

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО КОДУ В ІСТОРІЇ ТЕАТРУ

*У статті йдеться про поступову зміну інформаційного коду в культурі – від текстового до техно зображення, і її вплив на сучасний експериментальний театр.*

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

Театр завжди був важливою частиною світової культури. Його зародження прямо пов'язане з ритуальною складовою в суспільстві. Освоюючи світ, зіштовхуючись з невідомим – людство намагалось описати та пояснити свої відчуття та досвід з допомогою міфології. Спроби взаємодіяти з вищими силами, з невідомим створили ігрову форму – ритуал, який розгортаючись і набуваючи більшого впливу отримує нову художню форму. Залучаючись до ритуальних відносин люди отримують досвід і сакральне знання про те, як поводитися та жити з невідомим, а також приймати його існування. Однією з найвиразніших ознак ритуалу є міцні соціальні зв'язки – фактично, це є найбільша структура по формуванню стосунків, надання ролей та позицій у суспільстві. Ритуальний простір може знаходитися будь-де, зокрема і на театральному майданчику, головне – це інтенції, які розділяють глядачі і актори, а саме прагнення до певного знання, почуттів, переживань. Театр є місцем, де глядачі усвідомлюють значення ролівої гри для передачі певного наративу або знання важливого для сприйняття світу, площин життя та смерті. Наявність чистоти, священності, сакральності надавало повсякденному життю відчуття певної організованості. Ритуальний простір і символічність поєднували реальний світ і світ уявлень. Віра в вищу силу та сакральність дозволяла впевнитися в існуванні бажаного світу, певного ідеалу, в межах якого існують визначені правила – їх виконання дозволяло людині досягти своєї мети. Театральні традиції світу завжди пов'язувалися зі змінами культурних кодів та міфологій. З кожним етапом театр як культурне явище обирає найбільш впливовий з наявних кодів. На початку свого зародження театральна мова обирала образний, поетичний код, подібний до міфологічної структури. Драма визначає і створює популярні міфи на основі публічних та приватних фантазій, а так як вона спрямована на затвердження певного вірування або знання через візуальне представлення, логічно стверджувати, що драматичні перформанси беруть свій початок з ритуалу. Східний театр надає нам багато прикладів коли ритуал відбувається на сцені – в так званих магічних або шаманських виставах. Їх головною ідеєю є подолання злих сил і демонів. Розмова між глядачем і актором в символічному образі "суворо татуйована" [7] (тут і далі переклад з англійської та німецької наш – І. Т.), тому вистави наділяються силою приносити вдачу, здоров'я, добробут а також правомірно можуть називатися ритуалами. Театр ущільнює, об-

ґрунтовує, уніфікує, доповнює та робить відчутним і послідовним абстрактний та непослідовний символічний світ сакральних понять. Ритуальний театр уможливило отримання містеріального, божественного досвіду, усвідомлення кінечності людської долі та існування інших універсумів.

Давньогрецький театр був зразком взаємодії актора і глядача у всій її повноті. В данному аспекті він був саме такою "точкою концентрації соціокультурного поля, де твір вступає в контакт з публікою" за словами французького філософа і культуролога А. Моля [6]. Театр цієї епохи є фундаментальним для розуміння сучасного театрального простору, оскільки він був грандіозною семіотичною площиною. Саме тісна взаємодія акторів та публіки сприяла структуралістським ідеям XX століття щодо театралізованої мови, а також ідеї динамічної природи театру як процесу "впадання в істину" – на цю особливість звертали увагу М. Мамардашвілі та Г.-Г. Гадамер [5]. Рефлексійна функція містеріального театру полягає у аналізі та виборі задіяних в постановці структур, що виокремлюються з хаосу людського буття. Творець трагедії керує оповідкою для того, щоб вона обов'язково вела глядача до основної мети – катарсису. Трагічний міф відображає не окрему взятую людину, але смислово тканину життя загалом. Давньогрецький театр, в якому ще була присутня складова, що поєднувала його з прадавніми ритуалами все ж активно послуговувався текстовим інформаційним кодом. Текстовий код, тим не менше мав поетичну, образну форму – оповідь історії брав на себе хор, а покладений на пісенну основу текст набував екстатичного ефекту ритуалу. Даний ефект приваблює і режисерів сучасності, тому ритуальний театр входить до популярних практик експериментального театру.

