

**В. П. Пацунов**

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

## КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА «ТЕАТРУ ПОТРАСІННЯ»

### **В. П. Пацунов. Концептуальні засади мистецтва «Театру потрясіння»**

Систематизовано основні ознаки мистецтва «Театру потрясіння» як найенергетичнішого з усіх театральних напрямів. Застосовано аналітико-концептуальний та емпіричний методи для вияву найбільш енергомістких режисерських засобів, здатних викликати в публіки стан потрясіння. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в театрознавстві здійснено аналіз і систематизацію режисерського інструментарію «Театру потрясіння». Запропонована концепція увінчує трикутник, що разом з мистецтвом «Театру вдавання» та мистецтвом «Театру переживання» становить технологічну триєдність театрального мистецтва: удавання — переживання — потрясіння. Дослідження засвідчує, що мистецтво «Театру потрясіння» можливе за умови втілення в сценічному просторі таких фундаментальних компонентів, як герметичний модуль драматургії, мускулатура подій вистави, сценографічна режисура, метафорична лексика, засоби психологічного театру, енергетичне поле випромінювання акторів.

**Ключові слова:** *герметичний модуль драматургії, «Театр потрясіння», транс, сценографічна режисура, молекулярна режисура, випромінювання театру.*

### **V. Patsunov. Conceptual basis of the art of “Theatre of Shock”**

**The purpose of this paper** is to develop the fundamental basis of the art of “theatre of shock”, as the art of the highest spiritual and emotional level, as well as to identify the characteristic features and directorial components that provide it.

**The methodology.** We applied the analytic-conceptual and empirical approaches to identify the most energy-intensive artistic means of creating a theatrical product and the most effective directorial tools for influencing the spiritual-emotional sphere of the viewer by creating the highest energy and philosophical and aesthetic level that can bring the audience to a state of shock.

**The results.** For the first time in art criticism, an analysis of the generalization and systematization of director's tools and ways was carried out, the creation of a “shock” for the creation of theatrical art. The concept proposed by the author crowns the triangle that, together with the art of “dissimulation theatre” and the art of “excitement theatre”, is the

technological trinity of theatrical art: dissimulation — excitement — shock. The study conducted by the author gives grounds to conclude that the creation of theatrical performances, belonging to the art of the highest spiritual and emotional level — to the art of “theatre of shock”, is possible if such fundamental components as: sealed module of dramaturgy, “muscles” of play events, scenographic directing, metaphorical vocabulary, means of psychological theater and energy field of actors’ “emission” are embodied in the stage space. The model of the “theater of shock” assumes complete domination over the emotions of the spectator, the deepest immersion in the whirlpool of dramatic events and bringing to a deep trance with a powerful energy field of emission.

**The topicality.** This paper contains such terms as “theater of shock”, “theater of trance”, “scenographic directing”, “molecular directing” are introduced into scientific circulation.

**The practical significance.** Scientific development of ways, methods and means of creating the “theater of shock” as a kind of the most powerful energy and philosophical-typical level can be implemented in the educational process. Along with this presentation the concept of “theater of shock” can have its continuation in the theses of students with degrees in the field of art history, opens the prospect of updating the theatrical palette.

**Key words:** *sealed module of dramaturgy, the “theatre of shock”, trance, scenographic directing, molecular directing, emission of the theater.*

**Постановка проблеми.** ХХІ ст. для людства — глобальна інтенсифікація всіх без винятку сфер життя — соціальних, наукових, технологічних, виробничих, мистецьких тощо. Під впливом екологічних та суспільних потрясінь загострився загальний емоційний стан людства, невпинно пришвидшується ритм життя. І якщо найбільше чутливі та гнучкі види мистецтва (музика, образотворче мистецтво) намагаються не лише встигати за часом, а подекуди випереджати його, то театральному мистецтву у зв'язку з його професійною специфікою притаманна певна інертність. Саме тому на часі врізноманітнення театральної палітри, інтенсифікація її енергетичного поля, розробка такого напрямку, як

«Театр потрясіння», ознаки та закономірності якого досі не проаналізовано та не систематизовано. У цьому полягає актуальність та новизна цього дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** І хоча деяким з режисерів останнього століття (Вс. Меєргольду, П. Бруку, Є. М. Гротовському, Б. Равенських, Л. Додіну, Ю. Любимову, Р. Віктюку та ін.) вдавалося окремими виставами досягати ефекту потрясіння, однак про технологічні шляхи досягнень такого енергетичного рівня сценічних творів було зазначено занадто мало. Щоправда, варті уваги концептуальні роздуми Є. Гротовського (1999) про власну методику роботи, парадоксальні враження Г. Козінцева (1973) про виставу «Король Лір» П. Брука, опис Є. Габриловичем (1964) сцен із забороненої вистави Вс. Меєргольда «Як гартувалася сталь», дослідження А. Мурзич (2008) «Театр Романа Віктюка. 3 точки у вічність», книга О. Мальцевої (1999) про театр Ю. Любимова й деякі інші праці, у яких зафіксовано театральні події, що досягали рівня потрясіння. Однак ніхто з авторів не наважився дослідити та узагальнити саме режисерський інструментарій «Театру потрясіння» як особливого мистецького напрямку, що й зумовило автора вдатись до його аналізу та систематизації.

