

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Театральний факультет
Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**АДАПТАЦІЯ АРХАЇЧНИХ ФОРМ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ В
СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ НА ПРИКЛАДІ
ЕСТЕТИКИ БАЛАГАНУ**

Дипломна робота ОР Магістр
Спеціальність 025 «Сценічне мистецтво»

Студент-виконавець
Грабіна Олена Олександрівна
Науковий керівник:
Заслужений діяч мистецтв України
Інюточкін О. О.

Рецензент:
Кандидат мистецтвознавства,
Завідувач кафедри режисури та
акторського мистецтва
КМАЕтаЦМ
О.Бучма-Бернацька

Допущено до захисту
Зав. кафедри, професор,
Заслужений діяч мистецтв України
О. О. Інюточкін
«18» червня 2023 р.

Харків–2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК ТА ОСОБЛИВОСТІ БАЛАГАНУ ЯК ОДНІЄЇ З ФОРМ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ.....	6
1.1. Джерельна база, ступінь дослідженості теми та методи дослідження форм вуличного театру.....	6
2.2. Генетика балагану	8
2.2.1. Спорідненість основних складових вуличного театру з релігійними обрядовими діями.....	8
2.2.2. Формування філософії балагану та поява перших професійних балаганів у слов'янській та європейській культурах.....	12
2.2.3. Внутрішня організація та основні елементи репертуарної програми вуличних видовищ.....	15
2.2.4. Кунсткамера та фрік-шоу як один з найпотужніших елементів розважальної культури для впливу на свідомість та емоції глядача..	20
2.2.5. Рукавичкова лялька Петрушки як носій генетичної програми балагану.....	22
2.2.6. Специфіка акторського існування в просторі вуличного театру.....	25
РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ НА СЦЕНУ ТЕАТРУ XX СТОРІЧЧЯ.....	30
2.1. Балаган як об'єкт зображення у творчості діячів різних видів мистецтва	30
2.1.1. Тема балагану та його персонажів у літературі XX сторіччя	30
2.1.2. Романтизація життя кочових вуличних театрів та їх зображення в різних сферах мистецтва.....	35
2.2. Переосмислення ролі та мети вуличного театру в XX сторіччі на прикладі театру Ф. Г. Лорки «Ла Баррака».....	39

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАЇЧНИХ ФОРМ ТЕАТРУ У ВИСТАВАХ XXI СТОРІЧЧЯ	42
3.1. Вплив метамодернізму на мистецькі процеси XXI сторіччя	42
3.2. Філософія вуличного театру як основа для створення вистав та перформансів режисерів і акторів театру форми	46
3.3. Трансформація архаїчних форм вуличних видовищ, переосмислення та їх елементи в сучасному театральному русі	55
3.3.1. Арт-корпорації та арт-заводи як симбіоз принципів роботи комерційних підприємств та творчих об'єднань	55
3.3.2. Вуличний театр як учасник соціальних та світових процесів XXI сторіччя	58
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	68
ДОДАТКИ.....	75

ВСТУП

Архаїчні форми вуличного театру знайшли сьогодні достатньо широке застосування у театральному процесі. Балаган як один з найпоширеніших та давніх його елементів відрізняється специфічними прийомами та особливою філософією. Разом з тим, генетика, принципи роботи, устрій основних складових балагану досі залишаються не дослідженими повною мірою. Також на часі є виявлення можливостей трансформації його прийомів і філософії в сучасному театральному процесі. Зокрема, в роботі зі студентами кафедри театру анімації, оскільки пошуки та лабораторії, пов'язані з означеним етапом розвитку театру, є основою для багатьох вправ та тренінгів, що входять до методики виховання універсального актора даної специфіки. В цьому полягає **актуальність** дослідження.

Об'єкт цього дослідження – адаптація форм вуличного театру в сучасному театральному русі.

Предмет дослідження – адаптація та застосування філософії вуличного театру, зокрема балагану, в постановці вистав театру анімації.

Мета дослідження – розглянути циклічність шляху трансформації вуличного театального дійства від традиції до появи режисерського театру і назад, а також виявити здатність архаїчних форм вуличного театру до трансформації та адаптації в сучасному театральному процесі.

З розв'язанням цієї мети пов'язані наступні **завдання**:

- дослідити генетику балагану та окремих його складових;
- визначити характерні прийоми та особливості акторського існування в просторі вуличного театру;
- виявити основні принципи та засади філософії балагану;
- розглянути трансформацію складових балагану в період кінця ХХ – початку ХХІ століття;
- дослідити вплив вуличного театру на літературу початку ХХ століття;

- проаналізувати причини появи та умови успішної роботи арт-корпорацій, що побудовані на принципах роботи балагану.

Методи дослідження: теоретичний, історико-хронологічний, емпіричний, аналітичний, типологічний та метод реконструкції вистав.

Ступінь вивченості теми: тема в українському театрознавстві широко не досліджена. Існує низка збірок, де так чи інакше торкаються витоків балаганного мистецтва, а також ряд статей, що досліджують окремі його складові, такі, як лялькова комедія та її герої, їхній зв'язок з сучасністю. В першу чергу це роботи відомого теоретика і практика театру ляльок Х. Юрковського, опубліковані [35, 36]. Завдяки інтернету можемо отримати інформацію про митців, у чийй творчості синтезуються риси сучасного театру з елементами архаїчних театральних форм [43,45]. Проте комплексного дослідження розвитку балаганного мистецтва та його проявів в театрі анімації періоду кінця XX – початку XXI століття не існує. Тож, є потреба в більш ретельному вивченні цього питання.

Практичне значення: дане наукове дослідження може бути використане для вивчення історії театру ляльок України та інших країн, зокрема й історії ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва, у роботі зі студентами кафедри театру анімації.

Структура роботи: робота включає в себе вступ, три розділи, сім підрозділів з десятьма підрозділами; висновки, список літератури та додатки.

Загальний обсяг роботи становить 74 сторінку, з них основного тексту 67 сторінок.

РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК ТА ОСОБЛИВОСТІ БАЛАГАНУ ЯК ОДНІЄЇ З ФОРМ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ

1. Джерельна база, ступінь дослідженості теми та методи дослідження форм вуличного театру.

В українському театрознавстві виявити джерела, де широко й ґрунтовно висвітлювалися б питання, поставлені у даній роботі, поки не вдалося. Перші українські професійні знавці театру – П. Рулін[26], Д. Антонович [1, 2], О. Кисіль [14], Г. Хоткевич [29] ведуть історію українського театру від 1619 року, з першої зафіксованої постановки. Що ж до витоків – вуличного мистецтва, зокрема, естетики балагану – у своїх оглядових статтях вони торкаються цієї теми побіжно, згадуючи, але не аналізуючи ретельно й здебільшого проводячи аналогії з європейським театром лише на прикладі окремих персонажів.

Небагато уваги приділяє дослідженню цих аспектів і авторка «Підручної книги з історії всесвітнього театру» Людмили Дмитрова[11]. Значно ретельніше досліджують архаїчні театральні форми сучасні вчені Оскар Брокетт і Франклін Гілді в книзі «Історія театру»[5], а також у тритомній «Історії українського театру»[13], виданій ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, та книзі Р. Пилипчука Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)[20].

Надзвичайно цінним джерелом для розуміння структури театального організму від самих його початків до сьогодення є низка книг сучасного українського театрознавця, кандидата мистецтвознавства Олександра Клековкіна[15–19].

Важливу роль в процесі написання даної роботи зіграли статті, надруковані у польському часописі «Teatrlalek». Зокрема, це роботи класика польського театру анімації, режисера, історика і теоретика театру ляльок Хенріка Юрковського[35, 36], а також філософа Юрія Лотмана[41].

Окремим блоком, що спираються на безпосередню практику, отриману авторкою роботи, є бесіди та інтерв'ю з режисеркою Оксаною Дмитрієвою, записані 2016 року, під час постановки «Під небом балаган, над балаганом – небо» у ХНУМ імені І.П. Котляревського, а також її зауваження під час роботи над виставами «Уявний хворий», «Гамлет», «Діти райка».

Відомості про сучасних майстрів, чия творчість базується на поєднанні сучасної театральної мови з формами архаїчного театру знаходимо у статтях, присвячених творчості К. Дубельта, Д. Папаіоанну, І. Шонбайн та ін. [37, 39, 45, 46].

Під час написання магістерської роботи було використано комбінацію різних методів дослідження, а саме: теоретичний, історико-хронологічний, типологічний, аналітичний та метод реконструкції вистав.

Застосування теоретичного методу зумовлене необхідністю вивчення фундаментальних теоретичних праць з історії світового театру та розгляду в них архаїчних форм театального мистецтва з усіма властивими їм філософськими, практичними, організаційними елементами.

Історико-хронологічний метод став у нагоді при створенні цілісної картини розвитку балагану як однієї з архаїчних форм вуличного театру, від зародження й витоків до застосування у практиці сучасного світового театру.

Виявлення елементів архаїчних театральних форм та закономірностей їхнього безперервного розвитку аж до сучасного театального мистецтва відбувалося завдяки типологічному методу дослідження.

Необхідність виявити серед розмаїття форм вуличного театру характерних рис, які відповідали естетиці балагану, вимагала застосування аналітичного методу дослідження.

Емпіричний метод був застосований для спостереження за творчим процесом підготовки вистав режисеркою, заслуженою артисткою АР Крим Оксаною Дмитрієвою, як у ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва, так і під час навчального процесу в ХНУМ ім. І.П. Котляревського.

Метод реконструкції вистав був застосований задля виявлення елементів форм архаїчного театру в творчості К. Дубельта, Д. Папаіоанну, І. Шонбайн та інших майстрів.

2.2. Генетика балагану

2.2.1. Спорідненість основних складових вуличного театру з релігійними обрядовими діями.

Зародження багатьох складових особливого виду театрального дійства, сукупність яких в майбутньому буде прийнято називати балаганним театром, почалося ще у первісному суспільстві і продовжувало активно формуватися під впливом язичництва.

Безсилля первісної людини в боротьбі з природою призвело до одухотворення природних явищ, віру в злих і добрих духів, обожнювання їх і поклоніння їм. Це лягло в основу обрядів та ритуалів. Звичайно, ці загальні дії-обряди, і перш за все танці-заклинання, були першими вельми боязкими кроками на шляху до зародження театрального балагану.

Спадкоємність балаганних видовищ особливо яскраво простежується в камланнях шаманів, у первісних тотемічних святах, що були присвячені тварині – покровителю племені. Саме там зародився один з основоположних технічних акторських прийомів балагану – мистецтво звукоімітації. Шамани вміли голосом передавати різноманітні природні звуки, а також найчастіше говорили зміненими, «не своїми» голосами (наприклад, фальцетом), щоб приховати від свого покровителя особистість конкретного актора. Пізніше ці прийоми перетворилися на мистецтво червономовлення, що широко використовувалося в балаганній культурі.

Свій початок у шаманстві бере й такий пристрій, як пищик. Шаман клав до рота дві дерев'яні пластини, що були скріплені шкіряним ремінцем, а далі задавав питання, відповідаючи голосом духа, спотворюючи власний голос,

саме за допомогою цього пристрою. Балаганні актори, що працювали з лялькою Петрушки, користувалися саме пищиком, завдяки якому з'являвся «фірмовий» тонкий, пронизливий голос, притаманний всім ляльковим героям родини «петрушок» або «пульчинел».

Тотемічні обряди були джерелом народження традиції показу різноманітних тварин в якості розваги, що мали назву «ведмежа потіха» (вуличне комічне явище так званого «поводиря» з ведмедем), які стануть невід'ємною частиною балаганів.

У первісному суспільстві зароджуються також календарно-обрядові ігри, ритуали та дійства, обов'язковою складовою яких були вбирання, одягання масок та шкір різноманітних тварин. Для слов'янських народів були характерними вбирання ведмедем, козою, конем. Молоді хлопці загортались у вивернуті овечі шкури, на голову могли кріпити дерев'яні роги, одягати маски, дзюби, якими треба було зачепити, «заколоти» дівчат, що приходили на свято. Вбрані ходили від домівки до домівки та розігравали незамислуваті сценки, що згодом переростуть у балаганне мистецтво кочових акторів, мімів та скоморохів.

Такого роду дійства стали необхідними в найнебезпечніші з точки зору предків, моменти людського життя, а саме в періоди переходу з однієї пори року в іншу. Приміром, проводи зими та зустріч весни, коли древня людина мала сумніви, чи прийде взагалі весна, чи надійний він, цикл змін пір року, чи не станеться якогось збою в механіці неба. Відчуваючи наближення хаосу та маючи страх щодо світовий порядок під загрозою краху, відчуваючи тонкість грані світу живих та мертвих, древні вигадували різні способи знищити, спалити, потопити той страх, або принести в жертву. Тому масляні обряди були сповнені темою смерті. І тут можна було побачити і ряджених, які вбрані в маски, тому не зрозуміло, чи то живий, чи мертвий ховається під маскою. На поміч приходять ритуальні ляльки, опудала, які віддають на розправу стихіям, як те, що приходить із потойбіччя. «Перші відомі нам ляльки були знайдені в ритуалах, які виражали основне світогляд первісних спільнот. Вони мали

відношення до культу, продовження роду та культу померлих предків. Надія на багатство життя і достаток врожаю поєднувалася в них з вірою в підтримку живих через співпрацю померлих, яких з часом підносили до вівтарів домашніх богів...» [36, s. 2].

Підпорядкованість космічним ритмам, циклам змін пір року, потреба ввести в рамки стихії, що розгулялися, огородити їх дзеркалом сцени, призведуть у майбутньому до появи ще однієї характерної складової балаганних явищ. Панорами та райки, між іншим, будуть часто повертатися до тем Всесвітнього потопу, вселенських пожеж. Стихії будуть загнані в невеличкий ящик-скриню зі збільшувальним склом, частіше з двома, попереду. Всередині такого ящика переставляються картинки або перемотується з одного катка на інший паперова смужка із власноруч намальованими на ній зображеннями великих міст, знаменитих людей та подій. Райошник, переставляючи картинки, буде розповідати різні історії та приказки до кожного сюжету. Зображення спочатку мали релігійний зміст – звідси назва «райок», а пізніше стали відображати найрізноманітніші теми, включаючи політичні.

Релігія довгий час мала великий вплив на формування первісного репертуару для масових видовищ, особливо до появи в VI-V століттях до н.е. великих драматургів. І при цьому всяке дійство, як правило, крім своєї змістовності і ритуалу, було вельми видовищним, і мало свій сюжет: зав'язку, розвиток, кульмінацію, розв'язку. А це означає, що ще в давнину існувала нехай і досить примітивна, але драматургія.

Одним з осередків, що дав могутній поштовх для розвитку вуличного театру та балагану, була Давня Греція. Тут вуличний театр зародився в обрядових іграх, що були присвячені древнім богам. Грецькі вуличні вистави віддзеркалювали суспільно-політичні події того часу.

Серед найяскравіших були Елевсинські свята, що уособлювали зв'язок між живим і мертвим, фізичне та духовне очищення, а також Великі Діонісії. Свято на честь бога Діоніса (Вакха), покровителя виноградарів і виноробів,

був не тільки веселим, але і одним із найбільш грандіозних в Афінах. Особливий розквіт свят Діоніса припадає на середину VI століття до н.е.

«Великі Діонісії» в ті часи стали символом народного веселощів. Це були багатоденні масові дійства, в яких химерно поєднувалися міфологія і реальне життя і які відрізнялися не тільки масовістю, а й чіткою організацією[5, с. 64].

Вуличний театр Давнього Риму був представлений специфічними танцями – фесценінами, під час яких самодіяльні актори обмінювались грубими жартами та піснями, прославляючи багатий врожай. Пізніше ці вуличні дійства перетворились на сатури, що виконувалися гістріонами. Ці давньоримські сатурналії – процесії та вакханалії, присвячені богу врожаю та родючості Сатурну, раби святкували разом із панами, а вільні громадяни підносили їм вино, що було символом процвітання та рівності.

Саме на площах давньоримської імперії з'являється й такий ляльковий герой, як Макк або Маккус, що стане «батьком» усіх персонажів із сімейства Пульчинел – Петрушок. Цей ляльковий герой буде яскравим уособленням трікстерських рис характеру, які веселитимуть публіку, що прийде дивитися вуличні фарсові вистави ателани[5, с. 64].

У Середньовічній Європі приблизно в IX – X ст. сформувалось явище так званого вуличного карнавалу, причому спочатку карнавали з'явилися в містах Італії і тільки потім – у Франції та Німеччині.

Традиційні та глибоко архаїчні обрядові процесії, присвячені збору врожаю в культурі середньовічних міст відродились у вигляді карнавалів, на яких розповсюдилась і ярмаркова сатира. Тут комедія імпровізаційного характеру йшла разом з танцями, музикою, співацькими номерами, ляльковим балаганом, в якому з'являлися блазні, міми, маски. Пізніше з'явиться італійська комедія масок, або комедія дельарте, що буде мати великий вплив на розвиток західноєвропейського, як драматичного театру, так і театру ляльок.

