальність, і парадний заголовок на чудернацькій вивісці над цирковим тентом повинен був приманювати глядачів відвідати шоу, щоб пізнати реальність. Обабіч розташувалися манекени трьох Директорів, вмонтовані у сценографію, двоє акробатів, китайський фокусник та “маленька американська дівчинка”, схожа на Мері Пікфорд у морському костюмі зі *Страхів Пауліни*. Танці відбувалися під акомпанемент неймовірних звукових ефектів, що їх створювали сирени, свищики та грамофони. Танцюристи виглядали несправжніми, рухалися, наче маріонетки в стилі Крейга. Глядач не міг бачити, що насправді відбувалося у цирковому шатрі, і в скандальний спосіб почував себе часткою гротескної забави, яку спостерігав. Виставу зустріли традиційною сумішшю схвалення та освистування, що супроводжувалося публічними образами та судовими позовами. Таким був дебют Кокто, а прем’єра *Параду* заклала фундамент для його репутації.

Як і кожен драматург, Кокто шукав стилістичного виразу для сутності своєї творчості, і в його сюрреалістичних п’єсах перше невіддільне від другого. Він прагнув, щоб сценічна дія у його наступній виставі була картинною. Пояснював це тим, що прагнув замінити, як він її називав “*poésie de théâtre*”, “театральну поезію” на звичайну поезію у театрі – поезію в самій структурі вистави, а не лише в її мові. Тому він

акцентував на візуальних і театралізованих ефектах за рахунок слів. *Весілля на Ейфелевій вежі*, поставлена 1921 р. в Театрі Єлисейських полів/Théâtre des Champs-Élysées, мала характер чергового балету. Цього разу хореографію розробив сам Кокто разом із Жаном Борленом. Танцювала нова шведська балетна трупа під керівництвом Ральфа де Маре. Цього разу, однак, текстова частина набула більшої ваги у спектаклі: поруч із пантомімою у масках на сцені були присутні два конферансьє в костюмах грамофонів із рупорами. Вони рецитували строфи і пояснювали сценічну дію. Такий прийом створював ефект відсторонення актора від персонажа – ефект, що його згодом використовував Брехт, але зовсім з іншою метою (див. частину III).

Сценографія, яку запроектувала Ірен Лаго, складалася з величезних повітряних міхів фотокамери, припасованих до першого ярусу Ейфелевої вежі. Фотокамера відчинялася, наче брама через, яку виходили персонажі. На задній завісі була намальована велична панорама Парижа з “висоти пташиного лету”, на тлі якої височіли, наче корабельні щогли, міські вежі. Костюми та маски розробив Жан Віктор-Гюго. Виставу розпочинав страус, що перебігав сценою, утікаючи від мисливця. Фотограф пояснював глядачам, що коли він востаннє промовив “А зараз вилетить пташка!”, саме цей страус вискочив із фотокамери. Після того, як тільки він намагався сфотографувати весілля, з камери вискакувала якась істота, – наприклад, лев чи прекрасна купальниця, запозичені у Трувіля, і, врешті-решт, маленький хлопчик-товстун, майбутній нащадок молодят, який кидав у гостей макаронами. Нісенітниці тривали, аж доки вся весільна процесія не зникла у фотокамері на рахунок “п’ять”. На цьому сценічна дія закінчувалася.

Діалоги з присмаком Іонеско в серіях clichés (“кліше” по-французьки означає не лише усталеність, але й фотографію) промовлялися через грамофони швидко та гучно. Саркастичним акомпанементом до



Кокто, *Весілля на Ейфелевій вежі*, 1921. Спектакль у Театрі Елісейських полів. Сценографія Ірен Лаґо.

них звучали різноманітні похоронні марші, вальси та інші музичні форми, що пародіювали твори Жоржа Оріка, Дарія Мільо, Френсіса Пуленка, Жермена Тайлефера та інших відомих композиторів “шістки”. Уся вистава справляла враження безглузлого сну, божевільно інвертованого та дико комічного. У своїй передмові 1922 р. Кокто проголосив, що замість того, щоб применшувати абсурдність життя, він підкреслив її: “Я намагався намалювати полотно *правдивіше від правди*” (курсив Кокто. – Прим. автора). Він хотів “освіжити банальність” і показати її в такому світлі, щоб вона “повернула собі молодість”. Якщо комусь його проблематика видається надто простою, то він

слушно запитує: “А хіба ми вже не в школі? Чи ми вже перестали дешифрувати те, що є простим?”. Звинувачений у блазнюванні, він захищався цитатою з Мольєра: “Лише блазневі дозволена зухвалість”.

У блискучій передмові до п'єси 1922 р. Кокто розвиває свою теорію символізму. “Істинний символ ніколи не є запланованим, – писав він, – а виникає сам по собі”:

“У світі феєрій феєрії не виникають. Вони існують там невидимо. Перед очима смертного вони можуть постати лише на твердому ґрунті щоденності. Несофістикована свідомість особливо чутлива до феєрій, бо не опирається дивовижності, бо не є прагматичною”.

Він стверджував, що відвертість п'єси *Весілля* спричинилася до хибного уявлення про неї як про езотеричну писанину. Природно, таємничість викликає страх у людей. Але в цій виставі, наполягає він, –

“Я відкинув таємницю, я висвітлив усе, я підкреслив усе. Недільна пустота, людське звірство, заготовлені вирази, розкладені по кісточках ідеї, безжалісна жорстокість дитинства, дивовижна поезія щоденного життя – усе це і є моя вистава”.

Кокто припускав, що одна із фраз Фотографа могла б бути добрим епіграфом для вистави: “Оскільки таємниці мені недоступні, вважайте, що то я час від часу їх створюю”.

На прем'єрі *Весілля* тексту було майже не чути, бо Тзара та його послідовники весь час вигукували: “Хай живе Дада!”. Щодо всього іншого, виставу сприйняли з очікуванням свистом, перемішаним зі схваленням, і автор був незадоволений. У своїй передмові він засудив тих, хто відмовився прямувати шляхом експерименту, хто залишився “осторонь”:

“Коли мова йде про нову роботу, перше враження так шокує, розлючує і дратує глядача, що він не розуміє. Від істинної сутності його відштовхує зовнішня форма, незвичність якої збиває його з пантелику так, як може збити з пантелику гримаса клоуна в дверях”.

Кокто зазначає, що кореспондент Дебютів/*Débuts* був єдиним критиком, який побачив у *Весіллі* хоч якийсь глузд.

Згодом Кокто заохотив до співпраці видатних режисерів: Жуве 1924 р. поставив *Весілля*, а Пітоєв 1926 – *Орфея*. Кокто продовжував поєднувати музику і пантоміму, балет та циркових акробатів, і його роботи ставали чимраз змістовнішими. За іронією долі, деякі з його кращих творів для сцени, як наприклад *Жахливі батьки* (1938), несли печать психологічного реалізму. Бо попри відверте декларування своєї опозиційності до реалізму, він вважав, що *Убу Жаррі* та *Цицьки Терезія* Аполлінера демонструють поєднання символізму та драматургії *à thèse*, тобто що вони успішно схрестили символізм із реалізмом. Цілком імовірно, що п'єса, яка є водночас символістичною та реалістичною, може виявитися універсальнішою та довговічнішою за інші.

Внесок Альфреда Жаррі в історію французького театру був, зрозуміло, непрогнозований. *Убу* звільнив театр від застарілих умовностей, не запропонувавши натомість жодних нових. Без сумніву, сюрреалізм та манера автоматичного писання вели в глухий кут, але пошук розпочався знову, коли 1927 р. Арто заснував Театр Альфреда Жаррі/*Théâtre Alfred Jarry*, а 1949 р. Ежен Іонеско заклав фундамент *Колегії Патафізики*. Сюрреалістичні творіння “театру жорстокості” та “театру абсурду” вже чекали своєї черги.

9 Англomовна символістична драматургія: Йетс та японський театр Но

Біля яструбиної криниці (1916)

Ірландський поет Вільям Батлер Йетс (1865-1939) надав драматургічному символізмові цілком нового характеру. Йетс відкрив для себе символізм ще до того, як дізнався про французьких symbolistes, читаючи Беме, Блейка і Сведенборґа, а ставши членом товариства Учні Гермеса/*The Hermetic Students*, пізнав окультизм. Коли за посередництвом Артура Саймонса він познайомився з французьким символістичним рухом, то все, про що там довідався, переважно лише підтверджувало вже відоме йому. Більше того, Йетсова концепція символізму мала ще й релігійний вимір, про який французи взагалі нічого не знали. Для Йетса символізм не був суто технічним засобом, а радше формою віри.

Нещодавно Роберт О'Дріскол у книзі *Символізм та припущення/Symbolism and Implications* влучно визначив різницю між матеріалістом та символістом, різницю, яка підкреслює той різновид релігійної віри, що його сповідував у своїй творчості Йетс. На думку дослідника, матеріаліст вважає, що не існує різниці між природним та духовним порядком, а все його знання походить від сенсорного пізнання довколишнього світу. Символіст, натомість, розрізняє природу та дух, для нього ця різниця має абсолютний характер, а світ – це лише зовнішній вияв сутності, прихованої в глибинах свідомості. У центрі Всесвіту – “всесвітній настрій”, правда Господа, а все, що існує в мистецтві та природі, лише вияв чи втілення цієї правди. Блейк вірив, що за допомогою засобів символізму можна пізнати всеосяжність Бога, і Йетс погоджувався з ним, називаючи

символізм “дороговказом у божественний лабіринт”. І один і другий були переконані, що символізм здатен пробуджувати світ за межею сенсорного сприйняття та проявляти внутрішні елементи ритму і візерунка, що відрізняють одну форму життя від іншої.

То було справді піднесене мислення, яке виказувало Йетсове устремління до нових законів літератури. І справді, він вважав, що література перетворилася на приховану критику дійсності, замість того, щоб бути одкровенням невидимого духовного світу. Символізм був покликаний змінити субстанцію, форму і стиль літератури та мистецтва. Йетс відчував, що каталізатором цього “символічного апокаліпсису” в Ірландії можуть бути народна мудрість та легенди, адже для простого народу, як він писав 1888 р., “усе є символом”, а інстинкти замінюють розум. Тож Йетс почав збирати ірландський фольклор, опублікувавши свою колекцію 1893 р. під провокативною назвою *Кельтські сутінки/The Celtic Twilight*. А поетичну драму він проголосив найвищою формою літератури, осягнення якої поставив собі за мету.

Йетс захопився символізмом та окультизмом саме тоді, коли виникла потреба в національній ірландській драматургії, яка б змогла кинути виклик комерційному театрові Дубліна. Йетс прочитав Малларме та Валері, а також переглянув вистави Жаррі та Метерлінка на французькій сцені (не довіряючи щирості останнього). Як і французькі символісти, він інстинктивно відкидав реалізм. 1889 р. Йетс побачив *Ляльковий дім* Ібсена у Лондоні, а 1894 – репетиції *Зброї і людини* Шоу. І одне і друге він зненавидів. Вважав, що персонажі в *Примарах* неправдоподібні, а Ібсена та Шоу трактував як буржуазних моралістів та реформаторів – таких собі логіків, чиїм безбарвним діалогам бракувало поетичної візії та піднесеності. Йетс стверджував: “Мистецтво є мистецтвом, тому що не є природою”. Усе, що він бачив на сучасній сцені, повертало його до джерел фольклору.

1904 р. зродився Йетс-символіст, який трактував драму як “момент інтенсивного життя”, прагнув спрощення та сконцентрованості характерів і сценічної дії. Цю інтенсивність, на його думку, могла забезпечити жива і прекрасна мова галльських та ірландських селян. Він вірив, що духовні королі та королеви ще вийдуть на сцену, і ці “владчі духи” відкриють справжню реальність, реальність душі: “Тривалий занепад мистецтва – це лише відголос занепаду віри у невидиму реальність?”. Обмежене життя п’єси, простої за формою та стилем, може пробудити багате уявне життя, приховане за ним. Цього вдасться досягти, бо на відміну від МХТ чи Вільного театру/Théâtre-Libre національний ірландський театр стане театром драматургів, а не режисерів.

Разом із леді Грегорі, як ми вже писали у першій частині цієї книги, Йетс розпочав проект Народного Театру/People’s Theatre, але невдовзі усвідомив, що не зможе реалізувати свої вимоги на сцені Театру Еббі/Abbey Theatre. Принести світ ірландського фольклору в міське середовище Дубліна не було кінцевою метою. Йетс прагнув поширити та досліджувати фольклор більш суб’єктивно – як форму поетичної драматургії. Він зайшов так далеко, що захотів створити “непопулярний театр і його аудиторію як таємну організацію, до якої лише приймали б обраних і не багатьох”. Достатньо було п’ятдесяти однодумців у великому салоні, справжніх поціновувачів поетичного театру. Зрозуміло, Йетс не збирався шукати цих п’ятдесят споріднених душ серед глядачів Театру Еббі.

Ранні віршовані п’єси Йетса, як наприклад *Графиня Кетлін* (1892) та *Земля, мила серцю* (1894), були ліричними, романтичними та націоналістичними. Вони були містичними та настроєвими, як творчість Метерлінка, поєднуючи децицію символізму широкого штибу та ірландські міфи. Йетс продовжував практикувати цю суміш і надалі, додаючи до неї чимраз більше символізму і трактуючи все це у трагічній та героїчній

манері. П'єси *На березі Бейла* (1904) та *Дейдрре* (1906) ознаменували фундаментальну перемену. Гордон Крейг для першої спроектував костюми, а 1906 р. надіслав Йетсові оформлення – свої славнозвісні ширми – для сцени Театру Еббі. В роботах Крейга Йетса зачарувала простота вирішення сценічного простору та колорит. Він усвідомлював, що з такою сценографією актори будуть органічними самі по собі, а отже зможуть сконцентрувати увагу глядачів на слові. Задній план, наприклад, із деревами та пагорбами можна намалювати як нереалістичний, декоративний узір, і він виглядатиме ненав'язливо.

Йетс прагнув, щоб до його віршів була прикута максимальна увага глядачів, і наполягав, аби голос акторів виражав “триваловарійовану музику”, час від часу переходячи у пісню. Він захоплювався напівтонами мелорецитації Флоренс Фарр. Брати Френки та Вільям Фей, актори Еббі, допомагали навчати виконавців виразної сценічної мови. Йетс також вимагав, щоб актори були статичними на сцені, а для підкреслення реплік використовували лише граціозні жести. Для цього леді Грегорі запропонувала, щоб під час репетицій актори носили на головах тарілки, а Йетс навіть мав ідею помістити їх у бочках, які б пересували сценою за допомогою жердини, коли б того вимагала сценічна дія. “Ми маємо позбутися всього, що порушує спокій, – наголошував він, – усього, що відвертає увагу від звуку голосу”. Йому слід було запитати думки самих акторів – адже актори в бочках збили б з пантелику будь-кого. Це було занадто, навіть якщо і йшлося про випередження тенденцій, характерних для п'єс Семюела Беккета. Що гірше – інтонації віршів сповільнювали дію до межі безжиттєвості.

Йетс чимраз затятіше обстоював ідеал ліричної, але “безпристрасної” драматургії. В есеї *Трагічний театр/The tragic Theatre* (1910) він закликав відкинути “нечисті” елементи реалізму і комедії та зменшити осягання персонажів. На їхнє місце він пропонував

“ритм, рівновагу, орнамент, образи, що нагадують про надмірну пристрасть, порожнечу минулих часів та химери, які чатують на кордонах трансу”. Він прагнув утілити в п’єсі особисті переживання, використовуючи символіку, “успадковану від минулих поколінь”; маски, “крізь очі яких на нас дивиться безтілесність”, та стиль, “що нагадує багатьох майстрів, але уникає сучасних паралелей”. За допомогою цих засобів актори “зростуть до рівня цілого людства”, а “ми відчуємо, як наша свідомість поширюється конвульсивно чи розтікається повільно, наче місячне сяйво у морі незліченних образів”. Цей величний магічний есей, який, по суті, є поемою, все ж варто прочитати повністю.

Згодом, близько 1916 р., Йетс відкрив для себе Східний театр. У своєму есеї *Кілька благородних японських п’єс/Certain Noble Plays of Japan* Йетс зізнається, що завдяки перекладам японських п’єс, які розпочав Ернест Феноллоза і завершив Езра Паунд*, він “відкрив форму драми, позбавлену буквральності, витончену та символічну, яка не потребує ані преси, ані натовпу, щоб оплатити свій шлях на сцену – аристократичну форму”. Йетс вивчав драматургію театру Но і, хоча ніколи не бачив його вистав, все ж з ентузіазмом сприйняв його ритуалізм, його елементи музики, танцю та поезії – цей милий серцеві кожного символіста синтез мистецтв. “Природно, що я звернувся до Азії в пошуках сценічної умовності, задля формалізованіших облич, задля руху, що не відіграє ролі у сценічній дії і, можливо, задля тих рухів тіла, запозичених із лялькових вистав чотирнадцятого століття”. Йетс захоплювався спрощеністю драматургії театру Но. Втім, його приваблювала не лише її лаконічність, але передовсім здатність відкривати щось важливе у голосі актора та в репліці, яку той промовляє. В інших формах сценічного втілення з його світлотіньовими контрастами та відстан-

* Збірник п’єс театру Но в перекладі Е.Фенолози вийшов за редакцією Е.Паунда (Прим. редакції).

ню між актором і глядачем, що руйнувала інтимність театру, п'єса перебувала, мовби “під покровом”.

Крейґ та драматургія театру Но спонукали Йетса вдатися до використання масок. Він відвідав студію Едмунда Дюлака, де побачив маску для свого персонажа Кухуліна, напівгрецьку і напівазійську, і вирішив, що така маска допоможе його п'єсі віддалитися “від життя на дистанцію, яка викличе довіру до неймовірних подій та надасть словам вишуканості”.

“Актори в масках рухаються, наче маріонетки... швидкий або повільний рух, тривала або хвилинна статичність, а тоді ще один рух. Вони співають не менше ніж говорять, і там є хор, який описує сцени та тлумачить думку, але на відміну від грецької трагедії ніколи не бере участь у сценічній дії. В кульмінації замість безладної пристрасті природи присутній танець, серія позицій та рухів, яка репрезентує битву, чи шлюб, чи страждання духів у буддистському чистилищі... Інтерес полягає не в гуманізованій формі як такий, але в ритмі, до якого вона стремить, а тріумф їхнього мистецтва – в інтесивності вираження ритму”.

Йетс, здається, віднайшов форму імперсональної та стилізованої драми, яка б могла дистанціювати його мистецтво, бо “раз обрану дистанцію слід послідовно утримувати супроти тиску реального світу”.

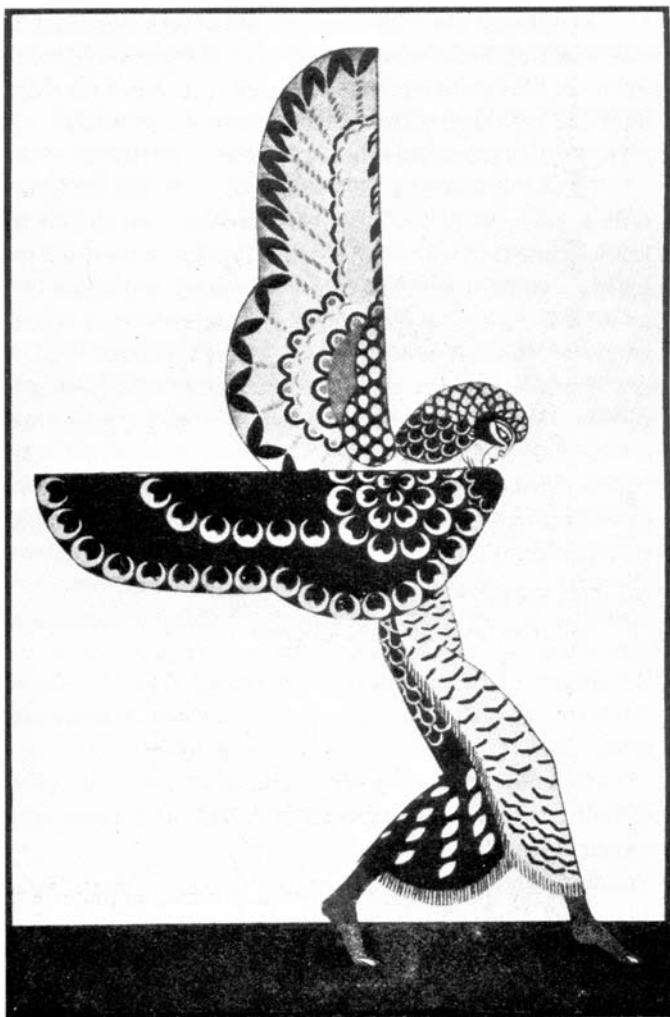
П'єса, що поєднала всі ці методи, називалася *Біля яструбиної криниці*, перша з циклу *Чотири п'єси для танцюристів*. Її поставили 1916 р. відповідно до уявлень автора про драматургію театру Но. Музику для бамбукової флейти, арфи або цитри, барабана та гонга написав Едмунд Дюлак. Він же спроектував маски та костюми, а хореографію поставив Мітію Іто – японський танцюрист, який також танцював роль Яструба з “хвилинною інтенсивністю руху”. Прем'єра

відбулася у Лондоні в салоні леді Канард. Запросили лише справжніх шанувальників поезії. Помосту не було, і актори заходили через ті самі двері, що й гля-



Їєтс, *Біля яструбиної криниці*, 1916. Костюм Старця.
Проект Едмуда Дюлака.

дачі. Йетс писав, що всі були задоволені виставою, але коли її повторно показали в залі на триста місць, його “музу прийняли з наполовину меншим захопленням”.



Йетс, *Біля яструбиної криниці*, 1916. Костюм Вартівниці криниці. Проект Едмуда Дюлака.

Біля яструбиної криниці – коротка віршована п'єса, що розповідає історію молодого Кухуліна, котрий прагне напитися з криниці безсмертя. Сцена – “невизначений порожній простір” із завісою позаду, на якій зображено безлюдну місцевість, “спустошену солоним морським вітром”. Два ліхтарі стоять обабіч сценічного простору. Хор складається з трьох Музикантів. Їхні обличчя заgrimовані під маски. Музиканти розпочинають сценічну дію, покiрно дотримуючись ритуалу:

“Перший Музикант виходить на сцену, несучи складену чорну тканину. У центрі сцени він розвертається до глядачів і замирає. Кінці тканини звисають обабіч його рук. Двоє інших Музикантів, виходячи з протилежних боків сцени, на хвильку замирають, а потім підходять до Першого і починають, співаючи, розгортати тканину... Розгорнувши тканину, вони відходять трохи назад, так щоб кінці тканини та стіна позаду утворили трикутник, вершину якого тримає Перший Музикант. На чорній тканині бачимо золотий візерунок, що наводить на думку про яструба. Після цього Другий і Третій Музиканти, співаючи, починають, ритмічно рухаючи руками, згортати тканину, підходячи до Першого Музиканта”.

Вартівниця Криниці вбрана у чорний плащ з каптуром на голові, а її обличчя також заgrimоване під маску. Голова схилена додолу. Поруч квадрат із блакитної тканини – символ криниці. Музиканти рецитують свої репліки і грають на інструментах, акомпануючи рухам акторів. Таке враження, що музика керує рухами акторів, як лялькар рухами маріонеток.

Страхітлива фігура в масці Старця з похиленою головою стоїть нерухомо біля криниці. Він п'ятдесят

років безрезультатно прагнув напиться з криниці безсмертя. На перший удар барабана він підводить свою голову, а на другий удар опускається додола і рухає руками – ніби хоче розпалити вогнище. З'являється безстрашний Кухулін у масці Юнака. Вартівниця Криниці кричить голосом яструба і скидає свій плащ, під яким бачимо костюм яструба. Вона танцює перед чоловіками, і, врешті, Старець засинає, а Кухулін впадає в транс. Раптово вигукують Музиканти і лунає гонг, символізуючи шум битви. Все ще смертний Кухулін приходить до тями і, хапаючи шпагу, імпульсивно кидається до бою:

Втратив він те, що само не вернеться,
Доки над ними курган не здійметься...

Безсмертя герой осягає лише через свій героїзм. У фіналі Музиканти знову повторюють ритуал розгортання та згортання тканини.

У своїх нотатках після першого спектаклю Йетс зазначив, що йому вдалося досягти великого поступу у спрощенні засобів художньої виразності.

“Я припустився помилки, бо замолоду не відкрив, що мій театр – це давній театр, для якого достатньо розстелити килим, чи накреслити межі патином на землі, чи розташувати сцену на тлі звичайної стіни. Відмовитися від сценографії було великим досягненням – низькопробний пейзаж, намальований на заднику, ми замінили трьома виконавцями, які, сидячи навпроти стіни чи орнаментальної завіси, описували пейзаж, акомпанували рухам акторів, вдаряючи в бубон чи гонг, та поглиблювали емоційну дію слів, граючи на цитрі чи флейті. Мальовані декорації, зрештою, не потрібні ні мені, ні моїм друзям, бо наша уява, оживаючи через мистецтво, може

без найменших труднощів візуалізувати гори, вкриті колючими деревами посеред розкішного салону”.

Однак усі ці заходи не мали б жодних наслідків, якби не сила його поезії.

У цю чітку візуальну сценографію Йетс опрацював діаманти метафоричної поезії, написаної рвучким, жорстким віршем. Вистава була сильна і проста, об'єднана одним настроєм. Сценічна дія нагадувала сон і виглядала нереальною. Кожен персонаж у своїй нелюдській, абстрактній масці (яку вдавалося відрізнити від інших лише завдяки освітленню) репрезентував окремий стан душі. В такому художньому обрамленні драма виникала з простого протиставлення: старості супроти молодості, слабкості супроти сили, страху і зневіри супроти рішучості та жаги життя. У кращому випадку п'єса досягала відстороненості та безчасовості, в гіршому – залишалася статичною ліричною поемою. Коли Йетс вже не прагнув задовольняти смаків широкої публіки, в його творчості почали проявлятися усі слабкості символістичного та ідеалістичного театру. Він прийняв умовності японської драматургії, однак благодать випробуваної часом японської театральної традиції на нього так і не зійшла. За винятком салонних спектаклів для друзів, Йетс не знаходив спільної мови з аудиторією, а інтерес до театру Но зберігався виключно завдяки його екзотиці. Т.С.Еліот в есеї *Поезія і драма/Poetry and Drama* дійшов висновку, що Йетсові *П'єси для танцюристів* не вирішили жодної з проблем модерної віршованої драматургії.

Попри те дебати тривали. Переважно дослідники посилаються на негативну оцінку Шона О'Кейсі, якого, втім, навряд чи можна назвати об'єктивним свідком. Він вважав вистави Йетса надто безкровними – прем'єру *Біля яструбиної криниці*, що відбулася в дублінському салоні, порівнював зі штучною квіткою в поетичній збірці і з неприхованою веселістю фантазував: а що б сталося, якби до цього салону з бойовим кличем вдерся

Флатер Гуд, персонаж *Плугу та зірок*? Надалі лише одержимі експериментальні групи продовжували ставити символістичні п'єси Йетса: Джон Джей з Триніті Плейерс/Trinity Players та Джеймс Фленнері з Театром Проджект/Project Theatre в Дубліні. Рекорд належить Ліричному театрові/Lyric Theatre з Белфаста, де поставили усі Йетсові п'єси.

10 *АНГЛОМОВНА СИМВОЛІСТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ: ЕЛІОТ ТА РЕЛІГІЙНА ДРАМА*

Убивство в соборі (1935)

Йетс все ще продовжував експериментувати із символічною драматургією для приватного, елітарного театру, тоді як у Парижі та в інших містах розвиток відбувався в іншому напрямку. Це мало негативні наслідки не лише для драматургії Йетса, але й для цілого ірландського символістичного руху, який чимраз відвертіше ігнорував тенденції публічного театру. Історія спроби Т.С.Еліота (1888–1965) повернути в Англії до життя віршовану драматургію в час, коли західний театр усе більше космополітизувався, свідчить про певну театральну містечковість, яка з позиції наших днів частково пояснює, чому п'єси таких обдарованих поетів, як Йетс та Еліот, не мали відчутного впливу на драматичну творчість інших авторів.

Історики театру зазначають, що Еліот свідомо поставив собі недосяжну мету – написати успішну поетичну драму для аудиторії ХХ ст. На перших порах Еліот потрапив під чари французьких символістичних поетів – Лафогґа, Рембо, Верлена, Корб'є та Аполлінера. Він також ознайомився із символістичним театром у Парижі. І врешті віддавав належне досягненням театральної поезії минулих епох. 1920 р. Еліот опублікував *Священний ліс/The Sacred Wood* – добірку критичних

есеїв, в яких розмірковував над тим, чому віршована драматургія епохи Єлизавети мала успіх, а також над проблемою впровадження поезії в сучасний театр. Як і Йетс, Еліот вважав реалістичну драматургію аморфною і в есеї *Чотири драматурги епохи Єлизавети/Four Elizabethan Dramatists* відкрито заперечив твердження, що така драматургія “репрезентує людську істоту”. Попри те, не бачив потреби писати п’єсу віршем, якщо для неї було достатньо і прози. Він продовжував досліджувати шляхи, якими поезія “може проявити свою драматичність”. Постало питання: а в чому, властиво, полягає “драматичність” вірша, написаного для сцени?

Еліот, як і всі амбітні поети-драматурги до нього, завжди думав про Шекспіра, найвизначнішого майстра, дивуючись, з якою легкістю його п’єси промовляли до величезної аудиторії. І хоча він дослівно не повторював традиційної думки, що шекспірівські п’єси поєднували грубий матеріал для низів та філософію для лордів, все ж його інтерпретація, по суті, аналогічна. В есеї *Призначення поезії та призначення критики/The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) він писав:

“У п’єсах Шекспіра існує кілька рівнів змісту. Для простої аудиторії є сюжет, для більш вдумливих глядачів – характер і конфлікт характерів, для літературно обдарованих – слова і фрази, для чутливих до музики – ритм, а для особливо врозумілих глядачів існує значення, що відкриває себе поступово”.

Іншими словами, вистава збере касу і задовольнить серйозні вимоги освіченої аудиторії лише тоді, коли буде розрахована на різні рівні сприйняття. Еліот намагався намацати ті символістичні засоби, які б дали змогу потрактувати християнське мучеництво як кримінальне вбивство (перша назва для *Убивства в соборі* була *Справа про вбивство архієпископа*), а тему гріха

та покути у виставі Возз'єднання сім'ї – як кримінальний злочин та покарання Феміди.

У випадку *Убивства в соборі* рівень символізму визначали обставини написання п'єси. Джордж Белл, чічестерський єпископ, 1929 р. заснував *Товариство релігійної драматургії/Religious drama Society*. Режисером запросили Е. Мартіна Брауна. Заснуванню Товариства передував успіх п'єси Джона Мейсфілда *Пришестя Христа*, показаної під час фестивалю музики і драми в Кентербері (1928). У 1930-х рр. єпископ Белл фінансував та заохочував до писання релігійних п'єс надзвичайно широке коло п'єс поетів-драматургів, серед яких були Крістофер Фрай, Крістофер Гассол, Дункан Джоунс, Норман Ніколсон, Ен Рідлер, Дороті Сейєрс, Чарльз Вільямс. Саме Белл запропонував Елієтові написати його першу повномасштабну п'єсу, якою стало згадуване вище *Убивство в соборі*. Завдання було дуже серйозне. Яким чином змусити міщанську аудиторію, не ознайомлену з релігійним театром, висидіти цілу релігійну виставу? Якщо перегляд п'єси християнського змісту не міг стати заміною літургії, то чи міг він стати різновидом “розваги”?

Виставу поставив 1935 р. режисер Мартін Браун у капітулі Кентерберійського кафедрального собору (а згодом прем'єра відбулася в Театрі Меркурі/Mercury Theatre). *Убивство в соборі* – це історія мученицької смерті архієпископа Томаса Беккета в XII ст. Роль головного героя зіграв Роберт Спейт. У п'єсу успішно інтегровані давні форми: церковна літургія, персонажі середньовічних мораліте, віршована версія *Кожного/Everyman* (нещодавно її відновив Вільям Поуел), а також хор із трагедії Есхіла, що репрезентував світ звичайної кентерберійської жінки, чиї подібні на заклинання заспіви мали керувати емоційною реакцією залу. Оскільки п'єсу писали для показу в каплиці або церкві (в Британії це була перша відкрита сцена зі сталою декорацією), практично всі ритуальні моменти добре узгоджувалися з місцем дії. Простий релігійний сим-

волізм контрастних образів священика та спокусника не бентежив аудиторію, яка могла сприймати дійство як продовження Служби Божої. Оскільки п'єса розповідала історію з сивої давнини, актори могли носити дивні костюми і говорити неприродно, тобто віршем, і при цьому не викликати здивування. За таких штучних обставин, ця п'єса ніколи б не пройшла правдивої апробації як витвір модерної віршованої драматургії.

Справжнім досягненням Еліота в цій п'єсі стало відкриття символічної дії в акті мучеництва, яке благочестивий глядач міг співпережити. Адаптуючи *via negativa* св. Томи Аквінського – шлях пізнати Бога через відкидання матерії та минутих речей і через усвідомлення важливості первородного гріха та пот-



Еліот, *Убивство в соборі*, 1935. Вистава Е. Мартіна Брауна на сцені Театру Меркурі в Лондоні. Роберт Спейт в ролі архієпископа Беккета.

реби спокути, – Еліот трактує образ головного героя, архієпископа Беккета, як представника суспільства, в якому всі грішні. Можна подумати, що величний і легендарний архієпископ – не та постать, з якою “звичайна людина” може себе ідентифікувати. Підходить він на цю роль ще менше ніж інший персонаж п’єси Свіней з його механічним та приземленим поглядом на життя, як “народження, спарювання та смерть”. Але в історії Беккета слід бачити “одвічну круговерть”:

“Християнське мучеництво ніколи не є випадковим, бо святими не стають випадково. Не є християнське мучеництво і наслідком людської волі стати святим, бо людина через волю та переконання стає лише володарем інших людей. Мучеництво – завжди воля Бога, наслідок Його любові до людей, прагнення зігріти їх своїм теплом та вести їх, навертаючи на Свій шлях. Мучеництво ніколи не є задумом людини; бо правдивий мученик той, хто є Десницею Божою і хто не бажає більше нічого для себе, навіть слави свого мучеництва”.

Ми повинні добре пізнати Божий задум, перш ніж усвідомити за Четвертим Рицарем, наче слідчий прокуратури, запитано: “Хто вбив Архієпископа?”. І хоча ми щойно бачили, що його вбили рицарі, психологічні імплікації цього питання наводять на думку, що Томас Беккет сам на себе накликав кару за свою гординю. Глядачів разом із кентерберійськими жінками запрошують розкрити злочин, і під цим оглядом середньовічна історія простягається в сучасність. Давид Вард у книзі *Т.С.Еліот між двох світів/T.S.Eliot between Two Worlds* пише, що під час перших спектаклів натяк на прагнення Томаса стати мучеником заради слави викликав у залі гомін схвалення.

Попри те, як і кожен поет-недраматург, Еліот промовляв, по суті, лише через одного персонажа,

через головного героя – Томаса. Він потрактував християнське мучеництво як правдиву історію, і так її сприйняли глядачі, тож тут немає конфлікту між сценою та аудиторією. Навіть за допомогою ритмічних, запланованих жестів хору та розмаїття наголосів та рим у віршах Еліотові не вдалося створити драму хоча б трохи динамічнішу, ніж у Йетса. Насичений символізм має не доконче має бути плодотворнішим від рафінованості театру Но.

Еліот швидко усвідомив, що елементи, які добре спрацювали в *Убивстві в соборі*, буде нелегко застосувати в релігійній виставі з сучасною сценографією. У своїй лекції *Поезія і драма/Poetry and Drama* (1951) він це пояснював так:

“Нам слід принести поезію у світ, в якому живе глядач і в який він повертається, коли виходить із театру; не слід переносити аудиторію в якийсь вигаданий світ, цілком не схожий на її власний, нереальний світ, де шанують поезію”.

Можливо, дійшовши такого висновку, Еліот зробив фатальну помилку. Він відкинув першорядну перевагу, яку надають театрові його фізичні елементи, використання того ж таки “вигаданого світу, цілком не схожого на його власний”.

Убивство в соборі перенесли з Театру Меркурі на сцену Театру Герцогині/ Duchess Theatre, де вона йшла близько року. Виставу добре прийняли в Америці, Франції та Німеччині. З огляду на вагомі причини, чергові п'єси Еліота не мали такого успіху. Його *Возз'єднання сім'ї* (1939) та *Вечірка з коктейлями* (1949) були спробами інтегрувати віршований діалог у сучасну ситуацію. Уникаючи закидів, що пише навмисне неприродною мовою, характерною для костюмованої драматургії та нечисленної аудиторії, він замінив обставу селянської хати на інтер'єр капітули, а Гаррі Монченсея у *Возз'єднанні сім'ї* та Селію Копелстоун

з її друзями у *Вечірці з коктейлями* показав як звичайнісіньких грішників. Агата, Співчутлива тітонька Гаррі, прояснює його роль:

Можливо,
Ти є свідомістю своєї нещасної родини,
Її пташеням, яке послали пролетіти крізь вогонь
чистилища.
Направду, можливо все.

Попри те, прагнучи надати своїм п'єсам всеохопності, Еліот вдався до паралелей з Есхіловою *Орестеї* і прикликав собі на допомогу грецьких Фурій – символів помсти. На жаль, інтер'єр салону, вибудований на сучасній сцені з просценіумом, не підходив для таких ворожих істот. У своїй лекції *Поезія і драма* 1951 р. Еліот зазначав:

“Ми випробували усі можливі засоби, щоб добре їх показати. Ми виводили їх на сцену, і вони виглядали, наче непрохані гості, які заблукали з маскарадного балу. Ми пеленали їх у клубовиннях диму, і вони нагадували персонажів із мультфільмів Волта Діснея. Ми їх затемнювали, і вони нагадували куці за вікном. Я був свідком й інших спроб: бачив, як вони давали різні знаки через сад чи товклися на сцені, наче команда американських футболістів. Ніколи вони не виглядали добре ані грецькими богинями, ані сучасними страховиськами. Але невдача з ними – яскравий симптом безперспективності поєднання давнього з сучасним” (с. 30).

Возз'єднання сім'ї відновили після війни 1947 р. в Театрі Меркурі без особливого успіху.

Пізні п'єси Еліота видаються прозаїчними, бо їхні діалоги наближені до побутової мови, а ситуації імітують англійську міщанську салонну комедію. Як ви-

явилося, в усій історії театру немає речі, прозаїчнішої за англійську міщанську салонну комедію. Якщо Йетс утримувався від сучасної комерційної моди, то Еліот ставився до неї дещо прихильніше. Вирішення проблеми сучасної поетичної драматургії лежить, таким чином, можливо, десь поміж цих двох протилежних підходів.

11 *Піранделло і TEATRO GROTTESCO*

Шість персонажів у пошуках автора (1921)

Визначна італійська п'єса Луїджі Піранделло *Шість персонажів у пошуках автора* була опублікована в *Драматургічних зошитах/Les Cahiers dramatiques*. Її поставив Жорж Пітоєв на сцені Театру Єлісейських полів 1923 р. у Парижі. Аудиторія вже частково призвичаїлася до несподіванок символістів, але виявилася неготовою до настирливого порушення театральних звичаїв. У Римі, наприклад, “актори”, вбрані у повсякденний одяг, виходили на очищену від декорацій сцену через партер – царство глядачів. Коли приходив час появи “персонажів”, вони спускалися на сцену згори, наче з небес, занурюючись у зелене світло (насправді вони з'їжджали старим ліфтом, що ним користувалися робітники сцени). Парижани сприйняли виставу з ентузіазмом, і автора відзначили урядовою нагородою. То був початок несподівано індивідуалістичного та ідіосинкретичного впливу Піранделло на світову драматургію, зокрема французьку та американську. Суто піранделлівський символізм можна розпізнати у творчості Кроммелінка, Ануйя та Жене, а також Тортона Вайлдера та Теннессі Вільямса. Піранделло також значною мірою спричинився

до ірраціонального та свідомо театрального розвитку післявоєнного театру абсурду.

Шість персонажів здобули скандальний успіх 1921 р. у Римі, місті, яке не претендувало на роль театральної столиці світу. Виставу поставив Даріо Ніккодемі в Театрі Валле/Teatro Valle. Прем'єра відбувалася в скандальній атмосфері – глядачі, критики та актори вигукували образи на адресу один одного: *Manicomio!* (Божевілля!), *Buffone!* (Глупота!). В партері виникла бійка, що перекинулася на сцену і навіть у гримувальні. Коли в кінці спектаклю автор мигцем з'явився на сцені, гвалт посилювався. Навіть на вулиці запал натовпу не охолов. Піранделло та його дочка Льетта перечікували бурю близько години, і, врешті, дременули через службовий вихід. Їх помітили у світлі ліхтарів. Засвистуючи, ображали, доки ті не втекли, сівши у таксі. Услід машині полетіли монети. Палкі суперечки точилися аж до ранку. Природно, репутація п'єси поширилася миттєво, і вона була успішно опублікована. Чотирма місяцями пізніше відбулася прем'єра в Мілані в Театрі Манзоні/Teatro Manzoni. Однак цього разу аудиторія з пієтетом дослухалася до кожної репліки. 1922 р. Комісаржевський поставив п'єсу в Лондоні, а Брок Пембертон у Нью-Йорку. 1924 р. в режисурі Рейнгардта виставу побачив Берлін. До 1925 р. твір Піранделло вже переклали двадцятип'ятьма мовами, в тому числі японською. Світ визнав: у театрі з'явилася нова сила (навіть не драматургія чи стиль, а саме сила).

Хоч останні п'єси Піранделло близькі до міфу та символізму, його найкраща робота, якою він ошелешив світ театру, настільки оригінальна, що її складно пов'язати з якимось конкретним мистецьким спрямуванням. Піранделло відкидав як реалізм, так і пізніший романтизм Габрієля д'Аннуціо, вважаючи їх невідповідними для театру майбутнього. Натомість він черпав з експресіонізму, сюрреалізму та абсурдизму. З одного боку, можна простежити його зв'язок із футуризмом

Марінетті. З іншого – Піранделло виражає свою свободу, трактуючи театр як просту гру. Врешті, він не відкидає Ібсена. Великого норвежця в Римі сприймали неоднозначно, а Піранделло виступив на його захист. Значна кількість розповідних елементів, прихованих у п'єсах Піранделло, як наприклад, сцена в салоні мод у *Шістьох персонажах*, насправді є наслідком ібсенівської ретроспективної драматургії. Його атака на традиційний стиль гри акторів, що проявилось у цій п'єсі, знову ж таки нагадує ібсенівське заперечення комерційного театру ХІХ ст. Але на цьому закінчується спорідненість між цими драматургами, бо і в цій п'єсі і в інших не менш кмітливо, ніж у будь-якій символістичній драмі, фрагментовано час, а причини та наслідки підкорюються лише законам уяви. Згідно з останніми дослідженнями, еволюція драматургічного мислення Піранделло тісно пов'язана з поглибленням його усвідомлення довколишнього світу.

Піранделло розпочинав як плодовитий автор поезій та оповідань і за своє життя написав 232 оповідання, 7 романів і 44 п'єси. Ще 1898 р. у статті до часопису *Марзокко/Il Marzocco* він накреслив своє бачення добротного сучасного драматичного діалогу. Не видаючи це за власну концепцію, він трактував діалог як “промовлену дію” (“azione parlata”). Стверджував, що оскільки драматичний твір відрізняється від прозового, репліки для кожного персонажа слід добирати індивідуально, адже вони завдяки своїм кінестетичним властивостям вдихають у нього життя і визначають рухи. Звідси висновок, що драматург повинен у першу чергу добирати персонажі, а вже потім писати сюжет і в жодному разі не навпаки. Мистецтво – це життя, говорив Піранделло, і не п'єса створює людей, а люди створюють п'єсу. Відповідна стилістика п'єси, таким чином, повинна народжуватися з вільних, живих, індивідуальних персонажів, характери яких узгоджені з характером сюжету. Найбільша проблема драматурга, підсумовує Піранделло, – це знайти персонажеві його

місце в сюжеті п'єси. Ці свої погляди Піранделло відшліфовував у численних публікаціях, зокрема через двадцять п'ять років у своїй знаменитій передмові до *Шістьох персонажів*.

