

СХІДНІ МОТИВИ В ЕСТЕТИЦІ  
НОВОГО ТЕАТРУ ГОРДОНА КРЕГА

*Демещенко*

**Віолета Валеріївна**

кандидат історичних наук,  
доцент, Інститут культурології  
Національної академії  
мистецтв України, Київ  
[viola.6@mail.ru](mailto:viola.6@mail.ru)

*Демещенко*

**Виолетта Валерьевна**

кандидат исторических наук,  
доцент, Институт культурологии  
Национальной академии  
искусств Украины, Киев  
[viola.6@mail.ru](mailto:viola.6@mail.ru)

**Violeta Demeshchenko**

Ph.D. in History, Associate Professor,  
Institute for cultural research  
of the National Academy of Arts  
of Ukraine, Kyiv  
[viola.6@mail.ru](mailto:viola.6@mail.ru)

*Анотація.* Стаття є спробою переосмислення творчості відомого англійського режисера, художника, сценографа й журналіста Гордона Крега, який у своїй професійній діяльності віддавав перевагу традиціям східного театру (Китаю, Індії, Японії) та їхній естетиці.

Дослідження взаємодії й взаємовпливу театральних культур Заходу і Сходу з наукових позицій як у сучасному мистецтвознавстві, так і в театрознавстві й сьогодні залишається актуальним. Особливу зацікавленість викликають процеси взаємопроникнення театральних культур, логічним завершенням яких є творчий синтез.

У статті розкриваються етапи творчості видатного режисера Гордона Крега з акцентом на його театральних експериментах.

**Ключові слова:** театр, режисура, вистава, східний театр, актор, акторська техніка, графіка, японська гравюра, сценографія, символізм, маріонетка, маска.

*Актуальність.* Стаття є спробою переосмислення творчості відомого англійського режисера, художника, сценографа та журналіста Гордона Крега, який у своїй професійній діяльності віддавав перевагу традиціям східного театру (Китаю, Індії, Японії) та їхній естетиці. Також режисер захоплювався ідеями символізму, за допомогою якого, на його думку, в театральних виставах можна ефектно використовувати форми образно-поетичного та асоціативного мислення, що були, як він уважав, засобами передання емоційної ідеї.

Дослідження взаємодії та взаємовпливу театральних культур Заходу та Сходу з наукових позицій як у сучасному мистецтвознавстві, так і в театрознавстві й сьогодні залишається актуальним. Мистецтвознавці у своїх дослідженнях звертаються не тільки до окремих явищ культури і мистецтва, але й вивчають їх та порівнюють їхні традиції, зокрема театральні. Особливо цікавий інтерес викликають процеси взаємопроникнення та взаємовпливів, логічним завершенням яких є творчий синтез. Потреби сучасних мистецьких театральних практик підтверджують наукову думку, що протиставлення європейського театру східному вже давно не є традиційним.

**Мета статті** — охарактеризувати творчість видатного англійського режисера Гордона Крега, акцентуючи увагу на його театральних експериментах кризь призму орієнтального мистецтва, а також прослідкувати, яким чином творчість режисера загалом вплинула на формування нової естетичної традиції європейського театру ХХ-го століття.

Стан дослідження. Сформульованим вище питанням присвячені роботи відомого історика-сходознавця Конрада М. “Запад и Восток” та “Избранные труды. Литература и театр”, які досліджують саме тематику взаємовпливів у мистецтві.

Проблему взаємопроникнення східного та західного театрального мистецтва, впливу естетики східного театру на теорію й практику Гордона Крега розглядали у своїх роботах Бачеліс Т. “Шекспир и Крег”, Кочетова Є. “Восточные мотивы в творчестве Гордона Крега”, Козінцев Г. “Пространство трагедии”, Bablet D. “Edward Gordon Craig”, Macfall H. “Some Thoughts on the Art of Gordon Craig, with Particular Reference to Stage craft”. У 80-ті роки ХХ століття з’явилася розвідка, у якій відзначався вплив Сходу на творчість Г.Крега, а саме: Образцова А.Г. “Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков”.

Дія філософії “дзен” на світобачення Швейцера А., музику Малера Г., живопис Матіса А. в подобицях розглянута Завадською Є. в працях “Восток на Западе”, “Эстетические проблемы живописи старого Китая”. Її дослідження щодо цієї тематики вирізняються яскравим та логічним порівняльним аналізом східної та європейської традиції. Шахматова О. в роботі “Искания европейской режиссуры и традиции Востока” розглядає проблеми взаємопроникнення театральних культур Сходу і Заходу та їхній вплив на творчість видатних режисерів ХХ століття: Мейерхольда В., Рейнхарда М., Крега Г., Таірова А., які у своїх театральних експериментах породжували своєрідний театральний синтез на основі досвіду різних культурних традицій. Можемо також відзначити розвідки сходознавця Серової С. “Китайский театр — эстетический образ мира”, “Пекинская музыкальная драма”, ““Зеркало просветленного духа” Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра”, “Китайский театр и традиционное китайское общество”, “Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия)”.

Значні наукові дослідження щодо взаємовпливів мистецтв ознаменували 20-ті роки ХХ століття: Мерварт А. “Театр Индии — Новый зритель”, “Элементы народного творчества в классической драме Древней Индии”, “Сюжет “Сакунталы” в малабарской народной драме”, “Индийский народный театр”, Конрад М. щодо вивчення історії та мистецтва театрів Японії “Театр Но”, “Театр Кабуки”, “Японський театр”. У 1923 році була видана праця в перекладі російською мовою німецького дослідника Гагемана К. “Игры народов”, а також у 1935 році виходить відома робота культуролога Хейзінга Й. “В тени завтрешнего дня”, що була перекладена сімома мовами, де науковець розмірковує про людську культуру, цивілізацію й можливості за допомогою духовності врятувати світ, а один з кроків до цього спасіння — повернення до традицій Сходу, його духовності, філософії, культури і мистецтва.

