

Миленька Галина Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства, професор.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна?

Halyna Mylenka
Doctor of study of Art, Professor.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ІСТОРІЯ ДОКТОРА ФАУСТА НА СЦЕНІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ XXI СТОЛІТТЯ: ПОТЕНЦІАЛ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НІМЕЦЬКА МОДЕЛЬ)

Анотація. Розглянуто найбільш показові, як з позиції вільного тлумачення класики, так і застосування складної комбінаторики традиційних і сучасних засобів театральної виразності, режисерські моделі трагедії «Фауст» Й. В. Гете на сцені німецького театру XXI століття. Аналіз вистав Роберта Вілсона (театр Berliner Ensemble) і Франка Касторфа (театр Volksbuehne) виявив основну тенденцію сучасних підходів до сценічної інтерпретації класики, які пов'язані з «конструюванням значення» за «логікою власної свідомості» та відходом від сценічної реалізації закладених у драматургії сенсів. Для осмислення режисерських рішень, спрямованих на «перепрошиття» авторського задуму класичного тексту і створення сценічного світу «естетичної автономії» здійснено звернення до філософсько-естетичних поглядів як зарубіжних, так і вітчизняних учених.

Ключові слова: театральне мистецтво, інтерпретація, режисерська інтерпретація, трагедія «Фауст», драматургія, сценографія, європейський театр XXI століття.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Інтерпретація літературного тексту – від формування режисерської концепції до її сценічної реалізації – найголовніший аспект роботи над виставою, який визначає режисерську стилістику, відбір засобів виразності, архітектоніку вистави та ін. У XXI столітті, коли перед режисерами вже не стоїть завдання сценічного відтворення авторського задуму, межі інтерпретації драматургічного твору суттєво розширюються, що було атрибутовано ще у другій половині XX століття у працях «Що таке автор?» Мішеля Фуко і «Смерть автора» Ролана Барта. Аналіз сценічних інтерпретацій «Фауста» Й. В. Гете на німецькій сцені XXI століття доволі показово продемонстрував вектор сучасних режисерських пошуків, як у сфері прочитання кла-

сики, так і застосування нових засобів театральної виразності. Підвищений інтерес до історії доктора Фауста, яка вже декілька століть перебуває у фокусі уваги європейської літератури і театру, пояснюється багатозаровістю закладених у ній смислів, що дає змогу, за твердженням ведучої програм NDR Катї Немус, «кожній добі отримати Фауста, на якого вона заслуговує» (Володіна, 2012). Актуальність даної розвідки пов'язана і з тим, що ознайомлення з театральним процесом західної Європи надає можливість окреслити основні тенденції сценічних пошуків німецької режисури й поповнити аналітично-навчальний ресурс з історії зарубіжно-го театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи суттєве розширення інтерпретацій-

ної свободи у театральному мистецтві XXI століття, а також використання доволі екстравагантних, з огляду на традиційний театр, засобів виразності, огляд режисерських версій «Фауста» Й. В. Гете на сценах Берліна здійснено у дискурсі філософсько-естетичних міркувань щодо «відкритого» для інтерпретації твору, «плюралізму інтерпретації», розкриття «поліваріантності побудови» драматургічного тексту. Зокрема, теоретичним підґрунтям в осмисленні інтерпретаційних можливостей сучасного мистецтва стали праці Р. Барта, У. Еко, Р. Ніча, Д. Наливайка, М. Зубрицької, а у виявленні застосованих німецькими режисерами сучасних прийомів і засобів виразності, які продемонстрували відхід театру від фігуративності та наративності, – теоретичні розвідки українських дослідників О. Оніщенко, Д. Шестакової та аналітичні огляди мистецтвознавців Німеччини У. Бюзінга, А. Шефера, Р. Шапера та ін. Основний зміст статті ґрунтується на рецензіях німецьких критиків, розміщених на сайтах ЗМІ та ін., що дало змогу ознайомитись і проаналізувати сучасні режисерські моделі «відкритої інтерпретації» класики на німецькій сцені.

Мета статті – виходячи з концепції «відкритості» художнього твору, проаналізувати найбільш показові версії режисерського прочитання «Фауста» на німецькій сцені XXI століття, стратегія сценічної інтерпретації яких спрямована на створення інтерсуб'єктивного й поліконцептуального простору театального мистецтва як комунікативної системи.

Виклад основного матеріалу. Історія доктора Фауста, завдяки закладеним у ній смислам і універсальності конфлікту, вже понад 500 років не втрачає своєї актуальності. Сьогодні існує понад 30 літературних і сотні сценічних і кінематографічних версій про вченого, мага і чорнокнижника Фауста. Звернення лише до найбільш відомих літературних наративів надає підстави простежити смислові відмінності у відтворенні змісту народних уявлень про сенс життя, межі можливостей людини та ціну її бажань. Якщо у «Народній книзі» Й. Шпіса (1587) та у трагедії К. Марло (1590) «обов'язок Мефістофеля – виконувати всі бажання свого покровителя, аби згодом заволодіти його душею», то у Г. Е. Лессінга – цей представник нечистої сили перебирає на себе роль «господаря ситуації, який уміло користується людськими вадами і моделює для них підступні пастки»; у трагедії ж Й. В. Гете (1774-1832) «взаємовідносини

Фауста і Мефістофеля ускладнюються, а ментальне протистояння стає рушійною силою одного й іншого характеру» (Миленька, 2013, с. 252-253). Власне, між цими полюсами історія доктора Фауста у мистецтві сьогодення набуває значення метанаративу, онтологічний зміст якого відкриває простір для його нових, неочікуваних, а подеколи й парадоксальних прочитань.

