

**KAPITEL 13 / CHAPTER 13¹⁴****METODOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF DIRECTING
“VISUAL THEATRE”***МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ РЕЖИСУРИ «ВІЗУАЛЬНОГО ТЕАТРУ»***DOI: 10.30890/2709-2313.2022-08-03-002****Введение.**

Феномени «візуального театру» і «метамодерну» (постпостмодерну) лише формуються, а, отже, знаходяться у стадії розвитку, переживають етапи становлення, але вочевидь обидва не існують сьогодні одне без одного, оскільки репрезентують спільну, одну з трендових змісто-формальних стратегій у світовому, у тому числі пострадянському й, останнім часом, вітчизняному театрі. Тренд цей полягає у повільному перетіканні, або поступовому перехрещенні сталих «за романтичних часів та часів Відродження» понять мистецтво, творчість тощо – у новий формат – «культурних індустрій», який передбачає формалізацію творчих процесів, почасти їхню всебічну комп'ютерізацію, дігіталізацію, тиражування тощо. А режисери, які «тримають тренд», вже воліють бачити на сцені «квантового актора», якого можна буде убивати на сцені насправді. «Театру високого рівня будуть необхідні квантові актори, які перевищать швидкості світла. Театр майбутнього не створює ілюзій реальності, лише уявлення, які зближують абстракції, музику та образотворче мистецтво» [1].

На пострадянському просторі вже відоме дослідження Діни Годер про «Візуальний театр». У ньому хронологію вказаних театральних стратегій розпочато від 90-х років минулого століття, а характер дослідження прочитується рецензентами «Нової газети» як такий: «азарт і галюциногенна природа описаних видовищ передаються читачеві через текст...».

До світових «візуалів» у театрі авторка віднесла Філіппа Жанті, Ромео Кастеллучи, Жозефа Наджа, Андреаса Кригенбурга, Даниэле Финци Паска, Андрія Могучого, Дмитра Кримова, Андрія Жолдака, Інженерний театр АХЕ, французський інтелектуальний цирк, театр «Тінь», деякі вистави Робера Лепажя й Хайнера Геббельса тощо.

Окремі дослідники кінця 10-х н.ст. також намагаються сформулювати суть феномену «візуального театру», на кшталт «мова йде про вистави, які спілкуються з глядачем, перш за все, за допомогою сценічних картин, а не

¹⁴ *Authors: Kovalenko O. M.*



сюжету, візуальних образів, а не тексту. Театр переступає межі жанрів, поєднуючи драму з сучасним образотворчим мистецтвом, танцем і цирком, високі відео- та медіа технології з досвідом бруталних вуличних шоу» [2].

У контексті названої теми неможливо оминати увагою працю французького теоретика мистецтва й кінорежисера середини ХХ-го століття Гі-Ернеста Дебора «Суспільство вистави» (видовища, 1971), яку вже названо біблією сучасної філософсько-соціальної думки. По суті, це розпачливий зойк стосовно найрозвиненіших суспільств, які відбивають самі себе у дзеркалі власних ілюзій. «Виставою» («видовищем») автор називає принцип суспільного мислення останніх десятиліть, що об'єднує сфери, керовані ідеологією – політику й мистецтво (думаю, йдеться передусім про культурні індустрії). «Вистава - це безперервне міркування, ода існуючого порядку про самого себе, його хвалебний монолог. Це автопортрет влади в епоху тоталітарного управління умовами існування» [3]. Додамо, що на сьогодні маємо додаткові загрози серед яких нові типи світових конфліктів, посилені форми консьюємерізму, небезпечні технології тощо. До слова, 83-річний актор, ікона французького стилю та культури Алена Делон, також нещодавно зауважив, що все, що відбувається нині – не справжнє, бо відбувається «за гроші». Зовсім не зайве цитування. Адже філософія «візуального театру», його мотивації вже давно перейшли первинні почасті самодіяльні терапевтичні форми й стали помітною частиною загального механізму «суспільства вистави» й рухається у бік перетину з «культурними індустріями». Але про це згодом.

Намагається визначити статус «візуального театру» пострадянський Кружок візуального театру Центру Мейрхольда. «Візуальний театр (або visual theatre) - рід театру, в якому головним виразним засобом є «картинка». Візуальний театр з'єднує драму з театром ляльок та інших об'єктів, театр художника з пантомімою, інсталяцію з мультиплікацією і так далі. Цей театр звертається до фантазії глядачів і пропонує вибудувувати зв'язок між епізодами асоціативно і індивідуально. У візуальному театрі скільки глядачів - стільки і вистав. Але автор в візуальному театрі - один. Постановник вистави сам вигадує історію, яку хоче розповісти, створює або підбирає музику, організовує простір, виставляє світло» [2].

Ми говоритимемо, згодом, про принципову відмінність «візуального театру» пострадянського простору від «візуального театру» країн сталих розвинених демократій. Призваний вирішувати безліч, комунікативних передусім, завдань візуальний театр став точним дзеркалом, діагностичним інструментом всіх глибинних, ментальних сказати б механізмів, які рухають



суспільства як пострадянські, так і «буржуазні», задавнені у традиції демократії. У свою чергу мета модерн формує такі обставини існування сучасного театру, за яких терапевтичний його ефект стає частиною великого проекту Переосмислення нової парадигми світу, де основними цінностями знову будуть названі «альтруїзм, захист, безпека, милосердя, підтримка, любов»[4].

13.1. Візуальний (іконічний) поворот

Візуальний, або іконічний поворот є одним з близько десяти які відстежує постмодерна наука у соціальній філософії та психології рубежу століть. Вже сьогодні ми знаємо теологічний, перформативний, просторовий та інші. Необхідність, невідворотність, природність «поворотів» загальною питання філософії, а то й політики, зокрема й культури. Повернення до першоелементів певного явища, як до одного з когнітивних абсолютів, штучне виокремлення його й свідомо заміна ним всього розмаїття пошукового інструментарію людства – характерна риса початку кінця постмодерну й переходу його до мета модерну. Безкінечність вибору, а отже відсутність критеріїв відбору зумовлена обставинами буття характерними для життя соціуму у XX- XXI ст. Філософи культури, нараховуючи все більшу кількість поворотів, час від часу вдаються до самокритики, відчуваючи, що ущільнення гносеологічного процесу до голчаного вушка будь-якої тоталізованої концепції рано чи пізно приведе до необхідності пошуку нових наукових ніш. І ці ніші виникають, чим далі, тим частіше й скоріше, адже як відомо, ми живемо в ущільненому графіку економічного й технологічного розвитку. «...темпи технічного прогресу не збираються залишатися на одному і тому ж рівні. Згідно з моїми розрахунками вони прискорюються в два рази кожні десять років. Столітній прогрес при поточних темпах розвитку ми здолаємо за двадцять п'ять років. Наступні десять років зйдуть за двадцять, а наступне десятиліття - за всі сорок років. Так що XXI століття буде еквівалентне двадцятитисячолітньому прогресу сьогоднішніми темпами. А досягнення XXI століття у змінах і суттєвих зрушеннях будуть приблизно в тисячу разів перевищувати результати століття двадцятого» [5]. Візуальний поворот, який цікавить нас передусім як філософська база розвитку візуального театру XXI ст.. за значимістю дослідники ставлять третім у «ряд» після онтологічного й лінгвістичного поворотів початку XX, й середини XXI-го століття. Візуальний поворот