Після Другої світової війни інтерес до східних культур надзвичайно виріс, з’являються нові роботи про театри Індії, Китаю і Японії: Anan M. “The Indian Theatre”, Bowers F. “Japanese theatre”, Scott A. “The classical theatre of China”. Уперше відбуваються спроби компаративного аналізу мистецтва на основі вивчення різних культур. Професор Каліфорнійського університету Ерл М. написав книгу “Японська традиція в англійській та американській літературі”, а його колега Пронко Л-К. — “Театр Сходу і Заходу”, де вони розглядають театральне мистецтво Азії та його вплив на сучасний західний світ, аналізують можливості подальшого використання форм східного театру, автори досліджують життя і творчість видатних діячів ХХ століття.

Необхідно зазначити, що велика кількість вчених розглядає мистецтво театру, як деяку окрему галузь людської діяльності, майже не пов’язану з подіями конкретної історичної дійсності, соціальних трансформацій та суспільних потрясінь. На основі цього вони уявляють взаємодію культур, як різновиди використання окремих радше фрагментарних особливостей мистецтва, та в більшості випадків проводять дослідження, на жаль, у суто зовнішньому контексті. Під час такого підходу втрачається глибока сутність процесу взаємопроникнення та взаємодії культур у мистецтві, який може викликати певні протиріччя, а не протікати спокійно, але безперечним є те, що кінцевою ме-

тою та результатом цього є синтез мистецтв, як закономірний процес.

**Виклад основного матеріалу.** У своїй роботі “У тіні завтрашнього дня” Й. Хейзінг говорить про те, що на перетині XIX–XX ст. відбувся перелом у світогляді суспільства. Це відбулося одночасно з прощанням західного світу і, насамперед, європейця з багатьма ілюзіями, одна з них — міцність фізичного світу. Під тиском наукових відкриттів матерія змінювала звичні форми, витончуючись і погрожуючи зникнути зовсім, а сталий евклідовий простір здригнувся від появи нових теорій. Земля пішла з-під ніг. Наука “наблизилася до кордонів ментальних можливостей людини”, позбавляючи її “затишної реальності”, щоб “відвести душу на простій та зрозумілій картині світу, у якій пахне сіном і дзвенять трелі нічного птаха” (Heijzinga, 1992, p. 271).

Саме в цей період інтелектуальні кола спостерігали захід сонця Європи, що приводило у відчай одних і спонукало інших до інтенсивних пошуків виходу з ситуації глухого кута. У цьому контексті хотілося б згадати роботу відомого німецького філософа Освальда Шпенглера “Закат Європи”, яка вийшла у світ 1918 року. У ній філософ говорить про те, що кожна цивілізація має свою душу, на першому етапі ця душа породжує мову, віровчення, мистецтво, науку й державу, на другому етапі душа раптово затвердіває, що призводить до занепаду й загибелі цивілізації. Молоді цивілізації розквітають, як квіти в полі (Shpengler, 1993, p. 151), старі нагадують гігантські висохлі дерева, які настобурчують свої гнилі сучки в незайманому лісі (Shpengler, 1993, p. 265).

Страх загибелі цивілізації ніби постійно відчувався в повітрі на початку XX-го століття, саме тому багато хто з освічених людей звернув свій погляд до філософії, культури та мистецтва Сходу. Пошуки виходу з глухого кута привели інтелектуалів до потреби опанувати філософію даосизму, моїзму, буддизму та “дзен”-буддизму, морально-етичного вчення конфуціанства, що давали відповіді на ті складні питання, на які західна філософія зі своїм раціоналізмом не могла відповісти.

Стрімкі кроки технічного прогресу не зробили людину більш щасливою. Коли ж під кінець Другої світової війни наука продемонструвала своє руйнівне безумство, людство жажнулося від результатів своєї діяльності й завмерло, опинившись на краю

моральної та екологічної безодні, представивши на огляд найголовнішу ваду цивілізації в нестримному бігу до вдосконалення технологій — утрату цілісного бачення світу. Тоді, напевне, прийшло усвідомлення істини, висловленої Хейзінга Й. ще в середині 40-х років. На своє ж запитання “звідки можна очікувати порятунку?” він відповів: “Від Прогресу як такого очікувати його марно. Порятунком культури залежить від “поновлення духу”. І катарсис людини й людства може настати в процесі засвоєння високих духовних істин і внутрішньої аскези, яка проявляє себе в самовладанні та почутті міри. Шлях до цього пролягає в тому числі й через зустрічний рух різних релігій, а також через визнання “глибини східних вірувань” (Serova, 1985, p. 6).

Ім’я Едварда Гордона Крега, відомого англійського режисера й сценографа, художника-графіка, теоретика театру та журналіста, було також серед тих інтелектуалів, які шукали відповіді на питання, що турбували людство.

Європейське мистецтво другої половини XIX століття познайомилось з мистецтвом Сходу, з його своєрідною естетикою, більш того, відкрило одночасно для себе й особисті нові творчі можливості та невідомі йому до того часу виразні засоби. З’являється багато літератури про країни на Далекому Сході, Китай, Японію, Корею, Бірму, англійці захоплюються японським мистецтвом, у пресі постійно обговорюються навіть правила підбору кольорів, художники-дизайнери у своїх роботах використовують прийоми японського живопису, інтер’єр будинків оздоблюють на східний манер, створюються меблі з урахуванням японського стилю, та виникає стиль “шинуа” (на китайський манер). Відомий англійський художник меблів Брюс Талберт робить також малюнки шпалер, шовкових тканин і витончених ситців, прикрашених квітами й виконаних у площинній манері, властивій японському стилю. Японське мистецтво протистоїть натуралістичному малюнку й усьому тому, чому видавав перевагу “вікторіанський” смак.