Поряд із Фаустом, який окрилений вірою і впевненістю у силі знань та інтелекту, Фаустом, який шукає сенс буття, у сучасних театральних і кінематографічних інтерпретаціях можна бачити Фауста, позбавленого «будь-яких ілюзій», амбітність бажань якого є нічим іншим, як «проявом психічної невірноваженості»; Фауста, який «живе віртуальним життям і його всесвіт обмежений екраном ноутбука»; Фауста – запеклого матеріаліста, який продає свою душу навіть не заради насолоди, а для підвищення рівня адреналіну через криваве насильство, оргії» (Миленька, 2024, с.11) і т.п.

Досліджуючи сучасні стратегії інтерпретації, зокрема «плюралістичний підхід» до її розуміння, Р. Ніч стверджує, що сьогодні «...можуть існувати тільки інтерпретації інтерпретацій, з яких жодна, очевидно, не може бути повнішою чи правильнішою, аніж інші...» (Ніч, 2007, с.100-101). Важко не погодитися з позицією польського теоретика, оскільки, навіть в межах даної статті, звернення до зазначених вище текстів про доктора Фауста, засвідчує наступне: «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чародія й чорнокнижника» Й. Шпіса є інтерпретацією народних переказів з позиції благочестивого лютеранина, а трагедії К. Марло, Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете, К. Д. Габбе, поема Г. Гейне, романи Ф. М. Клінгера, Т. Манна та ін. – переосмисленням, інтерпретацією змісту «Народної книги» Шпіса. Інтерпретація, закладеного у цій історії філософського смислу, надає можливість розповісти про свій час, про своїх сучасників, про ментальні і духовні проблеми, які турбують суспільство, а через це і про стан його розвитку і перспективи.

Варіативність тлумачення твору мистецтва ґрунтовно довів Умберто Еко, який у праці «Відкритий твір» артикулював, що, «надаючи життя формі, художник робить її доступною для нескінченної кількості можливих інтерпретацій – можливих тому, що “твір живе лише у тих інтерпретаціях, які надані йому”» (Еко, 1998, с.165). На думку італійського ученого, «неоднозначність художнього твору є «його принциповою особливіс-

тю», що й дає змогу розглядати його як «постійне джерело смислів, які постійно змінюються...» (Еко, 1998, с. 196).

Унаочненням особливо сміливих і неочікуваних інтерпретацій історії доктора Фауста у ХХІ столітті можуть слугувати вистави на сценах Великої Британії і Німеччини. І, якщо англійські сценічні моделі – це прочитання «Трагічної історії доктора Фауста» К. Марло, то німецький театр, звертаючись до осмислення «вічних питань», обирає не трагедію англійця К. Марло, а трагедію великого німця Й. В. Гете.

Для сучасних німецьких режисерів трагедія Гете стала «джерелом смислів» і «відкритим» для інтерпретації текстом, сценічні моделі якого відсилають до думки Р. Барта, стосовно того, що текст

має не просто кілька значень, але <...> у ньому здійснюється властива йому множинність сенсу – множинність така, що не підлягає усуненню, а не та, що є тільки припущенням <...> він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення всіх сенсів (Барт, 2002, с. 381-382).

Так, режисер Роберт Вілсон (Robert Wilson) у постановці «Фауста» на сцені театру «Берлінер Ансамбль» (2015) відходить від принципів фігуративності і наративності у відтворенні сюжету Гете і пропонує нову театральну мову, нові принципи існування, які виводять сценічну дію за межі звичайної логіки. За висловлюванням самого режисера, у мистецтві має право на існування «чисте естетичне поле». Тому у його виставі «замість імітації наслідування відбувається естетична церемонія»; він «створює сценічні світи «автономної логіки, які хочуть бути не зображенням зовнішнього світу, а самим світом» (Oberender, 2015). Оглядач культури «Tagesspiegel» зазначав, що «чисте естетичне поле» режисерської версії Р. Вілсона, не має «нічого спільного з вознесінням на небеса і очищенням душі грішника». «Оголюючи скелет тексту Гете», Р. Вілсон вибудовує на сцені «чужий специфічний світ», в якому відділити реальність від фантазмагорії, як і уві сні, практично неможливо. Натомість у його виставі гротескова неадаптованість образів подеколи поступає місцем живому переживанню і раптом виявляється, що «механічні» персонажі «мають душу і почуття» (Scharer, 2015). Наразі, з великою долею ймовірності, можна говорити про застосування режисером художньої стратегії «quirky»,

яка визначається напругою між іронією і щирістю, з метою створення нової «структури почуттів», (Turner Luke, 2015).

Разом з тим, О. Оніщенко, розглядаючи феномен «quirky» зауважує, що у мистецтві «quirky» використовується не лише задля виявлення нової «естетичної чуттєвості», а й задля пошуків «нової культурної форми» (Оніщенко, 2021, с. 142). В «квазілітургійно впорядкованому» просторі спектаклю Р. Вілсона «слова, рухи і образи реалізують формально точну структуру» (Oberender, 2015). У створенні своєї естетичної реальності, він не намагається, ані «критично осмислити текст» Гете, ані його «проілюструвати»; він «розглядає його як форму» (Oberender, 2015) для творення власної естетичної реальності, в якій «зображує енергію життя з закритими очима» (Oberender, 2015).