відбувся у 90-х ХХІ-го століття й пов'язується вченими з розповсюдженням практики копіювання, масового тиражування оригіналів – фотографії, зображень в інтернеті й на телебаченні, що принципово «відриває» практику людини споглядаючої від досвіду попередніх поколінь. Ще кілька десятиліть тому, щоб побачити той чи інший культурний феномен, людині доводилося долати сотні й тисячі кілометрів, щоб опинитися в спільному просторі з предметом своїх зацікавлень. Тепер, не відриваючись від робочої зони, можна бути присутнім на відкритті виставки на іншому кінці світу, бачити артефакти настільки зблизька, наскільки дозволяє це сучасна електроніка. Але найбільш продуктивним для візуального, передусім європейського (країн сталої демократії) й американського аудіо-візуального мистецтва, й, зокрема, театру є занурення його у світ цифрової обробки (створення) образу(світу), його повної модифікації, праги до абсолюту на шляху побудови паралельної дійсності, яка вочевидь схожа на реальність, і, у той же час, є абсолютно керованою, ангажованою, створеною й кінець-кінцем, вочевидь, - заідеологізованою. Візуальність довгий час перебувала на маргіналіях наукового знання, оскільки ще від давніх греків вважалось, що сутність світу втаємничена від людського ока, й воно не здатне проникнути в глибини буття. Сьогодні вчені пропонують нам нову парадигму, зосереджену на візуальності як найбільш точному й швидкісному інструменті гносеології.

13.2. Акцентована візуальність

Акцентована візуальність – один з базових трендів актуального мистецтва другого десятиліття н.ст. Охоплює він як масмаркет, так і весь спектр художніх проявів аж до арт-хаусу. Візуальний (іконічний) поворот, про який вже йшлося, лише почасти стимулює розвиток візуального мистецтва, зокрема й театру. Одним з трендових напрямів розвитку театр обирає візуалізацію як свою базову нову мову. Назвавши візуальним театром свою «кінетичну виставу» «... але вітер...» київський режисер, реформатор театру Влад Троїцький озвучив дивовижно інформативний алгоритм її створення : «... у нас було всього 3 дні, щоб придумати інсталяцію. Було літо, і я сказав: давайте купимо китайських вентиляторів і повісимо поліетилен. І ось ми розвісили його по колу, включили, це все літає, дихає, гойдається. Я зайшов туди ввечері, була вже тиша, і я як «втикнув» у все це! – абсолютно дивовижний світ безперервного руху, шуму і тиші одночасно. А пізніше прибилися дивовижні дівчата Катя і Оля –



лялькарки, і Микита Скоморохов, актор «Даху», їх однокурсник. Вони експериментували, було ще незрозуміло, що з цього вийде. А потім я вирішив що не треба жодних текстів, треба просто розповісти такі метафоричні історії про кохання, зустріч, самоту, розставання, війну, надію. І вийшла така, мені здається, красива вистава»[6]. Отже, спочатку був... «китайський вентилятор»... Втім, якщо залишити жарти, бачимо, що задум вистави розпочався з візуального образу, точніше тиші, яка передувала виникненню візуального образу вистави, який у свою чергу пізніше отримав більш конкретне втілення у поза текстових сюжетах-притчах, характерах-архетипах й завжди сугестійному барабанному аудіо супроводі. Втім, якщо бути послідовним – елементи візуального театру прослідковувались на вітчизняній сцені набагато раніше, скажімо й у деяких виставах Дмитра Богомазова теперішніх та 10-х років. Зокрема у його «Жінці з минулого» за Роланом Шиммельпфеннигом проєкційний двовимірний світ тіней перетікав у тривимірний людський фактично не ставлячи перед глядачем непосильних задач. Він виглядав природнім, хоча живописні образи змінювалися людськими фігурами акторів й навпаки протягом всієї вистави. «Ця вистава безпрецедентна в сенсі використання нових театральних технологій. Вона побудована на взаємодії акторів та відеоарту. За допомогою відео глядач отримує доступ до подій минулого та майбутнього, видимих та невидимих. Гра акторів та відео створили особливе поле, що провокує пронизливе відчуття іншої реальності»[7]. Загалом поєднання анімації (на сцені частіше – видеомапінг) з реальним дійством прийом не новий. Дещо подібне відбувалося ще наприкінці 30-х минулого століття, коли до глядних залів увірвався анімований у стилістиці stop-motion Кінг Конг. Відтоді не так часто, але час від часу у кліпах й фільмах на спільному екранному просторі почали зустрічатися анімаційні персонажі й персонажі, що їх грали цілком реалістичні «живі» актори. Для кіновиробництва це уможливила нова технологія dynamation. Театр чим далі, все частіше цікавиться кінематографічними винаходами.

На «Казки Пушкіна» в постановці Роберта Вілсона у Театрі Націй до певної міри відгуком стала вистава Максима Діденко за романом Достоевського «Ідіот». «...клоунада poir, наївний театр форми, мультижанровий перформанс сценічної інсталяції» - так визначили ЗМІ жанр мюзиклу-клоунади, складеного цілком за правилами візуального «формального» театру, де всі жіночі ролі грають чоловіки, чоловічі, - жінки, основні персонажі по трактовано активними візуальними засобами зі зміною пропорцій людського тіла, застосування



далеких від «традиційного» Достоєвського, але цілком «прозорих» асоціацій. В ролі головного героя – Інgebора Дипкунайте. «...це і є сучасне мистецтво в якому ніяких кордонів ніяких заборон на інтерпретацію бути не повинно». Вочевидь візуалізація художніх ідей, ідеологем, прийомів та ін. – результат дії кількох факторів. Серед них на перші місця варто поставити входження у повсякденне життя сучасного урбаніста віртуальної медіареальності, яка все глибше просотує побут, жонглюючи поняттями інформаційного простору та простру художньої інформації. Цифрові технології стають незамінними у справі комунікації та візуальної реклами, яка є покращеним, рафінованим відбитком життя, обробленим за допомогою все нових й нових технологій.

Дослідники візуалізаційних методів наукового пізнання світу говорять, що сама візуальність (фотографія, кіно, візуальні медійні образи) є «не просто новітнім «довіском» до тексту, вербальним формам репрезентації світу, реальності, не модним культурним «трендом», а це базовий модус існування сучасної соціальності, культури, загальний принцип структурування їхніх форм»[8]. Сюди ж маємо віднести формування й активне просунення у повсякдення «нових медіа», практик створення візуального продукту «революції Web 2.0», яка потребує осмислення, оскільки з соціальними практиками класична наука не працювала. «Сучасна культура дана нам у досвіді саме як вистава: глядач специфічним чином поєднує в собі функції глядача- споживача, туриста-фланера ...» [8, 4]. Додамо сюди ж фланерів-шопингерів, моціонників, фланерів-тусовщиків та фланерів у віртуальному просторі, аби вочевидь переконатися у тому наскільки широкий вибір візуального у сучасного жителя великого міста [9].

