

*Ольга Островерх*

кандидат мистецтвознавства (м. Київ)

## СУЧАСНИЙ ТЕАТР: МІЖ СЦЕНОГРАФІЄЮ ТА ІНСТАЛЯЦІЄЮ

Всю, самое по себе, составляют природу две вещи:  
Это, во-первых, тела, во-вторых же, пустое про-  
странство,  
Где пребывают они и где двигатся могут различно.

*Тит Лукреций Кар,  
«О природе вещей»*

У 1999 році в лабораторії режисерів та художників під керівництвом Ірини Уварової відбулося обговорення теми «Концептуалізм та сценографія». Тема обговорення була сформульована також як ТЕАТР та НЕ-ТЕАТР.

«Ось два явища, – зауважує Уварова у вступному слові, – одне давнє, як світ, іншому немає і півстоліття. За спиною театру ритуал, обряд, формула взята у давнього міфу: «Один молодик схотів стати чайкою та став нею» (...). Формально елементи обряду, театру та перфомансу ідентичні: є персона, що здійснює жест. Триває певний показ. Існує попередній намір та необхідна техніка, щоб цей намір здійснити.

Має бути знайдена мова для відтворення задуму.

Ідентичні артефакти інсталяції та сценографії Суворого стилю<sup>1</sup>.

Нарешті, всі ці три випадки мають такий «додатковий елемент», як глядач.

Але, разом з тим, природа театру та перфомансу є різною. Принаймні, так стверджують концептуалісти.

Вистава і акція ідентичні не більш, ніж людина та мавпа» [1, 9].

Дослідники сучасного театру, а особливо тієї його складової, яку найбільш загально можна визначити як сценічне середовище, сьогодні, як ніколи, стикаються з термінологічними та понятійними складнощами, що свідчать про певні системні зміни в побудові вистав театру постдраматичної епохи.

---

© О. Островерх, 2011.

<sup>1</sup> Яскравим представником цього напрямку вважається Давид Борзовський. Певні аналогії можна провести з концепціями «бідного театру» Гротовського, «пророжнього простору» Брука, «чорного квадрата» Лідера.

Сучасне мистецтвознавство досі сперечається щодо універсальності поняття постдраматичного театру та намагається класифікувати категорії постдраматичного. Зокрема, на думку французького теоретика театру Кристофі Бідана, яку він сформулював у статті «І театр став постдраматичним: історія однієї ілюзії», постдраматичну тенденцію в театрі можна визначити за такими ознаками.

– *Схрещення театру з перформансом, пластичними мистецтвами, танцем, музикою, кіно, відео, телебаченням і новими медіа, результатом якого стає де-ієрархізація і стан паратаксису, що охоплює основні елементи театрального твору. Текст виявляється всього лише одним із видів сценічного матеріалу, а чільне місце відводиться візуальності, що відображає домінуюче становище візуальних медіа. Істотну роль у постдраматичному театрі також грають музичні та вокальні елементи.*

– *Своєрідна практика «відкладання (затримки) сенсу» ставить під сумнів звичний режим глядацького сприйняття, яке стає «відкритим», фрагментованим та схожим з психоаналітичною технікою вільних асоціацій. – Одночасний збіг і цільність конкретних форм змінює сприйняття глядачів, перенасичуючи його, фрагментуючи або інтенсифікуючи, тим самим ставлячи під загрозу самі умови його існування. Діалектика повноти і порожнечі, порядку і хаосу, накопичення та позбавлення, тепла і холоду.*

– *Сценічна розробка оповідань, що лежать по той бік змісту. Так, у Клауса-Міхаеля Грюбер – де-драматизація, ізотони, театр патетичного голосу, в якому драматичний елемент присутній лише як відлуння. У Роберта Вілсона – перетворення сценічного простору в пейзаж, уповільнений рух розрізнених силуетів, калейдоскоп нових міфологічних образів людства, прощання з антропоцентричними формами.*