Як професор італійської філології, він опублікував 1908 р. у Римі свою фундаментальну теорію “театру гротеску” (teatro grottesco). Цей великий есей *L'umorismo* лише нещодавно перекладений англійською як *Про гумор/On Humor*, хоча назва *Humourism* звучить точніше. Ця книга – своєрідна добірка міркувань та спостережень про той різновид комедії, який прагнув витворити Піранделло. Особливо важлива частина II, багата на синтетичні узагальнення. В основі комічності, вважав Піранделло, лежить “перцепція протилежності”: гумор має на меті розсмішити, проте лише створює “il sentimento del contrario” – “відчуття протилежного”. Піранделло розрізняє інтелект та емоції, гумор зараховує до емоцій. Гумор виникає зі спонтанного віддзеркалення суперечливих образів у творі мистецтва, тож гуморист постійно – наче розладнаний інструмент, “наче скрипка, схрещена з контрабасом”, наче людина, віддзеркалена в “крижаній воді”, в якій відчуття завмирають і гаснуть. Відчуття протилежності виникає з самого твору, в якому віддзеркалення спричинило раптовий вибух: “Кожне почуття, кожна думка чи навіть імпульс, який породжує гуморист, негайно перетворюється на свою протилежність”.

Піранделло вважав, що різновид іронії стає трансцендентним, коли письменник зриває маску з реальності. Така дія може стати джерелом трагічної муки, бо в певні моменти внутрішньої тиші, можливо, у стані божевілля, письменник осягає порожнечу людського буття, відчуває, що життя – лише ілюзія, не більше. “Якби ніс Клеопатри був трохи довший, – запитує Піранделло, – хто знає, що б тоді сталося зі світом?”. Це маленькі “якби” можна вклинити у будь-що і тим самим зруйнувати всі причини нашого життя. Ця думка жахала Піранделло.

До 1917 р. дружина Піранделло стала хворобливо ревнивою, звинувачуючи його навіть в інцесті з дочкою. Того ж року він написав листа своєму синові, письменникові Стефано Ланді, в якому виклав задум роману про шістьох персонажів, переслідуваних їхніми історіями інцесту та братовбивства. Вони шукають автора, який би виразив їхні жахливі думки та почуття. В цьому задумі Піранделло втілює власну манію переслідування, яку породжували нереалізовані творчі задуми, а також постулати своєї теорії про незалежне життя персонажів у п'єсі. Ідея, однак, не була новою: раніше він вже написав два оповідання про таких "personaggi" – *Трагедія одного персонажа (1911)* та *Розмова з персонажами (1915)*.

У всіх своїх найкращих п'єсах, головним чином філософських комедіях, Піранделло прагне створити елюзивну ідентичність, "реальність" вільного персонажа. П'єсу *Маєте рацію* (якщо вам так здається) (1916) він написав за шість днів. У цьому творі Піранделло вперше поставив питання: чи можемо ми дізнатися всю правду про інших людей? *Шістьох персонажів* він написав за три тижні 1921 р., а Генріха IV – за два тижні 1922 р., продовжуючи дослідження взаємовідношення об'єктивних та суб'єктивних знань про особистість. Ці п'єси принесли авторові міжнародне визнання. *Кожен на свій лад* (1924) та *Сьогодні ми імпровізуємо* (1930) завершують "трилогію театру в театрі", яку започаткували *Шість персонажів*. Ці три п'єси використовують фізичну присутність акторів та глядачів, щоб порушити нашу пристосованість до дійсності. Хоча пальму першості в започаткуванні італійського teatro grottesco переважно віддають п'єсі Луїджі Кяреллі *Маска і обличчя* (написана 1913, поставлена 1916), бо в ній йшлося про соціальні личини та амбіції, проте саме Піранделло влаштував справжнє випробування для відчуття реальності глядачів, і саме *Шість персонажів* стали п'єсою, що остаточно зруйнувала умовності реалізму.

Піранделло написав свою визначну передмову до *Шістьох персонажів* 1925 р. – вже після того, як п'єса була поставлена на сцені. Тож він мав час усе обмірковувати. Він звернувся до своєї старої теми, наполягаючи, що п'єса оповідає про сам творчий процес, про розумову працю “прудкої маленької служнички” на ім'я Фантазія, істоти “трохи баламутної та вередливої”. Персонажі, як він писав, прийшли в його уяву, кожен зі сльозами благаючи, щоб їх почули, і п'єсу, отже, він написав із потреби дати їм життя – адже вони його переслідували. Він зробив це не задля задоволення, а тому, що Персонажі здобули над ним особливу владу “всесвітньої ваги”. Хоча їхня історія була трагічною, спроба відтворити її на сцені вийшла, по суті, комічною. Персонажі знайшли Піранделло, але він виявився не тим автором, якого вони шукали, і їм довелося мати справу з другорядним режисером та другорядною трупю.

Оскільки Піранделло визначає “фантазію” як джерело свого натхнення, то його метод писання можна було б назвати символістичним. Однак він декларував, що ненавидить символізм, який своєю потребою алегоричності руйнує спонтанність. Символісти розпочинали від ідеї, а тоді шукали відповідний “образ” для її сценічного втілення. Піранделло, натомість, розпочинав з образу і в той спосіб залишався “живим та вільним”, створюючи на сцені вдале поєднання фантастичного та реалістичного. Його істоти, зроджені з фантазії, демонстрували пристрасті реального життя: вони виходили на сцену живими. Це можна розгледіти в його драматичному таланті. Піранделло знайшов ефективний спосіб збагатити абстрактність символізму реальністю, якої вимагала сцена.

Персонажі, звичайно ж, виражали пристрасті, які пережив їхній автор. Вони проявляють себе частково через свою характеристику: Батько, Приймочка і Син втілюють “розум”, Мати – “природу”; частково через свою літературну опрацьованість: Батько

та Прийомна дочка виписані краще ніж інші. Тут знову спостерігаємо суміш символізму та реалізму. Батько усвідомлює свою неповноцінність і тому шукає автора; Мати не усвідомлює, що й вона – неповноцінна і нежива, а отже, цілком фіктивна, статична і пасивна, замкнена у власному світі. Але всі ці витвори мистецтва живуть вічним життям у момент своєї пристрасті, “забальзамовані живцем у формі, що не знає руйнації”. Мадам Паче відрізняється від інших, бо з’являється на сцені без жодної логічної мотивації. Піранделло пояснює це тим, що вона репрезентує “раптову перемену рівня реальності сцени”. Символістичний театр не встановлював усталеного рівня реальності.

Врешті, усе це не має значення, якщо не досягає глядацького залу і не розширює його сприйняття дійсності. Найвище досягнення Піранделло – це коли аудиторія на власному досвіді переживає пафос і гумор людського самодурства, усвідомлюючи відносність правди. Проблематика його драматургії видається доволі абстрактною, а діалоги статичними, але під час спектаклю драматургія оживає в уяві глядачів. Конфліктні судження про психічне здоров’я та божевілля головних персонажів у *Маєте рацію* обманюють глядачів так само, як і акторів на сцені. В *Генріху IV* ми разом зі сценічними персонажами сумніваємося у психічній хворобі героя і разом з ними переживаємо вагання між вірою та зневірою. Завдання драматурга полягає в тому, щоб скоротити естетичну різницю між ілюзією на сцені та реальністю глядацького залу, щоб завдяки сценічній дії у нас виникли сумніви, зродилася діалектика відчуттів, яка б призвела до внутрішньої суперечності.

Шість персонажів розпочинаються з цілковитої облуди. Глядач приходять на виставу, а потрапляє на репетицію. Як наслідок, виникає враження, що перед нами – повсякденна реальність, в якій ми живемо за стінами театру. Піранделло був задоволений обраною тактикою. Про це свідчать додатки, які він зробив між

першою та останньою версіями п'єси (1921 та 1925 рр.) на підставі досвіду репетицій та спектаклів. З огляду на відсутність в Америці останнього англійського перекладу 1925 р., такі видатні критики, як Френсіс Фергюссон, Вайлі Сайфер та Роберт Брастейн, скоріш за все не знали про зміни, які автор зробив у тексті. Остаточна версія розпочиналася буквально із забивання цвяхів – технічні робітники сцени бралися до роботи, коли глядачі заходили до залу, і це руйнувало традиційне глядацьке передчуття спектаклю. Саме такі деталі розпалили пристрасті під час прем'єри у Римі. Актори з'являлися на сцені випадково, а режисер виходив через партер – простір, що належав глядачам. Згодом так само дефілювала залом провідна актриса зі своїм улюбленим песиком. Лише після цього млявого прологу вистава, здавалося, розпочиналася, однак не зовсім, бо глядачі з'ясовували, що потрапили на репетицію давнішої п'єси Піранделло *Правила гри* (1918). Актори робили саркастичні зауваження на адресу автора, називаючи його самодуром і недотепним писакою, який сподівається на схвалення аудиторії. Нарешті на сцені з'являлися персонажі, однак в остаточній версії вони виходили не з глибини сцени, а піднімалися на сцену через зал – так, наче зайшли до театру з вулиці. У першій версії вони затримувалися на хвилику в “димчатому світлі”, підкреслюючи тим самим, що є витворами уяви, але 1925 р. Піранделло пропонує накласти їм на обличчя світлові маски. Цей прийом у наш час режисери назагал не використовують, бо він пригашує реальність персонажів. Коли на сцену раптово виходить мадам Паче (у новій версії з червоною перукою на голові), актори перелякано втікають, а їхня тривога перегукується з конфузом глядачів.

Сцена в салоні мод між Батьком та Приймною Дочкою була також блискуче продовжена в остаточній версії, щоб підкреслити “вдосконалений” стиль гри акторів, які повторювали дії Персонажів. Піранделло також хотів, щоб весь час було чути високий голос

Суфлера, який монотонно промовляє репліки поперед акторів, як це було в театрі ХІХ ст., надаючи їхнім голосам неприродного відтінку луни чи неякісної фонограми. Щоб пояснити акторам, як виражати конкретні відчуття, Режисер стає на їхнє місце, повторюючи репліку утретє. Ці повтори роблять слова безглуздими. Тим часом Персонажі починають сміятися з почутого, й аудиторія сміється разом з ними...

Шокуючий фінал *Шістьох персонажів* зазнав найбільше доповнень. 1925 р. Піранделло ліквідував довгий пасаж перед завершенням першої частини п'єси, і доля дітей залишалася невідомою до самого кінця вистави. Таким чином утоплення Дівчинки та самогубство Хлопчика виявляються повною несподіванкою, породжуючи сумніви у їхній фіктивності. Коли Режисер просить світла, воно негайно заливає зал, так наче якась божественна рука торкнулася вмикача. Цей прийом спрацьовує, і коли він просить вимкнути світло усе відбувається раптово і ефектно. Врешті, коли Режисер просить освітити його вихід, потік зеленого світла окреслює силуети чотирьох із шести Персонажів: Дівчинка і Хлопчик відсутні, так наче вони померли насправді. Персонажі виходять на авансцену до рампи. Приймочна Дочка вибухає різким сміхом і біжить центральним проходом між рядами. Перед виходом із залу вона повертається і верещить, заливаючись реготом знову, врешті, вибігає у фойє і на вулицю – у реальний світ. Лише після цього страхітливого інциденту Піранделло дозволяє опустити завісу та випустити глядачів із театру.

У книзі *Воєнний театр/The Theatre of War* Ерік Бентлі відважився запропонувати типологічне визначення п'єси Піранделло. Абстрактні якості “моралі”, втілені в образах Персонажів – Докори сумління, Помста, Зневага та Печаль – здається, завдячують своєю концепцією популярності нової експресіоністичної драматургії, що скрізь розквітала в той час. Однак ролі надто багаті та живі, щоб допустити спро-

щення характерів, якого вимагав експресіонізм. Піранделло був одержимий істотами своїх Персонажів, а ті були одержимі своєю історією. У цьому можна вбачати натяк на форми Стріндбергових п'єс снів. Але довільна плутанина розповідних елементів, коли одна п'єса накладається на іншу – забава, в якій аудиторія перетворюється на жертву, – це вже риса символістичного театру, в рамках якого сценічні персонажі можуть виявитися реальнішими від глядачів, а живі актори – просто виконавцями, що гандлюють ілюзією. Це гра парадоксів: персонаж не може померти, але попри те він не живе. Місцем дії у п'єсі виступає сам театр, тож ілюзія є реальністю. Ім'я Піранделло стало синонімом таких парадоксів.

Було цілком очевидно, що піранделлівський театр вимагатиме нових підходів до акторської гри. Оскільки реальність людської особистості ілюзорна, то актор повинен відтворювати різні рівні реальності під час спектаклю. Відкидаючи Станіславського, актори повинні глибше усвідомити природу своєї “пластичності”. Врешті-решт, не без допомоги державної субсидії 1924 р. Стефано Ланді, син Піранделло, разом з Оріо Вергані та кількома іншими знайомими з Театру одинадцяти/Teatro degli Undici заснували свій крихітний Художній театр/Teatro d'Arte у Римі, винайнявши залу лише на 300 місць у Палаццо Одескалчі. До трупи увійшли Руджеро Руджері (який згодом вперше зіграв Генріха IV), Ламберто Пікассо і талановита Марта Абба, міланська актриса, яка допомогла цьому проекту прославитися. Вони гастролювали Європою та Південною Америкою, Пікассо зіграв роль Батька, а Марта Абба – Прийомної дочки. Проект проіснував до 1928 р., коли нестача коштів призвела до банкрутства. Зрештою, дати раду з витонченими зміщеннями стилю гри, що їх вимагала драматургія Піранделло, могла лише трупа театру з усталеним репертуаром.

Піранделло умів ставити свої п'єси у швидкому, веселому і навіть комічному темпі. Використовував

при цьому найпростіші декорації та підкреслював натуралістичну гру акторів: пластичність досягалася через активність. У режисурі Райнгардта 1924 р. Персонажі сприймалися як породження уяви співчутливого режисера, котрий весь час стояв спиною до сцени, демонструючи тим самим свою приналежність до реального світу глядачів. Піранделло, ставлячи п'єсу, залишив Персонажів центральними образами, натомість Режисера перетворив на метушливого професійного театрала. Смішно, але тогочасна критика вважала недоліком п'єси те, що Персонажі реальніші та цілісніші, ніж Актори. Цей осуд для автора насправді був визнанням його успіху та успіху трупі, оскільки композиційна структура п'єси і світлотіньове моделювання реалістичної гри мали привести глядачів саме до такого висновку. Сценічні ремарки в тексті п'єси переважно стосуються стилю, одна теза суперечить іншій, ставлячи під сумнів її слухність, аж доки ілюзія не випаровується. Коли, врешті-решт, наша впевненість у реальності руйнується, уява звільняється, і сцена здобуває свою імперсональність – властивість, притаманну найкращим зразкам символістичної драматургії та всім великим творам мистецтва.

12 *Символістична драматургія в Іспанії: Гарсія Лорка*

Будинок Бернарди Альби (1936)

У ХХ ст. іспанська сцена залишалася осторонь європейських театральних революцій, які розпочав Ібсен. Від часів золотої ери іспанської культури кінця XVI – початку XVII ст. – часів Лопе де Вега та Кальдерона – іспанський театр зберігав свою незалежність від європейських впливів. Навіть іспанська романтична мелодрама XIX ст. більшою мірою завдячувала власній

театральній спадщині XVII ст., ніж паризьким впливам. Іспанська драматургія, центром якої був Мадрид, відображала життєві цінності середнього класу. Республіка Франко, проголошена 1931 р., та Громадянська війна 1936-1939 рр. з її репресіями сприяли консервативним тенденціям у театрі.

Новітнє відродження іспанської драматургії розпочалося з плідного доробку Хасінто Бенавенте-і-Мартінеса (1866-1954), п'єси якого привнесли м'який соціальний критицизм у театр. Брати Квінтеро, Серафін Альварес (1871-1938) та Хоакін Альварес (1873-1944), здобули широку популярність завдяки п'єсам із місцевим колоритом їхньої рідної Андалузії. Але справжнім поштовхом до іспанського театрального відродження стала творчість драматурга і режисера Грегоріо Мартінеза Сієрри (1881-1947). Він підготував ґрунт для найвидатніших творів модерної драматургії. 1905 р. Мартінез Сієрра створив свій Театр снів/Teatro de ensueño – це була також назва його першої п'єси і типологічна характеристика всіх подальших. Його найвідоміша п'єса – Колискова (1911). Сієрра також переклав Шекспіра та Метерлінка, які в той час уже не сприймалися як неспівмірні величини. Він керував видавництвом Відродження/Renacimiento, яке публікувало переклади нової європейської драматургії – Бернарда Шоу, Дж. М. Баррі та Піранделло, а також видавало часописи з питань сучасного мистецтва. З 1917 по 1928 рр. Сієрра керував Театром Елсави/Elsava Theatre в Мадриді, першим в Іспанії мистецьким театром, і його книжка одержала відповідну назву – Мистецький театр в Іспанії/Un teatro de arte en España (1925).

Сюрреалістичний поет Федеріко Гарсія Лорка (1898-1936) розпочав свою творчість, коли іспанська сцена чекала на прихід національного генія. Він працював поза основним напрямом європейської символістичної драми, але його внесок до цього жанру – найдовершеніший та найзахоплюючий з тих, що маємо

до диспозиції. За кілька років до своєї смерті Лорка написав видатну трилогію поетичних фольк-трагедій: *Криваве весілля* (1933), *Йерма* (1934), *Будинок Бернарди Альби* (1936). Ці п'єси привнесли в іспанський театр символізм унікальної якості, а також ритуал, який міг народитися лише в сільській общині південної Іспанії. Ці п'єси за характером нагадували андалузькі народні балади. Лорка втілює іспанський дух не лише у своїй поезії, а й у драматургії.

Лорка був також обдарованим музикантом та художником. Він був тим обраним, який прийшов, щоб втілити в життя теорію Аппія та Крейга про синтез усіх мистецтв у мистецтві драми. Від самих початків його праця мала експериментальний характер. Його поетичний дар невіддільний від його драматургії. Форма його драми виникає з музичних елементів. Пісні і танці переплітаються в його п'єсах так, що вони більше нагадують оперу, ніж драматичний твір, а візуальні компоненти сценографії промовляють поезією символістичного кольору та світла. Наприклад, *Криваве весілля* розпочинається у жовтій кімнаті в будинку Грума, далі переміщується у рожеву кімнату в будинку Леонардо, а потім у грот Нареченої, в глибині якого стоїть хрест у рожевих квітах, а рожеві стяжки підтримують мережані завіси. Поза межами гроту декорації – в розбілених сірих та блакитних тонах. На цьому тлі – великі кактусові дерева кольору потемнілого срібла. Для фінальної сцени катастрофи сконструйовано просту кліть з арками та масивними стінами, пофарбованими в біле, що мало створювати “монументальне відчуття простору церкви”. Сценографічні інструкції закінчуються реченням: “Не повинно бути ані чисто сірого, ані тіней, навіть тих, що потрібні для перспективи”. Багатство вербальних та візуальних елементів цієї п'єси створило поетичну драматургію, виразнішу за все, що написали Йетс та Еліот.

У своїх п'єсах Лорка виявляє надзвичайну симпатію до іспанського жіноцтва, і його жіночі персонажі

сповнені первісної сили, величезної життєвості. До цього слід додати непереборну меланхолію та фаталізм його героїнь, без крихти сподівань на майбутнє, спасіння чи благодать небес. Цілком очевидно, що стандарти психологічного реалізму не можна безпосередньо застосовувати до цих образів: вони відтворені за законами символізму. У зв'язку з цим позасценічні персонажі, чия присутність потужно відчутна в усіх п'єсах Лорки, набувають ще сильнішого символістичного забарвлення. Пепе Романо, невидимий чоловік у суто жіночій п'єсі *Будинок Бернарди Альби*, у цьому контексті є досконалим прикладом.

За свою коротку кар'єру Лорка швидко відкинув сюрреалізм. Про його зацікавлення цим художнім напрямком свідчать кілька коротких сценок, написаних у 1929 та 1930 рр. для п'єс *Коли мине п'ять років* та *Публіка*. У них з'являються фігури фантазії, які промовляють неоковирними репліками, сконструйованими методом "автоматичного писання", а сценічну дію переповнюють гвалтівні та кровожерливі образи. Сумнівно, щоб Лорка свідомо прагнув писати в такому ключі, адже невдовзі він повернувся до реалістичнішого, але не приземленого типу п'єси.

В основі сюжету *Кривавого весілля* – реальний випадок із сільського життя, що стався в південному портовому містечку Альмерії і про який Лорка прочитав у газеті. Йшлося про міжсмієйну ворожнечу, чоловічу ревність та викрадення нареченої з весілля з трагічними наслідками. Але п'єса в жодному разі не є документальною; на її настрій швидше вплинула поетично вивищена та сильно ритуалістична ірландська селянська трагедія *Ті, що подорожують до моря* авторства Дж. М. Сінга. *Криваве весілля* нагадує поетичну фантазію, і лише в третьому акті абстрактні персоніфікації обережно долучаються до персонажів із плоти та крові. Троє приречених лісорубів зустрічають у лісі Місяць, який з'являється в образі молодого

лісоруба в блакитному с'яйві. Смерть персоніфікована як Стара Жінка, жебрачка в чорній накидці:

“Чути дві скрипки. Раптово лунають два пронизливі крики і музика скрипок обривається. На другий крик виходить Стара Жінка і стає спиною до глядачів. Вона розкриває свою накидку і стоїть у центрі сцени як велетенська птаха з велетенськими крилами”.

Жебрачка підводить Нареченого до його суперника і до його долі, в той час дві дівчини в темно-синіх накидках прядуть червону шерстяну пряжу, що символізує кров, смерть та печаль. За допомогою таких сценічних засобів сама природа перетворюється на персонаж не менш імперсональний, ніж головні герої, які виписані як Матір, Наречений, Наречена та ін.. Лорка був першим режисером своєї п'єси. Він поставив її на сцені Театру Бетіз/Teatro Beatiz у Мадриді за участю Жозефіни Діаз де Артїгаз. Виставу публіка сприйняла із захопленням.

Йерму вперше зіграла в Мадриді Марґаріта Ксіргу. Назва вистави означає “безплідна” і є ім'ям головної героїні, дружини неспроможного чоловіка. Після п'яти років шлюбу в неї немає дитини, народити яку вона так прагне. Її дуже приваблює молодий пастух Віктор. Відтанцювавши танок плодючості, хореографію якого придумала сама, вона душить свого чоловіка. На перший погляд, п'єса може видатися реалістичною, оскільки досліджує свідомість та душу *Йерми*, її психологію – прагнення стати матір'ю – і жалюгідний крах надій. Облудні ідеали честі та вірності Лорка послідовно критикує з домішкою іронії, яка поєднується з трагічним поглядом на роль соціальних сил. Але поетичність цього твору дещо слабша, ніж п'єси *Криваве весілля*.

Лорка дав *Йермі* підзаголовок “трагічна поема”, і вона складається з низки символічних сцен. П'єса розпочинається з пантоміми. *Йермі* сниться сон про



Лорка, *Йерма*, 1934. Вистава Луїса Ескобара на сцені Театру Еслава в Мадриді, 1960. Сценографія Хосе Кабаллеро.

молодого Пастуха, який приносить їй дитя, вбране в білу одягу, що надає п'єсі релігійного забарвлення від самого початку. Коли Пастух відходить, сцену заливає яскраве ранішнє світло. Хор сільських прачок над гірським потоком оспівує материнський інстинкт Йерми. Вона танцює біля святилища високо в горах у сутінках надвечір'я. Сцену доповнюють постаті жінок зі свічками та дівчата, які перебігають сценою з гірляндами в руках. Під кресендо дзвіночків виходять дві постаті, що репрезентують мужське та жіноче начало, несучи великі маски "надмірної краси та з відчуттям чистої землі". Такий апогей цієї простої п'єси, яка містить на диво потужне поетичне ствердження повноти життя та природного покликання жінки.

Лорка свідомо спробував приглушити ліричні елементи у своїй найвідомішій п'єсі – *Будинок Бернарди Альби*. Він написав її прозою перед самою смертю

1936 р. і назвав “драмою про жінку в іспанському селі”, стверджуючи, що замислив цей твір як “фотографічний документ”. І хоч п’єса багата на реалістичні ситуації та реалістичну нервову напругу, все ж ніяк не “тягне” на реалістичну драму. П’ятеро принижених дочок потерпають від тиранії матері-вдови, яка уособлює стереотипи затурканого селянського середовища. Дівчата повинні носити жалобу по смерті батька цілих вісім років, “стираючи свої серця на порох”. Вони не покидають дому. Опір людської природи наростає в міру того, як кожна відчуває сексуальне жадання до невидимого Пепе Романо. Стається нещастя. Після того, як молодша Адела провела ніч із Пепе, мати переконує її, що застрелила хлопця, і дівчина вкорочує собі віку повісившись. Із жорстокою іронією Бернарда наказує вбрати Аделу для домовини у білу одіж, наче незайманку.

Лорка прочитав п’єсу своєму другові Адольфо Салазару. Після кожної чергової сцени той щоразу вигукував: “Ні крихти поезії! Реальність! Реалізм!”. Лорка вірив, що досягнув холодної, об’єктивної трагедії. Хоч у *Бернарді Альбі* з усіх його трагедій найреалістичніше індивідуалізовані персонажі, проте ознаки поетичної драматургії в ній присутні повсюдно. Відображений вже у самому прізвищі Альби безбарвний цнотливий настрій п’єси візуалізується в порожнистій в’язниці декорацій – “дуже білій кімнаті будинку Бернарди Альби”. Коли піднімається завіса, над оголеною сценою “нависає гнітюча тиша”, і лише ген вдалині чути дзвін. Крижана, незаймана білизна оформлення сцени контрастує з чорними хустинами та траурним одягом жінок, які шують білу лляну постіль. Атмосферу сексуального насильства символізує іржання жеребця, що невтомно б’ється в своєму стійлі, аж доки Бернарда не випускає його на волю; втім, запізно, бо кобилу вже застрелили. Старенька бабуся Марія Йозефа, що має вісімдесят років, збожеволіла від нерозділеної любові – це образ майбутнього, що чекає на Бернарду та її

дочок. Отож, п'єса сповнена елементів, притаманних символістичній драмі, кожен з яких неухильно вказує на головну тему п'єси – характер іспанського жіноцтва та іспанського сільського життя. З політичних причин п'єса чекала на свою прем'єру аж до 1945 р., та й та відбулася не в Іспанії, а в Театрі Авеніда/Teatro Avenida в Буенос-Айресі за участю Маргаріти Ксірґу та її трупи.

З самого дитинства Гарсія Лорка цікавився театром. 1931 р. йому пощастило одержати урядову субсидію і заснувати мандрівну трупу, зібрану з мадридських студентів – Університетський театр/Teatro Universitario, з любов'ю названий Ла Баррака/La Barraca, оскільки замість сцени вони використовували кузов вантажівки. Це був один із двох проектів, що мав на меті привести театр у сільські райони Іспанії та Південної Америки. Лорка якнайкраще підходив на роль драматурга та керівника цього театру. Його коріння сягали сільської Іспанії, а ідеали були високими. Він струсне стару театральну традицію, кожен спектакль пристосовуючи до потреб глядачів. У заяві, розповсюдженій після прем'єри *Йєрми*, Лорка писав:

“Театр, який не відчуває пульсу суспільства, пульсу історії, драми власного народу, не вловлює істинних барв рідної природи, її духу, не сміється і не плаче – такий театр не має права називатися Театром”.

Як противник комерційного театру, він вважав, що обов'язок сцени – бути лідером суспільства: “Театр повинен показувати себе глядачам, а не глядачі себе – у театрі”. Зайве нагадувати, що Лорка ставив стандарти, дотримуватись яких могли лише одиниці.

Якість драматургії Лорки, його непомильна блискуча уява приваблювали режисерів в усьому світі, – і в Європі, і в Америці. Навіть після того, як первісний символістичний імпульс у театрі себе вичерпав, по-

дружжя Беків та їхній Живий театр/Living Theatre пробували ставити твори Лорки. Щоправда, тематика його п'єс міцно зав'язана на строгості та нетерпимості іспанського кодексу соціальної поведінки, а цю унікальну суміш честі та гордості з набожним фанатизмом відтворити в театрах поза межами Іспанії та Південної Америки було, як виявилось, не просто. Певне, така проблематика, забарвлена духом інтенсивної чуттєвості та поетичного ритуалізму Лорки, доступна лише для іспанських акторів, які виступають перед іспанським глядачем.

13 *Стилізація у Франції: Копо та його послідовники*

Ной (1931), Троянська війна не відбудеться (1935)

Вважається, що французький театр існує для слова, не для спектаклю; для автора, не для каси. Проте перша половина ХХ ст. у Парижі, на думку Жана Вілара, була ерою радше великих режисерів, ніж видатних драматургів. У ті часи французькі режисери проявили свій дар до інтерпретації текстів, переважаючи в цьому навіть самих театральних критиків. Законодавцем мод після Вільного театру Антуана став не Театр Евр Люньє-По, але маленький лівобережний театр на вулиці Старого Голуб'ятника (т.з. Театр Старий Голуб'ятник/Vieux Colombier), розрахований менше ніж на 400 місць, який проіснував лише сім місяців 1913 р. Цим театром керував Жак Копо (1879-1949). Він був послідовником Аппія і навіть написав йому кілька натхненних слів із приводу його "собору майбутнього". Саме Копо повернув французькій сцені її колишній "класичний" вишкіл стилю вистав на противагу нехудожності натуралізму та новаторству символізму. В той час, як інші молоді бунтарі презентували пуб-

120

ліці найгарячіші новинки того чи іншого пошибу, Копо вирішив відкрити свій театр прем'єрою маловідомої п'єси Томаса Гейвуда *Жінка, убита добротою*. Потім була шекспірівська класика: *Дванадцята ніч*, *Зимова казка*, *Як вам хочеться* та *Багато галасу знічев'я*. Зрештою, настала черга французьких вистав – в основу репертуару Копо поклав твори Мольєра, переважно ті його п'єси, що написані у високому стилі класичного французького фарсу: *Брудні ревности*, *Любов як ліки*, *Витівки Скапена*, *Скнара* та *Мізантроп*. Після Мольєра були Маріво, Мюссе та Меріме. Прискіпливе вивчення і такі ж репетиції класики стали основою усіх вистав Копо. Від своїх партнерів він вимагав не меншої посвяти та ентузіазму.

У такий спосіб Копо демонстрував пересічним артистам ідеал служіння театрові. Що більше: два сезони (1917-1919), проведені на вимогу французького уряду в Театрі Гаррік/Garrick Theatre у Нью-Йорку під час Першої світової війни, сприяли поширенню ідей Копо за межами Парижа.

Якщо в Нью-Йорку Копо використовував елізабетівську платформу, т. зв. “фартухову” сцену, то, повернувшись 1920 р. до Театру Старий Голуб'ятник, він перебудував сцену не як елізабетівську репліку, але як її сучасний еквівалент – багатофункціональний поміст із кількома сценічними просторами. Це була відкрита сцена без арки просценіуму і без підніжного світла та передньої завіси, що обмежували її глибину. Глядач повинен був відчувати, що він перебуває в тому самому просторі, що й актори, а не сидить перед картиною в рамі. У глибині в центрі було споруджено невеликий простий поміст, за яким розмістилися галерея, внутрішня сцена та сходи. Про цей поміст – уславлену “оголену платформу” (*tréteau nu*) Театру Старий Голуб'ятник – Копо у своєму маніфесті 1913 р., наче закликаючи до зброї, писав: “Для нових вистав потрібен чистий поміст!” (*Pour l'oeuvre nouvelle qu'on nous laisse un tréteau nu!*). Нова сцена з оголеними стінами, при-

датними для світлових ефектів, мала всі ознаки архітектурної споруди. А коли Копо наказав розмалювати підлогу геометричними узорами, середовище стало тотально ворожим до будь-якого натуралізму. Старий Голуб'ятник назвали першим презентаційним будинком театру нових часів. І хоча Копо з часом відмовився від сходів та галерей, як нееластичних архітектурних елементів, все ж Старий Голуб'ятник, безперечно, дав поштовх новому явищу в мистецтві театру.

Копо був освіченою людиною та чутливим митцем. Став одним із засновників *Ла нувель ревью франсез/La Nouvelle Revue Francaise*. Його заклик повернутися до класики та потреба праці на оголеній сцені мали спільне джерело: вони відображали його уявлення про дисципліну як сутнісний аспект сучасного театру. В його виставах з'явилася нетрадиційна здорова повага до тексту. Його навіть звинувачували в буквалізмі. Він, зі свого, боку виступав проти бульварної комерційної драматургії. На противагу декорованим спектаклям Копо висунув концепцію екстремальної простоти та чистоти вистави, яка мала на меті не фотографічний образ, а функціональний натяк – “дерево замість лісу, колона замість храму”. У сценічній мові, русі та жесті Копо також шукав добірного правильного ритму та стилю, адекватного п'єсі, яку ставив. У той спосіб він старанно уникав зв'язків із будь-якою визначеною театральною школою, не приймаючи за аксіому жодного стилю гри, щоб його трупа не стала історією разом із швидкоплинною модою на новації.

Копо багато писав про правильне трактування Мольєра на сцені. Він обурювався політикою Комеді Франсез, яка, на його думку, перетворювала видатні комедії на непопулярні, граючи їх із безликими інтонаціями і тривіальними жєстами. Дослухайтесь до голосу самого Мольєра, “*cette simple harmonie*”, радив Копо, та уникайте нагромаджень сценічного ремесла, які суперечать духові слів. Він вважав, що лише хореографія, яка виникає з тексту, має сенс. І справді, Копо

вдалося показати дуже автентичного Мольєра на сцені Театру Старий Голуб'ятник, а згодом навіть Комеді Франсез. Втім, його бачення драматургії як визначальної сили в театрі з позицій сучасності викликає іронічну посмішку, адже діяльність Копо в результаті мала цілком зворотний ефект – вона призвела до зміцнення позицій режисури.

З 1920 по 1924 рр. Копо ставив у своєму театрі лише класиків та кількох сучасних французьких драматургів і не відкрив жодного видатного імені. Тоді, на вершині своєї слави, він покинув Старий Голуб'ятник і забрав свою трупу до бургундського села Пернан Вержелес, де заснував акторську школу. Щодня послідовники Копо, або як їх прозвали Ле Компью/*Les Soriaux*, вправлялися у фехтуванні, танці та гімнастиці, імпровізували пантоміму на обрану тему. Одночасно вони могли проводити репетицію п'єси *Ной* та фарсу з комедії дель'арте. За допомогою цих методів Копо сподівався покінчити з зірковою хворобою окремих виконавців і створити справжній ансамбль. Він тренував тіла акторів та розвивав їхнє мислення, наголошуючи на сутнісних аспектах акторської гри, базованих на рухах та жестах. Він хотів вибудувати спектакль через розкриття внутрішнього ритму і форми п'єси. 1927 р. громада села Ночі св. Георгія попросила Копо організувати святкову програму з нагоди урожаю винограду з пантомімою та піснями, і він погодився, імпровізуючи на матеріалі з життя місцевих виноградарів. У цьому тепер легендарному спектаклі трупа розігрувала сцени з життя виноробень перед зібранням селян, і можна вважати, що саме тоді зародилася нова форма театру.

Експерименти тривали до 1929 р. Трупа врешті розпалася, бо Копо надавав перевагу тренінгам, а не виставам; у наші дні англійський режисер Пітер Брук може опинитися у подібній ситуації, коли аудиторія відверне від нього свій погляд. Попри те, самовіддану працю Копо продовжили його учні і навіть митці, які

не пройшли його вишколу. Зокрема, слід згадати ім'я Джорджа Девайна з Англійської стедж компанії/English Stage Company, який пізнав школу Копо завдяки дружбі з його учнем Мішеlem Сен-Дені. Ретельними послідовниками Копо були великі актори-режисери, засновники Картелю чотирьох/Cartel des quatre – Дюллен, Жуве, Пітоєв та Баті. Ця четвірка значною мірою визначила обличчя французького театру в міжвоєнний період.

1921 р. Шарль Дюллен (1885-1949) відокремився, щоб створити власну експериментальну групу Ательє/Atelier, яка працювала на невеликій круглій сцені Театру Монмартр/Théâtre Montmartre. Виснажений злиднями та хворобами, Дюллен, наперекір труднощам, керував своїм театром до 1938 р., коли його замінив Андре Барсак (1909-1973). Дюллен ставив п'єси, які відкидали реалізм як театральний принцип, але залучали елементи його ігрової правдивості та колоритної сатири. До репертуару потрапили зокрема *Життя – це сон* Кальдерона, *Волпоне* Бена Джонсона, *Кожен на свій лад* та *Насолода чесністю* Піранделло. Ці вистави Дюллен першим презентував у Парижі. Згодом він став також першим, хто поставив багато що з Салакру, Ашара, Ануйя та Сартра – драматургів, які до певної міри повстали проти натуралізму. І в цьому зв'язку показово, що Арто був одним з його учнів. “Театр – місце не для роздумів, а для феєрії”, – писав Дюллен, і тренінг, який він пропонував своїм акторам, мав на меті звільнити від трясовиння реалістичної умовності, змушуючи їх імпровізувати в манері комедії дель'арте. Варто зауважити, що в ті роки той бестія Арлекін часто потверджував своє засадниче право повертатися на сцену.

Хоча п'єси Арманда Салакру (1899-1989) вперше поставив Люнс-По, він все ж тривалий час співпрацював із Дюлленом. Салакру плодovито писав в сюрреалістичному ключі, опрацьовуючи екзистенціальні теми з піранделлівськими сюжетними поворотами. Його найвідоміша п'єса – *Невідома жінка з Арраса* (1935).

Стилізація у Франції: Копо та його послідовники

Це історія життя, що розгортається в момент самогубства людини. Про минуле розповідають три акти у формі флешбеків сюрреалістичного кіно, змішуючи мертве з живим. Салакру полюбляв вигадувати театральні ігри, поєднувати стилі, алогічно маніпулювати часом та місцем, вводити елементи пародії та бурлеску. Це був драматург, який писав з думкою про режисера. Його п'єси не вимагали особливих театральних засобів і відзначалися добротними ефектами, тому співпраця з Дюлленом для нього укладалася якнайкраще.

Як і Дюллен, Луї Жуве (1887-1951) продовжував традиції Копо на власний лад. Після 1922 р. він разом із Пітоєвим працював у Театрі Єлісейських полів. Жуве теж шукав шляхів, звільнення сцени від реалізму, і 1953 р. англійський критик Гарольд Гобсон зазначав, що весь французький театр так незлюбив реалізм,



Мольєр, *Школа жінок*, 1937. Сценографія Крістіана Берара до вистави Луї Жуве в Театрі Атеней.

що скрізь у сучасних комедіях персонажі дзвонять у неіснуючі дзвінки і промовляють до глядачів замість того, щоб розмовляти між собою.

Жуве здобув свій ранній успіх, поставивши популярний фарс Жуля Ромена *Кюок, або тріумф медицини* (1923), де він зіграв головну роль. П'єса розповідає, як можна налякати ціле місто загрозою хвороби. Її поставили в манері, стилізованій під Мольєра. Актори грали на тлі простого полотнища, розмальованого у цілком антиреалістичний спосіб. А сам Жуве виконував роль шарлатана Кюока в гарному комічному ключі впродовж двадцяти п'яти років. П'єси Мольєра стали його спеціалізацією, і він зробив кілька визначних вистав: *Школа жінок* (1936) та *Дон Жуан* (1948). Сучасну стилізовану сценографію до *Школи жінок* розробив Крістіан Берар, але над сценою висіли п'ять величних канделябрів у стилі Людовіка XVI, які відтворювали атмосферу ґранд-салону, де відбулася перша прем'єра п'єси в XVII ст. 1934 р. Жуве перейшов до Театру Атенеї/*Théâtre Athénée*. Там він поставив майже всі п'єси Жіроду в порядку їх написання, розпочавши з *Амфітріону 38*. Режисер і драматург тісно співпрацювали, вдосконаливши характерний стиль вистав. Як і Копо, Жуве вважав, що добра п'єса містить у собі ключ до свого сценічного втілення, а тому добрий режисер повинен сприймати текст автора в повному обсязі. Мистецтво режисури, стверджував Жуве, не є професією, а лише здатністю реагувати на нові вимоги.

У *Паризькій імпровізації/L'Impromptu de Paris* Жан Жіроду (1882-1944) написав: "Театр – це акт любові, потреба в комунікації та об'єднанні". Дипломат, публіцист, автор п'єс та романів, Жіроду був, напевно, провідним французьким драматургом у міжвоєнний період.

Репутацію йому створили такі п'єси, як *Амфітріон 38* (1929), *Троянська війна не відбудеться, або тигр на брамі* (1935), *Електра* (1937) і *Ундіна* (1939). Його широковідома соціальна сатира *Безумна із Шайо*,

в якій Божевільна жінка захищає бідних перед багатими, була поставлена посмертно – 1945 р. У своїй сценічній практиці Жуве та його трупя розвинули характерну для Жіроду гостру та вишукану кмітливість. Часто звертаючись до давньогрецької міфології і відшукуючи іронічні паралелі з сучасністю, Жіроду розвинув театральний стиль, близький до фантазії, де реалізм був завжди несподіваним, а звичайний імпресіонізм у режисурі та акторській грі підсилював п'єсу, наповнюючи її змістом.

Для п'єси *Троянська війна не відбудеться* Жіроду вибрав фрагмент з *Іліади* Гомера між викраденням Гелени та проголошенням війни. Гектор робить усе можливе, щоб уникнути конфлікту: закликає Паріса, Гелену та Пріама прислухатися до голосу розуму, дозволяє грекам себе ображати і врешті пропонує – як вирішення проблеми – стати на прю з Одисеем. Проте тривіальна випадковість змушує Гектора вибухнути гнівом, і присуд долі починає справджуватися: катастрофи не уникнути. Жіроду використовує міф як форму для своєї п'єси, а кожна модифікація оригіналу та будь-який сучасний анахронізм неодмінно підсилюють звучання п'єси. Міф також естетично дистанціює тему вистави і передбачає відповідну стилізацію її сценічної репрезентації. Практика Жіроду та Кокто могла дати певний приклад методології та стилю для О'Ніла, Еліота, Ануйя, Сартра та інших, хто використовував давньогрецькі міфи як матеріал для сучасних вистав.

Росіянин за походженням, Жорж Пітоєв (1886-1939) покинув Театр Єлисейських полів разом зі своєю дружиною Людмилою (1896-1951), щоб, починаючи з 1924 р., працювати над вражаюче абстрактним стилем вистав на сцені Театру д'ар. Пізніше, 1934 р., ця пара перейшла до Театру Матюрен/Théâtre aux Mathurins, який став для них притулком на останні роки. Для *Саломеї* Вайлда Пітоєв воскресив кілька оригінальних ідей символістичного втілення п'єси. Він

завісив стіни та вистелив підлогу чорним оксамитом. Персонажі були вбрані в одяг різних кольорів, які символізували їхні почуття: нестримне жадання – гарячі червоні та жовті; розсудливість та розважливість – холодні тони. Аналогічно для хворобливої п'єси-сну Генрі-Рене Ленормана *Пожирач снів* (1922) місце дії позначали кольорові стрічки: зелені символізували море, перлово-рожеві – будуар, червоні – пустелю. Пітоєв влучно розкрив тему *Генріха IV* Піранделло, спорудивши декорації з тонкого картону, які починали розсипатися в момент, коли до короля приходило прозріння і той панічно намагався їх підтримувати. Пітоєв першим поставив *Орфея* Кокто (1926) та *Едіпа* Жіда (1932). Перші п'єси Ануйя *Подорож без багажу* (1937) та *Дикун* (1938) також завдячують своїми прем'єрами Пітоєву. Сценічна стилізація одразу засвідчила естетичний зв'язок між цими майстрами сюрреального.

Гастон Баті (1885-1953) організував свою трупу Товариство химери/*Les compagnons de la Chimire* 1921 р. і 1930 р. очолив власний Театр Монпарнас/*Théâtre Montparnasse*. Але Баті меншою мірою, ніж його сучасники, був послідовником Копо. Уникаючи звинувачень у буквализмі, він вільно використовував пантоміму, колір, світло та звук. Його вистави перебували у сильнішій залежності від традиції декорованих спектаклів, і в них менше уваги приділялося авторському тексту.

Яскравим свідченням стилістичної важливості французького руху стала творчість Мішеля Сен-Дені (1897-1971). Він був племінником Кокто і працював разом із ним у Театрі Старий Голуб'ятник від 1919 р. З 1931 по 1935 рр. Сен-Дені керував власною трупою Компані де кенз/*La Compagnie des Quinze*, використовуючи ліричний стиль із східними елементами пантоміми. Разом з Андре Барсаком він вибудував свою сцену на зразок Старого Голуб'ятника в театральній студії в Севре. Знову йшлося про руйнацію реалістичної ілюзії, базовану на переконанні, що *tréteau nu* (оголений поміст) дозволить об'єднати сцену з глядаць-

ким залом у єдиний простір і що актори в такий спосіб гратимуть просто та щиро. Стеля та стіни сцени, таким чином, були повністю оголені, виднілися конструкції освітлення, шнури та інше робоче сценічне обладнання, а колони творили стале архітектурне тло. Одного разу Сен-Дені зайшов так далеко, що в Залі Ваграм спектакль відбувався на боксерському рингу.