13.3. Носії візуалізації.

Наприкінці десятих ХХІ століття Візуальний театр являє собою не тільки один із затребуваних напрямів сучасного театру, але й один з найбільш впливових його ресурсів. Що ми прираховуємо до об'єктів візуалізації? Практика підказує нам доволі широкий спектр можливого. Звернімося до контенту недавнього фестивалю візуальних театрів, що проходив в Единбурзі у січні-лютому 2018-го року. На майданчиках фестивалю глядачі споглядали анімацію, анімовані комікси, вистави лялькових театрів та короткометражні фільми, в яких головну роль віддано або предмету, або його нестандартному життю в новому статусі. Цікаво те, що сам фестиваль, вустами його



модераторів, гостей, учасників, намагається самоідентифікуватися як «візуальний». Й виходять такі тексти : «Першим кроком до розуміння «візуального театру » є прийняття того, що вам не потрібно це розуміти. Немає пояснень в словнику або енциклопедії, замість цього ви заходите і дивіться серію прекрасних творів мистецтва, які все пов'язані один з одним парасольковим «візуальним театром». Подібно кулінарній книзі, в якій представлені тисячі ароматів, які ви ніколи не могли собі уявити, і екзотичний і тривожно довгий список спецій (якщо ви коли-небудь зустрічалися з Йотам Оттоленгі або Хестія Блюменталь, ви зрозумієте, про що я говорю) «театр», коли ви описуєте це, здається більш схожим на список художніх форм, ніж на визначення[10]. Тобто, як, можливо, варто розуміти концепт фестивалю – глядачам показують набір споріднених художніх форм в яких «картинка» стає головним месенджером, дещо спільною з анімацією, ляльковим театром, короткометражним кіно, анімованими коміксами тощо.

13.4. Метамодерн як тренд.

Про метамодерн, відомий також як постопостмодерн, авторіві вже доводилося писати, зокрема й у «Курбасівській читаннях» 2013-го року [11]. Дослідження французького ученого Л. Коклен свідчать, що відтепер «текстообраз» замінено на «технообраз», інтерпретації - на дроблення за інструкціями, бо інакше зміст користувачу не відкриється, тотальна віртуалістика й важливий для нас «транссентименталізм», міцно замішані на новому гуманізмі, новому утопізмі, відновленні інтересу до минулого, створенні героя та його «великої мети», поверненні до лірики як інструменту бачення світу... Гру з хаосом завершено натомість посилення індивідуального помножується на створення «фантомних об'єктів, що не мають онтологічної основи» (Н. Маньківська). Так, метамодерн оперує віртуалістикою, занурює нас у дигітальне бачення світу з ефектами відновлюваності, морфінгом цілком віртуальних («квантових» за Н.Корнієнко, А.Жолдаком) акторів тощо, але він також повертає нам класичні інструменти на новому етапі суцільної гри. Звернімо увагу на актуалізацію візуального в умовах метамодерну як іманентної його риси. Г. Почепцов, відповідаючи на запитання Незалежного культурологічного часопису «І», зауважив: « Модернізм утримував декілька великих наративів. В постмодернізмі вже немає великих наративів, а є сила маленьких. І справді, ми тепер пливемо по струмках істин, а не по річці Істини.



Модернізм був за універсальну правду, постмодернізм заперечує її. В основному, як мені уявляється, це – руйнування устрою єдиних світових правил, що дозволяють якимось країнам доводити іншими, що їх ідеологія більш вірна. ... [12].

Визначивши мета модернізм, як коливання між модернізмом і постмодернізмом, вчений вказує на те, що сьогодні «знову виникає необхідність великих наративів» [12]. Але нас цікавить візуальне як іманентна риса нового наративу. Натомість знаходимо доволі просте пояснення, яке полягає у тім, що візуальне має менше «фільтрів», ніж скажімо вербальне, отже «візуальне виявилось більш невимушеним для людини, ніж вербальне», адже «візуальне завжди було правдивим», зауважимо до останнього часу, коли можливості фотошопу й аналогічних медійних програм сьогодні зашкалюють. Втім, як відомо, технічні можливості перевірки фейковості відеоматеріалу теж не стоять на місці. Менше з тим, людству дійсно з одного боку комфортніше мати справу з візуальною інформацією, тим більш вона сьогодні дійсно стає доступною кожному школяреві з айфоном в руках як у виробництві так й у розповсюдженні. Втім, не будемо лишати поза увагою й ту обставину, що візуальне спрощує сприйняття світу, оскільки перестає завантажувати цілі частини мозку сучасного споживача, відповідальні за відтворення образів з вербальних знаків, формування узагальнень, які непідвладні візуалізації, розвитку кричного погляду на світ тощо. За таких умов візуальний театр також постає кількавимірним об'єктом. Так би мовити амбівалентним винаходом людства. Візуальність стала необхідною рисою актуального мистецтва по всьому світі й причин тому набагато більше, ніж може здатися на перший погляд.

13.5. Візуальний театр як різновид (продовження) Театру художника.

Існує версія, що Візуальний театр є « правонаступником » Театру Художника.

Термін «театр художника» народився набагато пізніше, ніж сформувалося явище, яке він позначив. Точніше сказати, термін з'явився тоді, коли явище остаточно сформувалося і досягло апогею: художник перебрав на себе від режисера функції сценічного креатора й «запустив» алгоритм театральної вистави за законами візуального мистецтва. Право ввійти в історію театру автором «театру художника» дослідники віддали Т.Кантору, ба й навіть назвали



дату цієї події – 1956 рік, Краківська галерея, показ групи КРИКО-2

«Каракатиця» за С.Виткевичем тощо. Процес формування явища тривав багато років, навіть десятиліть. За В. Березкіним Театр Художника творили сценічні проекти та експерименти К. Малевича, В. Кандинського, В. Татліна, Л. Лисицького, російської авангардної сценографії 1910-х років, італійських футуристів Дж.Балла, Е. Прамполіні, Ф. Десперо, майстрів німецького Баухауза 1920-х років Л. Шрейера, О. Шлеммера, Л.Моголі-Надь. Однак як реальне явище культурного життя Театр Художника заявив про себе у другій половині 20-го ст. і його найбільш послідовними і яскравими представниками стали Т. Кантор, Й. Шайна, П. Шуман, А. Фрайер, Р. Уїлсон, Л. Мондзік [5]). «...саме поняття "бідного світу" як художнє втілення «останньої зони» людського існування приваблює по сьогоднішній день польських художників сцени: Юзефа Шайну, Лешека Мондзіка та інших, шлях яких - як і шлях Кантора - від образотворчих мистецтв до театру враховував природним чином фазис захоплення хеппенінгом і використання фізичних властивостей матеріалу («живої матерії») з його «внутрішньою логікою» [13].