– *Чисто презентативна форма сценічної дієвості, що вислизає з будь-якого репрезентативного порядку (формула, запозичена в Жана-П'єра Сарразака). Пошук неілюстративної дії, як у сучасному живописі, де жест демонструє перформативний акт, який стверджує власну реальність. Саморефлексивне використання реальності; самореференційність, що дозволяє розміщувати над-естетичне в естетичному; перехід від театралізації мистецтва перформансу, властивої 1980-им рокам, до режиму тотального перформансу для всього театру.*

– *Посилення церемоніального аспекту, що виражається у фор-*

*малізації пластичних засобів, ритмічних конструкціях, позбавлених референційності, майже ритуальних формах «прославляння» (часто найпохмурішого характеру) тілесності і присутності.*

– *Ослаблення внутрішньосценічної осі і посилення видовищної [2].*

Так чи інакше, феномен постдрами змушує нас ще раз замислитися про те, які форми сучасного мистецтва стануть частиною мистецтва сценічного та в якій спосіб відбувається процес взаємопроникнення та адаптації.

Сучасна театральна ситуація дає багатий матеріал щодо роздумів на цю тему. З одного боку, ми бачимо вистави, просторові рішення яких повністю відповідають визначенню сценографії, як виду художньої творчості, що займається оформленням вистави. З іншого – постановки, що заперечують саме слово «оформлення», оскільки просторове рішення, предметні комплекси вистави самі по собі виступають як актанти.

Невід’ємна ознака сучасної театральної ситуації – взаємовплив та взаємопроникнення пошукових форм театру та contemporary art, яке, як відомо, тяжіє до просторовості та дієвості. В сучасному українському театрі в цьому напрямі впевнено рухаються кілька арт-груп, у тому числі, «ТанцЛабораторіум» під керівництвом Лариси Венедиктової та театр Вільна сцена Дмитра Богомазова. Серед останніх робіт такого напрямку особливо цікавою з точки зору перетину арту та театральної форми є цикл перформансів, в яких танцівники співпрацювали з однією з виразних представниць українського contemporary Владою Ралко, аукціон соло-перформансів «Valeg» («Цінність»), вистави «Жінка з минулого» та «Солодких снів, Річарде». Самі ці акції наочно демонструють, яким чином принципи інсталяції та прийоми відео-арту адаптуються до практики сучасного театру.

Інсталяція є одним із ключових явищ сучасного візуального мистецтва. Один з ідеологів сучасного мистецтва Борис Гройс вважає її головною художньою формою у межах contemporary art. «Простір інсталяції може, звичайно, включати будь-які типи речей і зображень, що циркулюють у нашій цивілізації: картини, малюнки, фотографії, тексти, відео, кінофільми, магнітофонні записи і так далі. Тому інсталяції часто відмовляють у статусі специфічної форми мистецтва, оскільки виникає питання: що є художньою опорою, тобто медіа, інсталяції» [3]. На думку дослідника, всі традиційні художні медіа визначені матеріальним носієм: полотном, каменем, кіно- та відеозображенням. Матеріальним носієм медіаінсталяції є самий її простір. Художнім простором інсталяції може бути музей або галерея, але також і приватна студія, і дім, і будівельна

ділянка. Всі вони можуть бути перетворені на місце інсталяції документацією процесу вибору як приватного, так і інституційного. Але це, тим не менш, не означає, що інсталяція – це щось нематеріальне. Навпаки, інсталяція матеріальна *par excellence*, оскільки вона просторова, а існувати в просторі (бути просторово протяжною) є найбільш універсальне визначення того, що значить бути матеріальним. «Інсталяція виявляє саме матеріальність цивілізації, в якій ми живемо, тому що вона встановлює (*installs*) все, що в нашій цивілізації просто циркулює. Таким чином, – робить висновок Гройс, – інсталяція демонструє матеріальну серцевину цивілізації, яка часто залишається непоміченою за поверхнею циркуляції образів в мас-медіа. Водночас інсталяція – не маніфестація вже існуючих зв'язків між речами, а рівно навпаки, інсталяція пропонує можливість використовувати речі та образи нашої цивілізації абсолютно суб'єктивно, індивідуально. У певному сенсі інсталяція є для нашого часу приблизно тим самим, чим був роман для ХІХ століття. Роман був літературною формою, яка включала інші літературні форми тієї епохи, – і інсталяція є художньою формою, що включає інші художні форми сучасного мистецтва (...)