Коли Сен-Дені поставив *Битву під Марною* (1931) на віртуально оголеній сцені, лондонський критик Джеймс Еґейт описав, наскільки сильно здатна невелика група акторів збурити уяву глядачів на початку вистави:

“На сцені лише кілька темних завіс на оголених стінах, підлога штучно нахилена, щоб уможливити гру акторів на різних планах. Десять удалині, поза сценою, грає військовий оркестр, а в кулісах проходять французькі полки. Ми бачимо їх завдяки реакції п’яťох чи шістьох селянок, одягнених у чорне. Вони стоять групкою, як це типово буває на полях Франції чи картинах Мілле... На оголеній сцені актори відтворюють не індивідуальні страждання, а національну агонію”.

Такої свіжості та насиченості стилю труппа Сен-Дені досягла значною мірою завдяки простоті засобів, хоча він – услід за Копо та Жуве – вважав, що кожна країна та епоха мають свій стиль, який він називав “реальністю”. На завершення зазначимо, що успіх Сен-Дені у Лондоні надихнув його до заснування Лондонської театральної студії/London Theatre Studio, яка проіснувала як акторська школа до початку 1950-х, вихваляючись іменами Майкла Редґрейва та Пітера Устінова, що були серед її перших студентів.

П’єси Андре Обе (1892-1975), своєю життєвою силою завдячували переважно режисерському методу Сен-Дені. Обе приєднався до Театру Старий Голуб’ятник 1929 р. і писав свої п’єси під добре відомих

йому акторів, тож його п'єса *Ной* (1931) про Ноя та його ковчег відповідала можливостям трупи. Сценографію спроектував Барсак, а костюми Марі-Елен Даєст. Головного героя зіграв П'єр Фресне, а роль Слона – сам Сен-Дені. П'єса відзначається простеньким шармом, але її глибина сумнівна, що свідчить про сильні та слабкі сторони режисерської політики Копо. Обє розповідає біблійну історію в п'яти імпресіоністичних сценах, оживляючи матеріал сучасними французькими ідіомами, подібно як у середньовічних містеріях це робила народна мова. Тож Ной довірливо будує ковчег і легко спілкується з Богом:

“Seigneur! ... Oui, Seigneur, lui-même. Désolé de vous déranger encore, mais... dois-je faire un governail?”

(Господи!... Так, Господи, це я. Пробач, що турбую Тебе знову... Чи треба зробити стерно?)”.

Стадо тварин викликає більше симпатії, ніж Ноеві дружина та діти, які покидають його, щойно ступивши на землю. Однак, незважаючи на втаємниченість у Божественні накази та неспроможність потоцу очистити людство від егоїзму, Ной не відступає від віри. Тож п'єса утверджує циклічність життя і показує поведінку звичайних людей в екстремальних ситуаціях.

Обє стверджував, що написав п'єсу не як літературний, а як театральний твір, як драму, покликану провадити “сценічне” життя та ритм ще до того, як буде промовлене перше слово. Знову спрощена сценографія – поміст ковчєга і сходи до підлоги – дві групи – тварини і діти – дали трупі Сен-Дені можливість продемонструвати злагоджену працю колективу, особливо під час пантоміми, що зображала краплі дощу, гойдання човна під час шторму і політ голуба. Це був спектакль виглянцованої простоти, неймовірно приємний, навіть якщо він ні до чого не вів.



Обе, *Ной*, 1931. Вистава Джерома Мейера, Нью-Йорк.
Костюми Ремо Буфано. П'єр Фресне в ролі Ноя.

Жан-Луї Барро (1910-1994) розпочав свою працю під керівництво Дюллена в Ательє 1931 р., тож його творчий родовід безпосередньо належав до лінії Копо. Він здобув собі славу 1940 р., зігравши у виставі Сід Корнеля в Комеді-Франсез. Разом зі своєю дружиною Мадлен Рено він керував Театром Мариньї/Théâtre Marigny впродовж десяти років – з 1946 по 1956, а з 1959 по 1968 рр. був керівником Театру Одеон/Théâtre de France Odéon. Як ми вже зазначали, Барро вдало відновив кілька п'єс Клоделя ще до смерті автора 1955 р. Барро сам зіграв роль Родріґо в *Атласному*

черевичку 1943 р. Цей спектакль тривав понад чотири години. В *Пункті призначення* (1948) він виголошував довжелезні, закручені монологи. Він також поставив *Христофора Колумба* (1953). В тих роках Гарольд Гобсон писав, що Барро – найвидатніший талант Парижа, який разом зі сценографом Крістіаном Бераром та акторами Едвігом Феєром, П'єром Брассером, П'єром Бланшаром, Жаном Десаї та Жаком Дакміном перетворив Маріньї на провідний театр світу.

Барро був митцем, що повністю присвятився театрові, який для нього став, як то кажуть, способом життя. Обравши собі за вчителя міма Етьєна Декру, який також навчався в Копо, та черпаючи натхнення в живій традиції комедії дель'арте, Барро перетворив пантоміму та мову жестів на винятково сильну сторону свого театру. У своїх Роздумах про театр/*Réflexions sur le théâtre* Барро розповідає, що коли він готував пантоміму до Коли я ляжу долі Фолкнера, то довго відпрацьовував епізод приборкання дикого коня, не використовуючи нічого для позначення присутності цього невидимого коня; раптом він зауважив, що приборальниця оперлася на мітлу і дивиться на нього. Вона сказала: “Я ніяк не збагну, що ви там виробляєте зі своїм конем”. Барро розповідав цю історію, наче він одержав якусь нагороду: “Яка перемога! Яка радість!”. Тривалий вишкіл і тренінг дали свої плоди. Барро йшов слідами Крейга, який вважав, що актор має бути “надмаріонеткою”, істотою з досконалим почуттям ритму, придатною для будь-якої нереалістичної вистави.

Усі троє – Копо, Дюллен та Барро – вірили у тренінг на кшталт комедії дель'арте, як у досконалу підготовку до Мольєра, а Копо та Барро зіграли Мольєрівського Скапена. Барро при цьому більше нагадував дель'артівського клоуна. Ерік Бентлі писав, що вистава була знаменита і досягнула досконалої рівноваги між умовністю та життям. Виставу грали на прямокутному помості, який спроектував Берар. Обабіч сцени були сходи, між ними – міст, а в кулісах намальовані буди-

ночки. 1950 р. у *Витівках Скапена* Барро мав на голові чорну ярмолку, яка робила його Скапена подібним на робота. Гнучке акробатичне тіло Барро було активно задіяне, “скачучи вверх і вниз по сходах і драбинах, ковзаючи по перилах, маршируючи, як солдат, і витанцювуючи жигу”.

Коли 1943 р. Барро поставив *Федру* Расіна, він потрактував п'єсу як “приховану скарбницю”, багатства якої залишилися невичерпаними, хоча немало “нашарувань лаку” та інкрустації традиції вже було знято. Ми завдячуємо долі, що він 1946 р. написав книгу *Коментарі до Федри/Commenteries sur Phédre*, яка суттєво відрізняється від усіх попередніх описів класичних вистав. Книгу складають детальні зауваги з приводу сценографії, освітлення та акторської гри; там обумовлено використання “речитативів”, голосу, артикуляції та жестів так, щоб вони відповідали силі та витонченості поезії автора. Барро проявив дивовижну чутливість до всіх внутрішніх переживань, якими пронизана п'єса.

Барро не дотримувався сліпо жодної формули. Він добре знався на творчості як Федо, так і Расіна. Вважають, що саме він повторно відкрив Жоржа Федо, поставивши його *Слідкуйте за Емілією*. Попри те, трактуючи свою роботу як водночас похмуру та веселу екскурсію у велику драматургію минулого, Барро, як і його сучасники, вважав першочерговим завданням театру служіння драматургові – кожен сучасний сценічний засіб, музика, танець і фільм повинен підпорядковуватися цій меті. Трупа Барро запропонувала глядачам визначні вистави: *Ніч гніву* Салакру, *Малатеста* Монтерлана та *Репетиція* Ануйя. Вистава *Процес* Кафки в адаптації Андре Жіда, що відбулася 1947 р., стала для Барро випробуванням на спроможність стилізувати сцену та дію так, щоб відтворити сюрреалістичний кошмар, якого вимагав літературний матеріал. Барро замислив декорації, як “невпинно перемінну сценографію”:

“Від першого підняття завіси стіни зводяться і падають. На сцені багато широких, похмурих арок, багато малих темних кімнат та різких скорочень перспективи. Акторська гра стилізована. Актори п'ють із порожніх чаш і стукотять пальцями по невидимих друкарських машинках. Телефон на столі Жосефа К. завдовжки 18 дюймів. Пантоміма підсилює враження. Барро то демонструє повільну ходу міма, то начебто біжить, хоч насправді борсається в повітрі, в той час як двоє чоловіків його тримають. В інший момент стоїть, простягнувши перед собою капелюха в руці, доки триває перехід від однієї сцени до іншої“ (*В пошуках театру/In Search of Theatre* – с.197).

Як друг та учень Антонен Арто, відомого ідеєю тілесного театру, Барро стверджував, що театр жорстокості був присутній у його спектаклях, і зокрема у його версії *Гаргантюа та Пантагрюеля*, поставленій у формі триактної п'єси на боксерському рингу 1969 р. з підписом Рабле .

На цьому лінія видатних французьких режисерів ХХ ст. однак не завершується. Фірмен Жем'є (1869-1933) 1920 р. заснував Національний народний театр/Théâtre National Populaire – як спробу повернути масового глядача. 1951 р. Жан Вілар (1912-1971) став керівником Національного народного театру в Палаці Шайо і аж до своєї відставки 1963 р. намагався донести велику драматургію Шекспіра, Корнеля, Арістофана та Брехта до якнайширшої аудиторії, включаючи пролетаріат. Ця доктрина лежала в основі його літніх фестивалів в Авіньйоні. Перший фестиваль 1951 р. розпочався прем'єрою *Сіда* Корнеля з Жераром Філіппом у ролі Родріго. Славнозвісну промову перед битвою в четвертому акті Філіпп промовляв, стоячи в позі звитяжця і виблискуючи своїм чорно-золотим обладунком, вбраний у червоний плащ та з блакитним



Кафка, *Процес*, 1947. Вистава на сцені Театру Мариньї, Париж. Режисер Барро, сценограф Фелікс Лабіс.

шаликом на шиї. Усім своїм виглядом він нагадував героїчну фігуру з рельєфів Тріумфальної Арки. Вілар був лицарем. Він вірив, що театр не може зректись своїх обов'язків перед суспільством.

Вілар надавав перевагу простому та строгому спектаклю і виступав проти будь-якої театральної претензійності, "символічної" гри та інших проявів мистецтва заради мистецтва. Саме Вілар 1949 р. у знаменитому есеї *Режисер вистави/Metteur en scène* підсумував, що французька режисура виявила-

ся більш творчою, ніж французька драматургія. Він рішуче засудив Расіна за те, що той своїми заявами про джерело драматургії, яке б'є з чорнильниці, та про добрий діалог і силу “мовлення” як засоби оживлення п'єси завдав французькому театрові значної шкоди. Натомість Вілар апелював до теорії театральної творчості Арто, який вбачав основи театру в магії, заклинаннях та музиці, що торкають емоції, а сцену трактував як фізичний медіум, що має власну мову танцю та пантоміми, незалежну від слів. Як і Арто, Вілар прагнув “поезії сенсів”, імпровізації та пластики рухів і жестів, ґрунтованої на школі Копо. Вілар вважав, що цей підхід здатний відродити контакт із масовим глядачем, повернути театрові видовищні елементи і позбутися облудних чеснот минувшини. Видається, що сучасний французький театральний рух, розпочавшись із негамовних витівок символістів, у своїх пошуках органічності повернувся на круги своя.

14 *Театр жорстокості: Арто та Пітер Брук*

Марат/Сад (1965)

Досі складно визначити роль, яку актор та режисер Антонен Арто (1896-1948) відіграв у розвитку сучасного театру. Він став культовою постаттю. Його вплив вважають одним із вирішальних чинників у формуванні нової авангардної режисури. Втім, творчість Арто можна трактувати і лише як симптом поступу в напрямку до ритуального театру, що міг би відбутися і без нього. Той факт, що його неадекватні експерименти в рамках сюрреалістичного театру були визнані новаторськими із запізненням на тридцять-сорок років

та осмислені в розмитих категоріях містичності й умоглядності, примушує нас замислитися, перш ніж робити якість твердження. Можливо, маємо тут приклад термінологічної плутанини, загостреної нечіткістю теоретизувань самого Арто, які творять сприятливий ґрунт для розмаїтих облудних інтерпретацій.

Арто виконував ролі у виставах Люне-По, Дюллена та Пітоєва, і, хоча не належав до школи Копо, його все ж приваблювали імпровізаційні методи тренінгу Дюллена. З самого початку Арто досить рішуче розривав із реалізмом, чим спантеличив навіть своїх вчителів. У *Роздумах про театр* Барро розповідає, як Арто, граючи Карла Великого, вопрестололювався... накарачки. Дюллен, трохи розчарований, делікатно висловився, що вистава, можливо, виглядає надто стилізованою. На що Арто розлючено вигукнув: “Якщо так, то ви прихильник реалізму! Що ж, гаразд!”. 1924 р. він вступив до лав офіційних представників сюрреалістичної течії і залишався там до 1926 р., доки ті не проголосили свій курс на комунізм. Попри розрив, Арто залишився прихильником сюрреалістичної концепції театру і того ж року разом із дадаїстом Роже Вітраком (1899-1952) заснував Театр Альфреда Жаррі/Théâtre Alfred Jarry, тим самим підкреслюючи духовну генезу свого проєкту. Цей театр не мав постійного приміщення. Його засновники для презентації своїх сюрреалістичних етюдів винаймали різні помости.

Навіть як для сюрреалізму, перші п'єси виглядали примітивними. У *Струмені крові* (1927) Арто використав людські останки та кавалки стін, що падали на сцену – для символічної репрезентації занепаду цивілізації. Тема бунту має мала також промовисте втілення: повія кусає Десницю Божу, після чого струміль крові забризкує сцену. *Таїна любові* Вітрака продовжувала програму, але вже активніше залучаючи до дії мову. Вистава претендувала на співучасть глядачів. Розпочиналася в ложі, була сповнена екстрадраматичних звернень до залу, а в фіналі в

публіку стріляли з пістолета. Коли 1923 р. в Парижі Пітоєв поставив *Шість персонажів* Піранделло, то також переслідував подібну мету. Для свого чергового спектаклю Арто обрав Стріндбергову *П'єсу снів*, вважаючи, що вона багата на суб'єктивні образи, які він та його труп зможуть втілити. Втім, прем'єру зірвала галаслива компанія його колишніх друзів-сюрреалістів. Останньою виставою цього сумнівного театрального проекту стала скандальна п'єса Вітрака *Віктор, або Діти здобувають владу* (1928). То був спектакль, в якому головна героїня, прекрасна панянка, завершувала кожну репліку відрижкою.

1935 р. Арто заснував свій недовговічний Театр Жорстокості/*Théâtre de la Cruauté*. Разом зі своїми асистентами – молодими Жан Луї Барро та Рожером Бленом – він працював над виставою *Родина Ченчі* за мотивами п'єс Шеллі та *Італійських хронік* Стендаля. Виставу грали на круглій сцені з використанням ефектів та світлових спалахів. Музика лунала з кожного кутка залу, і Арто виконував роль Графа з пристрасстю франта. Цей спектакль демонструє, як Арто поступово утверджував своє право брати великі п'єси та великі теми минулого і змінювати їх до невпізнання. Це поєднувало його з іншими прихильниками символізму, особливо тими, які використовували античні міфи. Попри те, експеримент під назвою *Родина Ченчі* провалився (частково через невідповідне приміщення – величезний музичний зал Театру Фолі-Ваграм/*Théâtre des Folies-Wagram*, а частково через невиразну гру головної актриси). Насправді, практичний доробок Арто був мізерний – три багатоактні та чотири одноактні п'єси за десять років плюс кілька сценаріїв до фільмів – надто мало як для митця з його репутацією. 1937 р. Арто ув'язнили в психіатричній клініці, де він провів десять років страждаючи від шизофренії та опіумної залежності. Помер від раку невдовзі після звільнення.

Дві чи три театральні події мали особливе значення в його становленні як митця. 1922 р. під час

Колоніальної виставки в Марселі він побачив групу камбоджійських танцюристів, а 1931 р. на такій же виставці в Парижі – виставу балінезійського театру. Його зачарував східний ритуал, коли танцюристи впадали то в транс, то в шаленство. Спілкування відбувалося радше за допомогою рухів та жестів, ніж слів, а виконавці використовували ієрогліфічне письмо. Тож відведений погляд чи порух пальця міг магічно пробудити музику, власну “поезію”, в якій рух і звук ритмічно перепліталися один з одним. Арто одразу ж зауважив тут контраст із базовим реалізмом західноєвропейської драматургії, яка здавалася йому неймовірно прив’язаною до слів та наскрізь моралізаторською. Він вірив, що відтворення східного містицизму та імперсональності у спектаклі призведе до оновлення, якого так потребував французький театр. 1936 р. Арто шість місяців провів серед мексиканських індіців, споглядаючи їхні окультні ритуали та сонячні танці, і навіть брав у тому всьому участь. Він замислив написати п’єсу про Монтезуму, але не встиг реалізувати цього задуму. Таким чином, репутація Арто значною мірою ґрунтується на його теоретичних працях, передовсім двох маніфестах 1932 та 1933 рр., зібраних у книзі *Театр та його двійник/Le Théâtre et son double* (1938).

Мартін Есслін у своїй нещодавно опублікованій праці про Арто висунув гіпотезу, що мрії Арто про невербальний театр з’явилися в результаті його сварки з Жаком Рив’єром, редактором Ла нувель ревью франсез, яка спалахнула, коли 1923 р. журнал не взяв до публікацій кількох поезій Арто. У своїх листах до Рив’єра він описує ментальні страждання та залежність від опіуму, що дає підстави припускати, що труднощі, яких Арто зазнавав у висловленні своїх найважливіших думок та почуттів, привели його до висновку про непридатність мови для вираження глибоких емоцій. Слова можуть пробудити емоцію, але її природа невербальна, бо слова не можуть передати повноти людського досвіду, особливо в театрі.

Що більше: легке вживання слів може свідчити про говірку інтелектуальну лінь та нецілісну особистість. Театр мав передати світові фізичні страждання та екзальтацію Арто, і слів тут було замало. Він хотів, щоб його театр

“ринув на глядачів з силою страхітливої повені “чорною смертю” Середньовіччя, приголомшуючи та викликаючи цілковите збурення – психічне, ментальне та моральне – поміж населення, що потрапило під його удар”.

Так Арто уявляв “театр жорстокості”.

У своїй теорії Арто обстоює використання театру як терапії. Він закликав до драматургії жорстоких, шокуючих тактик – драматургії, що використовує усі давні мистецтва театральної магії, щоб відкрити глядачам їхні власні приховані злочини, гріхи та внутрішні конфлікти. Арто вважав, що це очистить глядачів від почуття провини та розкриє джерела багатих життєвих сил. Разом із тим новий театр мав стати заміником життя, “дублером”, що несе правдивіше та сильніше розуміння реальності. Арто прагнув революціонізувати надцивілізований театр психологічного реалізму, який завжди лише жалюгідно аналізував, припарував та церебрував. Ці закиди неодноразово можна було почути і від попередників Арто, але він несподівано, як для француза, висловив думку, що “текст підкорив театр”, і це було найгіршим наслідком інтелектуалізації сцени. Насправді, звичайно, жоден режисер ніколи не був рабом тексту п’єси, але в ідеальному театрі Арто самого поняття написаної п’єси не існувало, була лише імпровізація на задану тему. Це мало перетворити кожен спектакль “на різновид геппенінгу” (так Есслін переклав із французької “une sorte d’ivinement”, дивуючись, чи то часом не перше використання терміна, поширеного в мистецтві від 1960-х рр.). Як це трапляється, Арто залишався попри те строгим дреси-

рувальником, котрий розплановував кожну деталь, яка потім могла виглядати імпровізацією.

Програму нового театру Арто можна звести до кількох пунктів:

1. Для споруди театру достатньо чотирьох голих стін (Арто загадує про ангар або стодолу). Глядачі повинні сидіти посередині так, щоб дія могла відбуватися довкола. Завдяки галереям та риштуванням дія розгортатиметься на різних рівнях, а світло та звук впливатимуть однаково і на глядачів, і на акторів. Сценографії як такої, отже, не буде взагалі; скорше за все промовлятиме сам простір. Цікаво, що ідеї Арто про сценічний простір перегукуються з планами Волтера Гропіуса для Баугауза в Німеччині і через тридцять років були апробовані практично в усіх провідних світових центрах.

2. Драматичні образи нового театру не будуть рабськими копіями реального життя. Цей театр матиме власний код, конкретну мову, створену, щоб збуджувати чутливість глядачів. Це буде театр великої активності та прямого досвіду, “поширеного за усі межі”. Він діятиме гіпнотично на свідомість, використовуючи видовище та відчуття. Актори гратимуть, наче гігантські істоти у великих масках. Цей театр пробуджуватиме ритуалізм, який натовп зможе з ним розділити.

3. Сцена поглине глядачів не словами, а фізичними і конкретними звуками та образами, музикою і танцем, випробовуючи нерви глядачів своїм сплавом та сумішшю. І колір, і світло, і костюми – весь антураж долучатиметься до ефектів. Якщо використовуються слова, то актори узгоджуватимуть їхнє звучання, інтонації та інкантації з новою музикою та новими інструментами.

4. Актор повинен “використовувати свої емоції, як атлет використовує свої м’язи”, розвиваючи їх через вправи для тіла і дихання, щоб вони давали йому владу над аудиторією. Режисер стане новим магом, новим жрецем, “творцем міфу”.

5. Нова драматургія звернеться до старих і нових богів, героїв, чудовиськ, до природних стихій, великих вселенських конфліктів, до “відомих людей, жорстоких злочинів, надлюдських подвигів”. Усе це новий театр перетворить на свою власну поезію – з печаттю терору, жорстокості та еротизму, властивих “сум’яттю та неспокоєві нашої доби”.

Хоча кожна частина цієї програми може видатися безглуздою, антиреалістична позиція Арто заявлена в ній на повну силу. Драма ніколи не може відтворити реального життя і, можливо, тому не повинна навіть пробувати цього робити. Парадоксально, але, лише шукаючи “внутрішню реальність” у засадничо нереальних театральних категоріях, драма може почати намацувати це реальне життя, “зовнішню реальність” світу своїх глядачів. Це метафізичне мислення пояснює інновації Арто у сфері сценічної візуальної образності, пояснює його пошук візуальних ідіом. Наприклад, взоровані на балетні фігури рухи груп акторів у *Родині Ченчі*, що передбачали різновид містичної значимості, мали на меті запровадити глядачів у магічне коло. Символічні образи кола з’являлися впродовж цілої вистави, включно з колесом, на якому катували Беатрісу. Арто використовував ефект сповільнення руху, а також зміщував живих акторів з манекенами, щоб показати дивакувате суспільство. Величезні маски, стилізована міміка, раптова і несамоविта жестикуляція були достеменно запозичені з німецького експресіоністичного театру 1910-их та 1920-их рр. Аранжування електронних записів, редукція слів до звуків, механічні ампліфікації, сюрреалістичні викривлення сценографії, використання точкового освітлення для акцентування символічних ефектів – усе було поєднане. Але, попри те, не можна з впевненістю сказати, що Арто зміг реалізувати свою теорію на практиці. З таких генералізуючих прийомів народжувалася розгнуждана емоціональність та послідовне накладання почуттів, що вбивало в п’єсі та виставі усі нюанси і пригнічувало гля-

дацьке сприйняття. Текст програмки до Родини Ченчі обіцяв захопити аудиторію воістину трагічними переживаннями, але на прем'єрі софістикована паризька публіка заходилася, галасуючи, протестувати.

Дискусія довкола історичного значення Арто та його театру жорстокості досягла свого епогею. Американський критик та авангардний драматург Пол Гудмен (1911-1972) вирішив знищити теорію Арто у своїй важливій статті в *Нейшн/*The nation від 29 листопада 1958 р. Гудмен стверджував, що західний театр завжди зберігав певну дистанцію від ритуалу, в якому магія перетворюється на реальність. Наша театральна “ілюзія” цього замінити не може. Замість справжнього катарсису, до якого ведуть істинно ритуалістичні дієства, Арто зміг запропонувати лише тимчасову втечу від світу, до якого сучасні глядачі змушені повернутися, втрачаючи свою пристосованість до реальності. Гудмен також вважав, що нападки Арто на вербальну драматургію надто загальні. Мова сама по собі є фізичним актом, наполягав він, і не можна ігнорувати сильного “інтерперсонального” ефекту, присутнього в суто синтаксичному взаємостосунку слів.

На підтримку Арто американський критик та режисер Чарльз Марович у зимовому випуску *Тюлейн драма ревью/Tulane Drama Review* за 1966 р. заявив, що навіть актор Методу, вишколений для інтенсивної реалістичної гри за системою Станіславського, може виглядати поверховим ошуканцем поруч зі своїм колегою з театру жорстокості.

“Тестом на правдиву гру актора Методу є сила та автентичність його власних почуттів. Актор Арто знає, що доки це почуття не оформлене у комунікативний образ, воно залишається пристрасним листом, написаним, але не відправленим”.

Різниця полягає в тому, що актор Методу “прикутий до раціональної мотивації”, в той час як Актор Арто

усвідомлює: “найвищу артистичну правду не можна обґрунтувати”. З точки зору драматургії Арто бракує принаймні такого явища, як кліше, бо кожного разу доводиться починати все спочатку. Марович вважав, що метод театру жорстокості здатний освіжити погамовані відчуття аудиторії, змусивши її переосмислити вартість естетичного досвіду.

Вже постфактум, після 1930-их, ідеї Арто зреzonували з антиреалістичними настроями 1960-их. Йому завдячують такі різні драматурги, як Жан Жене та Петер Вайс. Його ідеї приваблювали режисерів різних країн, і декому вдавалося вишколити трупку згідно з новими радикальними методами Арто. У самій Франції це зробив Барро; в Польщі Єжи Гротовський (хоч він і не визнавав Арто); у Великобританії – Пітер Брук та Чарльз Марович; в Америці – Джуліан Бек та Джудіт Маліна у їхньому Живому театрі/Living Theatre, Річард Шехнер та його Перформенс груп/Performance Group, а також Жосеф Чайкін та Відкритий театр/Open Theatre. Про цих та інших “енваєрнменталістів” скажемо трохи згодом.

1963 р. Брук та Марович сформували експериментальну групу акторів при Королівському шекспірівському театрі/Royal Shakespear Company (RSC), але без зобов'язань давати публічні вистави. Гленда Джексон, тоді ще невідома актриса, була серед обраних. Дванадцять тижнів група експериментувала з імпровізаціями, прагнучи виявити внутрішні почуття (т. зв. “ритми”) акторів. Врешті-решт, вони влаштували презентацію. Шоу мало багатообіцяючу назву – Театр жорстокості і деякий час йшло в Лондонській академії клубу музичного та драматичного театру/London Academy of Music and Dramatic Art Theatre Club. Подію було відзначено спектаклем першої пробної версії *Струменя крові* Арто, першого короткого колажу *Гамлета* Маровича (початком його дослідницьких подорожей у ремесло реструктуризації Шекспіра), а також сцен з ще не поставлених *Ширм* (1961) Жене. Етюди

Арто актори грали на простому помості, до якого вели сходи. Велетенська “Десниця Божа” спускалася згори, розбризкуючи кров. Захоплена зненацька публіка взагалі мало що зрозуміла зі скороченої версії *Гамлета* з її перемішаними репліками та Принцом Датським, який розгойдувався на канаті над головами глядачів. Містична п'єса Жене була представлена у фрагментах і від того здавалася ще таємничішою. Але Брукові та театру жорстокості таки усміхнулася доля. Петер Вайс (1916-1982) надіслав їм примірник своєї п'єси *Переслідування та убивство Жан-Поля Марата у виконанні пацієнтів божевільні в Чарентоні під керівництвом Маркіза де Сада*, яку вперше поставив Конрад Свінарський у Театрі Шіллера/Schiller Theater в Берліні 1964 р.

П'єса *Марат/Сад* стала відома завдяки виставі, яку Брук поставив із колективом RSC в Театрі Алдвіч/Aldwych Theatre у Лондоні 1965 р. Оскільки Брук залучив власних акторів, то була, мабуть, перша справжня проба теорій Арто на практиці. Все ж тут складно робити якість театрознавчі визначення, бо вистава мала на меті шокувати людські чуття. Використані в ній прийоми належать рівною мірою як Арто, так і Брехтові; там навіть можна відшукати сильний вплив Піранделло. Врешті, сам Вайс стверджував, що хотів у своїй п'єсі поєднати дві протилежні сили Брехта і Арто. Сама тема вистави напівдокументальна – напіввигадана, а сценарій виписаний лише частково і передбачає імпровізацію. Вайс стверджував, що намагався написати “інтелектуальну” п'єсу, яку слід зіграти у “чуттєвий” спосіб.

Сценографію розробив Саллі Джекобс. Поміст був очищений від декорацій наскільки це можливо, а сценічний простір заливало брехтівське холодне біле світло. Дія вистави відбувається у лазні божевільні Чарентона, куди 1808 р. запроторили Маркіза де Сада. Начальник лікарні М. Колм'єр, заохочував пацієнтів до аматорських театральних вистав. Для однієї з таких вистав де Сад написав п'єсу про смерть Жан-Поля

Марата, лідера французької революції. То була саме та ритуалістична вистава у виставі, доповнена брехтівським хором. Хор уособлювала постать Геральда, який коментував головну дію. Справжні глядачі дивилися на сценічних глядачів – Колм'єра, його дружину та дочку, а ті із задоволеними мінами споглядали блазнювання психічно хворих. У цей спосіб внутрішня акція п'єси від самого початку набувала тієї необхідної дистанційованості, якої завжди прагнув Брехт.

Вплив чуттєвості Арто на цю п'єсу головним чином проявився на рівні її глибинної (“десадивської”) театральності. Квінтет музикантів награвав різкі мелодії Річарда Песлі в манері Курта Вейла, а квартет співаків, одягнутих у дурнуваті костюми часів французької революції, в іронічних піснях коментував погану акторську гру хворих. Самі ж пацієнти були вбрані у білий лікарняний одяг. Впродовж вистави імітації божевілля вдавалася акторам досить рівномірно. Нещасні пацієнти, гротескно та непристойно жестикулюючи, стридали та вигиналися, бурмотіли і репетували. В момент страти на гільйотині у водостоки лазні лилися потоки червоної, білої та синьої крові – це було розвитком ідеї, використаної Бруком у попередній виставі *Тита Андроніка*, коли він використав червону стрічку як символ цівки крові. Зображаючи потворну та bestialьну бідноту, пацієнти перетворювалися на революційний натовп, що вигукував політичні гасла боротьби за свободу впереміш із розпачливими воляннями самих в'язнів лікарні Чарентона.

Характеристики персонажів у внутрішній (“десадивській”) виставі були дотепно узгоджені з патологічними хворобами пацієнтів клініки. Марат, коли він не в революційному запалі, скорчившись, сидить у ванні, закутаний у мокрі простирала, що вгамовують його страждання від шкірної хвороби. Шарлотту Корде, якій судилося убити Марта, грає пацієнтка хвора на лунатизм; у Бруковій редакції тексту, вона еротично б'є де Сада мокрим волоссям, а інші пацієнти

в такт губами імітують ляскіт батога. Депутат Дюперре – це еротоман, який непристойно жестикулює, зачіпаючи пасивну Корде, аж доки його не одягають у гамівну сорочку. Де Сад – блідий та товстий астматик, що напружено і стурбовано переживає за успіх своєї вистави. У кінці божевільна трупа повстає і нападає на охорону, а тоді бездумно збігає через просценіум у глядацький зал. Цей момент жахає. Раптом лунає свист, і актори закликають. Так закінчується вистава. Коли ж, як звичайно, публіка починає аплодувати, актори аплодують їй у відповідь награно і загрозливо, мовби наголошуючи, що божевільня на сцені та глядацький зал стали одним цілим.

Театральні критики і в Лондоні, і в Нью-Йорку були водночас шоковані та налякані. Ті, кому п'єса не сподобалась, закидали їй історичне фальшування. У книзі *Супроти інтерпетації/Against Interpretation* (1965) Сюзен Сонтаґ пише, що її захоплення виставою Брука було фактично нефактове, пояснюючи, що хоча п'єса несла потужний інтелектуальний заряд, розкриваючи людську трагедію Французької революції, для театру все це мало лише другорядне значення, бо ідеї діяли суто як “чуттєві стимулятори”. Зміст внутрішньої (“десадивської”) вистави трактувався не в моралізаторському ключі, а як естетичний досвід. На думку Сонтаґ, це стало причиною непорозуміння між театральними критиками, яких не задовольнив інтелектуальний рівень вистави. Оскільки кожен актор на сцені грав одночасно роль пацієнта і персонажа у спектаклі де Сада, то ці дві його сутності поперемінно перепліталися, а дистанція сценічного трактування нівелювала реалістичну основу історії.

Брук, звичайно ж, не прагнув протиставляти брехтівські прийоми та безпосередність методів Арто. 1964 р. у передмові до англійського видання *Марат/Сад* він писав: “Я вірю, що театр, як і життя, народжується з нерозривного конфлікту між враженням та судженням – ілюзією та розчаруванням, що болоче

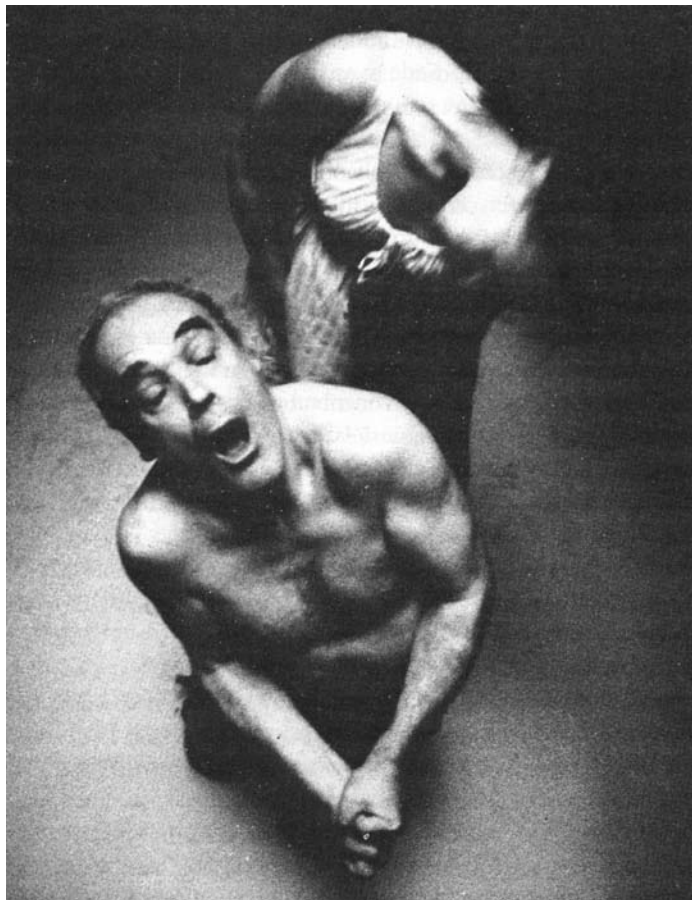
співіснуюють невід'ємно". Він вважав, що Вайс цілковито асимілював дидактику з чуттями, а потуга вистави впливала з комбінації цих суперечливих підходів. У цьому, звичайно ж, Брук також виявив своєрідне зіткнення стилів та зміну рівнів гри, характерну ще для драматургії епохи Єлизавети. *Марат/Сад* може звільнити уяву глядачів за допомогою своєї цілковитої театралізованості в кращому значенні цього слова – як повного використання фізичної природи театру, і, говорячи словами самого Брука з його статті в Нью-Йорк Таймз за січень 1966 р., ця вистава здатна зламати "інтелектуальні бар'єри" аудиторії. За допомогою прийому театру в театрі і через використання божевільних для репрезентації нормальних людей образність цієї п'єси досягає успіху, перетворюючи нашу реальність на нічний кошмар.

Театр жорстокості Брука у своїх експериментах, напевно, вже ніколи не перевершував досягнень *Марат/Сад*, але робота не припинялася. Пізніше були 1966 р. *US* в Алдвіч та 1968 р. *Едіп* Сенеки в Олд Вік/Old Vic. 1970 р. за підтримки Фондації Форда Брук заснував Міжнародний центр досліджень театру/International Center for Theatre Research у Парижі. Експерименти, що народилися на матеріалі шекспірівської *Бурі*, були представлені в Раунд Гауз/Round House у Лондоні, а в Парижі на недіючій сцені Театру Буфф Норд він презентував експериментальну виставу *Тімон з Афін/Timon of Athens*. Брук продовжував випробовувати можливості невербального театру, особливо 1971 р. під час фестивалю в Персеполі, для якого поет Тед Гюджис написав п'єсу *Оргаст*, послуговуючись не словами, а лише звуками. Пошуки універсальної мови театру тривали під час турне Брука західною Африкою, де він виявив суттєві відмінності в настрої глядачів. Театральні умовності, що їх взаємно приймають актори та глядачі, принципово важливі для будь-якої вистави.

Ідеї Арто, можливо частково, вдалося реалізувати 1976 р., коли Брук поєднав, за визначенням Майк-

Театр жорстокості: Арто та Пітер Брук

ла Біллінгтона з Гардіан/*The Guardian*, “тему глобального значення та просту, концентровану образність”. Це сталося в Раунд Гауз під час прем’єри Аїк – правдивої історії про виселення одного з угандійських племен, яку Колін Турнбул описав у книзі *Горяни/The Mountain People*. Драматичну версію підготували Деніс



Вайс, *Марат/Сад*, 1964. Вистава Пітера Брука на сцені Театру Алдвіч, Лондон, 1965. Патрік Магі в ролі Де Сада, Гленда Джексон в ролі Шарлотти Корде.

Кеннан і Колін Гігінс. Втрата людяності, родинних зв'язків та почуття любові перед обличчям смерті були втілені на сцені з неймовірним розумінням. Це стало можливим не лише тому, що актори, перебуваючи в Африці, засвоїли ритми життя її племен, але й тому, що ритмічне відчуття самого Брука дозволило яскраво та продумано показати страхіття голодомору. Виставу грали на недекорованій сцені, лише присипаній піском. Слідом за нею 1977 р. відбулася вже згадувана прем'єра Убу Жаррі. Надалі Брук запланував черговий міжнародний проект інсценізації великого індуського епосу *Махабхарата*.

Очевидно, зайве нагадувати, що такі експерименти в невербальному театрі здобули б цілковите схвалення Арто. Проте постійні повернення Брука в лоно *RSC* та звернення до Шекспіра (зокрема *Сон літньої ночі*, 1970 та *Антоній і Клеопатра*, 1978) наглядно демонструють, що Слово, попри теорію Арто, довело свою незамінність – як засіб театральної виразності, комунікації, обміну досвідом та ритуальної драматургії.

15 П'єси екзистенціалістів: *Сартр та Камю*

Мухи (1943), *Калігула* (1945)

З метою пропаганди своїх поглядів лідери інтелектуального руху у Франції традиційно зверталися до драматургії. Так було і під час і після Другої світової війни. В період німецької окупації Парижа з'явилася специфічно французька серія п'єс, в яких відобразилися моральні дилеми глядачів, перечулених на колабораціонізмі, внутрішньому страхом та ненависті, породжених роками війни, тортур та убивств. Люди, котрі перебували на межі виснаження, знайшли вихід

для своїх переживань у драмі, тож на нетривалий час про себе заявили найнезвичайніші театральні групи. Імена Жан-Поля Сартра (1905-1980) та Альбера Камю (1913-1960) стали своєрідним змовницьким паролем, а спектаклі за їхніми п'єсами виглядали, наче збори підпільників під носом у ворогів.

Коли після окупації Франції 1940 р. німецька влада дозволила відкрити театри, цензори допустили на сцену неправдоподібну п'єсу Бернарда Шоу *Свята Жанна* – за її, на перший погляд, антибританське спрямування. Адже хіба не йшлося там про французьку національну героїню, яку живцем спалили англійці? Втім, паризька публіка автоматично провела паралель між визвольними змаганнями проти англійців, про які йшлося у виставі, з власним прагненням звільнитися від німецького панування. Для написання *Мух* (1942) Сартр обережно підібрав міфологічний сюжет, щоб, приховавши зміст п'єси від цензури, донести його до заляканої публіки, продемонструвавши, що ситуація, в якій опинилися французи, аж ніяк не нова, а навпаки – давня, як саме людство. Згодом 1943 р. у Театрі Ательє стартувала рекордна серія спектаклів *Антигони* Жана Ануїя (р.н.1910)*. Успіх п'єси забезпечив характер її маленької головної героїні, яка вперто відмовлялася від компромісів та угодовства. Французька публіка трактувала таку її позицію, як власну. Коли Антигона заявляє, що поховає свого брата і ніщо її не спинить, аудиторія чує тут голос антинімецького руху опору і торжествує. “Чому ти робиш це?” – запитують її. “Для себе”, – відповідає вона без вагання. Окремих глядачів непокоїв образ тирана Креона – алегорична репрезентація режиму нацистів, що був виразно потрактований як захисник ідеї компромісу. Річ у тім, що автор насправді не прагнув привносити у свою п'єсу політичну сатиру. Ануї був передовсім драматургом, а не політиком. Тож лише долею випадку *Антигона* стала антинацистською

* Помер 1987 р. (Прим. редакції).

п'єсою. Політична ситуація – це могутня сила, що здатна забезпечити успіх або провал вистави.

Сартра ув'язнили в Німеччині 1940 р., але за щасливим збігом обставин відпустили. В таборі полонених він написав і поставив біблійну п'єсу, яка не була опублікована. У виставі Сартр досягнув активної співучасті та зосередженості уваги в'язнів-глядачів, які перебували не у природному театральному середовищі, а у в'язниці. Це допомогло йому зрозуміти природу та переваги колективного досвіду в театрі і стало дієвим драматургічним втіленням його філософських уявлень, сформованих у довоєнний період. “Екзистенціалізм” трактував людину як самотню, неспокійну та позбавлену надії істоту, яка просто існує в беззмістовному світі, доки не здійснює рішучого та критичного вибору щодо характеру своїх майбутніх дій. Через цей вибір особистість здобуває власну ідентичність, мету та гідність як людська істота. Переважно екзистенціальна людина визначає для себе певні соціальні чи політичні орієнтири і через них здобуває свою тожсамість і мету існування. Трансформуючи ці ідеї в драматургію, Сартр перетворив своє ім'я на синонім Théâtre engagé, тобто театру, “зобов'язаного” до позитивної соціальної чи політичної акції. Кожна Сартрова п'єса репрезентує його філософські уявлення як екзистенціаліста. *Безвихідь* (1944) – це докладно структурована драма про лавірування трьох людей, замкнених разом у невеликій ділянці пекла. *Смерть без поховання* (1946) досліджує екстремальну ситуацію, в якій опиняється людина під дією фізичних тортур, а п'єса *Брудні руки* (1948) з'ясовує істинні мотиви людини, яка чинить політичний атентат.

Як і Ануй, Камю випадково став речником французького підпілля, коли 1942 р. опублікував великий філософський есей *Mit pro Siziġa/Le Mythe de Sisyphé*. Для Камю легендарний образ Сізіфа став прототипом “абсурдного” героя, якого боги прирекли вічно котити камінь на вершину гори, щоб той

скотився назад під силою своєї ваги. І хоч Камю заперечував свій зв'язок з екзистенціалізмом Сартра, ця його книга стала маніфестом нової драматургії екзистенціалістів, а згодом і театру абсурду. Камю утвердив доцільність та правомірність сумнівів у змістовності життя, описавши почуття відчуженості людини у ворожому світі. Він вірив, що цей розрив між людиною та життям є, власне кажучи, “le sentiment de l'absurdite” – почуттям абсурдності. Чи самогубство – це шлях до звільнення від цього почуття? Ні. Конфронтуючи з ірраціональним, можна переступити через нігілізм, оскільки в людському серці приховане “нестримне прагнення до ясності”. “Якщо б світ був зрозумілий, мистецтво не існувало б”. І в своїх прозових і в драматичних творах Камю протестував разом із пошматованим війною поколінням проти людського страху перед смертю та проти безпомічності перед обличчям беззмістовного всесвіту.