Отже, формування основних складових та явищ, сукупність яких пізніше називатимуться балаганом, почалося за часів язичництва. Зародження первісних форм балаганної театральності можна простежити в шаманських релігійних ритуалах, обрядово-побутових ритуалах. Бажання захиститися та отримати підтримку духів, предків та самої природи, дало початок грі, яка стане першою формою театральності, дасть поштовх розвитку сміхової культури, що стане основою балаганного мистецтва.

2.2.2. Формування філософії балагану та поява перших професійних балаганів у слов'янській та європейській культурах.

Тільки поверхнево балаган був місцем розваг та сміху. Маючи глибоке історичне та релігійне коріння, він набував форми та вбирав у себе ті елементи, які за змістом та значенням несли в собі набагато глибші сенси. При цьому основними супутниками та синонімами балагану завжди були «динаміка», «яскравість» та «подив», чи навіть шок. Це відобразилося як у побудові основного простору, так і в репертуарній політиці ярмаркових дійств.

В етимології слова закладені основні риси та якості балагану. Саме слово «балаган» (від перс. *balaḡanā* – намет, верхня кімната, балкон) у слов'янській культурі з'явилося від тюркомовних народів. Балаганом спочатку називали тимчасову дерев'яну будову для складу, торгівлі чи промислу, а пізніше – для театральних та циркових вистав, що отримали широке розповсюдження на ярмарках та народних гуляннях. Під «балаганом» мали на увазі саме дерев'яну конструкцію, проте, її основою була не колода, як у міцного будинку, а дошка, будову з якої легко і зібрати, і розібрати. Це свідчило про його тимчасовість та кочовий характер існування. Саме цього потребували сезонні ярмарки, на яких найчастіше і з'являлися такі будови, в яких могли зберігати так зване «добро», а це і товар, і акторський реквізит, і ляльки.

В переносному значенні словом «балаган» називають дійства, явища блазнівського, грубуватого характеру, які були притаманні саме балаганним виставам. Похідними є слова «балагурити», тобто жартувати, весело

розігрувати, «балагур» – жартівник, веселун, «баламутити» – бентежити помилковими відомостями, підбивати на щось, сварити. Тому, скоморохів та учасників балаганних вистав називатимуть саме балагурами та баламутами, що визначить основні риси та якості гри балаганного актора.

Балаган як ярмарковий театр у низці європейських країн виник у середньовіччі, розвинувшись із блазнівських товариств (Франція), камер риторів (Нідерланди), гуртків мейстерзингерів (Німеччина). Жанром ярмаркового театру стали пантоміми, фарси, мораліте, вистави яких будувалися на мистецтві імпровізації. Це були дійства часто сатиричного плану, з елементами гротеску і буфонади, наповнені грубуватим гумором. На ярмарках виступали також канатні танцюристи, жонглери, дресировані тварини – прототипи циркових акторів.

У європейській культурній традиції попередником балагану стали містерії, що вийшли у XIII сторіччі з церкви на вулиці і площі, і, поряд з сюжетами Біблії та Євангелія, що включали побутові інтермедії та комічні номери. До середини XVI століття, через комедійну складову цих уявлень, яка непропорційно розрослась, практично у всіх країнах Західної Європи містерії були офіційно заборонені. Єдиним «володарем» тимчасових споруд, що зводяться до свята для розваг публіки, залишився балаган (комедія дельарте, карнавали тощо). Демократичність балагану викликала гарячий інтерес із боку незаможного населення всієї Європи.

Ярмарковий театр вплинув на сюжети та проблематику великих драматургів В. Шекспіра (хоча згодом пуританські погляди, що почали домінувати в Англії, звели нанівець звертання до подібних джерел і, на певний час, навіть самий театр), Ж.-Б. Мольєра. До речі, найбільшого поширення народний театр набув саме у Франції. До нас дійшли імена ярмаркових акторів – французьких коміків XVII століття Тебарена, Гро-Гільома, Готьє. На ярмарковий театр Франції вплинув театр італійської комедії дельарте, мандрівні трупи якої гастролювали по всій Європі. Так у Парижі з'явився театр «КомедіІтальянн», який грав комедію дельарте на французький манер.

У вік Просвітництва сюжети арлекінад бралися з п'єс А.Р.Лесажа, з ім'ям якого пов'язаний розквіт ярмаркового театру. З розвитком капіталізму ярмарковий театр занепав. На ґрунті народного французького театру із середини XVIII ст. виникли театри бульварів, що грали жанрові побутові п'єси на сучасному матеріалі, часто розважального характеру, з любовною інтригою, обов'язково загальнозрозумілі та розраховані на глядача. Перші такі театри побудовані антрепренерами ярмаркових театрів (Ж. Б. Ніколі на бульварі Тампль, театр «Фюнамбюль», де з 1819 працював мім БатістДебюро).

На території слов'янських народів театральні балагани з'явилися наприкінці XVII – на початку XVIII ст. Тут ярмарковий театр зародився на народних гуляннях: на масляну, Різдво, свята. Ярмарок і народні гуляння займали помітне місце у житті міського населення. На площах ставилися катальні гірки, балагани, де розігравали арлекінаду, показували своє мистецтво фокусники, жонглери, акробати, давали вистави лялькові театри.

Це був фольклорний театр у всій його красі та дивакуватості. Тут і спадкоємність традиційного, колись обов'язкового обрядового перевдягання на Святки, Масляну, Трійцю, Кострому, Івана Купала, тут і біблійні мотиви, духовні вірші, наспіви ліричних пісень, тут і вплив лубка, чужоземних мандрівників-артистів, а пізніше і творів художньої літератури, та професійних сценічних постановок. Всі і все потрапляло на ярмаркову площу, відображалось в калейдоскопі забав, оздоблюючись фольклорною традицією і зображувалося райошними віршами, вигуками балаганних закликачів, біблійними сценами з вертепу, хльосткими жартами Ваньки Рататую, репліками з народних драм.

На початку XX сторіччя балагани в їх звичному вигляді перестали існувати. Суспільно – політичні зміни змушували розважальне мистецтво також трансформуватися. Складові балагану із часом відокремилися в самостійні види сценічного, а згодом і екранного мистецтва.

Так можна бачити, що балаганом є театралізоване дійство, що ввібрало історію та культуру країни ще з язичницьких часів, коли лаялися, блазнювали,

тим самим виконуючи магічний ритуал, спрямований на забезпечення продуктивних сил землі та людини. Втративши магічне значення, обряд не зник, а став грою, потіхою, основою для народного театру, що продовжував вибирати, переосмислювати історичні процеси, чи то реформи, просвітницька діяльність чи демократичні настрої ХІХ століття.

2.2.3. Внутрішня організація та основні елементи репертуарної програми вуличних видовищ.

Внутрішній устрій, побудова та основна направленість репертуарної політики балаганних театрів у різних країнах була приблизно однаковою та мала досить чітку структуру та організацію.

Сам принцип організації тимчасових будівель-балаганів, безсумнівно, пов'язаний із прагненням світської та церковної влади регламентувати народні свята, запровадити їх у певні рамки – хоч би тимчасові. Під балаганні уявлення виділялися точно встановлені терміни – як правило, масляні та великодні гуляння, торгові ярмарки тощо.

Приміщення для балаганів будувалися зазвичай із дощок «локшина». Дірки зашивалися залишками від поламаних чайних ящиків. Дах, як правило, робили з грубого полотна, або зшивали зі старих мішків. Всередині будувалася сцена, вішалась кумачева завіса на кільцях. Перед сценою вкопували в землю два стовпи із залізними кронштейнами, в які вставлялися лампи-блискавки. Ці лампи і освітлювали, і зігрівали, на них можна було розігрівати їжу. Попереду сцени також було місце відведене для музикантів. У глядацькій залі встановлювалися прості, грубо збиті лави. Передні лави завжди були нижчі, а задні іноді такі високі, що той, хто сидів, не діставав ногами до підлоги. Перед входом у балаган будувалася поміст – раус.

У балаганах декілька разів на день проходили невігадливі вистави казкового або комедійного характеру приблизно по пів години. На виставу народ запрошували закличачі: вони виступали з балкону театру, розхвалюючи дію, відпускали жарти та шпильки, розігрували діалоги та прості сцени.

Найменші балаганчики, так звані «стовпчики» чи «рогожні», споруджувалися з допомогою стовпа, у якому тримався рогожний навіс. У них демонструвалися різноманітні «диковини» – карлики, велетні, «волохаті жінки» та інші «виродки». Одне з найпопулярніших і традиційних видовищ – «Дама-павук», сконструйована за допомогою системи дзеркал та чорного оксамиту: волохатий тулуб з павучими лапами, увінчаний жіночою головою, яка відповідала на запитання публіки.

Безумовним успіхом мав і «африканський людоджер», що пожирає живого голуба на очах у глядачів (насправді це було опудало птаха, всередину якого містився мішечок з журавлиною). У крихітних балаганчиках (а то й просто на вулиці) могли розташовуватися ворожки-провісниці, лялькарі з Петрушками і маріонетками і панорами-райки (зображення, що рухаються, стали предтечою мальованої анімації). Пересувні звіринці були сараї, тісно обставлені клітинами зі звірами.

Але головними на гуляннях були великі театральні балагани зі сценою, завісою та залом для глядачів. Розбірна сцена-поміст була точно розрахована і збиралася щоразу з тих самих деталей. Перед нею передбачалося місце для кількох музикантів. Далі – кілька відкритих лож та два-три ряди крісел, відокремлених від інших місць глухим бар'єром. За ними – так звані "перші місця", сім-вісім рядів лав з окремим входом; «другі місця», - ще десять або одинадцять рядів, розташованих на підлозі, що підвищується.

Ці лавки були настільки високими, що ті, хто сидів, не діставали ногами до підлоги. Завершувався зал для глядачів «загоном» – стоячими місцями, відокремленими бар'єром, де стояла найбідніша публіка. Такий балаган міг умістити до 1000 глядачів.

Після кількох великих пожеж поліція заборонила використовувати в дерев'яних будівлях печі, єдиним джерелом тепла були газові лампи-блискавки, які розміщені на залізних кронштейнах і використовувалися для освітлення сцени. Тому зимові балагани обшивались двома рядами дощок, між якими засипалася тирса.

Балагани оздоблювалися прапорами, вивісками, картинами, афішами. Перед балаганом споруджувався балкон, який називали «раус» (нім. Raus, від heraus – назовні), з якого глядачів на виставу зазивав «дід - райошник». Це була, мабуть, найскладніша балаганна професія – від імпровізаційної майстерності та дотепності райошника залежала популярність видовища, а отже – і фінансовий збір. Іноді на раусі розігрувалися окремі сценки зі спектаклю або спеціально підготовлені клоунські інтермедії, що дали початок окремому «балконному» драматичному жанру, який також отримав назву рауса.

Кожна вистава тривала від 10–15 хвилин (у маленьких балаганах) до 30 хвилин, іноді – години (у балаганах великих). Вистави починалися зазвичай опівдні і тривали до дев'ятої години вечора. Таким чином щодня проходило не менше шести вистав (у маленьких балаганах – до тридцяти). Під час вистав у залі для глядачів йшла жвава торгівля насінням, горіхами, пряниками та іншою їжею.

Театральні вистави склалися з кількох номерів, розбитих на три відділення. У першому з них показувалися, як правило, циркові акробатичні та гімнастичні номери – робота на трапеції, канатохідці, силові атракціони тощо; у другому – сценки із народного побуту; у третьому – арлекінади та пантоміми, комічні, мелодраматичні чи героїчні. Тут ставилися п'єси з репертуару народного театру, інсценування лицарських романів, пізніше – популярних літературних творів.

Наприкінці XVIII ст. у балаганах представлялися інсценування лицарських романів, арлекінади, насичені сценічними ефектами: польотами, провалами, перетвореннями, показувалися батальні пантоміми, рукопашні битви, вибухи, пожежі з використанням машинерії, піротехніки. У балаганах братів Легат, Лемана, Берга, Б.Бомбова виступали фокусники, акробати, гімнасти, жонглери, танцюристи, лялькарі з Петрушкою.

Петрушкова комедія була дуже поширена з кінця XVIII ст. Театр Петрушки був театр просто неба.

Іншим різновидом лялькового театру був райок – ящик із пересувними картинками на колесах. Його також називали «потішною панорамою».

Райок – це невеликий ящик зі збільшувальним склом попереду. В середині перемотується з однієї ковзанки на іншу довга смуга із вручну намальованими зображеннями різних міст, великих людей та подій. Глядачі, «по копійці з рила», дивляться у скляні маленькі кола врізані в ящик — райошник пересуває картинки і розповідає приказки до кожного нового номера, часто дуже хитромудрі.

Спочатку за допомогою райків передавали місцеві новини та плітки, а пізніше в них почали показувати казки про та іноземні історії про пригоди. Райошник вибирав повідомлення та розповіді на свій смак, малював ілюстрації та встановлював картинки в ящик. "Потішну панораму" прикрашали лубочними картинками, які привертали увагу глядачів. А під час вистав власник райка завжди вигукував жарти та смішні приказки, звеселяючи натовп.

Київ середини ХІХ - початку ХХ століття став містом вуличної феєрії, величезним будинком для всіляких мандрівних труп, пересувних виставок, дивовижних видовищ та чарівних новинок.

У своїй «Малій енциклопедії київської старовини» відомий києвознавець Анатолій Макаров наводить таку виписку: «Майстерна рука, — писав «Киевский телеграф» про балагани 1876 р. перед університетом, — розмалювала їх на диво: ось вам літаючі дракони, розмальовані з голови до ніг вогняною фарбою, і внизу малозрозумілий напис: «Найперше у світі *saltemortale*», далі — спокусливі німфи з претовстими ногами, піднятими вище від голови, але понад усе звертає на себе увагу людина-карлик, яка проковтує людину-велетня, від якої видно тільки ноги, що теліпаються у велетенських чоботях». І далі: «серед малопримітних «рогожних балаганчиків» (матер'яних наметів) траплялися також предтечі сучасного театру абсурду — маленькі балагани-пастки, уся «чарівність» яких полягала в тому, що їхніх відвідувачів просто-напростопошивали в дурні...» [27].

Потішні містечка утворювали свого роду корпорацію балаганів. Подібні місця у другій половині ХІХ століття розміщувалися на найбільших київських площах. «Будувалися вони найчастіше в дві-три лінії, найпрестижнішій з них – на першій. Деякі навіть будувалися під наглядом міського архітектора. Друга лінія була дещо простішою і складалася із середніх за розміром та місткістю балаганів, які чергувалися з каруселями, гойдалками та лавочками з усілякими пряниками, м'ятними коржами, льодяниками, калачами та яблуками. Городяни гуляти справді любили, і якщо вже випадала нагода - намагалися побувати у всіх куточках потішного містечка: оцінити спритність акробатів, майстерність наїзників та жонглерів, розгадати таємниці фокусників, подивитися на чергову красуню, тіло якої було усіяно сотнею мініатюрних картин, створених за допомогою мільйона уколів...» [27].

Таким чином під словом «балаган» можна мати на увазі цілу творчу корпорацію, що мала чітку організацію, стабільні процеси оновлення та вдосконалення з урахуванням процесів, що відбувалися в суспільстві. В успішності, насиченості та ефектності ярмаркових гулянь була зацікавлена і місцева влада, тому в залежності від масштабів міста, розмах ярмарку, а відповідно й театральних явищ міг бути вражаючим для того часу.

2.2.4. Кунсткамера та фрік-шоу як один з найпотужніших елементів розважальної культури для впливу на свідомість та емоції глядача.

Окрім тих складових балагану, які, об'єднавшись, утворили цілий напрям в сміховій культурі, існувала група атракціонів, що будувалася на «тілесності», на стані людського тіла. Їх основною метою було вразити, шокувати глядача. Певною мірою, ця група може вважатись провідною в балаганах.

Перш за все, балаган – це показ чогось надзвичайного, небаченого, тому й з'являються покази людських тіл, що відрізняються, унікальних в тій чи іншій якості.

Інтерес до монстрів є характерним для Середньовіччя, хоча бере початок ще в античності. Монстри описувались як твариноподібні, так і антропоморфні. Чудовиська в середньовічній традиції сприймалися як деякий культурний код або символічний ряд, який підлягає прочитанню. Їх розглядали як передбачення, як покарання за гріхи, вводили в теологічний та політичний контекст. В XVI ст. інтерес до монстрів не тільки не згас, але й отримав нові аспекти. Окрім роздумів про сенс існування чудовиськ, стали міркувати про зв'язок жахливої зовнішності та жахливої поведінки.

В показах XIX ст. існує дві групи таких людей. Перші – «з позначкою мінус». Це жива кунсткамера, колекція монстрів, ретельно та прискіпливо зібрана балаганниками. Друга група складалася з осіб, які являли собою приклад «відхилення від норми зі знаком плюс». Це акробати, силачі, наїзники, канатохідці. Так, з одного боку в балагані були представлені найслабші, найпотворніші, найнезграбніші, а з іншого – найсильніші, найспритніші та найгарніші. І тут знову простежується схильність балагану до крайнощів, до полярності.