На перший погляд видається, що Гордон Крег був закоханим лише в європейське мистецтво. Статті про це можна було прочитати в його відомому журналі “Маски”, видавництво якого розпочалося 1908 року. Журнал містив багато публікацій про італійське мистецтво, у яких із захопленням Г. Крег відгукувався про італійський живопис, архітектуру, відому комедію “дель-арте”, і це справ-

ляє враження, що він суто європейський художник, далекий від східної екзотики.

Але так само Г. Крег уважно слідкував за всією тогочасною новою літературою про Схід, вивчав праці, що були присвячені східному сценічному мистецтву та традиціям східного театру.

Завдяки роботам японських майстрів у Європі відродилося давно забуте мистецтво художньої гравюри в кінці XIX століття. Саме тоді, в кінці 90-х років, які були часом змін, пошуків і неочікуваних відкриттів у мистецтві, заявляє про себе Крег-художник. Його роботи вражають своєю сміливістю відмови від усього звичного, що вважалося необхідним для гравюри. Насамперед, його графіку вирізняє строгий малюнок, митець намагається втілити задумане засобом мінімальних можливостей, не проводячи жодної зайвої лінії. Крег відмовився від прийнятої в гравюрі деталізації предметів, віддавши перевагу узагальненому образу без подробиць. Основне завдання, яке ставив перед собою Крег-художник, можна було б охарактеризувати двома моментами: передання руху та настрою. Рух, який представлявся режисеру основою театру, увійшов до його малюнків. Для театру, як він уважав, головна умова — рух: світла, акторів на сцені, декорацій (ширм), кольору, музики й самої драматичної дії. Саме рух, на його думку, створює атмосферу вистави, надає їй необхідної тональності й емоційного забарвлення. Так само кожний з його малюнків несе в собі особливий настрій: ліричний, сумний, веселий та безтурботний, а частіше тривожний (Shahmatova, 1997).

Живопис Далекого Сходу, який на відміну від європейського, де присутня раціональна логіка перспективи, був реалістичним у деталях, але в цілому створював узагальнений алегоричний образ. Саме це дало Крегу розуміння того, що мистецтво може існувати в позачасовому просторі. Сценографію просторового мислення він убачав у мистецтві графіки: таку особливість митець спізнав після знайомства з далекосхідною гравюрою. У своїй сценографії режисер відмовився від прийомів європейського живопису, що водночас пов'язані з завданням створення просторової ілюзії, а також об'єму і світлотіні, натомість, він використовує прийоми японського живопису та віддає перевагу точці й обрису, що містять у собі не лише конструктивні, але й емоційні якості образу. Сприймавши естетичні принципи японської гра-

вюри, режисер переносить їх на сцену, чим збагачує театральну сценографію.

Відмовившись у 1897 році від професії актора, Крег починає видавати журнал “Сторінка” й публікує в ньому свої малюнки. Майбутній режисер вирішив спробувати свої сили, як професійний художник-графік, який добре опанував техніку гравюри. Цей період життя Крега продовжувався недовго, усього три роки, а вже в 1900 році він повертається в театр і ставить свою першу виставу-оперу Перселла Г. “Дідона і Еней”.

Не є таємницею й те, що його художній талант, як відомо, допоміг у театральній роботі. Зважаючи на описання й фотографії мізансцен у спектаклях Гордона Крега, театральні критики відзначали, що своєю строгістю малюнка й досконалістю ліній ці роботи нагадують графіку. Майже всі малюнки й гравюри Крега причетні до театру — це ілюстрації до шекспірівських п'єс та ескізи до різних постановок. Малюнки розкривають зміст вистави й мають той самий зміст, що й режисерська експлікація. Окрім того, що самі малюнки представляють собою художню цінність, аналіз їх стилю, композиції може розкрити концепцію автора, як постановника майбутньої вистави.

На Крега як режисера справило значне враження знайомство з творчістю японської театральної трупи “Кавакамі”. Це перший японський театральний колектив, який було створено 1899 року, театру “Кабукі”, що виїхав за межі країни. Спочатку вони гастролювали в США (Чикаго, Нью-Йорк, Сан-Франциско), у 1900 році виступали в Парижі на Всесвітній виставці, у 1901 році відвідали Берлін, а згодом побували і в інших європейських містах. Їхні гастролі активно висвітлювалися в тогочасній пресі й завдяки екзотичним японським танцям, виконуваним актрисою Садакко, яка незабаром знайшла безпрецедентну популярність у очах європейської публіки, справили велике враження.

Особистий досвід режисера як художника, а також його знайомство з японською гравюрою та гастролі трупи “Кавакамі” в 1900 році дозволили йому зрозуміти специфіку умовності в мові театрального мистецтва, яка не наслідує дійсність, а передає її через деталь-символ.

Крег приєднується до нової течії в мистецтві — символізм. До символу в режисера було своє особисте ставлення. У своїй роботі “Мистецтво театру” він говорить: “Символізм не лише ко-



рінь усього мистецтва, але й коріння життя. Лише завдяки символам життя стає для нас можливим, ми постійно їх використовуємо. Букви абетки — символи, що вживаються щодня суспільством. Нумерація теж символи. І хіміки, і математики користуються ними. Усі монети на світі — символи, і ділові люди цілком їм довіряють. Корона, і скіпетр царів, і папська тіара — символи. У творах поетів, художників, архітекторів повно символів: китайські, грецькі, римські і пізні художники за часів Костянтина зрозуміли й оцінили символ. Музика зробилася зрозумілою лише завдяки вживанню символів, вона символічна за своєю сутністю. Усі форми привітання й прощання символічні й користуються символами, і останній знак дружби і прихильності, що надається померлому — це споруджений на його могилі символ” (Kreg, 1912, p. 173–174).