**Мета статті** — здійснити систематизацію базових режисерсько-постановочних компонентів мистецтва «Театру потрясіння», їх ознак та характеристик, а також шляхів їх сценічного втілення; долучити до наукового вжитку такі поняття, як «Театр потрясіння», «герметичний модуль драматургії», «сценографічна режисура» і «молекулярна режисура», що сформувались у процесі розвитку театального мистецтва другої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У поняття «Театр потрясіння» ми закладаємо досягнення значного енергетичного впливу на глядача, занурення його в стан глибокого позитивного трансу і, зрештою, доведення до катарсису.

Чи можемо ми стверджувати, що театральна вистава здатна гіпнотизувати глядача? Вистава, яка потрясає публіку, дійсно може сягати сили гіпнозу, точніше, її початкової стадії. Відірвавши глядача від реальності, вона кидає його в прірву людських пристрастей, страждань, подій і катаклізмів, занурює (або здійсмає) у стан глибокого трансу.

Багаторічні дослідження автора сприйняття глядачами сценічного продукту засвідчили, що стан глибокого позитивного трансу помітно відрізняється від стану звичайного емоційного захоплення як тривалістю, так і якістю. Багаторазово доводилося спостерігати заціпеніння публіки наприкінці виняткового за енергетикою видовища — виставу завершено, а в глядацькій залі — мертва тиша. Ця священна пауза, під час якої сотні людських організмів завмерли в спільному кратері вулкана, що от-от вибухне, може тривати надто довго — до півтори хвилини. Для театру це вічність. А далі — виверження неймовірних та надто тривалих емоцій, можливих лише в стані грандіозного потрясіння.

Звичайно, театр потрясіння не може належати до індустрії розваг. У шоуіндустрії, як і в мистецтві театральній «попси», царює інша якість емоцій — яскравих, але швидкоплинних. Театральне ж потрясіння може залишатися в емоційній пам'яті глядача десятки років, навіть усе життя.

Якість театральної «кулінарії» залежить від багатьох «інгредієнтів». Однак, на нашу думку, перелік тих, що є базовими для приготування такого рідкісного делікатесу, як «театр потрясіння», виглядає так:

### **1. Герметичний модуль драматургії.**

Зазвичай, будь-який літературний матеріал має значний відсоток масиву, який не містить енергетики. Це можуть бути необов'язкові подробиці, повтори, побутові змі, багатослів'я тощо. Вони є своєрідними дірками, з яких витікає енергетичне паливо видовища. Адже навіть найгеніальніший автор тексту не може бути автором вистави. Ця місія покладена на режисера, тому він має перетворити літературу в щільну «м'язову» систему, звільнивши її від усього зайвого, як це робить скульптор з брили граніту або золотошукач — з купи золотоносної руди. У результаті такої обробки формується герметичний модуль драматургічного твору, на кшталт першого ступеня космічного корабля, що має відірвати сценічний корабель від земного тяжіння та вчасно полишити його для вільного польоту творців вистави в безмежному всесвіті фантазії. Театральна література має бути лише катапультою для злету, а не кайданами режисера.

Ця теза набула підтвердження в новітній концепції сучасного театру, розробленій Х.-Т. Леманом (2013) у дослідженні «Пост-

драматичний театр», згідно з якою світовий театр кінця ХХ — початку ХХІ ст. увійшов в епоху постдраматики. За твердженням науковця, постдраматичний театр відмовляється від літератури як цементу театрального дійства, звільняється від структури літературного твору та формує власну композицію. Те, про що мріяли теоретики та практики театру ХХ ст. (А. Арто, В. Меєргольд, Лесь Курбас, Є. Гротовський), а саме позбавлення театром залежності від літератури та виходу на широке поле безмежного розмаїття власних самодостатніх виражальних засобів, втілюється в ідеї постдраматики. І хоча окремі аспекти концепції Х.-Т. Лемана (насамперед депсихологізація видовища) неприйнятні в «Театрі потрясіння», однак процес його вивільнення від диктатури драматурга окреслено доволі ґрунтовно.

У запропонованій моделі театру потрясіння драматургія не структурує виставу, її структурує режисер. Якщо до ХХ ст. творцям театру смисли буття пропонували драматурги, то у ХХІ ст. авторство фундаментальних смислів перебрала на себе режисура.