Естетичну канву п'єс, що вдовольняли смаки паризької публіки під час війни, творили класична строгість та моральна доцільність. Обидві категорії втратили свою привабливість, як тільки напруга воєнних років ослабла. Так, наприклад, коли 1946 р. за цілком інших обставин Кетрін Корнелл поставила Антігону в Нью-Йорку, публіка не зрозуміла звернення до давньогрецької міфології, вбачаючи у виставі брак реалістичних характеристик – якості, що її вимагала американська сцена. Сартр виступив на захист п'єси в Театральних мистецтвах/Theatre Arts і доповнив свої аргументи у статті *Що таке література?/Qu'est-ce que la litterature?* (1948). Спільну рису, що її Сартр добачає як екзистенціаліст у французькій драматургії цього періоду, можна розглядати в рамках цієї історії як ще один із варіантів символізму в сучасному театрі. Нова філософська драматургія, стверджував Сартр, свідомо відвернулася від психологічного реалізму, відкинувши різновид театру, який використовував драматичну ситуацію лише заради демонстрації характерів. Анті-

гона Ануїя, наприклад, не була ні дослідженням “людської природи” у звичному розумінні цього поняття, ні “натуралістичною” за визначенням, характерним для ХІХ ст. Персонаж Антігони не мав на меті продемонструвати соціальні проблеми чи симптоми певної спадковості та середовища. П’єса у своїй сутності була однією з можливих “ситуацій”, і Антігона репрезентувала “оголену волю” в універсальній ситуації, призначеній висвітлити la condition humaine – не суспільні умови, а стан усього людства. Інтерес для драматурга становили не особа чи особистість грецької принцеси, а радше вибір, який вона зробила, і причини цього вибору. Тож будь-який визначальний акцент на характерах Антігони та Креона буде абсолютно не виправданим.

Таке трактування *Антігони* Ануїя перетворилося доволі евідентно на своєрідну формулу екзистенціалістичної п’єси, виколисану Сартром під власним серцем. Щоправда, за наполяганням Сартра, це була схема для “театру ситуації”, що мав справу із загальним досвідом, колективними правами людини, вселенськими конфліктами, неминучими пристрастями та обов’язковими чеснотами. Це було повернення до елементів класицизму в традиціях Корнеля. Як грецька чи французька класична трагедія, екзистенціалістична п’єса швидко штовхає свого головного героя у символічний конфлікт. Короткотривалість та сфокусованість на одній події надавали формі часово-просторової єдності, наближеної до класичної. І що найкраще: її діалоги були прості та лаконічні, навіть до сухості та стислості. Така драматургія не потребує візуальних чи вербальних символів per se. Вона виникла як ідеальний символістичний театр, покликаний витворити сучасну міфологію. Якщо персонажі в такій драматургії і виписані натуралістично, то лише для того, аби переконати аудиторію у своїй реальності, доки п’єса прямо або опосередковано не продемонструє універсальність їхньої природи.



Ануй, *Антигона*, 1943. Вистава Андре Барсака на сцені Театру Ательє, Париж. Антигона (Елізабет Гарді) та охоронці.

Ймовірно для всіх партій – автора, актора і глядача – сильний конфлікт інтересів, прихований в екзистенціальному виборі, виявляється досконало придатним для драматичної експресії, сповненої виклику та очікування; і якщо Сартрові сюжети символістичні в контексті його філософії, то його п'єси за своїм вирішенням натуралістичні. Їх екзистенціалістичний зміст не передбачає, що актори повинні грати якимось інакше ніж у реалістичній драматургії школи Станіславського. Справді, багатьох театралів екзистенціалістична п'єса приваблює виключно як філософський трилер, і стру-

міль насильства, що пронизує більшість Сартрових п'єс, підтримує цей аспект їхньої популярності.

Під цим оглядом п'єса *Мухи* – особливо цікавий приклад. Це вільна модернізація на тему *Орестеї* Есхіла, покликана метафорично розповісти історію паризького руху опору проти німців та уряду Вічі. Режисером першої вистави 1943 р. в Театрі Сари Бернар/*Théâtre Sarah-Bernhardt* був Дюллен. Декорацію, маски та статуї спроектував Генрі-Жорж Адам. Орест таємно повертається додому на Аргос, де п'ятнадцять років тому його мати Клітемнестра вбила його батька Агамемнона. Відкривається страхітлива картина. Місто страждає від нашествия лихопам'ятних мух, бо Зевс (цю роль зіграв сам Дюллен) підступно переконав людей, що вони винні у вбивстві. Так боги перетворили людей на рабів. Маска Зевса мала порожні очниці та криваве чоло, а рухи подібної на комаху Жінки з Аргосу нагадували Сартровий опис старенької бабці з Красивого міста в його романі *Нудота/La Nausee* (1938):

“Раптом її фігура збільшується, вона шкандибає через дворик так швидко, як тільки можуть рухатися її ноги. Зупиняється на мить коло статуї, її щелепа тремтить. Тоді вона відходить, чорна на тлі рожевої доріжки, і щезає в розламі стіни”.

Орест стає свідком приниження його сестри Електри, яка живе, ненавидячи свою матір та вітчима Егіста. Другий акт зображає Аргоське свято вини та покавання, під час якого Електра в танці прагне виразити перемогу над людською схильністю до страждань. Це момент, коли Орест робить екзистенціальний вибір: відкриваючи себе, вирішує убити Клітемнестру та Егіста заради загального блага. Однак, підбурені Зевсом, бридкі мухи залишаються і плодяться. Дещо нагадуючи нашествя в романі Камю, вони, наче фурії, заганяють Ореста та Електру до святилища Аполлона. Електра слабка – розкаявшись, вона підкоряється

Зевсовій волі, але сильний Орест відкидає волю Зевса і заявляє про свою свободу. Він убив матір і не жаліє про це, обираючи самотність. У фіналі Орест, тріумфуючи, покидає місто, а слідом за ним відходять і мухи, і фурії.

Фінальна сцена близька до комічності і демонструє ризик, пов'язаний із втіленням такої театралізованої та видовищної концепції. П'єса також страждає від надміру громіздких промов. Ідеї Сартра неодмінно повинні бути висловлені, що утруднює драматизацію. Втім, сюжет п'єси, а, отже, символізм інсценізованих ситуацій, доволі простий і потужний, що дозволяє реалізувати чітке моральне послання в алегоричній формі. І навіть якщо ця п'єса не є найпереконливішим виразом філософії екзистенціалізму, її все ж можна трактувати як сучасну драму індивідуального героїзму перед лицем національної та соціальної нетерпимості. Але все це не применшує актуальності та важливості першої вистави *Мух* 1943 р. як театральної акції, інтегрованої в історичний контекст. Сартр прокоментував сміливість Дюллена поставити п'єсу в окупованому Парижі так:

“То був 1943 рік. Уряд Вічі прагнув на-в'язати нам почуття розкаяння та вини. Пишучи *Мух*, я прагнув зробити свій внесок у звільнення від цієї зарази покаяння, звільнити від почуття вини, що їх нам прищеплювали. Колаборанти знали про це. Кампанія брутальної критики в пресі швидко примусила Театр Сари Бернар зняти виставу з репертуару. Видатна праця одного з найкращих режисерів не була винагороджена” (Ла Круа/*La Croix*, 20 січня 1951).

Філософський підхід до драматургії також не сприяв особливому успіхові п'єс Камю, хоча той і захоплювався Кюпо і на відміну від Сартра мав практичний досвід актора та режисера. У 1936-1937 рр.

Камю керував комуністичним Робітничим театром/Théâtre du Travail, а після свого виходу з партії заснував Театральну групу/Théâtre de l'Équipe, яка існувала до 1939 р. Прапрем'єра Калігули Камю, як і Мух Сартра, відбулася під час війни. А 1945 р. п'єсу поставив режисер Поль Етлі в Театрі Геберто/Théâtre Hébertot. П'єсу Камю написав ще 1939 р., очевидно, плануючи роль Калігули для себе. З Жераром Філіппом у головній ролі ця вистава йшла на сцені близько року, і це, можливо, рекорд для вистав за п'єсами Камю. Калігула – безперечно, одне з найуспішніших драматургічних втілень філософії абсурду.

Камю називав *Калігулу* “трагедією інтелігенції”, здійснивши у рамках цієї п'єси доволі вільне трактування епізоду з історії Давнього Риму. Оплакуючи смерть своєї коханки-сестри, Калігула проголошує, що керуватиме Римом згідно з потворною логікою абсурдного світу. Всі патриції повинні зректися своїх багатств на користь держави і приготуватися до смерті. Спершу чоловік лагідної вдачі Калігула перетворюється на жорстокого деспота, щоб показати людям, у якому жахливому світі вони живуть. Він морить голодом злидарів і пускає по світу з торбами багатих, навіть задушив свою коханку. Але, попри всю нелогічність абсурдності, він не досягає щастя; і доки його не вбивають, єдина логічна річ, що стається в п'єсі, – це його крик від зустрічі з власним відображенням у дзеркалі, в яке він кидає крісло.

Парижани добре прийняли виставу, оскільки ідентифікували філософський абсолютизм Калігули з ненависними нацизмом та фашизмом. Своєю мегаломанією Калігула нагадував Гітлера та Муссоліні. І хоч, за жанром це драма, що репрезентує низку жахливих сцен та багата на філософський підтекст, Камю все ж не вдалося виявити хоча б якийсь внутрішній конфлікт в образі самого Калігули. Але, з іншого боку, хіба не прагнула екзистенціалістична драматургія уникнути психологічного реалізму? Можливо, єдиним

компенсуючим моментом п'єси була спроба дещо проаналізувати сферу людської думки. Проте, подібно до Сізіфа, котрий любив життя та зазнав абсурдної кари, Калігула вмирає без надії на майбутнє, тож ідея п'єси – всуціль негативна.

Складні ідеї і нечіткі формулювання вкоротили драматургії екзистенціалістів віку, обмеживши можливості її експорту за межі Парижа. Письменник у театрі не повинен керуватися власною філософською доктриною. Це наче грати трагедію, подумки звіряючи свою гру з теорією трагедії. Показово, що в надрах дивакуватого феномена французької окупаційної драматургії лише Жан Ануй продовжив працю та вдосконалення. Він написав близько сорока нових п'єс, в кожній з яких у свій спосіб, через іронічний театр, втілював ширші ідеї. Тематичний спектр досить широкий – від майже-фарсу *Вальс тореадорів* (1952) до майже-трагедії *Беккет* (1959). Остання – можливо, найкраще сучасне трактування стосунків архієпископа та короля. Зрештою, Ануй не притримувався якоїсь визначеної філософської концепції, а його дефініції власних п'єс зводилися лише до настрою та стилістики: *pièces noires* (п'єси чорні), *pièces roses* (п'єси червоні), *pièces brillantes* (п'єси іскристі), *pièces grinçantes* (п'єси скреготливі).

16 *Театр абсурду: Беккет та Пінтер*

Чекаючи Годо (1952)

Одразу після закінчення Другої світової війни Париж знову став театральною столицею Заходу, а французький театр почав асоціюватися з короткотривалим вибухом сюрреалістичної драматургії, відомої як “театр абсурду”. Це була декада лихоманки між появою

п'єс *Чекаючи Годо* (1952) Беккета і *Вихід Короля* (1962) Іонеско. Декада “холодної війни” та крайньої напруги в стосунках Сходу і Заходу. Митці, які тоді працювали в Парижі, всі мислили як абсурдисти, але так і не стали школою, об'єднаною спільною філософією. Беккет, Іонеско, Адамов та Аррабаль сформувалися на різному ґрунті: вони походили з Ірландії, Румунії, Росії та Іспанії. Жан Жене, єдиний француз, пов'язаний з цією групою, насправді, як стало невдовзі зрозуміло, писав у дещо іншому ключі, тож про нього ми скажемо в окремому розділі (див. розділ 18). Беккет і компанія не були молодими бунтарями, бо 1952 р. Аррабалеві було під сорок. Хоч п'єси Беккета і Жене привів до слави режисер Рожер Блен (р.н.1907)*, ці письменники не були пов'язані з жодним певним напрямом у сценічній практиці. Подібно до ірландського драматургічного руху французький театр абсурду був театром письменників, а не режисерів.

Раптове виверження вулкана французького абсурдизму частково можна пояснити як нігілістичну реакцію на звірства, газові камери та ядерні бомбардування недавньої війни. Театр абсурду виявив негативні сторони екзистенціалізму Сартра і показав безпомічність та безглуздість світу, що здавалося, не мав жодного сенсу існування. Понурий образ життя, який Беккет створює в *Годо* та *Кінцівці гри* (1957), розкриває людське існування, яке, за вдалим визначенням Річарда Кое у його книзі про Беккета, є наче “нестерпне ув'язнення”, яке триває “між примусом народження [та] найгіршим примусом смерті” (с.19). Наше життя – це тимчасова свобода, але то “свобода раба повзти на схід палубою човна, що пливе на захід” (с.58). У п'єсі Іонеско *Вихід Короля* головна тема – це смерть: згасання свідомості та відмирання тіла. В такій драматургії кожен сценічний знак стає репрезентацією ірраціональності, покликаний дивувати та шокувати. Таке похмуре

* Помер 1984 р. (Прим. редакції).

видиво життя віддзеркалює К'єркеґорова бездуховна людина, наскрізь негативна й атеїстична – хіба що хтось вірить, що негативний образ може спонукати до позитивної дії, тобто “Якщо стан справ аж настільки жахливий, то чому б з цим не боротися?”. Екзистенціалістичне визначення абсурду, як його розумів Камю у своєму *Міті про Сізіфа*, десять років по тому було суттєво звужене лише до самої людини, спійманої в пастку ворожого цілковито суб'єктивного всесвіту. Таке вузьке розуміння абсурду мало на меті описати той кошмар, що настане, коли відсутність мети існування, самотність та німотність досягнуть крайньої межі.

Драматургія абсурду розвивалася в рамках символістичної традиції. Абсурдистичні п'єси не мають логічного сюжету чи характеристик. Їхнім персонажам бракує мотивації, що її можна знайти в реалістичній драматургії, – в такий спосіб підкреслено беззмістовність. Відсутність сюжету слугує для підсилення монотонності та циклічності часу в людському вимірі. Діалоги – це переважно добірка інконсеквентних кліше, які принижують тих, хто їх виголошує, до рівня говіркої машинерії. У цих творах не обговорюються проблеми гуманітарної ситуації, а подається картина цієї ситуації, змальована у найгірший скандальний спосіб, здатна зламати невинні душі та вразити навіть битих життям.

Лише ця одна властивість абсурдизму породжує цілу низку суто практичних проблем перед письменником, який прагне торувати власний шлях у театральному мистецтві. Безглуздість несумісна з досягненнями драматургії минулого, в той час як екстремі світогляду абсурдистів несумісні з самою категорією сценічності. Щоб утримувати увагу глядачів за таких обставин, драматурги випрацювали спеціальний метод – треба створити бар'єр, який відфільтруватиме зміст п'єси і водночас гальмуватиме опір глядачів. Фарс підходив для цього якнайкраще, тож сміх став найуспішнішим засобом звільнення закомплексованої аудиторії.

Маючи на меті показати рутину щоденного життя, Семюель Беккет (р.н.1906)* свої ранні п'єси ґрунтував зокрема на техніці пантоміми, мюзик-холу, цирку та комедії дель'арте. Усі персонажі *ґодо* та *Кінцівки гри* – Владімір та Естраґон, Поззо та Лакі, Гамм та Клов, Наґт та Нелл – це, по суті, пари коміків чи клоунів, які розважають один одного та глядачів каламбурами, викидають коники та lazzi на зразок хропіння та обміну капелюхами (“три капелюхи для двох голів”) тощо. Волоцюги, що чекають ґодо, сваряться, їдять, намагаються спати, навіть пробують вчинити самогубство – все у стилі такого дійства. Їхні позбавлені гідності вибрики витворюють абсурдний образ життя. В першій американській прем'єрі *ґодо* роль Естраґона зіграв навіть професійний водевільний комедіант Берт Лаґр. Діяльність персонажів не є “сценічною дією”, в якій розгортається сюжет. Це чисте “дійство”, витребеньки розважального характеру. В творах Беккета екзистенція тотожна фантазії. Нелегко живому акторові втілити таку концепцію на сцені. Тому клоуни Беккета – це абстрактні сутності, що репрезентують радше природу екзистенції, ніж людей. Діди та ґого чекають безконечно, Гамм та Клов чекають на кінець, що не приходить, наче фігури, вирізьблені в часі, проте їхнє очікування супроводжується патетичною анімацією. Тож за ними доволі весело спостерігати.

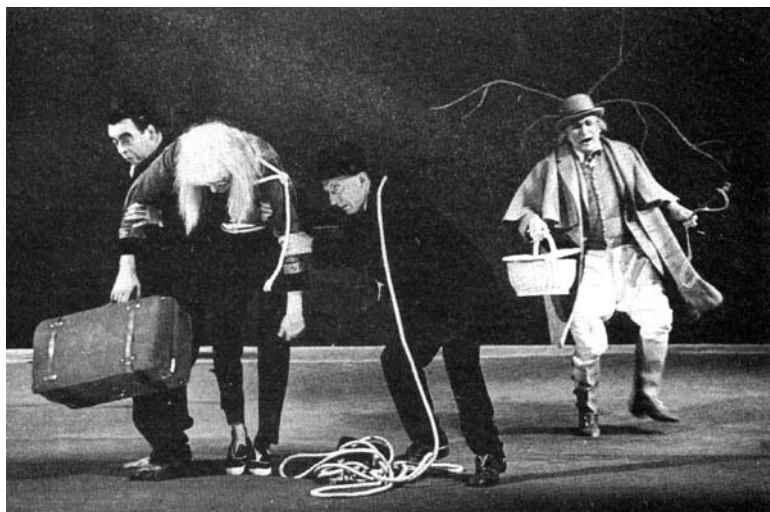
Як і у фарсі, причина та наслідок не пов'язані між собою. Час то прискорюється то сповільнюється, вироки долі непередбачувані, і все може статися. Цей світ ірраціональний. Раптово з'являється хлопчик і повідомляє, що ґодо прийде “завтра”. Коли завтра настає, хлопчик з'являється знову і повторює своє повідомлення. Але чи завтра вже настало і чи перед нами той самий хлопчик? Втім, зорово ми фіксуємо плин часу, бо на покрученому дереві, що стоїть перед порожньої сцени, виросло один чи два листочки.

* Помер 1989 р. (Прим. редакції).

Театр абсурду: Беккет та Пінтер

В ситуації, коли все достеменно і регулярно повторюється, найменша переміна привертає увагу, як наприклад ці кілька жалюгідних листочків. А що тоді казати про ефект раптової сліпоти Поззо? У *Кінцівці гри* Гамм паралізований, сліпий і безпомічний сидить у кріслі, виглядаючи своїх безногих батьків Нагга та Нелл, гротескно посаджених у смітники. Лише Гаммів слуга Клов здатний ходити, але оскільки не може покинути своїх господарів, то він – такий самий в'язень, як і вони. Усі залежать один від одного, і це викликає сміх, але крізь сльози.

У своїх найкращих проявах драматургія абсурду досягає лише її властивої поетичності та ритму комічної форми і фарсового стилю. Саме ця комічність зробила театр абсурду явищем більш публічним, ніж приватні вистави Аполлінера та Кокто. У Британії кілька ранніх п'єс Гарольда Пінтера транслювалися



Беккет, *Чекаючи Годо*, 1953. Режисура Рожера Блена, сценографія Мат'єаса. Театр Вавілон, Париж. У ролях П'єр Латур, Жан Мартен, Лусьєн Реймбург та Блен.

на телебаченні й, зрештою, задовольнили потреби глядацької аудиторії дуже добре. В наш час *Годо* часто показують у тюремних колоніях – тепер це визнана і відома п'еса. Після початкових дивацтв абсурдистів стиль Беккета, Іонеско чи Пінтера став назагал звичним явищем – точнісінько, як площинні малюнки Пікассо щедро прислужилися для рекламних постерів.

Через дружбу Рожера Блена з Арто та його участь у спектаклі *Родина Ченчі* 1935 р. вважається, що театр абсурду завдячує своєю появою театрові жорстокості. Проте у п'есах Іонеско та Беккета присутня звихнена логіка безпричинності та сутнісна інтелектуальність, що відрізняють їх від екстравагантного емоціоналізму театру Арто. У кращих п'есах абсурду від теорії жорстокості Арто залишилися хіба що загальна тенденція залякування глядачів. Як виявилось, кожен драматург реагував на відчуття абсурду індивідуально – хтось більш конструктивно, а хтось менш, проте завжди із дотепом.

Годо Беккет написав французькою між 1947 та 1949 рр., опублікував 1952. Як стверджував сам автор, він писав французькою, щоб досягти простоти мовлення. 1949 р. він побачив *Сонату Духів* у режисурі Блена і вислав йому обидві свої п'еси – *Годо* та *Елементарію* (написану 1947 р., але ще не опубліковану). Блен був вражений, але минуло три роки, перш ніж йому вдалося розшукати кошти для вистави. Вибір впав на *Годо*, адже написана для п'ятьох персонажів, ця п'еса була простіша та дешевша для сценічного втілення. Тож 1953 р. вистава з'явилася на деякий час у репертуарі маленького Театру Вавілон/Théâtre de Babylone на Бульварі Распай (тепер не існує), а Рожер Блен став для Беккета першим і найголовнішим зв'язком із професійним театром. Художником-постановником був Матьяс, Блен зіграв Поззо, Жан Мартен – Лаккі, П'єр Латур – Естрагона, Люсьєн Реймбург – Владіміра. Визначні критики, як наприклад Жан-Жак Готьє з *Figaro* та Т'єррі Мольньє з *Ревю де Парі/Revue de Paris*, по

суті, розгромили виставу, і єдиним серед оглядачів, хто зауважив хоча б якісь позитиви, був Сільвен Зегель із Ліберасьойн/*La Liberation*. На щастя, виставу переглянуло й кілька визначних французьких письменників, тож їхні публікації в *Артс/Arts* та *Критік/Critique* під час кризових для вистави січня-лютого 1953 р., можливо, трохи пом'якшили драматизм ситуації. Жак Одібєрті назвав *Годо* “досконалою роботою”. Арманд Салакру висловлювався про неї як про “п'єсу наших днів”, на яку давно чекали. Ануй визнав, що спектакль був “не менш важливим, ніж паризька прем'єра Піранделло в режисурі Пітоєва 1923 р.” (*Артс*, 27 січня). П'єсу невдовзі переклали багатьма мовами. Прем'єри відбувалися по цілому світу, провокуючи безконечні дискусії. Мелвін Фрідмен докладно простудіював усі можливі трактування у статті *Критик!/Critic!* (*Сучасна Драматургія/Modern Drama*, грудень 1966), а Джон Флетчер та Джон Спарлінг зібрали всі суперечливі відгуки у книзі *Беккет: дослідження його п'єс / Beckett: A Study of His Plays* (1972). Саме ця п'єса миттєво прославила драматургію абсурду, спонукавши багатьох менш визначних драматургів випробувати своє перо.

Оформлення сцени для п'єс Беккета завжди просте – по суті, порожній простір. Текст сам диктує сценографію. Попри те, трактування Владіміра (Діді) та Естрагона як жебраків придумав сам Блен – спершу він хотів одягнути Лаккі в костюм вокзального вантажника. Алан Роббе-Ґрілле не дуже переконливо приписав задум використання циркових ефектів Бленові, натомість про його практичну роль свідчать скорочення тексту п'єси в її англійській версії 1954 р. (рядки, викреслені британськими цензорами з контори лорда Чемберлена, поновили 1965 р.). Беккет згодом засвідчив свою довіру до Блена як до режисера, запропонувавши йому 1956 р. поновити виставу *Годо* в Театрі Геберто/*Théâtre Hébertot*, а 1961 – в Театрі Одеон. Драматург також присвятив Бленові 1957 р. п'єсу *Кінцівка гри*.

У Британії шлях *Годо* на сцену не був таким легким. Ральф Річардсон не дав можливості Алеку Гінесу зіграти роль Естрагона, оскільки автор не міг чи не хотів пояснити йому сенсу п'єси. Згодом за інших обставин і Джон Гілгуд відмовився від участі в *Кінцівці* гри, бо не хотів грати у виставі, якої не розумів. Врешті-решт, клубну постановку нецензурованої англійської версії *Годо* в Театрі Артс/Arts Theatre у Лондоні 1955 р. здійснив Пітер Голл. Із цензурними купюрами ця вистава з'явилася на сцені Театру Крітеріон/Criterion Theatre. Голл мало використовував клоунаду для образів жебраків, і Алан Шнайдер, який дивився виставу разом із Беккетом, зазначав, що автор п'єси не був задоволений спектаклем. Йому не подобався реалістичний безлад смітника, влаштованого на сцені, який руйнував враження, що дія відбувається в порожньому просторі. Не подобалася також ізольованість Діді та *Того* від інших людських істот. І режисер, і трупа згодом зізналися, що не були впевнені ані у власних діях, ані в їхніх наслідках. Спектакль відбувався наче попри них. У автобіографії Пітер Булл, актор, який зіграв роль Поззо, оповідає про один яскравий епізод, коли під час виїзного показу вистави з'ясувалося, що залишилося зовсім мало часу до відправки останнього потяга. Вони прискорили темпоритм другого акту, який частково перегукується з першим. Ефект був неочікувано кумедним, проте в жодній мірі не зашкодив потужності вираження головної ідеї п'єси.

За винятком рецензій Гарольда Гобсона та Кеннета Тайнена, лондонська преса зустріла виставу непривітно. Втім, така незвична п'єса викликала зацікавлення не лише у критиків. Країною прокотилася справжня хвиля аматорських та студентських постановок *Годо*, в яких циркові елементи набували особливої яскравості. 1964 р. Ентоні Пейдж відновив свій спектакль для Англійської стейдж компанії Джорджа Девайна на сцені Королівського придворного театру/Royal Court Theatre. Художником постановником

був Джозелін Герберт. Ніколь Вільямсон зіграв роль Владіміра з “сумним, розсіяним поглядом”, образ Лакі блискуче і з легкістю втілив Джек МакҐоурен, подібно як це зробив Жан Мартен у Парижі. Цього разу актори докладно розуміли п’єсу і мало хто вважав її туманною. Рональд Брайден у рецензії, опублікованій 8 січня 1965 р. в Нью Стейтсмен/*New Statesman*, зокрема писав, що МакҐоурен “проникнув у глибини замислу Беккета, перетворившись на частку його фантазії”. Цей актор створив ще цілу низку визначних ролей та прочитань за творами Беккета. Помер 1973 р.

Американська прем’єра *Годо* відбулася аж 1956 р., коли Алан Шнайдер, особистий друг Беккета, мав нещастя поставити провальний спектакль у Коко-нат Ґрув Плейгауз/*Coconut Grove Playhouse* в Маямі (Флорида). Анонс на афіші повідомляв, що це “найсмійніша комедія двох континентів” із Томом Евелом у ролі Діді та Бертом Лагром у ролі Ґого. Проте флоридські курортники були зненацька шоковані. Водевільний актор Лагр сподівався від свого партнера Евела прямолинійної гри – в контраст до своєї клоунади і не міг утриматися від комічних імпровізацій під час довжелезних монологів Лакі. Шнайдер визнав, що потерпів фіаско.

Цілком несподівано Беккет почав втручатися в режисуру. В Парижі 1961 р. він “наглядав” за репетиціями *Годо* в Театрі Одеон. Погоджував партитуру інтенсивного освітлення та елементи сценографії, як наприклад нещасне деревце, спроектоване Джіакометті, та камінь, на якому мав сидіти Естрагон. Таке враження, що до того жоден режисер не цікавився його думкою. Згодом Беккет самостійно поставив *Кінцівку гри*, *Остання тасьма Краппа*, *Щасливі дні* та *Годо*. Остання вистава на сцені Театру Шіллера із Західного Берліна побувала на гастролях у Королівському придворному театрі в Лондоні. Режисерська діяльність Беккета створила унікальну можливість для театрознавців дослідити його творчий метод, тим більше, що він вів детальні нотатки. Як свідчать його записи, він

був цілком професійним режисером, скрупульозним та педантичним, продумував кожен жест, рух, інтонацію. В усіх своїх виставах прагнув легкого та швидкого темпоритму. І не лише Джордж Девайн зазначав, що тексти Беккета нагадують музичну партитуру, чіткі нотатки диктують ритмічну структуру кожного слова та фрази. Живі свідчення очевидців його режисерської праці можна знайти в статтях Волтера Д. Асмаса у Театральному кварталнику/*Theatre Quarterly* № 19 та П'єра Шабера в Камбіт/*Cambit* № 28, а також Рубі Когна і Джеймса Ноулсона, в першому номері їхнього Журналу Беккетівських студій/*Journal of Beckett Studies*.

Для прем'єри в Театрі Шіллера в Берліні Беккет знову запросив художником-постановником Мат'яса, і вони детально продумали костюми. Беккет обрав Стефана Віггера – високого худорлявого актора – на роль Діді, а Горст Боллман, низький і повнуватий, зіграв Ґого. Беккет хотів, щоб персонажі частково помінялися одягом: Діді вбрав вузькі смугасті штани та чорний піджак Ґого, що був заширокий для нього, а Ґого до своїх чорних штанів мав носити довжелезний смугастий піджак Діді. Ефект з обміном піджаків мав на меті підсилити трактування цих двох персонажів як взаємодоповнюючих сегментів однієї особистості. В одній мізансцені Беккет так згрупував Діді та Ґого, що смугастий піджак допасувався до смугастих штанів. Він повторив цей прийом з іншою парою коміків. Лакі носив мешти кольору капелюха Поззо, його камізелька в шахматку пасувала до таких самих штанів його візаві, а сірим штанам Лакі відповідав сірий жакет Поззо.

Інші деталі були не менш цікавими. Рожева сорочка Ґого була така довга, що коли його штани спадали, то вона сягала йому нижче колін. Для танцю “дерева” Ґого ставав у позу йоґа, піднімаючи руки над головою, наче для молитви. Продумування сценічної композиції для Беккета мало певний метафізичний сенс. Рубі Когн вбачав досконалу симетрію в зіставленні огрядного Ґого з каменем, а худого і високого Діді – з самотнім деревом.

Волтер Асмас цитує висловлювання самого Беккета: “Естрагон на землі; він належить до каменя. Владімір легкий, звернений до неба; він належить до дерева”.

Кінцівку гри Беккет також написав спочатку французькою, і саме французька версія вперше вийшла на сцену 1957 р. у *Королівському придворному театрі* у Лондоні. Режисером був Блен, який зіграв роль Гамма. Роль Клова виконав Жан Мартен. Спектакль згодом йшов на помості Театру Єлисейських полів і зібрав неоднозначну пресу. Оформлення сцени, якщо взагалі варто про нього говорити як таке, було ще невиразнішим ніж для *Годо*, де принаймні існував хоч якийсь натяк на відкритий краєвид, завдяки самотньому деревцю. Дія *Кінцівки гри* відбувається в кімнаті, якій Блен надав вигляду утроби. Два округлі вікна вгорі, наче очі, натякали, що дія, можливо, відбувається в середині черепа. Таємничість підсилювалася. З цією ж метою до спектаклю в Королівському придворному театрі Блен залучив першу метафізичну пантоміму Беккета *Акт без слів* (1957) – образ самотнього чоловіка в білій гарячій пустелі, яким, немов автоматом, керують пронизливі імперсональні пориви надприродного свисту.

У своїх останніх п'єсах Беккет прагнув до максимального зменшення драматичних елементів і після *Годо* та *Кінцівки гри* практично ліквідував взаємодію персонажів. П'єса *Остання тасьма Краппа*, поставлена 1958 р. у Парижі з Жаном Мартеном у ролі Краппа (в Лондоні – Патрік Магі, а в Берліні – Мартін Гельд), складалася з монологу старого чоловіка, який розмовляв із магнітофонним записом, зробленим тридцять років тому. *Щасливі дні*, поставлена 1961 р. з Мадлен Рено, невдало обраною на роль Вінні (в Лондоні цю роль зіграла Пеггі Ашкрофт), є по суті монологом жінки середніх літ, яку поступово поглинає купа піску. Ці та інші п'єси, де актори грали, сидячи в смітникових баках, або з'являлись, як пара рухомих уст у темряві, стали фактично запереченням актора чи театру

взагалі. Такий різновид символізму суттєво спрощує сценічне втілення, однак, слід зазначити, що антитеатр аж ніяк не створює сприятливих умов для розвитку театрального мистецтва.

Тож, на щастя, творчість Беккета виявилася непридатною для наслідування. Британський актор та режисер Гарольд Пінтер (р.н.1930) зазначав, що багато чим завдячує Беккетові – “найвидатнішому письменнику наших днів”. Спадщина Беккета відчутна в понурій сценографії та місцями в лаконічних діалогах ранніх п’єс Пінтера. В кількох пізніших композиціях, як-от *Краєвид* (1968) і *Тиша* (1969), Пінтер наблизився навіть до Беккетових монологів. Але попри те, надзвичайний талант Пінтера писати діалоги, сповнені сугестивної багатозначності, – виключно його особиста заслуга. Якщо і мають вони якісь джерела, то хіба в англійській салонній комедії. З огляду на це, більшість Пінтерових п’єс, починаючи з *Колекції* (1962), ставив інший англієць – Пітер Голл. Він був режисером спершу в RSC, а згодом і в Національному театрі/National Theatre. Стиль його режисури відзначався чіткістю та виваженістю у поєднанні з багатством комічного відлуння. Для п’єс Пінтера такий підхід себе виправдовував, бо чимраз більше відкривав їхню психологічно-реалістичну основу. Розповідаючи про свій сценарій до фільму *Нещасний випадок* для видання *Сайт енд Саунд/Sight and Sound* восени 1966, Пінтер зокрема зазначав:

“Життя набагато загадковіше, ніж його показують вистави. І саме ця таємничість мене приваблює: що приховано між словами, що ховається за відсутністю слів”.

У цьому полягає найбільша сила Пінтера як драматурга, але в цьому ж криється і його слабкість. Можна лише здогадуватися, чи таємничість, особливо в його останніх п’єсах – *Старі часи* (1970), *Нічия земля* (1974), – виступає як засіб чи як кінцевий результат.

Зрозуміло принаймні одне, що Пінтера не варто трактувати як редукованого абсурдиста. Його досягнення – це метод виявлення загрози, прихованої в непевних перемінах щоденного життя, напруги, що існує в стосунках людей, які, здавалося б, досконало знають один одного. Це проявилось в його п'єсі Зрада (1978) і ще виразніше – в ранніх роботах, де повно



Беккет, *П'єса*, 1964. Вистава Джоржа Девайна в Олд Вік, Лондон. У ролях: Розмарі Гарріс, Роберт Стефенс та Біллі Вайтлоу.

непотрібних таємниць та насильства, які свідчать про невпевненість автора у своїх творчих засобах. В одно-актній п'єсі *Кімната* (1957) жінка раптово дізнається, що незнайомиць кілька днів поспіль чекає під дверима її будинку на зустріч із нею. Коли, врешті, цей незнайомиць з'являється на сцені, справжньою несподіванкою стає колір його шкіри: він – негр. І ще більшим сюрпризом видається раптова сліпота жінки після того, як її чоловік без жодної мотивації вбиває незнайомця. *День народження* (1959) – це перша п'єса, в якій Пінтер щойно описаним методом випробує терпіння глядачів впродовж трьох актів. Попри те, концепція його п'єс приваблює унікальною комедійністю та іронічним гумором, закоріненим у досконалому використанні ідіом англійської мови. Його п'єси було не так просто перекласти іншими мовами. Переконання (яке сам Пінтер, до речі, відкидав), що звичайні речі в його творах несуть символічний підтекст, утруднювало переклад.

Типові для Пінтера реквізити – чайник, відро, електрокамін – можуть і не мати символічного навантаження, однак його трактування дійсності, без сумніву, символічне. Він не будував свою драматургію на жодній із сучасних філософських доктрин абсурду, а зображав людей, пов'язаних у тривіальних знайомствах, речах чи балачках. Він досягає комічної реакції, інсценізуючи цю тривіальність із доскіпливою точністю, яка може заплутати будь-який символічний підтекст, але ж наше життя сповнене тривіальності. Після *Ночі, що минула* (1960), і особливо *Колекції*, *Коханця* (1963) та *Повернення додому* (1965), Пінтер додав потужний інгредієнт до своєї драматургічної кулінарії, а саме, – сексуальність. Коли стосунки між статями потрапляють під його мікроскоп, страх залишитися самотнім чи отримати відмову, тень загрози особистій безпеці та тожсамості викликають, як завжди, сміх, тільки тепер – це сміх крізь сльози. Пінтер проникливо сприймає людську поведінку, а його здатність об'єктивно

потракувати досвід цього сприйняття через призму характерів своїх персонажів та діалогів зробила його кращим англомовним комедійним драматургом від часів Бернарда Шоу.

Одна тема стала провідною у творчості Пінтера впродовж останнього десятиліття, зокрема в таких п'єсах, як *Краєвид*, *Тиша*, *Давні часи*, *Зрада*. Мова йде про невовиму природу часу: як він протікає у нашій свідомості поруч зі здатністю маніпулювати пам'яттю. Зацікавлення цією темою засвідчила праця Пінтера над сценарієм за романом Пруста *В пошуках втраченого часу*/*A la Recherche du temps perdu*, проте фільм, режисером якого був Жосеф Лусі, так і не відзняли. П'єса *Зрада* – це вартий уваги, надзвичайно прозорий експеримент із людським відчуттям часу. Розділивши дію на дев'ять сцен, Пінтер розгортає їх у реверсивному порядку. Тож глядачі спостерігають чужоложний зв'язок, який тривав дев'ять чи десять років, не від початку до кінця, а від кінця до початку. Вистава починається мертвечним возз'єднанням подружжя після пригод “на стороні”, а завершується пристрасним початком роману коханців. Кожна наступна сцена пояснює незрозумілі елементи попередньої. Такий сюжетний хід дозволив Пінтерові розкрити таємницю мотивацій людських вчинків. Фактично ми опинилися за крок від ретроспективної драматургії Ібсена, практикованої століття перед тим.

П'єса Тома Стоппарда (р.н.1937) *Розенкранц та Гільденстерн померли* (1967) також виказує зв'язок із творчістю Беккета. Спершу це був одноактний фарс, прапрем'єра якого відбулася під час Единбурзького фестивалю 1966 р., однак згодом на прохання Національного театру автор розбудував ще один акт. У п'єсі від Беккета запозичено ідею пари клоунів, які розігрували сцени, що їх Шекспір не писав для придворних у *Гамлеті*. Подібно як Ґого та Діді цілковито залежні від Ґодо, так і Роз та Гіль прив'язані до Принца. Беккет вже підготував ґрунт для цього різновиду комічного

символізму, тож п'єса Стоппарда одразу повсюдно стала популярною. Критики, втім, ніяк не могли визначитися з оцінкою. Роберт Брастейн назвав Стоппарда “кмітливим автором, який скорше маніпулює, ніж досліджує”, а Джон Рассел Браун був одним із багатьох, хто вважав цю п'єсу пародією на театр абсурду у формі докладної антології його ознак. І все ж Стоппард тоді заявив про себе не лише як про письменника з гострим пером, а й як про довершеного майстра театральних ігор у манері Піранделло. Врешті, його творчість вийшла за межі цих “університетських дотепів” та “інтелектуального фіглярства”. Мета останніх робіт Стоппарда видається більш ґрунтовною. Під цим оглядом слід передовсім згадати такі п'єси, як *Стрибуни* (поставлена 1972 р. за участю Майкла Гордерна та Діани Пігґ у Театрі Олд Вік на замовлення Національного Театру); *Травестії* (поставлена 1974 р. за участю Джона Вуда, Джона Гарта і Тома Белла в Театрі Алдвіч на замовлення RSC); *Ніч і день* (поставлена 1978 р. за участю Діани Пігґ в Театрі Фенікс/Phoenix Theatre).

17 *Театр абсурду: Іонеско та інші*

Голомоза співачка (1950)

До певної міри Іонеско (р.н.1912)* був кращим теоретиком, ніж драматургом. Як і Беккет, він вважав світ комедією, але водночас сповненим болю. Його ранні п'єси досліджують цю суперечність через потік нелогічних слів, які він вкладає в уста стереотипних персонажів. Його жарти надто довгі, а діалоги переван-

* Помер 1994 р. (Прим. редакції).

тажені. Втім, п'єси вдавалися веселими і швидко здобували популярність. На відміну від Беккета Іонеско завжди відверто розповідав і писав про свої мотивації, і ті писання часто були краще продуманими, ніж його п'єси.

Стало зрозуміло, що Іонеско вже сформулював власну виважену філософську концепцію абсурду, коли 1958 р. завдав собі труда відповісти на звинувачення британського журналіста Кеннета Тайнена, який у статті для лондонського *Обсервер/Observer* стверджував, що така драматургія не має ні призначення, ні мети. Тайнен був обмеженим апологетом соцреалізму. Ідеалом драматургії “з метою і призначенням” для нього була творчість Сартра і Брехта. Тайнен також підтримував нових британських реалістів, зокрема Джона Озборна та Арнольда Вескера. Свою відповідь Іонеско опублікував у *Обсервері*, а 1962 р. передрукував у *Нотатках і контрнотатках/Notes et contre-notes*. Зву-



Іонеско, *Голомоза співачка*, 1950. Вистава на сцені Театру де ла Гушет, Париж, 1955.

чала вона досить традиційно: “твір мистецтва не має нічого спільного з доктриною”, але “своїми власними засобами опановує дійсність”. Соцреалізм – лише етап в освоєнні дійсності, явище несамодостатнє. Метою творчості для Іонеско був вираз беззмістовності життя. У своїх п’єсах він часто використовує образ чистого та чуттєвого антигероя Беренжера, щоб продемонструвати хоробру, але безнадійну, навіть варту співчуття спробу людини взяти хоча б частку відповідальності за той безнадійний стан, в якому вона опинилася.

Саме Іонеско слід віддати честь створення першої чисто абсурдної п’єси в повоєнний період. *Голомозу співачку* Іонеско написав 1948 р. Через два роки Ніколя Батай поставив її в Театрі сновид/Théâtre des Noctambules. Дія виглядає так: одружена пара просто сидить і розмовляє, використовуючи замість фраз беззмістовні кліше. Це, на думку автора, “трагедія мови”, яка повинна дати гротескний образ банальності шлюбу без кохання. Його персонажі – це втілення ідеї машини без мізків, “характери без характерів”. Іонеско з приємністю розповідав, що задум п’єси виник у нього під час читання розмовника-самовчителя англійської мови. “Ось де сюрреальне, – говорив він, – у нас перед очима, у щоденному житті”.

Його першу повномасштабну п’єсу *Амадея* 1954 р. поставив Жан-Марі Серро. Тут у ще безглуздішій формі теж ішлося про шлюб, в якому померла любов, проте вона померла буквально. Труп любові лежав у спальні за стіною. Коли в процесі розгортання акції зі стін починали вилазити гриби, цей труп розростався, поступово заповнюючи сцену. Попри свою кумедно божевільну атмосферу, *Амадея* та інші п’єси Іонеско знаходили живий відгук у глядачів. Його персонажі – від гладких до худих – ніколи не втрачали людської гідності, а в шквалі безглузвих діалогів вловлювався швидкий, проте врівноважений ритм. П’єси Іонеску добре узгоджувалися із законами фарсу, і акторам не доводилося порушувати правила “погляду в зал”.



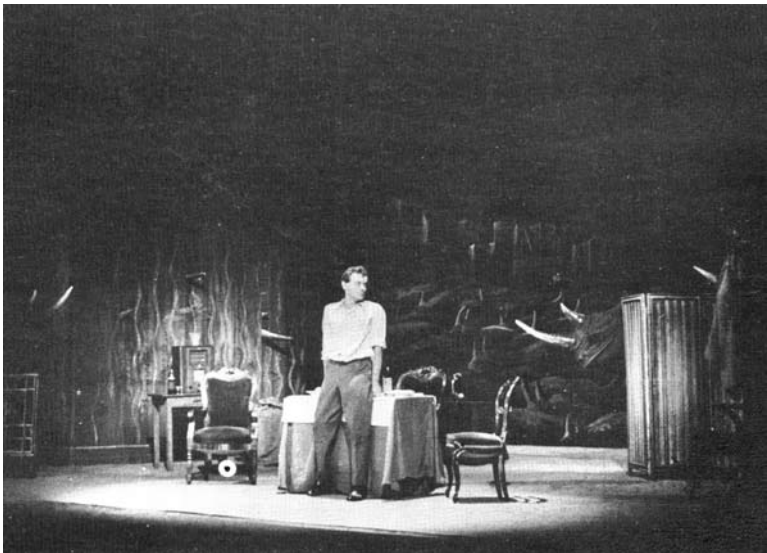
Іонеско, *Амадея*, 1954. Вистава Жан-Марі Серро на сцені Сучасного театру.