У символізмі митця приваблював ліричний початок, а також можливість використання асоціативного мислення у формі образно-поетичних символів, що були засобами для передання емоційної ідеї. Досить часто митець наголошував на тому, що любить символ, як явище, що притаманне життю в цілому (Shahmatova, 1997).

Графіка навчила режисера вибудовувати закінчені, цілісні та динамічні мізансцени. Кожний рух актора на сцені був строго вивіреним та передбаченим митцем таким чином, щоб усе, що відбувалося, зливалось у єдину, повну рухів та яскравостей картину. Після трьох років, які Крег присвятив професійній роботі над графікою, в 1900 році він знову повертається в театр і приносить з собою нові ідеї й думки, значна частина яких була підказана йому практикою художника.

Те, що режисер дізнався про стародавній театр Японії “Но”, йому дуже імпонувало, оскільки багато чого в цьому театрі переживалося з особистими ідеями. Він наголошував, що саме цей театр дуже захопив його. Про драму “Но” Г. Крег говорив, що вона прекрасна у своїй монотонності, є вільною від сильних емоцій, або гри з пристрастями, символізмом та одухотвореними натяками, що є, безсумнівно, високою умовною формою мистецтва, яка зберегла найкраще з того, що було в стародавній Японії, а саме мову, костюми, пози — усе залишилося таким, яким було вісімсот років тому, але попри все “Но” зберіг унікальне мистецтво маски (Shahmatova, 1997, p. 55).

Ставлення до маски в режисера було специфічним: вона не цікавила його ні в її новій інтерпретації, як засіб, за допомогою якого можна передати роздвоєння психіки людини, не приваблювала, як культурний феномен, її релігійне минуле теж було йому байдуже. Він бачив у ній суто театральний ефект, а саме можливість робити гру акторів та їх взаємодію на сцені більш універсальними та менш індивідуальними, ніж з відкритим обличчям. Режисер був проти натуралізму на сцені, він уважав це жахливим, на його думку, маска захищала актора від непотрібних емоцій. У масці театру “Но”, як наголошував режисер, відсутня щоденна метушня, вона ніби відсторонено спостерігає за всім, що відбувається навкруги, а от коли її одягає актор, вона “оживає”. У своїй статті “Артисти театру майбутнього” він говорить про те, що маска повинна повернутися на сцену, бо тільки з її допомогою можна передати експресію душі, що проявляється через експресію обличчя (Shahmatova, 1997). Безмежні можливості маски бачив режисер у театрі майбутнього. На його думку, чим значніше обличчя актора, тим швидше воно повинне перетворитися на маску, щоб заговорити, бо маска ніколи не поспішає, вона терпляче очікує й за найменшого впливу стає виразною, оживає й починає говорити (Obrazcova, 1984).

Саме театр “Но” та його актори найбільш близькі до ідеалу Крега, хоча звісно, що його театральна теорія не зводиться лише до естетики “Но”. Говорячи про історію розвитку японського театру, Гордон Крег підкреслював те, що було близьким саме для нього: для вистав “кагура” (стародавні японські театральні вистави, подібні до середньовічних містерій, що започатковані від головного синтоїського міфу сонячного циклу та проводились у храмах чи в палацах на честь свят) будувались риштування у всіх провідних синтоїстських храмах, кожен з яких мав свій штат танцівників, пізніше до цього були ще додані лялькові вистави. На думку митця, звідси й почав свій розвиток японський театр, народжений актором, а не поетом, рухом, а не словом (Kreg, 1912).

Близькою для Крега в театральній традиції Сходу була також театральна умовність — дія, де кожний жест, рухи актора перетворювалися на символ, умовний знак, який означував певну емоцію або ціле поняття. Саме ці принципи, вироблені протягом століть японським театром “Но”, імпонували митцеві. Він не визнавав натуралізму в театрі.

Крег захоплювався театром маріонеток. На його думку, мистецтво актора не завжди було досконалим, а от маріонетка була більш надійним матеріалом для акторської гри. Історичний досвід східного театру говорить про те, що маріонетка завжди існувала поруч з живим актором, а інколи навіть отримувала над ним перевагу. Ритуальні церемонії не обходилися без неї, вона зображала божество, прославивши себе саме цим. Окрім того, вона змогла зберегти свою значимість та деяку таємничість настільки, що актору хотілося її копіювати. Яскравим прикладом цього може бути досвід становлення театру “Кабукі”, який скористався не тільки драматургією японського лялькового театру маріонеток “Бунраку”, але й багатьма його виразними засобами. У маріонетці Крег особисто відчував щось набагато більше, ніж сама лялька або прояв особистості, для нього маріонетка була представником прекрасного мистецтва й уламком з минулої цивілізації. Мовчання та покірність маріонетки — це дві невід’ємні частини її добродієності, як уважав режисер. Маріонетка кориться тому матеріалу, з якого вона зроблена, а в її мовчанні більше істинного життя та істинної поезії, ніж у багатослівних діалогах сучасного театру.