## 2. Мускулатура подій вистави.

ХХІ ст. відзначається новими ритмами, вимірами часу та простору. Тотальна комп'ютеризація сформувавала кліпове мислення, отже, і нову «кардіограму» людського життя, у якому незрівнянно зросла вартість кожної секунди. Тому партитура вистави має бути розроблена за законами гострого детективу із захопливою інтригою, з надзвичайно напруженою «мускулатурою подій» (за Г. Товстоноговим), що непередбачувано розвиваються в екстремальній атмосфері.

## 3. Сценографічна режисура.

У другій половині ХХ ст. відбувся стрімкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі 60–90-х рр. запропонували надвиразну образно-дійову лексику. Сценографічна мова почала успішно замінити літературну, яка, за категоричним висловом Лесь Курбаса, «заволоділа театром і вбила і його, і актора» (Курбас, 1991, с. 41). Режисура підхопила сценографічний бум, і відтоді їхнє образно-сценографічне мислення стає одним з вирішальних чинників успіху сценічного твору. Сучасний театр високого ґатунку складно уявити без режисури, здатної мислити сценографічними категоріями. Так виник новий

сценічний кентавр, який ми позначаємо терміном «сценографічна режисура».

## 4. Метафорична лексика.

Образна сценографія активно звертається до театральної метафорики, що за умов своєї органічності має унікальну здатність вражати публіку значно глибше, ніж реалістична лексика. Це можна пояснити тим, що, по-перше, влучна метафора розкриває глибинну сутність образу або явища; по-друге, вона вражає публіку своєю мистецькою красою; і, по-третє, надає глядачеві естетично-емоційну насолоду від процесу розкриття утаємничених смислів, даруючи йому потрясіння від пробудження в ньому творця. Тому сценічна метафора є перлиною театрального мистецтва.

## 5. Школа психологічного театру.

Для досягнення ефекту потрясіння актори мають досконально володіти базовими техніками школи психологічного театру, що відіграє таку ж роль у театрі будь-якого напрямку, як і, наприклад, школа класичного балету в будь-яких різновидах хореографії (чи то в бальній, чи то в народній, чи то в спортивній, чи то в модерній). Без глибокої сценічної правди, що забезпечується психологічною театральною школою, збудити почуття й емоції глядача та здійснити його до стану глибокого трансу неможливо.

## 6. Енергетичне поле випромінювання.

Цьому «інгредієнту» приділимо особливу увагу як одному з вирішальних у мистецтві «Театру потрясіння».

Бурхливий розвиток науки призвів до появи надрозумної апаратури, здатної фіксувати і біополе людини, і електромагнітні параметри кожного людського органа, і різноманітні енергетичні поля. Зрештою дослідження нейробіології свідчать, що людина є коливальним контуром, і все її життя та діяльність являють собою не що інше, як електрохвильові коливання. Езотеричний вибух останніх десятиліть інтенсифікував відкриття нових фізико-, хіміко-енергетичних джерел випромінювань людини. І попри подальші найкарколомніші досягнення вчених людина завжди залишатиметься чи не найзагадковішою з усіх загадок природи. Навіть про Всесвіт людство знає значно більше, ніж про себе.

Якою б віртуозною технікою не володів актор, якими б разючими зовнішніми якостями не обдарувала його природа, але якщо він не генерує випромінювання, то ні за яких умов

не зможе довести публіку до стану потрясіння. Історія театру знає безліч зовні ефектних акторів, які попри всі старання не проникають у серця глядачів, оскільки далі авансцени їхні «промені» не світять і не гріють.

Сучасна техніка концентрування енергетичних потоків акторів та генерування могутнього сумарного енергетичного поля випромінювання всіх компонентів вистави є одним із головних завдань сучасного режисера «Театру потрясіння». Розвиток сучасної науки надає змоги опанувати цю унікальну техніку впливу на глядача, творити театр найвищого естетичного, енергетичного та філософського рівня.

У зв'язку з проблемою випромінювання не можемо не поділитись ідеєю «Театру нерухомості». Нерухомість, як відомо, зацікавила Вс. Меєргольда завдяки концепції «статичного театру» М. Метерлінка. Якщо спробуємо замінити термін «нерухомість» на близький йому «гіпер-рапід», то отримаємо інструмент найвищого ступеня концентрації енергії, а отже, і найбільшу силу впливу на глядача-реципієнта. Гіпер-рапід, або так звана нерухомість, за умов виключної концентрації актора на внутрішніх психофізіологічних процесах та в режимі абсолютної фізичної свободи, провокує у виконавця молекулярну зосередженість на кінострічці бачень, що є однією з визначальних основ психологічної бази «Театру потрясіння». Енергетичні поля, генеровані випромінюванням акторів, сценографії, музики, шумів, багатьма режисерсько-постановочними засобами, якщо вони об'єднані режисурою в єдиний могутній променевий пучок, здатні тотально заволодіти емоціями публіки, зануривши її в стан трансу.

