

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР: ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ ДО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ПРАКТИК З ВИКОРИСТАННЯМ МЕДІА ЗАСОБІВ

*Метою статті є здійснення філософсько-естетичного аналізу появи медіа в сучасному театрі як результат медіаінтегрованості в життя людини, його ролі та впливу на театр як явище культури. А також історична трансформація інформаційного коду в театрі, що призвела до його появи. У даній статті були застосовані засоби культурологічного, соціо-культурологічного, естетичного аналізу до дослідження явищ медіа, зв'язку між впливом медіа на свідомість людини, і як результат, реформування деяких аспектів театру як культурного явища. Також були застосовані історичний та логічний методи для дослідження розвитку українського театру та окреслення зміни інформаційних кодів в даному культурному явищі. Обґрунтовується теза, що медіа наразі відіграють роль інтенсифікаторів дії, підсилюють ефект сприйняття. Констатується ще одна характеристика медіальності театру, а саме –варіативність, можливість поєднувати реальний та віртуальний виміри в одне ціле.*

**Ключові слова:** історія культури, інформаційний код, медіа засоби, театр, український театр, сучасний експериментальний театр.

Театр як культурне явище є складним феноменом, який зазнає змін впродовж свого історичного розвитку. В різні часи театр відігравав ту чи іншу роль в соціумі, знаходився в межах певної тематики, намагався вийти за її межі, але завжди відповідав потребам доби і ставав місцем культурної рефлексії. В даній роботі робиться спроба показати, яким чином сучасний український театр приходиться до потреби використання медіа та як змінюються його тематичне поле та інформаційний код.

В Україні перехід від ритуальних практик до сформованого театру відбувається в добу Відродження. Цей період вважається розквітом театру та його популяризації. Цьому фактору сприяла козацька доба та розповсюдження шкільного театру. Звичайно, українська обрядовість, її вкоріненість в культуру стали формотворчими для українського театру. Але, власне, перші драматургічні твори та згадки про їх постановки, які становлять собою приклад справжнього театрального мистецтва пов'язуються з кінцем доби Ренесансу та початком доби барокко (приблизно XVIIст.). Шкільний театр включав у себе постановки різних жанрів від комедійних та панегіричних творів до драматичних та трагедійних. Характерною ознакою українського театру було залучення в змістову частину вистави побутових елементів, він завжди мав національний колорит та базисну основу прадавнього ритуалу. Тематика театральних творів була скута біблійними мотивами, але залишалося місце для творчості в інтермедіях, де автори могли залучати елементи українських традицій, ритуального дійства. Отже, інформаційний код вибудовувався не тільки на основі біблійних текстів та апокрифів, але й мав в своїй основі ритуальну складову. Тексти драматургічного мистецтва (дві інтермедії Гаватовича (1619 рік) та декламація на Різдво Христове ієромонаха Памви Беринди Типографа), що збереглися на сьогоднішній день, свідчать про чітку сценічну структурованість і вироблення сценічних традицій. Український театр, що був популяризований єзуїтами через шкільні театри не поступався ренесансним ідеалам та пропагував гуманізм та культивування характерних форм театральних постановок в основі яких лежала ритуальна складова.

Відмінними за своєю структурою були постановки українського театру доби барокко. Змінився їх змістовий вектор – від комедійності та життєрадісності до трагедійності та піднесеності. Якщо в добу Ренесансу інформаційний код текстів великою мірою базувався на ритуалі та архаїчності, то барокко привнесло вишуканість форми, драматичність. В цей період були створені хрестоматійні зразки української трагедії. Хоч і надалі використовувався текстовий інформаційний код, він набув жорстких стильових рамок і став основою формалізму доби класицизму.

Мова бароккової драми розцінювалася як надто піднесена, риторична. Тому автори вважали за потрібне робити комічні вставки, які наближали мову театру до глядача, привертали його увагу та розважали. Одним з теоретиків жанру трагікомедії був Феофан Прокопович, він створив підручник з піітики, в якому були правила щодо написання драматичних творів у відповідності до вимог доби барокко. Він встановив рамки драматичної дії, кількість дійових осіб, порядок їх виходу на сцену, беручи до уваги здобутки класичності – таким чином він став основоположником “псевдокласичності” в українському театрі.