Ще до початку спектаклю в залі звучала музика. Вісім «першокласних музикантів» виконували веселу музичну композицію Херберта Гренемейера (Herbert Grönemeyer), створюючи атмосферу нічного клубу, що анонсувало відсутність претензій режисера на серйозність і філософську глибину сценічної інтерпретації історії середньовічного ученого Фауста. Клубну атмосферу, в якій вілсонівський Фауст почувався «вельми комфортно» (Scharer, 2015), доповнювали промені засліплюючого світла, спрямовані безпосередньо у глядацьку залу з глибини сцени, якою у шаленому вихорі проносилися безликі постаті, занурюючи глядачів у поле нестримної енергії. Р. Вілсон мав намір «зробити забавний радісний спектакль», натомість, жартівливі інтермедії і відверті «кабаре-номери зовсім «не відміняли сцен гіпнотичних – на кшталт руху героїв на тлі уповільненої документальної зйомки гепарда, що біжить» (Должанский, 2015).

Загальний образ вистави ґрунтується на фірмових світлових рішеннях Вілсона: «в рухомому та архітектурно очищеному дизайні сценічного простору чітко висвітлюються мізансцени», які режисер вибудовував у такий спосіб, що «актори здавалися маріонетками» (Basar, 2015). Режисер «перетворює акторів у візуальні персонажі, які наче приводяться до руху механікою» (Spreng Von Eberhard, 2015). Завдяки такому режисерсько-сценографічному прийому на сцені з'являються «надзвичайно деталізовані і добре опрацьовані світлові конструкції, що позиціонує Вілсона як інтелекту-

ального онука Адольф Аппія» (Basar, 2015). Для Р. Вілсона взагалі характерно розпочинати роботу над виставою не з тексту, а з руху. В одному з інтерв'ю він зазначав, що завжди починає роботу з руху, аби переконатися в його силі; в тому, що рух може впевнено існувати сам по собі, навіть без слів, бо текст лише доповнює візуальну складову, яка є первинною. Тому у його «Фаусті» актори «майже половину сценічного часу танцюють і співають, але якщо назвати спектакль мюзиклом, це не відобразить його сутність» (Basar, 2015). Взагалі жанр цієї вистави визначити неможливо, – вона існує у власній системі координат; і все, що відбувається на сцені, не потребує логічного пояснення.

Раптом хаотичне стрімке пересування персонажів у виставі припинилося, вони синхронно «втягували» на сцену ліжка й одночасно вкладалися спати (Должанский, 2015). Режисер наче оголошував, що побачене далі можна вважати чарівним сном. Спостерігаємо очевидну схожість з драматургічною стилістикою п'єси Августа Стріндберга «Гра снів», яка, за задумом, мала відтворювати «видіння сновидця». Роберт Вілсон, подібно до шведського драматурга, попереджає, що, можливо, те, що відбуватиметься далі, може здаватися незв'язним/незрозумілим/неможливим з позиції реалістичної передачі змісту, але матиме логіку, характерну для форми сновидінь. У цьому контексті доречно звернутися до промови інтенданта Берлінського фестивалю Томаса Оберендера (Thomas Oberender), який під час нагородження Р. Вілсона медаллю Гете проголосив його «спадкоємцем сюрреалістів», з якими його зближує «непереможна відраза до оповідальної мови», а відтак – стремління «до створення сцен сновидінь <...>, які зображують <...> плутанину між денним і нічним світом» (Oberender, 2015).

У першій дії режисер використовує прийом «поліфонічного розведення» образу Фауста на чотири персони. У всіх чотирьох Фаустів «однаково білі обличчя, брови зігнуті високими дугами, яскраво-червоні губи» (Spreng Von Eberhard, 2015) чорні тіні під очима, вузькі борідки. Але кожен рух, кожна емоція відбивається на всіх обличчях по-різному. У виставі Р. Вілсона Фауст зовсім не нагадує людину «з особливим поєднанням пізнавальних інтересів і еротичних потреб» (Spreng Von Eberhard, 2015), його «не цікавлять люди, <...> він зображує їх типами, істотами снів, очищеними явищами» (Oberender, 2015). Особли-

во виразно вілсонівська естетика упізнається у мандрівках Фауста крізь простір і час. У сценах мандрівок всі герої «нагадують або хитромудро зроблених ляльок, або дивовижних тваринок» (Должанський, 2015). Така поліморфність і гібридність, застосовані режисером у створенні образної системи вистави, так само дає змогу говорити про «quirku»-чуттєвість, оскільки наявність умовностей – комбінаторика у створенні зовнішнього вигляду персонажів, їхня акцентована ненатуральність, дитячість – створювали ситуацію балансування на межі іронічної відстороненості та щирого існування у створеному режисером естетичному просторі.

