

СУЧАСНИЙ ТЕАТР І КРИТИКА: У ПОШУКАХ ПОРОЗУМІННЯ

Аналізується стан театрального мистецтва та критики на сучасному етапі.

Ключові слова: сучасний театр, мистецтво, театральна критика.

Анализируется положение театрального искусства и критики на современном этапе.

Ключевые слова: современный театр, искусство, театральная критика.

The status of theatre art and criticism at the modern stage is analyzed.

Key words: modern theatre, art, theatrical criticism.

Процеси, що відбувалися в мистецтві ХХ ст., відбуваються і в сучасній культурі, різносторонні й суперечливі, як і саме життя. Руйнування стійкого, перевіреного часом канону торкнулося всіх видів мистецтва, навіть найконсервативнішого — театрального. До того ж виклик старому, класичному, розпочався ще на початку ХХ ст., коли вітчизняний театрал зіткнувся з таким феноменом як «нова драма», нині це вже класика, але саме вона започаткувала оновлення стилю в театральному мистецтві. Театральна публіка ознайомлюється з авангардним явищем для сценічного мистецтва — знову «нова драма», назва давня, але зміст інший. Її джерела слід шукати в документальній драмі, яка не претендує на абсолютну істинність, оскільки вдало поєднує документальну основу та художній вимисел, таким чином зберігаючи за собою ілюзію достовірності.

«Нова драма» кінця ХХ — початку ХХІ ст. максимально намагається відбити реальні події, стати безпосереднім віддзеркаленням життя, торкаючись соціально болючих тем. Сценічна реалізація «нової драми» потребує зміни режисерами «зовнішності» вистав, де декорації зведені до мінімуму, актори незагримовані, а музика й хореографія можливі лише в тому разі, коли вони не суперечать задумові драматурга. Однак назвати це новаторством складно. Зруйнування звичайної театральної атмосфери спостерігалось і в 1920 р. під час постановки В. Мейєрхольдом «Зорі» Е. Верхарна в Театрі РРФСР Перший.

Перед глядачами з'явилися актори без гриму, в однокольоровому одязі у вигляді комбінезону, по залі їздили автомобілі й мотоцикли, а зі сцени лунали інформація з фронту, спів Інтернаціоналу... Узагалі боротьба за право театру говорити про все найрізноманітнішими засобами характерна мистецтву ХХ–ХХІ ст.

Сучасні драматурги та режисери активно експериментують з жанрами, тому період сучасності справедливо називають «бунтом жанрів», оскільки нова система ще не склалася. Наприклад, в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька у виставах «Ранок ділової людини» (режисер Н. Гріншпун) жанр заявлений як театральні фантазії на теми Гоголя, «Дамський майстер» (режисер А. Багіров) — комедія в стилі танго, «Кайдаші» (постановка К. Півоварова) — сімейна хроніка тощо. Із подібною ситуацією ми зіштовхуємося, якщо беремо репертуар будь-якого «немузейного» театру України. Це ще не свідчить про те, що сучасний театр, який перебуває в пошуках, узагалі нехтує аристотелівську класифікацію жанрів.

Постійне оновлення, запозичення засобів, стилів і методів у всього світового мистецтва якісно змінили художні критерії оцінки творчості. Ще наприкінці XIX ст. існував певний, загально-визнаний та загальнопоширений естетичний мінімум, що свідчив про красу того чи іншого твору мистецтва. Подібний «соціальний інстинкт» в умовах сучасної культурної ситуації просто неприпустимий.

Сучасних авторів уже майже не цікавить, яка публіка прийде: «елітарна» чи «неелітарна» (насправді критеріїв розмежування немає), важливо, щоб прийшла. Насправді театр починається тоді, коли встановлюється контакт між художниками та публікою. Це епоха пошуку художниками свого глядача, епоха своєрідної демократії в мистецтві. Як приклад, виникнення кафе-театру при деяких театрах України. А чому б і ні? Адже фуршет під час відкриття виставки художника — це вже давня традиція.

Сучасній культурі, яку теоретики називають епохою модернізму, авангарду, постмодернізму (залежить від позиції автора), притаманне ігрове начало. Театралізація активно охопила всі сфери життя, також і мистецтво. Адже в самому процесі сприйняття постмодерністського артефакту закладений ігровий елемент, який доволі часто плутають з розвагою. Перевага в репертуарі багатьох театрів жанру комедії (в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька вона становить 80%), організація багатьох телевізійних проєктів як шоу і видо-вища — усе це не є показником поганого смаку сучасного глядача, який також готовий до серйозної розмови про мистецтво. Театри, що зі складнощами повернули публіку до зали після складних 80–90-х, у зв'язку з елементарною нестачею «високого, серйозного і проблемного» у своєму репертуарі, можуть втратити її.