Інсталяція витягує копію з немаркованого, відкритого простору анонімного циркулювання і поміщає її – нехай на час – у стійкий, закритий, фіксований контекст топологічно чітко визначеного тут і зараз. А це означає, що всі об'єкти, розташовані в просторі інсталяції, – оригінали, навіть коли (і саме коли) вони циркулюють за межами інсталяції як копії. Твори мистецтва в інсталяції є оригіналами з чисто топологічної причини: щоб побачити їх, необхідно відвідати інсталяцію. Інсталяція є соціально кодифікованим варіантом індивідуального фланерства, як воно було описано Беньяміном, і, отже, простором для аури, для профанного осяння (*profane illumination*).

Тому наше сучасне ставлення до мистецтва не може бути зведене до втрати аури. Швидше за все, сучасна епоха організує складну взаємодію переміщень і повернення на місце, детериторіалізацію і ретериторіалізацію, позбавлення аури і наділення нею. Те, що відрізняє сучасне мистецтво від мистецтва колишніх часів, – це та обставина, що оригінальність мистецтва встановлюється не за допомогою його власної форми, але через його включення в певний контекст, в якусь інсталяцію, через його топологічну фіксацію» [3].

*«Сучасний театр може виникнути будь-де, окрім театру»  
(з лекції Беатріс Пікон-Валлен)*

Одним із ключових понять концептуального мистецтва другої половини ХХ-го сторіччя є поняття «енвайронменту» – мистецтва довкілля. Ця художня практика концептуального мистецтва передбачає роботу художника з оточуючим середовищем. Художніми опорами (медіа) цього явища є інсталяція, відео, звук, реді-мейди, оточуюче середовище. Зазвичай, енвайронмент передбачає наявність елемента інтерактиву – глядач не тільки долучається до дії, а й стає її активним учасником. Базові складові енвайронменту (час, місце, тіло художника або арт-об'єкт, звук, комунікація художника та глядачів) не можуть не асоціюватися з сучасними формами театральної діяльності. Це стосується як художніх засобів, так і самої ідеології дії, орієнтованої не стільки на результат, скільки на самий процес творення. В той самий час маємо замислитися також, у чому полягає відмінність між ними.

Для того щоб проаналізувати весь комплекс зв'язків та паралелей, які поєднують актуальні форми театру та концептуальне візуальне мистецтво в єдиний мистецький феномен, та знайти ті елементи, що тримають їх у різних художніх площинах, необхідно зробити кілька ретроспекцій щодо становлення та розвитку концептуалізму.

Концептуальне мистецтво вважається одним із поставангардових напрямів, генетично пов'язаних з модернізмом. На відміну від попередніх етапів еволюції художнього мислення, коли мистецтво мало на меті відобразити божественну сутність (міфологічна свідомість), відтворити реальність, яка б була кращою за реальність, що існує (класицизм), структурувати реальність (позитивізм), мистецтво, починаючи від модернізму, поступово прийшло до ідеї самоцінності художнього акту.

Його попередники – авангардизм, дадаїзм та сюрреалізм – задекларували відхід від категорій естетичного, а їхні ідеологи (Дюшан, Тцара) заперечили цінність художньої техніки, наративу, гармонії – всього того, що досі вважалося головними цілями візуального мистецтва та мистецтва взагалі. Саме вони зсунули живопис з п'єдесталу, віддавши перевагу просторовим формам художнього висловлювання, ввели в обіг принципи роботи з реді-мейдами, заклали основи інсталяційного мислення в сучасній художній практиці.

