

Ніна КІРАЛІ

ТЕАТР ЯК ІЛЮСТРОВАНА ОПОВІДЬ

Проблеми іконографії у театрознавчих дослідженнях

Ілюстрований літературний твір має особливий успіх серед читачів, хоча на загал із не меншим захопленням ми гортаємо сторінки цікавих книг, які не мають ілюстрацій. Драми – зовсім позбавлені ілюстрацій. Натомість для історика театру, театрального критика зображення, фотографія, рисунок, гравюра і т.п. є необхідними “додатками”. Завдяки їм фіксація вистави на вербальному рівні доповнюється, набуває ознак достовірності за допомогою кількох істотних деталей пластичної форми. Це дозволяє проникнути у візуальний світ спектаклю. Для тих, хто як глядач мав нагоду отримати естетичне задоволення, викликане пластичною формою вистави, згадані іконографічні документи стають вихідними пунктами для відновлення в пам’яті тих багатих асоціацій, які виникли в їхній уяві під час вистави, а деколи є реквізитами в межах їхньої естетичної пам’яті.

Натомість для тих, хто не міг побачити вистави – переважно це стосується давніх показів – вербальний опис, а також різноманітні іконографічні матеріали є основою для реконструкції театрального дійства. Пітер Брук пише, що “вистава є такою подією, яку глядачі сприймають, можливо, під різними кутами зору”. Але це твердження стосується особливо тих вистав, що є “прочитані – побачені” за допомогою іконографічних матеріалів. “Світло, декорації, костюми, актор, – пише Брук у нарисі “Метафізика театру”, – не є еквівалентними елементами”. Це означало б, що на фотознімку чи ескізі сценографа актор, костюм, декорація – кожне має окреме значення та іншу семантику в побудові сценічного образу.

Дотепер ми говорили тільки про традиційну іконографію. Може, сучасні способи фіксації вистави – відео, фільм, CD-ROM – вирішать названі проблеми документування театральних вистав? Хоча б сучасних? Виявляється, що це неможливо. Навіть тоді, коли цим займається сам режисер вистави. Творення фільму (це стосується також відеофільму) вимагає більшого суб’єктивізму в мистецькому підході, ніж режисерська праця. Тоді майже зовсім зникають “мислення в театральній матерії”, епічна дистанція режисера, бо камера

дозволяє йому безпосередніше реалізувати своє мистецьке бачення, вона стає проєкцією його “внутрішнього ока”. Проте, без сумніву, найбільш “достовірні” фільмування театральних вистав, відомі дотепер, зробили театральні режисери або актори, які брали участь у виставі; достатньо згадати такі імена, як Джордж Стреллер, Пітер Брук, Анатолій Васильєв, Еудженіо Барба, Торджер Везала.

Проблеми збирання й опрацювання іконографічних матеріалів мають двоякий характер: прагматичний і мериторичний (*той, що стосується суті, змісту* – прим. перекл.). До прагматичних належать насамперед труднощі фінансового та технічного плану. Відомо, що після того, як театри перейшли на самоврядування, значно зменшилися кошти, виділені для виконання солідної фотодокументації. Театри зовсім не мають коштів на утримання штатного фотографа, тоді як документація, зроблена видавництвами, потребує оплати на підставі авторських прав, оплати, яка дедалі збільшується, і т.ін. (причому така документація має радше рекламний характер, тому її важко використати в документальному опрацюванні вистави).

Більшість театрів має свій власний менеджмент і так званий відділ “паблік релейшен” (public relations), який готує рекламні матеріали для потреб фестивалів, закордонних виступів за тією ж обов’язковою моделлю. Деколи неможливо розрізнити фотографії з вистав, які зовсім не подібні між собою: кілька знімків головних героїв першого плану та знімки епізодів, що нагадують “живі картини” (tableaux vivants), найчастіше є прикладом виконаної фотографічної документації.

Стосовно історії угорського театру ця проблема ускладнюється ще й тим, що багато іконографічних матеріалів можна знайти лише за межами краю – в Румунії, Словаччині, Югославії, Україні, там, де діяли угорськомовні театри. Після того, як театри стали власністю держави, архівні матеріали розпорошилися, і тільки в останньому десятилітті, коли святкували річницю театрів у Клюї, Кошицях, Новому Саді, Орадеї, розпочалася робота над їх упорядкуванням, опрацюванням й виданням. Зараз готується до друку 2-й том

так званої “підручної” історії угорського театру періоду 1873-1918 рр., в якому ці матеріали будуть переглянуті й доповнені. Однак якщо взяти до уваги те, що в цих кільканадцятьох театрах і угорськомовних трупах за межами краю постійно працюють вітчизняні актори, сценографи і режисери, то стає зрозуміло, чому іконографічна документація така важлива у відтворенні точної і повної картини театрального життя всієї угорськомовної території.