Візуальний театр значною частиною своїх зацікавлень так само направлений у бік руйнування класичного погляду на світ, як свого часу хеппенінг 60-х почасти був скерований на руйнування зокрема класичної моделі театру-коробки. Це, звичайно, не вичерпна характеристика на пряму, але важлива складова. До певної міри вірним буде виводити онтологію візуального театру й з візій театру художника у тій частині, де останній використовує предметний світ як нову мову. «Біооб'єкт» Кантора, який існує у польському й світовому театрі досі як самостійний засіб виразності, це окрема гілка у системі становлення візуального театру. Передвісник «іконічного», або візуального повороту шукання власних невербальних засобів, які могли б виразити «узагальнену метафізичну проблематику людського буття», зокрема, у польському театрі. Теперішні віртуалізовані кольори, компютеризовані «залівки» кольором сценічного простору у роботах Вілсона – непрямі ремінісценції пошуків, зокрема й Л.Мондзиком «ритуальних» кольорів на сцені, своєрідного «світлокольорового готичного оп-арту» (вираз В.Худи, дослідника Л.Мондзика).

У німецькому театрі 90-х ця риса переросла з елітарної до маскульту й більш демократичних форм мистецтва. Значний внесок у цей напрямок зробили принципи мінімалізму «формального» візуального театру Р.Вілсона. Працюють у цьому напрямку й Філіп Жанті (Франція), й Ромео Кастелуччі (Італія) й Робер Лепаж (Канада).



13.6. Візуальний театр та його «гравці».

Роберт Вілсон – один з найзатребуваніших апологетів візуального театру, режисер, що як людина з професійною художньою освітою малює свої майбутні вистави, на кшталт розкадровки у кіносценаріях, розпочинав як дитина з інклюзивного світу. Його аутичне минуле зрезонувало з над можливостями візуального театру до розширення й акцентування комунікативних функцій мистецтва. Тепер в арсеналі засобів виразності режисера – костюми-декорації, грими-маски, світло, яке сформоване у надскладну симфонію зафіксованих під час репетицій комп'ютерних можливостей. Вимоги режисера до відтворення задуму у найдрібніших проявах – відоме. Напевно це не випадково – у візуальному театрі занадто велике значення мають зорові образи й символи. Набагато більшою мірою, ніж у театрі психологічному тощо. Вихований дизайнерською меккою - інститутом Пратта, жодного разу не бувши у театрі до віку 20 років, він, відповідно не маючи професійної театральної освіти, вже десятиліття поспіль – найбільш затребуваний й високооплачуваний режисер візуального театру світу. Невипадкові біографічні ребуси... На 57-й Венеційській бієннале Вілсон сказав, відкриваючи свою виставку-інсталяцію: «Все, що ти робиш як письменник, режисер, художник, має в першу чергу подобатися дітям. Вони повинні засміятися». Спробуємо трактувати сказане – все має бути яскравим й простим, в розумінні доступним. Вперше він став відомим завдяки постановці «Погляд глухого» на початку 70-х, вочевидь переживши аутизм як хворобу свого дитинства. Пізніші роботи режисера вирізнялися зокрема нестандартним хронометражем. «KAMOUNTain and GUARDenia Terrace» (1972) тривала... 7 днів. «Мені було цікаво спостерігати за життям, як воно є (...). Хтось випікає хліб, або робить салат або просто попиває чай - це те, що я знайшов цікавим ... У мене була ідея зіграти в гру, яка буде виконуватися безперервно протягом семи днів, свого роду рамка або вікно в світ, де відбуваються звичайні і незвичайні події, але відбуваються. Можна було побачити роботу о 8-й ранку, 3-й вечора або опівночі, і гра тривала безперервно, 24-часові проміжки, складені з природного часу, перерваного надприродним часом ... Я не міг писати і керувати грою, яка тривала сім днів, тому я створив велику мегаструктуру, яку я розділив на 24 години-сегменти на день. Я працював з міжнародною основною групою з більш ніж 100 чоловік, і в результаті у нас було понад 700 осіб, включаючи місцевих студентів, людей, яких я зустрів на базарі в Ширазі, і людей, які ніколи не були в Ширазі ... »- писав режисер про цю роботу[14].



Свого роду хрестоматійне втілення культурологічного принципу, що не існує головного й вторинного, все що відбувається навколо має свій сенс й безапеляційно є частиною художнього виміру. 1998-го, вдаючись до постановки «Гри снів» за Стріндбергом, режиссер отримує такі відгуки: «...Вілсон не намагався зануритися в глибину змістів, відкрити нові. Він ілюстрував текст і безліч його підтекстів. Він озвучив їх і освітив. (...) Він вирвав текст зі звичного ґрунту, перетворивши його в 13 мінливих послідовно, як слайди, малюнків. (...) Плавні і уповільнені рухи акторів, їх герої - ляльки, але ляльки живі (...) Один і той же шматок п'єси може раптом з'явитися перед нами двічі, але в дзеркально протилежних мізансценах. У когось з персонажів раптом з'являються двійники. Голоси - роздвоюються, множаться, діляться. Скрегіт розбитого скла. Світ повний образів і звуків. Але майже позбавлений сенсу» [15].

2007-го Вілсон привіз до Москви свою виставку відео портретів. Знайомлячи публіку із задумом, режисер мав нагоду привідкрити дещо особисті мотиви, які привели його до нових засобів виразності. Зокрема, він розповів, що урізний час усиновив двох інклюзивних хлопчаків – глухонімого й аутиста, й намагаючись достукатися до їхнього жвавого сприйняття світу, вдався до нових театральних видовищних технологій. «Як зізнався Вілсон, головні люди, що спонукали його до пошуку і розуміння нових театральних і образотворчих форм - тринадцятирічний глухий Реймон, усиновлений їм у віці 26 років, інший - підліток-аутист Крістофер. Завдяки першому з'явився семигодинний спектакль „Погляд глухого“, відомий також як „Опера мовчання“. Без скорочень вперше постановка була показана у Франції в 1975 році. Другий посприяв створенню дванадцятигодинного вистави під назвою „Життя і час Йосипа Сталіна“, прем'єра якого відбулася в 1973 році в Нью-Йорку. „Моя перша п'єса, в якій були слова, з'явилася завдяки Крістоферу і його архітектурному мисленню, - сказав режисер. Крім того, і Реймон і Крістофер показали йому, що первинні не думки, а почуття.»[Як бачимо, постулат від гуру нового візуального театру епохи мета модерну віддалений від базового постулату генія театру епохи модерну, який таки наполягав на створенні «розумного арлекіна». Натомість наш сучасник цілком задовольняється арлекіном чуттєвим, та й то не стільки арлекіном, скільки пульчинеллою. «Мова і слова не мають значення. Набагато важливіше тиша, яку порушує іум, що знову змінюється тишею. Гра контрастів в сприйнятті звуків залишає дійсно незабутнє враження від п'єси. Акцент на різниці візуального сприйняття дійства на сцені і звукового. Те, що глядач чує, має



бути гармонійно доповнено тим, що він побачить, але ні в якому разі не повторено. Рухи - це плавний танець, хореографічна розповідь, яка наповнює власним змістом п'єсу. Рухи в парі зі звуком створюють певний, властивий тільки даній виставі ритм. Гра зі світлом і тінню. Критики (...) пишуть, що він, немов художник, малює картини. Полотно йому замінює сцена, а фарби - світло. Гра зі словами, де головний сенс не у виголошених акторами репліках, а у певному підтексті, прихованому між рядками»[16].