Дух епохи, пронизаний гумором та іронією, допомагає позбавитися фізичного і психологічного напруження, інформаційної перенасиченості. Сам же постмодерністський артефакт являє собою складну структуру, багатоступінчастий текст для глядача з різним рів-

нем культури, освіченості. Він може виконувати декілька функцій одночасно — дидактичну, розважальну але завжди зберігаючи за собою естетичну роль. Глядач сам обирає, на якому етапі він перебуває, що він хоче отримати, ознайомлюючись з твором мистецтва. У цьому разі все залежить від того, хто сприймає, від його бажання і прагнення пізнати авторський задум.

Суттєва зміна театральної палітри забезпечує особливий стан одного з важливих фігурантів сценічного процесу — критика. У черговий раз на сторінках спеціалізованих журналів порушується питання про роль, місце критики, її доцільність. Справа в тому, що із самого початку виникнення «газетної» критики тривали суперечки щодо її призначення, особливо вони посилювалися у ХХ ст., яке по праву можна назвати століттям інтерпретаторів.

Коментуючи саму дефініцію «критика», слід зазначити, що в театрознавстві вона визначається по-різному. Найпоширеніші такі тлумачення. Відомий театрознавець О. Анкіст пише: «Театральна критика — сфера літературної творчості, що відбиває поточну діяльність театру. Театральна критика існує у формі узагальнених статей (наприклад, про творчий шлях окремих театрів, окремі проблеми театального мистецтва тощо), рецензій на вистави, творчі портрети акторів, режисерів тощо» [1, т. 5, с. 135]. Стан критики, як вважає О. Анкіст, визначається наукою, що вивчає історію та теорію театру. Проте розгляд впливу лише театрознавства на театральну критику не зовсім повний. У цьому контексті важливим є й вплив критики на науку про театр. Саме на цей зв'язок звернув увагу А. Зісь: «Критику <...> можна порівняти з лабораторією, в якій триває практична апробація естетичних критеріїв аналізу мистецтва, виробляються і синтезуються нові критерії та підходи, що забезпечують адекватне ставлення до нового художнього явища» [2, с. 28]. Театрознавець Г. Лапкіна також акцентує увагу на науково-творчій ролі критики [3, с. 6]. У межах системного театрознавства розглядає критику К. Бальме [4, с. 16].

Як форму журналістики визначає театральну критику П. Паві: «Рід критики, що практикується, зазвичай, журналістами з метою негайного реагування на постановку вистави і повідомлення про неї в засобах масової інформації» [5, с. 167].

О. Купцова досліджує критику як «джерело при відтворенні цінної картини театального життя» [6, с. 3]. Розмаїття визначень «театральної критики» пов'язане з різним рівнем смислів, визначальних характеристик, які дослідники вкладають у це поняття. А. Зісь розглядає критику як сполучну ланку між мистецтвознавством та публіцистикою. «Будучи особливим родом літератури, видом публіцистики, — пише вчений, — вона (критика. — А. Б.) водночас є складовою літературознавства й мистецтвознавства. З огляду на обставини критика постає межею між розвитком ху-

дожньої думки та науки про мистецтво» [2, с. 28]. А. Баканурський, один з авторів «Театрально-драматичного словника ХХ століття», вважає, що театральна критика — це «галузь літературної творчості, що віддзеркалює актуальні проблеми сучасного театру. Критика театральна — одна зі складових театрознавства, яка характеризується шохвилинністю, тобто оперативністю щодо інформації про всі події поточного театрального процесу» [7, с. 127].

Пропонуємо під театральною критикою розуміти складову театрознавства, предмети якої відбивають поточний театральний процес, надають оцінку творчості режисера, актора, художника, вистави в цілому.

Історія та теорія сучасного театрознавства зароджувалися на сторінках періодичних видань; рецензенти були першими, хто зафіксував і теоретично усвідомив рух театральної естетичної думки. До обов'язку рецензентів входило оперативне реагування на виставу. Про них можна говорити як про компетентних глядачів, критерієм професійного рівня яких було наявність театрального чуття, художнього смаку, літературного обдарування, вміння образною мовою передати архітектоніку вистави, здатність аналізувати роботи режисерів та акторів. Цінувалися й людські якості: чесність, порядність, відвертість. «Судження справжнього смаку значно глибше, ніж обивательське «подобається»; це судження народжується не на поверхні випадкового «задоволення-незадоволення», а з глибини душі, що шукає досконалості, та яка втратила себе в художньому сприйнятті цього витвору мистецтва...» [8, с. 258], — писав філософ і культуролог І. Ільїн.