Але найважливішими залишаються мериторичні проблеми збору іконографічних матеріалів та їх використання для всебічної і багатоаспектної інтерпретації театральної вистави. Прочитання вистави завжди спирається на використання матеріалів із минулого, бо кожна вистава після свого закінчення назавжди стає надбанням минулого. Кожний іконографічний документ – проект сценографії певних сцен, проект костюма, фотографія, що зафіксувала один із найхарактерніших жестів, характерну позу, відеозображення, ескізи, режисера або сценографа, зроблені під час репетицій, портрет актора в ролі, виконаний художником, сцени, зафіксовані на кінострічці – все виявляє лише частинку театральної дійсності, яку глядач сприймає під час вистави.

Багато теоретиків театру – Новаріна, Ліотар, Джілберт – торкалися питання відмінності між виставою, що відбувається на сцені, і теорією вистави в театральному мистецтві: “Власне, що криється за сценічним зображенням, відтвореним у теорії? – Сліпа поверхня, тобто те, що має приховатись”. Літературний твір, картина художника чи фільм, навіть вирвані з контексту в процесі створення, зберігають для наступних поколінь статус автономних сенсів незалежно від викликаних референційних значень. На відміну від цього театральна вистава для її творців у момент створення є водночас пізнавальним і творчим процесом. І нарешті, остаточно відрізняє театр від інших видів мистецтва присутність актора. Під час іконографічного фіксування цієї мімічної присутності актора не завжди існує гармонійний зв’язок між теоретичною основою й тим, що діється на сцені.

З появою фотографій ще більше змінився спосіб документування жесту й руху актора. Якщо в іконографічних матеріалах попередніх епох (від XVII до першої половини XIX ст.) важливо було зафіксувати кодифікований жест, то з початком XX ст. увагу іконографічної фіксації привертає тіло актора в русі і часопросторі. Серед усіх елементів театральної вистави, власне, жест і рух тіла найчастіше фіксують на фотографіях, рятуючи його в такий спосіб від забуття.

На думку багатьох теоретиків театральної іконографії, як, наприклад, Р. Вільнева, жест сам по собі – свідомо вибудований актором і точно виконаний ним образ. Свідомий жест актора є ніби тимчасово зупиненим рухом. Така властивість повністю відповідає фотографічному фіксуванню жесту, зберігаючи його навіки. З’явилося багато літератури на цю тему

(Бенджамін, Кросон, Картьє-Брессон, Барт, Шефер). Однак безсумнівно, що жест, створений інсценізатором і сприйнятий глядачем у русі, зафіксований у конкретний момент, є ніби виконанням, закінченням, “пам’яткою” певної сцени. Він визначає долю її подальшої театральної інтерпретації. Тому фотограф-документаліст відіграє важливу роль – роль свідка процесу створення “безперервності руху і жестів”. “Без фотографії ми бачили менше, знали менше, відчували менше” – зазначив Д. Рассел у статті “Понад 250 ввійманих миттєвостей, завмерлих у часі”.

Однією з найкрасивіших іконографічних книг про театр є словник антропології театру “Таємниче мистецтво Перформера”, який видали Еудженіо Барба та Нікол Саварезе. Тут досконало підібрано фотографії театральних жестів у русі й у стані спокою. Жест, призупинений у русі, є тим художнім фото, ієрогліфом, про який говорив Арто. Пізніше цю думку обґрунтував Барт: затримання динаміки руху в її найвищій точці передає суть самого руху.

Інший тип фотодокументації є повним запереченням попереднього. Він не затримує ходу вистави, а лише втілює призупинений час у готовій композиційній формі, тобто жест уже зафіксовано. Це підтверджується думкою Ролана Барта: “Фотографія подібна на примітивний театр, “живі картини”, як зображення нерухомих, намальованих облич, за якими бачимо обличчя покійників”. Фотографія, як відомо, також є документацією сценічного оформлення вистави, оскільки проект сценографії та костюмів, виконаний митцем-пластиком, не завжди реалізується так, як було задумано на початку. Це свідчить про інтерпретаційний пошук сценографа і режисера і аж ніяк не про кінцевий результат. Термін “інтерпретація” щодо декорації і костюмів вживаю тут свідомо, оскільки в театрі XX ст. вони зовсім втратили ілюстративний характер, який мали в період натуралізму, коли, наприклад, Золя писав: “Декорації – це тільки ілюстрування, яке може бути значно точнішим і цікавішим, ніж опис у повісті”.