Цікаво тут навести спостереження за методологічними засадами режисера однієї з виконавиць кількох ролей у російському проекті Вілсона «Казки Пушкіна» Дарії Мороз. Зокрема учасниця проекту звекрпнула увгу на те, що Вілсоном їй було зрозуміло як співпрацювати через те, що принципи німецького сучасного театру й японського традиційного театру кабукі їй були відомі й цікавили набагато раніше. На цей раз погляд з середини процесу дає нам певні методологічні посили. Коли актриса каже, що жест у режисера має абсолютно чіткий алгоритм й постановкою руху займається окрема команда, що їде на постановку перед приїздом самого метра, це є сенс розуміти як те, що режисера має усталену систему творення вистави, що базується на відпрацьованих до автоматизму пластичних, пластично-ритмізованих прийомах. Зокрема для її персонажів важливо було весь час бути на три чверті «розвернутим» обличчям до глядної зали, навіть, коли їм доводилося йти сценою, підскакувати, кружляти навколо себе, як це роблять танцівники балету, коли їм доводиться виконувати зокрема такі відомі па як фуєте. Постава ж мала бути весь час бути направленою «вперед й ввєрх», тоді як погляд часто був зведений вгору, що пов'язувалося з довжиною величезних вїй, що складали частину гриму й освітлення персонажів горїшніми світловими приборами на сцені. Тож якби актори ходили дивлячись перед собою чи у підлогу, глядач просто не зміг би розгледіти їхніх очей.

Ще одною важливою методологічною складовою є ритмічний доволі жорсткий малюнок кожної ролі, а отже і вистави вцілому. Актриса говорить про це так: «... все побудовано на рахунок: раз - вийшов, два - підняв голову, три - ручка (жест), чотири - посмішка, п'ять - «ха-ха-ха», шість - посмішка, сім - ручка (жест), пішла сюди ... Це всі цифри, це все ось зав'язано з музикою, з рахунком і так далі. Це досить складна математична система» [27] в жертву математичним розрахункам приносилося все інше. Так для постановки світла у важких костюмах (до 10 кг, які замовлялися у Німеччині) актриса мала стояти до 10 годин, а для заміни освітлювального прибору, який вийшов з ладу під час репетицій, театр мав робити запит д іншого міста, бо тільки там



подібний був у доступі.

Режисер дійсно промальовує свої майбутні вистави як художник. Він намагався відмовитися від слова, натомість вчив своїх акторів користуватися рухами й мовчанням, рухами, бо сам пройшов професійну школу танцівника.

Про використання світла, сам Вілсон заявляє, що він будує й пише світлом. «...його постановки - це фантастичні сновидіння, гра світла і тіней, де актор - лише одна з фарб на палітрі, і далеко не головна. Архітектор за освітою, Вілсон вибудовує мізансцени як найточніші геометричні креслення і всюди носить із собою зошити, беручись якщо виникають питання не пояснювати, а малювати. Художник по натурі, він ненавидить психологізм і натуралізм на сцені, а найбільше - логоцентричність театру, його залежність від тексту і прагнення розповідати історії»[17].

«Боб Уілсон довгий час не працював з професійними акторами, займаючи у виставах студентів, офіціанток і навіть свою 80-річну бабусю. Йому був противний акторський наспів, самозамилування і прагнення все розкласти по полицках. «Я не знаю, чому я роблю так чи інакше, а якщо я зможу це пояснити, я не зможу зробити», - говорить він. Нашому раціональному сприйняттю режисер протиставляє світ чуттєвий, який можна досягнути лише на інтуїтивному рівні - відсторонено-холодний і безпристрасно-прекрасний. На його виставах марно звирятися з програмою, намагаючись зрозуміти, яка сцена зараз грається. Текст (якщо він взагалі є) і картинка не мають один з одним нічого спільного» [17].

Не дивлячись на те, що творчість Філіпа Жанті відносять більшою мірою до «нового цирку», думаю багато рис його стилю належать візуальному театру. Локальність, чистота й насиченість кольорів ріднить кольороподіл його вистав з віртуальною реальністю. Часта зміна перспектив, розмірів деталей, навіть частин тіла акторів (персонажів) – винахід лялькаря Жанті теж елемент агресивної візуальності його вистав. Проникливий ліризм, впізнаваність ситуацій внутрішнього психологізму сучасної людини – риси, притаманні саме цьому режисеру. Почасти це елементи ментального мистецтва французької школи, оскільки проникливість, співчуття звичайній цілком здоровій людині – риса французької культури 60-х, адже режисер «родом» звідти. Він шістдесятник за вірою в людину, вірою у складність але гармонійність людських емоцій та почуттів. Він один з небагатьох, хто наважився на відкритий громадянський спротив, коли Франція вступила у війну з Алжиром, що виборював незалежність. Жанті тоді, наприкінці 50-х оголосив голодування. Говорячи про Жанті ми наразі знову стикаємося з проблемами



комунікації, що були присутні у дитинстві режисера. « ... він сам про себе розповідав: Жанті був вкрай замкнутим людиною і відчував великі проблеми спілкуванні з людьми (в тому числі через це першим його театральним матеріалом стали ляльки). Батько загинув на лижному спуску, коли Філіп був зовсім маленьким; в кінці війни німці спалили його будинок: «Палаючий будинок - моя особиста мана, пов'язане зі спогадами дитинства. У моїй сім'ї був будинок в Савойї. Кінець війни, партизани вбили німецького солдата. Німці на помсту вирішили спалити 12 будинків, до їх числа потрапив будинок моїх батьків. Ми з мамою пішли в гори до партизанів. З гори я дивився, як німці підривали будинки. Бачив, як вибухнув наш будинок. У тому віці мені здалося це скоріше кумедним, ніж трагічним » [18].

Розпочавши як лялькар з освітою художника-графіка, Жанті поволі перейшов до категорії режисера «магічного» як він сам визначає, але все одно візуального театру, театру-цирку й театру масових видовищ. Вистави режисера ріднить з мета модерновим пост театром знову віртуалізація сценічної дії, сценічного видовища – чистий колір, уможливлений для сцени комп'ютерними технологіями, чіткі тіні, що міняють конфігурації від жорстких до м'яких й текучих, безкінечна пластичність образів, що перетікають від живих акторів до ляльок, предметів тощо, вже традиційний для режисера прийом олюднення неживих об'єктів, зміни перспектив, розмірів персонажів, нескінченна гра – живий актор - нежива лялька. З 1970-х, про режисера заговорили всюди. Період «коли зі своїм театром людиноподібних предметів Жанті об'їхав майже весь світ, режисер визначає як втеча від самого себе. Якщо вірити тому, що розповідає Жанті, він з дитинства страждав від неможливості налагодити нормальний контакт з людьми і вирішити цю проблему зміг тільки в театрі» [19]. У 1980- 1983-му роках разом з дружиною-хореографом Марі Андервуд, яка змінила його світ, розкривши його замкнуті простори назустріч перформансу вистав «Коло як куб» і «Парад бажань» де все яскравіше відбувається відхід від класичних форм лялькового театру й вар'єте. «Ляльки поступово поступалися місцем акторам, традиції театру маріонеток витіснялися традиціями пантоміми і балету, світ вистав ставав менш предметним, все більше нагадуючи сновидіння.» Відтоді вистави Жанті – це реплікація записів його снів.