У пізніших роботах Іонеско більше уваги приділяє структурі сюжету і його персонажі стають об'ємніші – якщо дозволите, соціально реалістичніші (?). Іонеско зацікавлює тема невідворотності смерті – факт, що перекреслює всі мрії та сподівання. П'єса *Убивця* (1958) подає образ “сонячного міста”, де все механізоване і життя просто чудове. Втім, глядач лише чує про це місто, а на сцені бачить тільки порожній простір, залитий м'яким блідим світлом. Згодом з'ясовується, що в місті господарює убивця-маніяк, який невимовно забирає життя мирних мешканців. Беренжер, улюблений герой Іонеско, з'являється тут у подібні Чарлі Чапліна. Доля визначила йому виступити супроти маніяка, який є лише карликом. Але поки Беренжер просторікує, його супротивник, шкірячи зуби, виймає ножа. Попри весь свій ідеалізм, Беренжер стає черговою жертвою убивці.

Носороги (1959) була найуспішнішою п'єсою Іонеско. Мабуть тому, що втілює найзмістовнішу моральну алегорію, яку можна застосувати до розмаїтих

соціальних та політичних контекстів. Це була його “найактуальніша” п’еса. Мешканці провінційного французького містечка перетворюються на носорогів. Колективна істерія дегуманізованої “носорогості” шириться громадою, адже більшість нав’язує правила поведінки меншості. Лише Беренжер, попри суспільний тиск, безглуздо чіпляється за свою індивідуальність, хоча його дивацька позиція приречена. В цій п’есі незабутнє ричання носорогів, що лунає знадвору, стало найкумеднішим позасценічним ефектом в усій драматургії абсурду. 1960 р. у Парижі режисер Жан-Луї Барро потрактував п’есу як страхітливий фарс, однак в інших виставах стиль і тональність мали ширшу градацію – від поважної трагедії в Німеччині до несерйозного бурлеску в Америці.

Починаючи як надто суб’єктивний сюрреаліст під впливом гримучої суміші з творчості Стріндберга, Кафки та Арто, Артур Адамов (1908-1970) у драматургії абсурду репрезентує нетиповий приклад. Його творчі горизонти зросли одразу після того, як п’еси стали знані широкою глядацькій аудиторії. Ранні роботи Адамова відображають його особисту розпуку, але до спроби самогубства він писав усе ж у більш позитивній манері, наслідуючи епічний театр Брехта і залишаючись у лоні сюрреалізму. Його перша п’еса *Пародія* була однією з тих абсурдистичних вистав, що з’явилися ще до всесвітньої слави *Годо* Беккета. Написана 1947 р., вона чекала на сценічне втілення до 1952 р. Адамов задумав цей твір як “пародію” на життя. Один чоловік, безіменний оптиміст, чекає на безглузде побачення з дівчиною Лілі, яка на це побачення ніколи не прийде, а другий – песиміст, чекає у відчаї, що вона бодай пройде повз нього, але навіть ці надії не справджуються. Врешті, перший чоловік потрапляє до в’язниці, а другий, потрапивши під колеса автомобіля, опиняється на смітнику. Як і в деяких Стріндбергових п’есах-снах, один і той самий персонаж з’являється під різним виглядом. У такий спосіб автор підкреслює



Іонеско, *Носороги*, 1959. Вистава Жан-Луї Барро на сцені Театру Франції, Париж, 1960.

самотність людини та беззмістовність світу, в якому вона живе. Іншу п'єсу *Професор Таран* Адамов написав під впливом нічного кошмару. 1953 р. її поставив Рожер Планшон. У цій п'єсі мова йде про підстаркуватого професора-джентльмена, якого звинувачують, між іншим, і в екзгибіціонізмі. Подібно як і на *Процесі Кафки*, що активніше головний герой відкидає звинувачення та атакує своїх прокурорів, то очевиднішою стає його вина.

У п'єсі *Пінг-Понг* (1955) проявилось нове зацікавлення Адамова критикою суспільства. Це сатирична п'єса, в якій два молоді студенти присвячують себе дослідженню та служінню електричному більярдіві, який символізує механізовану пустку сучасного суспільства. Навіть постарівши, до самої смерті вони залишаються поведеними на тривіальних складнощах обоженного механізму. Соціальний реалізм ще більше проявився

в п'єсі *Паоло Паолі*, яку 1957 р. поставив Планшон. Це марксистська сатира на французький капіталізм у переддень Першої світової війни. У виставі використано такий інформативно-дистанціюючий прийом, як проектування газетних заголовків на екран, запозичений з театру Піскатора та Брехта. Адамов вдало пов'язав цей мистецький прийом відчуження з темою вистави. Головний товар торгівлі між Алжиром та Францією, а також об'єкт жвавого інтересу героїв п'єси – метелики та страусине пір'я. Проте ця сатира приховує ідею соціальної революції. Тож віра у можливість змінити світ на краще нівелює проповідь тотальної безглуздості, типову для філософії абсурду.

Під впливом Іонеско в Америці одноактні абсурдистичні п'єси писав Едвард Олбі (р.н.1928). Стисла алегорія сучасного суспільства, його п'єса *Історія в зоопарку*, вперше була поставлена на сцені Театру Шіллера 1959 р. Берлінським театром тоді керував Вальтер Генн. Через рік п'єсу поставив Мілтон Катселас у Провінстаун Плейгауз/Provincetown Playhouse у Нью-Йорку, а згодом Генрі Каплан в Театрі Артс/Arts Theatre в Лондоні. П'єса розповідає про двох чоловіків, що зустрілися в Центральному парку Нью-Йорка на лавці. Пітер – старший, належить до середнього класу. Джері – молодий бунтар-робітник. Вони ведуть діалоги у квазіреалістичній манері, не розуміючи один одного. Використовують сучасний жаргон, але не здатні порозумітися. Єдине, що їх пов'язує, – це насильство. Тож Джері провокує Пітера на конфлікт. Врешті, Джері гине, наразившись на ніж, яким погрожував Пітерові.

Пісочниця, яку Олбі написав 1959 р., а через рік Лоуренс Аррік поставив у Джек Гелларі/Jazz Gallery в Нью-Йорку, та *Американська мрія*, яку 1960 р. написав та поставив 1961 теж у Нью-Йорку в Йорк Плейгауз/York Playhouse Алан Шнайдер, – це дві одноактні п'єси-близнюки, потішні, але їдкі водночас, покликані висміяти пустопорожні суспільні цінності сучасної Америки. У п'єсі *Американська мрія* суспільний ідеал

з'являється в образі вродливого, але духовно убогого юнака. Його радо приймає середньостатистична американська сім'я з деспотичною Матусею та безвольним Татком. Лише Бабуся, яка постійно готується до переїзду, говорить правду. Ці скетчі позначені сильним впливом Іонеско, але вони були не складні для сценічного втілення, а їхній зміст був одразу зрозумілим. Це забезпечило їм шалену популярність у студмістечках бунтівних 1960-х. Їхні емблематичні, площинні, навіть картонні персонажі виглядали дуже свіжо після затяжного періоду реалізму на американській сцені.

Талант Олбі до писання легких та гострих діалогів забезпечив його першій великій роботі *Хто боїться Вірджинії Вулф* миттєву міжнародну славу. П'єсу поставив Алан Шнайдер з Утою Гаген та Артуром Гіллом у головних ролях на сцені Театру Біллі Роуз/Billy Rose Theatre у Нью-Йорку, 1964 р. в Театрі Піккаділлі/Piccadilly Theatre у Лондоні. Ідеалістична нещодавно одружена пара знайомиться зі старшим подружжям. Зіткнення цих двох протилежностей пробуджує до життя страхітливі примари. Попри абсурдний заголовок, п'єса знаменує відхід у натуралістичну стилістику, підсилену стріндбергівським психологічним реалізмом з вільними домішками символічної багатозначності на тему нетривалості людських ілюзій. Гарольд Клерман вважав наступну п'єсу Олбі *Делікатний баланс* (1966) просто блискучою. Вона була вишуканішою, але не надто популярною. В ній було багато абсурду, але мало відчуття слова. П'єсу поставив Алан Шнайдер на сцені Театру Мартіна Бека/Martin Beck Theatre у Нью-Йорку з Джесікою Тенді та Гамом Кроніним у головних ролях. Режисером лондонської вистави в Театрі Алдвіч 1969 р. був Пітер Голл, а ролі зіграли Перті Ашкрофт та Майкл Гордерн. В цій п'єсі мова йде про ще один сімейний катаклізм. Цього разу до подружжя, всупереч їхньому бажанню, просяться на ніч їхні друзі, яких переслідує незбагнений жах. На плечах Тібія, голови сім'ї, нелегке завдання – досягнути рівноваги

в стосунках із друзями та ріднею. П'єса *Усе скінчено* (1971) розповідає про смертний час славетної людини. Довкола зібралися дружина, коханка, родина та друзі. Поки чоловік помирає, вони розмовляють про нього та одне про одного. Цю п'єсу не так добре сприйняли, як попередні, але в своїх експериментах із формами мовлення, покликаними надати дійству ритуального характеру, вона стала певним поступом у техніці театру абсурду. Попри те, сильна сторона таланту Олбі – в його цинічному та, на перший погляд, реалістичному осмисленні людини в стресовій ситуації, тож поняття “театр абсурду” надалі не варто вживати для окреслення його творчості.

Тим часом у Парижі марокканець іспанського походження Фернандо Аррабаль (р.н.1932), автор дуже суб'єктивних чорних комедій, розставався з абсурдизмом у менш софістикований спосіб. Його перша п'єса *Пікнік на полі бою* (1958) містить сильний домішок насильства та безглуздості. Дія розгортається на передовій лінії фронту в розпал воєнної кампанії. В неділю пополудні до військовополоненого, якого охороняє солдат, прибуває його рідня. Погода чудова, і товариство невинно забавляється на пікніку. На нещастя, вони забувають про війну і гинуть під вогнем кулеметів.

Тема майже садистичного насильства в п'єсах Аррабаля часто розкривається через образ героя чаплівського типу, який стає жертвою ворожого суспільства. В кошмарній п'єсі *Цвинтар автомобілів* (1959) у такій ролі виступе м'який на вдачу, подібний до Христа Еману. Таким чином автор залучає ще й релігійні мотиви. Еману живе на звалищі старих автомобілів поруч із різними підозрілими типами, аж доки ті не вбивають його. Прив'язаний до рами велосипеда, розп'ятий, наче Христос, він гине від рук своїх сусідів. Задум іншої п'єси *Архітектор та імператор Ассирії* (1967 р. її блискуче поставив Жорж Лавеллі) Аррабаль почерпнув із маніфесту театру жорстокості Арто. Архітектор та

імператор, покинуті на безлюдному острові, розігрують ролі матері і дитини, чоловіка та дружини, тирана і раба, судді та в'язня. Їхні стосунки ґрунтуються на взаємозалежності, і, врешті, персонажі обмінюються ролями – у фіналі Імператор пропонує Архітекторові себе замість страви, і той його поїдає.

Ці п'єси не привнесли майже нічого нового у царину сценічної техніки. Чистий абсурдизм був, наче приватна поезія, навіть у своїх найглибинніших проявах явищем без майбутнього. Не випадково Джозеф Чайрі у своїй праці *Орієнтири сучасної драматургії/Landmarks of Contemporary Drama* поставив промовисте запитання: якщо у світі абсурду порозуміння між людьми неможливе, то для чого тоді писати абсурдні п'єси?

18 Ритуалістичний театр та Жан Жене

Балкон (1957), *Негри* (1959)

Ритуал – це урочистий церемоніальний акт, організований вияв усталених традицій релігійної віри чи суспільної поведінки. Але ритуал також можна зустріти на суто світській театральній сцені. Драматург здатний використовувати умовності традиційного театру, викликаючи в аудиторії особливу реакцію, що її відчуватимуть актори на сцені. Ціла п'єса, як наприклад *Річард III* Шекспіра, може складатися з ритуальних сцен – похоронів та ексекцій, коронацій та відречень, плачів та чудесних об'яв. Чи прихована тут іронія, а чи ні, ритуальні засоби формалізують тему вистави – у випадку Шекспіра такою темою виступає роль провидіння в державних справах. Що більше: ритуальні сцени перетворюють самого Річарда на учасника та організатора церемоній. У своє-

му фундаментальному есеї *Ідея театру/The Idea of a Theatre* Френсіс Фергюссон дійшов висновку, що Шекспірівська драматургія побудована довкола ритуалів, які пронизують усю сценічну дію. Це дозволяє чітко окреслити характер кожного персонажа. В ритуалістичній драматургії актор стає режисером, а успіх п'єси залежить не лише від її змісту, але й від форми, бо саме форма передбачає участь аудиторії і гарантує особливу знаковість таємничих моментів.

Останню стадію розвитку символістичної драматургії можна охарактеризувати як ритуалістичну. У ритуалі символи набувають трансцендентності, метафоричне значення сценічної дії сприймається без питань, порозуміння між авторами та глядачами досягає максимальної повноти. В такий спосіб сценічна дія здобуває таємничість, сягаючи за межі звичної дійсності. Але цю таємничість можна відчутти лише через призму ритуалу. У давніх релігійних театрах ритуальні елементи сприймаються як органічні, істинні та сакральні. Тож у світському ритуальному театрі необхідно, щоб актори та глядачі прийняли спільну релігію. Звичайно, якщо ритуал не базується на зрозумілій традиції, то існує величезний ризик бути висміяним.

Цей ризик з особливою гостротою відчутний у творчості Жана Жене (р.н.1910)*, оскільки цей автор не підлаштовується під суспільство, а навпаки його провокує. Він ненавидить людство. Тож його п'єси можна назвати успішними лише в тому сенсі, що вони самі стають об'єктом ненависті. Жене безпомилково вираховував, що оскільки людей об'єднує приховане почуття гріха, то його драматургія обов'язково зачепить їх за живе. Хоч Жене використовував "звихнений" ритуал, його п'єсам не бракувало естетичної досконалості, народженої з унікальної цілості задуму та його геніальної здатності створювати високохудожню форму.

* Помер 1986 р. (Прим. редакції).

Творчість Жене на підставі його ранніх робіт часто пов'язують з екзистенціалізмом. У своїх перших п'єсах – *Смертельне стеження та Служниці* – він створив бридкі образи антисоціальних людей-ізгоїв. А Жан-Поль Сартр головно спричинився до його прославлення як екзистенціаліста. Сартр присвятив біографії Жене психологічно-філософське дослідження на 600 сторінок під назвою *Святий Жене: лицедій та мученик/Sainte Genét, comédien et martyr* (1952), де докладно описує молодість драматурга, яку той провів у колонії та тюрмі. Сартр вважав Жене прообразом сучасної екзистенціальної людини. Попри те, Жене не був абсурдистом, бо не встиг втратити відчуття змістовності життя. Сартр вважав, що Жене, як антисоціальний тип, випишував своїх героїв – ізгоїв-бунтарів – на власний образ і подобу, при цьому кохаючись у деградації. Жене витворив філософію античеснот. Для нього зло було ідеалом краси і шляхом, що вів до позитивних цінностей життя. Можливо, ця Сартрова інтерпретація і має раціональне зерно, адже хіба не абсурдно шукати позитив через негатив? Проте усі ці аргументи насправді не дуже помічні, коли досліджувати особистість Жене у зв'язку з його творчістю.

Дехто, як наприклад Роберт Брастейн, вважали Жене справжнім послідовником Арто. Брастейн стверджує, що якби Арто був живий, то визнав би Жене “найперспективнішим своїм спадкоємцем”. Теоретичні припущення Арто і його послідовників про можливість сценічного втілення жорстокої безпосередності снів як образу життя Жене реалізував на практиці. Пітер Брук, використовуючи імпровізацію як метод тренінгу, 1960 р. у Парижі поставив *Балкон*, а разом із Чарльзом Маровичем, про що ми вже згадували, 1964 р. інсценізував 12 із 17 сцен *Ширм* у рамках експериментів із “жорстокості” Арто. Живий театр/Living Theatre подружжя Беків також спробував поставити *Служниця* у рамках пошуків форми для театру жорстокості.

Тож саме інтерес практиків театру жорстокості до п'єс Жене дав підстави для тверджень про артодіанські джерела його творчості. Драматургія Жене з її зловіщим символізмом, ритуалами злочинців, проституток і покидьків та виявленням потаємних людських жадань і справді сповнена емоційної напруги. Але попри всю цю чуттєвість, п'єсам Жене притаманна різка інтелектуальна гострота і неймовірна ясність думки, що споріднює його творчість радше з Піранделло, ніж з Арто.

Від самого початку ритуальні вистави Жене були різновидом ігрового театру Піранделло. Засоби втягування глядачів в ілюзорну сценічну дію вирізняють Жене на тлі його сучасників. Він дійшов висновку, що театр – саме той вид мистецтва, де реально втілити власне фантастичне бачення суспільства, адже на сцені суспільні класи можна розширювати, перемішувати та висміювати. Там, де театральна ілюзія сприймається пасивно, Жене шукає способу розбурхати аудиторію, використовуючи сцену для віддзеркалення потаємних бажань людей. Театральність його творів не полягає, отже, у використанні сцени для імітації життя, а в тому, щоб наочно показати, що життя є таким самим фальшивим, як і театр.

Перша п'єса Жене *Смертельне стеження* була поставлена після Служниць. Прем'єру 1949 р. на сцені Театру Матюрен/Théâtre aux Mathurins підготував сам автор. Цю п'єсу поставили також у Королівському придворному театрі у Лондоні 1961 р. Структура п'єси доволі традиційна, а її ритуальні акценти неоднозначно впливають на стилістику. Сценічна дія відбувається у камері французької тюрми, де сидять троє в'язнів, а четвертий присутній уявно, поза сценічним простором. Тут маємо цілу тюремну ієрархію. Троє на сцені обожають четвертого – невидимого негра-убивцю на ім'я Сноубол (Сніжна куля), який убив задля забави. Натомість, інший убивця Ґрін Айз (Зелені Очі) скоїв свій злочин у пориві гніву. Він лежить на сцені, закутий у кайдани, і заздрить зверхньому становищу Сноубола.

Дрібний злодюжка Лефрак, прагнучи досягти рівня Сноубола та Грін Айз, здійснює жертвне убивство: він душить об'єкт своїх гомосексуальних домагань – молодого в'язня Мауріселя. Ця п'єса – наче чорний зловісний ритуал, в якому Лефрак виконує роль жреця, а Грін Айз – божества.

Суб'єктивна схема *Смертельного стеження* виявилася нелегким випробуванням для сприйняття глядачів, хоч тут проявилось чимало елементів, характерних для пізніших популярніших творів Жене. Спектакль був задуманий як ритуал, що “розгортається, наче сон”, але без прямого звернення до залу, – типового прийому, використаного в іншій п'єсі Жене – Балкон. У *Смертельному стеженні* він маніпулює лише зовнішніми елементами театральної форми: вирішення сценографії та костюмів ґрунтується на різкому контрасті чорного і білого, грим акторів пастозний, освітлення яскраве. Що більше: жести стилізовані, а рухи – то сповільнені, то “неймовірно раптові, наче спалахи блискавки”. Звичайно, п'єса втратила б свій сенс, коли б її грати навіть з найменшою дозою реалізму психологічної тюремної драми. Але навіть через стилізацію вона не здатна викресати іскру фантазії у глядача, чого так домагався автор.

Іншу одноактну п'єсу – *Служниці* 1947 р. поставив Луї Жуве, але під час прем'єри в Театрі Атенеї стався провал. Першою успішною франкомовною виставою керував Петер Задек на сцені Театру Меркурі 1952 р. у Лондоні. Цей спектакль згодом перейшов на поміст Королівського придворного театру. Жене переробив п'єсу 1954 р., і відтоді вона викликає широке зацікавлення в колі аматорських авангардних театральних груп. *Служниці* – це перший прояв у творчості Жене штукарства піранделлівського типу: вже сам початок нагадує справжній *coup de théâtre*. Коли підіймається завіса, глядачі бачать, як у спальні епохи Людовіка XV розкішна пані сварить свою служницю Клер, яка покірно її одягає. Раптом лунає дзвінок, і

гра закінчується. Виявляється, що та розкішна пані – це сама служниця Клер, котра розважалася з іншою служницею Соланж, яка відповідно грала роль Клер.

З'ясовується, що Клер та Соланж витворили власний ритуал ненависті. У відсутність своєї господині вони щовечора розігрували ці ролі. Тож перед нашими очима – забава двох сестричок-лесбіянок, які поперемінно виступають у ролях господині та служниці. Обмінюючись ролями, вони віддзеркалюють одна одну, демонструючи взаємну зневагу. Жене хотів, щоб ролі служниць зіграли актори-чоловіки для підсилення ритуалізації, але Жуве вирішив, що це вже занадто, що глядачеві вистачить бентежних саморефлексій і без цього ускладнення. Чоловіки вперше зіграли в цій виставі аж 1965 р. на берлінській прем'єрі. Через два роки під час європейських гастролей Живого театру не лише Клер та Соланж виглядали, як трансвестити, але навіть сама Господиня з'являлася в образі волохатого м'язистого чолов'яги, вбраного в золоте лама. Автор п'єси був щасливий. Він пояснював, що такими засобами намагався надати персонажам знаковості: “Мої персонажі – це маски. Навіщо вам знати – справжні вони чи ні? Я вже й сам не знаю”. Ритуалізм себе виправдав. Прийом *вистави у виставі* забезпечував об'єктивне трактування класової боротьби і належним чином підкреслював реалістичне обрамлення сценічної дії, тим самим підсилюючи ненависть до реальних господинь та всього, що вони уособлювали.

П'єсу *Балкон* Жене написав 1956 р. Прем'єра, що відбулася в Театрі Артс/Arts Theatre Club у Лондоні 1957 р., спричинила неймовірний довколатеатральний скандал. Режисером вистави був Петер Задек. Роль мадам Ірми зіграла Селма Ваз Діаз, а Газел Пенворден – роль Шантель. (Відредаговану версію п'єси 1960 р. у Парижі поставив Пітер Брук). Ця п'єса принесла Жене перший справжній успіх. Сміливі ритуальні елементи вдало вписалися в середовище так званого “будинку фантазій” мадам Ірми (традиційна французька назва



Жене, *Балкон*, 1956. Вистава Пітера Брука на сцені Театру Жимназ, Париж, 1959. Сценографія Адре Аквара. В ролях Жан Бабльє, Вільям Сабатьєр та Рожер Блен.

борделю). Спочатку вистава справляє враження серії комічних бурлесків, що покликані розважити аудиторію, доки весь абсурд і бруд борделю химерно не переплітається зі структурою самого суспільства. І хоча композиція п'єси не відзначається монолітністю, задум автора просто диявольськи геніальний. Тут відчувається вплив брехтівського іронічного методу відчуження. Жене перейшов від кримінальної патології та дослідження демонічного зла до політичної тематики, з'ясовуючи, як людина визначає своє місце в суспільстві.

Дія відбувається в театралізованому борделі, і цю його театралізованість підкреслюють відповідні декорації. У дзеркалі на правій стіні бачимо ліжко. Таке враження, що воно стоїть просто у залі. «Глядач приходять на спектакль *Балкон* не безкарно – щойно піднімається завіса, він опиняється в будинку роз-

пусти”, – писав Девід Гроссвогель у Бласфемерс/*The Blasphemers*. Аналогічний ефект виникає і наприкінці вистави, коли мадам Ірма промовляє до глядачів так, наче вони – клієнти борделю і повинні покинути приміщення таємно, через бічні двері. Але кімната борделю, яку ми бачимо на сцені, також створює ілюзію, відтворюючи захристя храму. Три червоно-криваві ширми окреслюють стіни цього святилища, делікатно натякаючи на нетривкість облудних вірувань. У глибині сцени височить іспанське розп’яття.

Балкон, як і *Служниці*, розпочинається з прийому *сoup de théâtre*. На сцені бачимо актора в ролі єпископа, який насправді виявляється актором: “Має мітру та мантию першого і характерні котурни другого”. Обличчя єпископа яскраво загримоване, а його велетенська постать височіє над грішницею, роль якої грає гарненька повія в мережаному пеньюарі. Втім, вона сама починає домінувати над єпископом, як тільки припиняє розігрувати роль грішниці. Єпископ скидає свої штани, і його постать зменшується в масштабі: з’ясовується, що він – працівник газової компанії. Наступна сцена відбувається в іншій кімнаті борделю і показує іншу вигадану ситуацію. Ми дізнаємося, що в будинку існують тридцять вісім кімнат для подібних сексуальних фантазій. Глядач, отже, відчувається вуаеристом, компроментуючи себе вже самим приходом на цей спектакль.

Але це ще не всі сюрпризи від Жене. За стінами борделю з його фантазіями, в реальному світі, відбувається соціальна революція. Шантель, одна з повій будинку мадам Ірми, стала символом свободи для повстанців. Коли зруйновано палац короля, посланець повстанців приносить звістку, що на роль королеви тепер обрано саму мадам Ірму. Далі чоловіки, яких ми бачили в кімнатах борделю – Єпископ, Суддя і Генерал, у своєму реальному житті перетворюються на тих, кого зображали у своїх сексуальних фантазіях. Структура суспільної влади, отже, ґрунтується на фантазіях

не менш божевільних, ніж ті, що ми бачили в борделі. Чарльз Марович у статті для авангардного журналу Енкор/Encore назвав такий розвиток сценічної дії

“одним із найразючіших натяків, які коли-небудь пропонувала драматургія... сексуальні збоченці реалізують свої фантазії приватно, і тому нешкідливі; натомість, суспільні персонажі відігруються на людях, і це робить їх, по-перше, лицемірними, а по-друге, небезпечними”.

Суспільне послання п'єси, приховане в перших сценах, стає відвертим та сердитим, коли відвідувачі борделю перероджуються на представників відомих суспільних інституцій, а саме суспільство перетворюється на бордель. За своєю природою сценічний ритуал схильний до статичності та повторюваності, але в *Балконі* Жене досягнув необхідного прискорення і подолав бар'єр між ілюзією та реальністю.

Слід зазначити, що зміст другої частини вистави не був очевидний для всіх. Девід Вотт у рецензії для Спектейтор/The Spectator писав, що “туман символічної риторики розвіюється несподівано”, Т.С.Ворслі в Нью Стейтсмен енд Нейшн/The New Statesman and Nation стверджує, що другий акт “невизначний і слабкий”, тож “п'єса перетворюється на розлізлу паруючу кашу”.

Прем'єра в Театрі Артс не лише спричинила скандал, але й викликала гнів самого автора. Він присікувався до акторів та творчої групи під час репетицій, і його навіть не допустили до прем'єри. Жене мав надію, що репетиції триватимуть п'ять місяців, а Задек обмежився чотирма тижнями. Автор лютував: “Жодного актора не навчиш красиво ходити на підборах за чотири тижні”. Жене також вважав, що п'єса потребує “Грока для кожної ролі”, і хотів, щоб виконання було “урочисте, як під час меси в соборі”, але водночас “вульгарним, крикливим та з поганим смаком”. Опісля режисер із цього приводу написав у Нью Стейтсмен,

що переключ йому сказав: “Якщо ви хочете проявити талант Жене, то повинні прийняти його напругу”. Тому спектакль перетворився на акт насильства:

“Насильство кастрації, повстання, бичування на сцені; насильство у стосунках автора та режисера, автора і керівника театру; насильство публічної відрази та скандальних обставин прем'єри – усе підпорядковувалося жорстокому удару між фантазією та дійсністю, як в уяві автора, так і під час кожної вистави в уяві глядачів” (4 травня 1957 р.).

Задек розумів, що Жене був розчарований тим, як його текст звучав зі сцени. Це, зрештою, типово для символістичних п'єс. У випадку Жене ситуація ускладнювалась його невмінням іти на компроміс із власними переконаннями, а в театральній практиці фантазія драматурга завжди повинна підлаштовуватися під можливості сцени.

Мабуть, найбільшим досягненням та найгеніальнішою п'єсою Жене були *Негри* (1957). Вперше їх поставив Рожер Блен на сцені Театру Лютьєс/Théâtre de Lutèce у Парижі 1959 р. 1961 р. у Лондоні на сцені Королівського придворного театру попри труднощі з укомплектуванням негритянської трупи з'явилась англомова версія вистави. В цій роботі Жене не прагнув надміру експлуатувати тему дискримінації меншин. Він лише використовував негрів як загальнозрозумілий символ бунтарства. Проте вибір негритянської трупи вже сам по собі виглядав тенденційним. Надодачу ритуальні церемонії, використані у виставі, надто вирізнялися на загальному тлі, а сама сценічна дія була відверто неправдоподібна. Завіси піднімалися не автоматично, а вручну, і це бачили глядачі. Ролі придворних (знову ж таки – Королева, Суддя, Єпископ та Генерал) грали чорні актори в масках білих людей: “Маска не повністю облягала обличчя, щоб глядач

бачив довкола її контуру чорну плоть та кучеряве волосся актора-негра”. Придворних споглядають актори-глядачі безпосередньо на сцені. Особливо активно вони реагують на акт ритуального убивства білої жінки чорним чоловіком. Така організація сценічного простору передбачає, що глядачі в залі також відчуватимуть себе акторами, усвідомлюючи, що білі люди на сцені – це лише образи білих людей, як їх трактують негри, а негри, відповідно, – лише образи негрів, як їх трактують білі. На випадок, якщо глядач забуде, що споглядає виставу Жене ввів постать церемонімейстра Архібальда, який, наче хор у давньогрецькому театрі, коментує сценічну дію, хоча іноді ці коментарі занадто саркастичні.

Як і в *Балконі*, Жене знову сховав козиру карту в рукав. У кульмінаційний момент ритуального вбивства сценічну дію переривають для інформації про подію, що відбудеться поза сценічним простором, і глядач переноситься в новий позасценічний вимір дійсності. В момент перебивки лунає повідомлення про міжрасовий конфлікт – така подія не була дивиною для глядачів, що жили в період після Другої світової війни. Знову, як і в *Балконі*, сприйняття неймовірного ритуалу на сцені підсилюється через аналогію з позасценічною реальністю, яка в той самий час дистанціює глядача від подій на сцені.

П'єса *Негри* складається з добре опрацьованих ритуалістичних елементів, що охоплюють усі складові театрального мистецтва. Називаючи п'єсу *clowneire* – клоунадою, Жене підкреслював, що вона призначена виключно для білої аудиторії. Якщо ж виставу показувати для негрів, тоді

“слід на кожную виставу запрошувати білу людину. Її слід одягати у спеціальний церемоніальний костюм. Сам директор театру повинен, урочисто привітавши, провести цього глядача на спеціальне місце, бажано

по центру першого ряду. Прожектор впродовж вистави освітлюватиме постать цього білого глядача, і актори гратимуть виставу спеціально для нього”.

Якщо ж не знайдеться білого добровольця для такого випробування (а напевне не знайдеться) Жене пропонує, щоб “неграм-глядачам, коли ті заходять до залу, видавали білі маски”. Такий прийом природно уподібнює глядача до акторів у масках на сцені, а отже переносить сценічну дію у зал, що достеменно відповідає меті ритуального театру. У виставі Блена придворні виходили на сцену через зал.

Таким чином, сценічна дія утверджувала принцип вистави у виставі: чорні актори втілюють образи чорних акторів, які втілюють образи чорних і білих людей. Цю структуру віддзеркалює сценічний простір, який має два рівні – верхній та нижній. Вгорі, на обхідній галереї, розмістилися придворні, а внизу на тлі чорних завіс посеред сцени стоїть білий катафалк. Між цими двома рівнями сцени виникає напруга, яка символізує безглуздість міжрасового напруження, що існує між білими глядачами у залі та чорними акторами на сцені.

Маски на обличчях деяких акторів поглиблюють дистанцію між залом та сценою, довільно спотворюючи усі реалістичні елементи сценічної дії. Цьому також сприяють неприродна гіперболізація в репліках та жестах. Тому коли придворні сміються їхній, сміх “вибухово пронизливий, але водночас добре відоркестрований” і навіть відтінений “ще пронизливішим” сміхом чорних акторів-глядачів, що сидять у сценічному партері. Можна сказати, що це символістичний сміх. Коли придворні плачуть, то втирають свої сльози, “дуже театральньо жестикулюючи та надмірно болісно зойкаючи”. Негри-глядачі витанцьовують “щось на зразок мінуету” під музичну тему з Моцарта, яку вони “насвистують та мугикають”. Танцюючи, вони відчіпляють квіти від свого одягу і покладають на ката-

фалк. Архібальд промовляє і вклоняється демонстративно церемоніально, а в один із моментів “потрясає в повітрі руками, наче диригент оркестру”, мовби керуючи одним із промовців. Негри-глядачі одягнені парадно, але якщо чоловіки до чорних костюмів з білими краватками повзували руді мешти, то “вечірні сукні жінок надміру обшиті блискітками”. Усе це вказує на псевдоелегантність, на “вершину несмаку”. Тож повстання негрів та ритуальне вбивство, безперечно, хвилюють та ангажують глядачів, але характер інсценізації певною мірою пом’якшує гостроту сприйняття. Зрештою, внаслідок приховування дійсності зростає реалізм сценічної дії і дух незбагненого “вуду” раптово пронизує ціле дійство. Ця продумана небезпосередність п’єси викликала неоднозначне ставлення критиків. Дехто вважав ідею незавершеною, а трактування багатослівним; інші, як наприклад американський режисер Гарольд Клермен, навпаки – відважилися називати п’єсу “одним із найоригінальніших творів сучасності”.

Ширми – це драматичне втілення злиденності життя Алжиру під протекторатом Франції. Вихід п’єси на сцену довелося відкласти через вибух громадянської війни 1954-1962 рр. Прем’єра відбулася 1961 р. на сцені Шльоспарк/Schlosspark у Західному Берліні, а у Франції п’єсу поставив Рожер Блен на сцені Театру Франції/Théâtre de France щойно 1966 р. Незабаром після цього опубліковані *Листи до Рожера Блена/Lettres a Roger Blin* дають уявлення про те, як Жене бачив сценічне втілення *Ширм*. П’єса одержала свою назву завдяки головним сценічним елементам – складеним ширмами з намальованими на них символами. Ці полотна на сцену виносили актори, розставляючи їх перед глядачами. Тож на символічній та неозначеній багаторівневій сцені з’являлися додаткові символи, що їх мовчки переміщали актори. Кожен актор виконував кілька ролей, мав маску або був пастозно загримований. Усе це знищувало реалізм. Ті самі актори створювали звукові ефекти: голоси тварин, шум вітру

і дощу. Незвичне сценічне середовище Ширм набувало таємничості, яка ставала частиною театрального дійства, цього великого ошуканства, на яке завжди купувалися глядачі.

Попри те, паризьку прем'єру прийняли роздратовано. Карикатурні лялькові персонажі та ширми не захистили виставу від живої пам'яті про франко-алжирську війну та її звірства. В листах до Блена Жене пропонує рецепт, як побороти буденний реалізм, закладений у темі вистави. Для цього слід надати виставі ліричного настрою. Як і в театрі абсурду, вирішити проблему сценічного втілення неприємної теми можна лише через відповідний настрій та стиль спектаклю. Стиль та рівень інсценізації особливо складні в пізніх п'єсах Жене, сповнених безкомпромісної критики суспільства. Деякі оглядачі вважали, що вплив Брехта в *Ширмах* проявився не лише через епізодичну природу п'єси, але й через її безжалісний політичний зміст.

Відкидаючи тривіальний реалізм сучасного театру, Жене використовував можливості сценічного мистецтва повніше, ніж його попередники-символісти. У своїй книзі *Уява Жана Жене/The Imagination of Jean Genét* Жосеф МакМеґоун нагадує нам, що “розгнuzданий театр здатен зайти будь-куди”. Жене скористався з цієї тенденції театрального мистецтва, виявивши надзвичайну далекоглядність у пошуках нових художніх форм. Він усвідомлював, що сцена повинна відображати істинну реальність, і намагався зруйнувати естетичний бар'єр між акторами та глядачами, потрясаючи самі його підвалини – театральні умовності. Жене вважав обман складовою театру, але вірив, що, досягнувши цілковитого обману, можна відкрити правду. П'єса *Негри*, наприклад, була оголошена “клоунадою” чи “шоу міністрелів”. Глядач, отже, сподівався побачити невинне блазнювання, але ще до фіналу втрачав будь-яку надію на внутрішній комфорт.

Що більше: прагнення до стилізації та сценічності як такої були для Жене частиною його задуму

відобразити на сцені потаємні бажання глядачів. Він інсценізував ритуал і церемонію так, щоб глядач побачив, розпізнав, відчув шок і розкаявся. Американський режисер Герберт Бло написав для Тюлейн драма ревію, що “Жене дає нам найбезпосередніше відчуття досвіду, якого сучасний театр шукав від часів логічної двозначності Піранделло: досвід раціональності ілюзій”. Від самого початку Жене намагався об’єктивізувати те, що в своїй основі було суб’єктивним, а театр використовував як знаряддя для проникнення у реальність та водночас у нашу свідомість.

19 *Після Арто: авангардний театр у Польщі та Америці*

Франкенштейн (1965)

Розвиток “ірраціонального” театру в ХХ ст. чітко простежується на відтинках від символізму до сюрреалізму, від дадаїзму до абсурду і від театру жорстокості до “альтернативного театру” 1960-х рр. Багато некомерційних груп, які виникали в той період на дуже нетривалий час, вважалися, висловлюючись сучасним жаргоном, “контркультурою”, яка служила мистецтву поза межами офіційного театру. Вистави цих груп часто були результатом колективної імпровізації. Тому оповідна логіка причинно-наслідкових зв’язків була переважно відсутня, а замість неї актори створювали складні театралізовані образи, візуальні композиції або tableaux, покликані відтворити у символічній формі соціальні або духовні обставини. Колективна праця над виставою призводила до нівеляції ролі слова. Замість того, щоб працювати із заздалегідь продуманим текстом, актори навпереміш використовували елементи пантоміми і танцю, фрагменти з популярної музики

та фільмів (сучасний термін для визначення цього явища – mixed media). У програмці до *Містерій та етюдів* (1964) засновники американського Живого театру/Living Theatre зокрема зазначали, що “радикальні театральні” групи

“очолюють новий феномен в історії театру і суспільства. Ці спонтанно утворені ко-мунальні акторські об’єднання добровільно прирікають себе на бідність, реалізують експериментальні колективні творчі про-екти, утилізуючи простір, час розум і тіло в розмаїтті нових способів, що відповіда-ють вимогам нашого вибухового часу”.

Важко, втім, не помітити коріння цього нового фено-мена. І справді, засіяні Арто ідеї про агресивність стилю та завдань драматургії швидко принесли свої плоди.

Єжи Ґротовський (1933-2000) був актором-лі-дером творчої робітні, яку зустрічали з найширшим ентузіазмом по обидва береги Атлантики. 1959 р. він заснував свій Театр Лабораторію/Teatr Laboratorium в Ополю в Польщі, а 1965 перевіз його до Вроцлава. Збір-ка теоретичних праць Ґротовського *До убогого театру/ Ku teatrowi ubogiemu* за редакцією його італійського партнера Евженіо Барби вперше була опублікована в Данії 1968 р. і перекладена англійською 1969. Хоча Ґротовський віддає належне системі Станіславського, використовуючи її елементи у своїх тренінгах, все ж його метод – це, по суті, заперечення емоційного співпереживання реалістичного театру. Услід за Арто Ґротовський звернувся, як він вважав, до коренів-ар-хетипів театру в часи, коли театр здійснював духовну та релігійну функцію і актор виконував роль жреця та інсценізатора ритуалів. Це було звернення до кон-цепції “колективного безсвідомого” Юнга. Ґротовський називав це чистим театром, бо оголював його сутність. Відмова від декорацій, костюмів, гриму, музичного

Після Арто: авангардний театр у Польщі та Америці

та світлового оформлення і навіть від сцени як такої примушувала актора шукати засадничий зв'язок із глядачем.

Для Гротовського актор перебував у самому серці театрального досвіду. Актор повинен був повністю присвятити себе мистецтву. Тому тренінг за методом Гротовського здобув репутацію найвиснажливішого. Коли тіло досягає межі своїх фізичних можливостей, як це є у практиці індуїстського театру Катахалі, з глибин безсвідомого вириваються “чисті імпульси”. Завдяки їм театр може стати особистісним відкриттям і для актора, і для глядача, який також повинен підкоритися суворим вимогам. Як і Вахтангов, Гротовський поєднував натуралістичні та символістичні елементи, схрещував східну і західну традиції, щоб його глядач пережив новий театральний досвід.

1968 р. під час фестивалю в Едінбурзі Гротовський показав виставу за п'єсою Станіслава Виспянського *Акрополь* (1964), присвячену трагедії Освенціма. Для багатьох британських театралів це стало першим знайомством із “чистим театром”. Глядацький зал розташований у великому темному приміщенні – камері для знищення жертв нацизму. Актори – в'язні концтабору – розігрують епізоди з єврейської історії перед тим, як зайти до газової камери. Враження було сильним та неймовірним. Інша вистава за Кальдероном у прочитанні Юліуша Словацького *Незламний принц* (1969) вразила глядачів як у Нью-Йорку, так і в Європі. Роль Принца виконав провідний актор та сподвижник Гротовського Ришард Чесляк. Він блискуче втілює образ героя-мученика, жертви іспанської інквізиції XVII ст. Роздягненого, лише в набедреній пов'язці, його розпинають на плиті, мучать та каструють. Глядачі споглядають виставу згори, наче зал хірургічної операційної чи арену для півнячих боїв. *Кордіана* (1962) Словацького Гротовський поставив, наче в психіатричній клініці, посадивши між глядачів акторів, які вдавали божевільних пацієнтів. Тож кожен почувався



Кальдерон, *Незламний принц*, 1969. Вистава Ґротовського. Зв'язок між сценою та глядацьким залом.

мешканцем божевілля. Всі образи Ґротовського сповнені насильства та людських страждань.

В Америці перший радикальний вибух артодіанського театру стався кілька років раніше. 1947 р. в Нью-Йорку двадцятилітні Джуліан Бек та його дружина Джудіт Маліна заснували Живий театр/*The Living Theatre*. Маліна до того навчалася в майстерні Піскатора в Новій школі соціальних студій/*The New School for Social Research* у Нью-Йорку, а Бек пройшов театральну підготовку в Йельському університеті, ґрунтовану на системі Станіславського. Впродовж 1951 р. вони грали сцени за творами Т.С.Еліота та Ґертруди Стайн в Черрі Лейн/*Cherry Lane*, перетворюючи словесні етюди в надзвичайно образну та фізично ритмізовану акцію. Будь-яка залежність від слів зникала.

Після Арто: авангардний театр у Польщі та Америці

Наприклад, у *Містеріях та етюдах* вони атакували глядачів політичними гаслами та фізичним ритуалізмом у фіналі з горою трупів на сцені – тривожним символом смерті. З 1959 р. Бек та Маліна працювали в позабродвеївському театрі в одному з будинків на 14-ій вулиці Нью-Йорка. Їхній театр усього на 170 глядацьких місць влада закрила 1963 р. за несплату податків. Декорації та костюми розпродали за безцінь.



Кальдерон, *Незламний принц*, 1969. Вистава Ґротовського. В ролі принца Ришард Чесляк.

Так пропала сценографія до вистави *Бриг*. Однак, попри ці труднощі, їм вдалося створити кінетичний та поетичний театр балетних рухів та світлотіньових образів, що викликав у глядача відчуття величезної безпосередності. Одним із найважливіших завдань трупи було досягнення максимального відголосу в глядацькому залі. Для цього вони використовували провокаційні прийоми, як наприклад для інсценізації *Рай вже настав/Paradise Now* (1968, опублікована 1971) – нашіптування та еротичні жести. Спектаклі Живого театру були за духом артодіанські.