В театрі Середньовіччя також відбувається злиття текстового коду та ритуалу. Ритуальна складова стає основною в середньовічних містеріях, хоча й змінюється ритуальний контекст – на перший план виходить церковна обрядовість. Текстовий код панує в інших жанрах середньовічної драми – мораліте, міраклі та фарсі. Публіка слідує за героєм, який не тільки веде боротьбу з самим собою та зовнішніми обставинами – він робить правильний моральний вибір. Засновуючись на тексті Біблії та апокрифічній літературі, театр популяризує християнське вчення і починає формувати одну з основних функцій театрального мистецтва, а саме виховну. Розв'язкою драми був результат морального вибору людини, Так як проблема вибору стає наріжною і в театрі Відродження – він також опосередковується текстовим кодом.

Значною відмінністю від театру Середньовіччя у Відродженні був відхід від релігійної літератури і зміна вектора на персонажа, який не був обмежений рамками релігійної етики. Починаються процеси створення нової драматургії та теорії драми. Загалом, в теорії драматургії звертаються до "Поетики" Арістотеля, оскільки вважають, що розквіт театрального мистецтва відбувся саме за його часів. "Поетика" зазнала найбільшої кількості тлумачень. Але найважливішим внеском в театральну традицію Відродження стала теорія триєдності. Якщо Арістотель проголошував найважливішою основою трагедії єдність дії, то театр

Відродження сформулював драматичну єдність місця, часу та дії – театральний принцип, який надалі панував впродовж віків, і на основі якого був створений театральний канон епохи класицизму. Змінюється також і змістова складова драм доби Відродження, в основі конфліктів якої лежить приборкання людиною власних пристрастей та рух до певного етичного ідеалу. В "Берлінському курсі" А. В. Шлегель писав: "Так як почуття вільного самовизначення вивисує людину над нескінченною силою потягу, природнього інстинкту, то усвідомлена нею необхідність не зводиться лише до природньої необхідності, але знаходиться по іншу сторону природи в безмежності нескінченного" [8]. В цьому якраз допомагає людині саме драма, оскільки вона уособлює доведену до межі душевну боротьбу характерів. Через розкриття повноти душевного світу персонажів складається своєрідність драматичного зображення, в чому виявляється постійний розвиток та можливість створення нових чуттєвих смислів. З технічної позиції втілення образів на сцені – театр Відродження також робить великий крок вперед. Це обумовлено поширенням комедії дель арте, яка бере початок з середньовічного фарсу, але з часом позбувається рамок "нижчого жанру" і стає одним з найпопулярніших видів театру. Найбільш суттєвими в комедії дель арте були три елементи. По-перше, професіоналізм актора – в добу Відродження він повністю присвячував себе професії створюючи з свого тіла вправний та слухняний інструмент сцени, що володіє пластикою, голосом та словом. Акторська труппа постає як живий організм, який здатен перебудуватись згідно з вимогами публіки. По-друге, театральний ефект створюється в повній мірі при умові синтеза всіх мистецтв – пластики, музики, танців та слова. По-третє, найважливішим для театру є дія – розігруючи сценарій труппа вкладає в нього дію, розвиваючи мистецтво імпровізації. Змінюється і сценографія вистав, вони стають більш видовищними, різноманітність масок підкреслює яскравість втілюваних персонажів. Панівна роль актора в театрі, важливість механіки театрального ефекту та необхідність дії склали основний кістяк реформ, які комедія дель арте привнесла в європейський театр. Головними здобутками доби Ренесансу було не тільки глибинне дослідження античної спадщини, а ще її структурація і виведення програмного для театру принципу триєдності місця, часу та дії. Також ідея про незворотність людської долі, яка пропагує зміну погляду на людське життя як гру, що відбилося в сюжетах провідних драматургів цього періоду. І, власне, відродження карнавалу і повернення сакралізованого його символу – маски, який здобув нового значення як уособлення різноманіття драматичних характерів, і надалі був всіяко інтерпретований не тільки в межах філософських концепцій, але й в театральній практиці аж до сучасності.