Лише у другій дії, де розгортатиметься одна з найважливіших сцен вистави, – заключна пікіровка доктора і Мефістофеля – Р. Вілсон персоналізує Фауста, і його гратиме один актор. Режисер знов вдається до типологічної інтертекстуальності, використовуючи стріндбергівський підхід до створення образної системи п'єси «Гра снів», герої якої, так би мовити, «переливаються» з одного в іншого, розщеплюються і знов збираються в один образ. Р. Вілсон «тиражує» й інші образи: Гретхен у виставі – три, Валентина – два (Basar, 2015). Проте всі вони – не мовчазні дублери: режисер «розпорошує» текст Гете між ними всіма на фрагменти, уривки, окремі фрази. А разом із швидкою зміною фокусу світла, яке хаотично і доволі швидко вихоплює з темряви сцени, то чиєсь обличчя-маску, то чиєсь руку із чудернацькими довгими пальцями, вистава починає справляти враження «страшної дитячої казки, де літають на гойдалках, блукають невідомі чудовиська, а Вальпургієва ніч схожа на урочисту балетну феєрію під звуки індустріального року» (Должанський, 2015). Таке враження підсилюється й вибором кольорів для костюмів і оформлення (білий, чорний, блакитний, червоний). Проте у вілсонівській палітрі «Фауста» повністю відсутній колір живого людського тіла. Уникнення «тілесності» – однієї з ознак живої людини як «смысловой та естетичної категорії, що постає як інтерпретація бачення тіла та усієї сфери тілесного у художньому творі» (Шестакова, 2023, с. 53), доволі зухвалий прийом вілсонівського театрального повідомлення, яке, так само «сповіщає» про дію у просторі міфу, казки, нереального. Справляється враження, що «міфи Вілсона, монстри, мутації демонструють певну матеріальну втому» (Schaper, 2015).

Мефістофель має вигляд не «посланця темряви, а трохи втомленого конферансьє, який на решті знайшов глядачів» і, на відміну від інших персонажів, в обох діях його гратиме один актор. Він єдиний, хто менш за всіх схожий на маріонетку – він інфернальний спокусник, який асоціюється з сучасним шоуменом; він «харизматичний і надзвичайно симпатичний» (Schaper, 2015); він вдягнений як справжній фронт, хоча й не позбавлений ознак інфернальної особи, що акцентовано білими різьками на голові.

У другій дії Р. Вілсон відкриває Мефістофелю величезне поле для бешкетування, і взагалі він найжвавіший персонаж вистави, адже весь час дебоширить, зачіпає жінок, запросто спілкується з ангелами, морочить людей, балаганить і теревенить – йому завжди весело. Натомість Мефістофель владно диригує всіма учасниками цього «прирученого бестіарію»; його авторитарність і контроль над усім, що відбувається, не дає змоги перетворити виставу «на божевільне ревію з атмосферою нічного клубу», в якому практично всі перебувають у стані хоррор-тріпу (Schaper, 2015).

У фінальній сцені Мефістофель чіпляє Фаусту один з різків зі своєї голови, запрошуючи розділити з ним його азартне існування і в такий спосіб позиціонує доктора як частину себе. Тому відповідь Мефістофеля «Куди б ти не пішов – шоу має тривати» на запитання Фауста «Куди тепер йти?», вочевидь передає стан розгубленості сучасної людини у вирі хаосу сучасного життя і втрати відчуття реальності, відходу від усвідомлення свого буття. Зрештою, схоже, що диявол виграв парі. Таким чином, грайливість фінальної сцени стає «головним жестом вистави» і кожен з глядачів має сам вирішити «радісною» чи «сумною» є така єдність героїв (Schaper, 2015).

Якщо все ж таки спробувати у звичний інтелектуальний спосіб концептуалізувати зміст режисерського рішення Р. Вілсона, то за допомогою звичайної логіки напрошується вкрай невтішний висновок – *modus vivendi* сучасної людини унеможливує отримання прощення і спасіння душі. Але то ж був сон...

Презентуючи «квалітургійне» суміщення співу і мови, рухів і образів режисер у своїй «естетичній реальності» наче зупиняє час. Але, попри «естетичну деструкцію» образної системи, демонстративний відхід від традиційних сценічних форм за допомогою новітніх стратегій і при-

йомів (*quirky*, інтертекстуальність, гібридність, поліморфність, постіронія та ін.) режисер не ставив за мету зруйнувати смислові пласти трагедії Й. В. Гете. Просто сценічна інтерпретація Р. Вілсона від початку її задуму не була спробою «відкрити значення» тексту німецького просвітника; його інтерпретація – це «конструювання значення» (Нич, 2007, с. 99), конструювання світу «естетичної автономії» (Oberender, 2015) за логікою власної свідомості. У виставі Р. Вілсона «внутрішні конфлікти, зовнішня дія перетворюються в шифри, у казку», – відзначає у своїй рецензії Рюдігер Шапер, – але у казку, про яку не можна сказати, що вона нешкідлива». Вілсон створює нові міфи, але ж «не менше міфів і у Гете, які він виливає з рогу достатку» (Schaper, 2015).

Здавалося б, доволі складна й неординарна інтерпретація гетевської трагедії була розрахована на сприйняття інтелектуальної публіки, але триваллий успіх вистави спростовує таке припущення. Зокрема, відзначаючи неабияку зацікавленість глядачів вілсонівським «Фаустом», критик Андреас Шефер, констатував, що це було неймовірне видовище, «чотири з половиною години чистого театрального задоволення, яке доставляло втіху не лише освіченій еліті» (Schäfer, 2015).

Не менш показовою демонстрацією режисерської свободи в інтерпретації класики стала сценічна версія гетевського «Фауста» Франка Касторфа (Frank Castorf), який, очоливши Берлінський театр Volksbuehne, проголосив своїм мистецьким кредо «супротив “мейнстрімному конформізму”» (Büsing, 2017).