Один з принципів далекосхідної гравюри — вираження предмета частково замість цілого, внесення до твору співтворчості того, хто сприймає виставу, як необхідну умову її закінченості, — став провідним важелем крегівської сценографії. У своїх перших режисерських експериментах він відмовляється від археологізму та трюків, які обманюють зір. У барочній опері “Дідона та Еней” Генрі Перселла єдиною деталлю, яка визначала місце дії, був трон Дідони, прикритий зверху балдахіном і оточений решіткою, що ховалася в листі винограду. Розімкнений безкрайній простір далекосхідної гравюри та бездонний небесний простір першої крегівської вистави дивним чином співвідносилися на сцені консерваторії Хемпстеда. Трон цариці був розташований на фоні хмар, які в унісон емоційному станові героїв змінювали свій колір та ставали час від часу то блакитними, то яскраво-синіми, то ліловими, то багряними. Завдяки кольоровим фільтрам Крег створив сценічний живопис за допомогою світла й тіні. Такий ефект кольорового підкреслення настрою персонажів, який у стародавньому індійському театрі досягався за допомогою зміни різних пофарбованих задників, Крег отримує за до-

помогою технічних досягнень кінця XIX століття. Вибудовуючи кольорові композиції своїх вистав, режисер міг не притримуватися детально знакової кольорової системи чи форми якогось східного театру, але не викликає сумніву те, що він враховував цей театральний-історичний досвід (Obrazcova, 1984).

У виставі “Дідона та Еней” натяком, а не детальним відтворенням, Крег як режисер вирішив сцену початку подорожі Енея. Замість корабля були відтворені лише контури, вертикальний рух щогл з прапором, що майорів, та багаторазове підняття вверх довгих списів вояків. Могутній акорд вертикалей, який пронизував стихію повітря й води, створював повне відчуття безвихідності та трагізму цього епізоду.

У фіналі червоні подушки на троні цариці змінилися на чорні. Колір трауру передбачав сумну долю Дідони. Царицю, яка вмирала від горя та розлуки, служки осипали листочками з рожевого паперу, які символізували пелюстки троянди. Сценічна метафора зростала та перетворювалася на поетичний образ великої сили — пелюстки вже падали з “неба” й покривали тіло Дідони, яка пішла з життя від любові до Енея, що її покинув.

Для постановки цієї опери Крег скористався реальною підказкою, а саме: у залі консерваторії Хемпстеда виник великий просценіум, висунутий у зал. Перероблюючи непристосований для сценічної дії концертний майданчик, він виніс дію Дідони й Енея в зал та зруйнував цим уже усталений стереотип взаємин з публікою, ніби в японському театрі “Кабукі”, події опери максимально наблизилися до глядачів.

На близькість крегівського рішення сценічного простору перших його спектаклів з графікою вказує рецензія на “Дідону та Енея” в пресі, “Тижневому огляді”, де про його сценографію відгукувалися позитивно й зазначали, що успіх оформлення сцени був у тому, що митець скрупульозно продумав так само, як і художник у гравюрі деталі світла й тіні, що привнесло у виставу трагічну простоту.

Режисер рішуче відмовляється від застарілих принципів постановки вистави, він у перших же експериментах відкинув використання куліс, мальованого заднього плану, рампи, переніс дію в деякий абстрактний світ — у країну мрій і фантазій. Один з критиків “Дейлі графік” у рецензії на виставу “Дідона та Еней” говорив, що Крег брав своє

натхнення в японському мистецтві. Багато нового в європейській театральній практиці з'явилося навіть у перших постановках режисера. Окрім багатьох постановочних ефектів, він скористався масками й маріонетками. Так, жахливі маски з пап'є-маше були в “Дідоні та Енеї”, де злі фурії, які символізували злий рок, переслідували героїв, а в ескізах до спектаклю “Маска любові” (постановка 1901 року) масок було набагато більше — учасники трагікомедії демонстрували свою нову техніку перевтілення та змінювали зовнішність на очах глядачів, одягаючи нові костюми й маски (ці техніки запозичені з японського театру). Зовнішністю китайської принцеси наділяє Крег свою королеву, у якої тяжке вбрання для голови було схоже на багаторушну пагоду, а з боків прикрашене дзвониками, на масці ж були зображені здивовані, асиметрично розташовані очі.

У виставі Хусмана й Мурата “Віфлеєм”, постановка якого відбулася в 1902 році, Г.Крег намагався пристосувати зал Імперського інституту в Кенсінгтоні, режисер знову будує просценіум, знищує ефекти акустики, облаштовує матеріалом з тенту стіни і стелю залу, перетворюючи його на природне подовження сцени. З режисерського погляду, він проводить аналогію з “Кабукі” до діви Марії з глибини залу по “ханаміті” (“ханаміті” — запозичення з театру Кабукі, це поміст, який ішов від сцени через увесь зал, у перекладі з японської означає “дорога квітів”, а точніше, “дорога головних героїв”). По ній повільно рухалася пишна процесія волхвів, одягнутих у яскравий одяг. До багаточисленної групи паломників режисер долучив музикантів, що грали на стародавніх інструментах, лялькаря, який тяг за собою маріонетку, жебраків-калік і злочинців з кривавими бородами. Увесь цей яскравий натовп піднімався на сцену з залу, наближаючи публіку до інтимного моменту народження бога-людини. Крег намагався подолати бар'єр між сценою й залом та максимально залучити образне мислення глядача й поєднати у творчому запалі емоційне дійство, гру акторів та реакцію глядачів.

Основою театру він уважав рух як конфлікт узагальнених категорій, і насамперед зорових. Режисер, передусім, відмовився від статичності сценічного простору — він модулює його відповідно до свого бачення. У його розумінні сценічний простір повинен бути універсальним, подібним до мікросвіту японської гравюри, а також уособлю-

вати філософську категорію, що буде відображати суб'єктивний погляд творця вистави на світ.