Сучасного вигляду концептуальне мистецтво досягло в період 60–70 років ХХ сторіччя, коли принципи, задекларовані попередниками, були реалізовані, розвинені та абсолютизовані наступними художніми поколіннями. В цей період зона художніх пошуків значно розширилась.

Одним із головних питань став пошук межі між художнім та нехудожнім. «Художники-концептуалісти зосереджували увагу не на створенні об'єктів мистецтва, а на процесах їхньої презентації та сприйняття. Це порушило традиційні схеми відносин між художниками, галеристами, кураторами та громадськістю» [4, 166]. Антибуржуазні, ліві погляди радикальної західної молоді цього періоду диктували нові правила гри – художній об'єкт не може бути матеріальною цінністю. Його не можна купити та помістити у приватну колекцію. Його фактично неможливо навіть зафіксувати – адже він створюється тут і зараз. Однією з базових ідей мистецтва нашого часу є ідея реди-мейду – «ідея готової речі, відмова від створення художнього витвору. Вважається, що все, що могло бути створено, – вже створено» [1, 28]. Зразки таких підходів знаходимо протягом усієї історії становлення та розвитку концептуалізму:

– у 1962 році Христо Явашев будує на паризькій вулиці барикаду з великих металевих діжок. Твором мистецтва на думку художника стала не сама барикада, а автомобільний затор, що утворився навколо неї;

– у 1960 році Стенлі Браун заявив, що всі взуттєві магазини Амстердама являють собою виставку його робіт;

– у 1962 році Пьетро Мацоні експонував планету як власний художній витвір.

Ці курйозні приклади насправді були абсолютно адекватною спробою відповісти на питання, що є твором мистецтва, як далеко простягається воля автора і де міститься межа художнього. Питання, яке поставив руба Марсель Дюшан, експонуючи свій знаменитий пісуар

– у 1999 році Трейсі Емін отримала Премію Тернера за експозицію, що складалася з її неприбраного ліжка, близни, презервативів та капців;

– у 2004 році Андреа Фрасер продала інтимну зустріч з собою колекціонеру за \$20.000 та зробила документальне відео цієї зустрічі. Воно і стало основою експозиції в Friedrich Petzel Gallery;

– у 1993 році Метью Лорет взяв участь у телевізійному ігровому шоу. Він надіслав художній громадськості запрошення подивитися це шоу по телевізору як художню акцію.

Ми бачимо, як протягом трьох десятиліть змінюється інтенція митців. Якщо на початку цього шляху художників найчастіше хвилювало питання, що є суб'єктом мистецтва, то в останні роки ми бачимо тенденцію до самопрезентації, так, ніби самий факт власного фізичного існування викликає сумніви. Ця тема отримала свій розвиток внаслідок формування феномену «інформаційного надспоживання» епохи традиційних мас-медіа, а згодом – електронних носіїв інформації. Розвиток інтернету, соціальних мереж та віртуальних моделей спілкування підтвердили, що

сумнівні передбачливих митців були небезпідставними.

Нонконформістські настрої першого періоду (60–70 років) стали основою для створення мистецтва, що протиставляло себе суспільству масового виробництва, суспільству споживання, суспільству маніпуляцій масовою свідомістю. Ця філософія знайшла своє вираження в теоретичних працях філософів та культурологів, зокрема відомих роботах Жана Бодрійєра «Система речей» та «Суспільство споживання». Візуальне мистецтво відреагувало на тенденцію надспоживання виникненням поп-арту, який мав за мету знищити межу між високою та низовою культурою, ввести в мистецький обіг образи, сформовані мас-медіа, створити ікони з предметів загального вжитку – від бляшанки з консервованим супом, до образу Мерелін.