Його постановка «Фауста» у театрі Volksbuehne (2017) відразу була визначена критикою «нетрадиційною і провокаційною» (Büsing, 2017) версією класичного сюжету; «приголомшливою інтерпретацією» (Шлегель, 2017), «витонченою інтерпретацією, актом звільнення, радикальним експериментом з драматургічною формою Гете в пошуках виходу з фатальної конструкції трагедії», де «складним чином поєднувалася поезія, історія і трансцендентність з реальністю сцени» (Kaiser/Hegemann, 2017). «Фауст» Касторфа, подібно до попередніх його вистав, був «вільним прочитанням класичного тексту, націленим на асоціативне сприйняття, з тією різницею, що цього разу сценічна інтерпретація була менше схожа на нісенітницю» (Kelting, 2017). Отже, сценічна версія «Фауста» Ф. Касторфа стала не менш

потужним, аніж вистава Р. Вілсона, «вибухом» і «розщепленням всіх смислів» (Барт, 2002, с. 381-382) трагедії Гете.

«Перевантажений» простір спектаклю, відверта гротескність образів, застосування стратегій історіопластичності, гетерогенності й інтертекстуальності, використання метадраматичних прийомів та демістифікація класичного тексту – все це засвідчувало рішучий намір режисера здійснити апробацію напрацьованих сучасним мистецтвом підходів до витвору сценічної реальності. Класичний пролог на небесах, що відкривав дію, був замінений Ф. Касторфом прологом у земній забігайлівці й «розіграний з грубою прямою звичаїв, що панують у тюремній камері» (Шлегель, 2017). У критиці відзначалося, що у цій сцені Фауст і Мефістофель виглядали як справжні приятелі, як нерозлучна пара двох пройдисвітів, які гідні один одного. І «зустрічаються вони не внаслідок небесного парі, а тому що не могли не зустрітися: Мефістофель все може, а Фауст всього бажає» (Федяніна, 2017).

Мефістофель «вилуплювався» з добрячка-пуделя, а до його шляпи було причеплено перо півня – єдиний атрибут, що давав змогу виокремити посланця диявола з сонму персонажів у перших сценах. Це був упізнаваний типаж вуличного бандита, який пригнічує слабких і пасує перед силою. Образ Фауста був наче втіленням дволикого Януса, «обличчя якого звернені не лише до майбутнього і минулого, а й до Паркінсона з Альцгеймером» (Шлегель, 2017). А в образі Маргарити глядач зустрічався «не просто із звичайною простачкою, а простачкою з борделю», яка ділить «свого» Фауста з колежанками по ремеслу (Шлегель, 2017). По сцені Маргарита шкандибала в одній туфлі на шпильці, на іншій нозі – товстий наколінник; її костюм і, час від часу, випадкове оголення грудей (як і у решти жіночих персонажів вистави), – такий собі «пластичний жест» Касторфа, який був «свого роду коментарем до чоловічого погляду, а не просто його відтворенням...» (Keltling, 2017).

Сценічна дія відбувалася у грандіозній багатоповерховій конструкції, яка складалася з декількох, майже закритих, приміщень, що займали всю висоту сцени театру Volksbuehne, й додатковий огорожений простір у фое (сценограф Олександр Денич). Як і у постановці Р. Вілсона відчутною є паралель з композиційною стратегією А. Стріндберга, який першим, ще у 1902 році, запропонував

конструкцію багатоквартирного будинку, стіни кімнат якого не лише відгороджували людей один від одного, а й давали можливість приховувати брудні секрети. На сцені панував неймовірний галас – а «камери прямого ефіру демонстрували крупним планом частини або продовження деяких сцен» (Büsing, 2017). Використання видової «гібридності» у розгортанні сценічної дії, коли частина подій презентувалася у форматі театрального дійства, а частина – на величезному екрані, закріпленому на задникові сцени, – «особливий постановницький прийом, що став візитівкою Берлінського театру Volksbuehne ще у 20-ті роки» (Шлегель, 2017).

Більша частина вистави розігрувалася у внутрішніх закритих приміщеннях багатоповерхової конструкції, тому у відкритому просторі сцени глядач бачив лише декорацію, а життя персонажів відбувалося за її стінами. Але глядач не був позбавлений можливості стежити за дією, яка розігрувалася безпосередньо «тут» і «зараз», оскільки все приховане усередині конструкції трансливалося на великий екран у режимі online. Час від часу частини деяких епізодів «вивалювалися» з закритих приміщень на сцену, що створювало ефект поліфонізму у співіснуванні двох просторових реальностей.

Сьогодні дедалі частіше обговорюється питання щодо техно-художньої гібридизації, яка розширює можливості не лише візуальної культури, а й театрального мистецтва. Натомість, така мультимедійність у створенні вистави на основі різних технік візуалізації, власне, складна художня гібридизація (об'єднання дії живого актора у порталі сцени, дії актора, які транслиуються online, сценографічна конструкція, що створює єдиний простір на якому при цьому зберігається задумана режисером послідовність дії) була застосована Ф. Касторфом у 90-х роках минулого століття. Він став першим режисером, який зробив цей прийом частиною свого театрального методу; першим знайшов можливість візуалізувати на сцені конструкт «прозорості» сучасного світу, – світу, в якому людина не може приховати своє особисте життя і стає відкритою, зокрема, для відеокамер спостереження, визначення її місця знаходження й інформаційних пріоритетів за мобільним телефоном тощо.