Ставлення оточуючих до вроджених аномалій завжди коливається між відразою та цікавістю. Монстри завжди визивають інтерес, рідше – жах. І сильніше за все приваблює публіку не стільки сама вада, скільки бажання дізнатися, що криється за нею, яка історія в такої людини. Ніби перед ними актор у страшній масці, а задача глядача – дізнатись, що насправді знаходиться під маскою. Недарма в античних балаганах одночасно з «морокою та фокусом» займалися відгадуванням загадок. Їх призначенням було приховувати та розкривати сенс. Семантично це пов'язано з темрявою та світлом, тимчасовим затьмаренням та просвітленням, містифікацією, обманом та обов'язковим для містифікації викриттям.

Саме такими містифікаціями здобув собі успіх знаменитий американський шоумен XIX ст. Фінеас Тейлор Барнум. Однією з його перших містифікацій стала презентація публіці істоти, що отримала назву «русалка з Фіджи». Дане «створіння» – тулуб та голова мавпи, зшиті з хвостом риби –

завдяки потужній рекламній кампаї та легендам, що повинні були довести реальність істоти, викликало цікавість публіки.

Його фрік-шоу викликає інтерес публіки в середині XIX ст. Воно стає успішним тому, що члени даної трупи були не просто людьми з вадами, каліками або мали незвичайні риси та можливості. В кожного з них був справжній театральний образ, своя неймовірна історія. Хоча, звичайно, більшість біографій учасників шоу Ф. Т. Барнума були вигадані ним самим, глядачі охоче йшли до такого атракціону – ілюзіону, бо це було подібним до прогулянки в «інший» світ.

Знайдені шоуменом унікальні люди були з одного боку дивом, чудом, що приголомшувало, шокувало глядача, але разом з тим і вмілим обманом, фокусом, розіграшом, які й були основними функціями балагану. А глядач в цій грі хотів бути введеним в оману, хотів вірити майстерно зробленій ілюзії, пережити потрясіння, бути враженим. Фрік-шоу підходило для цього ідеально. В розважальній манері атракціону воно зуміло змусити глядача споглядати цілий перформанс, в якому вже були не просто унікальні люди, а були істоти з іншого світу, тіла та вигляд яких, ховали в собі таємницю. Виступ кожного з учасників такого атракціону був своєрідним діалогом з публікою, де миготіла правда та обман, життя та смерть, уявне та справжнє. Ця суміш цікавості до чужого болю і одночасно огиди, шоку, що підкріплювалася загадкою, яку таїла в собі подібна людина, народжувала в глядача бажання не лише побачити зовнішній, а й розгадати внутрішній світ, побаченого ним персонажа, зрозуміти його зв'язок із потойбічним світом, спорідненість із собою, а можливо, навіть наблизитися до розгадки Божого задуму через створену ним форму життя.

Особливим фрік-шоу дійсно робила саме містифікація, яка виникає на суттєвих переломах життя людства. Можливо, одним з таких переломів на той час було відчуття людини, що вона вже перестала бути божою істотою і перетворилася на хімічний елемент, і тепер більше не є загадкою. Тому людство хапається будь-яким чином за те, щоб довести, що воно все одно

загадка, і що воно непередбачуване та спроможне на те, що ніякому хіміку не пояснити ніколи.

Кунсткамери та фрік-шоу стали поштовхом до народження особливої форми театрального дійства, ціллю якого буде через подив, естетичний шок та навіть відразу, які є першою реакцією на такі специфічні візуальні об'єкти та їх дії, викликати найсильніші почуття, емоції, переживання.

Можна зробити висновок, що балаганне мистецтво, що бере початок ще за часів язичництва, в період з античності по XIX сторіччя пройшло ряд серйозних модифікацій і оформилося в самостійний сценічний жанр з власними правилами існування в заданому просторі та рядом стійких персонажів, що стали характерною його ознакою. Даний жанр вплине на розвиток театрального мистецтва XX – XXI сторіччя, а окремі його складові в епоху постмодернізму трансформуються в самостійні види сценічного мистецтва.

2.2.5. Рукавичкова лялька Петрушки як носій генетичної програми балагану.

Невід'ємною частиною та першим планом балагану були лялькарі та їх вуличні лялькові комедії. Однією з характерних рис вуличної комедії є група стійких персонажів-балагурів. Вони належать особливому світу, що існує за своїми власними законами правилами. «Концентратом блазнівства» завжди були саме ляльки петрушкової комедії. їх зазвичай визначають як трікстерів, бо риси, що знайомі нам від Петрушки: крутість, підступність, жорстокість – риси близькі до трікстерських. Істинний герой один, але функції його варіативні, місця, де з'являється персонаж різні, звідси і різні імена ляльок: італійський Пульчинела, що у Франції стає Полішинелем, в Англії – Панчем, у Німеччині – Гансвурстом, в Росії – Петрушкою, якого вперше побачив на території слов'янських народів магістр лейпцизького університету, вчений, дипломат Адам Олеарій, коли подорожував територією держави в 1633 – 1639 роках. У своїй книзі «Детальний опис подорожі Гольштейнського посольства

в Московію та Персію в 1633, 1636 та 1639 роках, складеного секретарем посольства Адамом Олеарієм» він не тільки описує побачену лялькову комедію, а й приводить ілюстрацію, зроблену гравером за малюнком автора. На малюнку зображена й специфічна ширма, якою користувалися лялькарі того часу. Її конструкція складалася зі спідниці, у поділ якої був зашитий обруч. Піднімаючи таку спідницю догори, лялькар закривав себе і давав цілі вистави. До того ж така ширма дозволяла актору - в разі необхідності – швидко «змішатися» з ринковим натовпом у разі появи охоронців порядку.

Над такою конструкцією і вистрибував головний герой – до смішного потворний, надзвичайно гострий на язик блазень, який до того ж полюбляв непристойності та лайливі слова, що ними міг висміяти навіть власну Смерть. Малопривабливі риси зовнішності всіх членів так званого сімейства Пульчинел–Петрушок – такі, як горбатість, носатість, дивний скрипучий голос – тільки додавали їм популярності та були візитівкою комедії. Буфонада стала основним «інструментом» персонажів цього сімейства. Вихідці з нижчого соціального класу, за способом життя вони близькі до буфонів та дурнів. Причина такої суміші соціальних функцій та блазнівства в бажанні акторів – лялькарів висловити власну думку щодо важливих подій часу, що сприяло росту їх популярності серед неосвічених глядачів. Цей метод нагадував ті часи, коли серйозність і сміх нерозривно співіснували.

Петрушка колотить всіх навкруги, а сам залишається непереможним та незнищеним. І коли «люди базару» дивились, як він нещадно б'є кийком поліцейського або навіть самого царя, в них можливо виникав маленький поштовх до вивільнення свідомості від кайданів хоча б загальноприйнятих соціальних норм, що вже мали статус священних. А тому, незважаючи на всю безглуздість та дурнуватість сцен вуличної комедії, неоднозначність характерів її героїв, яких важко запроторити до рамок добрих чи поганих, площадні фарси були улюбленим явищем публіки.

До речі, неоднозначність образу даного персонажу змушує подивитися на його родовід та походження. Деякі герої даного сімейства трікстерів,

наприклад, азіатські ляльки-дурні, навідміну від європейських, не були представниками «низів» суспільства, а відносилися трохи не до високої касти брахманів. Там лялькові блазні були фігурами складними та суперечливими, адже поєднували в собі одночасно і бога і клоуна. З цієї точки зору, Петрушку з його непобутовими «рваними» рухами, дивною зовнішністю та одягом, також можна наблизити до бродячих дервішів, що проповідували Вчення за допомогою пластики, жестів, танцю, бо для «людей базару» моралі та настанови були пустим звуком. «Божественна клоунада» була жанровою приманкою для тих, кого неможливо приманити до Вчення іншими засобами. І ляльки вуличної комедії підходили ідеально на роль близьких до народу «божественних клоунів».

Блазень в даній ситуації стає дволиким, нашарувавши на проповідь божественності демонічні риси. Одяг його стає червоним, увібравши в себе семантику кольору вогняної гієни та крові, з'являється потворність у вигляді кривого носу та горбу, як належність до «нижчого» світу хаосу. В такому контексті лялькові герої вуличної комедії наближуються за своїм призначенням до істот потойбічного світу, що несуть інформацію «звідти», передаючи мудрість через блазнівство, гру. За словами Оксани Дмитрієвої в її промові до студентів ХНУМ ім. І. П. Котляревського при підготовці вистави «Під небом балаган, над балаганом небо», присвяченій рукавичковим лялькам із сімейства трікстерів (Панч, Гансвурст, Пульчинела) «у їх грі не може бути ні драматизму, ні трагізму. Вона може відтворювати зовнішні форми драматизму, але драматичного переживання вони позбавлені. Балаган – «низова» форма гри, де зустрічаються алогічні дії, дивні некоординовані рухи, репліки та фрази, що не співпадають із зовнішнім контекстом ситуації, які вводять у паралель з фізичним якийсь інший, невидимий для очей тіла контекст буття. Зі сторони це може виглядати як «ламання комедії», «вдавання із себе дурня», «ненормована поведінка», кураж, жарт, гострота, тобто крайнощі. Чим гостріше стикаються у свідомості протилежності, тим інтенсивніше йде процес її очищення ...» [10].

Можна зробити висновок, що балаган – це і випуск пари, стисненої в своїх проявах свідомості, і надання їй свободи (звичайно, ілюзорної, короткочасної), тобто катарсис. Блазнівський образ ляльки Петрушки, його двоїста природа, трікстерська поведінка та специфічна манера спілкуватись із глядачем були підсилювачем даної функції балаганного театру, спрямованої на вивільнення емоцій через сміх, розмова «про серйозне» шляхом жарту.

2.2.6. Специфіка акторського існування в просторі вуличного театру.

Мистецтво мандрівних акторів бере свій початок в обрядових діях та ритуалах. Вже у 5 ст. до н.е. були відомі грецькі уявлення про мандрівних акторів-аматорів, що розігрують побутові та сатиричні сценки. Кочові актори вуличного народного театру існували під різними іменами та назвами (міми, гістріони, ваганти, скоморохи, жонглери, шпільмани, менестрелі, масхарабози, кизикчі, фронти тощо) стільки ж часу, скільки існує і вся цивілізація.

Мистецтво кочових комедіантів вуличного театру вимагало від акторів певних навичок, які були продиктовані задачами та вимогами даного виду театрального дійства.

Від акторів, особливо від виконавця ролі Арлекіна, була потрібна акробатична спритність. Рятуючись від погоні, він робив складні стрибки, балансував на канаті, обертався в шаленому темпі. Тобто мала місце фізична підготовка, яка б дозволяла виконувати трюки, пластичність та таке володіння тілом, аби і без слів передавати емоцію та вести за собою глядача, наприклад у сценах пантоміми.

При прийомі до трупи передусім враховувалися зовнішні дані: зростання, постать, гучний голос, особливо коли справа стосувалася претендентів на героїчні ролі. Від коміків вимагали вміння будь-якими способами викликати сміх, навіть якщо це збігалось зі спрямованістю ролі.

Звичайно, ні про яку психологічну розробку характеру не йшлося, всі характери вирішувалися одношарово.

Звичайно, чи не найголовніше місце в підготовці акторів для можливості успішно існувати в просторі вуличного театру, посідало мистецтво імпровізації, швидкого реагування в рамках заданого образу на будь-які обставини та вміння утримувати увагу глядача, не маючи часто при цьому чіткого тексту ролі. Для того, щоб взаємодіяти із публікою, необхідно було чітко розуміти її настрій. Адже тут не було уявної «четвертої стіни», відсторонитися просто не можна було. Кожну хвилину необхідно було тримати «руку на пульсі», мати свого роду здібність до емпатії.

Мандрівним лялькарям, які працювали часто як одинаки, необхідне було окрім володіння лялькою та частіше за все одразу декілька ми ляльками, також мати здатність до гри на музичних інструментах. Були ті митці, що працювали в парі із музикантом, який окрім музики озвучував рухи персонажів та подекуди і говорив за деяких з них.

Народне драматичне мистецтво також мало і таку особливість, що тут не було поняття сцени, що розігрується народними акторами-умільцями в будь-якій хаті чи балагані у святковий час, що розігрується без декорацій, бутафорії, лаштунків, з мінімальним реквізитом, а то й зовсім без нього. Динамічність, відсутність словесних пауз та зволікання у діях, яскраві самохарактеристики персонажів, звернені до глядачів, допомагали відтворити місце, час, умови подій, тим самим зачаровуючи, не даючи засумніватися в усьому. Не йшла мова про психологічну глибину. Задача актора вимагала від нього бути легким, енергійним, вміти іронізувати і над собою в тому числі.

Часто від якості роботи закликача повністю залежала виручка балагану за добу. Публіка охоче сприймала його клоунади, дбайливість і гострі жарти. Він не соромився кривлятися перед натовпом, ламати дурня. Зазвичай костюмзакликача чи, як його ще називали, балаганного діда був такий: величезне взуття, кудлата борода, старий пошарпаний сюртук з великими яскравими шматками тканини. Наприкінці XIX століття зовнішній вигляд

його майже не змінився – сірий сюртук-полушубок, що був обшитий червоною або жовтою стрічкою, з пучками кольорового ганчір'я на плечах, у капелюсі – коломенці або гречанику, прикрашеному такими ж яскравими клаптиками тканини. Обов'язкова пляшка під пахвою, разом з червоним носом створювали враження старого напідпитку.

Значення бродячих акторів у світовому мистецтві важко переоцінити – адже саме з їхніх вистав сформувалися практично всі види професійної творчості. Деякі з цих мистецтв далеко пішли від своїх витоків, змінившись майже до невпізнання. Проте, уважно роздивившись їхні елементи, можна побачити їх ранні форми у балаганних дійствах. У танцювальних номерах мандрівних труп – витoki пластичних видів мистецтва, від вишуканого класичного балету до грубої буффонної пантоміми. З вистав гімнастів, факірів, жонглерів, канатохідців, дресирувальників, факірів, еквілібристів виріс цирк, який сьогодні представляє неймовірну різноманітність атракціонів. З полотнища, закріпленого на поясі мандрівного актора з натягнутим на обруч і піднятим над його головою вільним кінцем, веде свій родовід все різноманіття театру ляльок – з ляльками рукавичковими, пальчиковими, тростинними, тіньовими, маріонетками, ляльками-автоматами, і т.д.

Окрім того, кочових акторів та вуличних виконавців можна було назвати душею народу: вистави акторів, що кочують, відповідали культурним запитам найширших мас. Завжди і в усі віки вони являли собою опозицію офіційної влади – світської чи клерикальної, і протягом усієї історії їх існування влада в тій чи іншій формі боролася з мандрівними комедіантами, часом надзвичайно жорстоко. Особливо трагічною доля мандрівних акторів складалася в середні віки: вагантів відправляли на багаття, скоморохам виривали язика, або навіть садили на кілок, на сході застосовували не менш витончені страти. Ставлення християнської церкви до скоморохів особливо наочно виражено у забороні ховати їх у освяченій землі поруч із самогубцями, що вважалося у християнстві найтяжчим гріхом.

Проте попри всі заборони та обмеження мистецтво кочових акторів продовжувало існувати. Змінювалися організаційні структури бродячих труп, множилися варіанти уявлень. Іноді мандрівні комедіанти допускалися до палаців (як це відбувалося, можемо побачити наприкладі епізодувистави бродячої трупи в «Гамлеті»В. Шекспіра) і навіть у релігійні дійства (скажімо, у напівлітургійній драмі вони могли виконувати ролі чортів або епізодичних світських персонажів). Гнучкість та різноманітність форм акторського дійства дозволяли бродячим акторам пристосовуватися до будь-якої влади, змушуючи її рано чи пізно легалізувати їх творчість.

Як висновок, можна побачити, що в обов'язки актора вуличного театру входили різноманітні повинності та сценічні вміння. Окрім типових акторських навичок, митцям необхідно було уважно слідкувати за подіями в соціумі, політиці та світі. Вигадливість та ексцентрика були неодмінним критерієм успіху, бо необхідно було вражати публіку неочікуваними поворотами сценічної дії, трюками, спецефектами та епатувати новими театральними прийомами. Причому це стосувалося як акторів – одинаків, які в своїй справі виконували роль і сценариста, і режисера, і актора, так і акторів, що належали до кочових труп. Мультизадачність робила з них універсальних акторів, що могли пристосуватися до будь-якого жанру та виду театру.

РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ І ПЕРЕХІД ФІЛОСОФІЇ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ НА СЦЕНУ ТЕАТРУ XX СТОРІЧЧЯ

2.1. Балаган як об'єкт зображення у творчості митців різних видів мистецтва.

2.1.1. Тема балагану та його персонажів у літературі XX сторіччя.

На початку XX сторіччя естетика балагану була творчо переосмислена та стала центральною для багатьох художників, письменників, поетів, композиторів, режисерів. Все мистецтво Срібного віку було буквально пронизане типовими образами вуличного театру, які були виведені на інший естетичний та смисловий рівень.