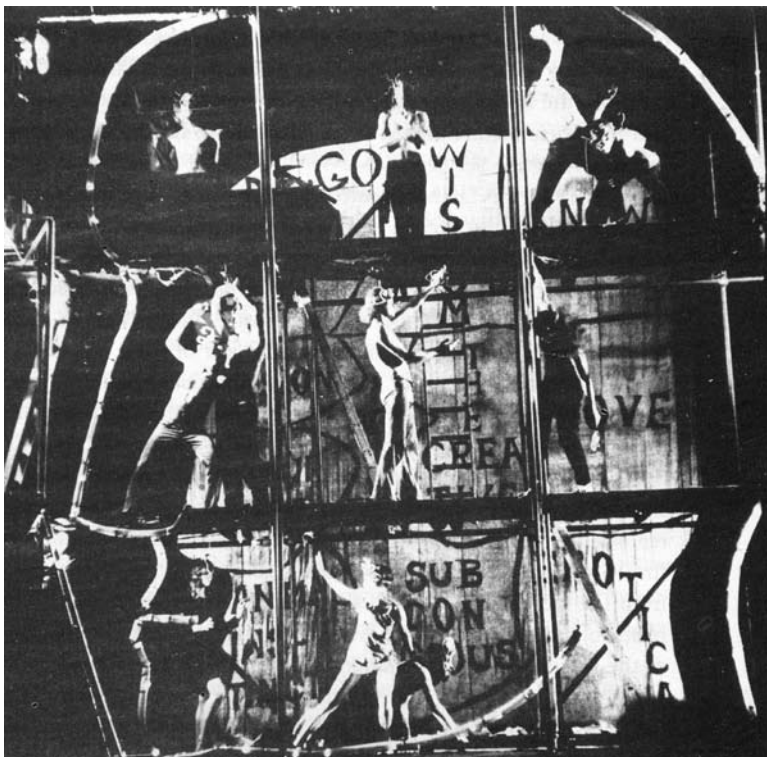
Маліна та Бек прославилися в США та Європі в основному завдяки двом виставам. Зв'язок Джека Гелбера (р.н.1932) Маліна поставила 1959 р. Коли б не джаз-бенд та вільні імпровізації “покидьків”, ця вистава була б просто реалістичним трактуванням очікування наркоманів на подібний до Годо “зв'язок”. Спектакль мав піранделлівську структуру: персонажі мовби знімають документальний фільм про реальних наркоманів і для підсилення враження час від часу зачіпають глядачів. Це символізувало, що всі ми живемо у хаосі та маємо потребу в самовизначені. Ще чуттєвішою була вистава за п'єсою Кеннета Г. Брауна (р.н.1936) *Бриг*, яку Маліна поставила 1963 р. П'єса відтворює ритуалістичне покарання американських морських піхотинців у тюремному таборі Фуджі в Японії, в'язнем якого колись був сам автор п'єси. Спостерігаючи за в'язнями та вартою, яких однаково тероризує методичне видавання наказів, грюкіт покришок смітникових баків та різкі й болісні удари поліцейських кийків, глядач також потрапляє під тиск цих гвалтівних образів та звуків. Саме тоді, коли ця вистава була в репертуарі, подружжя Беків потрапило до в'язниці, а їхній театр закрити землевласник при підтримці поліції та податкової інспекції (IRS).

1964 р. Живий театр емігрував до Європи, де провів легендарні чотирирічні гастролі. Ліві політичні рухи залучали їх до своїх акцій як “партизанський”

театр – особливо під час паризького повстання в травні 1968 р. *Le Living* стали синонімом анархістів та пацифістів. 1968 р. вони повернулися до Америки на запрошення Йельського університету, де зіграли низку своїх найвизначніших вистав у стилі, який розвинули впродовж тривалого часу і за який їх пам'ятають донині.

1965 р. вони інсценізували адаптовану версію *Франкенштейна* Меррі Шеллі. Бек зіграв роль Доктора, а решта трупі зображала Монстра. Монстр символізував еґо сучасної людини. Шестиметрове трирівневе риштування з металевих труб спочатку означало приміщення лабораторії, де був створений Монстр, але в наступному акті трансформувалося в образ монстрового мозку, що здобував знання про світ; чергове перетворення – інтер'єр в'язниці, яка символізує світ, де енергія монстра передається в'язням, котрі гинуть у полум'ї регенерації. Коли на початку першого акту завіса поволі підіймається, глядачі бачать, як двадцять акторів, гойдаючись на риштуваннях, формують зі своїх тіл велетенське чудовисько. Враження посилюють два палаючі ока вгорі. У другому акті актори розміщуються у клітках риштування, символізуючи чуття та інші функції головного мозку Монстра. Дія набуває акробатичних елементів, коли Доктор Франкенштейн починає напихати сенсоріум Монстра ідеями сучасної цивілізації, від чого в акторів розпочинаються корчі агонії. Так істота “здобуває освіту”, а сцена репрезентує центральну нервову систему, що продукує артодіанські реакції, здатні потрясти уяву глядача. У третьому акті, коли риштування перетворюються на тюрму, в'язнів для неї виловлюють по залу і запроторюють у клітку риштування, наче в тюремні камери. Зайве нагадувати, що всі ці ефекти були б неможливі без феноменальної синхронності та скоординованості виконання.

Вистава *Рай вже настав* приносила Живому театрові скандальну славу скрізь, де б її не показували. Дійство тривало майже п'ять годин і було черговим видовищем з редукованим сюжетом. На перший погляд,



Франкенштейн, 1965. Вистава Живого театру. Режисура Джуліана Бека та Юдіт Маліна, 1968.

головна мета вистави – це пропаганда пацифістської революції. Оголені актори пропонували пороздягатися і глядачам. Це був прояв анархізму. Стриптиз мав на меті загострити сприйняття глядачів, примусити їх споглядати чи навіть скуштувати заборонений плід. Дія п'єси складається з серій ритуальних сцен, що відтворюють етапи революції. Ці етапи відображені на таблиці, копії якої перед початком вистави роздають глядачам. Новаторським елементом дії став фізичний контакт між акторами та глядачами. Впродовж спек-

204

таклю актори час від часу глузували та залякували глядачів. Задум полягав у тому, щоб через обурення глядачі звільнилися від інших емоцій та напруженості. Вистава завершувалась еротичним ритуалом – славно-звісною love pile – живою горою людських тіл, що кохаються.

Живий театр розпочався як особистий досвід пацифізму та анархізму його засновників. Свій протест на початку вони демонстрували у доволі натуралістичній манері, інсценізуючи реалістичні образи бідності, страждання і смерті. Але стиль їхніх вистав ставав чимраз візуальнішим, нагадуючи атаку на чуття глядачів, аж доки Живий театр не здобув славу найзатятішого послідовника Арто. Щоб застосування насильницької техніки для втілення пацифістських ідей не видавалося парадоксальним, варто пригадати тезу Арто про те, що насильство в театрі повинно подолати насильство в реальному світі:

“Я закликаю кожного глядача, якому такі насильницькі сцени передають свою кров... перестати служити війнам, різанині та звірським убивствам у реальному житті”.

Принаймні варто сподіватися, що хоча б хтось вірить у таку силу мистецтва.

Більшість нью-йоркських критиків не сприймала вистав Живого театру. Лише у Віледж Войс/Village Voice потрактували їх поважно. Однак доречно поставити запитання: чи ці спроби досягнути участі глядачів у виставі були поверховими, а чи дійсно їхнім наслідком була дієва пропаганда пацифізму? Друга половина 1960-х – період молодіжних бунтарських протестів, позначених як антисоціальним насильством, так і модою на бороди та намисто. Тоді спонтанні вистави Живого театру збирали величезну аудиторію. Проте на тлі справжнього кровопролиття на вулицях Парижа і Чикаго та в тропіках В'єтнаму партизанський театр виглядав блідо і невдовзі втратив свою актуальність.

Однак Бек та Маліна відважно продовжували пошук власного стилю і теми – пошук “змістовного діалогу”, який хотіли вести не з буржуазним істеблїшментом, а з тими, хто був плоттю суспільства. Цей пошук вони не завершили, і, можливо, він триватиме вічно.

20 *Геппенінги та інші імпровізації в Америці*

Діоніс у 69 (1968)

У 1960-х роках у кількох країнах, головним чином у США, Франції та Японії, поширилася мода на театральне дійство, відоме як “геппенінг”. Можна сказати, що геппенінг виник з акцій дадаїстів 1916-1921 рр. та пізніших сюрреалістів. Іноді про геппенінг говорять як про неодадаїзм, але сам термін постав випадково. Так називалася імпровізаційна акція, яку 1959 р. організував американський художник Алан Кепроу (р.н.1927). В наш час геппенінгом називають усі різновиди “mixed media art” (синтезованого мистецтва). Кепроу був художником-акціоністом, який намагався знайти спосіб подолати двовимірність малярства і передати глядачам більш прямий та животрепетний досвід. Починаючи від виставки колажів *Ленні Аркада* (1956), він використовував фрагменти умеблювання, тож іноді для його витворів були необхідні спеціальні кімнати. Згодом до Кепроу приєднався американський авангардний музикант Джон Кейдж (р.н.1912)*, який ще 1952 р. організував знамениту “симультанічну” (одночасну) акцію в Блек Маунтен Коледж у Північній Кароліні. Під час цієї акції в різних частинах кімнати довкола глядачів, що сиділи в її центрі, одночасно лу-

*Помер 1992 р. (Прим. редакції).

нали декламації, виконувалися танці, транслювалися фільми, звучала жива і записана музика та найрізноманітніші звукові ефекти. За допомогою цієї техніки Кейдж створив те, що він назвав *environment* (оточення), стверджуючи, що “театр завжди існує довкола нас, де б ми не були, а мистецтво лише переконає нас, що так воно і є насправді”.

Перша така акція Кепроу під назвою *18 Геппенінгів в 6-ти частинах* відбулася в Реубен Геллері/ Reuben Gallery в Гринвіч Вилідж штату Нью-Йорк 1959 р. На стінах висіли картини та фотографії з оголеними моделями, проектувалися слайди та застосовувалися розмаїті світлові ефекти. Кожному з відвідувачів вручали картку з інструкціями, як поводитися: наприклад, на звук дзвінка лягти на підлогу, витанцьовувати, запалити сірник, роздягнутися тощо. Цей примітивний спектакль включав базові принципи геппенінгу, що були сформульовані впродовж кількох наступних років:

1. Аудиторію складають як учасники, так і відвідувачі.
2. Вчинки та події відбуваються одночасно, як і в житті.
3. Арена сценічної дії необмежена, без поділу на сцену та глядацький зал.
4. “Гра” значною мірою імпровізована.

Розпочалися пошуки нової естетики, яка б відповідала новій імпровізаційній драматургії. У Франції Жан-Жак Лебел, автор *Геппенінг / Le Happening* (1966), використовував цю нову форму для пропаганди власних теорій соціальної революції та сексуальної свободи. В Америці дизайнер Майкл Кірбі, автор *Геппенінгів / Happenings* (також 1966), визначив це явище як спектакль *non-matrixed* (без матриці), маючи на увазі, що митець руйнує традиційні кордони часу, місця та характеристики, діє, не прагнучи створити вигаданий світ. У теоретичній праці *Ассамбляж, Інвайрменти та Геппенінги / Assemblage, Environments*

and Happenings (і знову 1966) Кепроу дає чітко зрозуміти, що його мета полягає у подоланні бар'єра між життям та мистецтвом, встановленні “змінності та уривчастості” часу і місця дії. Справді, своєю непередбачуваністю гешпенінги наблизили театр до життя, проте Маргарет Кройден у *Лунатиках, Коханцях та Поетах/Lunatics, Lovers and Poets* (1974) слушно зауважила, що через свою залежність від стереотипів мас-культури вони мають схильність ставати приземленими та одноманітними. Щоб якось пом'якшити це твердження, можна сказати, що сміття, яке використовується для гешпенінгу, символізує наше “смітникове суспільство”. Легкість в організації гешпенінгу спонукала безліч живописців, скульпторів, танцюристів та композиторів випробувати себе в цьому жанрі, доки він не вмер природною смертю. До нашого часу продовжують існувати хіба що сумнівні витвори “поп-арту”, але треба принципово зауважити, що гешпенінг став імпульсом, який поєднав мистецтво театру, поезію, живопис та музику, навіть якщо характер цюріхської виставки 1916 р. достоту і не відповідав акціям 1966 р., що відбулися в Нью-Йорку та Парижі.

Історія американського авангарду на цьому не завершується. Мім Трупа/Mim Troupe з Сан-Франциско, заснована Р. Дж. Девісом 1959 р., розпочала свою діяльність виставами Мольєра та Голдоні в стилі комедії дель'арте. Згодом Девіс переніс свої вистави за стіни театру – на вулицю. Петер Шуман привіз свій Театр хліба та ляльок/Bread and Puppet Theatre з Німеччини до Нью-Йорка 1961 р. і був готовий виступати будь-де. Шуман трактував свої спектаклі як різновид ритуалу і частував глядачів хлібом, який власноруч випікав. Але найвизначнішим елементом у його виставах були майже п'ятиметрові ляльки – актори на котурнах із велетенськими масками. Він стверджував, що хотів “зробити світ зрозумілим”, і ґрунтував свої вистави на простих біблійних та фольклорних сюжетах, використовуючи для персонажів прості архетипи



Театр хліба та ляльок. Антивоєнний парад у Вашингтоні, 24 квітня 1971.

чи, якщо хочете, стереотипи. Також 1961 р. Еллен Стюарт та Пол Фостер заснували в Нью-Йорку Експериментальний театральний клуб Ла Мама/*La Mama Experimental Theatre Club*. Ця труппа практикувала суворий акробатичний тренінг у манері Гротовського і була полігоном для новоспечених драматургів, які хотіли сказати світові щось незвичайне.

Американська труппа Відкритий театр/*Open Theatre* Джозефа Чайкіна (р.н.1935) намагалася тісно співпрацювати з авторами п'єс. Чайкін сформувався як актор на ґрунті системи Станіславського, але також скористав із практики Живого театру, брав участь у брехтівському епічному театрі, допомагав Брукові поставити *US* в Алдвічі та працював з Віолою Сполен, головною пропагандисткою імпровізаційних технік та групових ігор, авторкою відомої книжки *Театральна імпровізація/Improvisation for the Theatre* (1963) та засновницею Другого міського театру/*Second City Theatre* у Чикаго. Задля Сполен Чайкін був готовий

на все. 1963 р. разом із Пітером Фельдманом він заснував Відкритий театр на горищі будинку на 24-ій вулиці у Нью-Йорку. Назва мала підкреслити контраст між їхнім театром та “закритими” театрами Бродвею. Їхня діяльність тривала ціле десятиліття, аж поки вони добровільно не розпустили трупу, боячись стати “інституалізованими”. Це може статися і за коротший відрізок часу і в інших сферах життя. Чайкін описав свою творчу працю в книжці *Присутність актора/The Presence of an Actor* (1972); те саме зробив і один з його акторів Роберт Пароллі в *Книзі про Відкритий театр/The Book on the Open Theatre* (1970).

Як і Брехт, Чайкін трактував свій театр як творчу роботу, де вистави завжди залишалися на стадії репетиції, зростаючи та змінюючись. Його метод тренінгу частково ґрунтувався на йогічних медитаціях. Трупа працювала колективно, керуючись радше звуками та рухами, ніж словами, досліджуючи “зони почуттів” фаназій та снів. Маргарет Кройден цитує фрагменти нотаток Фельдмана:

“Нашим завданням було інсценізувати ті рівні реальності, що зазвичай не знаходять виразу в ситуаціях: невловимі, ірраціональні, крихкі, таємничі чи потворні існування, що приховані в нашому житті” (с. 174).

Відкритий театр також практикував “трансформацію”. Ця унікальна техніка, випрацювана групою, полягала в тому, що один актор міг перетворюватися з одного персонажа в іншого на очах у глядачів.

1966 р. Відкритий театр організував шоу під назвою *Америко*, ура, що складалося з трьох одноактних п'єс, які Жан-Клод ван Італі (р.н.1936) написав для Кишенькового театру/Pocket Theatre на Третій Авеню. Це були три сатиричні пародії на сучасне американське життя. Найвиразнішою була п'єса *Мотель*, в якій одна гротескна “лялька” (актор на котурнах)



Жан-Клод ван Італі, *Мотель*, 1966. Вистава Відкритого театру, Нью-Йорк, 1968.

розповідає про готельний сервіс, у той час як дві інші розносять кімнату вщент – ексцентрична і страхітлива картина сучасного життя та насильства. *Америку*, ура була першою виставою, яку Відкритий театр повіз на європейські гастролі. А першою повномасштабною п'єсою ван Італі став *Змій* (1968). Це історія людського

гріхопадіння з Першої Книги Буття переплетена з такими шокуючими сучасними подіями, як убивство президента Кеннеді та Мартіна Лютера Кінга. У фіналі трупа звільнялася від спільного почуття гріха через енергійний спів і танець. Сьюзан Янкович (р.н.1941) підготувала тексти для вистави *Термінал* (1969) – тривожного видовища на тему смерті. Живі воскрешають мертвих через ритуальний спів та стукіт набіло пофарбованих патиків, що нагадують людські кості. Потім кожен із воскреслих мерців відтворює сцену своєї смерті. Якщо тут і є якийсь зміст, то хіба той, що кожен з нас повинен усвідомити конечність свого існування.

Не типово, але факт, що Відкритий театр відмовився стати політичним рупором і пропагував лише ідеї своїх окремих драматургів. Це призвело до його розколу на кілька творчих угруповань і, можливо, стало причиною остаточного розпаду трупи. Але ще перед тим, 1966 р., Відкритий театр у Кафе Ла Мама показав *В'єт Рок* – групову імпровізацію за мотивами текстів Меґен Террі (р.н.1932). Це була одна з небагатьох інсценізацій на тему в'єтнамської війни, серед інших слід згадати US Пітера Брука, *Ми прийшли у В'єтнам* Гатті та *Біла армія* Гаїма. 1973 р. співпраця трьох молодих драматургів – Террі, ван Італі та Сема Шепарда (р.н.1943) – породила *Нічну прогулянку* – п'єсу, вибудовану як кількарівневий сон. Американський театр потребував чимраз більше творчих груп, здатних виколисати нову драматургію.

Мабуть, дещо менше плідною у творчому плані, ніж Відкритий театр, була Перформенс груп/Performance Group, яку 1967 р. заснував у Нью-Йорку Річард Шехнер, колишній редактор авангардного квартальника Тюлейн драма ревью (тепер Драма ревью). Під впливом Гротовського, з яким Шехнер познайомився 1967 році, а також під впливом подружжя Беків та енваєрменталістів з їхніми геппенінгами Перформенс Груп заснувала енваєрментальний театр у гаражі на

Вустер-стріт. Художниками-постановниками стали Майкл Кірбі та Джері Ройо. Саме в цьому театрі 1968 р. група привернула до себе увагу всієї країни, створивши проект *Діоніс у 69* – вільну імпровізацію на тему *Вакханок* Еврипіда. Вони прагнули осучаснити п'єсу Еврипіда, пристосувавши її до реалій 1960-х рр. за допомогою розмаїтих експериментів із залученням глядачів до сценічної дії. Але оскільки виразний акцент зробили на сексуальній інтерпретації оригіналу, вистава стала неймовірним випробуванням для самосвідомості глядачів. На жаль, *Діоніс у 69* часто ставав об'єктом рейдів поліції.

“Середовище” гаража на Вустер-стріт було організоване так, щоб подолати відстань між актором та глядачем. Сценографія була покликана на практиці перевірити тезу Маргарет Мід про негативні наслідки спричиненого сучасною цивілізацією відокремлення мистецтва і митця від пасивних споживачів. Глядачів запускали в приміщення поволі і невеликими групами



Діоніс у 69. Вистава Перформенс груп, Нью-Йорк. Режисура Річарда Шехнера.

– процедура тривала цілу годину. Доки глядачі, що потрапили в середину, чекали на початок спектаклю, актори ходили поміж них, час від часу запрошуючи окремих людей перейти на інше місце в приміщенні. Публіка могла стояти чи сидіти, на власний розсуд обираючи собі місце на риштуваннях та платформах. Глядачів трактували як частину сценографії, тим самим вони залучалися до вистави як фізично, так і емоційно. *Діоніс у 69* мав стати ритуальним дійством, наче літургія у храмі чи футбольний матч. На чолі з майже голим Діонісом група вакханок закликала глядачів роздягатися та наслідувати їхню сексуальну пантоміму.

За таких обставин було складно сконцентруватися на змісті реплік. Замість того, щоб говорити словами Еврипіда, актори виголошували текст імпровізовано, відповідно до власного інтелектуального рівня, який назагал не був надто високим. Усе це нагадувало колоквиум. Послухавши, що актори думають про свою “фрустрацію”, Роберт Брастейн у своїй рецензії зокрема зазначив:

“Маю надію що це обговорення справить лікувальний ефект на акторів; з усією відповідальністю можу засвідчити, що вони нічого не робили спеціально для театрального критика, хіба прагнули переконати його, що на сцені веселіше, ніж у глядацькому залі”.

А ще Брастейн написав, що актори зачіпають проблеми, не достойні показу на сцені, а сама вистава стала банальним падіння з висоти Античної Греції на рівень Нью-Йорка ХХ ст. Щодо глядачів, які брали участь у ритуалі, приєднуючись до нетрадиційних сексуальних епізодів, цілком правомірно поцікавитися, в якому це різновиді ритуалу вони брали участь, адже цей ритуал не мав звичаєвих джерел. Однак тут варто також пригадати історію про Жоржа Пітоєва, яку розповів Жан-Луї Барро: коли реаліст Антуан запитав у символіста Пітоєва, де той бачив кімнату без стелі, відповідь була

блискавичною: “У театрі, мій пане”.

21 Сучасний маргінальний театр у Британії

Закоханий Крісті (1969), AC/DC (1969)

З шумовиння моря субкультури, страйків, масових безпорядків, Монті Пітон, хмарочосів, вандалізму, телевізійної глупоти, шаленої інфляції, ірландсько-американських бомб, автострад, дискотек, расистських виступів, полігамії, скатологічних гуморесок та самовдоволеної класової свідомості, яка є чудом світу, – з усього цього зродився британський маргінальний театр, наділений жахливим почуттям гумору. Залучення цього явища до книги, присвяченої проявам символізму в сучасній драматургії, могло б видатися поблажливим дивацтвом, але свобода, з якою цей театр використовував символічні персонажі та ситуації, насправді дає досконале уявлення про подальший розвиток символізму.

Нові американські театральні групи виникали частково як протест проти комерційного театру. У Британії наприкінці 1960-х та у 1970-х рр. розмаїті споріднені авангардні та іконоборчі театральні явища своєю появою започаткували нову еру “самобутньої” драматургії. Десятки молодих драматургів грабували “музей уяви” історичних стилів і технік інсценізації, додаючи від себе елементи, запозичені з циркових спектаклів та гумористичних видань. Вони змішували символізм та реалізм, безтурботно не зважаючи на академічну пристойність та естетичні канони. Театральні групи одержували скромні субсидії від Художньої Ради Великої Британії/Arts Council of Great Britain, урядової агенції, що розподіляла бюджетні кошти на розвиток мистецтва. Тих грошей все ж не вистача-

ло, і вистави доводилося грати де прийдеться – від стадіонів та пабів до міських вулиць і, як це робив Піскатор, у залах профспілкових зборів. Аудиторія, відповідно, також була різношерста – від молодих інтелектуалів до робітників, які жодного разу не були в театрі. Теми вистав завжди мали сатиричне підґрунтя. Пітер Ансорж у книзі *Руйнуючи видовище/Disrupting the Spectacle* (1975) докладно відстежує всі ці нові британські театральні явища.

1968 – рік міжнародних студентських повстань – утворює вододіл новітньої історії британського театру. Саме цього року американський режисер Джим Гайнес заснував короткотривалий проект *Arts Леб/Arts Lab* у Драрі Лейн неподалік центру лондонського Вест-Енду. Навряд чи *Arts Леб* була конкурентом для вестендських театрів, і 1969 р. ця творча майстерня припинила своє існування. Втім, до того часу британський театральний андеґраунд вже встиг поповнитися великим числом нових мандрівних груп, заснованих митцями та драматургами. Ці театри використовували мінімум декорацій та реквізитів. Театр Портебл/*The Portable Theatre* – так звучала назва одного з цих колективів, придумана його засновниками Девідом Геа та Тоні Бікетом. З 1968 по 1972 рр. ця труппа дала початок іншим, і на 1971 р. на Едінбурзькому фестивалі було аж три однопланових колективи. 1969 р. в Королівському придворному театрі відбувся безпрецедентний фестиваль театральних маргіналів. Під гаслом “*Сome Together!*” зібралося разом двадцять експериментальних театрів. На Едінбурзькому фестивалі 1978 р. таких колективів уже було п’ятдесят. Це явище, безперечно, варте уваги.

В усіх своїх виставах Театр Портебл нещадно критикував суспільство. Говард Брентон (р.н.1942), їхній провідний драматург, у своїх п’єсах, зокрема *Закоханий Крісті* (1969) та *Гітлер танцює* (1972), використовує образи злочинців та убивць для символічного відображення негативних тенденцій у суспільстві, що

переживає зміну своїх ціннісних орієнтирів. Брентон розвинув власну “кабареткову” стилістику уривчастих та швидкоплинних діалогів, зрощених піснями та дотепами. Таке враження, що ця стилістика була закорінена у настроях та ментальності нового суспільства. *Закоханого Крісті* поставив Девід Геа – спочатку в Овалгауз/Ovalhouse, а згодом у Театрі на горищі/Theatre Upstairs при Королівському придворному театрі. В основі п'єси були покладені реальні події – у 1950-х рр. Джон Регінальд Голлідей Крісті скоїв низку убивств. У п'єсі двоє поліцейських, які викопують трупи жертв Крісті в нього на подвір'ї, справляють враження викроєних із коміксу персонажів. Подвір'я оформлене сюрреалістично з використанням старих газет як матеріалу для декорацій. Брентон пояснював свій підхід до вирішення делікатної теми так:



Говард Брентон, *Закоханий Крісті*, 1969. Вистава Девіда Геа на сцені Театру на горищі при Королівському придворному театрі, 1979. Вільям Гойланд у ролі Крісті душить ляльку.

“Подвір’я” – це загорожа 10х6 футів, оточена дротяним парканом висотою 2,5 фути, в який напхано порвані та скручені сторінки популярних газет. Довкола і впритул до сцени сидять глядачі, тож актори не мають багато простору, щоб ходити довкола загорожі. Подвір’я має занехаєний вигляд – дротяний паркан проіржавів, дерев’яний поміст прогнив, газети припали пилом. Ці декорації символізують не лише подвір’я Крісті, але і його передпокій, кімнату в поліційній дільниці, камеру смерті та вапнякову яму. Це не сценографія в традиційному розумінні. Я не хотів, щоб сцена виглядала, наче подвір’я чи кімната. Це театральна машина, дію якої можна побачити лише під час спектаклю. Це пастка, наживка для уваги глядачів”.

Комічні поліцейські переконують глядачів, що Крісті – справжній монстр. Згідно з авторськими нотатками, він мав з’являтися на сцені, наче Дракула, похмуро вилазячи з могили і приховуючи обличчя за страхітливою маскою: “Наче впало соковите надвечір’я, в залі – сміхи, дрижаки, тихі “охи-ахи”. Коли “сцена освітлюється”, убивця знімає маску і показує своє справжнє обличчя. Крісті виявляється врівноваженим чоловіком маленького зросту – таким він був у реальному житті – дуже поважним: “хирлявим, звичайним панком, що кліпає очима з-за грубих скелець своїх окулярів”. Натуралістичність цього персонажа контрастує зі штучністю блазнювання поліцейських, які провадять його до суду. Переміна, що сталася в образі Крісті на початку вистави, – перша з низки тих дивацтв, що їх Брентон описує як

“різновид зміщення, заміни одного стилю іншим, що покликані заблокувати усі інтерпретації та зробити дію непередбачуваною.

Глядач, який шукає простих значень, втомлюється і залишається сам на сам із Крісті та його актом любові”.

Цих зміщень автор досягає не за допомогою енергійних діалогів (як і більшість маргінальних драматургів, Брентон у діалогах використовував сленг та непристойності, про що кілька років раніше і мови не могло бути), а через зміну темпоритму. Сцени слід було розігрувати повільно, щоб раптові спалахи людської активності сприймалися “так, наче чорнобіла картонна витинанка несподівано простягнула вам руку з плоті та крові”. Брентон описує цю техніку перепаду від піднесення до приземленості – “як дуже жорстоку” – можливо тому, що в манері Піранделло він споглядає реальність через призму пастішу.

Ідентифікація персонажів відбувається у незвичайний спосіб. Брентон пише про “актора Констебля” та “актора Інспектора”. Так, наче актори не перевтілюються у своїх героїв, а просто їх представляють. Тож коли Констебль “викопає” тіла на подвір’ї, він час від часу відривається від свого заняття і починає розповідати глядачам сороміцькі жартівливі віршички, причому, робить це не в стилі коментарів хору, а спокійним голосом і навіть без усмішки на обличчі. Він – це маріонетка, яка в контраст до жахливості того, що відбувається, дає цілком безвідносні коментарі, навіть якщо вбивство та секс споріднені, як у випадку Крісті. Поліцейські діють, наче брехтівські персонажі, кидаючи виклик глядачам, звертаючись до них безпосередньо.

ІНСПЕКТОР. Пані та Панове, Джон Регінальд Крісті убив шістьох жінок.

КОНСТЕБЛЬ. Він зробив це в поганий спосіб.

ІНСПЕКТОР. Тож якщо когось нудить, не стримуйтеся. Ригайте.

КОНСТЕБЛЬ. Хочете блювати, то прошу.

Ці репліки лунають на фоні магнітофонного запису розповіді Крісті про його ненависть до жінок і сексу-

альний потяг у той час, як сам Крісті на сцені симулює мастурбацію, послуговуючись кавалком гумового шланга.

Убитих жінок символізує трохи більша від людського зросту лялька. Репліки ляльки фальцетом промовляє Констебль, тримаючи її перед собою та рухаючи її кінцівками – ефект дистанціювання надає п'єсі гротескності. Врешті, сам Крісті на тій ляльці демонструє, як чинив свої убивства. Цей ритуальний момент перекликається з *Неграми Жене*. Кульмінація п'єси виглядає так: поліцейські вішають Крісті посеред його обліпленого газетами подвір'я і прибирають сцену. Світ тимчасово мовби повертається до норми, а театр до реальності.

ІНСПЕКТОР. Ну ось і все.

КОНСТЕБЛЬ. Так, ніби все.

ІНСПЕКТОР. Ще з одним злочином покінчено.

КОНСТЕБЛЬ. Ми підтримали подружнє життя.

Темою для п'єси він міг обрати будь-яку жахливу історію, перетворивши її на шістдесятихвилинний спектакль, показавши його для “істот із почуттям провини, що прийшли до театру”. Зло страхітливо буденне у п'єсах Брентона, і він без вагань застосовує театральні трюки, щоб досягти своєї мети: в *Крісті* цю функцію виконують образи блазнів-поліцейських, у *Помсті* (1969) убивцю Гепла та поліцейського “МакЛейша з Ярда” грає один і той самий актор, тож глядачам не просто вирішити, хто ж злочинець насправді.

Брентон вдосконалив свою майстерність створювати бентежні образи сучасного суспільного та політичного життя, зіставляючи їх так, щоб викликати гостру критичну реакцію. *Зброя щастя*, наприклад, у режисурі Девіда Геа 1976 р. для Національного театру/ The National Theatre – це зіставлення двох потворних картин сучасного життя. Перша – про безвідповідальну молодь, байдужу до старших, яка, жонглюючи простими лівацькими гаслами, зриває роботу невеликої

лондонської фабрики. Друга – про старшого чоловіка, колишнього чеського комуністичного лідера, якому промили мізки, піддавши його тортурам, перш ніж він утік на спокійне узбережжя Британії. У типовій для Brenton цікавій символістично-поетичній манері дівчина описує свій ідеал щастя:

“Я хочу бути в теплі. Я хочу сушити волосся під феном у перукарні, трохи гарячішим, знаєш, піт стікає по плечах. Так душно і так безпечно (акт II сцена 5)”.

Цей образ контрастує з розповіддю старого чоловіка, який згадує про холод, що його ним колись мучили:

“Бачиш, вони замкнули мене в камері. Там були бурульки на стінах. Я місив ногами болото. Я страждав від переохолодження. Хотіли зробити з мене нову людину” (акт II сцена 4).

Завдяки чергуванню коротких сцен ця п'єса прямо і живо показує різницю настроїв та життєвих позицій, що характеризують наш непевний час.

Brenton пішов слідами Крістофера Гемптона, Девіда Геа та Е. А. Вайтгеда, ставши “штатним драматургом” в Англійській театральній трупі Вільяма Гаскіла при Королівському придворному театрі. Він обійняв посаду, рівнозначну посаді в цех драматургів. Девід Геа (р.н.1948) – можливо, найвинахідливіший із драматургів нової формації. Він розпочав як режисер у Театрі Портебл, але невдовзі почав писати п'єси. *Як Брофі робив добро* (1969) була сатирою на мас-медіа і телебачення. *Велика Виставка*, прем'єра якої відбулася в Театральному клубі Гемпстеда/Hampstead Theatre Club 1972 р., у сатиричній формі блискуче відображала класову нерівність, репрезентуючи образ парламентаря-лейбориста, для якого праця на політичній ниві нічим не відрізнялася від показу сексуальних перверзій на Шафам Коммон. 1973 р. Brenton та Геа

спільно написали гостру саркастично-сатиричну п'єсу *Мідна шия* для Ноттінгем Плейгауз/Nottingham Playhouse. У перекладі з середньоанглійського діалекту ця назва звучить як “злочинна недбалість”, “політична безвідповідальність”. У п'єсі на прикладі фантастичного, але правдоподібного міста Стентон в індустріальному районі середньої Англії показано образ корупції. Альфред Баглі належить до першого покоління родини, три стражденні генерації якої переживають розвиток капіталізму в післявоєнній Англії. Там є одна дуже виразна сцена, спрямована проти масонів, чиї ритуали перетворено на першорядний театр абсурду. Баглі, наче ренесансний папа Борджіа, сидить на престолі масонської ложі. Пол Доукінс, який зіграв роль Баглі, достеменно відтворив образ безсоромного корупціонера. Сцена вистави за своєю суттю нереалістична. Характер п'єси можна назвати імпресіоністично-символістичним, але тут ми підходимо до межі, коли термінологія театрознавства неспроможна дати визначення настільки вільному використанню сценічних метафор.

1974 р. Майкл Блейкмор на сцені *Комеді/Comedy* поставив *Кісточку* Геа. П'єса про лондонське нічне життя визнана за “поп формат” у стилі “крутого трілера Майкі Спіллейна”. Це також була сатирична метафора сучасного життя, як і п'єса *Зуби й усмішка*, яку поставив сам автор у Королівському придворному театрі 1975 р. Вона відтворювала бурхливе життя сучасної рок-групи. Геа продемонстрував своє вміння відтворювати пам'ятні моменти та відчуття, які символізували аспекти людської поведінки. 1978 р. він звернувся до історичної тематики: п'єса *Гітлер ловить облизня* – це образ брудної пропагандистської машини британської розвідки у часи Другої світової війни, а п'єса *Надлишок*, яку сам автор поставив у Національному театрі з Кейт Нелліган у головній ролі, – контрастно зіставляє чесноти борців французького руху опору та корумпованість повоєнної Британії. Епізодичні зміщення сцен у стилі ретроспективного

кіно протиставляють минуле і сучасність, розглядаючи англійське суспільство у дуже критичному світлі. З-поміж плеяди нових маргінальних драматургів доречно виокремити Сну Вілсона (р.н.1948). Як представника своєї генерації, його приваблював театр абсурду в стилі ранніх творів Іонеско, але сам Вілсон не був абсурдистом і не мав сумнівів щодо сенсу життя. Його метою було передовсім шокувати глядачів брудним образом Британії, як він її бачив. В одноактній п'єсі *Свиняча ніч* (1970) він використовує “свинячі маски”, а для виконання жіночих ролей залучає чоловіків, щоб підсилити відчуття гріховності. *Вампір* (1972) – це довга п'єса, в якій кожен із трьох актів репрезентує інший приклад психологічного вампіризму – сексуальні переслідування, надмірний патріотизм, расові упередження. Акробатична уява Вілсона знайшла свій необмежений вияв у триактній п'єсі *Принцип насолоди* – абсурдне трактування сучасних сексуальних фрустрацій. П'єсу поставив Девід Геа в Театрі на горищі при Королівському придворному театрі 1973 р. В центрі уваги – подружня зрада чоловіка з дівчиною, яка у своїх фантазіях уявляє себе Ледою, що кохається з лебедем. Дія відбувається в цирковому наметі під яскравим світлом прожекторів. Місце дії виглядає, наче “сміттєзвалище свідомості”. Коментар такий: “Що за гидкий світ, у який має прийти Дитя-Христос”. У ролі хору виступає пара горил, і не випадково Вілсон навіть ввів репліку для Лединого лебедя, а глядачам після вистави роздавали причепні носи. Драматурги *Портебл* трактували театр як момент радісної свободи, як чудове місце для забав, щедро розсіваючи перед глядачами символічні образи.

Впродовж цього періоду американський авангардний театр проникав у Лондон, а роль британців у цьому процесі залишається під знаком запитання. Саме американець заснував Артс Леб, з якої виникли британські Театр Портебл, Фріголд/Freehold, Театр Піпа Сіммонса/Pip Simmons та Народне шоу/People Show.

Америка подарувала Лондону такі вистави, як *Америко, ура* у виконанні Відкритого театру та Том Пейн у виконанні Ла Мама 1967 р., а британські драматурги та актори вдячно прийняли цей новий стиль андеграунду. Ненсі Меклер, яка заснувала Фріголд, була американкою і безпосередньо завдячувала Відкритому театрові, в той час як Піп Сіммонс завдячував Ла Мама.

Меклер прийняла відомий їй різновид гімнастично-балетного театру, в якому актори застосовували радше свої фізичні дані, ніж слово для втілення задуму режисера. 1969 р. вона взялася за *Антигону* у версії Пітера Галтона, і її зорієнтованість на вільну експресію дозволила вдало використати хор, який завжди спричиняв проблеми для сучасних режисерів. Мертвий брат Антигони залишається на сцені впродовж цілої вистави, символізуючи смерть, а протест героїні проти політики Креона виглядає, наче волення про мир, адресоване американському президентові. Пітер Ансорж писав, що після вистави глядачів запрошували взяти участь у ритуалі посипання тіла померлого стружкою, і цей жест, який міг видатися доволі надуманим, створював естетичну конкуренцію головній дії вистави. Театр Піпа Сіммонса експлуатував цей вільний стиль до 1973 р., черпаючи з американської мас-культури загальні аналогії для втілення всесвітнього божевілля. Подібно як Брехт використав життя чиказьких ганстерів для п'єси *Кар'єра Артура Уї*, так і Сіммонс використав криваву сутичку між демонстрантами та поліцією довкола демократичної конвенції в Чикаго 1968 р. як матеріал для своїх живих образів вистави *Зробіть це!* (1971) за книжкою Джеррі Рубіна. У виставі *Супермен* (1969) про правозахисний рух в Америці він адаптував для театру блискучий стиль "коміксу", а жартівливий "мультиплікаційний" стиль використав для схеми сценічної дії, створюючи паперові персонажі та "дуті" діалоги. Це була весела та натхненна стилізація, а рок-музика об'єднувала розрізнені епізоди.

Коріння піранделлівських театральних забав, у яких сцена – символ реального світу, а манера акторської гри нагадує лицедійство, з яким ми зустрічаємося в реальному житті, сягає принаймні часів комедій Шекспіра. Театральна група Велфеа Стейт/*The Welfare State*, яку 1968 р. в Лідсі створив Джон Фокс, вдало використала цю стилістику у своїй виставі *Подорожі Ланцелота Квелі* (1972). Актори гастролювали країною з наметом, граючи свій спектакль щоразу по-іншому. Це була суміш місцевих давніх легенд та сучасних подій. Ансорж описував цю виставу як “цілодобове театральне дійство, що мало на меті перетворити довколишній ландшафт у арену фантазій – тло для життя персонажів та місце зустрічі актора з глядачем”. Макс Стеффорд-Кларк, режисер Театру Треверс/*Traverse Theatre* в Едінбурзі, після 1966 р. почав підтримувати нетипові колективні вистави. Зокрема, вистава *Дракула* (1968) була створена в процесі репетицій, причому над текстом разом з акторами працювало не менше восьми письменників. Задум п’єси *Узбіччя* (1971) народився під час зустрічі режисерів у Королівському придворному театрі, коли випадково вибрані з новин повідомлення про з’валтування на автостадах дали матеріал для одночасної праці сімох письменників.

Усі британські маргінальні театральні групи були більшою чи меншою мірою політично радикалізовані. З метою реалізації якнайширших завдань для своїх вистав вони часто обирали стиль мюзик-холу. Провідна політизована театральна група 1970-х мала назву *7:84*. Її створив 1971 р. Джон МакҐрат (р.н.1935)*, відобразивши у назві статистичні дані про те, що в Британії 7% людей володіє 84% майна. Їхні неформальні вистави найчастіше демонструвалися в пабах, тож репертуар не мав чіткого графіка. Попри те, один із драматургів, що писали для *7:84*, марксист Тревор Ґріффітс

* Помер 2002 р. (Прим. редакції).

(р.н.1935)*, здобув офіційне визнання. Одну з його п'єс *Окупація* (1970) зіграла RSC 1971 р., а другу – *Партія* 1973 р. на сцені Національного театру поставив Джон Декстер. *Партія* – це полемічна п'єса про соціалізм, в якій використано діалектичний метод, що примушує глядачів замислитися над проблемами співмірності благ. І хоч автору не відмовиш у вдумливості, проте текст грішить багатослівністю, що не узгоджується з критицизмом. *Комедіана* (1975) – на перший погляд, лише оповідка про те, як можна стати комедійним актором, водночас відвідуючи вечірню школу в Манчестері, але метод непрямого розкриття причин людських вчинків (“поміркувавши про щось глибинне, особисте, серйозне... потім висміяти все це”) засвідчує величезний поступ Гріффітса в порівнянні з усім, що він написав до того.

Британські маргінальні театральні групи були явищами так само нетривалими, як їхні тимчасові помости, хитке фінансове становище та модні гасла. Їхня мета полягала в негайному виступі перед глядачами, щойно тих вдавалося знайти. Однак, пройшовши сито історії, британські бунтівні драматурги стануть невід'ємною частиною традиції, а тому в усій цій швидкоплинній діяльності варто шукати неперехідні явища. Можливо, таким явищем стане театральний *tour de force* вистави *AC/DC* за п'єсою Гескоута Вільямса (р.н.1941) в режисурі Ніколаса Райта на сцені Театру на горіщі при Королівському придворному театрі 1969 р., а опісля 1971 р. – в Нью-Йорку. П'єса відтворює образи п'яťох молодих людей як представників сучасного суспільства, які висловлюють свої думки, послугуючись пародійним жаргоном сучасної молоді та мас-медіа. Усе відбувається на психологічному тлі наркосистеми з притаманними їй самодурством та демонічними потребами. Люди – наче роботи, залежні від перепаду електричної напруги. В другій частині

* Помер 1993 р.

п'єси (DC) розставлені на сцені телеекрани піднімають “хвилю випусків новин”, а розвішані на стіні фотографії “починають дрижати”, аж доки один із персонажів не вигукує:

“Вони змінюють ритм моєї нервової системи. Синхронізують його зі своїм ритмом. Вони програмують мене на клітинному рівні. Що робити? Вся атмосфера потребує клонування. Що робити???”.

Важко залишитися байдужим до такої промови. Один із небагатьох оглядачів Джон Пітер з Санді Таймз/*The Sunday Times* назвав виставу “електорним жахом” у найгіршому розумінні; п'єса відтворює “страхітливе видиво страхітливого світу, де пристрасті ще вирують, але сенс уже втрачено”. Пітер додає, що попри блідий відгомін щирості вистави режисерський метод перетворив її на безпросвітну нудьгу. Все ж головна теза автора про те, що людина втрачає свою індивідуальність і перетворюється на стереотип, одержала своє повноцінне сценічне втілення, а стиль вистави, який вибудовує перед глядачами палаючу вогняну стіну, невіддільний від теми та змісту п'єси.

Підоснова *AC/DC* – виразно артодіанська і до певної міри є крайнім виявом символістичної течії, про яку ми весь час згадували. Типово для британського андеграунду цей символізм недисциплінований, ідіосинкретичний та агресивний. Тут можна вбачати симптоми дезінтеграції естетики західного театру. Втім, коли подивитися на все це з віддаленої перспективи, повнокровне існування такого енергетичного згустка на маргінесах театрального процесу, який здобув цілком нову глядацьку аудиторію, можна потрактувати як ознаку життєздатності театру, його перманентного самооновлення.

22 Символістичний театр: ретроспективно

Американський авангардний та Британський маргінальний театр (додамо сюди також співмірні явища з європейських країн) яскраво свідчать про тривалість та свободу, з якою символізм процвітав у театральному мистецтві ХХ ст. Не керуючись жодною конкретною школою чи філософією драматургії, він розгалужувався і проростав без обмежень, реагуючи на потреби епохи та середовища. Здається, що можливості для символізму на сцені невичерпні, хоча обсяг завдань постійно зростає. Тому наш огляд символістичних явищ охопив такі напрями, як фентезі, сюрреалізм, театр жорстокості та абсурду, внесок у становлення яких зробили такі різні за талантом та значенням митці, як Жаррі та Крейґ, Йетс та Арто. Єдине, що їх об'єднує, це протест проти комерційного театру буржуазного реалізму. Слід зазначити, що історія символістичного театру мала не менше авантюрних вистав, ніж історія театру реалістичного. Так, реалістичних *Примар* можна зіставити з символістичним *Королем Убу*, а *Плейбоя Західного Світу* – з *Шістьма персонажами у пошуках автора*.