Крег з великою повагою ставився до мистецтва гри у практиці “східного актора”, він зазначав, що східний актор зберіг у своєму мистецтві ті якості, які західний давно втратив, і головне серед них — рух. Звертаючись до історії народження театру, Крег робить висновок, що сценічне мистецтво Заходу і Сходу розвивалося на основі руху. Режисер уважав, що задля творчого відчуття буття світу, його ритмічного феномену людство весь час користувалося найдоступнішим матеріалом — людським тілом. Ритуальні танці стародавніх народів перетворилися з часом на мистецтво, засноване на виразності рухів професійних виконавців, але якщо західний театр у процесі цивілізації пішов за драматургом, за літературою, то в східному театрі першість залишилася за актором і можливістю рухом тіла розповісти історію людського буття. Поза актора, його жести, пантоміма поширилася й на драматургію: вона містила в собі іноді більше інформативного початку, ніж мова. Кожен рух усе більше наближався до символу, який за подібністю до кожного знака мав певне ритмічне забарвлення таким чином, що гра актора могла бути зафіксована на папері, ніби музична партитура. Жести, пози стали основним будівельним матеріалом створюваного образу, який міг передаватися разом з дорогими костюмами нащадкам акторської династії. Дисциплінованість східного актора, його висока техніка й абсолютна відмова від повсякденного, особистісних амбіцій заради високого мистецтва — усі ці якості імпонували Крегу настільки, що він зводив їх у ранг ідеалу, забувши про західного актора як такого.

Режисер у своїх творчих пошуках увесь час опирався на практику театральної творчості східного актора, який, виходячи на сцену, повністю відмовлявся від себе, його жести, рухи, голос повинні були підкорятися мистецтву, театральний костюм і грим змінювали його настільки, що на сцені знаходився вже міфічний герой, дух якого жив у тілі актора. Досконалим фізично тіло східного актора було настільки, що вже не заважало вираженню внутрішньої сутності сценічного образу — символу. Такі погляди режисера на театральне мистецтво та сценічну гру, його захоплення історією східного театру та філософією дали поштовх до народження нових концепцій, а саме концепції “зверх-маріонетки”. За Крегом, “зверх-маріонетка” — це

“актор + натхнення + егоїзм: полум’я боже й демонічне без чаду й випаровувань смертного роду людського” (Craig, 1924, p. 112).

Зверх-маріонетка, на думку режисера, повинна була мати чоловічий темперамент. Появу на сцені жінок він уважав першою ознакою занепаду театрального мистецтва. Тільки чоловічому темпераменту, на думку Крега, надана особливість відсторонитися від своєї індивідуальності та показати сутність образу, наразі й жіночого, якщо це жіноча роль. Згадуючи кращі часи грецького, шекспірівського, східного театру, Крег уважає, що на сцені повинні грати лише чоловіки й маски. Жінки, як говорив він, досягли успіху завдяки їхньому відвертому костюму, а не таланту (The Mask, 1910–1911, p. 90). Критично ставився Крег і до японських жінок-гастролерів Садакко й Ганако Оота, їхня майстерність, як зазначав режисер, якою захоплювалася європейська публіка, у традиційному значенні була ніякою. Відродження театру режисер бачив тільки в тому випадку, коли жінки залишать сцену. Лише безмовність та покірність, байдужість до особистої індивідуальності, а саме мистецтво зверх-маріонетки, зможуть піднести театр до вершин майстерності. За Крегом, з ідеєю зверх-маріонетки також пов’язана проблема театральної маски.

Історія постановки “Гамлета” в МХТ під режисерським керівництвом Крега вивчена досить ретельно. За архівними матеріалами та згадками свідків, митець своєрідно в цій постановці поєднав прийоми шекспірівського та східного театрів. Естетика порожньої сцени, яку сповідував Крег, має аналогію з двома театральними системами — шекспірівською та східною: підмостки в цих театрах перетворювалися на що завгодно — ліс, поле битви, палац, — і перетворення відбувалися миттєво. Достатньо було глядачу дати лише натяк — і фантазія, засновуючись на майстерності актора, перетворювала дерев’яну підлогу на бурхливе море чи квітучий сад небожителів. А у східній драмі час, не поспішаючи, рухався за епічною розповіддю драми й міг навіть повернутися в минуле, щоб показати, що було в іншому місці раніше чи які події передували сценічній реальності, усе це відбувалося миттєво, хоча в реальному житті потрібні були б дні, тижні, місяці та навіть роки.

У загальній композиції крегівського “Гамлета” час і простір повинні були доповнювати один одно-

го в такій самій відповідності, як це відбувалося в шекспірівському чи східному театрі. Думками Крега опередив майбутню теорію монтажу епізодів у мерхольдівських та брехтівських спектаклях. У мистецтві ХХ століття поєдналися західний і східний способи мислення та театральної думки.

Постановочні вирішення в спектаклі “Гамлет” Крег підкоряє зворотній перспективі, магію якої він перейняв від японської гравюри. Просторова система спектаклю орієнтувалася на фігуру центрального персонажа й мала точку сходження в зал до глядача; ширми, які рухалися по сцені, а саме їхня вертикальна площина, повинні були освітлюватися так, щоб вирізнялися лише контури. Крегу хотілося перенести на сцену знайдений ним у гравюрі драматизм ліній і площин, які б віднесли уяву глядача в ірреальний світ.

У самій системі його спектаклю простір став так само реальним, як і людина. Ні актор, ні навколишній світ не претендували на те, щоб бути такими, як у житті, реальністю для Крега була сама реальність сцени, помножена на безкінечну величину вигаданого.

У своєму бажанні підкреслити, що “Гамлет” — це трагедія духу й матерії, яка розігрується за межами часу і простору, Крег на перший план дії виніс специфічні театральні прийоми та їхнє втілення, він висунув глибоко в зал просценіум, знищив завісу й значну роль відвів слугам просценіуму. За його сценарієм, робітники сцени в сірому під колір ширм одязі повинні були з’явитися перед самим початком дії й на очах у глядачів пересувати ширми та встановлювати світло. Вони таким чином проводили підготовку сцени для гри акторів, у їхній обов’язок входило тримати в руках невеличку лампу, як у китайському чи японському театрі, й освітлювати час від часу акторів, залежно від того, на що глядачам потрібно було звернути увагу. Більше того, для слуг просценіуму відводилася філософська роль безтілесної сірої маси придворних, серед яких багато шпигунів і зрадників. У пильних інквізиторських костюмах вони непомітно припадали до стін і підслуховували, зливаючись з декорацією, та візуалізували метафору “стіни мають вуха”. Так сам режисер бачив картину життя Гамлета в жакливій атмосфері палацу, де панувала підступність, підлість та зрада.