Згодом публіка втомилася від високої мови псевдокласичної драматургії, тому драматургам довелося повернутися до інтермедій, щоб мати змогу втримати глядача в театрі і доносити своє повідомлення зрозумілою йому мовою. Вважається, що з відходом від псевдокласичності в українському театрі починає панувати доба рококо, яка вимагала від вистав легкості та невимушеності. В цей період закінчується історія як барокового театру так і шкільних театрів.

Театр повертається до архаїчності, ритуальності, до театру площі, в межах якого є місце лише інтермедіями, що поступово вдосконалюються та ускладнюються. Цікавими є також згадки про сценічне оздоблення театральних вистав тієї доби, що наштовхує на роздуми, що театр зосередився на яскравій, вражаючій та візіонерській складовій. Про професійний рівень вистав можна також судити зі згадок про акторську гру, акторською діяльністю займалися переважно школярі, які навчалися мистецтву декламації, руху на сцені. Театр був сферою освічених людей, де всі деталі укладалися заздалегідь і тому він справляв велике враження на глядачів, серед яких також був тогочасний вищий світ. Театр виходив на вулицю лише зрідка, коли учні академії декламували діалоги на відкритих майданчиках. Згодом в добу рококо театр розширює свої межі і стає доступним для загалу у вигляді театру мініатюр, здобуваючи простір для розвитку.

Характерною ознакою інтермедій того часу було звернення до соціально критичних тем. В них змальовувалися не тільки пасторальні моменти з життя людей, але й створювалися твори з серйозною політичною та соціальною проблематикою. Також інтермедії передумовлюють появу одного з характерних українських драматичних жанрів – комічно-сатиричного діалогу. Надалі, інструментарій цього жанру використовувався в більшості українських комедій та завжди мав успіх серед публіки, наприклад в творах І.Котляревського та І.Некрасевича. В цьому ключі розвивається театр мініатюр – вертепний український театр. Саме завдяки вертепу театральне мистецтво здобуло визнання серед ши-

роких мас населення, і якщо спочатку вертеп створювався на основі шкільного театру, то згодом він створювався аматорськими групами. Отже, з цього моменту театр виходить за рамки елітарного жанру і стає мистецтвом народним, і ця лінія стрімко розвивається в добу класичності.

Український театр доби класичності робить значний крок вперед. Він знає реформації саме через те, що тематика репертуару шкільного театру, яка ще мала в своїй основі релігійні мотиви не влаштовує тогочасну публіку. Театру доводиться звертатися до актуальних тем та знаходити нові форми їх втілення. Абстрактні персонажі вже не виконували свою функцію, театру потрібні були герої більш реалістичні. З появою творів Івана Котляревського театр здобуває нову мову – форма силабічного вірша часів шкільного театру змінюється на прозову, що стимулює трансформацію театру з явища елітарного в народний театр. Вперше з’являються приватні трупи, які переважно складаються з верств населення не аристократичного походження. Особлива увага приділяється і видовищним моментам вистави, до того ж один і той самий твір не показується двічі в одному й тому самому місці, що вимагає розширення театрального репертуару. З’являється український професійний театр, в якому актори мали змогу оволодіти навичками, обирати амплу та взаємодіяти з глядачем на іншому рівні. Можна стверджувати, що український театр доби класицизму мав більше вільної творчості, не мав суворої академічних рамок та законів, що стирало межі між добою класичності та романтизму. Але, власне, в цей період відбуваються перші самостійні кроки українського театру, та започатковуються театральні форми, які зберігатимуться до часів театру модерного.

Переворот в українському театрі відбувається в модерний період. Завдяки спрямуванню таких діячів, як Лесь Курбас в експеримент – відбувається зміна орієнтації від тексту драми і його реалістичного втілення на сцені, до зосередження на фігурі актора та його імпровізації. Також відбувся перехід до ускладненої візуальної складової, яка пропонувала глядачеві додатковий вимір для інтерпретації, оскільки вплив мистецтва модернізму позбувся реалістичних форм і набув символічного, абстрактного значення. Одним з найважливіших аспектів було залучення глядача як співатора вистави – ідея, яка стане панівною в театрі ХХ століття. Лесь Курбас постулював перехід до нових театральних форм та мінімізації текстового коду – театр мав стати сугестивним, тобто таким, в якому глядач спирається на власні відчуття, які актори втілюють на сцені. Умовність форми стимулювала театр до того, що повідомлення до глядача доносилося не в словесній формі, а в пластичній. Ця форма потребувала більшої рефлексії від глядача і стимулювала експериментальний театр до розвитку в цьому напрямку.