Чи погоджувався глядач з режисерським свавіллям, чи ні, але всі були зачаровані дією до самого фіналу. У критиці відзначалося, що режисерський «виверт» продиктований, хоч як дивно, первинним задумом Гете, адже він задумав і на-

писав філософську трагедію. Але суперечки схоластів і фанатиків навколо філософського каменя часів Гете навряд чи могли зацікавити сучасників. І зовсім інша справа «філософські баталії 50-річної давнини: руйнування колонізації, зміна карти світу, хвилі еміграції і мультикультуризації, переосмислення людством і кожною людиною своєї значимості. Або нікчемності. Тут було над чим замислитись» (Шлегель, 2017).

Ф. Касторф «перекидав» дію з середньовічної Німеччини до Франції часів Алжирської війни і кризи П'ятої республіки. У його виставі образ Фауста під безпосереднім впливом Мефістофеля трансформувався «від інтелектуала, який впав у сумнів і відчай, до глобального гравця й бізнесмена і, таким чином, ставав прототипом тоталітарного економічного світового правителя і колонізатора, чия влада охоплює всю планету». Так само, як і у трагедії Гете, Фауст Касторфа зазнав невдачі, але його незадоволення було пов'язане з відсутністю перспектив у світі, «де приватні інтереси є рушійною силою соціального розвитку». Таким чином, його угода з дияволом виявлялася нічим іншим, як «проявом індивідуального егоїзму і відсутністю відповідальності перед іншими» (Kaiser/Hegeman, 2017). І якщо першою послугою Мефістофеля для Фауста була реалізація бажання пережити якомога більше задоволень, то згодом об'єктом його «ненаситного жагучого бажання стане весь світ, всі його можливості і живі істоти» (Федяніна, 2017).

Зміна історичного контексту надавала глядачу підстави, разом із режисером переглянути й переосмислити ті соціальні ризики, які віддзеркалюють стан сучасної цивілізації та її кризи. Застосування Ф. Касторфом прийому просторово-часової історіопластичності сприяло наближенню закладених у трагедії Гете онтологічних смислів до усвідомлення людиною ХХІ століття. Режисер провокаційно наповнював виставу цитатами з теорії деколонізації країн Третього світу Франца Фанона й вірша «Фуга смерті» Пауля Целана про винищення євреїв нацистами. Звідси решта наступних зсувів: чорношкірі репери у паризькій підземці замість сатирів і фавнів, північноафриканські чаклунки й вудуїстський Барон Суббота замість європейських відьом на Лисій горі, надсада і гіркота алжирської війни замість «історично обумовлених» середньовічних бідувань і лиха. Сам режисер «провокаційність» своїх рішень пояснював тим, що «мистецтвом можна управляти –

втручатися, змінювати, турбувати і розхитувати ландшафт німецької душі через задоволення від протиріч» (Büsing, 2017).

Ф. Касторф свідомо «усував можливість однозначного дешифрування» змісту вистави, а це викликало почуття, що всі вихідні смисли Гете зруйновані. «Таким чином, адресат (глядач – М. Г.) опинявся у ситуації криптографа, який змушений був декодувати» сценічне повідомлення, код якого невідомий, і тому «мав узнати код повідомлення з самого повідомлення» (Есо, 1998, с.196).

«Приголомшлива інтерпретація <...> трагедії <...> Гете про людство» (Büsing, 2017) була перетворена Ф. Касторфом у «багатогадинне видовище», в якому, подеколи втрачалася межа між цинізмом і «ною ширістю», естетичною чуттєвістю і неприродною штучністю, серйозністю смислів та цирковою клоунадою. В такий спосіб, постіронічний погляд режисера на історію доктора Фауста не лише «перевертав» усю конструкцію Гетевої трагедії і весь час збивав глядача з пантелику, змушуючи переживати когнітивний дисонанс і напружено шукати ментальний декодер для розуміння його задуму, а й надавав можливість говорити про серйозні речі, зокрема долю людини, її відповідальність за свій вибір, сучасний стан європейської цивілізації і т.п. При цьому постіронія Ф. Касторфа проявилася не як «антиіронія» або «структурний елемент комічного», а як «структурний елемент твору як форми» (Онщенко, 2023, с. 150-151). Режисер свідомо допускав двозначність того, що відбувається на сцені. Його сценічне рішення було націлене на те, щоб змусити глядача сумніватися у тому, чи те, що він бачить – серйозно, чи ні? Але його постіронія була доступною для розуміння не всім, а лише обізнаним з його режисерським підходом до тлумачення класики, адже «привнесення самовідсилань і жартів для посвячених» стало «культовим прийомом Касторфа, завдяки якому режисер завоював численних прихильників» (Büsing, 2017).

Вистава вражала «неймовірною тонкістю, точністю і вивіреністю кожної деталі», шаленою напругою акторської гри. Масштабне видовище на сцені Берлінського театру Volksbuehne «було зіграно не лише на нерві, а й на грані цирку навпіл з мюзик-холлом: яскраві монологи, дотепні мізансцени, пісні, танці, кумедні клоунади, акробатичні етюди, гімнастичні смертельні номери» (Шлегель, 2017). Через використання видової гібридності

й гетерогенності режисер посилив не лише репрезентативну силу, а й перформативні можливості у конструюванні своєї «естетичної реальності». Уте Бюзінг у своєму огляді вистави зазначав, що у сценічній інтерпретації гетевського «Фауста» Ф. Касторф використав «всі інгредієнти, які зробили «його відьомське вариво таким унікальним. Це, поза сумнівами, одна з найсильніших його постановок за всю історію» (Büsing, 2017).