В останні роки роль сценічної техніки в створенні пластичної форми вистави настільки зросла, що сценографи дуже часто готують лише ескізи з позначенням видів світла та іншого технічного обладнання, яким займаються інженери. Внаслідок цього розташування постановки, їх композицію можна віднайти у фільмовій документації або у відеозаписі, рідше – у циклі фотографій. (Це стосується багатьох вистав сучасного театру – Боба Вілсона, Марка Дегелера, а особливо альтернативних театрів). Роль світла, застосування аудіовізуальної техніки в постмодерному театрі спричинилися до того, що в сценографії відбулися великі зміни. Із сценографічного механізму вона перетворилася на механізм, “що продукує сни”. “Прийшов час, коли сценографія повинна позбутися інтелектуального характеру. Білий простір абстрактної декорації в своїй світлості й герметичності може стати протиотрутою для сценографії, зорієнтованої передусім на ілюстративність та заду-

ману семіотику зображення”, – прокоментував цю зміну А. П’єрон.

У час видання альбому проектів декорацій і костюмів до “Трагедії людини” Імре Мадача, який охопив понад 100-літню історію інсценізації цієї романтичної драми, ми поставили собі два основні запитання. Перше: наскільки театральні інсценізації, точніше, сценографічне вирішення, вплинули на пануючі історико-літературні інтерпретації цього століття та традиції сприймання твору (тут, звичайно, не можна оминати легенди, яка виникла навколо відомого акторського виконання головних ролей – Адама, Єви і Люцифера)? Відповідь на це питання важлива для “театрального прочитання” драми, бо в Угорщині ще й досі переважає історико-або теоретико-літературний аспект аналізу сценічних творів.

Друге питання, на яке шукає відповідь Дьордь Секелі, автор великого дослідження, вміщеного в альбомі, звучить так: чи на сценах насправді було показано твір, який написав Імре Мадач? У своїй праці “Міф – Чари – Оніричні сні*”, дослідивши сценічну історію драми, автор робить рішучий висновок, що до цього часу – повністю (тобто без режисерського скорочення), а також з урахуванням авторських приміток Мадача – драма ніколи не була реалізована на сцені.

Це пов’язано з труднощами, які нині повинен був подолати постмодерний театр, що спирається на тексти оніричної поезії. Тут площини сну, сну уві сні та сонної маячні створюють окремі сфери сценічної мови і можуть доповнюватися засобами сучасної аудіовізуальної техніки. Зіставлення ремарок драматурга, технічних можливостей сцени та прихованої сценічної іконографії виявляє, що режисери і сценографи брали до уваги передусім те, що доповнювало історичний, натуралістичний або містерійний план драми в дусі мейнінгенської школи і заперечувало виразно виділений автором план “сну”.

Причиною цього є ще один аспект сценографічних проектів, які виникли до “Трагедії людини”. Так, більшість із них перебували під впливом ілюстрацій, які створив відомий художник і графік Міхалі Зічи ще до появи трагедії. Дотепер у сценографів, які працюють також у кіно, бачимо рішучий відхід від світу романтичного історизму Зічи. Питання взаємовпливів книжкової ілюстрації та декорації, театрального костюма тут є особливо цікавим не тільки з теоретичного боку, а й з огляду використаної сценографами архітектонічної композиції, пейзажу на сцені, розташування героїв і т.д.

Таких прикладів у світовому театрі є багато, особливо на межі XIX – XX ст., але це й приводить нас до специфічної іконографічної форми, а саме до малюнків

драматургів чи режисерів. У першому випадку сценічна постать з’являється й живе одночасно в пластичній та літературній формах. Найяскравішим взірцем є творчість Альфреда Жеррі. Відомо, що у прем’єрі “Короля Убю” Жеррі створив маску Убю для актора Жем’єра, який виконував головну роль. Авторами декорацій були Боннар, Серюз’є, Рансон, Вюяр та Тулуз-Лотрек, а маріонетки створили Жарі, його сестра та П’єр Бонар. Портрети Убю, сцени окремих пригод героя драми виникали протягом 10 років (1895-98, особливо в рік прем’єри 1896, потім аж до смерті автора 1907). Однак це є специфічний вид іконографії, так звана вторинна іконографія, у якій словесне і графічне вираження виявляються за принципом комплементарності і тільки сукупно створюють задуману цілісність.

Напевно, документалісти вистав найменше використовують ситуативні нариси, створені під час репетицій (зараз її замінила фіксація на відеоплівку). Такі фрагментарні ескізи деякі режисери роблять для себе, так званий “режисерський екземпляр” (особливо в “авторському” театрі, де режисер є одночасно творцем партитури тексту чи творцем пластичної форми вистави). Відомий приклад – замальовки епізодів вистави “Незламний принц” в постановці Гротовського, які вийшли окремою книжкою.

Історик театру, досліджуючи різноманітні види і роди театральної іконографії, не раз відчував те, про що говорив Збігнев Герберт, спілкуючись із творами мистецтва: “Це не ми дивимося на твори мистецтва, а вони споглядають нас”.

Переклала з польської Тетяна Білик