Сучасний театр відчув потребу у трансформації свого інформаційного коду з появою та популяризацією медіа засобів. Це опосередковано особливою роллю медіа в соціальному житті людини. Медіа технології поєднують індивіда і суспільство своєрідним простором комунікації. Перші медіа технології, виконуючи функцію посередників між людьми, лише переносили інформацію. Та з розвитком і поширенням цих технологій ситуація змінилась – тепер медіа є всеохопним середо-

вищем, яке визначає існування людини. Це пояснюється тим, що сучасна людина більше контактує з медіа, і вони формують її життєвий досвід і свідомість.

Ця ситуація прослідковується на прикладі віртуальної реальності. Віртуальна реальність виникає з розвитком і поширенням мережі Інтернет, вона є феноменом “втечі від реальності”, заглибленості в електронний простір, де людина може наново сконструювати власне життя, відмінне від реального. У віртуальній реальності не діють закони, що формують суспільство, тому людина отримує відчуття примарної свободи, а успішність існування в електронному світі залежить лише від професіоналізму у використанні технічними засобами медіа. Віртуальність замінює дійсність, і людина починає жити віртуальним досвідом, відсуваючи первинну, виділену, справжню реальність на другий план. Ця віртуальна реальність змінює людську свідомість, оскільки в ній немає поділу на суб’єкт і об’єкт, внутрішній і зовнішній світ, існування в ній характеризується однозначністю, яка реальності не притаманна.

Механізм комунікації при застосуванні нових медіа на відміну від практики особистого спілкування припускає відмову від традиційних форм персональної присутності: діалогу, обміну досвідом та почуттями між людьми. Медіа стимулюють людину використовувати для сприйняття переважно зір і слух. Так відбувається через те, що інформація надходить переважно у вигляді візуального зображення та звуку. Але у сфері мистецтва постає інша ситуація. Комунікація в художній системі побудована таким чином, що транслює не тільки змісти: зміст задіює в людині весь спектр почуттів. Мистецтво є важливим елементом людського буття, оскільки повертає людину до реального досвіду почуттєвого освоєння світу.

Театр активно реагує на зміни, що відбуваються в суспільстві та інформаційному середовищі, тому не тільки наекспериментальних майданчиках, але й в класичних постановках все частіше використовує медіа засоби. Методи театральної діяльності розширюються, оскільки цифрове електронне зображення може зазнавати більших трансформацій, ніж людське тіло, і надає ширший простір для конструювання образу.

Театр є не тільки звуковим, де проговорюється написаний текст – він включає людську особистість цілком з вираженням її почуттів та думок, залучає її до певної дії, яка і визначає людське буття. Ця дія впливає на почуття та думки людей, що сприймають її і впізнають в ній ситуації власного життя. Існує глибинний емоційний зв’язок між актором і глядачем, тому традиційний театр і акцентує увагу на майстерності актора, істинності транслювання ним певних почуттів. Театральна репрезентація формує свої основні принципи – прогресивний рух, концентрацію уваги глядача на акторській грі та вибірковість елементів зосередження цієї уваги. В такому драматичному ключі театр спрямовується на зображення дії, на обґрунтування її актуальності і причинності, яка здійснюється саме через психологічні мотивації героїв драми. Глядач користується принципом концентрації, оскільки він максимально включений в процес розгортання подій у драмі, але він має право сам обирати точку спостереження за подіями і саме предмет, на який звертає свою увагу.

В театрі з появою медіа відкривається новий простір – віртуальний, в який занурюється глядач. Симбіоз реальної присутності акторів у виставі і віртуально спроектованого простору розширює можливості розгортання дії драми. Глядач відчуває актора як присутнього “тут”, а створений медіа простір – як “там”. Одночасність віртуальності і реальності є головною характеристикою цифрової техносучасності, тому що людина має можливість існувати водночас і в межах мережі Інтернет, і в дійсному просторі. У своїй праці “Віртуальні театри: Вступ” Габрієлла Джанначі підтверджує таку співприсутність, стверджуючи, що віртуальний театр дозволяє глядачу бути присутнім одночасно в реальному і віртуальному середовищі [5, с.11]. Вистави, в яких до гри акторів долучаються медіа засоби, є ніби монтажем дійсності і вигадки, тексту та метатексту – двох різновидів кодів. Це є основною характеристикою гіпермедійного простору, в який перетворюється сучасний театр.