Висновки. Аналіз найбільш яскравих і сміливих інтерпретацій класики на німецькій сцені XXI століття засвідчив, що видова специфіка вистави, переважаючи суто драматичну дію з перформансом, танцем, TV та іншими медіа-технологіями, сьогодні втрачає свою «чистоту» і перетворюється, так би мовити, на своєрідний паратаксіс. Але, попри руйнування звичних для попереднього періоду розвитку театру змістовних і смислоутворювальних конструкцій, нескінченно іронізування над тим, що й досі для більшості залишається моральним пріоритетом, постійним шокуванням публіки, театр, хоча і доволі приховано, піднімає питання про нашу безвідповідальність обов'язки, втрати тощо. Режисерські моделі Роберта Вілсона і Франка Касторфа, орієнтовані «на ігрову відкритість тексту драми», виявилися суголосними теоретичним міркуванням Г.-Г. Гадамера, Р. Барта, М. Фуко, У. Еко, Р. Нича, М. Зубрицької та ін. стосовно того, що сьогодні «розуміння художнього тексту не є його реконструкцією, а є осягненням і конструюванням сенсу...» (Наливайко, 2001, с. 6). У сучасній теоретичній думці легітимізація інтерпретаційної свободи митця пояснюється тим, що у кожному творі мистецтва «водночас існує незмінне значення тексту і постійно мінливий процес його означування через відношення суб'єкта до цього значення» (Зубрицька, 2004, с. 91). Саме це у своїй праці «Відкритий твір» атрибував Умберто Еко, пояснюючи «чисельність можливих інтерпретацій чисельністю його інтерпретаторів, тобто особистостей, кожна із власним способом бачення, мислення і існування» (Еко, 1998, с. 165).

Таким чином, у сучасній театральній практиці Німеччини простежується загальна для європейського театру тенденція, яка відображає напрям пошуків європейської режисури в галузі інтерпретації класики – відмова від наміру сценічної реалізації задуму драматурга і спроба через реалізацію суб'єктивних інтенцій сконструювати влас-

ну «автономну естетичну реальність» та надати життя новим смислам, які апіорі не можуть бути спродуковані свідомістю іншого суб'єкта творчості.

Джерела та література

- Барт, Р. (2002). Від слова до тексту. У кн.: *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Л.: Літопис. С. 378-384.
- Зубрицька, М. (2004). *Ното legens: читання як соціокультурний феномен: монографія*. Л.: Літопис.
- Миленська, Г. (2013). *Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга: монографія*. К.: Освіта України.
- Миленська, Г. (2024). Історія доктора Фауста на сцені європейського театру XXI століття: потенціал відкритої інтерпретації (англійська модель). «*Часопис*»: *Наук. журнал націон. музичної академії України імені П. І. Чайковського*, №1 (62). Сс. 7-31.
- Наливайко, Д. (2001). Вступне слово упорядника // *Гадамер Ганс-Георг, Герменевтика і поетика: вибрані твори*; пер. з нім. К.: Юніверс. Сс.5-6.
- Нич, Ришард, 2007. *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*. Пер. з польсь. Львів: Літопис.
- Онiщенко, О. (2021). Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 27/28. Сс.137-143.
- Онiщенко, О. (2023). «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 32. Сс.146-153.
- Шестакова Д. (2023). Концепт тілесності у театрі французького класицизму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: збірник наукових праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 32. С.50-55.
- Шлегель Е. (2017). *Фауст, Берлін. Volksbühne*. URL: <<https://liveberlin.ru/articles/2017/03/24/faust-volksbuehne/>> (дата звернення: 11.12.2023).
- Eco Umberto (1998). *The Open Work*, 1998. Transl. by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Basar, Deniz (2015). A comparison between two virtuoso solos of theatrical bastardization: Robert Wilson's Faust I&II and Robert Lepage's The Nightingale and Other Fables [online]. Available at: <<https://www.academia.edu/20724981/>> (accessed: 14.12.2023).