У 1984-му Жанті випускає виставу «Витівки Зігмунада» за мотивами Фрейда. «Головними героями в ньому були пальці, які режисер виявив у себе в кишени, коли поліз туди за словом; а сюжетотворюючим мотивом - подорож по лабіринтах підсвідомості»[20].



У 1998-му році він поставив виставу «Океани та утопії» за участю двохсот акторів в умовах стадіону на десять тисяч глядачів.

Ще один режисер, який активно й у власній авторській манері розвиває «візуальний театр» - Ромео Кастелуччі. Як і ті режисери, про яких йшлося – він отримав освіту у сфері дизайну та живопису в Болонському Університеті витончених мистецтв. Як бачимо ця позиція стає вже ритуальною, сталою для режисерів візуального театру, вони художники за первісною професійною освітою, й відповідно за світовідчуттям. І знову маємо справу з людиною, чий інтереси лежать поза соціальним, поза спільнотами. «Я звичайна людина. – говорить про себе режисер. - Просто не дуже соціальний. Я не вірю в інтернет. Я не люблю готувати. Яюсь так»[21]. Кастелуччі взагалі може створювати театральне видовища без актора. Також його не цікавить, за великим рахунком, думка публіки й критики. Зокрема в сценах з циклу Трагедии Эндогонидия. М # 10 Марсель (4/4 пт). - одній з одинадцятьох, присвячених містам Європи – Парижу, Риму, Страсбургу, Лондону тощо відсутні актори. Довгі переходи світлових та кольорових плям, зміна їх розмірів, конфігурацій. Це мова режисера театральної вистави – Ромео Кастелуччі. «Втім, ознаки повсякденного життя в роботах італійця шукати марно. За словами самого Кастеллуччі, це скоріше витончені символістські фантазії, підтримувані спільною ідеєю про безсмертя смерті. Більше режисер нічого пояснювати не збирається. Він же не письменник і не драматург. Він - театральний художник. Кастеллуччі не потрібно розповідати нам про своє співчуття приреченому, залишеному богом світу. Навіщо, якщо він віртуозно вміє розпластати свій біль в сценографічному вирішенні (світ в «Р. № 04 Брюссель» показаний холодною, порожньою залом моргу, яку в перших сценах вистави ще й начисто, надстерільно вимивають шваброю)?

Навіщо, якщо він може втілити цю біль в незліченній низці макабричних образів, що заповнюють вакуум його Брюсселя та Лондона? Не дивно, що частина глядачів приймає роботи італійця в багнети. Чи не дивно і те, що багато хто вважає його першим з сьогоднішніх трагіків.» [22]. Про режисера пишуть, що він поетизує насилля та смерть. Він сам вважає, що театр не може жити без жертви, й у ньому залишилося багато від жертвоприношення. Про режисера пишуть, що він створює вистави з холодним розумом й ставить собі за мету відмовити театру як місцю, де можна комфортно провести час. Його візуальний театр щільно замішаний не тільки на «візуальному» але й на «тілесному» повороті. «Театр апелює не до слуху, а до зору. У ньому до сих пір є елемент Елевсинських містерій. Вам треба бути присутнім, щоб бачити. І то, на що ви



дивитесь, дивитесь на вас. Але це не ритуал, не як в церкві. Ви, глядач, і ємістерія. Тут зворотна перспектива: головну роль грають не режисер, не актори, не сюжет. Головну роль грає глядач. Він і є сцена у вищому сенсі. Його тіло, його серце, його мозок.» - вважає режисер. Й далі «...природа театру ефемерна. Він не живе в часі, від нього нічого не залишається. Театр - це те, що ми приносимо додому після вистави. Наші емоції і спогади, більше нічого. Що таке вогонь? Тепло, світло, дим - а потім нічого. Ось що таке театр. Ми приносимо враження, тобто щось, що в нас надруковано. Ми і є сцена. І я ставлю вистави саме на цій сцені. Яка складається з глядацької плоти, кісток і мозку. Звертаюся і до емоцій, і до логіки. Логіка теж важлива. Вона дозволяє виокремлювати структуру, відгукуватися на повторювані моменти. Логіка чуйна до геометрії режисури.» [21]. Цікаво й те, що будучи трагіком за світовідчуттям, режисер має певні музичні смаки. Так він, зрозуміло, полюбляє Вагнера, але зовсім не мприймає музику Верді, незважаючи її – клоунадою. «Ви якось сказали, що мистецтво - це зло. Тому що воно ранить, бентежить, позбавляє надії. І це зрозумілий погляд, що успадковує античної традиції, але наскільки болісно бути провідником такого мистецтва?

- Досить болісно. Тому що мистецтво краде життя. У мене немає ніякого свого життя. Я весь час перебуваю в якомусь паралельному світі. Плаваю в іншому вимірі. Майже весь час. Але в цьому немає ніякої печалі. Тому що це не тільки біль, але і задоволення» [21].

Робер Лепаж. «Лепаж займає не цілком характерну для сучасних театральних режисерів позицію між різних типів мистецтв. Він не тільки театральний режисер і актор, але ще і той і інший в кінематографі (зняв шість фільмів, знявся в дванадцяти), не кажучи вже про двох повномасштабних шоу, поставлених їм для Cirque du Soleil (КА і Totem), постановках кількох музичних концертів, і вже звичайно, не кажучи про його роботах в оперному театрі, яких стало не більше, ніж власне (пост) драматичних» [23]. Технічний директор театру Ex Machina Лепаж у Квебеку Луїза Русель називає його експресивним перфекціоністом. Перфекціоністами є й Боб Вілсон й Філіп Жанті – без цієї риси неможливий візуальний театр як явище. Наприклад, коли на сцені має заплакати маленька дитина у театрі Лепаж запис плачу не передається через кулісні чи порталні динаміки – звуковий механізм вбудований в ляльку, аби джерело звуку було природним для глядача.