У деяких сценах Крег одночасно з акторами використовував і рухливі фігури маріонеток. У



сцені Полонія і Гамлета з II акту в глибині освітленого коридору повинна була з'явитися маріонетка-Гамлет, яка б повільно рухалась і, наближаючись до авансцени по кривій, поступово спинялася, і все зростала до найбільших розмірів. У той час, коли Полоній поспішає до Гамлета, передній план сцени занурюється в темряву, залишається освітленим тільки коридор. За декілька хвилин до їхньої зустрічі режисер вводить прийом переключення світла, на перший план різко врывається яскравий промінь, що перерізає сцену, сліпить очі глядача й не дає можливості роздивитися, що відбувається в глибині сцени. Використовуючи цей прийом, Крег робить заміну Гамлета-маріонетки Гамлетом-актором, який повинен був повільно з'явитися знизу на сходах, читаючи книгу (Chushkin, 1966, p. 82). Такий театральний прийом використання актора на передньому плані й рухомої маріонетки, виконаної у масштабному зменшенні, позаду, відомий у театрі "Кабукі", це прийом монтажу великих і далеких планів у кіно, прийом, який стискає час та простір п'єси до сценічного хронометражу. Таким різким переключенням планів і ритму дії Крег намагався створити видиму пульсацію думки Гамлета. У пошуках нового театрального стилю, який зміг би висловити "нереальність" цієї постановки, Крег синтезував прийоми східного театру й шекспірівського, які виявилися близькими в розумінні сценічної умовності.

Для того щоб створити свій театр, Крегу потрібні були власні актори, виховані на основі пред'явлених ним умов до мистецтва актора, які б поділяли його ідеї й погляди. Гордону потрібна була своя театральна школа. Ця думка з'явилась у нього давно, ще на зорі режисерської діяльності. Тільки на початку 1913 року у Флоренції у нього з'явилась власна студія, невеликий театр — "Арена Гольдоні". Студію режисера можна охарактеризувати, як творчу майстерню чи лабораторію, щоб яскравіше підкреслити її експериментальний характер. Це був закритий навчальним закладом зі своїм жорстким статутом, учням не дозволялося розповідати про те, що відбувається в межах "Арени Гольдоні". У програму навчання, яку сформував Крег, увійшли рух, гімнастика, мімодрама, імпровізація, танці, вивчення церемоній та поз, фехтування, вокал, музика, мовлення. Окрім того, були додані для вивчення такі дисципліни, як малюнок, живопис, скульптура, оформлення сцени,

моделювання й виготовлення костюмів, вивчення постановки, освітлювання, виготовлення макету, проектування маріонеток різних розмірів та їх виготовлення і ляльководення.

Крег приділяв велике значення вивченню історії театру. Його учні повинні були оволодіти частково археологією й навчитися відновлювати всі типи театрів минулих епох і далеких країн. Він сподівався, що силами студії буде укомплектований музей, у який він хотів передати свою колекцію книжок, рідкісних документів, музичних інструментів, а також численну колекцію маріонеток з Конго та Лібєрії, з Індії та Японії, з Бірми та острова Ява.

У своїх вимогах до актора Крег як режисер був строгим, він уважав, що в основі акторської майстерності повинна лежати висока техніка, така сама, як у акторів східної школи. Тому саме в його програмі навчання було багато дисциплін, укладених на основі вивчення техніки східного актора. Режисеру хотілося б, щоб актор оволодів кожним м'язом свого обличчя й тіла, щоб він був схожим на гарно налаштований музичний інструмент. Головне в його концепції — це рух, він приймає лише ту драму, яка ще в Стародавній Греції отримала назву "дійство", і наголошує на її англійському еквіваленті — "movement" (рух), наповнюючи це поняття разом з сюжетом усіма засобами акторської виразності. Приклад такого театру він бачив на Сході, де над п'єсою іноді працював цілий цех драматургів, створюючи сценарій, у якому кульмінаційні моменти висловлювалися в русі, а словам відводилася другорядна роль.

За Крегом, у рухах знаходиться основа театру, а саме його синтетична природа, рухи актора, як музична фраза, повинні були підкорюватися ритму. Навчання студійців рухам повинне було проходити на основі ритмічної імпровізації, яку й здійснювали в студії за допомогою музичних інструментів, більшість яких була зі Сходу. Як відзначала А.Г.Образцова: "Тлумачення поняття "дія" в сучасному театрі допомогло Крегу одночасно проникнути в самі основи природи художнього синтетизму, дія була істинним джерелом синтезу, силою, що зближує, об'єднує всі компоненти сценічного шоу, яка змушує їх максимально виражати себе і в той же час вступати в необхідну залежність один від одного" (Obrazcova, 1984, p. 287).

Перша світова війна припинила творчі пошуки режисера, студія перестала існувати. У журна-

лі “Маріонетка” Крег опублікував свої п’єси для лялькового театру, які почав писати під час війни, і навіть мріяв перетворити Арену Гольдоні на ляльковий театр. Досить красиво писав Крег про зустріч і необхідність інтеграції двох культур: Схід і Захід повинні коли-небудь зустрітися. Тоді вони покажуть один одному свої мелодії, вірші, картини. Один не повинен засуджувати іншого (Shahmatova, 1997, p. 64).