Не менш важливою для рецензентів була й емоційна реакція на те, що відбувається на сцені — це саме те, що було природним для людей, які пишуть про театр, але, на думку А. Смелянського, втрачено «новою критикою»: «Новий критик у переважній більшості стоїть від театру на достатній відстані і, по суті, театру боїться. Концепція є, навіть ученість є, але ось цієї самої пристрасті, любові-ненависті, особистісного ставлення немає, а без цього нічого справжнього не народжується» [9, т. 1, с. 377].

На початку ХХ ст. поряд з оперативним рецензуванням на шпальтах спеціалізованої преси почали друкувати аналітичні статті, в котрих не лише розглядався окремий спектакль та обговорювався реальний стан справ на театральній сцені, але й значною мірою пояснювався та прогнозувався майбутній розвиток театрального процесу. Виникнення подібних праць позначило новий етап становлення критики.

Театральний критик у своїх судженнях ґрунтується на досягненнях театрознавства, надає теоретичне осмислення сценічному процесові, пропонує модель розвитку театру. Критик у тексті претендує на науковість викладення, висуває концепцію функціону-

вання театру, задає темп розвитку видовищної культури, однак якість його роботи залежить не тільки від рівня пізнання в царині теорії та історії культури, опанування методу художнього аналізу, але від розвитку самого театру. На думку Р. Барта, критика є лише вторинною мовою (метамовою) первинної мови твору [10, с. 272]. Зважаючи на складність культурного феномену театральної критики, котра за своєю природою не піддається денотативній та односторонній редукції, критик, згідно з бартівським розумінням, не може претендувати на «кінцеву» інтерпретацію спектаклю. «Ідея театру безпосередньо залежить від того, в який час живе той, хто її формулює, і які його життєві обставини. Це свідчить про суб'єктивність ідеї театру, що не дозволяє їй бути визнаною всіма» [11, с. 17]. Стратегія дослідження театральної критики залежить від загального і відповідного часу розуміння сутності та специфіки всіх складових театального мистецтва. «Починаючи із загального тону і прийомів критичної оцінки та закінчуючи словником поверхових театральних визначень, — усе змінюється в рецензії, залежно від домінуючих літературних та сценічних напрямів» [12, с. 739], — писав на початку ХХ ст. М. Долгов. Таким чином, у сфері театральної критики працюють як рецензенти, так і самі критики. Останні виводять критику на інший рівень інтерпретації, тоді як коментування залишається справою рецензента.

Однією з головних дискусій, що захоплювала театральну спільноту впродовж багатьох років, починаючи з кінця ХІХ ст., було вирішення протиріччя: об'єктивне-суб'єктивне. Театрознавець Г. Лапкіна вважає: «Критика змикається з наукою, прагне до розкриття об'єктивних закономірностей процесу. Але критика — вид літератури, мистецтво; в ній неминуче наявний суб'єктивний, особистісний підхід до предмета аналізу. Й у цьому складному поєднанні суперечливих основ — специфічна особливість критики» [3, с. 6]. Аналогічної точки зору дотримує і німецький театрознавець К. Бальме, який указує на суб'єктивність критики: «Однак театральна критика як джерело дослідження дуже тенденційна, тому до неї слід ставитися відповідально» [4, с. 126]. Таким чином, суб'єктивність можна розглядати як іманентну властивість театральної критики.

Особливість театральної критики (на відміну від літературної та художньої) полягає й у тому, що вона має справу зі спектаклем, життя якого миттєве, мінливе, не являє собою стійкого дискурсу. О. Сумбатов-Южин писав: «Картина, статуя, книга йдуть у вічність. Спектакль помирає в день свого народження і не воскресне ніколи: ті ж артисти вже завтра не те, ким були вчора» [13, с. 253]. Ця обставина ставить професію театального рецензента в особливе становище, перетворює його працю на «найделікатнішу»: «Літературний рецензент, аналізуючи роман пана Х., має справу з твором,

зафіксованим у слові — і лише з однією живою людиною — автором. Театральний критик має справу переважно з живим матеріалом (актори, режисер, декоратор). Дуже часто на його оцінках відбиваються його особисті симпатії й антипатії. Близькість до літератури не передбачає близькості до літераторів. Близькість до театру не зумовлює особисту пов'язаність з його діячами» [14, с. 10], — писав М. Слонім.