Персонажі та сюжети пов'язані з балаганом з'являються в поемах і віршах Анни Ахматової та Валерія Брюсова. Елементи фарсу та комедійні прийоми, що були близькими до стилю вуличного фарсу, для дослідження та критики соціальних, політичних та культурних проблем, використовували в своїй творчості Берпнард Шоу, Генріх Ібсен. Олександр Блок звертається до типових представників вуличної комедії не лише у своїй драматургії, а й у поезії, як і іспанський митець Федеріко Гарсія Лорка, який також пише драматургічні твори присвячені балагану та його персонажам. Ближче до кінця століття подібні теми виникають у творчості польських поетів Лідії Бень, Анни Півковські, Яромира Хомича.

Одним із найяскравіших творів драматургії початку XX сторіччя, є п'єса Олександра Блока «Балаганчик». Задум та сюжет твору пов'язані з подіями, що сталися в 1905 – 1906 роках в особистому житті поета між ним, його дружиною Любов'ю Блок та Андрієм Белим. Проте п'єса зображує не стільки самі події, скільки те, що митець побачив та відчув через них.

За жанром «Балаганчик» не тільки любовна, але й філософська драма. Це не драма індивідуальних доль, конкретних облич, що приховані під

масками. Це скоріше драма розчинення індивідуального – в загальному, типовому, того, що приймалося за абсолютне – в суто відносному та двоїстому.

Наскрізна дія в п'єсі – пошуки життя справжнього та вірного собі – потребує відмови від ілюзій, потребує здатності показати справжні обличчя персонажів. Звільнення від ілюзій та самообману в засобах зображення дійсності на сцені виникає як розвиток та продовження цього морального прагнення. Умовність форми тут виникла цілком виправдано. Стихія народного театру несла в «Балаганчику» морально оздоровчий початок. Непідвладність балагану нормам побутової правдоподібності цілком відповідала ідейним та естетичним цілям автора, як і схильність балагану до метафоричної образності з її різкими чергуваннями буфон-комедійних та піднесено-містеріальних засобів виразності.

Естетика балагану співвідноситься з дійсністю за цілковито особливим принципом. В народному театрі маски не мають на меті зображувати людину цілком. Вони відволікаються від суперечливої складності людського образу, пропонуючи приймати за всю людину тільки окремі схематичні, індивідуально знеособлені його риси. Як фігури – і П'єро, і Арлекін, Коломбіна – вкрай абстрактні. Вони конкретні в плані театральної традиції, характеру своїх взаємовідносин, свого художнього буття.

Поєднання абстрактності та конкретності дає особливу силу масці. При цих якостях вона легко стає двійником будь-якої, навіть складно організованої людини.

Бал, в якому беруть участь П'єро та Арлекін, кружляння масок, закоханих пар виникає проти волі Автора. Він протестує: «Я ніколи не одягав своїх героїв у блазнівське плаття! Вони без мого відома розігрують якусь стару легенду! Я не визнаю жодних легенд, жодних міфів та інших пустощів!». Так грубе життя з її тривіально-прозаїчними сентенціями вривається у романтичний світ поета. Гротескно-комічний Автор – носій здорового глузду – різко руйнує поезію трагічного прозріння П'єро.

Балаган – найбільш повна форма відчуження пережитого від душі, що переживає. Він не підпорядковується формам та психології повсякденного життя і тому допомагає розкрити двоїстість, двозначність життя, а це і є метою п'єси. Умовність балагану – це засіб художнього виявлення певної ситуації в дійсності, її неміцності, її внутрішнього неблагополуччя. Його використовують, як свідомий прийом умовності, який перемагає життєву невизначеність і тим самим виконує морально очищувальну функцію. Але поет користується не лише прийомом умовності, він поєднує його з іншим, протилежним йому за змістом. З одного боку, тут специфічно ігрова театральна природа дії, з іншого – життєва достовірність. Це робиться шляхом прямих звернень персонажів до публіки. Проте, звернення Автора, який відчуває себе представником суспільної думки, тут відбувається на рівні пересічної свідомості, в той час як П'єро, звертаючись до публіки, не розраховує на підтримку та не виправдовується. Його монологи – це ліричні сповіді, де складно сплетені думки та почуття, які в цьому складно сплетінні і переживає його душа.

Таким чином, у «Балаганчику» опинились представленими в неочікуваному та цілком новому для існуючого театру поєднання початку умовності та глибокої душевної відвертості, елементи буфонади та лірики, гротеску та містерії, ексцентрики та тонкої поетичної музичності. П'єса існує тільки в органічному поєднанні цих художніх засобів, що визначають її унікальність.

Кочовий вуличний театр та його герої у своєму сумно – романтизованому вигляді з'являються і в поезії Олександра Блока. У строках його віршів чується надривно урочистий голос ярмаркового комедіанта, що сміється крізь біль і сльози, закликає акторів, що кочують запиленими дорогами в старих балаганчиках, продовжувати своє ремесло, яке є сумішшю болі, гіркоти, іронії, блазнівства, але в яких криється істина та свобода.

Проте, не лише О. Блок звертається у своїй драматургії до тематики балагану. Поет з Гранади Ф. Г. Лорка висловлює своє відношення до релігії,

звертаючись до традицій народного вуличного театру, оскільки балаган відрізняється «почуттям вседозволеності та порушення моральних заборон», звертається до заборонених тем.

Знайомство з репертуаром іспанських театрів перших десятиліть ХХ сторіччя, із заявами мистецтвознавців, критиків, із творчістю драматургів, що володіли сценою в ті роки, каже про комерціалізацію театру, про його залежність від смаків публіки, що могла платити: ставили перекладні, апробовані у фінансовому відношенні за межами Іспанії французькі, італійські п'єси, побутові, сентиментально-релігійні твори, історії з життя маврів та християн. Театральне мистецтво потребувало реанімації. Молодий поет Федеріко Гарсія Лорка не випадково звернувся до народного балагану, оскільки той – це перш за все сміх, а сміх за своїм походженням та функціям «є родичем гри». Сміх за визначенням філософа, літературознавця, мистецтвознавця М. М. Бахтіна «є радісним визволенням від серйозності». Балаганням різновидом є театр ляльок-маріонеток. Для нього була призначена сценка «Іегова» Ф. Г. Лорки. В перші десятиліття ХХ сторіччя балаганна парадигма розвивалася в активному діалозі з парадигмою містеріальною. В емоційно-смысловому просторі «Іегови» помітний симбіоз даних парадигм. Між тим, містерія пародіюється в дусі сміхової культури, активно затребуваної ігровими, карнавалізованими тенденціями епохи.

Молодий драматург створює симбіозом стилістики лялькового балагану та містерії «перегорнутий», гротескний світ безмежності та блазнівський образ Творця. Як і в середньовічній релігійній драмі, місце дії – Царство Небесне, відокремлене від світу людей «завісою із хмар». У ремарці прологу сценічний простір детально описується та одночасно пародіюється поєднанням несумісного: «У центрі дві середньовічні лави» і сучасне «модне крісло з маркою валенсійської фабрики». Побутові предмети ставляться в один ряд з об'єктами та персонажами біблійської міфології, що зображуються, згідно до поетики лялькового балагану, в примітивному, спрощеному вигляді. Дерево пізнання добра та зла «фанерне», «з жерстяними яблуками... На дереві

– змій із зеленого мусліну»[7, с. 53-56]. Не дивлячись на те, що сценічний простір, персонажі (Іегова, Янгол, Диявол, Великомученик, Сили Небесні) зближують твір із містерією, балаганна поетика виявляється художньою домінантою тексту. Тут Всевишній виходить на сцену, чхаючи: «Він прийняв надто холодний душ та напевне застудився». Попередження Янгола: «Будьте обережні, на такій висоті та у вашому віці нежить є дуже небезпечним» підкреслює старечу немічність Творця всесвіту. Ця репліка та типово фарсовий лад формують сміховий світ сценки та сприяють пародійному применшенню образу її героя. Іегова чхає, «позіхає», «бурчить під ніс», «заходиться кашлем», «сякається», «прицмокує», «впадаючи в дитинство», Боженька кричить: «Тістечко, хочу тістечко!», все це підсилює комічну конотацію персонажу. На небі нудно. «Нудно наче в раю. Не дивно. Ми вперлися головою в стелю. Отака туга!» - нарікає Творець. Янгол послужливо хоче догодити господареві трьома «новими, апетитними янголицями». Автор іронічно обіграє ідею троїчності, зокрема, християнської: Бог-Отець, Син та Святий дух, три волхва, три розп'яття на Голгофі, три Марії, три Богословські чесноти – Віра, Надія, Любов і т.д. Бог-Отець продовжує: «Зараз і ворухнутися лінь...» [7, с. 53-56]. Персонаж Лорки перебуває «всередині нудьги», і нудьга всередині нього. Це робить його фізично та духовно спустошеним, розчарованим, байдужим до всього окрім солодощів (пристрасть старечі).

Гостра, груба мова, перевага народного та вуличного театру, виявляється сміховим корективом до серйозних проблем. Емоційною та семантичною основою балаганної коміки стають численні звернення до сучасності. «Змій із зеленого мусліну (бажано електрифікований для світлових ефектів у момент апофеозу). Крила старезного Янгола приклеєні синдетиконом». Молоді «янголиці» фарбують губи. «Від янголів несе одеколоном». Драматург використовує поширений прийом народно – вуличної карнавальної поетики – поєднання в одному образі відомого, знакового з незвичайним, що сприяє переходу сакрального в профанне.

Балаганний комізм заклав фундамент усієї лоркіанської драматургічної спадщини. Вона знайшла вираз у «Трагікомедії дона Крістобаля», у фарсі «Чудесна башмачниця», у творі «Дон Перлімплін», створеної в традиціях вуличного лубка. Це показує, що модерністська драматургія Лорки має глибокий зв'язок із народним іспанським мистецтвом.

У кожній епосі є культура «низу» і культура «верху». Культура майданна, народна і культура духу, завіту і ковчегу. Режисерка Оксана Дмитрієва каже, що «серйозність на сцені провокує безвихідні ситуації, сміх піднімається над ними, звільнює їх» [10]. Звідси можна дійти висновку, що все насправді велике повинно включати в себе сміховий елемент.

Тож головною тенденцією творчості багатьох митців того періоду стає поєднання «високого» і «низького». Розповсюдженим стає тип героя, що ніби прагне до неба, але живе посеред балагану. Література стає ніби грою ... веселою і серйозною одночасно, бо автори того часу прагнуть донести, що без цієї гри світ був би неможливо сірим, безнадійно сумним і безвихідно нудним. Тому і прагнули об'єднати верх і низ, високе і грубе, бо це є полюси, між якими протікає життя людини, і в яких криється трагізм і комізм людського існування.

2.1.2. Романтизація життя кочових вуличних театрів та їх зображення в різних сферах мистецтва.

Не лише в літературі активно використовуються прийоми, сюжети та персонажі вуличного народного театру. За п'єсою Олександра Блока «Балаганчик», Всеволод Меєргольд, який багато розмірковував про природу балагану, поставив пізніше виставу. Ігор Стравінський напише балет «Петрушка. Значні періоди творчості театральних художників Олександра Бенуа, Мстислава Добужинського, Олександра Тишлера пов'язані з даним видом вуличного театру. У кінематографі дані елементи використовують Ф. Фелліні та Ж.-Л. Годар.

13 квітня 1911 року в програмі на сцені паризького театру Шатле відбулася прем'єра балету «Петрушка» композитора Ігоря Стравінського. Автором лібрето був Олександр Бенуа, він же став автором декорацій до балету. «Петрушка» є історією одного з традиційних персонажів народних лялькових вистав, Петрушки, зробленого із соломи і тирси, в якому тим не менш прокидається життя та розвиваються емоції. У той час ніхто й подумати не міг, що Петрушка з притаманною йому незграбною пластикою та сумним обличчям стане символом руського балетного авангарду. Проте блискучий творчий тріумфірат композитора Стравінського, хореографа М. Фокіна та художника О. Бенуа створили шедевр, який став одним із символів руської культури.

Балет представляє собою кумедні сцени в чотирьох картинах, у ньому без сумніву були відображені найулюбленіші дитячі враження авторів. Дія цього «балету – вулиці» за словами О. Бенуа, відбувається в 30-ті роки XIX сторіччя на адміралтейській вулиці в Петербурзі, де на веселому масничному гулянні увагу натовпу приковує до себе балаган Фокусника. Він виводить на сцену трьох ляльок – Петрушку, Балерину та Арапа, які під мелодію його сопілки поступово оживають та починають вести себе як справжні люди. Петрушка гостро відчуває свою відособленість від інших, його мучить усвідомлення, що він негарний та смішний. Єдина відрада для нього – Балерина, в яку він пристрасно закоханий.

Але легковажна Балерина не розуміє його терзань та всіляко уникає його. У неї інша мета – причарувати дурного, лінькуватого Арапа, який у порівнянні з Петрушкою, здається їй гарним і сильним. Вона майже досягає бажаного, але в розпал любовного побачення з'являється засліплений ревнощами Петрушка. Арап кидається на нього із шаблею, Петрушка намагається втекти, проте Арап на вулиці наздоганяє його та зрубає шаблею голову. Жах натовпу розвіює Фокусник, який показує, що тіло і голова Петрушки набиті тирсою, як у звичайної ляльки. Веселощі, припинені через подію, відновлюються, і тут над площею містичним чином виникає

пустотливий, живий, дразливий Петрушка, всім виглядом демонструючи перемогу свого духа над натовпом.

У цьому балеті відбувається драматизація та психологізація дії: Петрушка із жвавого пустуна і персонажа комедії, представника народної кмітливості та гумору, перетворився на хореографічний варіант літературного типу «маленької людини». Петрушка тут виражав жалюгідну забитість та безсилість у пориваннях відстояти особисте щастя та гідність. Образ Арапа тут справляв враження «механічної безглуздості» із звіроподібним зафарбуванням. Дані образи є прикладами нового прочитання, переосмислення пласких балаганних масок, тут вони набули нової глибини та інших сенсів.

Кінематограф також не стає виключенням у переосмисленні та зображенні архаїчних форм театру та його персонажів. У 1945 році на екрани виходить французький чорно-білий художній фільм «Діти райка», драма режисера Марселя Карне про акторів паризького театру в перші десятиліття XIX сторіччя. Фільм знятий за сценарієм Жака Превера.

В основі кінокартини любовна історія, що розгортається на фоні театрального світу та атмосфери Бульвару злочинів, (так «в народі» називали бульвардюТампль) де розташовувалися на то час безліч паризьких театрів різних жанрів, і який сміливо можна було назвати традиційною балаганною площею. В центрі четверо молодих людей, що працюють у театрі «Фюнамбюль», в якому граються вистави пантоміми. Проте найважливішими персонажами фільму є все ж ті самі діти райка, що сидять на гальорці та щось викрикують акторам. Діти райка – це та сама публіка, на очах в якій розгортаються всі перипетії фільму. Якщо дивитись ширше, то це та сама невидима публіка, на очах в якій з дня у день розгортається людське життя. Недарма перші кадри фільму – це зал театру, в якому перед глядачем підіймається завіса, немовби запрошуючи його поринути в чуже життя.

У 1954 році на кіноекрани виходить картина «Дорога» Федеріко Фелліні. У кадрі кочове життя пересувного балагану. Головні герої картини силач

Дзампано та його помічниця Джельсоміна. Кочове життя, мотив дороги, балаганно-цирковий фургончик та копійкові «заїжджені» вистави у містечках та селах, слугують фоном для зображення гіркого та трагічного шляху людини, зіткнення та несумісність тонких, трохи наївних, відвертих почуттів і жорстокості, байдужості зовнішнього світу, що призводять до трагічного фіналу.

Сама тема дороги, бродячого цирку, клоунади була йому близькою. Коли хлопцеві було 7 років, батьки повели його на виставу бродячого цирку, яке так вразило хлопця, що пізніше він втік із цирковою трупою, мріючи виступати з ними, але був повернутий батькам через декілька годин. Тому не дивно, що в роботах режисера часто з'являються мотиви балагану, цирку та карнавалу.

Новаторський підхід режисера Ж.-Л. Годара до кіновиробництва, особливо в таких фільмах, як «Без подиху» та «П'єро леФу», включає елементи вуличної комедії, ламаючи традиційні наративні структури.

Балагани та його персонажі, народні гуляння та вуличні театри відтворюють на своєму полотні такі художники, як Борис Кустодієв та Олександр Тишлер. На картинах Б. Кустодієвареалістично відображені за спогадами самого митця моменти вистав вуличних театрів, народні забави, ярмарки, одна з картин так і називається «Балагани». Багато з цих полотен створювалось у 1917 році, у період, коли гуляння та ярмарки були припинені, тож ці картини є ніби спогадами за іншим, втраченим часом і життям.

На полотнах Олександра Тишлера, який був представником руху авангарду, з'являється балаган не реалістичний, а більш примарний, такий, яким робить уява автора. Фантастичні конструкції дивакуватих театриків – трансформерів, що переносяться самим актором, а іноді здається, що ці конструкції є ніби продовженням самого актора, його частиною тіла, ще однією кінцівкою є візитівкою картин художника. Тут і обличчя акторів ніби закуті в рамки балаганних рамок та віконець, їх голови, як у хмарах, у театральних декораціях. Але при цьому обличчя їхні спокійні та натхненні,

перед нами сам образ балагану – як персонажа, він ногами тут на землі, а головою занурений у вищі сфери.

