

УДК 366.637

Оксана Косюк

ТЕАТР ЯК ПЕРШООСНОВА ТА ВТІЛЕННЯ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті театральне мистецтво розглядається як одвічна, дуже своєрідна, надзвичайно діяльна і, ймовірно, перспективна система масової комунікації. Театр аналізується в аспекті історичного розвитку та закономірних трансформацій.

Ключові слова: театр, комунікація, інформація, журналістика, ідея, видовище.

О. Косюк. Театр как первооснова и воплощение массовой коммуникации

В статье театральное искусство рассматривается как вечная, своеобразная, очень деятельная и, вероятно, перспективная система массовой коммуникации. Театр анализируется в аспекте исторического развития и закономерных трансформаций.

Ключевые слова: театр, коммуникация, информация, журналистика, идея, зрелище.

O. Kosiuk. The theatre as a base and recognition of mass communication

In the article the art of theatre is as oldest, very original, extraordinarily active and, probably, perspective system of mass communication examined. A theatre is in the aspect of historical development and appropriate transformations analyzed.

Key words: theatre, communication, information, journalism, idea, spectacle.

Театр – вид мистецтва, який художньо освоює світ через дію, втілену акторами безпосередньо перед очима глядачів. Основа театального дійства – драматургія. Однак воно містить у собі і живопис, і скульптуру, навіть архітектуру (декорації), інколи також – кіно, музику, танець. Синтетичність театального дійства визначає не лише насиченість мистецтвами, але й колективний

характер творчості: у спектаклі об'єднуються зусилля драматурга, режисера, художника, композитора, актора. Однак чи можна назвати цей «конгломерат» мистецтв однією із форм масової комунікації?

Говорячи про комунікаційний аспект театру, спробуймо (вслід за І. Михайлиним) зарахувати його до так званих чинників пражурналістики, тобто – найдавнішого виду масової комунікації (у найпоширенішому розумінні цього слова). Пражурналістикою, як правило, вчені називають групу культурних явищ, які, начебто, містили в собі елементи майбутньої журналістики «як соціального інституту і творчої праці з інформаційної діяльності» [2, с. 10]. Серед ознак пражурналістських явищ дослідники називають такі: а) це процеси, які існували до винайдення друкованих періодичних видань; б) вони були пов'язані з поширенням на широкі маси оперативної, актуальної, соціально значущої інформації; в) названа інформація певною мірою виявлялася еквівалентною тій, яку містять сучасні мас-медіа (власне інформація сприймається як щось таке, що існує повсякчас); г) сам процес «виготовлення» потребував усталених методів збирання (спостереження, опитування, вивчення документів і джерел тощо) та обробітку (вибірковість, сенсаційність, актуальність і т. ін.) інформації.

Ще одним маркером явищ пражурналістської діяльності потрібно вважати їх синкретизм (злитість, нерозчленованість складових елементів). Цей показник не характеризує їх як чинники масової комунікації, але об'єднує за принципом належності до найдавнішого і в цьому сенсі – витокового дискурсу. Як правило, такі синкретичні реалії є ембріоном розвитку не лише масової комунікації чи мистецтва, а й філософії, історії, політології тощо. Згадаймо праці Платона чи історіографію Стародавньої Греції. Кожен науковець, працюючи в різних сферах знань, вважає названі явища «своїми». Отже, спробуємо довести, що театр можна вважати явищем масової комунікації.

Якщо орієнтуватися на інформацію, наявну в наукових джерелах, то в багатьох стародавніх країнах (наприклад, у Греції та Римі) театр був епіцентром громадського публічного життя. А з'явився він як комунікація з Богом, хоча й не зовсім Всевишнім (на кшталт Зевса чи Юпітера), а з його нащадком – народним божеством виноградної лози та вегетативності – Діонісом-Вакхом, поширювачем, м'яко кажучи, не зовсім пристойних звичаїв