Знову було необхідно, щоб театр відновив свою художню спроможність: створював визначні трагічні та комічні образи, відкривав істину та проникав у сутність дійсності, послуговуючись метафоричними методами інсценізації. В інтерв'ю для лондонського Обсервера від 25 червня 1926 р. Жан-Поль Сартр від імені всіх поетичних драматургів заявив:

“Засадничо завжди шукаю міф; іншими словами, універсальних зрозумілих кож-

ному тем без заглиблення у дрібні психологічні деталі... Театр не має справи з реальністю, він має справу з істиною”.

Можна зауважити, що у ХХ ст., коли теорія Вагнера породжувала один театральний експеримент за другим, а сюрреалісти і енвайрменталісти шляхом синтезу мистецтв на різні лади намагалися реалізувати на практиці його принцип *Gesamtkunstwerk* – тотального мистецького твору, з’явилося лише кілька творців символістичної поетики – Піранделло, Арто, Беккет, Жене, з яких, можливо, один чи два стали тим джерелом, до якого сучасна театральна практика постійно сягає по натхнення.

Вважаючи Кокто чи Іонеску, *Бернарду Альбу* чи *Марат/Сад* за характерні творіння нашої доби, ми не повинні забувати, що в минулому театр створив не менш несусвітні образи. Що неправдоподібніше за історію Едіпа, який вбиває батька та одружується з матір’ю, щоб глядачі пережили катарсис? Що неймовірніше за божевільні обряди вакханок, за Фауста, який продає душу дияволу, за генерала-негра, який убиває свою кохану білу дружину, за єврея, який погрожує видерти шмат м’яса з плоті християнина? Символістичний та ритуалістичний театр має глибоке коріння в нашій традиції, яка б тривала і без Арто та Пітера Брука. Що більше – умовно символістичний твір з багатозначними філософськими конотаціями може проіснувати значно довше, ніж п’єса, яку писали для утвердження символізму як напряму театрального мистецтва.

Таблиця театральних подій

1. Реалізм і натуралізм
2. Символізм, сюрреалізм і театр абсурду
3. Експресіонізм та епічний театр

[Півжирним шрифтом виділені пункти, про які йдеться в цьому томі]

Умовні позначення:

n = написано, *n* = поставлено, *з* = засновано, *у* = умер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1851		
Луї Наполеон – король Франції	“Опера і драма” (“Opera und Drama”) <i>n</i> Вагнер	
Велика виставка, Лондон	Ібсен ставить п'єси в Бергені та Крістіанії (до 1862) використовується світло рампи	
1859		
“Походження видів” (“Origin of Species”) <i>n</i> Ч.Дарвін		
1861		
Об'єднання Італії Громадянська війна в Америці (до 1865)		
1865		
Убивство Лінкольна		“Трістан та Ізольда” (“Tristan and Isolde”) <i>n</i> Вагнер “Суспільство” (“Society”) <i>n</i> Робертсон
1866		
	Саксо-майнінгенська трупа з Георгом II	“Бранд” (Brand) <i>n</i> Ібсен
1867		
Канадський домініон “Капітал” (“Das Kapital”) <i>n</i> Маркс <i>у</i> Бодлер		“Пер Гюнт” (“Peer Gynt”) <i>n</i> Ібсен “Каста” (“Caste”) <i>n</i> Робертсон

Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1870 Франко-пруссська війна (до 1871) у Діккенс	у Дюма-батько	
1871 Об'єднання Німеччини	“Призначення опери” (“Purpose of the Opera”) и Вагнер	
1872	“Народження трагедії” (“The Birth of Tragedy”) и Ніцше	
1873		“Тереза Ракен” (“Thérèse Raquin”) и Золя
1874	Тур Саксо-майнінгенської трупи	
1876 Винайдено телефон	Збудовано Байройтський театр	“Перстень Нібелунгів” (“The Ring cycle”) и Вагнер
1877 Винайдено грамофон		“Підпори суспільства” (“Pillars of Society”) и Ібсен
1879		“Ляльковий дім” (“A Dolls' House”) и Ібсен Опубліковано “Войцек” (“Woyzeck”) Бюхнера
1880 у Джордж Еліот, Флобер	“Натуралізм у театрі” и Золя Електричне освітлення в театрі	“Підпори суспільства” (“Синючі піски”) у Лондоні
1881 у Достоевський		“Примари” (“Ghosts”) и Ібсен

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1883	Німецький театр у Берліні, <i>у Вагнер</i>	“Примари” <i>п</i> у Стокгольмі “Дика качка” (“The Wild Duck”) <i>и</i> Ібсен
1887	“Вільний театр” у Парижі <i>з Антуан</i>	“Батько” (“The Father”) <i>и</i> Стріндберг
1888	Дагмар театр у Копенгагені <i>з Стріндберг</i>	“Сила темряви” <i>и</i> Толстой “Фрекен Юлія” (“Miss Julie”) <i>и</i> Стріндберг
1889 <i>у Браунінг</i>	Вільна сцена у Берліні <i>з Брам</i>	“Ляльковий дім” <i>п</i> у Лондоні і Нью-Йорку
1890 <i>у Ван Гог</i>	Вільна народна сцена, Берлін з Вілле <i>у Бусіко</i>	<i>п</i> “Примари” в Парижі “Гедда Габлер” (“Hedda Gabler”) <i>и</i> Ібсен “Неминуча” (“L'Intrus”), “Сліпці” (“Les Aveugles”)
1891 <i>у Мелвілл, Рембо</i>	“Незалежний театр” у Лондоні з Грайном “Квінтесенція ібсенізму” <i>и</i> Шоу	<i>п</i> “Примари” у Лондоні “Пробудження весни” (“Spring’s Awakening”)
1892 <i>у Теннісон</i>		“Ткачі” (“Die Weber”) <i>и</i> Гауптман “Будинки вдовця” (“Widower’s Houses”) <i>и</i> Шоу “Графиня Керлін” (“Countess athleen”) <i>и</i> Йсте

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1893 Мопассан, у Чайковський	Театр Евр (Théâtre de l'Œuvre) з Люне-По	“Професія місіс Воррен” (“Mrs. Warren’s Profession”) <i>и</i> Шоу “Пеллеас і Мелісанда” (“Pelléas and Mélisande”)
1894	Брам у Німецькому театрі	“Зброя і людина” (“Arms and the Man”) <i>и</i> Шоу “Земля, мила серцю” (“Land of Heart’s Desire”) <i>и</i> Йєсе
1895 Зроблено перший фільм	“Сценографія для вагнерівської драматургії” (“La Mise-en-scène du drame Wagnerian”) <i>и</i> Амміа	“Ляльковий дім” в Америці “Дух землі” (“Earth Spirit”) <i>и</i> Ведекінд
1896 <i>у</i> Верлен	“Скарб покірних” (“Le trésor des Humbles”) <i>и</i> Метерлінк	“Саломея” (“Salomé”) <i>и</i> Люне-По “Король Убу” (“Ubu roi”) <i>и</i> Жаррі “Чайка” у Санкт-
1897 <i>у</i> Брам	Московський художній театр (МХТ) з Станіславський і Данченко	
1898 <i>у</i> Малларме		“Чайка” <i>и</i> (МХТ) “Дорога в Дамаск” (“To Damascus”) <i>и</i> Стріндберг
1899 Англо-бурська війна (до 1902)	“Музика та інсценізація” (“Die Musik und die Inszenierung”) <i>и</i> Амміа	“Коли постанемо з мертвих” (“Nar vi döde vagner”) <i>и</i> Ібсен

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1900 у Ніцше	Ірландський літературний театр з Йєсте і леді Грегорі	“Дядя Ваня” и Чехов
1901 Австралійський союз у королева Вікторія “Інтерпретація снів” (“Interpretation of Dreams”) Фройда	у Вайльд	“Дорога в Дамаск” и у Стокгольмі
1902	“Малій театр” у Берліні з Райнгардт у Золя	“П'єса снів” (“A Dream Play”) и Стріндберг “На дні” и Горький и “Смерть Дантона” (“Danton's Death”) у Берліні
1903 Політ братів Райт		“Привид Глена” (“Shadow of the Glen”) и Сінг
1904 Анганта	“Театр Еббі” з в Дубліні	“Вишневий сад” и Чехов
Російсько-японська війна (до 1905)	Англійське театральне товариство при Коро- лівському театрі (Ведрен і Баркер) у Чехов	“Ті, що подорожують до моря” (“Riders to the Sea”) и Сінг “На березі Бейла” (“On Baile's Strand”) и Йєсте
1905	“Мистецтво театру” (“The Art of the Theatre”) и Крейг Райнгардт у німецькому театрі Мейєрхольд у МХТ	“Професія місіс Воррен” и у Нью- Йорку “Людина і надлюдина” и Шоу “Сон літньої ночі” и Райнгардт, Берлін

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1906 <i>у Сезан</i>	Зустріч Аппія та Далькроза Мейєрхольд у Санкт-Петербурзі, Райнгардт з Камерний театр	“Полуденний розділ” (<i>Patrage de midi</i>) <i>н</i> Клодель “Пробудження весни” <i>н</i> Райнгардт “Гедда Габлер” <i>н</i> Мейєрхольд
1907 Домініон Нова Зеландія	“Інтимний театр” з Стріндберґ, Стокгольм <i>у Жаррі</i>	“Соната духів” (“ <i>Ghost Sonata</i> ”) <i>н</i> Стріндберґ “Гульвіса західного світу” (“ <i>Playboy of the Western World</i> ”) <i>н</i> Сінґ “Життя Людини” <i>н</i> Андреев “Убивця – надія жінок” (“ <i>Murderer, the Hope of Women</i> ”) <i>н</i> Кокошка
1908	“Гумор” (<i>L'umorismo</i>) <i>н</i> Піранделло	“Синій птах” (“ <i>L'Oiseau Bleu</i> ”) <i>н</i> Метерлінк
1909 Російський балет у Парижі	“Маска” (“ <i>The Mask</i> ”) за ред. Креґа (до 1929) <i>у</i> Сінґ	
1910 Південно-африканський союз у король Едвард VII	“Трагічний театр” (“ <i>The Tragic Theatre</i> ”) <i>н</i> Йєтс <i>у</i> Толстой	“Цар Едіп” (“ <i>Oedipus Rex</i> ”) <i>н</i> Райнгардт “Дон Жуан” (“ <i>Don Juan</i> ”) <i>н</i> Мейєрхольд
1911 Перша виставка постімпресіоністів		“Чудо” (“ <i>The Miracle</i> ”) <i>н</i> Райнгардт “Гульвіса” Сінґа <i>н</i> у Нью-Йорку

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1912		
Друга виставка постімпресіоністів	“Післяполудневий відпочинок фавна”	“Гамлет” (“Hamlet”) н Креґ, Москва
Катастрофа “Титаніка”	(L'Après-midi d'un faune) н Дебюссі н Ніжинський у Брам	Шекспір в Савойї н Баркер “Театр душі” (“Theatre of the Soul”) н Євреїнов “Жебрак” (“The Beggar”) н Сордж
1913		
Переклад англійською “Інтерпретації снів” Фрейда	Театр “Старий Голубятник” (Vieux Colombier) з Копо	“Маска і обличчя” (“The Mask and the Face”) н К'яреллі
“Сини і коханці” н Лоуренс	“Весна священна” Стравінського н Ніжинський	“Смерть Дантона” і “Войцек” н в Мюнхені “Громадяни Кале” (“Burghers of Calais”) н Кайзер
1914		
Перша світова війна (до 1918)	Камерний театр з Таїров, Москва Третю студію МХТ з Вахтангов	“Сон літньої ночі” в Савойї н Баркер
1915		
Знищення Луїзіанії	“Актори Провінстауна”, “Актори Вашингтон-сквер” з в Нью-Йорку	“Патріцид” (“Patricide”) н Броннен
1916		
Східне повстання в Дубліні у Генрі Джеймс	Виставка дадаїстів, Цюріх “Театральне мистецтво” опубліковано в Нью-Йорку	“Дім, де розбиваються серця” (“Heartbreak House”) н Шоу “Біля Яструбиної кришці” (“At the Hawk's Well”) н Йсте “Масте рацію” (“Right you are”) н Піранделло “З ранку до півночі” (“From Morn to Midnight”) н Кайзер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
<p>1917 Америка вступає у війну, Російська революція “Психологія безсвідомого” Юнга перекладена англійською</p>	<p>Копо в Нью-Йорку (до 1919) “Молода Німеччина” Райнгардта</p>	<p>“Цицьки Тірезія” (“Les Mamelles de Tirésias”) и Аполлінер “Парад” (“Parade”) и Кокто трилогія Кайзера “Газ” (“Gas”)</p>
<p>1918 Підписано перемир'я у Дебюссі</p>	<p>у Ведекінд</p>	<p>Одноактні п'єси моря О'Ніла “Ваал” (“Baal”) и Брехта</p>
<p>1919 Створено фільм “Кабінет доктора Калігарі” у Ренуар</p>	<p>Райнгардт з Великий Театр (Grosses Schauspielhaus), Берлін з Театральну гільдію, Нью-Йорк Гропіус з школу “Баугауз”, Ваймар</p>	<p>“Трансформація” (“The Transformation”) и Толлер</p>
<p>1920 з Лігу Націй</p>	<p>Мейерхольд з Державний театр, Москва Райнгардт і Гофманшталь з Зальцбурзький фестиваль, з Національний народний театр</p>	<p>“Дюбук” и Вахтангов “Імператор Джоунз” (“The Emperor Jones”) и О'Ніл “Жебрацька опера” (“Beggar's Opera”) в Ліриці, Гаммерсміт</p>
<p>1921 з Ірландська вільна держава</p>	<p>Театр Ательє з Дюллен (Atelier) (до 1938) “Театр завтрашнього дня” (“Theatre of Tomorrow”) МакГоуана</p>	<p>“Весілля на Ейфелевій вежі” (“The Wedding on the Eiffel Tower”) и Кокто “Шість персонажів у пошуках автора” (“Six Characters in Search of an Author”) и Піранделло “P.U.P.” (“R.U.R.”) и Карел Чапек</p>

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави	
		“Маси і людина” (“Masses and Man”) н Толлер	
1922	Муссоліні при владі в Італії Громадянська війна в Ірландії Початок радіочитання “Улісс” (“Ulysses”) н Джойс “Безплідна земля” (“The Waste Land”) н Еліот	МХТ їде в Париж і Берлін з Американський театр-лабораторія “Континентальне сценічне мистецтво” (“Continental Stagescraft”) н МакГоуан і Джоунз у Вахтангов	“Генріх IV” (“Henry IV”) н Піранделло “Волохата мавпа” (“The Hairy Ape”) н О’Ніл “Великодушний рогоносець” (“The Magnanimous Suckold”) н Мейєрхольд “Принцеса Турандот” н Вахтангов
1923	Театр Баухауз Шлеммера (до 1929) МХАТ приїздить до Нью-Йорка у Бернгардт	Тріадичний балет н Шлеммер “Лічильна машина” (“The Adding Machine”) н Райс “Кнок, або триумф медицини” (“Knock”), н Жуве	
1924	В Росії при владі Сталін “Чарівна гора” (“The Magic Mountain”) н Манн н Пуччіні	“Моє життя у мистецтві” н Станіславський Школа Копо в Бургундії Перший маніфест сюрреалістів Провінстаунський експериментальний сезон, Нью-Йорк Піскатор директор у “Фольксбюне”	“Юнона і Павич” (“Juno and the Paycock”) н О’Кейсі “Пекельна машина” (“The Infernal Machine”) н Кокто “Любов під в’язами” (“Desire under the Elms”) н О’Ніл “Ревю рудого шибай-голови” (“Rowdy Red Revue”) Піскатор
1925	Піранделло з Художній театр в Римі	Опера Берга “Войцек” (“Wozzeck”) “Гамлет” у сучасній обробці	

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1926		
Загальнобританський страйк Фільм “Метрополіс”	Театр Альфреда Жаррі з Арто та Вітрак	Створено “Плуг та зорі” (“Plough and the Stars”) и О’Кейсі “Великий Бог Браун” (“Great God Brown”) и О’Ніл “Людина-це людина” (“A Man’s a Man”) и Брехт “Ревізор” и Мейєрхольд
1927		
Переклад англійською “Умовних рефлексів” Павлова	Групуєс з Тотальний театр (Total-Theater) у Ісидора Дункан	“Струмись крові” (“ The Spurt of Blood ”) и Арто “Ура, живемо!” (“Hurrah, We Live”) и Толлер, и Піскатор “Тригрошова опера” (“Threepenny Opera”) и Брехт “Срібний кубок” (“The Silver Tassie”) и О’Кейсі “Бравий вояк Швейк” (“The Good Soldier Schweik”) и Піскатор
1928		
Помер Томас Харді	О’Кейсі залишає Ірландію у Анніа	
1929		
Крах Вол Стріт: світова економічна криза Перша “рація”	з Театр “Група”, Нью-Йорк з Товариство релігійної драми “Політичний театр” и Піскатор у Дягілєв	“Вулична сцена” (“Street Scene”) и Райс “Амфітріон 38” (“ Amphitruon 38 ”) и Жірадо “Клоп” и Маяковський
1930		
у Д.Г. Лоренс	Баті в театрі Mont-parnasse	“Розквіт та падіння міста Махагонні” (“Rise and Fall of the City of Mahagonny”) и Брехт “Баня” и Маяковський

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1931	La Vagаса в Мадриді з Лорка Піскатор з Драматичний гурток, Нью-Йорк	“Ной” (“Noah”) и Обе “Готель Атлас” (“Atlas-Hftel”) и Салакру “Траур пасує Електри” (“Mourning Becomes Electra”) и О’Ніл
1932	Перший маніфест Театру жорстокості Охлопков у Реалістичному театрі, Москва	
1933 До влади в Німеччині приходить Гітлер Рузвельт стає президентом Америци (до 1945)	Другий маніфест Театру жорстокості	“Криваве весілля” (“Blood Wedding”) и Лорка “За ворітьми” (“Within the Gates”) и О’Кейсі
1934	Жуве в театрі Атенеї (ThéâtreAthenée) Пітось у Театрі Матюрен (Théâtre aux Mathurins)	“Дитяча година” (“The Children’s Hour”) и Гельмен “Йсрма” (“Yerma”) и Лорка
1935 Федеральний театральний проект в Америци (до 1939)	Театр жорстокості з Арто	“Очікуючи Лефті” (“Waiting for Lefty”) и Одете “Троянська війна не відбудеться” (“The Trojan War Will Not Take Place”) и Жірадо “Убивство в соборі” (“Murder in the Cathedral”) и Еліот
1936 Громадянська війна в Іспанії Перше громадське телебачення	Перекладено англійською “Робота актора...” Ста- ніславського у Піранделло, Лорка	“Будинок Бернарди Альби” (“The House of Bernarda Alba”) и Лорка “Школа для дружин” (“School for Wives”) и Жуве

Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1937		“Золотий хлопчик” (“Golden Boy”) и Одете
1938		“Електра” (“Electra”) и Жірадо
Німеччина приєднує Австрію Мюнхенська угода	Арто и “Театр та його двійник” “Вулична сценка” и Брехт у Станіславський	“Жахливі батьки” “Les Parents terribles” и Кокто “Наше містечко” (“Our Town”) и Вайльдер
1939		“Маленькі лиси” (“The Little Foxes”) и Гельмен
Друга світова війна (до 1945)	у Йісте , Толлер, Пітоєв	“Галілео Галілей” (“Galileo”), “Матінка Кураж” (“Mother Courage”) и Брехт
1940		“Добра жінка із Сезуана” (“Good Woman of Setzuan”) и Брехт
Париж в окупації, Британія у війні Черчіль стає прем'єр-міністром	Барро в Комеді-Франсез у Мейєрхольд, Люнс-По	“Пурпуровий пил” (“Purple Dust”) и О'Кейсі
1941		“Матінка Кураж” (“Mother Courage”) в Цюриху
Німеччина та Росія розпочинають війну Піріл Харбор: у війну вступає Америка у Джайс	Брехт в Америці (до 1947)	
1942		“Мухи” (“The Flies”) и Сартр “Шкірою наших зубів” (“Skin of Our Teeth”) и Вайльдер “Червоні троянди для мене” (“Red Roses for Me”) и О'Кейсі
1943	у Антуан , Н-Данченко, Райнгардт	“Антигона” (“Antigone”) и Ануї

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1944 D-Day приземляється у Нормандії	Закриття німецьких та австрійських театрів у Жірадо	“Скляний звіринець” (“Glass Menagerie”) <i>н</i> Вільямс “Калігула” (“Caligula”) <i>н</i> Камю “Безвихідь” (“Huis clos”) <i>н</i>
1945 Перша атомна бомба Засновано ООН До влади у Великобританії приходить Робітничча партія	з Театр-майстерня Літгльвуда <i>у</i> Кейзер, Джеснер	“Безумств Пайю” (“Madwoman of Chaillot”) <i>н</i> Жіроду <i>н</i> Жуве “Кавказьке крейдяне коло” (“Caucasian Chalk Circle”) <i>н</i> Брехт
1946	з труппи Рено-Барро <i>у</i> Гаунтман	“Рознощик льоду прийде” (“Iceman Cometh”) <i>н</i> О'Кейсі “Смерть без погребіння” (“Men without Shadows”) <i>н</i> Сартр
1947	з Акторську студію у Нью-Йорку Живий театр з Бек та Маліна	“Трамвай бажання” (“Streetcar Named Desire”) <i>н</i> Вільямс “Процес” (“The Trial”) <i>н</i> Кафка <i>н</i> Барро “Дівчата” (“The Maids”) <i>н</i> Жене <i>н</i> Жуве
1948	“Живий органон для театру” <i>н</i> Брехт <i>у</i> Арто	<i>н</i> “Галілея” в Америці “Брудні руки” (“Les mains sales”) <i>н</i> Сартр “Полуденний розділ” (“Partage de midi”) <i>н</i> Клодель <i>н</i> Барро
1949	Іонеско з Колегію патафізики Брехт та Вайгель з Берлінський ансамбль	“Смерть комівояжера” (“Death of a Salesman”) <i>н</i> Міллер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
	<i>у</i> Метерлінк, Копо, Дюллен	“Вечірка з коктей- лями” (“The Cocktail Party”) <i>и</i> Еліот “Денді” (“Cock-a- Doodle Dandy”) <i>и</i> О’Кейсі
1950 Корейська війна (до 1953) Слухання справи МакКарті в Америці (до 1954)	Піскатор знову в Німеччині <i>у</i> Шоу, Таїров	“Повертайся, маленька Шебо” (“Come back, Little Sheba”) <i>и</i> Індж “Голомоза співачка” (“The Bald Soprano”) <i>и</i> Іонеско
1951 Британський фестиваль	Вілар у Національному популярному театрі (до 1963) <i>у</i> Жуве	“Татуйована троянда” (“The Rose Tattoo”) <i>и</i> Вільямс
1952 Випробувано водневу бомбу	“Сан-Жене” <i>и</i> Сартр Кейдж у коледжі Блек Маунтін	“Чекаючи Годо” (“Waiting for Godot”) <i>и</i> Беккет “Пародія” (“The Parody”) <i>и</i> Адамов
1953 Повстання у Східній Німеччині <i>у</i> Сталін	Шекспірівський фестиваль, Канада <i>у</i> О’Ніл	“Салемські відьми” (“The Crucible”) <i>и</i> Міллер “Професор Таранн” (“Professor Taranne”) <i>и</i> Адамов “Королівський шлях” (“Camino Real”) <i>и</i> Вільямс
1954 Громадянська війна в Алжирі <i>у</i> Маттіс	“Проблеми театру” <i>и</i> Дюрренматт Берлінський ансамбль на першому Паризькому фестивалі	“Амедея” (“Amédée”) <i>и</i> Іонеско
1955	Літлвуд у Стретфордї, Східний Лондон <i>у</i> Клодель	“Вид з мосту” (“View from the Bridge”) <i>и</i> Міллер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1956	Повстання в Угорщині Криза в Суецькому каналі	<p>“Пінг-понг” <i>и</i> Адамов “Війна і мир” <i>и</i> Пискачор</p> <p>“Довгий день сягає у ніч” (“Long Day’s Journey”) <i>и</i> О’Ніл З’явилася п’єса “Озирнись у гніві” (“Look Back in Anger”) <i>и</i> Осборн “Візит” (“The Visit”) <i>и</i> Дюрренматт “Балкон” (“The Balcony”) <i>и</i> Жене</p>
1957	Створено Європей- ську економічну спільноту Перший політ у космос, здійснений Ю. Гагаріним <i>и</i> Сибеліус	<p>“Кінцівка гри” (“Endgame”) <i>и</i> Беккет “Негри” (“The Blacks”) <i>и</i> Жене “Розважальник” (“The Entertainer”) <i>и</i> Осборн</p>
1958	Де Гольє стає президентом Франції (до 1969) Берлінський “повітряний міст”	<p>“Пікнік на полі бою” (“Picnic on the Battlefield”) <i>и</i> Аррабаль “Вечірка до дня народження” (“The Birthday Party”) <i>и</i> Піттер “Палії” (“The Fire Raisers”) <i>и</i> Фріш</p>
1959	Театр “Лабораторія” з Гротівський Мім-труппа з Сан- Франциско з Дейвіс “18 гершенінгів” <i>и</i> Капроу	<p>“Коріння” (“Roots”) <i>и</i> Беккер “Історія в зоопарку” (“The Zoo Story”) <i>и</i> Олбі “Танець сержанта Масгрейва” (“Serjeant Musgrave’s Dance”) <i>и</i> Арден</p>

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1960	Пітер Холл стає продюсером Королівського шекспірівського театру (до 1968) у Камю	“Американська мрія” (“The American Dream”) н Олбі “Щаслива гавань” (“The American Dream”) н Арден
1961	Американські війська у В'єтнамі Спорудження Берлінської стіни	Театр “Хліба та ляльок” Нью-Йорк Експериментальний театральний клуб Ла Мама в Нью-Йорку
1962	Кубинська ракетна криза У Нью-Йорку відкрито Центр театального мистецтва Лінкольна (роботу завершено у 1969)	“Нотатки і контрнотатки” н Іонеско “Театр абсурду” Ессліна “Вихід Короля” (“Exit the King”) н Іонеско “Хто боїться Вирджинії Вулф?” (“Who’s Afraid of Virginia Woolf? н Олбі “Фізики” (“The Physicists”) н Дюрренматта “Король Лір” (“King Lear”) н Брук для RSC
1963	Убито президента Кеннеді	з Національний театр у Лондоні Сезон Театру жорстокості Брука з Відкритий театр у Нью-Йорку у Тзара, Кокто, Одета
1964		“Бриг” (“The Brig”) н Маліна “Осел у богадільні” (“The Workhouse Donkey”) н Ардена “О, яка чудова війна” (“Oh, What a Lovely War”) н Літлвуд “Представник” (“Representative”) н Гохгут н Піскатор “Марат/Сад” (“Marat/Sade”) н Вайс “Акрополь” (“Acropolis”) н Гротовський

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави	
1965	Берлінський Ансамбль вдруге відвідує Лондон у Еліот	“Марат/Сад” (“Marat/Sade”) <i>и</i> Брук “Врятовані” (“Saved”) <i>и</i> Бонд “Франкенштейн” (“Frankenstein”) <i>и</i> Бек	
1966	“Гешеніґи” <i>и</i> Кірбі у Креґ, Бретон, Піскатор	“Делікатний баланс” (“A Delicate Balance”) <i>и</i> Олбі “Америко, ура” (“America Hurrah”) <i>и</i> Ван Італлі <i>и</i> Чайкін	
1967	з Перформенс ґруп у Райс	“Розенкранц та Гільденстери померли” (“Rosencrantz and Guildenstern are Dead”) <i>и</i> Стошард “Архітектор та імператор Ассирії” (“The Architect and the Emperor of Assyria”) <i>и</i> Аррабаль	
1968	Повстання в Парижі У Великобританії ліквідовано театральну цензуру	“Порожній простір” <i>и</i> Брук “На шляху до бідного театру” <i>и</i> Гротовський “Зауваження щодо визначення документального театру” <i>и</i> Вайс	“Рай вже настав” (“Paradise Now”) <i>и</i> Бек “Діоніс у 69” (“Dionysus in 69”) <i>и</i> Шехнер “Каспар” (“Kaspar”) <i>и</i> Гандке
1969	Політ американців на Місяць	“Незламний принц” (“The Constant Prince”) <i>и</i> Гротовський “Закоханий Крісті” (“Christie in Love”) <i>и</i> Брентон	
1970	Міжнародний центр досліджень театру в Парижі	“Сон літньої ночі” (“Midsummer Night’s Dream”) <i>и</i> Брук	

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1971	Фестиваль Брука в Персеполі <i>у Вілларр, Адамов</i>	“АС/DC” <i>и Гескоут Вільяме</i> “Дім” (“Home”) <i>и Сторі</i>
1972	<i>у Вайгель</i>	“Давні часи” (“Old Times”) <i>и Пітгер</i> “Лір” (“Lear”) <i>и Бонд</i>
1973	П.Холл у Національному театрі	“Стрибуни” (“Jump- pers”) <i>и Стошард</i>
Британія приєд- нується до Спільного ринку	П.Холл у Національному театрі	“Нічна прогулянка” (“Nightwalk”) <i>и Чайкін</i> “Бінго” (“Bingo”) <i>и Бонд</i> “Мідна шия” (“Brassneck”) <i>и Брентон та Геа</i>
1974		“Травестії” (“Travesties”) <i>и Стошард</i>
1975	<i>у Вайльдер</i>	“Норманські завою- вання” (“Norman Conquests”) <i>и Айкборн</i> “Коміки” (“Come- dians”) <i>и Гріффіте</i> “Американський бизон” (“American Buffalo”) <i>и Мемет</i>
1976 Закінчення війни у В'єтнамі Двохсотріччя Америци	Відкриття Національного театру на Південному березі	“Ікебана” (“The Ik”) <i>и Брук</i> “Зброя щастя” <i>и Брентон</i>
1978		“Жінка” (“The Woman”) <i>и Бонд</i>
1979		“Зрада” (“Betrayal”) <i>и Пітгер</i>

Бібліографія

СИМВОЛІЗМ ТА СИМВОЛІСТИЧНИЙ РУХ

- Anderson, David L., *Symbolism: A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*, 1975.
- Balakian, Anna, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, 1967
- Block, Haskell M., *Mallarmé and the Symbolist Drama*, 1963
- Bowra, C. M., *The Heritage of Symbolism*, 1943
- Burke, Kenneth, *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*, 1966 .
- *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, 1941
- Chiari, Joseph, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, rev. edn 1970
- Cornell, Kenneth, *The Symbolist Movement*, 1951
- Dickinson, Hugh, *Myth on the Modern Stage*, 1969
- Engelberg, Edward, *The Symbolist Poem*, 1967
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 1957
- Henderson, John A., *The First Avant-garde, 1887-1894*, 1971
- Jullian Philippe, *The Symbolists*, 1973
- Lehmann, Andrew G., *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*, 1950
- Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, 1908
- Wilson, Edmund, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 – 1930*, 1931

Зігмунд Фройд

- *The Interpretation of Dreams*, 1932
- *On Creativity and the Unconscious*, 1958
- *Wit and Its Relation to the Unconscious*, 1922
- Fromm, Erich, *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*, 1951
- Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*, 1955
- Philips, William, ed., *Art and Psychoanalysis*, 1957
- Shumaker, Wayne, *Literature and the Irrational*, 1960

Бібліографія

Ріхард Вагнер

- *Prose Works*, trans. William Ashton Ellis, 8 vols., 1892-9
- *Essays*, trans. William Ashton Ellis, 1914
- *Opera and Drama*, trans. Edwin Evans, 1913
- *Wagner on Musk and Drama*, ed. Albert Goldman and Evert Sprinchorn, 1964
- Barzun, Jacques, *Darwin, Marx, Wagner*, 1941
- Bekker, Paul, *Richard Wagner: His Life and Work*, 1931
- Bentley, Eric R., *The Cult of the Superman*, 1944
- Burlingame, Edward L., *The Art, Life and Theories of Richard Wagner*, 1875
- Chamberlain, H. S., *Richard Wagner*, trans. G. Ainslie Might, 1897
 - *The Wagnerian Drama*, 1915
- Dahlhaus, Carl, *Richard Wagner's Music Dramas*, trans. Mary Whittall, 1979
- Evans, Edwin, *An Introduction to the Study of Wagner's Prose Works*, 1913
- Finck, Henry T., *Wagner and His Works*, 1904
- Garten, H. F., *Wagner the Dramatist*, 1978
- Krehbiel, E. H., *Studies in the Wagnerian Drama*, 1898
- Newman, Ernest, *A Study of Wagner*, 1899
 - *Wagner as Man and Artist*, 1914
 - *Wagner Nights*, 1949
- Schmidt-Weiss, W., *Bayreuth I Interview, 1957-1958*, 1958
- Shaw, George Bernard, *The Perfect Wagnerite*, 1898
- Skelton, Geoffrey D., *Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition*, 1965
- Stein, Jack M., *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, 1960
- Symons, Arthur, *Studies in the Seven Arts*, 1907

Фрідріх Ніцше

- *Works*, trans. Oscar Levy, 18 vols., 1909-13
- *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, trans. Francis Golffing, 1956
- Brandes, Georg, *Friedrich Nietzsche*, trans. A. G. Chater, 1914
- Brinton, Crane, *Nietzsche*, 1941
- Coplestone, F., *Friedrich Nietzsche, Philosopher of Culture*, 1942
- Fürster-Nietzsche, Elizabeth, ed., *The Nietzsche-Wagner Correspondence*, trans. Caroline V. Kerr, et al, 1922
- Kaufmann, Walter, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, 1950
- Knight, A. H. J., *Aspects of the Life and Work of Nietzsche*, 1933
- Knight, G. Wilson, *Christ and Nietzsche*, 1958
- Lavrin, Janko, *Nietzsche: An Approach*, 1949
- Lea, F. A., *The Tragic Philosopher: A Study of Friedrich Nietzsche*, 1957
- Ludovici, Anthony, *Nietzsche and Art*, 1912
- Mann, Thomas, *Last Essays*, trans. Richard and Clara Winston and Tania and James Stem, 1959
- Morgan, George A., Jr, *What Nietzsche Means*, 1941
- Stern, J. P., *A Study of Nietzsche*, 1979

Адольф Аппія

- *Music and the Art of the Theatre* (1899), trans. Robert W. Corrigan and Mary Douglas Dirks, ed. Barnard Hewitt, 1962
- ‘The Staging of Tristan and Isolde’, trans. Lee Simonson, in *Theatre Workshop*, i, April -July 1937
- *The Work of Living An: A Theory of Theatre* (1921), trans. H. Darkes Albright, 1960

‘Adolphe Appia: A Memorial’, *Theatre Arts Monthly*, xvi, August 1932
 Albright, H. Darkes, ‘Appia Fifty Years .After’, *Quarterly Journal of Speech*,
 xxxv, April 1949

Stadler, Edmund, *Adolphe Appia*, 1970

Volbach, Walther R., *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre:
 A Profile*, 1968

Едвард Гордон Крейр

- ‘Hamlet in Moscow’, *The Mask*, i, May 1915
- *Index to the Story of My Days*, 1957
- ed., *The Mask*, 15 vols., 1908-29
- *On the Art of the Theatre*, 1911
- *Scene*, 1923
- *The Theatre Advancing*, 1919
- *Towards a New Theatre: Forty Designs with Critical Notes*, 1913

Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, trans. Daphne Woodward, 1966

Barshay, Bernard, ‘Gordon Craig’s Theories of Acting’, *Theatre Annual*, 1947

Craig, Edward, *Gordon Craig: The Story of His Life*, 1969

Ilyin, Eugene, ‘How Stanislavsky and Gordon Craig Produced *Hamlet*’,
Plays and Players, March 1957

Leeper, Janet, *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*, 1948
 Nash, George, *Edward Gordon Craig, 1872-1966*, 1967

Rose, Enid, *Gordon Craig and the Theatre*, 1931

Senelick, Laurence, ‘The Craig-Stanislavsky *Hamlet* at the Moscow Art
 Theatre’, *Theatre Quarterly*, 22, 1976

Мопіс Мереплінк

- Preface to the *Plays*, in *Pelleas and Melisanda*, trans. Laurence Alma
 Tadema, 1896
- *The Treasure of the Humble*, trans. Alfred Sutro, 1897

Bithell, Jethro, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, 1913

Clark, Macdonald, *Maurice Maeterlinck, Poet and Philosopher*, 1916

Daniels, May, *The French Drama of the Unspoken*, 1953

Halls, W. D., *Maurice Maeterlinck: A Study of His Life and Thought*, 1960

Henderson, Archibald, *Interpreters of Life and the Modern Spirit*, 1905

Knapp, Bettina Liebowitz, *Maurice Maeterlinck*, 1975

Moses, Montrose J., *Maurice Maeterlinck: A Study*, 1911

Symons, Arthur, *Plays. Acting. and Music*, 1909

Taylor, Una, *Maurice Maeterlinck: A Critical Study*, 1915

Бібліографія

Thomas, Edward, *Maurice Maeterlinck*, 1911

Орельєн-Марі Люєс-По

– *Sous les îtoiles: souvenirs de Théâtre, 1902—1912*, 1933

Jasper, Gertrude R., *Adventures in the Theatre of Lugnÿ-Poe at the Théâtre de l'Oeuvre to 1899*, 1947

Поль Клодель

- *Break of Noon (Partage de midi)* and *The Tidings Brought to Mary (L'Annonce faite a Marie)*, trans. Wallace Fowlie, 1960
- *The City (La Ville)*, trans. John Strong Newberry, 1920
- *The Hostage (L'Otage)*, trans. Pierre Chavannes, 1917
- *The Satin Slipper; or, The Worst Is Not the Surest (Le Soulier de satin; ou, Le Fire n'est pas toujours sûr)*, trans. John O'Connor, 1931
- *Ткте-d'or*, trans. John Strong Newberry, 1919
- *The Tidings Brought to Mary*, trans. Louise Morgan Sill, 1916
- *Claudel on the Theatre*, ed. Jacques Petit and Jean-Pierre Kempf, trans. Christine Trollope, 1972
- *The Correspondence, 1899-1926*, trans. John Russell, 1952
- *Letters to a Doubter* (to Jacques Riviere), trans. Henry Longan Stuart, 1929
- *Positions et Propositions*, 2 vols., 1928
- *Ways and Crossways* [essays], trans. John O'Connor, 1933

Beaumont, Ernest, *The Theme of Beatrice in the Plays of Claudel* 1954

Chiari, Joseph, *The Poetic Drama of Paul Claudel*, 1954

Fowlie, Wallace, *Paul Claudel*, 1957

Watson, H., *Claudel's Immortal Heroes: A Choice of Deaths*, 1971

Оскар Вайлд

– 'The Critic as Artist' in *Intentions*, 1891

Agate, James, *Oscar Wilde and the Theatre in The Masque*, no. 3, 1947

Bird, Alan, *The Plays of Oscar Wilde*, 1977

Ellmann, Richard, *Oscar Wilde: Twentieth Century Views*, 1969

Hyde, H. Montgomery, *Oscar Wilde*, 1976

Jullian, Philippe, *Oscar Wilde*, trans. Violet Wyndham, 1969

O'Sullivan, Vincent, *Aspects of Wilde*, 1936

Ransom, Arthur, *Oscar Wilde: A Critical Study*, 1912

Гергарт Гауптманн

Див Т.1

Гюґо фон Гофманншталь

- *The Play of Everyman*, trans. G. Sterling and R. Ordynski, 1917
- *Poems and Verse Plays*, trans. Christopher Middleton, 1961
- *The Salzburg Everyman*, trans. M. E. Tafler, 1933

- *Selected Plays*, trans, with introduction by Michael Hamburger, 1963
- *The Theatre of the World*, trans. T. G. Jones, 1936
- Bangerter, Lowell, A., *Hugo von Hofmannsthal*, 1977
- Coghlan, Brian, *Hofmannsthal's Festival Dramas*, 1964
- Hammelman, H. A., *Hugo von Hofmannsthal* 1957

ДАДАЇЗМ ТА СЮРРЕАЛІЗМ

- Alquii, Ferdinand, *The Philosophy of Surrealism*, trans. Bernard Waldrop, 1965
- Balakian, Anna E., *The Literary Origins of Surrealism*, 1947
 - *Surrealism*, 1959
- Benedikt, Michael and Wellwarth, George E., eds., *Modern French Theatre: The Avant-Garde, Dada, and Surrealism*, 1966
- Fowlie, Wallace, *The Age of Surrealism*, 1950
 - *A Guide to Contemporary French Literature*, 1957
- Grossman, Manuel L., *Dada*, 1971
- Lemaotre, Georges, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, 1941
- Matthews, J. H., *Theatre in Dada and Surrealism*, 1974
 - *The Imagery of Surrealism*, 1977
- Motherwell, Robert, ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, 1951
- Nadeau, Maurice, *The History of Surrealism*, trans. Richard Howard, 1965
- Orenstein, Gloria Fernan, *The Theatre of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage*, 1975
- Ray, Paul, *The Surrealist Movement in England*, 1971
- Raymond, Marcel, *From Baudelaire to Surrealism*, 1949
- Read, Herbert E., ed., *Surrealism*, 1971
- Richter, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, 1965
- Rubin, William, *Dada and Surrealist Art*, 1969
- Rye, Jane, *Futurism*, 1972
- Sandrow, Nahma, *Surrealism: Theater Arts, Ideas* 1972
 - Shattuck, Roger, *The Banquet Years: The Arts in France, 1885—1918*, 1959
 - Tzara, Tristan, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, trans. Barbara Wright, 1977
- Waldberg, Patrick, *Surrealism*, 1965

Альфред Жаррі

- *Selected Works*, trans. Roger Shattuck and Simon W. Taylor, 1965
- *The Ubu Plays*, trans. Cyril Connelly and Simon W. Taylor, 1968
- La Belle, Maurice, *Alfred Jarry: Nihilism and the Theatre of the Absurd*, 1980

Жан Кокто

- *Antigone, The Eagle Has Two Heads (L'Aigle a deux têtes). The Human Voice (La Voix humaine), The Infernal Machine, Oedipus Rex, Orpheus, etc.*, trans. Carl Wildman, 1933-63
- *Children of the Game (Les Enfants terribles)*, trans. Rosamond Lehmann, 1955

Бібліографія

- *The Eagle Has Two Heads*, trans. Ronald Duncan, 1948
 - *Enfants Terribles*, trans. Samuel Putnam, 1930
 - *Intimate Relations (Les Parents terribles)*, trans. Charles Frank, 1956
 - *Call to Order*, trans. Rollo H. Myers, 1927
 - *The Journals*, trans. Wallace Fowlie, 1957
 - *On the Film*, trans. Vera Traill, 1954
 - *Professional Secrets*, trans. Richard Howard, 1970
- Brown, Frederick, *An Impersonation of Angels: A Biography of Jean Cocteau*, 1968
- Knapp, Bettina liebowitz, *Jean Cocteau*, 1970
- Oxentrandler, Neal, *Scandal and Parade: The Theatre of Jean Cocteau*, 1957
- Sprigge, Elizabeth and Kihm, Jean Jacques, *Jean Cocteau: The Man and the Mirror*, 1968
- Steegmuller, Francis, *Cocteau*, 1970

Андре Бретон

- *Manifestoes of Surrealism (Les Manifestes du surréalisme, 1930—72)*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, 1974
 - *Manifesto*, trans. Brian Pearce and Dwight Macdonald, 1975
 - *What Is Surrealism?: Selected Writings*, ed. Franklin Rosemont, 1978
- Balakian, Anna, *Andrù Breton, Magus of Surrealism*, 1971
- Browder, Clifford, *Andre Breton, Arbiter of Surrealism*, 1967
- Caws, Mary A., *Andrù Breton*, 1971
- *Surrealism and the Literary Imagination: A Study of Breton and Bachelard*, 1966
- Matthews, J. H., *Andrù Breton*, 1967
- Sheringham, Michael, *Andrù Breton: A Bibliography*, 1972

В. Б. Йєре

- *Autobiographies*, 1953
 - *The Cutting of an Agate*, 1912
 - *Essays and Introductions*, 1961
 - *Explorations*, 1962
 - *Four Plays for Dancers* [with notes], 1926
 - *The Letters*, ed. Allan Wade, 1954
 - *Plays and Controversies*, 1923
- Bushrui, Suheil Badl, *Yeats's Verse-plays: The Revisions, 1900-1910*, 1965
- Donoghue, Denis, ed., *The Integrity of Yeats*, 1964
- Eddins, Dwight, *Yeats: The Nineteenth Century Matrix*, 1971
- Ellmann, Richard, *The Identity of Yeats*, 1954
- *Yeats, the Man and the Masks*, 1949
- Engelberg, Edward, *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic*, 1964
- Flannery, James W., *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre*, 1976
- Gordon, D. J., *W. B. Yeats: Images of a Poet*, 1961
- Hall, James and Steinmann, Martin, eds., *The Permanence of Yeats*, 1950
- Harper, George Mills, *The Mingling of Heaven and Earth: Yeats's Theory of*