В українському театральному просторі прикладом створення віртуального простору є постановка “Безхребетність” київського театру “ДАХ”. Сценографія відтворює звичайну офісну атмосферу. На кожному робочому місці встановлені веб-камери, які транслюють зображення акторів на екран позаду. Це ділить простір на невеликі сегменти, які показують різні сюжети. Глядач одночасно спостерігає за діяльністю усіх працівників офісу. В деяких моментах вони проговорюють монологи одночасно, тому вистава насичується інформацією, яка довільно переплітається, і глядач формує свій власний текст на основі почутого. До того ж обличчя акторів змінюються в залежності від розташування камери і відстані, на якій кожен з них знаходиться до неї. Кожен здатний через камеру гіпертрофовано зобразити певну зовнішню рису або предмет на робочому столі. Камери у виставі також відіграють роль електронного щоденника кожного персонажа, вони стають передавачем істинних емоцій, в той час як атмосфера в офісі є цілковито сюрреалістичною. Таким чином, камера стає невід’ємним елементом вистави, через який подається основний зміст драми.

Також активно використовує медіа засоби в своїх постановках режисер Дмитро Богомазов. Медіа у виставі використовуються для створення унікального віртуального тла, яке завдяки своїй трансформативності виступає важливим художнім елементом вистави. Проектування зображення на актора дозволяє змінювати зовнішність, розширювати фізичні можливості і створювати нетрадиційну, сюрреалістичну образність. Переважна більшість вистав театру “Вільна сцена”, керівником якого є Богомазов побудована на взаємодії актора та медіа. Це дозволяє створювати вистави в невеликому просторі, швидко переходити від однієї дії до іншої, змінювати контекст проговорюваного акторами тексту.

З наведених прикладів можна зробити висновок, що гіпермедійність надає більшій структурності і текстурності виставі. Глядач має можливість побачити один й той самий простір як виключно сценічний, дво- чи тривимірний. На одній сцені завдяки застосуванню технічних засобів медіа зустрічаються живий актор і його віртуальна проекція – одна людина роздвоюється, представляється на сцені одночасно реальною і розсіяною у віртуальному просторі. Причому актуальність реально-го актора підкреслюється наявністю його віртуального

## References

1. Antonovych D. Trysta rokiv ukrai'ns'kogo teatru. 1619–1919. – Praga: “Legiografija”, 1925. – 272 s.
2. Kornijenko N.M. Les' Kurbas: repetycija majbutn'ogo. – K.: Lybid', 2007. – 325 s.
3. Boenisch M. Aesthetic art to aesthetic art: theatre, media, intermedial performance // *Intermediality in Theatre and Performance*. – Amsterdam–New York: Rodopi 2006. – P.103–116.
4. Chaple F., Kattenbelt C. Key Issues in Intermediality in theatre and performance // *Intermediality in Theatre and Performance*. – Amsterdam–New York: Rodopi 2006. – P.11–27.
5. Giannaci G. Virtual Theatres: An introduction. – London–New York: Routledge, 2004.
6. Lavender A. Mise en scene, Hypermediacy and the Sensorium // *Intermediality in Theatre and Performance*. – Amsterdam–New York: Rodopi, 2006. – P.55–66.
7. McLuhan M. Understanding Media: the extensions of man. – London: Routledge Classics, 2002.

*Tantsiura I.M., postgraduate in Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine, Kiev), tantsiura.irina@gmail.com*

### Ukrainian theatre: from traditional forms to experimental media performance

*Main aim of the article is philosophical and aesthetic analysis of media presence in contemporary experimental theatre as a result of media integration in ordinary life, their role in theatre as cultural phenomenon. Also, historical transformation of informational code in theatre that led to their appearance. In this research methods of cultural, socio-cultural and aesthetic analysis are used to explain of media phenomenon, connection between media influence on human consciousness and therefore reformation of basic aspects of theatre. Methods of historical and logical analysis are also used in research of development of Ukrainian theatre and description of changes in informational code in theatre as cultural phenomenon. Main thesis is grounded on media and its intensification of action, strengthening of perception effect. Mediality as new description of theatre is constituted, which is variability of performance, possibility of connection virtuality and reality in one space.*

**Keywords:** cultural history, informational code, media, Ukrainian theatre, contemporary experimental theatre.

*Танцюра І.М., аспірантка, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Україна, Київ), tantsiura.irina@gmail.com*