Отже, ХХ сторіччя активно переосмислює і використовує прийоми та символи балагану, його сюжети та його персонажів. Балаган стає темою для створення серій картин видатних художників, його персонажі з'являються в драматургії та поезії, стаючи глибокими, психологічними образами, носіями філософських думок, а життя артистів даного виду театру, стає основою для багатьох шедеврів кінематографу минулого сторіччя.

2.2. Переосмислення ролі та мети вуличного театру в ХХ сторіччі на прикладі театру Ф. Гарсія Лорки «Ла Баррака».

Ф. Гарсія Лорка – митець літературного жанру, що привносить, а іноді і базує свої твори на основі традицій народного балаганного театру та його персонажів, також є яскравим представником минулого сторіччя як режисер та засновник пересувного народного театру «Ла Баррака».

Після того, як п'єси автора, що були поставлені в декількох іспанських театрах, зазнали успіху, митець замислюється над створенням власного театру. Автор не влаштовує напрямок тогочасного іспанського театру, якому була притаманна буржуазність, поверховість та нарочита театральність. На думку Ф. Гарсія Лорки існують два різних театри: поверховий, що ніби напускає туман глядачеві – для розваги, та інший – глибинний, який він назве «театром під піском», що базуватиметься на його теорії «неможливого театру», який він спробує створити, знаходячи компроміс між двома крайнощами.

Приймаючи рішення очолити пересувний театр «Ла Баррака», що в перекладі означає «балаган», митець мав на меті культурне оновлення Іспанії та просвітництво селянських мас, щоб познайомити тих з іспанською драматургією та літературою.

Трупа складалася з 30 осіб, як правило студенти мадридського університету. Для того, щоб потрапити в склад театру, необхідно було пройти декілька відбірних турів на кшталт тих, які проходять абітурієнти при вступі до театрального учбового закладу. Далі всіх акторів заносили в спеціальну картотеку згідно із їх амплуа, тож поряд з ім'ям було вказано «Перший коханець», «Рокова жінка», «Злодій», «Інженю» і т.д. Професіоналів не було, театральний досвід та освіту вони здобували прямо на практиці. Тож окрім театральної діяльності «Ла Баррака» здійснював роль акторських курсів при виробництві.

Учасники театру мали свій універсальний одяг, який теж став символом театру. Хлопці носили робочий спецодяг із грубого полотна, а дівчата – суворі біло – блакитні сукні. На одязі з боку серця була емблема театру: театральна маска в колесі фортуни, яке більше нагадувало колесо візка бродячих артистів, яких стали називати «barracos».

Театр мав свій фургон, яким заїжджав до найвіддаленіших місць Іспанії. Про виступи домовлялися прямо на площі, а самі вистави проводилися безкоштовно. Робота в театрі була організована просто – актори самі встановлювали сцену та монтували декорації, наносили грим та виходили грати. Перед виставою Ф. Гарсія Лорка звертався до публіки хто вони, навіщо приїхали та про що буде вистава. В репертуарі були п'єси М. Сервантеса, П. Кальдерона та Лопе де Веги, які селянська публіка дивилася не менш співчутливо, напружено та захоплено, ніж мадридські інтелектуали. Театр був святом та мав запам'ятовуватись надовго. Ночували учасники театру там же, а вранці вже їхали до наступного села.

Із 1932 року за чотири роки свого існування народний театр відвідав більше шести десяти невеличких міст та селищ в найвіддаленіших куточках Іспанії. Його діяльність була припинена з приходом до влади Іспанії франкістів. Театр проіснував до 1936 року та відіграв велику роль у пробудженні культурної самосвідомості народу.

Отже, в XX сторіччі вуличний театр залишає багато традиційних прийомів та ознак, але в цей період йде процес переосмислення його можливостей, мети та призначення. Із суто розважального заходу він поступово набуває сили як важливий механізм у культурно – соціальному просвітництві.

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАЇЧНИХ ФОРМ ТЕАТРУ У ВИСТАВАХ ХХІ СТОРІЧЧЯ

3.1. Вплив метамодернізму на мистецькі процеси ХХІ сторіччя.

Початок ХХІ сторіччя ознаменований переходом від доби постмодернізму, що поєднувала в собі всю минулу спадщину людства, з якою гралася, деконструювала її, іронізуючи, цитуючи та копіюючи, до епохи метамодернізму. Якщо постмодерністський театр ХХ сторіччя, відмовляється від форм «старого» театру, користуючись його елементами лише в якості стилізації або цитати, то умови метамодернізму дають поштовх до відродження, адаптації та трансформації архаїчних форм театру в сучасному театральному процесі.

Офіційно термін «метамодернізм» не набув чинності, але безперечним доведеним фактом є те, що більшість постмодерністських тенденцій приймають нову форму, яка отримує назву «метамодернізм» або «метамодерн» (англ. *metamodernism*) - поняття, що відображає зміни і стан культури з початку 1990-х років до теперішнього часу і прийшло на зміну поняттю «постмодернізм». Термін ввели у 2010 році нідерландські вчені і філософи ТімотеусВермюлен і Робін ван денАккер в своєму есе «Нотатки про метамодернізм»[22].

Метамодернізм відроджує загальні класичні концепції та універсальні істини, при цьому не повертаючись до «наївних ідеологічних позицій модернізму» і знаходиться в стані коливання між аспектами культур модернізму і постмодернізму. Він коливається «між іронією та щирістю, конструкцією і деконструкцією, апатією і потягом»[22]. Іншими словами, покоління метамодерну— це свого роду оксюморон, в якому можуть поєднуватися, здавалося б, протилежні речі.

Метамодерн рухається завдяки розгойдуванню між протилежностями (осциляції). Він сприймає світ і культуру як один загальний потік змістів, які є частинами загальної істини, де кожна одиниця важлива і самодостатня. У ньому немає місця снобізму, елітизму, немає високої і низької культури. Метамодернізм прагне знайти сенс культури і мистецтва, наділити твори глибиною. Але це глибина іншого порядку, ніж в постмодерні. Мистецтво метамодерну прагне до багатовимірності.

Змінилися уявлення людини про світ – він тепер виглядає неврегульованим, непередбачуваним, ненадійним, не детермінованим – все це змусило людину шукати нові форми поведінки в ньому. Іронія вже не лякає людину, вона несуперечливо з'єднує її з пошуками нової щирості в мистецтві, філософії та, як маятник, розгойдується від модерністської установки до постмодерністської і назад. Це і є «над-модерна», метамодернова позиція постійної зміни модусів роботи зі світом і культурою, позиція можливого вибору між іронією і щирістю та їх сполукою[46]. Сучасне покоління розуміє, що людина може бути одночасно і безглуздою і відвертою, при цьому дані якості не зменшують значення одна одної.

Нове мистецтво залишає в собі схильність до цитування та одночасно – створенню чогось принципово нового, іронічність тут перетинається з романтичним настроєм.

Наразі можна спостерігати імпульси до відродження трансцендентного та архетипного. Міф і великі наративи сьогодні отримують друге життя, повертається цікавість до «вічного» та «універсального»[46]. Для метамодернізму характерний сплеск відвертості, надії, романтизму, універсальних істин. Тут дійсність відходить на другий план і конструює суб'єктивну реальність.

Найбільш яскраво тенденції мета модернізму простежуються у фільмі Уеса Андерсона «Королівство повного місяця». Це не випадково – казковий фільм включає в себе два світи: світ дитячої наївності і відвертості та світ дорослих людей, побудований на характерному для постмодерну запереченні

всього. Також доречно згадати Мішеля Годрі та його кінокартини «Вічне сяйво чистого розуму», «Наука сну», «Піна днів». Його почерк просякнутий інфантилізмом, але в той же час персонажі вказаних фільмів перебувають у стані деструкції – запереченні себе та дійсності.

Метамодерністська стилістика – чистота, порожність, ірреальність, природність та надприродність, нез'ясовність та глибина. Якщо постмодернізм будувався на нонсенсі, на поєднанні непок'єднуваного, то тут теж простежується нонсенс. Який проте відсилає до трансцендентного простору[46].

Нові тенденції простежуються в різноманітних моделях мислення, практиках, формах мистецтва, техніках та жанрах. Найбільш наочно він проявився в появі Нового Романтизму. Такі художники, як ОлафурЕлліасон, ГрегоріКрюдсон, Кей Донечі, ДеввідТорп, архітектори Херцог і де Мерон, тепер не тільки реконструюють спільні місця, але й прагнуть їх реконструювати. Вони перебільшують їх, містифікують. Але вони роблять це з наміром відновити їх сенс. Щоби створити всередині спільного місця неспільне. Їх роботи часто зображують грандіозні пейзажі, руїни, самотніх мандрівників.

Видатний дансько-ісландський художник ОлафурЕлліасон використовує у своїх роботах пару, воду, туман, робить за допомогою них такі транскові природні інсталяції в закритому приміщенні. Людина, потрапляючи в незвичний простір, відчуває гострий смисловий та стилістичний дисонанс, виходить із рівноваги, ненадовго втрачає точку опори – і в цьому проміжку між очікуваним та дійсним у людини є шанс доторкнутися до інакшого стану свідомості, знайти нового себе.

У роботах Кріса Енгмана, які він сам називає «простими пристроями для персонального Пробудження», фігури, створені художником із дошок, дзеркал, тіней та звичайних предметів, ламають звичайну логіку простору.

Ще в XX сторіччі в кінематографі з'являється категорія фільмів про виворіт повсякденного життя звичайної людини – таємничий, збочений та

надприродний – або про зустріч з якимисьь ірраціональними силами, які з'являються з глибини людського несвідомого, щоб підкорити своїй владі нормальний світ. Такими є фільми Девіда Лінча, сповнені епізодами, що є відразливими і привабливими одночасно, що виходять за рамки нашого розуміння, сповненими надприродним, багатим на сюрреалістичні символи.

Митці бачать свою задачу в тому, щоб показати глядачу умовність того, що відбувається, розширити межі його уявлень, максимально розкрити сприйняття. Щось схоже робив Льюїс Керролл в «Алісі в країні див», піднімаючи завісу смислів, закручуючи реальність у вузли, роблячи реальне ірреальним.

До того ж останнім часом активно переосмислюється роль глядача. Наприклад, у книзі Жака Рансьєра «Емансипований глядач» автор каже про те, що бути глядачем значить бути обділеним як можливістю пізнавати, так і можливістю діяти. Театр, на його думку, робить глядача пасивним спостерігачем, у той час як він повинен активно залучатися до дії. Тобто, автор каже про створення нового театру без глядача у звичному розумінні цього слова, не театру з порожньою залою, а місце, де присутні вчаться, а не спокушаються образами, де вони стають активними учасниками. Замість того, щоби бути пасивними спостерігачами. І в цьому вбачається повернення до архаїки, давніх форм театру, який ще не відокремився від етнічного обряду, культового дійства, в яке тим чи іншим чином включалися всі присутні. Тому, в театральному процесі можна спостерігати переосмислення та повернення до «старих» примітивних форм, які проте не використовуються в якості стилізації, а отримують нову глибину та насичуються новими символами.

Тому, нові тенденції, що їх прийнято називати тенденціями метамодернізму, простежуються у всіх сферах мистецтва. В театральному процесі це дало поштовх поверненню архаїчних форм театру, однією з яких є балаган.

3.2. Філософія вуличного театру як основа для створення вистав та перформансів режисерів і акторів театру форми.

XXI сторіччя пропонує велику кількість варіантів розвитку балаганного мистецтва і, як самостійного сценічного жанру, і, як синтез окремих його складових з різними видами сценічного дійства.

Відродження балагану та проникнення його жанрових особливостей в театральне мистецтво XXI сторіччя, стало закономірним процесом, продиктованим умовами та потребами метамодернізму. Часткове повернення до традицій, використання архаїчних форм, запозичення, в поєднанні з іронічною гіперболізацією та тяжінням до епатажу, яскраво простежується в різних проявах театру анімації, зокрема, у візуальному театрі.

Кунсткамери балагану та фрік – шоу XIX сторіччя знайшли своє продовження саме у візуальних театральних виставах та перформансах сьогодення. Різні представляючі об'єкти в театрі анімації в поєднанні з тілом актора, дозволяють робити свого роду монстрів, потойбічних створінь, які, проте, створені у відкритому прийомі, вже не є містифікацією. Створені таким чином тантамарески є навмисною ілюзією, яку підкріплює актор, що існує відчужено від свого персонажу.

Сучасний театр анімації включає в себе різноманітні варіанти проявів балаганного мистецтва, що пов'язано з творчим потенціалом актора. Так, наприклад, в роботах німецької акторки-ляльководи, пантомімістки, танцівниці, ІлкиШонбайн чітко простежуються характерні риси, притаманні балагану. В одній з останніх її постановок «Стара та чудовисько», на сцені присутня співачка – закличкач, яка з гумором вітає глядачів, навіть змушує співати публіку, яка після такого «налаштування» охоче погоджується вступити в гру. Прийом, взятий від вуличних лялькових вистав, на які глядачів закликали саме в такій формі, як можна бачити на прикладі даних вистав, працює і сьогодні[45].

Далі оповідання розпочинає акторка. Пластичні образи, які ІлкаШонбайн виліплює зі свого тіла, розповідають про перетворення дівчинки на балерину, віслюка та стару. Вона працює з масками з пап'є-маше, які не повністю закривають її обличчя, а іноді навіть не прилягають до нього (акторка тримає в роті їх кріплення). Якись із масок вдягаються, як рукавички, на руку, що ніби стала шиєю. Сила впливу цих масок виключна. ІлкаШонбайн створює на очах захопленої публіки суто театральних істот, особливого роду маріонеток, яких можна назвати гротескними химерами, наполовину масками, наполовину вивернутим до невпізнанності тілом. Змінюючи пози, вона маніпулює предметами, що стають живими поряд із нею. Світло та рух надають їм приголомшливу силу вираження. Зі свого тіла, худого та крихкого, але акробатично гнучкого та винахідливого, вона ніби витягує цих істот[45].

Погляд акторки змінюється кожної секунди: незрячий, розсіяний, звернений всередину, прикутий до маски, або, такий, що з майже диявольським виразом, повзає по залу. Створені І. Шонбайн істоти танцюють на зношених рожевих пуантах, вони вдягнені в розідране лахміття, яке акторка нанизує на голку, складає в декілька шарів, мене та розправляє. Її персонажі можуть навіть літати, легко долаючи межі людських можливостей (опорна нога зтягнута чорним і тому її не видно на темному тлі, а друга – піднята і ніби ширяє в повітрі. А щоби створіння, що летить, не здавалось одноногим, до тіла приставлена третя, бутафорська нога)[45]. Шалена та відчужена, ІлкаШонбайн викликає в публіки посмішку, змушує її сміятись та плакати, зітхати, ніби перетворюючи її на музичний інструмент, безкінечно чутливий, той, що дихає разом з актрисою.

Все життя сконцентроване на маленькій площадці, в дивовижній зміні появ та зникань, і це життя хитрує з всюдисущою Смертю. Акторка – чарівниця закликає її перетвореннями та народженням нових сценічних створінь, що живуть у мистецтві, хоча й гинуть у повсякденності. Так виникає вражаючий фінальний танок старої, що не бажає зникати, зі Смертю. ІлкаШонбайн, що грає їх обох, намагається звільнитися від білого покривала,

яким смерть намагається сповити стару, співаючи куплети старовинної балади «На східцях замку». Виходить великий метафізичний балаган.

Ще одна учасниця цієї вистави, Олександра Люпіді, що наділена гарним голосом, який прекрасно звучить в різних регістрах, грає з ним так само, як ІлкаШонбайн грає зі своїм тілом. Вона створює музичний килим, що є таким необхідним для мистецтва акторки, чиї театральні фантазії змушують глядача згадати про «Диспаратес» Франциско Гойї[45].

Одним з режисерів, творчі пошуки останніх років якого привели до появи особливого сценічного дійства, що є сумішшю пластичного та лялькового театру, є грецький митець Дімітріс Папаіоанну[43]. Дивні тантамарески, яких створює режисер, поєднуючи тіло актора з палицями, кулями, тканинами, утворюють ланцюжкову реакцію комічних, чуттєвих, чаклунських образів. Предмет, за допомогою робиться така дивна лялька – фрік, в кожному з випадків несе окреме символічне навантаження.

Вистави Д. Папаіоанну є синтезом фізичного театру із театром художника. Головним в його роботах завжди є людина, однак лише у фізичному своєму вимірі, а не в психічному. Основним методом режисера можна назвати ілюзію, причому не в тривіальноремесловому сенсі, а в художньому. Митець не намагається приховати «шви» візуальних трюків, а навпаки нібито пред'являє їх глядачам. Найбільш ефектними у його виставах таких, як «Nowhere», «Inside», «Primalmatter», «2», є сцени, де людина складається з оголених частин тіла декількох перформерів (іноді їх кількість сягає восьми)[43].