- Büsing, Ute (2017). Curtain comes down on Frank Castorf's era at the Volksbühne, 2017 Available at: <<https://www.dw.com/en/curtain-comes-down-on-frank-castorfs-era-at-the-volksbuehne/a-39476544>> (accessed: 11.12.2023).
- Kaiser Sebastian / Hegemann Carl, 2017. Volksbühne Berlin Available at: <<https://volksbuehne.adk.de/praxis/en/faust/index.html>> (accessed: 11.12.2023).
- Kelting, Lily (2017). We'll always have Paris – The Berliner. Available at: <<https://www.the-berliner.com/stage/frank-castorf-faust/>> (accessed: -07.04.2024).
- Oberender Thomas, 2015. Theaterkünstler Robert Wilson erhält Goethe-Medaille: Sammler des Lichts. [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/sammler-des-lichts-3582136.html>> (accessed: 14.04.2024).
- Schaper Rüdiger, 2015. Robert Wilson inszeniert «Faust» am Berliner Ensemble: Goethemeyers Greatest Hits [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/goethemeyers-greatest-hits-8154445.html>> (accessed: 07.04.2024).
- Schäfer, Andreas (2015). Theaterevent und Marke: Robert Wilsons Faust [online]. Available at: <<https://www.memo-media.de/blog/theaterevent-und-marke-robert-wilsons-faust/>> (accessed: 07.04.2024).
- Spreng Von Eberhard (2015). Goethe mit Glamour und Grönemeyer [online]. Available at: <<https://www.deutschlandfunk.de/faust-i-und-ii-am-berliner-ensemble-goethe-mit-glamour-und-100.html>> (accessed: 14.12.2023).
- Turner, Luke (2015). Metamodernism: A Brief Introduction – Notes on Metamodernism [online]. Available at: <<https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>> (accessed: 07.04.2024).
- ka. Vybrani tvory. [Ästhetik und Poetik. Gesammelte Werke, Bd. 8-9]. Translated from German. K.: Yunivers. Pp. 5-6. [in Ukrainian]
- Nycs, Ryszard (2007). *Svit tekstu: poststructuralizm i literaturoznawstvo*. Transl. from Polish. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2021). Metamodernizm: teoretychna realnist chy «Figura filosofii?». *Naukovy visnyk Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Film and Television University*. Vyp. 27/28. Pp. 137-143. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O., 2023. «Postironia» yak strukturny element komichnogo: metamodernistska model. *Naukovy visnyk Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Film and Television University*. Vyp. 32. Pp. 146-153. [in Ukrainian]
- Shestakova, D. (2023). Koncept tilesnosti u teatri francuzkogo klasycyzmu. *Naukovy visnyk Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Film and Television University*. Vyp. 32. Pp. 50-55. [in Ukrainian]
- Shlegel E. (2017). Faust, Berlin, Volksbühne Available at: <<https://liveberlin.ru/articles/2017/03/24/faust-volksbuehne/>> (accessed: 11.12.2023).
- Eco, Umberto. *The Open Work*, 1998. Transl. by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Basar, Deniz (2015). A comparison between two virtuoso solos of theatrical bastardization: Robert Wilson's Faust I&II and Robert Lepage's The Nightingale and Other Fables [online]. Available at: <<https://www.academia.edu/20724981/>> (accessed: 14.12.2023).
- Büsing, Ute (2017). Curtain comes down on Frank Castorf's era at the Volksbühne, 2017 Available at: <<https://www.dw.com/en/curtain-comes-down-on-frank-castorfs-era-at-the-volksbuehne/a-39476544>> (accessed: 11.12.2023).
- Kaiser, Sebastian / Hegemann Carl, 2017. Volksbühne Berlin Available at: <<https://volksbuehne.adk.de/praxis/en/faust/index.html>> (accessed: 11.12.2023).
- Kelting, Lily (2017). We'll always have Paris – The Berliner (2017). Available at: <<https://www.the-berliner.com/stage/frank-castorf-faust/>> (accessed: -07.04.2024).
- Oberender, Thomas (2015). Theaterkünstler Robert Wilson erhält Goethe-Medaille: Sammler des Lichts. [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/sammler-des-lichts-3582136.html>> (accessed: 12.12.2023 лишити, не відкривається більше).=8
- Schaper, Rüdiger (2015). Robert Wilson inszeniert «Faust» am Berliner Ensemble: Goethemeyers Greatest Hits [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/goethemeyers-greatest-hits-8154445.html>> (accessed: 07.04.2024).
- Schäfer, Andreas, 2015. *Theaterevent und Marke: Robert Wilsons Faust* [online]. Available at: <<https://www.memo-media.de/blog/theaterevent-und-marke-robert-wilsons-faust/>> (accessed: 07.04.2024).

References:

- Barthes, Roland (2002). Vid slova do textu [le Bruissement de la Langue]. Transl. from French. In: Slovo. Znak. Diskurs. *Antologiya svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittya*. L.: Litopys. Pp. 378-384.
- Zubrycka, M. (2004). *Homo legens: chytannya yak socio-kulturny fenoven: monografia*. L.: Litopys, 2004. Pp. 352 c. [in Ukrainian]
- Mylenka, H. (2013). *Kulturotvorchy potencil teoretychnoi spadshchyny G. E. Lessinga: monografia*. K.: Osvita Ukrainy. [in Ukrainian]
- Mylenka, H. (2024). The story of Doctor Faustus on the European theater stage of the 21st century: the potential of open interpretation (English model). «Magazine»: «Scientific journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Ukraine». No. 1 (62). Pp. 7-31. [in Ukrainian]
- Nalyvayko, D. (2001). Vstupne slovo uporyadnyka // *Gadamer*; Hans-Georg, 2001. Hermenevtyka i Poety-

Spreng, Von Eberhard (2015). *Goethe mit Glamour und Grönemeyer* [online]. Available at: <<https://www.deutschlandfunk.de/faust-i-und-ii-am-berliner-ensemble-goethe-mit-glamour-und-100.html>> (accessed: 14.12.2023).

Turner, Luke (2015). *Metamodernism: A Brief Introduction – Notes on Metamodernism* [online]. Available at: <<https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>> (accessed: 07.04.2024).

Halyna Mylenka

**The story of doctor Faust on the stage European Theater of the 21st century:
open interpretation potential (German model)**

Abstract. The directorial models of the tragedy «Faust» by Y. V. Goethe on the stage of the German theater of the 21st century were examined. The analysis of the performances of Robert Wilson (Berliner ensemble theater) and Frank Castorf (Volksbuehne theater) revealed the main tendency of modern approaches to the stage interpretation of classics, which are associated with the «construction of meaning» according to the «logic of one's own consciousness» and a departure from the stage realization of the established in drama senses. In order to understand the director's decisions, aimed at «re-stitching» the author's idea of the classical text and creating a stage world of «aesthetic autonomy», an appeal was made to the philosophical and aesthetic views of both foreign and domestic scientists.

Keywords: performing arts, interpretation, director's interpretation, tragedy «Faust», directing, dramaturgy, scenography, European theater of the 21st century.