В театрі класицизму остаточно встановлюється панування текстового коду як визначального, але якщо у добу Ренесансу продуктивно розвивався жанр комедії, то в класицизмі відбувається перехід до більш трагедійних текстів п'єс. Постає проблема чистоти жанру та використання категорії піднесеного в театрі. Через звернення до Арістотеля

вибудовувалися чіткі естетичні норми драматичних жанрів та встановлювалося панування розуму в театрі, що визначало внутрішні закономірності стилю. Але на відміну від формули трагедії Арістотеля, в якій головними елементами були страх та співпереживання, що існували в постійному зв'язку і приводили глядача до катарсису, в класицизмі вони розмежовуються і існують окремо. Трагедія набула вигляду протистояння страху та співпереживання – тому що ці емоції викликали різні групи персонажів – ті, що здійснювали насильство та ті, що від нього страждали. У стилістиці виконання класицистський театр має більше спільних рис з епосом, ніж драмою: сюжетні лінії розгорталися на основі монологів героїв, але стимулювали продуманість психологічного образу персонажу, логічну послідовність його вчинків та створення цілісного образу. Для театрального мистецтва це стало основою одного з головних принципів, а саме визначеність художнього характеру.

Одним з бесперечних здобутків театру доби класицизму став закон про єдність дії, основи якого були закладені в "Поетиці" Арістотеля та наново відкриті в театрі Відродження. Від цього часу дія відповідає основній ідеї постановки та корелюється з особистими переживаннями персонажів. Це сприяло розвитку театрального мистецтва в більш реалістичному ключі, встановлювало цілісність та безперервність подій – драматичний твір починався, розгортався та завершувався перед глядачами. Зазвичай в театрі класицизму вся дія відбувалася в одному місці, тому згодом виникли складнощі з ущільненням драматичної історії, спроби її представити в одному місці за короткий проміжок часу і з'явилася проблема штучності сюжетів. Надалі це склало головну проблему театру класицизму, а саме надмірне використання логічної побудови дії, що позбавляло багатьох драматургів свободи творчості. Дійсність, що поставала в театрі класицизму була позбавлена різноманіття. За Расіном істинне завдання драматургії – побудова всіх сюжетів лише на тих творах, які б відповідали високому моральному змісту та створювали театр нового ґатунку. Найчастіше це сприяло обмеженню ролі театру лише виховною функцією і позбавляло митців можливості створення вистав, які б несли індивідуальне мистецьке висловлювання. Персонажі в трагедіях класицизму були позбавлені рис звичайних людей, прикладом може стати драматургійний спадок Расіна. Ця особливість расинівських персонажів в філософії ХХ століття була досліджена в межах структуралістської теорії Ролана Барта – він звернув увагу на неприродній побудові трагедійного світу Расіна і виокремив головні тенденції та потяги головних персонажів, які діють за одними і тими ж законами. Світ героя значно різниться від реального світу, в ньому надмірно підкреслюється моралізаторська функція: "Таким чином, по відношенню до героя світ постає майже недиференційованою масою: греки, римляни, яничари, предки, Рим, держава, народ, нащадки – всі ці спільноти не мають жодної політичної реальності; це деякі об'єкти, метою яких є епізодичне, в залежності від вимог моменту, лякати або виправдовувати героя, який піддався страху. Функція расинівського світу – винесення

вироків: світ спостерігає за героєм та постійно погрожує герою засудженням, тому герой перебуває в панічному страху, перед тим, що почнуть говорити" [2]. Барт захоплювався закритістю расинівської фабули та проголошував його відмову від класичного міфу народженням трагедії як вистави, що здатна примиритися зі світом. Але така герметичність згодом вичерпує саму себе і театр починає пошук нових форм для того, щоб відповідати потребам публіки.

Як в комедіях, так і в трагедіях основоположним стає зображення дійсності і критика соціальних проблем. Театр все більше звертається до реалізму, але не втрачає своєї виховної функції. Персонажі втілюють буденні типи, але завжди зазнають покарання за свою гріховність і невідповідність етичним ідеалам. Значний внесок в розвиток не тільки акторської гри, але й у вдосконалення текстового коду, до якого тепер долучився соціальний контекст зробив Дені Дідро. Він переніс соціальний конфлікт в площину театрального мистецтва, і зробив основою сценічної дії. Глядач впізнавав себе в тому чи іншому суспільному стані, і це сприяло глибокому співпереживанню, а також осмисленню своєї ролі в межах суспільства.