Прояви концептуалізму у візуальному мистецтві найчастіше мали характер художніх акцій. Тобто були явищами просторовими. Як художня течія, акціонізм поєднав такі напрями, як перформанси, хепенінги, соціальну скульптуру, ленд-арт, відео-арт. Всі вони поєднуються такими базовими елементами, як

- час;
- місце;
- тіло митця;
- художній об'єкт;
- комунікація художника та глядача.

Акціонізм умовно поділяється на жанри. Власне акція (дія, скерована на досягнення певної художньої мети) передбачає, що акціоніст заздалегідь знає, до якої мети рухається. Хепенінг відрізняється тим, що розвивається спонтанно, і ніхто не знає, до чого приведе ця «подія». Ленд-арт художніми засобами перетворює, зміщує акценти в природному ландшафті, розглядаючи його як великий реді-мейд. Соціальна скульптура (об'єкти чи інсталяції, розташовані в міському середовищі) привносить художні запитання без відповідей у міський пейзаж. Відео-арт фіксує «іншу» реальність, вільну від мас-медійних образів, або, навпаки, полемізує з ними. В основі всі ці жанри мають ігрову природу, що, безумовно, споріднює їх з практикою сучасного експериментального театру.

«В 70-ті роки, – зауважує Ірина Уварова, – відбувається дивний бунт простору. Пластичні зачатки розбухали у просторі, окупували його. (...) Концептуалізм набуває досвіду акцій, що виводяться в простір самого життя, а сценографія Суворого стилю тотожна тотальній інсталяції. У простір великих інсталяцій вийшли Шайна та Кантор. Інші сценографи віддали себе на заклання. Концептуалізм призвав під свої знамена філософів та філологів. З художників вербував таких, що мислили.

Він поєднав акт творення з актом осмислення, творчу акцію та її дослідження. Мистецтво насичується філософією та імпульсами самопізнання, концептуаліст досліджує саме поняття «мистецтво». Концептуаліст створює свій міф про художній твір та слідкує за його роботою.

Саме в цій точці концептуалізм найближче підходить до театру авангарду. Авангардист-режисер створює міф про твір, який він має намір ставити. Далі він буде перевіряти «вагу» цього міфу» [5, 10].

Практику постдраматичного театру, отже, можна розглядати як ще один місток, що поєднує актуальні форми театру та візуального мистецтва.

### Література

1. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер : пер. з польск. / Є. Гротовський. – Л.: Літопис, 1999.
2. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://theatrumundi.org/2010/10/does-the-postdramatic-theatre-exist/>
3. Гройс Б. Типология искусства // Художественный журнал. – 2006. – № 61/62.
4. Вишеславський Г., Сидір-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. – Париж-Київ: Тетра, 2010.
5. Ритуал. Театр. Перформанс : Материали стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой – М. [б. и.], 1999.

### Анотація

У статті аналізується ситуація чергового перегляду кордонів між словом та візією в сучасному театрі . Феномен постдрами виводить візуальну складову театральної вистави на перший план. У цій ситуації актуалізуються зв'язки між театром та концептуальним мистецтвом. Інсталяція та відео-арт заміщують собою традиційні сцена графічні прийоми. Сучасний театр наближається до практики концептуального мистецтва.

### Аннотация

В статье анализируется ситуация очередного пересмотра границ между вербальным и визуальным в современном театре . Феномен постдрамы выводит визуальную составляющую театрального представления на первый план. В этой ситуации актуализируются связи между театром и концептуальным искусством. Инсталляция и видео-арт замещают собой традиционные сцениграфические

приемы. Современный театр приближается к практике концептуального искусства.

### *Summary*

The regular revision of the boundaries between verbal and visual takes place in contemporary theater. The phenomenon of the postdrama displays a visual component of theatrical performance to the forefront. The links between theater and conceptual art are updated at this situation. Installation and video-art replays traditional scenographic techniques. The modern theater is close to the practice of conceptual art.