### Український театр: от традиционных форм до экспериментальных практик с использованием медиа средств

*Целью статьи является философско-эстетический анализ появления медиа средств в современном театре как результат медиа интегрированности в жизнь человека, их роль и влияние на театр как культурное явление. А также историческая трансформация информационного кода в театре, которая способствовала их появлению. В данной статье применяются методы культурологического, социо-культурологического и эстетического анализа к исследованию феномена медиа, связи между влиянием медиа на сознание человека и реформирование некоторых аспектов театра как культурного явления. Также используются логический и исторический методы в исследовании развития украинского театра и описания изменений информационных кодов в данном культурном явлении. Обосновывается тезис о медиа как интенсификаторов действия, усилителей эффекта восприятия. Конституируется появление еще одной характеристики медийности театра, а именно – вариативности, возможности соединить виртуальное и реальное измерение в одно целое.*

**Ключевые слова:** история культуры, информационный код, медиа средства, украинский театр, современный экспериментальный театр.

двійника. Медіа ніби доповнюють реальність певними елементами і розширюють межі почуттєвого досвіду людини. В першому враженні від побаченого глядач не поділяє постановку на елементи – гра актора і проекція зображення зливаються в один потік, виникає явище мультитекстурності, яке зацікавлює глядача. Це пояснюється тим, що в реальності актор не може так несподівано і стрімко змінювати свій зовнішній вигляд, а спроектоване на його тіло зображення може зазнавати щохвилинних перетворень. Глядач сприймає проекцію як частину тіла актора, і його “дивовижна змінюваність” захоплює його [6, с. 61].

Пітер Боеніш переосмислює історію театру на основі дослідження Вілема Флуссера щодо кодів інформації стверджує, що нові форми театру завжди виникають з появою нового інформаційного коду. Основи класичної європейської драми були закладені в античній Греції і, як наголошує Боеніш, “співпали з появою фонетичного алфавіту” [3, с.110]. В той час алфавітний код поширювався, і посилався на нові когнітивні стратегії збирання, перетворення і донесення інформації. Театр представив новий спосіб використання цього коду – текст драми, який дозволяв художньо переосмислити його. Тобто театр презентував нові можливості використання алфавітного інформаційного коду – створення художніх образів і їх відтворення в античному театрі акторами.

Так само і медіа взаємодіють з глядачем у виставі. Код технозображення, який стає домінуючим, інтегрується в театральний простір. Медіа представляє на театральному майданчику свої технології, для того щоб відкрити їх у новій якості, а саме в якості розширення людського сприйняття творчості шляхом долучення віртуальних елементів. Театр грає з уявою глядача, і в цьому плані він є територією випробовування нових досвідів, емоцій, установок і відображень. Прагнення театру залучати медіа засоби для створення такої інтерактивної гри для глядачів обумовлений рухом усіх видів мистецтва до більшої візуальності, і причина такого руху полягає саме в поширенні медіа коду як основного джерела інформації.

Отже, можна підвести підсумок, що сучасний експериментальний театр за минуле десятиліття не тільки не відійшов від залучення медіа засобів у вистави, але й почав проникати в інші форми театру, ускладнюючи техніку та розширюючи власні можливості. Завдяки цьому, з'являється багато нових театральних форм, які потребують критичного аналізу. Оскільки медіа код досі є панівним в сучасній реальності – він буде наявний і в явищах сучасного мистецтва і культури.

### Список використаних джерел

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919.– Прага: “Legiografija”, 1925. – 272 с.
2. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.– К.: Либідь, 2007. – 325 с.
3. Boenisch M. Aesthetic art to aesthetic art: theatre, media, intermedial performance// *Intermediality in Theatre and Performance*. – Amsterdam–New York: Rodopi 2006. – P.103–116.
4. Chaple F., Kattenbelt C. Key Issues in Intermediality in theatre and performance// *Intermediality in Theatre and Performance*. – Amsterdam–New York: Rodopi 2006. – P.11–27.
5. Giannaci G. Virtual Theatres: An introduction. – London–New York: Routledge, 2004.
6. Lavender A. Mise en scene, Hypermediacy and the Sensorium// *Intermediality in Theatre and Performance*. – Amsterdam–New York: Rodopi, 2006. – P.55–66.
7. McLuhan M. Understanding Media: the extensions of man. –