Одна з останніх вистав режисера «Великий приборкувач» створена на стику пластичної драми, перформанса та цирку. Це лаконічне візуально – пластичне пано без тексту, де тілесні образи та циркові трюки, ілюзійні та акробатичні, викликають безліч індивідуальних асоціацій та метафор. Нахилена темна площина сценічного простору, закритого фанерними пластинами, нагадує розпушену землю – і одночасно здається поверхнею якої-небудь іншої планети. Виникає архаїчне та футуристичне, перекликання

минулого та майбутнього. І в центрі цього вічного діалогу – людина. Людина, що своїм корінням востає в землю і весь час рветься з неї. Такий ефект допомагають створити черевики, довге коріння яких доводиться з трудом виривати з ґрунту.

Оголеність персонажів, що періодично присутня у виставах Дімітріса Папаіоанну, виглядає тут символом свободи і в той же час – беззахисності. Гола людина на голій землі, що народилась із праху, і в прах повертається.

Як і балаганні кунсткамери та фрік-шоу минулих століть, даний вид сценічних вистав шукає нові засоби комунікації з глядачем, більш сильні методи впливу на почуття, емоції, встановити зв'язок із глибинними процесами свідомості людини. Сам режисер каже про свої вистави: «Глядачі не повинні розуміти мої роботи – вони повинні інтерпретувати їх... Я намагаюсь та сподіваюсь, що в мене виходить робити шоу, в якого є різні рівні комунікації, і є такі, в яких не треба знати, щоб насолоджуватись. В однієї людини є бажання глибше проінтерпретувати, в іншій немає, але обидва отримують задоволення» [43].

Такі форми сценічного мистецтва із дивними тантамаресками, чудернацькими створіннями, напів людини, напів хворобливого вигляду істоти, з миготінням реального та потойбічного, життя та смерті, стає все більш актуальним на даному етапі розвитку людства. Театр деградуючої реальності, як назвав сучасне мистецтво Тадеуш Кантор. На його думку саме деградація була визначальним напрямом, тому, що в ході історії постраждали люди, постраждало людство. За його словами сцена, балаган, як і порожній світ – це вічність, і життя тут запалюється лише на мить, неначе ілюзія. Візуальний театр митців постмодерністів все частіше зображую саме персонажів, що опиняються між життям та смертю, статуси живого та мертвого міняються місцями. Актор в даному випадку – людина, що пов'язує світ живих і світ мертвих. І коли глядач стикається з такою грою живого-мертвого, в нього є шанс глибше проникнути в таємницю життя.

Одна з найважливіших складових балагану, яка через шок, здивування, що межує з відторгненням, може передавати всю болючість, хворобливість зображуваної людської душі, відродилася в одному з напрямків театру анімації, а саме, у візуальному театрі, що є синтезом пластичного театру і театру ляльок.

Активно використовує у своїх виставах елементи балагану режисерка ХДАТЛ ім. Афанас'єва Оксана Дмитрієва. Рукавичкові ляльки або балаганный стиль сценічної дії часто з'являються тут не очікувано, у спектаклях, літературна основа яких не передбачає подібного.

Як приклад також можна розглянути курсову виставу «Під небом балаган, над балаганом небо» (2015 рік) студентів III курсу кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І.П. Котляревського, режисером якої виступила Оксана Дмитрієва.

Місцем показу був двір університету, тобто відкритий вуличний простір, як і в традиційному балагані. Вистава складалася з чотирьох частин, що були присвячені чотирьом персонажам: англійському Панчу, німецькому Гансвурсту, руському Петрушці та іспанському дону Крістобалю. Глядачі, подивившись одну історію переходили до наступної зони, де мала відбуватися наступна дія. Наслідуючи традиції райошного діда та скоморохів, що закликали до вистав у балагані, два актори також підводили (і в прямому, і в переносному сенсі) глядачів до нової історії, промовляючи оригінальні тексти райка, користуючись типовою іронічною манерою існування на сцені, додаючи грі та мові елементи ексцентрики.

Окрім традиційної національної драматургії, створеної для кожного з персонажів (лялькові комедії «Панч та Джуді», «Доктор Фауст, або Величний негромант», «Балаганчик дона Крістобаля») у канву сюжету англійської історії містера Панча були органічно вписані тексти В. Шекспіра з п'єси «Гамлет». Уривки з оповідань Д. Хармса вилітали з вуст видозмінених Петрушок – Пушкіна, Гоголя, Толстого, з якими актори працювали у відкритому прийомі.

В якості музичного оформлення використовувалася як «жива» музика, створена акторами за допомогою підручних засобів, так і композиції американської співачки Мередіт Монк та музичного гурту MusicaNuda.

Тобто, у виставі збережені основні персонажі, тексти балагану, використовуються його прийоми, специфіка існування акторів на сцені та їх спілкування з глядачем, і разом з тим абсолютно органічними та доцільними стають вкраплення текстів класичної світової літератури, сучасної музики, видозмінених та доданих персонажів, що подекуди є героями різних епох. Зміни не виглядають еkleктичними, розрізненими, а навпаки є органічно вписаними в канву вистави, роблячи з архаїчного явища самостійну, оригінальну форму подачі матеріалу.

Прийоми та елементи балагану можна також побачити і у виставах ХДАТЛ ім. В.А. Афанас'єва. Так, наприклад, у виставі «Вишневий сад» (2016 рік) Оксани Дмитрієвої за п'єсою А.П. Чехова, у сцені розмови Лопахіна та Ранєвської, де герой розповідає про своє дитинство, на сцені з-за однієї з квітчастих фіранок виринають рукавичкові балаганні ляльки, які розігрують цей діалог у типовому для цього виду стилі, із застосуванням прийомів лялькових балаганних вистав: побиттям, плачем та непристойностями. Така груба народна форма театру створює одразу контраст своєю появою. Але такий на перший погляд сторонній елемент вирішує хід сцени та правила гри для акторів. Все переводиться в жарт, і така щемлива історія нещасливого дитинства героя пролітає так само легко, як і всі події в цій гіркій комедії, як час, якого ніхто не помічає, як гроші, які нібито потрібні, але постійно навмисне висипаються. Самі герої тут іноді нагадують персонажів комедії дельарте, які розігрують сцени пристрасті, сварки, кохання, ненависті, а потім так само легко змінюють тему гри, як діти із домашніми театриками. Тому і нагадує все, що відбувається інтелігентний балаган, де всі грають, ні у що не занурюючись, слухаючи, але не чуючи.

Іще одна вистава Оксани Дмитрієвої, де також спочатку важко собі уявити балаганний театр – «Гамлет» (2017 рік) за п'єсою В. Шекспіра. За його

принципами побудована не лише сцена приїзду артистів та їх показ вистави, вони присутні в характерах та манері існування таких персонажів як Розенкранц та Гільденстерн, Полоній та Копачі. При чому ці мотиви в їх поведінці з'являються не лише, коли персонажі існують в ляльковому плані, але також присутні в сценах живого плану. Дані персонажі нагадують тих самих балагурів із вуличного театру. В даному випадку такий прийом зумовлений тим, що саме так їх бачить головний герой Гамлет. Тому всі їх вчинки та поведінка сприймаються крізь призму його бачення, в якому все негативне в оточуючих, навіть дрібна деталь, гіпертрофується та створює подібні образи. І таким чином він дивиться на людину, але бачить ляльку із штучними емоціями.

Але найяскравішою з точки зору появи на сцені стилістики та атмосфери балагану є все ж вистава «Діти Райка» ХДАТЛ ім. В.А. Афанас'єва, яка також була поставлена 2019 року Оксаною Дмитрієвою.

Вистава створена за мотивами сценарію Жака Превера «Діти Райка» та розповідає про життя французького театру Фюнамбюль на бульварі Тампль та його героїв. І хоч всі події у сценарії є вигадкою, всі вони відбуваються із персонажами, які мають історичних прототипів. Так, наприклад, місцем дії став реальний театр, що існував, а в центрі сюжету актор – мім БатістДебюро, який теж є справжньою історичною постаттю.

Вистава про життя маленького бульварного театру нагадує ярмарок атракціонів через швидку та динамічну зміну картин, їх яскравість, легкість та насиченість. Після кожної картини слідує перехід, чи то музичний, чи хореографічний, чи пантомімічний, чи цирковий клоунський. Вони як і в старовинних балаганах допомагають перейти від одного атракціону до наступного, не дають засумувати, а в контексті сумних подій вистави ще й створюють ефект трагікомічності.

Окрім атмосфери шоу, балагану, ярмарку, вистава насичена також традиційними, характерними складовими балагану, зробленими в ляльковому плані, коли на сцені з'являється намет у типових балаганно- циркових

кольорах, виринає закликач та вигукує типові фрази на кшталт «заходьте в кращий балаган на бульварі злочинів», а тут і фрїк – шоу з бородатою жінкою, силачами та «голою Істиною», що сидить у бочці, тут і номери із киданням ножів у живу мішень. Всі тексти супроводжуються демонстрацією самих дивакуватостей у вигляді пласких ляльок. Механізовані ящички, в яких відбувається «перше викрадення в повітрі» або «всесвітня пожежа» нагадують райошні ящички із дивакуватими, фантазмагоричними історіями. І звичайно серед усіх номерів з'являються рукавчикові блазнівські ляльки із потиличниками та стусанами задля розваги публіки.

Актори в даній виставі і грають на різноманітних музичних інструментах, співають пісні в стилі номерів шоу кабаре, танцюють, користуються прийомами пантоміми та клоунських номерів. Задля передачі історії та емоцій глядачеві не лише через мову, а також через тілесні тексти, їм звичайно необхідно володіти відповідною фізичною підготовкою та мати чуттєвий психофізичний апарат. Гра на музичних інструментах також була викликом для акторів даної вистави, які вчилися грати вже в процесі підготовки вистави.

Подача тексту тут швидка та легка, без надмірної драматичності та награвання. Лише деякі персонажі, як наприклад, Граф, в своїй манері розмови використовують буфонний стиль подачі тексту, що пов'язане із образом.

Вистава «Діти райка» сповнена яскравими відсилками до старовинних вуличних дійств, використовує його стилістичні прийоми, манеру акторської гри, які підсилюють трагічність ситуації, вона просякнута атмосферою гіркового балагану, де комічне тільки підсилює трагічність.

Кшиштоф Дубель – театральний менеджер, керівник польсько – українського театального проекту «Cieszsięteatremulicznzm», у своїх інтерв'ю зазначає: «Якщо сприймати театр як вид суспільної комунікації, то вуличний театр можна використовувати для передачі простих повідомлень. Може також слугувати для демонстрації різноманітних надзвичайних умінь. Він найкраще

підходить до провокування дискусії та діалогу між акторами та глядачами...Вуличний театр – це мистецтво контакту. Театр для випадкового глядача, вуличного перехожого, використовуючи просту мову жестів, універсальний знак, гарантує порозуміння та відчуття спільноти. Ці дві цінності поєднують воєдино новітні тенденції світового театру. Вони були присутні в теоріях Крейга і Клоделя, дослідженнях театру Барби, Брука, Гротовського» [37].

Виставам різноманітних вуличних театрів з усієї Європи, що привозяться до багаточисленних фестивалів вуличних шоу, притаманна мультижанровість та синтетичність.

Дійство проходить без тексту під різні види музики – від етнічної до сучасної. Всі «переміщення» глядача з однієї історії в іншу, від одного номера до іншого створює ефект атракціону. Актори постійно взаємодіють із публікою, виводячи з натовпу тих, хто бажає взяти участь у тому чи іншому номері.

В сьогоденні виставах вуличного театру часто присутня архаїка, яка при цьому не є стилізацією, вона не стоїть окремо і не виглядає пережитком минулого, а вдало співіснує із сучасними театральними тенденціями, тим самим яскравіше підкреслює стиль, жанр вистави та ніби задає вектор всьому дійству, залишаючи при цьому свободу існування в даних умовах гри.

Для створення дійства часто беруть за основу архетипні сюжети, міфи, легенди і в них завжди порушують звичне використання речей, ламаючи релігійні, соціальні та культурні стереотипи, тим самим звертаючись до людини тотальної. Тут іноді вистави подібні до інсталяції, в якій художній образ народжується з комбінації «готових» речей, вилучених із звичного контексту. Театр говорить із глядачем метафоричною мовою візуальних образів, апелюючи до асоціативного мислення. Часто в основі лежить імпровізаційна взаємодія з предметом, що переживає різноманітні метаморфози. Через контакт з таким предметом здійснюється комунікація героїв один з одним та з публікою. Процес творення сценічного мікрокосму

для учасників одночасно є і його результатом. Реальність, що оточує публіку, містифікується, показуються її потаємні грані.

Вистави синтетично об'єднують у собі різні види мистецтв, складаються з комбінацій кольору, фактури, форми, світла, звуку, що калейдоскопічно змінюються. Мобільним, до того ж, є і склад виконавців. У роботах можуть бути задіяні актори академічних театрів, балетні танцівники, циркові артисти, джазові та електронні музиканти, художники.

Отже, відродження архаїчних форм вуличного театру є закономірним явищем сучасного театрального процесу. Цитування, яке робило з вистави «квест» із розгадування цитат і відсилок, копіювання, стилізація, притаманні культурі постмодернізму, часто призводило до втрати твором глибини. Нові умови та «правила гри» метамодернізму дозволяють створювати і сприймати виставу як один потік текстів та символів. Вже існуюча форма, естетика, чи готовий витвір мистецтва, взятий за основу, насичується новими символами, текстами, елементами, що є співзвучними проблемам свого часу, таким чином адаптується до нього та глядача. Завдяки подібним модифікаціям можна отримати не порожню, хоч і багатошарову «матрьошку», а оригінальний, цілісний, багаторівневий витвір мистецтва.

3.3. Трансформація архаїчних форм вуличних видовищ, переосмислення та їх елементи в сучасному театральному русі.

3.3.1. Арт-корпорації та арт-заводи як симбіоз принципів роботи комерційних підприємств та творчих об'єднань.

XXI сторіччя багате на появу так званих арт-заводів, коли промислові будівлі та навіть цілі зони пристосовуються до потреб майбутніх арт-кластерів. Такі місця є по суті модернізованим та переосмисленим видом ярмарку, де відвідувач може знайти заходи та види мистецтва на свій смак.

В Україні існує понад 10 подібних арт-кластерів. Майже всі вони в минулому промислові зони, заводи або також житлові будинки, які останні десятиліття перед реконструкцією знаходилися в стані занепаду. Як правило, більшість знаходиться в обласних центрах –Києві, Харкові, Львові, Одесі, Запоріжжі, Івано- Франківську, Житомирі, але є й такі, що розташовуються в селах. Як осередки, де активно розвивається театральний напрям, з них можна виділити «Довженко – Центр» в м. Київ, арт-завод «Механіка. Інша земля» в м. Харків, резиденція «Жовідь» у Чернігівській області та також «Платформа» в м. Київ.

«Довженко – Центр» у м. Київ був із 1938 р. найбільшою в Європі копіювальною фабрикою, а з 1994 на території фабрики відкрили Національний центр Олександра Довженка. З 2018 року це культурний центр, що є місцем проведення культурних заходів. Тут окрім кіно – відділення розташовуються музична лабораторія, художня майстерня, хореографічна студія та зокрема «Дикий театр».

Іще одним прикладом такого арт – заводу є «Платформа» – культурний центр на базі колишнього заводу, відкрита 2014 року і яка постійно оновлюється та розбудовується. У даного кластеру є п'ять основних китів – їжа, арт, музика, мода та бізнес. Це свого роду творче містечко, де є офіси, арт-галереї, шоу-руми, коворкінг, творчі майстерні та театральні майданчики.

У 2016 році «Платформа» стала місцем проведення театального фестивалю Гоголь Fest під керівництвом українського режисера Влада Троїцького. Така локація була вибрана за словами самого режисера через те, що: «...арт-завод вирішив стати таким собі місцем сили для сучасного мистецтва: театру, музики, хореографії, перформансу... На арт-заводі, наприклад, проходить резиденція «Європейської школи режисури». В Україну приїхали 10 молодих європейських режисерів, які працюють із нашими акторами...» [25].

Такі театри є доступними для широкої публіки, проте пріоритетним, цільовим глядачем організатори бачать людей середнього покоління високого

освітнього цензу, що багато працюють, активно користуються сучасними технологіями та соціальними мережами, долучені до видовищних виконавчих мистецтв. Комфортне обслуговування, розвинута інфраструктура, сучасний інтер'єр сприяє створенню привабливої для публіки атмосфери відвідування.

В даній ситуації відкидається принцип «театру-дому», не має сталої трупі, дирекція формує «команду одnodумців», авторів та розробників проєктів, проте не зв'язаних при цьому довгочасними зобов'язаннями. Афіша як правило пропонує різні перспективні репертуарні масиви: драма, документальні вистави, поетичні вечори, концерти, медіамистецтво. Тобто орієнтація йде на мультижанровість репертуару.

Важливим фактором для арт-об'єднання та його публіки є гостра актуальність афіші, живий, оперативний відгук на «настрої моменту», на події часу, що також входить до сенсу сценічного експерименту.

На виході маємо не просто театр у звичному сприйнятті цього слова, а цілий механізм, парк естетичних атракціонів, якими мандрує глядач перед або після вистави і підготовлює свою свідомість для сприйняття вистави, яка є все ж таки головним елементом, або довершує все побачене, залишаючись після вистави в просторі арт-майданчика.