За умов абсолютної зосередженості актора на внутрішніх процесах у момент гри в його організмі автоматично спрацьовує механізм «підзарядки», від чого енергетичні поля актора збуджуються, і народжується акт випромінювання енергії. Цей процес проживання назвемо «молекулярним». Саме на молекулярному рівні організм актора перетворюється на генератор променів, за допомогою яких і транспортується в публіку весь спектр устремлінь та відчуттів актора-ролі. Саме за цим опроміненням, не усвідомлюючи того, люди йдуть у театр. Не за сюжетом, адже вони, як правило, вже чули щось про Гамлета, Отелло, Ромео та Джульєтту. Їх цікавить не

«що?», а «як?». І всмоктують вони оце «як?» кожною своєю молекулою. І це не метафора, а хімія. Адже загальновідомо, що на дві третини людина складається з води. А вода, як неспростовно доведено, усе чує, усе бачить і навіть відчуває настрій та реагує на нього.

Згадаймо, як у дитинстві ми за допомогою лінзи концентрували розсіяне сонячне світло в один гострий світловий пучок, яким випалювали візерунки на дереві або видобували вогонь концентрованою енергією Сонця. За аналогічним фізичним законом видобувається вогонь харизматичного актора. Його енергія, народжена гамою устремлінь і почуттів, концентрована в гострий пучок, генерує випромінювання, що запалює душі й серця десятків, сотень, тисяч охочих до солодкого вогнища пристрастей театроманів, любителів спалахувати та згоряти в солодкій пожежі пристрастей та емоцій.

Сконцентрувавши енергетичні поля кожного виконавця вистави, режисер збирає їх у єдиний енергетичний джгут і, поєднавши з енергетикою сценографії, музики, пластики та інших суміжних мистецтв, запалює «вольтову дугу» між творцями та глядачами. На цьому спільному вогнищі емоцій глядачі разом з акторами, режисером, сценографом, композитором стають рівноправними творцями взаємної насолоди. Так народжується «Театр потрясіння». Однак на тернистому шляху творчої «вагітності» на митців чекає надто багато перешкод.

Результати дослідження вможливають оновлення інструментарію театрального мистецтва загалом та театральної освіти зокрема, доповнюючи наукові розвідки з технології театрального мистецтва, поповнюючи театральний лексикон новими поняттями, сформованими театальною практикою за останні півстоліття.

**Висновки.** Зважаючи на викладене вище, можемо зазначити, що шлях до «Театру потрясіння» пролягає через такі базові режисерські інструменти:

- герметичний модуль драматургії;
- мускулатура подій вистави;
- сценографічна режисура;
- метафорична лексика;
- технологія психологічного театру;
- енергетичне поле випромінювання.

Дослідження спонукає до подальшого поглиблення розробок вищенаведеного інстру-

ментарію та створення монографії «Театр потрясіння».

#### Список посилань

- Габрилович, Е. И. (1964). Рассказы о том, что прошло. *Искусство кино*, 4, 68–69.
- Гротовський, Є. (1999). *Театр. Ритуал. Перформер*. Львів: ЛДУ імені Івана Франка.
- Козинцев, Г. (1973). *Пространство трагедии*. Москва: Искусство.
- Курбас, О. (1991). Театральний лист. *Молодий театр Генеца. Завдання. Шляхи: Статті, спогади, матеріали*. (с. 36–45). Київ: Мистецтво.
- Леман, Х-Т. (2013). *Постдраматический театр*. Москва: ABCdesign.
- Мальцева, О. Н. (1999). *Поэтический театр Юрия Любимова*. Москва: РИИИ.
- Мурзич, А. (2008). *Театр Романа Виктюка. Из точки в вечность*. Санкт-Петербург: Знание.

#### References

- Gabrilovich, E. I. (1964). Stories about what happened. *Iskusstvo kino*, 4, 68–69. [In Russian].
- Hrotovskiy, Ye. (1999). *Theater. Ritual. Performer*. Lviv: Lvivskiy derzhavnyi universytet imeni Ivana Franka. [In Ukrainian].
- Kozintsev, G. (1973). *The space of tragedy*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Kurbas, O. (1991). Theatrical letter. *Molodyi teatr Heneza. Zavdannia. Shliakhy: Statti, spohady, materialy*. (pp. 36–45). Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Leman, H-T. (2013). *Post-Drama Theater*. Moscow: ABCdesign. [In Russian].
- Maltseva, O. N. (1999). *Poetry Theater of Yuri Lyubimov*. Moscow: RIII. [In Russian].
- Murzich, A. (2008). *Roman Viktiuk Theater. From point to eternity*. St. Petersburg: Znanie. [In Russian].

Надійшла до редколегії 12.03.2021