Панування текстового коду в театрі продовжується до початку ХХ століття, але з появою модернізму всі сфери мистецтва зазнають кардинальних змін. Більшою мірою це пов'язане з поверненням до ритуальної складової, спроба деконструкції тексту та його розпаду в межах театру. Головною проблемою було проголошено те, що людство втратило глибинне коріння ритуалу, його первісну форму, але не втратило відчуття його необхідності. Від мистецтва вимагають віднаходження цієї форми, більшість митців підключають уяву, для створення нових ритуалів, прагнуть міметичним шляхом вітворити форму прадавніх обрядів, але через фрагментарність знання про них додають багато своїх ідей. Залишки ритуалу, що залишаються в театрі резонують з глядачем лише тоді, коли використовуються в актуальному для нього контексті. Не дарма після світових воєн та революцій виникає потреба в театральних виставах, які на основі драми вводять елементи ритуалів смерті, насилля, кровопролиття – це звільняє глядача від накопиченої агресії, оновлює його сприйняття дійсності. Тому театр Антонена Арто, театр жорстокості, який атакував глядача, впливав методом аналогій, театр в якому текст був другорядним, а сама подія виступала на перший план, мав надзвичайний вплив на глядача. До поширення такого виду театру, який замість тексту пропонував образність і акторську імпровізацію долучилися такі діячі, як Ежи Гротовські, Пітер Брук, Роберт Вілсон.

Спроби знайти нові безсловесні форми взаємодії між акторами та глядачем втілювалися в постановках Пітера Брука. Він поставив на перше місце питання про те, що мова не є єдиним способом передачі символів і смислів в театрі. Через постійне відтворення тексту актор починає робити це механічно, тим самим створюючи відчуття штучності гри. Брук ставив для актора більш складні завдання, що вдосконалювало його майстерність і розкривало можливості тіла і глибокої концентрації. Для

того, щоб здобути феноменальних результатів використовувались тривале мовчання, максимальна зосередженість, експериментування з різними звуками, які б відображали основний зміст повідомлення. Ці вправи мали на меті через обмеження фізичних можливостей, збільшити супротив і досягти природної виразності. Впродовж вправ приходило розуміння, що невидиме можливо зробити відчутним для іншого тільки завдяки внутрішній зосередженості, а також волі, сміливості та ясності розуму [3]. Контролювання власного тіла і створення осмисленого повідомлення тільки опосередковуючись ним стали новою технікою театру ХХ століття.

В ХХІ столітті театр зіштовхнувся з новою проблематикою. А саме поширення нового коду і його активний вжиток у повсякденному житті людини. Існування медіа реальності на сьогоднішній день впливає на всі сфери людського життя. Змінюються процеси отримання та продукування інформації, а з ними і процеси пізнання та світосприйняття людини. Нажаль, в умовах надлишку інформації спрацьовує сценарій представлений медіа філософами у шестидесятих роках минулого століття – людина перетворюється на суб'єкт, що поглинає інформацію без її осмислення, вона позбувається навичок аналізу та систематизації отриманого через медіа засоби коду. В сучасному театрі, який змінюється під впливом ультра технологічного світу, покладаються нові способи взаємодії з медіа – вони не постають як виробник нескінченного потоку інформації, а грають за правилами театрального простору та режисерського задуму.

Зародження театру, що активно взаємодіє з медіа, припадає на кінець дев'яностих – початок двохтисячних. Наразі, можемо констатувати його розквіт – поява нових способів залучення медіа засобів у театральний простір уможлиблює деяку класифікацію даних постановок. Одними з найпростіших видів використання медіа в театрі є постановки, що послуговуються відео проекціями у вигляді віртуального тла вистави. Більшою мірою це опосередковано саме економічними нюансами втілення режисерського задуму. Віртуальна проекція дозволяє створювати цікаві і варіативні декорації з найменшими витратами – що і приваблює режисерів, особливо представників експериментального напрямку. Цей вид широко представлений і в українському театрі, він використовується не тільки на невеликих експериментальних майданчиках, але й на сценах академічних театрів.

Одним з способів використання медіа в театрі є явище, яке дістало назву "відеомеппінг" – створення трьохвимірних медіа проекцій, які враховуючи особливості об'єкта, починають змінювати, переміщувати, замінювати, розмножувати його елементи та породжувати нові образи та змісти. Цікавим прикладом відеомеппінгу з проекцією на тіла акторів є вистава відомого канадського театального та кінорежисера Робера Лепажа "Ліпсінк" – сюжетом якої є псевдо документальна історія сексрабинь. Історія однієї з них розповідається не через вбудований в тло вистави мініфільм, а через проекцію на її власне тіло – акторка отримує нове тіло, над яким проводяться всі маніпуляції, про які йдеться в історії.