Щороку на базі театру Ex Machina збираються провідні інженери й техніки, аби обговорити й дізнатися про найновіші технічні розробки для театру, оскільки технічний бік вистав Лепаж надзвичайно складний й вбирає в



себе новітні розробки з різних галузей – звуку, світла, відео тощо. Це підтвердив й виконавець всіх ролей у виставі «Гамлет/Колаж» московського Театру Націй Євген Миронов, відповідаючи на питання наскільки важко було грати більше десяти ролей. Лепаж є частиною сучасного візуального театру й тоді, коли визнача важливість простору для своїх постановок. «Мене завжди цікавив простір, в якому відбувається театральне дійство. Воно визначає, що і як роблять актори. Я хотів якоїсь революції, а для цього треба було подумати про п'єсу і спектаклі якось інакше, а не йти за традиціями. Починаючи з кінця XVIII століття, театр використовує модель, яку колись визначили італійці, - права куліса, ліва куліса, висота і глибина сценічної коробки. Але зараз, в XXI столітті, коли у нас інтернет, коли люди виходять в космос, коли ми конкуруємо з ТВ, ми повинні щось змінити, якщо хочемо зацікавити глядача» [24] . Декорації для вистави робилися в Канаді й привозилися до Театру Націй. «У Росії немає технологій і технологів, здатних створити такий мінливий світ» свідчили журналісти.[25]

Отже можемо дещо підсумувати, власне що є спільного у тих, хто сьогодні створює новий вид театру, що вже стає візією метамодерну – у названих провідних режисерів візуального театру. Серед базових принципів мета модерну було названо віртуалізацію реальності. Сцена візуального театру використовує такі технічні прийоми, які формують ілюзію екрану комп'ютеру, а не тривимірного сценічного простору. Плутанина з перспективою, поєднання непропорційних елементів людських тіл, людської подоби та неживого предмету, специфічне часто авторське (Вілсон захищає своє авторське право на створення світлового дизайну своїх вистав) освітлення тощо.

Людина знайома з картинкою з екрану, практично отримує аналог на сцені візуального театру. І це один з його базових принципів. До той міри як це ввижається дивним, але до такої ж міри логічно, що переважна більшість з них не мають жодної професійної театральної освіти, натомість мають вочевидь освіту художню й частіше за все – дизайнерську. Знання законів живописного й відбудовування під них театральну мову – теж базовий принцип візуального театру. Тепер про інше.

Промовистим виглядає той факт, що фактично кожен з названих режисерів свого часу подолав посттравматичний синдром, а можливо хтось живе цим й досі. Проблеми комунікації, драматичні переживання процесів само ідентифікації починаючи з дитинства – цей шлях пройдено фактично кожним. І це не випадковий збіг обставин. Це базовий принцип, на якому будується відбір засобів виразності візуального театру. Театр як терапія. Таким задумувався



візуальний театр на початку 90-х минулого століття. Наприкінці десятих н.ст. цей принцип виводиться в абсолют й стає іманентною рисою цілого напряму професійного театру зі світовим визнанням - візуального театру. Терапія простими «гарними картинками» інтуїтивними, емоційними станами, а не сюжетами, історіями, наративами. Депресивне суспільство, занурене у хаос та обкладене алогічними моделями буття потребує активної когнітивно-поведінкової терапії, й її дає суспільству візуальний театр. І якщо аутизм – це «нейробіологічний субстрат», який складається з «порушення функцій та взаємодії певних структур мозку, що відповідають за інтеграцію та синтез інформації, що надходить із різних сенсорних каналів», а саме так характеризують цей психосоматичний розлад спеціалісти, то вочевидь візуальний театр і є тим комунікаційним каналом, що виводить на перший рівень зорову інформацію, роблячи її абсолютною й такою, що почасти заміщує всі інші комунікативні канали.

А серед найбільш ефективних методів допомоги при ПТСР-посттравматичному синдромі і є когнітивно-поведінкова терапія (КПТ, Cognitive behavioral therapy) Іншим методом оздоровлення є метод десенсибілізації та репроцесуалізації травми з допомогою руху очей (EMDR). Обидва методи рекомендовані сучасними протоколами допомоги при посттравматичних синдромах. Рух очей при ПТСР – має лікувальний терапевтичний ефект. Невже ми так близько від основної таємниці візуального театру?

Так, і вона полягає у наступному. У одній з книг, присвячених вивченню феномену, зокрема Роберта Вілсона знаходимо таке резюме: «Вілсон це художній геній, який живе, щоб ігнорувати норму. Він демонструє неймовірну кар'єру дитини з вадами мовлення, який став психотерапевтом і використав свою інвалідність, щоб створити новий вид театру»[26].

І Жанті і Вілсон, і Лепаж, і Кастелуччі створюють ідеальні дизайнові світи, які приваблюють глядача з одного боку простими до геніальності, як хороші дитячі іграшки формами, локальними, але надзвичайно сугестійними кольорами, абсолютно віртуальними, не властивими сцені переходами світлокольору у кольоротіні, що забезпечується високими дигіталтехнологіями. Візуальний театр це не «актор на килимку», це величезні технологічні комплекси, закликані відірвати глядача від реальності, занурити в потоки психологічної енергії, «розширити свідомість», використовуючи найбільш динамічний й простий комунікативний канал – сприйняття свту через зір. Їх об'єднує прагнення працювати у поза



ментальному просторі – просторі «Ніде», або просторі «Десь», це дає можливість одразу відірвати персонажів від реалій побутового світовідчуття й занурити їх у «плаценту» первісних почуттів, ясних й яскравих стосунків, мрій, снів, фантазій, ба й комплексів, механізмів витіснення тощо.

13.7. Терапевтичний ефект Візуального театру.

А тепер звернімося до фактів. Наприкінці 90-х одним з напрямків терапевтичного впливу на інклюзивних пацієнтів, зокрема з вадами слуху, став напрямок використання такого ресурсу як візуальний театр, тобто театр, в якому головний потік інформації рухається зоровими каналами зв'язку, відповідно полишаючи на маргінесах – аудіо зони. Звичайно тут не йдеться про діяльність професійної трупи, репертуарного театру тощо. Йдеться про принцип залучення такого виду колективної діяльності як процес створення й показу спільної видовищної роботи й саме театр з активізованим візуальним компонентом для розвитку комунікацій інклюзивних гравців. «Quest Visual Theater, заснований в 1997 році в Ланхеме, штат Меріленд, являє собою групу художників, педагогів і відданих добровольців, які представляють різноманітну етнічну, культурну та художню панораму, які прагнуть створювати, продюсувати, представляти і підтримувати театр, який виходить з візуальної бази... Протягом 10-х років початку століття жодна театральна компанія в Сполучених Штатах не співпрацювала з більшою кількістю інклюзивних артистів, художників» [27]. Як благодійна організація Quest Visual Theater також працює як навчальний сектор для педагогів, батьків, адміністраторів, які зацікавлені у розвитку власних інституцій для дітей з особливими потребами. Цікаво, що Quest Visual

Theater не єдиний у своїй ніші.

У 1972-му році було засновано Patch Theatre, в Південній Австралії. Цей театр був розрахований на міжмовне спілкування з найменшими глядачами від 4-х років та їх батьків. Театр працює досі й за час свого існування показав вистави для загалом більш ніж півтора мільйонної аудиторії малечі і дорослих. Для наймолодшої аудиторії працюють й інші театри, зокрема у США це «Імагінаційний етап», «Театр альянсу» та дитяча компанія Міннеаполіса. А театральна компанія Arts on Horizon, почала робити театральний продукт для аудиторії від народження до шести років. Безумовно яскрава образна мова таких театральних починань могла зацікавити й театр для дорослих, що



володіють комунікаційними мовними можливостями.