З кінця минулого століття стало зрозуміло, що театральна критика має якщо не випереджати, то хоча б не відставати від розвитку сценічного мистецтва. Нині все частіше на шпальтах наукових журналів звучить невтішний вирок сьогоднішній критиці. Перспективи її розвитку постійно порушувалися на сторінках наукових видань. Р. Коломієць у статті «Критика театральної критики», яка опублікована у 2003 р. в «Мистецьких обрядах», розмірковує над причинами кризового стану критики, яку захопили непрофесіонали. Власні висновки він оснований на аналізові більше 300 рецензій, опублікованих упродовж 2001–2003 рр. у столичній і провінційній пресі. Повернути професії її колишній статус автор вважає першочерговим. «Бути театральним критиком — це не тільки отримувати пристойну плату за свою працю, а й бути шанованим у суспільстві фахівцем, людиною рідкісної і вкрай потрібної в театральному процесі професії» [15, с. 223]. Зразковим для автора є суспільно-культурний статус критиків у Франції.

Проблеми стану сучасної театральної критики стали головною темою обговорення на міжнародній науково-практичній конференції «Російський театр в Україні. Проблеми сучасної критики», що відбулася в Одесі у 2006 р. Доктор мистецтвознавства А. Баканурський під час доповіді «Театральна критика: між двома проваллями» підкреслив: «Театральна критика нині розташовується, за висловом Камю, між двома проваллями: пустоцями та пропагандою. Можливо, розумніший француз і не мав на увазі сценічне мистецтво, але дуже влучно його афоризм стосується того, що нині являє собою наша театральна критика» [16, с. 2]. О. Лаврова, редактор журналу СТД РФ «Страстной бульвар, 10», стан театральної журналістики охарактеризувала так: «Зникають цілі жанри, наприклад, акторські портрети. У газетних текстах відсутній опис не тільки вистав як цілого, але й ключових сцен, що надають уявлення про постановку, не часто рецензенти приділяють належну увагу сценографії, костюмам, музиці. Або ж навпаки, — описуючи режисерське рішення і сценографію, взагалі забувають про акторську гру» [17, с. 11].

Складно не погодитися з професором А. Горальським, який вважає, що насправді можна пізнати тільки власну творчість [18, с. 8]. Однак думка про те, що художник має бути голодним, а критик ситим, поступово актуалізується. Без наукової в її академічному ро-

зумінні інтерпретації, серйозного аналізу вистави зрозуміти різноманітність і складність сучасної культури дуже складно, це і може бути метою подальших досліджень.

Список літератури

1. Аникст А. Театральная критика / А. Аникст // Театральная энциклопедия. В 5 т. / [гл. ред. П. А. Марков]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1961 — 1967. — Т. 5. — С. 135–140.
2. Зись А. Я. К вопросу о формировании общей теории искусств / А. Я. Зись // Теория художественной культуры. — 1997. — Вып. 1. — С. 6–29.
3. Лапкина Г. А. История русской театральной критики / Г. А. Лапкина. — Л. : ЛГИТМиК, 1975. — Вып. 1. — 87 с.
4. Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; [пер. з нім. В. Кам'янець]. — Львів : ВНТЛ–Класика, 2008. — 269 с.
5. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр. К. Разлогов]. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
6. Купцова О. Н. Из истории становления советской театральной критики (1917–1926) / О. Н. Купцова. — Саратов : Из-во Саратовского ун-та, 1984. — 68 с.
7. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. — К. : Знання України, 2009. — 319 с.
8. Ильин И. А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции / Иван Александрович Ильин. — М. : Искусство, 1993. — 348 с. — (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
9. Смелянский А. Междоумья времени. Кн. 1 / Анатолий Смелянский. — М. : Изд. дом «Искусство», 2002. — 528 с.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, Универс, — 1994. — 616 с.
11. Азеева И. В. Литовское эхо философских исканий европейского театра ХХ века: театр Юозаса Мильтиниса / И. В. Азеева // Аркадия. — 2008. — № 2. — С. 16–27.
12. Долгов Н. О прошлой и настоящей рецензии / Н. Долгов // Театр и искусство. — 1910. — № 40. — С. 739–740.
13. Сумбатов-Южин А. И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма / А. И. Сумбатов-Южин. — М.–Л. : Искусство, 1941. — 702 с.
14. Слоним М. На пути к возрождению театра / Марк Слоним // Театр и кино. — 1916. — № 11. — С. 10–11.
15. Коломієць Р. Критика театральної критики / Р. Коломієць // Мистецькі обрії. — 2003.
16. Баканурський А. Театральная критика: между двумя безднами / А. Баканурський // Аркадия. — 2006. — № 4. — С. 2–4.
17. Лаврова А. Театральная журналистика и театр / А. Лаврова // Аркадия. — 2006. — № 4. — С. 11–13.
18. Горальський А. Правила тренінгу творчості / А. Горальський : методичний посіб. — Львів : ВНТЛ, 1998. — 52 с.

Надійшла до редколегії 24.12.2010 р.