Наступною сходинкою в експериментальному театрі, що використовує медіа є інтерактивність. Цей елемент потребує значної підготовки, і є більш складним у втіленні. Але завдяки йому глядач більшою мірою долучається до контексту вистави. Як приклад можна навести незвичний експеримент ірландської трупи "Brokentaklers" (реж. Фейдлім Кеннон) "В режимі реального часу". Вистава виконана у дусі мінімалізму, дійових осіб всього дві, одна з яких фізично не присутня на сцені, а розповідає історію свого життя глядачам через дзвінок по скайпу. Інша дійова особа грає всіх персонажів з розповіді головної героїні, вступаючи з нею в діалог, взаємодіючи з оточуючими предметами та створюючи ілюзію проникнення в інший простір і час. Глядачу пропонується незвичний розвиток подій, який транслюється через медіа засіб, що є у буденному вжитку. Це створює деяку ілюзію документальності вистави і змушує глядача сприймати історію акторки, як історію людини, що перебуває в одному з ними вимірі і в точно такій реальності.

Документальний театр є одним з найвпливовіших видів сучасного експериментального театру. Деякі з документальних театральних проєктів використовують медіа – описують життя сучасної людини, використовують принципи функціонування медіа засобів для розкриття соціальних проблем, а іноді навіть критики сучасного суспільства споживання. Однією з найбільших та найвпливовіших труп документального театру, що мають в своєму арсеналі кілька вдалих медіа вистав є німецька "Rimini Protokoll". Над інтерактивність їх вистав іноді зіштовхує на одному театральному майданчику реальних людей з різних країн, які стають творцями вистави. Наприклад, в ході одного з перформансів глядачам було запропоновано поспілкуватися з представниками реально існуючого колл-центру соціальної допомоги в Калькутті, а потім вийти на відео зв'язок з тими з них, хто побажав розповісти свою історію. Таким чином синтезується документальний театр свідків (в даному виді постановок люди розповідають свої невігдані історії) та театр, що використовує медіа. Прагнення документального 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, чкі потребують критичного аналізу. Оскільки медіа код досі є панівним в сучасній реальності – він буде наявний і в явищах сучасного мистецтва і культури.

Загалом, історія театру вказує на постійний процес змін, що відбуваються в театрі та які зажди покликані відображати реальний стан речей. Зміни є невідворотними, оскільки вони напряму пов'язані з процесами пізнання людини, механізмами, які вона використовує для отримання та обробки інформації, зі смислами якими просякнуте повсякденне життя.

Дослідження театру в історичному ключі дозволяє усвідомити поступове оновлення театральної системи, що спричинене змінами у соціальній сфері і спробі віднайти ті концепції, які б адекватно їй відповідали.

**Список використаних джерел:**

1. Аристотель Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск : Литература, 1998. – 1112 с. 2. Барт Р. Произносить Расина // Работы о театре. – М. : ООО "Ад Маргинем Пресс", 2014. – С. 161. 3. Брук П. Пустое пространство // Искусство режиссуры XX век. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 659. 4. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с. 5. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М. : Прогресс, 1992. – С. 138–139. 6. Моль А. Социодинамика культуры. – М. : Прогресс, 1973. – С. 251. 7. Bell C. Ritual: Perspectives and Dimensions. New-York: Oxford University Press 1997. – S. 165. 8. Schlegel A. W. Vorlesungen ueber Aesthetik I (1798–1803) / hrsg. von Ernst Behler. – Paderborn ; München, 1989. – S. 722.

**Надійшла до редколегії 11.04.14**

**И. М. Танцюра**

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО КОДА В ИСТОРИИ ТЕАТРА**

*В статье речь идет о постепенном изменении информационного кода в культуре – от текстового к техно изображению, и его влиянии на современный экспериментальный театр.*

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

**I. M. Tantsiura**

**TRANSFORMATION OF INFORMATIONAL CODE IN HISTORY OF THEATRE**

*The article is about transformation of informational code in culture from text to techno image, and as a result – influence on contemporary experimental theatre.*

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