Обставини розвитку сучасного театру складаються таким чином, що відкрите на споріднених теренах одразу стає його дієвим ресурсом. Так сталося й продовжує відбуватися у сучасному тепер вже професійному візуальному театрові. Візуальний поворот, що збігся у часі із засадами розвиваючого театру для інклюзивного й наймолодшого глядача й учасника, вивів цілісного у своїх сприйняттях світу дорослого здорового глядача у світ часткової повноцінності, зосереджуючи його на фрагментарному сприйнятті картини світу орієнтуючись на емоції, інстинкти, фізіологію щільно замішаних на активному, сказати б агресивному візуальному ряді - віртуалізованому кольорі, світлі, тінях, змінах перспектив, масштабів як окремих учасників дійства, так і окремих частин їхніх тіл, позахудожніх техно-образах. Меседж візуального театру полягає зокрема й у тому, що глядача привчають не шукати сенсу, змісту, логіки, сюжету. Ці поняття успішно замінюються на корпускулярні спалахи свідомості, часто підсвідомості. З глядачів, які щоденно користуються п'ятьма природними каналами отримання інформації формується загал, якому достатньо одного, але гіпертрофованого каналу комунікації – візуального, або тілесного, або медійного тощо. Глядач візуального театру, скоріше його споживач, - не переймається сенсом буття, це оголошено історичним мотлохом, місце якого на звалищі, споживачеві для естетичного задоволенні стає достатньо отримати сильну проривну емоцію, яка вже балансує на грані ритуального насильства, ба й вбивства на сцені з одного боку й прекрасного багатокольорового й світлотіньового видовища із чарівливим музичним акомпанементом з іншого. Але це ще не всі онтологічні зв'язки візуального мистецтва з гносеологічними трендами суспільного життя.

13.8. Візуальне і IoT

Одним з напрямків розвитку візуального театру, його відгалуженням змістовим й жанровим є також є феномен світу речей (виділено – О.К.) - свого роду реалістичний аналог Інтернету речей (англ. Internet of Things, IoT), що живе своїм життям. Саме через світ речей візуальний театр досягає глибини світу людей. Речі, які розумітимуть господаря у недалекому майбутньому, виконуватимуть функції компаньйонів, прислуги тощо, житимуть «своїм життям», ба й наглядаючи за людиною – перспектива не така вже й примарна. Бажана чи ні? Питання окреме. «Довізуальний слід» що віддалено нагадує



подібне використання речей на сцені можемо бачити при створенні симбіозу людини й предмету - «біо-предмету» Кантора, від сценічних лялькових та екранних анімаційних, коміксових опусів, мепінгових феєрій. Цікаво, але подібна ідея – була однією з базових у теоретичному підґрунті київської школи сценографії Даніїла Лідера у 70-х роках ХХ століття, коли її засновник говорив про те, що на сцені завжди цікава річ «з біографією». Річ, яка прожила або своє власне життя, або життя поруч із людиною, але обов'язково несла на собі сліди часу, подій, катаклізмів, подолання цих катаклізмів тощо. Це, безумовно, дещо інший аспект теми, але напрочуд близький.

І нарешті згадаймо Гурток візуального театру в Центрі Мейрхольда. Ми вже наводили міркування його керівників про засади візуального театру. Але...

13.9. «Над-» та «пре-» візуальний театр.

Візуальний театр Західної Європи та Америки - втілення візуального повороту - створення віртуальної реальності - цифрової обробки реальності - як абсолют, який створюється режисером-художником і втілення його жорсткого задуму не терпить ані найменшого відхилення, технічного кіксування або... браку фінансування. Таким є театр Боба Вілсона зокрема його прем'єра в Московському Театрі Націй, під керівництвом Євгена Миронова - «Казки Пушкіна», або «Сонети Шекспіра» у «Берлінер ансамбль». Такими є спектаклі Філіпа Жанті, технологічні феєрії Робера Лепажя, зокрема його «Гамлет-Коллаж» у Театрі Націй тощо... Технологія вирішує у цьому типі візуального театру – левову частину задач. Візуальний театр сталих демократій, в яких фінансування технологій для культури вже давно вирішена проблема, як і вимоги глядача до видовища – натреноване око якого звикло до абсолютів дігтального простору й зовнішньої досконалості героїв. Можемо назвати, звичайно дуже умовно цей вид театру - «надвізуальний театр»

У той же час, пострадянський візуальний театр, який не має ані фінансування, ані сталих високих театральних технологій (машинерій) суттєво відрізняється від візуального театру західного світу. У постсоціалістичному театрі як у постапокаліпсісі. Перед очима - руїни. Править бал естетика звалища, згарища, зруйнованих стін, пошарпаного збіжжя та одягу, найулюбленіший матеріал – прозора поліетиленова плівка, яка не боїться води, бути зім'ятою, яку можна використовувати у безмежній кількості. Окрім фінансово-технологічного шукаємо психологічний підтекст. І ось він - Око,



натреноване на нескінченних втратах, Око, що відтворює руїни. Щоб звільнитися від них? Чи просто нічого іншого у буденності воно не фіксує? М'яті стоси паперу (пам'ятаєте люмпен-місто у виставі Сергія Данченка і Даніїла Лідера «Візит старої дами» за Дюренматом? Брудні тканини, порваний одяг, некомфортні упаковки людських тіл, замість красивих ліній, високих дизайнерських рішень, дігитально вичищеного віртуалізованого театрального простору – це середовище постколониальних просторів, що створює пострадянський візуальний театр. Звичайно... «китайський вентилятор» - наше «все»!

Цікаво, що критики «нічтоже сумяшеся» вказують на цю особливість природи пострадянського візуального театру: «Вистава інженерного театру АХЕ була тріумфом низьких технологій, інженерних рішень вузлуватих мотузок і скрипучих блоків, дизайну іржавих залізак і нефарбованих дощок. І ця лінія розвитку візуального театру виявилася дуже продуктивною» і далі, вже за горизонт: «По суті, тільки через десять років після тріумфу АХЕ в павільйоні Ленекспо, відбулося засвоєння візуального театру нашою сценічною практикою. Знаком його стало те, що на початку 10-х спектаклі Кримова і Могутнього встали в номінаційному списку «Золотої Маски» поруч з традиційними драмами, а номінацію «Експеримент» вже щільно окупували постановки, де новизна стосувалася скоріше мови драматургії і соціальних тем» [26].

Висновки відносно проблематики, що тільки формується завжди передчасні.

Будемо сподіватися, що «візуальний театр» трансформується й на наших теренах, віднайде спосіб ставити питання суспільству у свій унікальний спосіб. Хоча, як бачимо, театр сусідньої країни досить побіжно минув цю «епоху» й занурився вже у нові форми й «соціальні теми». Плинність же, неперервність традиції бачення світла, створення героя, який сумніваючись, але рухається до високої мети, загальна соціальна емпатійність, повернення суспільних цінностей на кшталт «альтруїзм, захист, безпека, милосердя, підтримка, любов» ріднить візуальний театр метамодерну з театром періоду шістдесятництва, з різницею, б зокрема у тім, що перший (хронологічно) діяв за часів романтизації великої соціальної парадигми, другий – намагається нову соціальну парадигму сформувавати, створюючи по суті – паралельний ідеальний дизайнерський віртуальний світ.

Наскільки ці процеси будуть тривати, наскільки вони будуть життєстійкими – покаже час.