**Висновки.** Теорія і практика Г. Крега в історії театру відіграє не останню роль, у ній відчувається ідеалізм основних філософських позицій режисера як творчої особистості, так і митця. Не викликає сумніву й те, що до традицій східного мистецтва і театру Крег звертався з метою запозичення тих живих форм, які могли би послужити у справі створення нового театру. На його думку, традиції, перевірені часом, могли стати міцним фундаментом творчого експерименту.

Беззаперечно, японське мистецтво й театральні традиції Сходу підказали режисеру нові ідеї, допомогли сформулювати нові теоретичні положення для європейського театру. На це вказують зауваження, які зустрічаються в його роботах. У виданнях самого Г. Крега, журналах “Маска” й

“Маріонетка”, досить часто розміщувалися статті про театр Сходу, рецензії на книги про нього, нерідко у своїх статтях Крег посилається на театральні традиції Сходу, пригадуючи театри Індії, Японії, Камбоджі, Бірми, але звертання ці небагатослівні, радше вони є фрагментарними та розрахованими на поінформованого читача сходознавця.

Важливими факторами, які вплинули на формування нових творчих поглядів режисера, були мистецтво і культура Сходу.

Крег вірив у те, що нове самостійне мистецтво театру може виникнути тільки на основі новаторства, яке містить у собі живі знання театрального минулого та синтезу всіх досягнень європейської та східної культури. Експерименти Крега, які здійснилися на початку ХХ століття, його теоретичні концепції просторової побудови спектаклю, нової сценографії (освітлення, умовності, образності та музичного супроводу), акторської гри та філософії зверх-маріонетки, темпоритму самої вистави, що було для європейців новою театральною технікою, суцільно вплинули на все театральне мистецтво ХХ-го століття та знайшли своє відображення у творчості видатних режисерів Брехта Б., Меєрхольда В., Рейнхарта М., Таїрова О. та багатьох інших.

#### Література / References:

1. Крег Г. Искусство театра. СПб.: 1912. 176 с.
2. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. 333 с.
3. Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. Ин-т востоковедения. М.: Вост. лит., 1985. 168 с.
4. Чушкин Н. Н. Гамлет-Качалов. М.: Искусство, 1966. 360 с.
5. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. Homo Ludens. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
6. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997. 153 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 151, С. 265. Т.1. 663 с.
8. Craig E. G. On the Art of the Theatre. L., 1924. 280 p.
9. The Mask, 1910–11, v.3, P. 90.
1. Kreg, G. (1912). *Iskusstvo teatra*. St. Petersburg. (in Russian)
2. Obrazcova, A. G. (1984). *Sintez iskusstv i anglijskaja scena na rubezhe XIX–XX vekov*. Moscow: Nauka. (in Russian)
3. Serova, S. A. (1985). *Kitajskij teatr – jesteticheskij obraz mira. In-t vostokovedenija*. Moscow: Vost. lit. (in Russian)
4. Chushkin, N. N. (1966). *Gamlet-Kachalov*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
5. Hejzinga, J. (1992). *V teni zavtrashnego dnja. Homo Ludens*. Moscow: Progress. (in Russian)
6. Shahmatova, E. V. (1997). *Iskanija evropejskoj rezhissury i tradicii Vostoka*. Moscow. (in Russian)
7. Shpengler, O. (1993). *Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoj istorii*. Moscow. Vol. 1, p. 151, p. 265. (in Russian)
8. Craig, E.G. (1924). *On the Art of the Theatre*. London.
9. The Mask. (1910–1911). Vol. 3, p. 90.

*Демещенко Виолетта Валерьевна*

### **Восточные мотивы в эстетике нового театра Гордона Крега**

**Аннотация.** Статья является попыткой переосмысления творчества известного английского режиссера, художника, сценографа и журналиста Гордона Крега, который в своей профессиональной деятельности предпочитал использовать традиции восточного театра (Китая, Индии, Японии) и их эстетику.

Исследование взаимодействия и взаимовлияния театральных культур Запада и Востока с научных позиций как в современном искусствоведении, так и в театроведении и сегодня остается актуальным. Особенный интерес вызывают процессы взаимопроникновения театральных культур, логическим завершением которых является творческий синтез.

В статье раскрываются этапы творчества выдающегося режиссера Гордона Крега с акцентом на его театральных экспериментах.

**Ключевые слова:** театр, режиссура, спектакль, восточный театр, актер, актерская техника, графика, японская гравюра, сценография, символизм, марионетка, маска.

*Violeta Demeshchenko*

### **Oriental Motives in the Aesthetics of the New Theater of Gordon Craig**

**Summary.** The article is an attempt to rethink the creativity of a well-known English director, artist, screenwriter and journalist Gordon Craig who, in his professional work, preferred the traditions of the Eastern Theatre (China, India, and Japan) and their aesthetics. The director also was fond of the ideas of symbolism, which made it possible to use the forms of figurative poetic and associative thinking effectively in theatrical performances being the means of transferring an emotional idea.

The article also reveals the creative stages of the prominent English director Gordon Craig emphasizing his theatrical experiments through the prism of oriental art, as well as how the director's work as a whole influenced the formation of a new aesthetic tradition of the European theatre of the twentieth century.

Undoubtedly, in the tradition of oriental art and theatre, Craig sought to borrow those living forms that could serve the creation of a new theatre; traditions verified by time could become a solid foundation for creative experimentation. Craig believed that new independent theatre art could arise only based on innovation, which includes the living knowledge of the theatrical past and the synthesis of all the achievements of European and Eastern culture. Craig's experiments, conducted in the early twentieth century, his theoretical concepts of spatial construction of a spectacle, a new stage design, acting game and the philosophy of the super-puppets entirely influenced the entire theatre art of the twentieth century.

**Keywords:** theatre, directing, oriental theatre, performance, Japanese engraving, scenography, symbolism, puppet.