Подібний принцип роботи мали в давнину і балагани, які складалися з різноманітних елементів, і представляли собою певний розважально-театральний комплекс, ціллю якого було викликати якомога більші та різні емоції у відвідувача, щоб удосталь наситити його враженнями, яких мало вистачити аж до наступного ярмарку.

На перший погляд може здаватися, що призначення таких творчих об'єднань майже не змінилося, і що на меті воно має розвагу публіки. Та якщо уважно роздивитися цілі проєктів, які реалізуються за допомогою таких просторів, то стає зрозумілим, наскільки важливу соціально-культурну роль вони відіграють як для митців, так і для глядачів. Вони стають місцем інтернаціонального обміну творчими ідеями та надбаннями, проводячи фестивалі та майстер-класи, появи сміливих та масштабних арт – проєктів та

вистав у колабораціях із представниками різних сфер мистецтва, розширюючи таким чином культурний діапазон свого міста та країни. І це є дієвим механізмом роботи з глядачем, для якого мистецтво стає привабливим, популярним та потужним.

Отже, останнє десятиріччя спостерігається активне формування та розвиток арт-корпорацій, які вдало поєднують у собі принципи роботи комерційних підприємств та творчих об'єднань, і як результат виникає явище схоже за устроєм на стародавній ярмарок, елементом якого був і вуличний театр. І зараз театральні митці все частіше звертаються до таких платформ задля реалізації власних проєктів, бо вони надають більше можливостей для співпраці та можливого подальшого просування проєкту.

3.3.2. Вуличний театр як учасник соціальних та світових процесів XXI сторіччя.

Особливої уваги заслуговують дещо менші мистецькі колаборації, які в своїй репертуарній програмі також повертаються до прийомів з архаїчних форм театру. Але при цьому, часто це є вимушеною необхідністю та творчим ходом задля можливості театру надалі існувати.

Так, наприклад, німецька мисткиня Ан'я Хербенер засновниця та режисерка театру *Cirqu'onflehe* в м. Кведлінбург під час пандемії Covid - 19 як і багато інших театрів вимушена була припинити показ вистав. Але маючи маленький приватний театр, який має якимось чином функціонувати, аби продовжувати існування, режисерка розуміла, що має зробити виставу, яка могла б існувати в умовах обмежень пандемії.

Такою стала вистава «*Stay@HomeRapunzel*», яку сама Ан'я Хербенер описує літнім майстер – класом із переосмислення старої казки. Театр *Cirqu'onflehe* не має сталого акторського ансамблю, тож описану виставу було зроблено в тандемі з акторами театру FIGURO Олексієм та Олешом Ванцль, режисером та хореографом виступив Олексій Щербаков. Устрій театру

дозволяє, маючи невелику постійне ядро, долучати до різних проектів нових акторів різної направленості, в залежності від специфіки проекту.

Вирішено було зробити дійство на вулиці в літньому саду самого театру. Балкони та стріха слугували сценою, імітуючи велику вежу, в якій була заточена Рапунцель, а глядач слідкував за дією знизу. Для того щоб герої були помітними знизу, їх зробили майже в зріст людини, а персонаж Чаклунки, яку грала сама мисткиня, був вирішений за допомогою великої маски. Таким чином команді Ан'їХербенер вдалося, по-перше, вдало вписати виставу в простір, використовуючи його об'єкти як декорацію, і, по-друге, граючи на вулиці, обійти пандемічні обмеження та зберегти достатню дистанцію глядачів від акторів.

Це є наразі важливим та актуальним елементом у роботі театрів, уміння робити дійство в незалежності від того (а часто і завдяки тому), де знаходиться і яким є місце або творчий майданчик, і це, звичайно, має свої переваги та по-своєму тримає в хорошому творчому тонусі команду, що робить за таким принципом. Фактор місця, де робиться вистава надзвичайно важливий для самої вистави, адже атмосфера майданчика та його вигляд, можуть доповнити творчий ансамбль, а іноді і, змінивши зовнішній вигляд вистави, змінити також і її смислове наповнення, що іноді не просто оновлює виставу, а й робить із неї повістю новий твір. Необхідність грати в різних містах, країнах, на різних локаціях, що пропонують нові умови існування, є своєрідним мотором, який тримає колектив у постійному мистецькому русі та активізує творчий процес.

Існують випадки, коли театральні проекти мають на меті заклик до соціальних зрушень чи привертання уваги до конкретної проблеми чи процесу. І тоді масштабні вуличні театральні фестивалі чи вистави виходять за рамки самого театру і взаємодіють із окрім представників інших видів мистецтва, також із різноманітними соціальними групами, від дітей та простих жителів міста до чиновників та представників влади.

Таким став проект німецького театру фігури TheaterderNacht у місті Нортгайм. Ціллю одноденного театрального шоу була свого роду реклама міста, яке за останні роки спустіло, через постійний виїзд молоді та підприємців. Окрім того це було шансом привернути увагу влади до цієї проблеми та показати потужність та потенціал культурного руху міста.

Проект «Місто, що затонуло» тривав два роки і завершився великим міським фестивалем та прем'єрою пересувної театральної вистави під відкритим небом «Нортлантіс – місто, що затонуло». Виставу грали на різних площадках по всьому центру міста. Частиною програми також стали спортивні, кулінарні та літературні заходи та виставки, виступи музичних груп, театрів ляльок та цирку.

Сюжет вистави, що задав тематику, а також став напрямком для інших складових фестивалю, був простим: Нортгайм пішов під воду та став «Нортлантісом». Професор Трокхофф занурюється для дослідження цього міста та зникає під поверхнею води, а його донька відправляється на пошуки. Тож все дійство та заходи були підпорядковані підводній тематиці та будувалися на пошуку зниклого персонажу. Дія відбувалася в грандіозному світловому, звуковому та предметному видовищі на різноманітних станціях у центрі міста, від театру до ринкової площі. В ній брали участь не лише актори театру, а й любителі та місцеві знаменитості.

Акторка театру ляльок та співзасновниця театру TheaterderNachtРутБрокгаузен зазначає, що до підготовки проекту, його матеріальної частини також були залучені жителі міста. Всі вражаючі костюми вигадливих фантастичних істот для кожного учасника, маски, ляльок робилися майже всім містом на майстер – класах та у творчих майстернях, які влаштовував театр у співпраці із керівництвом міста та «Stadtmachern».

Тож серед міста був влаштований справжній культурний ярмарок із масштабним театральним дійством, яке нагадувало подорож естетичними атракціонами. До того ж, зроблений у тісній співпраці митців, влади та жителів

міста, даний проект став окрім масштабної акції заклику уваги до проблем, ще й символом єдності всього міста.

У багатьох приватних театрів ляльок Німеччини спостерігається подібна система існування та тяжіння до створення вистав імпровізаційного характеру також нагадують основні принципи, за якими збиралися вистави та покази старовинних театрів і балаганів. Свобода, що існує у виборі акторів, які набираються в команду для створення нової вистави, можливість навчання нових при самому театрі (як і у вищеописаних, так і в багатьох навіть невеличких приватних театрах Німеччини, є можливість проходження резиденцій, майстер – класів для навчання та обміну досвідом), звичайно змушує абсолютно по-іншому влаштовувати роботу колективу. Так характер та наповненість кожної створюваної вистави змінюється не лише завдяки обраному матеріалові та художньому рішенню, а й завдяки людям, які приходять з інших театральних напрямлень. І таким чином, один театр з невеликим усталеним колективом-ядром, може розширювати можливості своїх вистав, додаючи до них елементи опери, пантоміми, балету, цирку. Такий симбіоз є необхідністю, адже головною метою, як у давні часи, так і зараз є здатність театру вражати, справляти враження, шокувати, що з кожним днем стає все важче, тому чим більше інструментів задля цього має театр, тим краще.

Таким чином можна побачити, що в незалежності від того, чи трансформуються архаїчні форми вуличного театру, чи залишаються в майже класичному варіанті, змінюється мета подібних шоу, відношення та роль глядача. Із суто розважальної категорії вони переходять до розряду інструменту соціально – культурного розвитку, а також завдяки своїй простоті та близькості, здобувають популярність у глядачів різноманітних вікових категорій та соціальних груп.

ВИСНОВКИ

Можна зазначити, що адаптація архаїчних форм вуличного театру в сучасному театральному процесі на прикладі естетики балагану – багатошаровий та повсюдний процес. Його ознаки присутні як у традиційному вуличному театрі, так і в сучасному професійному театрі. Елементи даної стилістики виокремлюються і застосовуються в різних культурних заходах, рухах та проектах.

Балаган – термін, що означає «хаос» або «безлад». Це стосується особливого естетичного стилю, який охоплює безлад, спонтанність і поєднання різних елементів для створення унікального та яскравого театального досвіду. Його вигляд, сенси, наповненість та призначення майже не змінювалися з моменту виникнення і до кінця XIX сторіччя. Проте світові зміни XX – XXI століть призвели до переосмислення багатьох традиційних тверджень та форм. Цей процес не оминув і архаїчні форми театру.

Метою даного дослідження було простежити циклічність шляху трансформації вуличного театального дійства від традиції до появи режисерського театру і назад, а також виявити здатність архаїчних форм вуличного театру до трансформації та адаптації в специфіці театру анімації.

Почавши своє існування від релігійних обрядів та явищ, балаган та вуличні вистави поступово перейшли в категорію розважальних заходів, втрачаючи сакральний зміст і залишаючи форму свята. Але під зовнішньою легкою формою, наповнену сміхом, нісенітницями та дивакуватостями, дана форма театру має потужну філософію, яка закладе базу у формуванні сміхової культури. А внутрішня організація та устрій ярмарків, невід'ємною частиною яких були вуличні видовища різноманітних маленьких театрів та представників різних сфер сценічного мистецтва, зараз можна простежувати в появі сучасних театральних об'єднань та арт – корпорацій.

Циклічність простежуватиметься і в наповненні, і в сприйнятті, і в популярності балагану. В залежності від доби та історичної епохи, балаган то

сповнюватиметься глибиною, повертаючись до первісності, то існуватиме лише зовнішньою формою.

XX сторіччя та рух модернізму того періоду призвели до відродження архаїки та процесу її переосмислення. Персонажі та елементи балагану виникають та стають натхненням в різних сферах мистецтва. В літературі та образотворчому мистецтві життя та герої вуличного театру розглядаються з іншої філософської точки зору, сповнюючись мотивами романтизму, драматичності або навіть трагедії. Окрім того філософія балагану та нісенітничі на початку XX сторіччя, яка має витоки саме з балагану, також займає активну позицію в літературі, а також образотворчому мистецтві, театрі та кінематографі, виводячи напрямок абсурду.

В цей період у культурі починається активне переосмислення та поєднання «високого» та «низького», драматичного та фарсового, інтелігентного та грубого, народного, що надавало нової глибини та об'єму у створенні витвору мистецтва.

Не можна не зазначити, що даний процес мав і періоди, коли архаїчні форми застосовувалися лише в якості цитати чи стилізації, подекуди залишаючись лише формою, що було притаманне періоду постмодернізму.

Тому найактивнішим періодом для процесу адаптації та переосмислення можна назвати саме XXI сторіччя та перехід до умов так званого метамодернізму, який прагне примирити складнощі сучасного суспільства, охоплюючи щирість та іронію, оптимізм та скептицизм, а також сучасну та до модерну естетику. У контексті театру метамодернізм пропонує нові погляди на архаїчні форми, зокрема на естетику балагану.

Метамодерний театр часто поєднує численні стилі, техніки та впливи різних періодів для створення гібридної форми. Цей підхід передбачає поєднання архаїчних форм із сучасними елементами, змішування різноманітних стилів виконання та включення інтертекстуальних посилань для створення нових та інноваційних театральних вражень. Це дає можливість

архаїчним та традиційним формам бути прочитаними по-новому, або в залежності від контексту нести різні сенси.

Метамодерний театр охоплює грайливість, експериментування та самосвідомість. Це може включати руйнування четвертої стіни, метатеатральні прийоми та пряму взаємодію з аудиторією. Ця саморефлексія кидає виклик загальноприйнятим театральним нормам і спонукає глядачів поставити під сумнів межі між реальністю та вигадкою, автентичністю та штучністю. Прийоми та цілі, що були притаманні саме балаганним виставам. Крім того, балаганна естетика заохочує до порушення традиційних театральних умовностей. Цього можна досягти шляхом внесення у виставу елементів несподіванки, абсурду, хаосу.

Дані умови призвели також до змін акторського існування в просторі сцени. Тепер, як і за часів давності, актор знову повертається до умов, де його тіло, розум та емоційний діапазон має бути гнучким, мати широкий діапазон виконавських можливостей, тобто бути універсальним. Важливим є не лише момент існування на сцені, а момент виходу з її простору та діалогу із глядачем, швидкої емоційної перебудови, адже тепер в одній виставі можуть бути елементи різних форм театру та жанри. В цьому згадуються обов'язки акторів архаїчних форм театру, мандрівних театрів та акторів – одинаків, які задля виживання та цікавості публіки мали швидко реагувати та мати векай спектр професійних рис та можливостей.

Якщо брати момент устрою та організації балагану та стародавніх виличних дійств, то можна сказати, що в ХХІ сторіччі вони вплинули на появу арт-корпорацій та кластерів. Вони в свою чергу об'єднали комерційні підприємства та креативні простори, а це сприяло появі середовища, в якому творчість може процвітати, водночас створюючи економічні можливості. Події та проекти, організовані подібними ком'юніті, часто нагадують середньовічні ярмарки, де було все для вражень та комфорту публіки, проте в сьогоденнішому варіанті цілі подібних місць спрямовані не стільки на розвагу,

скільки на досвід, розширення культурного кругозору та співпраці. Змінюється соціальний та політичний коментар.

А прикладі описаних у роботі вистав ХХІ сторіччя, можна побачити, що філософія, елементи та форми балагану активно застосовуються у виставах театру форми, і зокрема театру анімації. Кожна з описаних вистав за використанням засобів виразності може більше тяжіти до різних напрямків, до театру анімації, вуличного театру або до фізичного театру, і в кожному напрямку адаптація архаїчних форм театру має різні прояви. Це може бути використання типових ляльок в неочікуваному контексті, манера акторської гри, трансформації з тілом та предметами, які нагадують фрік –шоу та кунсткамери балаганів. Але ці прийоми не є порожньою стилізацією, поєднуючись із контекстом літературного матеріалу, сучасними технічними прийомами, вони несуть інше смислове навантаження, унікальний новий театральний досвід.

Таким чином у контексті сучасного театального процесу естетику балагану можна спостерігати в тому, як традиційні та архаїчні форми ревіталізуються та інтегруються не тільки в сучасні вистави, театральну сферу, а й у мистецький рух у цілому. Можна виокремити декілька моментів такої адаптації.

По-перше, це розмивання кордонів. Естетика балагану часто передбачає стирання меж між виконавцем і глядачем, а також між різними елементами вистави. Часто це досягається шляхом включення інтерактивних елементів, які безпосередньо залучають глядача. Виконавці можуть взаємодіяти з глядачами, імпровізуючи та залучаючи їх до вистави, ламаючи четверту стіну та створюючи відчуття спільного досвіду.

По-друге, це колаж стилів. Естетика балагану охоплює поєднання різних художніх стилів і впливів. Це поєднання створює динамічну та еклектичну виставу, яка резонує з сучасною аудиторією, зберігаючи при цьому зв'язок з історичним корінням вуличного театру.

Також естетика вуличного театру цінує інтеграцію театральної події з оточенням. Сучасний театр може використовувати специфічні елементи, адаптуючи традиційні історії чи персонажів відповідно до місцевого контексту та залучаючи унікальні характеристики міського ландшафту.

Окрім того вуличний театр має довгу історію вирішення соціальних і політичних питань. Естетика балагану спонукає до включення у вистави актуальних і провокативних тем. Через адаптацію архаїчних форм театр може досліджувати сучасні соціально-політичні проблеми, використовуючи архетипні персонажі, алегорії чи сатиру, щоб коментувати поточні події та залучати аудиторію до критичного діалогу.

Загалом адаптація архаїчних форм вуличного театру в сучасному театральному процесі на прикладі естетики балагану відображає дух новаторства, грайливості та культурного синтезу. Цей процес охоплює хаос і спонтанність вулиць, переосмислюючи традиційні елементи в сучасному контексті. Даний підхід не тільки відроджує архаїчні форми, але й запрошує глядачів до активної участі в театральному досвіді, стираючи межі між виконавцем і глядачем і заохочуючи колективне залучення до форми мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 / Д. Антонович. – Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. — 272, [4] с.
2. Антонович Д. Український театр: конспект. іст. нарис / Д. Антонович. – Прага ; Берлін : Нова Україна, 1923. – 18 с.
3. Барнум Фінеас Тейлор [Електронний ресурс] // Вікіпедія : вільна енциклопедія. — URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Фінеас_Тейлор_Барнум(дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
4. Білецький О. Український театр : хрестоматія / О. Білецький, Я. Мамонтов. – Харків : Держ. вид-во "Мистецтво", 1941. – Ч. 2 : Український новий театр : (від початку XIX до перших років XX ст.). – 358 с.
5. Брокетт О. Г. Історія театру (10-те видання) / Оскар Г. Брокетт, Франклін Г. Гілді. – Львів : Літопис, 2014. – 730 с.
6. Венедиктова Л. Емансипований глядач [Електронний ресурс] / Лариса Венедиктова // Курбасівські читання. – 2014. – № 96 : Пост- неklasична наука. —С. 145–156. — URL: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_11.pdf (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
7. Гарсія Лорка Ф. Г. Чотири короткі п'єси / Ф. Гарсія Лорка ; пер. з ісп. та передм. Дмитра Дроздовського. – Київ : Пульсари, 2017. – 64 с.
8. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ : Фенікс, 2013.
9. Діанова Є. Федеріко Гарсія Лорка [Електронний ресурс] : Біографія / Є. Діанова // Укр.Ліб : Бібліотека української літератури. – URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5691> (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.