Theatre, 1975

- Henn, T. R., *The Lonely Tower*, 1950
 Henn, J. M., *W. B. Yeats, 1865-1939*, 1942
 Ishibashi, Hiro, *Yeats and the Noh*, 1969
 Jeffares, A. Norman, *W. B. Yeats, Man and Poet*, 1949
 Jeffares, A. Norman and Knowland, A. S., *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats*, 1975
 Kermode, Frank, *The Romantic Image*, 1957
 Marcus, P. L., *Yeats and the Beginnings of the Irish Renaissance*, 1970 Maxwell, D. E. S. and Bushrui, S. B., *W. B. Yeats, 1865-1965*, 1965
 Melchiori, Giorgio, *The Whole Mystery of Art*, 1960
 Miller, Liam, *The Noble Drama of W. B. Yeats*, 1977
 Moore, John Rees, *Masks of Love and Death: Yeats as Dramatist*, 1971 Nathan, Leonard E., *The Tragic Drama of William Butler Yeats*, 1963 O'Driscoll, Robert, *Symbolism and Implications: Yeats in the 1890s*, 1975 O'Driscoll, Robert and Reynolds, Loma, eds., *Yeats and the Theatre*, 1975 Oshima, Shotahara, *W. B. Yeats and Japan*, 1965
 Qanber, Akhtar, *Yeats and the Noh*, 1974
 Saul, George Brandon, *Prolegomena to the Study of Yeats's Plays*, 1958
 Skene, Reg, *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study*, 1974
 Taylor, Richard, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese No*, 1976
 Ueda, Makoto, *Zeami Busho, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics*, 1956
 Ure, Peter, *Yeats the Playwright*, 1963
 Vendler, Helen Hennessy, *Yeats's Vision and the Later Plays*, 1953
 Wilson, F. A. C., *W. B. Yeats and Tradition*, 1958
 – *Yeats' Iconography*, 1960

T. С. Еліот та сучасна поетична драматургія

- *Essays on Elizabethan Drama*, 1956
 – *Notes towards a Definition of Culture*, 1968
 – *On Poetry and Poets*, 1957
 – *Poetry and Drama*, 1951
 – *The Sacred Wood*, 1920
 – *Selected Essays, 1917-1932*, 1932
 – *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933

- Bergonzi, Bernard, *T. S. Eliot*, 1972
 Birje-Patil, J., *Beneath the Axel-Tree: An Introduction to Eliot's Poems, Plays and Criticism*, 1977
 Browne, E. Martin, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, 1969
 Cahill, Audrey F., *T. S. Eliot and the Human Predicament*, 1967
 Chiari, Joseph, *T. S. Eliot, Poet and Dramatist*, 1973
 Clarke, David R., ed., *Twentieth Century Interpretations of 'Murder in the Cathedral'*, 1971
 Donoghue, Denis, *The Third Voice: Modern British and American Verse Drama*, 1957

Бібліографія

- Frye, Northrop, *T. S. Eliot*, 1963 Gardner, Helen, *The Art of T. S. Eliot*, 1949
George, A. G., *T. S. Eliot: His Mind and An*, 1962
Hinchliffe, Arnold P., *Modern Verse Drama*, 1977
Howarth, Herbert, *Notes on Some Figures behind T. S. Eliot*, 1965
Jones, David E., *The Plays of T. S. Eliot*, 1960
Kenner, Hugh, *The Invisible Poet*, 1965
– ed., *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, 1963
Kirk, Russell, *Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*, 1972
Litz, A. Walton, ed., *Eliot in His Time*, 1973
Macrombie, Margery C., *Modern Religious Drama in the Secular Theatre*, 1970
March, Richard, and Tambimuttu, eds., *T. S. Eliot: A Symposium*, 1948 Margolis, John D., *T. S. Eliot's Intellectual Development, 1922-1939*, 1972 Martin, Graham, Jr, ed., *Eliot in Perspective*, 1970
Matthews, T. S., *Great Tom: Notes towards a Definition of T. S. Eliot*, 1974 Mattiessen, F. O., *The Achievement of T. S. Eliot*, 3rd edn, 1958
Maxwell, D. E. S., *The Poetry of T. S. Eliot: A Symposium*, 1952
Schneider, Elizabeth, *T. S. Eliot: The Pattern in the Carpet*, 1975
Smidt, Kristian, *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*, 1961
Smith, Carol H., *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice from 'Sweeney Agonistes' to 'The Elder Statesman'*, 1963
Smith, Grover Cleveland, Jr, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, 1956
Spanos, William V., *The Christian Tradition in Modern British Verse Drama*, 1967
Spender, Stephen, *T. S. Eliot*, 1975
Tate, Allen, ed., *T. S. Eliot: The Man and His Work*, 1967
Unger, Leonard, ed., *T. S. Eliot: A Selected Critique*, 1948
Ward, David, *T. S. Eliot between Two Worlds*, 1973
Weales, Gerald, *Religion in Modern English Drama*, 1961
Williamson, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, 1955
Wilson, Frank, *Six Essays on the Development of T. S. Eliot*, 1948

Людські Піраделло

- *Three Plays (Right You Are! – If You Think So, etc.)* trans. Edward Storer, 1923
– *Each in His Own Way and Two Other Plays*, trans. Arthur Livingston, 1925
– *Henry IV, etc.*, ed. E. Martin Browne, 1969
– *Right You Are! (If You Think So), etc.*, ed. E. Martin Browne, 1962
– *The Rules of the Game, etc.*, ed. E. Martin Browne, 1959
– *Naked Masks*, ed. Eric Bentley, 1952
– *On Humor [Umorismo]*, trans. Antonio Illiano and Daniel P. Testa, 1974
– Preface to *Six Characters in Search of an Author in Naked Masks*
Bishop, Thomas, *Pirandello and the French Theatre*, 1960
Бьдел, Оскар, *Pirandello*, 1966

- Cambon, Glauco, ed., *Pirandello: A Collection of Critical Essays*, 1967
 Giudice, Gaspare, *Pirandello: A Biography*, trans. Alastair Hamilton, 1975
 Kennard, Joseph Spencer, *The Italian Theatre*, 2 vols., 1932
 MacClintock, Lander, *The Age of Pirandello*, 1951
 Matthaei, R., *Luigi Pirandello*, 1973
 Moestrup, Jorn, *The Structural Pattern of Pirandello's Work*, 1972
 Nardelli, Federico Vittore, *L'Uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, 1932
 Oliver, Roger W., *Dreams of Passion: The Theater of Luigi Pirandello*, 1979
 Paolucci, Anne, *Pirandello's Theatre: The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art*, 1974
 Starkie, Walter, *Luigi Pirandello, 1867-1936*, 3rd edn, 1965
 Vittorini, Domenico, *The Drama of Luigi Pirandello*, 1935

Федеріко Гарсія Лорка

- *From Lorca's Theatre*, ed. Richard L. O'Connell and James Graham-Lujan, 1941
 - *Selected Poems*, ed. Francisco Garcia Lorca and Donald M. Allen, 1958
 - *Three Tragedies of Federico Garcia Lorca*, ed. Richard L. O'Connell and James Graham-Lujan, 1947
- Barea, Arturo, *Lorca: The Poet and His People*, trans. Lisa Barea, 1949
 Brennan, Gerald, *The Literature of the Spanish People*, 1953
 Campbell, Roy, *Lorca*, 1959
 – *Lorca: An Appreciation of His Poetry*, 1952
 Cobb, Carl, *Federico Garcia Lorca*, 1967
 Crow, James, *Federico Garcia Lorca*, 1947
 Duran, Manuel, ed, *Lorca: A Collection of Critical Essays*, 1962
 Higginbotham, Virginia, *The Comic Spirit of Federico Garcia Lorca*, 1976
 Honig, Edwin, *Garcia Lorca*, 1944
 Ilie, Paul, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, 1968
 Lima, Robert, *The Theatre of Garcia Lorca*, 1963
 Nadal, Rafael Martinez, *Federico Garcia Lorca and 'The Public'*, 1974
 Spicer, Jack, *After Lorca*, 1959
 Trend, John Brande, *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, 1956

СУЧАСНА ФРАНЦУЗЬКА ДРАМАТУРГІЯ

- Bablet, Denis, *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*, 1977
 Batchelor, John, *Existence and Imagination in the Theater of Henry de Montherlant*, 1967
 Baty, Gaston, *Le Masquet et Tencensoir: introduction a une esthétique du Théâtre*, 1926
 – *Théâtre nouveau: notes et documents*, 1927
 Chandler, Frank W., *The Contemporary Drama of France*, 1920
 Chiari, Joseph, *The Contemporary French Theatre: The Flight from Naturalism*, 1958

Бібліографія

- Dullin, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, 1946
Fletcher, John, *Twentieth Century French Drama*, 1972
Forkey, L. O., 'The Theatres of Paris during the Occupation' in *The French Review*, February 1949
Fowlie, Wallace, *Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theatre*, 1961
Ghelderode, Michel de, 'The Ostend Interviews', trans. George Hauger, *Tulane Drama Review*, March 1959
Grossvogel, David I., *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama*, 1958; revised as *Twentieth Century French Drama*, 1961
Guichamaud, Jacques and June, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genkt*, revised edn., 1975
Hainaux, Renй, ed., *Stage Design throughout the World since 1935*, 1956
– ed., *Stage Design throughout the World since 1950*, 1964
Hobson, Harold, *The French Theatre of Today*, 1953
Kemp, Robert, *La Vie du Théâtre*, 1956
Knowles, Dorothy, *French Drama of the Interwar Years, 1918—1939*, 1967
Marcel, Gabriel, *L'Heure thūstrale*, 1960
O'Connor, Garry, *French Theatre Today*, 1975
Pitoeff, Georges, *Notre Théâtre, textes et documents*, 1949
Pronko, Leonard C., *Avant-Garde: The Experimental Theatre in France*, 1962
Pucciani, Oreste F., ed., *The French Theatre since 1930*, 1954
Saint-Denis, Michel, *Theatre: The Rediscovery of Style*, 1960
Smith, H. A., *Main Currents of Modern French Drama*, 1925
Vilar, Jean, *De la tradition thūstrale*, 1955
– *Textes de Vilar*, etc., ed. Claude Roy, 1968
Wellwarth, George E., *The Theatre of Protest and Paradox*, 1964

Жан Копо

- *Ūtudes d'art dramatique, critiques d'un autre temps*, 1923
- *Notes sur le mūtier de comūdien*, 1955
- *Souvenirs du Vieux-Colombier*, 1931

Waldo, Frank, *The Art of the Vieux Colombier*, 1918

Луї Жувє

- *Moliure et la comūdie dassique: extraits des cours de Louis Jovuet au Con-servatoire, 1939-1940*, 1965
- *Rūflexions du comūdien*, 1938
- *Tūmoignages sur le Théâtre*, 1952

Knapp, Bettina Liebowitz, *Louis Jovuet, Man of the Theatre*, 1958

Жан Жіроду

- *Amphitryon 38*, trans. S. N. Behrman, 1938
- *The Apollo de Bellac*, trans. Maurice Valency, 1954; Ronald Duncan, 1958
- *Duel of Angels (Pour Lucruce)*, trans. Christopher Fry, 1958
- *Electra*, trans. Winifred Smith, 1957; Merlin Thomas and Simon

Lee, 1961

- *The Enchanted (Intermezzo)*, trans. Maurice Valency, 1950
- *The Madwoman of Chaillot (La Folk de Chaillot)*, trans. Maurice Valency, 1947
- *Ondine*, trans. Maurice Valency, 1956
- *Tiger at the Gates (La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*, trans. Christopher Fry, 1955
- *The Virtuous Island (Supplement au voyage de Cook)*, trans. Maurice Valency, 1956
- *Littérature*, 1941
- *Visitations*, 1943

Cohen, Robert, *Giraudoux: Three Faces of Destiny*, 1968

Inskip, Donald, *Jean Giraudoux: The Making of a Dramatist*, 1958

Le Sage, Laurence, *Jean Giraudoux: His Life and Works*, 1959

- *Jean Giraudoux, Surrealism and the German Romantic Ideal*, 1952

Mankin, Paul A., *Precious Irony: The Theatre of Jean Giraudoux*, 1971

Жан-Луї Барро

- *Memories for Tomorrow*, trans. Jonathan Griffin, 1974
- *Phedre de Jean Racine, mise en scene et commentaries*, 1946
- *Reflections on the Theatre*, trans. Barbara Wall, 1951
- *The Theatre of Jean-Louis Barrault (Nouvelles reflexions sur le theatre)*, trans. Joseph Chiari, 1961

Антонен Арто

- *Collected Works*, trans. Victor Corti, 1968-
- *Antonin Artaud Anthology*, ed. Jack Hirschman, 1965
- *The Cenci*, trans. S. Watson Taylor, 1969
- *Lettres a Jean-Louis Barrault*, 1952
- *Selected Writings*, ed. Susan Sontag, trans. Helen Weaver, 1976
- *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards, 1958

Beimel, Albert, *Artaud's Theatre of Cruelty*, 1978

Esslin, Martin, *Antonin Artaud*, 1976

Greene, Naomi, *Antonin Artaud: Poet without Words*, 1970

Hayman, Ronald, *Artaud and After*, 1977

Jung, C. G., *Symbols of Transformation*, trans. R. F. C. Hull, 1956

Knapp, Bettina Liebowitz, *Antonin Artaud, Man of Vision*, 1971

Marowitz, Charles, *Artaud at Rodez*, 1977

Sellin, Eric, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, 1968

Tulane Drama Review, 8 (Artaud issue), winter 1963

Virmaux, Alain, *Antonin Artaud et le theatre*, 1970

Пітер Брук

- *The Empty Space*, 1969

Heilpern, John, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, 1977

Smith, A. C. H., *Orghast at Persepolis*, 1971

Бібліографія

Trewin, J. C., *Peter Brook: A Biography*, 1971

Жан-Поль Сартр

- *Three Plays*, trans. Kitty Black, 1949
- *Two Plays*, trans. Stuart Gilbert, 1946
- *Being and Nothingness (L'Être et le néant, 1949)*, trans. Hazel E. Barnes, 1957
- *Existentialism and Humanism (L'Existentialisme est un humanism, 1946)*, trans. Philip Mairet, 1948
- *Sartre on Theatre*, trans. Frank Jellinck, ed. Michael Contat and Michael Rybalka, 1976
- *What Is Literature? (Qu'est-ce que la littérature?, 1948)*, trans. Bernard Frechtman, 1950

Andereth, Maxwell, *Commitment in Modern French Literature: A Brief Study of 'littérature engagée' in the Works of Jean-Paul Sartre*, 1967

Barnes, Hazel E., *The Literature of Possibility: A Study of Humanistic Existentialism*, 1959

Champigny, Robin, *Stages on Sartre's Way*, 1959

Cranston, Maurice, *Sartre*, 1962

Curtis, Anthony, *New Developments in the French Theatre: A Critical Introduction to the Plays of Jean-Paul Sartre*, 1948

Grene, M., *Sartre*, 1973

Jameson, Fredric, *Sartre: The Origins of a Style*, 1961

Kern, Edith, ed., *Sartre: A Collection of Critical Essays*, 1962

McCall, Dorothy Kaufmann, *The Theatre of Jean-Paul Sartre*, 1969

Murdoch, Iris, *Sartre, Romantic Rationalist*, new edn., 1961

Suhl, Benjamin, *Jean-Paul Sartre: The Philosopher as a Literary Critic*, 1970

Thody, Philip, *Jean-Paul Sartre: A Literary and Political Study*, 1960
Warnock, Mary, *The Philosophy of Sartre*, 1966

Альбер Камю

- *Caligula and Three Other Plays*, trans. Stuart Gilbert, 1958
- *The Myth of Sisyphus*, trans. Justin O'Brien, 1955

Bree, Germaine, ed., *Camus: A Collection of Critical Essays*, 1962

– *Camus: A Critical Study*, rev. edn., 1964

Cruikshank, John, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, 1959

Freeman, Edward, *The Theatre of Albert Camus: A Critical Study*, 1971

Hanna, Thomas, *The Thought and An of Albert Camus*, 1958

King, Adele, *Camus*, 1964

Maquet, Albert, *Albert Camus: The Invincible Summer*, 1958

Parker, Emmett A., *Albert Camus: The Artist in the Arena*, 1965

Scott, Nathan A., *Albert Camus*, 1963

Thody, Philip, *Albert Camus: A Study of His Work*, 1957

– *Albert Camus, 1913-1960*, 1961

Жан Ануї

- *Antigone*, trans. Lewis Galantiere, and *Eurydice*, trans. Lothian Small, 1951
- *Ardule (Ardele, ou la Marguarite)*, trans. Lucienne Hill, 1951
- *Becket, or The Honour of God (Becket, ou l'Honneur de Dieu)*, trans. Lucienne Hill, 1961
- *Cücile, or The School for Fathers (Cücile, ou l'École des pures)*, trans. Luce and Arthur Klein, 1956
- *Colombe*, trans. Denis Cannan, 1952
- *Dinner with the Family (Le Rendezvous de Senlis)*, trans. Edward Owen Marsh, 1958
- *The Ermine*, trans. Miriam John, 1956
- *The Fighting Cock (L'Hurluberlu, ou le Ruactionnaire amoureux)*, trans. Lucienne Hill, 1967
- *The Lark (L'Alouette)*, trans. Christopher Fry, 1955
- *Medea*, trans. Lothian Small, 1957
- *Point of Departure (Eurydice)*, trans. Kitty Black, 1951
- *Poor Bitos (Pauvre Bitos, ou le doner de tktes)*, trans. Lucienne Hill, 1964
- *The Rehearsal (La Répétition, ou l'Amour puni)*, trans. Pamela Hansford Johnson and Kitty Black, 1961
- *Restless Heart (La Sauvage)*, trans. Lucienne Hill, 1957
- *Ring round the Moon (L'Invitation au chateau)*, trans. Christopher Fry, 1950
- *Thieves' Carnival (Le Bal des voleurs)*, trans. Lucienne Hill, 1952
- *Time Remembered (Lüocadia)*, trans. Patricia Moyes, 1955
- *Traveller without Luggage (Le Voyageur sans bagages)*, trans. John Whiting, 1959
- *The Waltz of the Toreadors (La Valse des torüadors)*, trans. Lucienne Hill, 1956

Fazia, Alba Delia, *Jean Anouilh*, 1972

Harvey, John, *Anouilh: A Study of Theatrics*, 1964

Marsh, Edward Owen, *Jean Anouilh, Poet of Pierrot and Pantaloon*, 1953

Pronko, Leonard, *The Work of Jean Anouilh*, 1961

Thody, Philip, *Anouilh*, 1968

ТЕАТР АБСУРДУ

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, 1961

Hayman, Ronald, *Tom Stoppard*, 1977

Hinchliffe, Arnold P., *The Absurd*, 1969

Lahr, John, *Prick Up Your Ears [on Joe Orton]*, 1978

Styan, J. L., *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, 2nd edn, 1968

Wellwarth, George E., *The Theatre of Protest and Paradox*, 1968

Семюел Беккет

Bair, Deirdre, *Samuel Beckett: A Biography*, 1978

Calder, John, ed., *Beckett at Sixty*, 1967

Бібліографія

- Coe, Richard N., *Beckett*, 1964
Conn, Ruby, *Casebook on 'Waiting for Godot'*, 1967
– ed., *Samuel Beckett: A Collection of Criticism*, 1975
– *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, 1962
Esslin, Martin, ed., *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, 1965 Federman, Raymond and Fletcher, John, *Samuel Beckett. His Works and His Critics: An Essay in Bibliography*, 1970
Fletcher, John, *Samuel Beckett's Art*, 1967
Fletcher, John and Spurling, John, *Beckett: A Study of His Plays*, 1972
Friedman, Melvin J., ed., *Samuel Beckett Now*, 1964
Hayman, Ronald, *Samuel Beckett*, 1968
Hoffman, Frederick J., *Samuel Beckett: The Language of Self*, 1962
Jacobsen, Josephine, and Mueller, William R., *The Testament of Samuel Beckett*, 1964
Journal of Beckett Studies, winter 1976 –
Kenner, Hugh, *Samuel Beckett: A Critical Study*, 1961
Knowlson, James, *Catalogue of the Samuel Beckett Exhibition*, 1971
Mercier, Vivian, *Beckett/Beckett*, 1977
Modern Drama [Beckett issue], December 1966
Pilling, John, *Samuel Beckett*, 1976
Robinson, Michael, *The Long Sonata of the Dead*, 1969
Scott, Nathan A., *Samuel Beckett*, 1965
Simpson, Alan Patrick, *Beckett and Behan and a Theatre in Dublin*, 1962 Webb, Eugene, *The Plays of Samuel Beckett*, 1973
Worth, Katharine, ed., *Beckett the Shape Changer*, 1975

Гарольд Пінтер

- Baker, William and Tabachnick, Stephen E., *Harold Pinter*, 1973
Burkman, Katharine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, 1971
Esslin, Martin, *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, 1970
Gale, Steven H., *Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*, 1977
Ganz, Arthur, ed., *Pinter: A Collection of Critical Essays*, 1972
Gordon, Lois G., *Stratagems to Uncover Nakedness: The Drama of Harold Pinter*, 1968
Hayman, Ronald, *Harold Pinter*, 1973
Hinchliffe, Arnold P., *Harold Pinter*, 1967
Hollis, James R., *Harold Pinter: The Poetics of Silence*, 1970
Kerr, Walter, *Harold Pinter*, 1967
Lahr, John, ed., *A Casebook on Harold Pinter's 'The Homecoming'*, 1971 Quigley, Austin E., *The Pinter Problem*, 1975
Schroll, Herman T., *Harold Pinter: A Study of His Reputation, 1958-1969, and a Checklist*, 1971
Sykes, Alrene, *Harold Pinter*, 1970
Taylor, John Russell, *Harold Pinter*, 1969
Trussler, Simon, *The Plays of Harold Pinter*, 1973

Ежен Іонеско

- *Plays*, trans. Donald Watson, 1958-
- *Notes and Counter Notes*, trans. Donald Watson, 1964

Coe, Richard N., *Ionesco: A Study of His Plays*, new edn, 1971

Hayman, Ronald, *Eugene Ionesco*, 1972

Pronko, Leonard C., *Eugene Ionesco*, 1965

Tulane Drama Review, 19, spring 1963

Едвард Олбі

Amacher, Richard E., *Edward Albee*, 1969

Biggsby, C. W. E., *Albee*, 1969

Debusscher, Gilbert, *Edward Albee: Tradition and Renewal*, 1967

Hayman, Ronald, *Edward Albee*, 1971

Rutenberg, Michael E., *Edward Albee: Playwright in Protest*, 1969

Жан Жене

- *Plays*, trans. Bernard Frechtman, 1957- 63
- *Letters to Roger Blin: Reflections on the Theater*, trans. Richard Seaver, 1969

Cella, Lewis T., *Profane Play, Ritual, and Jean Genkt*, 1974

Coe, Richard N., *The Theatre of Jean Genet: A Casebook*, 1970

- *The Vision of Jean Genet*, 1968 Driver, Tom, *Jean Genet*, 1966

Jacobsen, Josephine and Mueller, William R., *Ionesco and Genkt*, 1968

Knapp, Bettina Liebowitz, *Jean Genkt*, 1968

McMahon, Joseph H., *The Imagination of Jean Genkt*, 1963

Sartre, Jean-Paul, *Saint Genkt, Actor and Martyr (Saint Genkt, comüdien et martyr; 1952)*, trans. Bernard Frechtman, 1963

Thody, Philip, *Jean Genkt: A Critical Appraisal*, 1968 [in America, *Jean Genkt: A Study of His Novels and Plays*, 1969]

Tulane Drama Review, 19, spring 1963

АВАНГАРДНИЙ ТЕАТР

Ansorge, Peter, *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain*, 1975

Brecht, Stefan, 'Peter Schumann's Bread and Puppet Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. xiv, no. 3, 1970

Brustein, Robert, *Revolution as Theatre: Notes on the New Radical Style*, 1971

Cage, John, *Silence*, 1961

- *A Year from Monday*, 1969

Croyden, Margaret, *Lunatics, Lovers and Po'ets: The Contemporary Experimental Theatre*, 1974

Davies, R. G., *The San Francisco Mime Troupe: The First Ten Years*, 1975

Dukore, Bernard F. and Gerould, Daniel C., eds., *Avant-Garde Drama: A Casebook, 1918-1939*, 1976

Epstein, John, and others, *The Black Box*, 1970

Бібліографія

- Henri, Adrian, *Total Art*, 1974
Kirbj,-E.'T., ed., *Total Theatre: A Critical Anthology*, 1969
Knowles, Alison, and others, *Four Suits*, 1965
Kostelanetz, Richard, *Metamorphoses in the Arts*, 1973
– ed., *Moholy-Nagy*, 1970
– *The Theatre of Mixed Means*, 1968
Kramer, Hilton, *The Age of the Avant-Garde*, 1973
Kulterman, Udo, *Art and Life*, 1971
Leswick, Henry, ed., *Guerrilla Street Theatre*, 1973
Little, Stuart, *Enter Joseph Papp: In Search of a New American Theatre*, 1974
Marowitz, Charles, *Confessions of a Counterfeit Critic: A London Theatre Notebook, 1958-1971*, 1973
Nyman, Michael, *Experimental Music*, 1974
Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald, 1968
Pronko, Leonard Cabell, *Theater East and West, Perspectives toward a Total Theater*, 1974
Roose-Evans, James, *Experimental Theatre*, 1971
Sainer, Arthur, *The Radical Theatre Notebook*, 1975
Scherill, James, *Breakout! In Search of New Theatre Environments*, 1972 Taylor,
Karen M., *People's Street Theatre in America*, 1973
Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors*, rev. edn, 1968 Ziegler, Joseph
Wesley, *Regional Theatre: The Revolutionary Stage*, 1973

Єжи Гротовський

- *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenic Barba, 1969
Temkine, Raymond, *Grotowski*, 1972

ЖИВИЙ ТЕАТР

- Beck, Julian, 'How to Close a Theatre' and 'The Living Theatre and Larger Issues' in *Tulane Drama Review*, 8, spring 1964
– *The Life of the Theatre*, 1972
– 'The Return of the Living Theatre', *The Drama Review*, 13, spring 1969
Biner, Pierre, *The Living Theatre*, 2nd edn., 1972
Gottlieb, Saul, 'The Living Theatre in Exile', *Tulane Drama Review*, 10, summer 1966
Lebel, Jean-Jacques, *Entretiens avec le living theatre*, 1969
Renfreu, Neff, *The Living Theatre: USA*, 1970
Rostagno, Aldo, with Julian Beck and Judith Malina, *We, the Living Theatre*, 1970
Scheduler, Richard, 'Interviews with Judith Malina and Kenneth M. Brown', *Tulane Drama Review*, 8, spring 1964
– 'The Living Theatre' in *Yale/Theatre*, vol. n, no. 1, spring 1969
Silvestro, Carlo, ed., *The Living Book of the Living Theatre*, 1971

ГЕППЕНІНГ

- Kaprow, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*, 1966
Kirby, Michael, *The An of Time*, 1969
– *Futurist Performance*, 1971
– *Happenings*, 1965
– ed., *The New Theatre: Performance Documentation*, 1974
Lebel, Jean-Jacques, *Le Happening*, 1966
Tulane Drama Review, 10 [Happenings issue], winter 1963

ВІДКРИТИЙ ТЕАТР

- Chaikin, Joseph, 'The Open Theatre', *Tulane Drama Review*, 9, winter 1964
– *The Presence of the Actor*, 1972
Parolli, Robert, *A Book on the Open Theatre*, 1970

ПЕРФОРМЕНС ГРУП

- Schechner, Richard, ed., *Dionysus in 69*, 1970
– *Environmental Theatre*, 1973
– *Essays on Performance Theory, 1970-1976*, 1977
– *Public Domain: Essays on the Theatre*, 1969
– and Schuman, Mady, eds., *Ritual, Play and Performance*, 1976

Індекс прізвищ

- Абба, Марта 111
Адам, Генрі-Джордж 156
Адамов, Артур 160, 178-180
Аквар, Андре 189
Аквінський, Тома 98
Александр, Джодж 58
Андерсен, Ганс 58
Андреєв, Леонід 59, 61
Аннунціо, Габріеле д' 103
Ансорж, Пітер 216, 224, 225
Антуан, Андре 120, 214
Ануй, Жан 102, 124, 127, 128,
133, 151-155, 159, 165
Аполлінер, Гійом 76, 78, 83,
95, 163
Аппіа, Адольф 22, 24-34, 114
Арістофан 134
Арабаль, Фернандо 160, 182
Аррік, Лоуренс 180
Артигаз, Жозефіна Діаз де 116
Арто, Антонен 10, 47, 83, 124,
134-150, 164, 178, 182, 185, 186,
197, 198, 205, 228, 229
Асмас, Волтер 168, 169
Ауден В.Г. 58
Ашар, Марсель 124
Ашкрофт, Петті 169, 181
- Бабльс, Жан 189
Барба, Евженіо 198
Баррі, Дж.М. 113
Барро, Жан-Луї 10, 51, 131-138,
144, 178, 179, 214
Барсак, Андре 124, 128, 130,
155
- Батай, Ніколя 176
Баті, Гастон 124, 128
Бауер, Генрі 69
Бек, Джуліан 120, 144, 185, 200-
204, 206, 212
Беккет, Семюел 46, 47, 87, 159,
160, 162-171, 173-175, 229
Белл, Джордж 97
Белл, Том 174
Бенавенте-і-Мартінес,
Хасінто 113
Бенвіль, Теодор де 45
Беннетт, Арнольд 16
Бентлі, Ерік 110, 132
Берар, Крістіан 125, 126, 132
Бердслі, Обрі 57
Берк, Кеннет 16,17
Берн-Джонс, Едвард 50
Бернар, Сара 49, 55, 56
Бетовен, Людвіг ван 19
Бікет, Тоні 216
Біллінгтон, Майкл 149
Бланшар, П'єр 132
Блейк, Вільям 84
Блейкмор, Майкл 222
Блен, Рожер 138, 160, 163-165,
169, 189, 192, 194-196
Бло, Герберт 197
Бодлер, Шарль 14
Боллман, Горст 168
Бонар, П'єр 67
Бонд, Едвард 10
Борлен, Жан 80
Босх, Ієронім 75
Брайден, Рональд 167

- Брам, Отто 34
Брассер, П'єр 132
Брастейн, Роберт 109, 174, 185, 214
Браун, Джон Рассел 174
Браун, Кеннет Г. 202
Браун, Е.Мартін 97, 98
Брентон, Говард 216-221
Бретон, Андре 72, 73, 75
Брехт, Бертольд 10, 80, 134, 145, 146, 175, 178, 180, 196, 210, 224
Брук, Пітер 68, 123, 136, 144, 146-150, 185, 189, 209, 212, 229
Булл, Пітер 166
Буньюель, Луї 75
Буфано, Ремо 131
Бюхнер, Георг 10
- Вагнер, Віланд 21
Вагнер, Вольфганг 21
Вагнер, Козіма 32
Вагнер, Річард 10, 17-25, 27, 28, 51, 52, 229
Вайлд, Оскар 48, 53-58, 127
Вайлдер, Тортон 102
Вайс, Петер 10, 144, 145, 149
Вайтгед, Е.А. 221
Вайтлоу, Біллі 171
Валері, Поль 14, 85
Вард, Давид 99
Вахтангов, Євгеній 199
Вега, Лопе де 112
Вейл, Курт 146
Велс, Герберт 16
Вергані, Оріо 111
Верлен 14, 71, 95
Вескер, Арнольд 175
Виспянський, Станіслав 199
Віан, Борис 72
Віггер, Стефан 168
Віктор-Гюго, Жан 80
Вілар, Жан 120, 134-136
Вілсон, Сну 223
Вільямс, Гескоут 226
Вільямс, Теннессі 102
Вільямс, Чарльз 97
Вільямсон, Ніколь 167
- Вітрак, Роже 137-138
Вогле, Поль 48
Ворслі, Т.С. 191
Вотт, Девід 191
Вуд, Джон 174
Вулф, Вірджинія 16
- Гаген, Ута 181
Гаїм, Віктор 212
Гайдн 64
Гайнес, Джим 216
Галтон, Пітер 224
Гарві, Джон Мартін 50
Гарді, Елізабет 155
Гарріс, Розмарі 171
Гарт, Джон 174
Гассол, Крістофер 97
Гауптаманн, Гергарт 14, 58, 59
Геа, Девід 216, 217, 220, 221, 223
Гейвуд, Томас 121
Гельд, Мартін 169
Гемптон, Крістофер 221
Генн, Вальтер 180
Герберт, Джозелін 167
Гігінс, Колін 150
Гілл, Артур 181
Гітлер, Адольф 158
Гобсон, Гарольд 125, 132, 166
Гойланд, Вільям 217
Голл, Пітер 166, 170, 181
Гомер 127
Гордерн, Майкл 174, 181
Гофманншталь, Гюго фон 61-63
Гюджис, Тед 148
- Гаскіл, Вільям 221
Гасснер, Джон 9
Гатті, Арманд 212
Гелбер, Джек 202
Гете 21
Гілгуд, Джон 38, 166
Гінесс, Алек 166
Гітрі, Саша 66
Глюк 25

ІНДЕКС ПРІЗВИЩ

- Голдоні 208
Голсворсі, Джон 16
Гомбріх, Е.Н. 10
Горький, Максим 10
Готье, Жан Жак 164
Грегори, леді Августа 37, 86, 87
Грей, Рональд 43
Грей, Теренс 56
Грейн, Дж.Т. 56
Гріффітс, Тревор 225, 226
Гропіус, Волтер 141
Гроссвогель, Девід 190
Гротовський, Єжи 144, 198-201, 209, 212
Гудмен, Поль 143
- Дакмін, Жак 132
Далі, Сальвадор 75
Далькрос, Еміль Жак 25, 30, 31
Даст, Марі-Елен 130
Дебюссі, Клод 47, 50, 51
Девайн, Джордж 124, 166, 168, 171
Девіс, Р.Дж. 208
Декру, Етьєн 132
Декстер, Джон 226
Десаї, Жан 132
Діаз, Селма Ваз 188
Джей, Джон 95
Джекобс, Саллі 145
Джексон, Гленда 144, 149
Джіакометті 167
Джонсон, Бен 124
Джоунс, Дункан 97
Доукінс, Пол 222
Дуже, Елеонора 35
Дункан, Айседора 30
Дюлак, Едмунд 89-91
Дюллен, Шарль 124, 125, 131, 132, 137, 157
Дягілев, Серж 79
- Евел, Том 167
Еврипід 213, 214
Егейт, Джеймс 129
- Еліот, Т.С. 15, 94-102, 114, 127, 200
Ескобар, Луїс 117
Есслін, Мартін 139, 140
Есхіл 46, 97, 101
Етлі, Поль 158
- Жаррі, Альфред 65-72, 76, 78, 83, 85, 137, 150, 228
Жем'є, Фірмен 68-70, 134
Жене, Жан 102, 144, 160, 183-197, 229
Жід, Андре 133
Жіроду, Жан 126, 127
Жуве, Луї 10, 83, 124-127, 129, 187, 188
- Зегель, Сільвен 165
Задек, Петер 187, 188, 191, 192
Золя, Еміль 10
- Ібсен, Генрік 10, 14, 35, 41-44, 48, 56, 85, 104, 112, 173
Іонеско, Ежен 80, 83, 160, 164, 174-180, 229
Ірвінг, Генрі 33
Італі, Жан-Клод ван 210-212
Іто, Мітію 89
- Йетс, Вільям Батлер 37, 45, 70, 71, 84-96, 100, 114, 228
- Кабаллеро, Хосе 117
Кальдерон 62, 63, 112, 124, 199-201
Камю, Альбер 150-158, 161
Каплан, Генрі 180
Катселас, Мілтон 180
Кафка, Франц 133, 135, 178, 179
Катсулас, Андреас 69
Качалов, В. 39
Кейдж, Джон 206, 207
Кемпбелл, місіс Патрік 45, 50
Кеннан, Деніс 150
Кепроу, Алан 206-208

- Керролл, Люїс 76
К'еркегор, Сорен 161
Кірбі, Майкл 207, 213
Клерман, Гарольд 181
Клодель, Поль 51, 131
Когн, Рубі 168
Кое, Річард 160
Кокто, Жан 72, 76-83, 127, 163, 229
Коллісон, Мішель 69
Комісаржевський, Федір 103
Конде, Шарль 71
Копо, Жак 120-123, 126, 128-132, 136, 137, 157
Корб'є, Тристан 95
Корнелл, Джозеф 75
Корнелл, Кетрін 153
Корнель 134, 154
Крейг, Едвард Гордон 22, 32-40, 45, 79, 87, 114, 132, 228
Кройден, Маргарет 208, 210
Кроммелінк, Фернард 102
Кронін, Гам 181
Ксіргу, Маргаріта 116, 119
Кулі, Ромен 70
Кяреллі, Л'юджі 106
- Лабіс, Фелікс 135
Лавеллі, Жорж 182
Лагр, Берт 162, 167
Лаго, Ірен 80, 81
Ланді, Стефано 106, 111
Латур, П'єр 163, 164
Лафог, Жуль 95
Леа, Маріон 44
Лебел, Жан-Жак 207
Ленорман, Генрі-Рене 128
Ліль-Адам, Вієр де 45
Лорка, Федеріко Гарсія 112-120
Лусі, Жозеф 173
Люне-По, Орельєн-Марі 41, 48, 49, 51, 56, 65-68, 120, 124, 137
- Магі, Патрік 149, 169
МакГрат, Джон 225
МакГоурен, Джек 167
МакМеґоун, Жозеф 196
Маліна, Джудіт 144, 200-202, 204, 206
Малларме, Стефан 14, 15, 45, 51, 70
Маре, Ральфа де 80
Маріво 121
Маринетті, Філіппо Томазо 73, 104
Марович, Чарльз 143, 144, 185, 191
Мартен, Жан 163, 164, 167, 169
Масін, Леонід 79
Матьяс 163, 164, 168
Меєр, Міхаель 45
Мейєр, Джером 131
Мейєрхольд, Всеволод 10, 44, 52, 53
Мейсфілд, Джон 97
Меклер, Ненсі 224
Мербі, Мілісент 56
Меріме, Проспер 121
Метерлінк, Моріс 41, 43, 45-53, 55, 58-60, 63, 64, 85, 86, 113
Мід, Маргарет 213
Мілліе, Жан Франсуа 129
Мільо, Дарій 81
Мірбо, Октав 53
Мольньє, Т'єррі 164
Мольєр 10, 62, 82, 121-123, 125, 126, 132, 208
Монтерлан, Анрі де 133
Моро, Густав 71
Моцарт 194
Мунтз, Ліна 56
Муссоліні, Беніто 158
М'юссе, Альфред де 121
- Нелліган, Кейт 222
Немирович-Данченко, Володимир 36
Ніккодемі, Даріо 103
Ніколсон, Норман 97
Ніцше, Фрідріх 17, 23
Ногучі, Ісаму 38
Ноулсон, Джеймс 168

ІНДЕКС ПРІЗВИЩ

Ньюмен, Ернест 50, 51

Обе, Андре 129-131

Одіберті, Жак 165

О'Дріскол, Роберт 84

Оетті, Уго 32

Озборн, Джон 175

О'Кейсі, Шон 94

Олбі, Едвард 180-182

О'Ніл, Юджин 127

Орік, Жорж 81

Пароллі, Роберт 210

Патер, Вальтер 24

Паунд, Езра 88

Пейдж, Ентоні 166

Пейн, Том 224

Пембертон, Брок 103

Пенворден, Газел 188

Пенроуз, Рональд 76

Перселл 32

Песлі, Річард 146

Пікассо, Ламберто 111

Пікассо, Пабло 77, 79, 164

Пікфорд, Мері 79

Пінтер, Гарольд 159, 163, 164,
170-174

Піранделло, Джуїджи 10, 102-113,
124, 128, 145, 165, 174, 186, 229

Піскатор, Ервін 180, 200, 216

Пітер, Джон 227

Пітоєв, Жорж 102, 124, 127, 128,
137, 138, 165, 214, 215

Планшон, Рожер 179, 180

Платон 57

Поуел, Вільям 97

Пруст, Марсель 173

Пуленк, Френсіс 81

Рабле 134

Райт, Ніколас 226

Расін 133

Раскін, Джон 54

Редгрейв, Майкл 129

Реймбург, Люсьєн 163, 164

Рейнгардт, Макс 56, 62, 63,

103, 112

Рембо, Артур 14, 15, 51, 95

Рено, Мадлен 131, 169

Ресне, Алан 47

Рив'єр, Жак 139

Рігг, Діана 174

Рідлер, Ен 97

Рікетс, Чарльз 55

Річардсон, Моріс 75

Річардсон, Ральф 166

Роббе-Грілле, Алан 165

Робертсон, Грам 55

Робінс, Елізабет 44

Ройо, Джері 213

Ромен, Жуль 126

Рубін, Джеррі 224

Руджері, Руджеро 116

Сабатьєр, Вільям 189

Саймонс, Артур 18, 70, 84

Саймонсон, Лі 29, 33

Сайфер, Вайлі 109

Салакру, Арманд 124, 125,
133, 165

Сартр, Жан-Поль 124, 127,
150-158, 160, 175, 185, 228

Саті, Ерік 79

Сведенборг, Емануїл 84

Свінарський, Конрад 145

Сейєрс, Дороті 97

Сен-Дені, Мішель 124, 128-130

Сенека 148

Серізьє, Поль 67

Серро, Жан-Марі 176, 177

Сібеліус, Жан 51, 64

Сієрра, Грегоріо Мартінез 113

Сіммонс 223, 224

Сінг, Дж.М. 48, 115

Словацький, Юліуш 199

Слонім, Марк 44

Сонтаг, Сюзен 147

Софокл 35, 62

Спарлінг, Джон 165

Спейт, Роберт 97, 98

Сполен, Віола 209

Стайн, Гертруда 200

Станіславський, Костянтин 36,
38-40, 52, 60, 61, 111, 143, 155,
198, 200

Стендаль 138

Стефенс, Роберт 171

Стеффорд-Кларк, Макс 225

Стоппард, Том 173, 174

Стріндберг, Август 10, 14, 15,
48, 63-65, 111, 138, 178

Стюарт, Еллен 209

Тайлефер, Жермен 81

Тайнен, Кеннет 166, 175

Тенді, Джесіка 181

Террасе, Клод 67

Террі, Еллен 32

Террі, Меган 212

Тзара, Трістан 72-75

Тосканіні, Артуро 31, 32

Турнбул, Колін 149

Устінов, Пітер 129

Фальк, Август 64

Фарр, Флоренс 87

Федо, Жорж 133

Фей, Френк 87

Фей, Вільям 87

Фейлер, Едвіг 132

Фельдман, Пітер 210

Феноллоза, Ернест 88

Фергюссон, Френсіс 109, 184

Феркюгарсон, Роберт 56

Філіпп, Жерар 134, 158

Фленнері, Джеймс 95

Флетчер, Джон 165

Фокс, Джон 225

Фолкнер 132

Фонк'є, Анрі 69, 70

Фор, Габріель 51

Фор, Поль 48

Форбес-Робертсон, Джонстон
50

Фортуно, Маріано 29

Фостер, Пол 209

Фрай, Крістофер 97

Франко, Франціско 113

Франс, Луїза 68

Фресне, П'єр 130, 131

Фрідмен, Мелвін 165

Фройд, Зігмунд 75, 76

Чайкін, Жозеф 144, 209, 210

Чайрі, Джосеф 183

Чаплін, Чарльз 177

Чесляк, Ришард 199, 201

Чехов, Антон 10, 14, 16

Шабер, П'єр 168

Шаван, Пюві де 71

Шаттак, Рожер 70

Шекспір, Вільям 13, 15, 19, 20,
37-39, 53, 62, 96, 113, 134, 144,
150, 173, 183, 225

Шеллі, Мері 203

Шеллі, Персі Біш 138

Шенберг, Арнольд 51

Шепард, Сем 212

Шехнер, Річард 144, 212, 213

Шнайдер, Алан 166, 167,
180, 181

Шопенгауер, Артур 18

Шоу, Бернард 85, 113, 144,
151, 173

Штраус, Річард 56, 61

Кафедра театрознавства та акторської майстерності
філологічного факультету ЛНУ імені Івана Франка

Навчальне видання

Стайн Дж. Л.
Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці
Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд

Переклад з англійської
Козак Назар

Ідея видання та наукова редакція
Козак Богдан

Літературний редактор
Горбенко Любов

Дизайн та верстка
Шкльода Інна

Підписано до друку 2.07.2003
Формат видання 84x108/32
Друк офсетний. Папір крейдяний.
Фіз. друк. арк. 8¹/₂. Умовн. друк. арк 14
Тираж 1000 Зам. № 683