- 10.Дмітрієва О. Інтерв'ю, розмови зі студентами ХНУМ ім. І.П. Котляревського / Оксана Дмітрієва. – Харків, 2016. – [Електронний запис, зберігається в архіві автора роботи].
- 11.Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Вип.1 / Людмила Дмитрова. –Харків: Державне видавництво України, 1929. – 469 с.
- 12.Жеплинський Б. Відроджений ляльковий вертеп / Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М. – Львів : Галиц. Вид. Спілка, 2013. – 204 с.
- 13.Історія українського театру : у 3 т. Т. 1: Від витоків до XX століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Г. А. Скрипник (гол. ред.) та ін. – Київ, 2017. – 676 с.
- 14.Кисіль О. Український театр : попул. нарис історії укр. театру / Ол. Кисіль. — Київ : Книгоспілка, 1925. — 178, [1] с. : іл., портр., [1] арк. іл.
- 15.Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження / Олександр Клековкін ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. – Київ : Фенікс, 2017 – 144 с.
- 16.Клековкін, О. Ю. Сакральний театр: генеза, форми, поетика : (структур.-типол. дослідж.) / Олександр Клековкін ; М-во культури і мистецтв України, Київ. держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. – Київ : Київ. держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
17. Клековкін О. Histrionia. Лексикон / Олександр Клековкін / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – Київ : Арт Економі, 2011. – 216 с.

18. Клековкін О. Ю. *Miseenscène* [Електронний ресурс] : Ідеї. Концепції. Напрями / О. Ю. Клековкін ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ : Фенікс, 2017. – 800 с. – URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Mise_en_scne_Idei_Kontseptsii_Napriamy.pdf? (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
19. Клековкін О. *Theatrica/ Фабрика видовиськ: Лексика українського театру 1917–1930-х років. Матеріали до словника* / Олександр Клековкін / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – Київ : Арт Економ, 2013. – 352 с.
20. Леві-Стросс К. *Первісне мислення* / Клод Леві-Стросс. – Київ : український центр духовної культури, 2000. – 324 с.
21. Маніфест метамодернізму [Електронний ресурс] // *The Syncretic Times*. – 2016. – 22 лютого. – URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
22. *Метамодернізм* [Електронний ресурс] // Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC> (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
23. Окаринський В. *Скоморохи: глумці, ігрі, співці та інші предки української богемі* [Електронний ресурс] / В. Окаринський // *Culture.pl*. – 2023. – 2 берез. – URL: <https://culture.pl/ua/stattia/skomorokhy-hlumtsi-ihrtsi-spivtsi-ta-inshi-predky-ukrayinskoyi-bohemy> (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану
24. Пилипчук Р. *Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)* / Ростислав Пилипчук ; Олександр Клековкін (передмова) ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Кафедра театрознавства та акторської майстерності. – Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. – 356 с., 32 с. іл.

- 25.Проваткіна Г. Влад Троїцький: «На нас чекає веселий апокаліпсис» [Електронний ресурс] / Г. Проваткіна // Дзеркало тижня. – 2016. – 17 вересня. – URL: <https://zn.ua/ukr/ART/vlad-troyickiy-na-nas-chekaye-veseliy-apokalipsis-.html> (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
- 26.Рулін П.Рання українська драма / П.І. Рулін . – Київ : Книгоспілка, 1928. –61 с.
- 27.Сорокопуд В. «Вертепне блазнювання старого Києва» [Електронний ресурс] / В. Сорокопуд // Дзеркало тижня. – 2007. – 28 грудня. – URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/vertepne_blaznyuvannya_starogo_kieva.html (дата звернення: 9.05.23). – Назва з екрану.
- 28.Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру : (спогади та думки) / Л. Старицька-Черняхівська // Україна. – 1907. – Ч. 11. – С. 44–95 ; Ч. 12. – С. 280–346.
- 29.Хоткевич Г. Народній і середньовічний театр в Галичині / Гнат Хоткевич. – Харків : Держ. вид-во України, 1924. – 59 с. – (Історія галицького театру ; вип. 1).
- 30.Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. – Львів : Літопис, 2014. – 584 с.+ 106 с. ілюст.
- 31.Український театр ХХ століття / [редкол.: Н. Корнієнко та ін.] ; Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. – Київ : ЛДЛ, 2003. – 516 с. – (Світова театральна культура).
- 32.Український театр ХХ століття : антологія вистав / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; за заг. ред. М. Гринишиної ; [вступ В. Сидоренка]. — Київ : Фенікс, 2012. – 963 с.
- 33.BreakingBoundaries[Electronicresource]: Interactive, Immersive, Pop-UpTheater. – URL: <https://springboardexchange.org/breaking-boundaries->

- interactive-immersive-pop-up-theater/(date of the application: 11.06.23). – Screentitle.
34. Cirqu-onflexe[ElektronischeRessource] : DieoffizielleWebsitedesTheaters. – URL: <https://www.cirqu-onflexe.de/index.php/repertoire>(Zugriffsdatum: 11.06.23). – TitelaufdemBildschirm.
35. Jurkowski H. Lalkamiędzyrytuałem a teatrem / H. Jurkowski // Teatrlalek : BiuletynInformacyjny. – 1990. – № 3-4 (31-32). – S. 2–4.
36. Jurkowski H. Idee postmodernizmu i lalki / H. Jurkowski // Teatrlalek : BiuletynInformacyjny. – 1992. – № 4 (40). – S. 2–4.
37. Kanarska A. KrzysztofDubiel: “Teatrulicznyprawdopodobniejesttakstaryjaksamczłowiek” [Zasóbelektroniczny] / A. Kanarska // Львівський духовний театр «Врскресіння» : офіц. сайт. – 2023. – 28 марта. – URL: <https://voskresinnia.eu/index.php/2023/03/28/krzysztof-dubiel-teatr-uliczny-prawdopodobnie-jest-tak-stary-jak-sam-czlowiek/> (datadostępu: 11.05.23). – Tytuł zekranu.
38. Kirchhoff S. Nortlantis: DieversunkeneStadtinNortheim [ElektronischeRessource] / Kirchhoff S // GöttingerTageblatt. – 2018. – 24Juli. – URL: <https://www.goettinger-tageblatt.de/lokales/norheim-lk/norheim/nortlantis-die-versunkene-stadt-in-norheim-A6PCGJWD5VRGNTMRU6ZIOULCS4.html>(Zugriffsdatum: 11.06.23). – TitelaufdemBildschirm. (date of the application: 11.05.23). – Screentitle.
39. Kunze R. FigurentheaterLockdownhatPuppenspielerinAnjaHerbenerausQuedlinburgschwergetroffen[ElektronischeRessource] / R. Kunze //Mitteldeutsche Zeitung. – 2021. – 25Juni. – URL:

40. <https://www.mz.de/lokal/quedlinburg/lockdown-hat-puppenspielerin-anja-herbener-aus-quedlinburg-schwer-getroffen-3193601> (Zugriffsdatum: 11.06.23). – TitelaufdemBildschirm. (date of the application: 11.06.23). – Screentitle.

41. Łotman J. Lalki w systemiekultury / Łotman J. // BiuletynInformacyjnyTeatrlalek : BiuletynInformacyjny. – 1990. – № 1 (29). – S. 2–4.

42. Nortlantisahoi! [ElektronischeRessource] // leinetal24. – 2018. – 20 August. – URL: <https://www.leinetal24.de/lokales/northeim/buntes-treiben-northeimer-tiefsee-mehr-1000-besucher-beim-aktionstag-10121086.html>(Zugriffsdatum: 11.05.23). – TitelaufdemBildschirm.

43. Patumi G. DsmitrisPapaioannou: «I beliveI`m a choreographerofillusions» [Electronicresource]/ G. Patumi//Danceartjournal. – 2021. –October. – URL: <https://danceartjournal.com/2021/10/19/dimitris-papaioannou-i-wish-i-could-work-with-fire-but-its-off-limits-interview/> (date of the application: 11.05.23). – Screentitle.

44. TheRoutledgeEncyclopediaofModernism[Electronicresource]. – URL: <https://www.rem.routledge.com>(date of the application: 11.05.23). – Screentitle.

45. SchönbeinIlka [ElektronischeRessource] // TheatreMeschugge :DieoffizielleWebsitedesTheaters. – 2017. – URL: <http://theatermeschugge.com> (Zugriffsdatum: 11.05.23). – TitelaufdemBildschirm.

46. Vermeulen T. R. vandenAkker. Metamodernism [Electronicresource] : A BriefIntroduction / Vermeulen T. R. vandenAkker. – 2015. – January 12. – URL: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>(date of the application: 11.05.23). – Screentitle.

ДОДАТКИ



Грецькі Діонісії



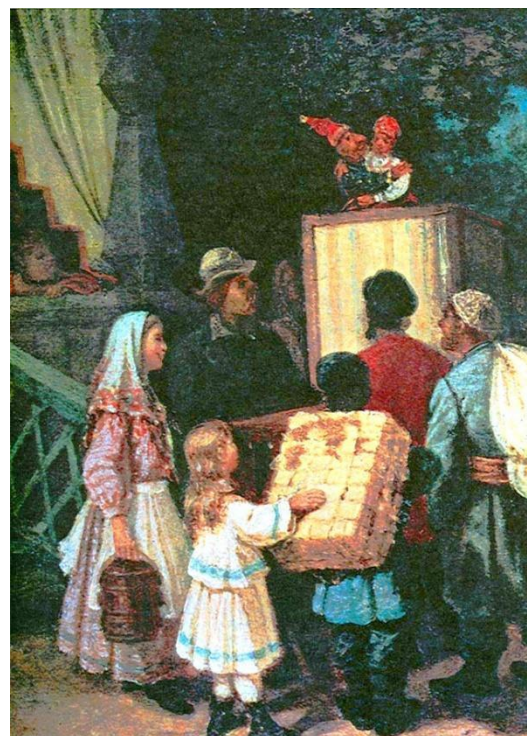
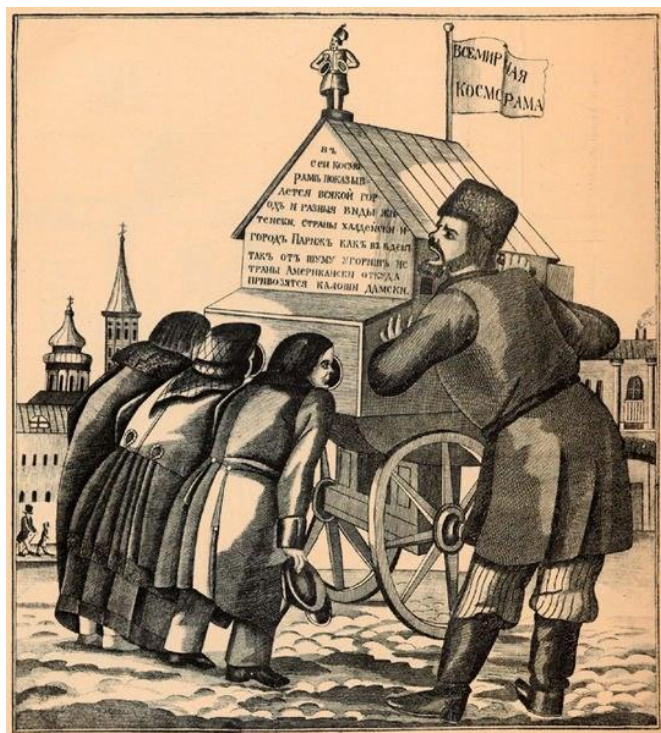
Макк (Маккус) лялька



Сезонні ритуальні свята на території слов'янських народів



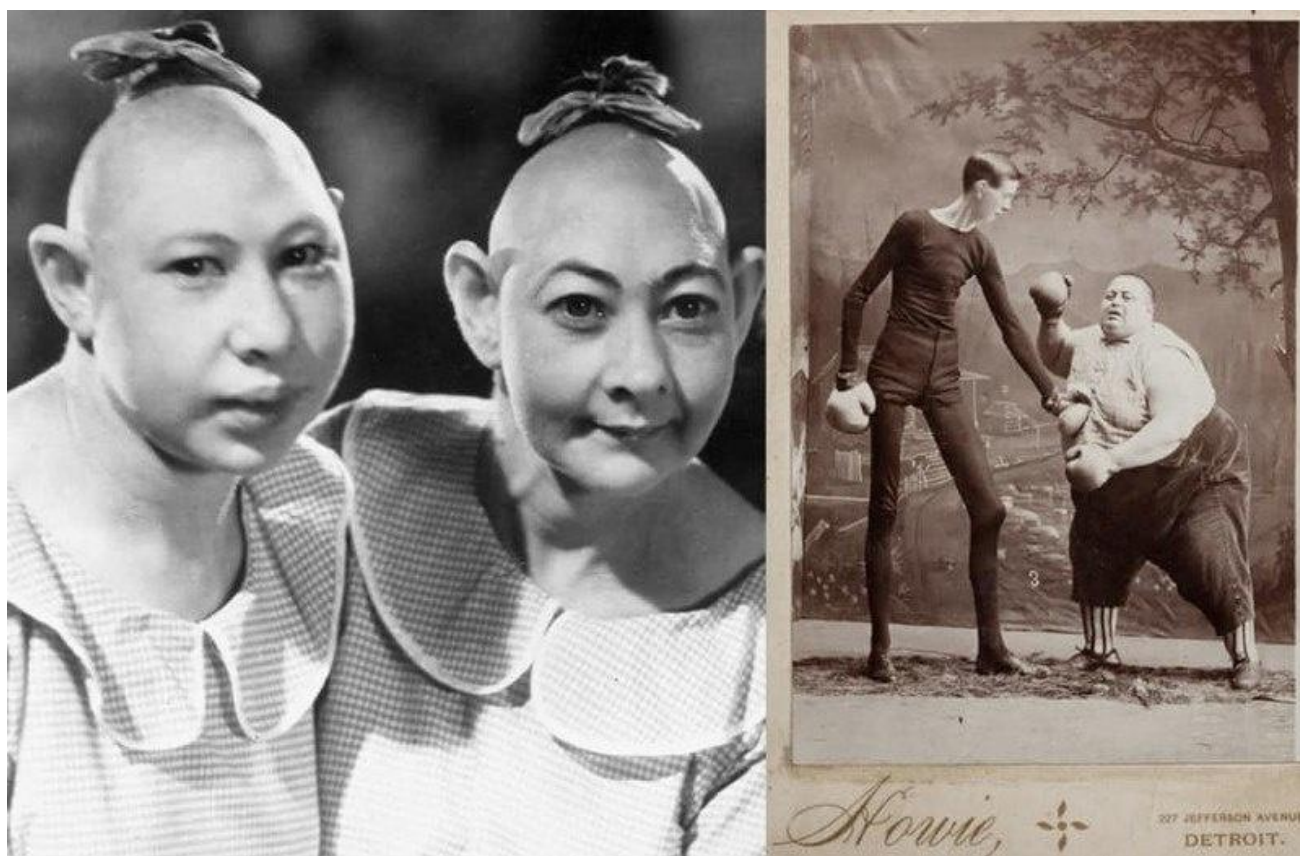
Народні гуляння та ярмарки.



Райок та лялькова комедія



Русалка - містифікація в кунсткамері Ф.Т. Барнума



Фрік - шоу та цирк уродів



Картини на тему «Балаган» О. Тишлера







Кадри з кінофільму «Діти райка» (реж. М. Карне , 1945)





Кадри з кінофільму «Дорога» (реж. Ф. Фелліні, 1954)



Фото з вистав Д. Папаіоану



Фото з вистав І. Шонбайн



**Фото з вистави «Під небом балаган, над балаганом небо» студентів
ХНУМ ім. І.П. Котляревського /реж. О. Дмитрієва, 2016/**



**Фото з вистави «Під небом балаган, над балаганом небо» студентів
ХНУМ ім. І.П. Котляревського /реж. О. Дмитрієва, 2016/**



**Фото з вистави «Діти райка» ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва
/реж. О. Дмитрієва/**





Фото з вистави «Гамлет» ХДАТЛ ім В.А. Афанас'єва /реж. О. Дмитрієва/



Фото арт-заводу «Платформа» під час ГогольFest, м.Київ



Фото з вистави «St@yhomeRapunzel», реж. А. Хербенер



**Фото з вуличної вистави «Нортлантіс - місто, що затонуло»,
TheaterderNacht, м. Нортхайм**