і культури, що зародилися ще у Фракії. У високому епосі Діоніс згадується рідко й не належить до сомну олімпійських богів, судячи з фактів, серед аристократії він взагалі був надзвичайно непопулярним. У Діоніса й «дос'є» відповідне: божевілья, поневіряння, зцілення богинею Кібелою тощо (спочатку божество й зображували не зовсім естетично: у формі грубої дерев'яної статуї, ледь подібної до людини, із гіперболічно збільшеними органами розмноження). Отже, це було суто народне, як сказали би тепер, – цілком масове божество. Не дивно, що на його честь влаштовувалися не повчальні високоморальні видовища, а оргіастично-вакханальні містерії, учасниками яких були голі або обтягнені в цапині шкіри сатири (їх так і називали – козлоногі сатири), що виконували дифірамби (прославлення Діоніса) та фалічні пісні (дуже непристойного змісту). Основу й головний зміст містерій складали «Діонісові страсті» – розповіді про його земні пригоди й походеньки, неминучу загибель та багатообіцяюче відродження тощо. До святкувань спершу допускалися виключно втаємничені, які накладали на себе аскетичні обітниць (цілком зрозуміло, що вистави були доволі грішного характеру, непомірно відвертого у своїй земній тілесності). Саме такі неприкриті «страсті» оспівувалися в дифірамбах та зображувалися у перших театральних виставах в ранній античності. Культ виявився настільки живучим, що ще в VII ст. н. е. церкві доводилося боротися з його пережитками в народному побуті та свідомості.

Однак сам стародавній театр значно відрізнявся від свого першоджерела. У ньому лишилися дифірамби і навіть фалічні пісні, однак тепер ці гімни склалися із партії хору та декламації заспівувача (корифея). Спочатку діалог між хором та корифеєм ще був пов'язаний із міфами про Діоніса, але згодом наповнився іншим змістом: хор прославляв героїв та богів з олімпійського пантеону, а міфологічні сюжети стали використовуватися як ілюстрація до злободенних проблем громадян держави. Так, комедія (з гр. – пісня гульвіс) поступово набула рис політичної сатири, у якій актори обов'язково зверталися безпосередньо до глядачів як декламатори.

Спочатку в давньогрецькому театрі провідною була партія хору. Хор розповідав про події, перемоги, нещастя, коментував те, що відбувалося на сцені. Навіть головний герой час від часу звертався до нього і запитував, що йому робити. Отже, хор був

своєрідним рупором ідей автора та втіленням масової свідомості. Пізніше значення партії хору у грецькій драмі зменшується, а головними дійовими особами стають актори. Акторами називалися ті герої, які спершу відповідали хору (читаймо – народові), а згодом – просто відтворювали дію. Акторів, як правило, було три, рідше – чотири. Перший актор (протагоніст) виконував усі найвідповідальніші партії. У цій ролі найчастіше виступав сам автор-драматург, вочевидь, тому його функція поступово стала важливішою за роль хору. В інтерпретації сучасної журналістики це означає, що агітатор/піартехнолог абсолютно оволодів своїм електоратом. Актори одягали на обличчя маски, змінюючи їх як у різних ролях, так і під час виконання однієї.

Про організацію вистав та спорудження театральних приміщень дбала держава в особі посадовців – архонтів (попередників сучасних депутатів?). Витрати на утримання та навчання хору несли як почесний громадський обов'язок багаті громадяни, які одержували назву хорегів (мовою сучасності – спонсорів чи благодійників). Процесії козлоногих сатирів, які у найдавніші часи ходили вулицями, згодом перейшли на спеціальні майданчики. У центрі тих майданів було місце для хору – оркестра, коло якого стояв намет – скене (або – сцена) для збереження реквізиту та зміни масок. Театр Стародавньої Еллади був грандіозним видовищем, яке відбувалося під відкритим небом. Глядачі (30 000-40 000 чол.) сиділи на сходоподібних, вирізьблених у схилах пагорбів лавах (інколи вони були й учасниками хору).

Вистави, навіть коли перестали бути ритуальними, демонструвалися на свята на честь Діоніса та мали форму змагань (які чимось, напевно, нагадували дебати кандидатів на важливі політичні посади). Кожен з трьох конкуруючих драматургів виступав з тетралогією, яка складалася з трьох трагедій і однієї сатиричної драми. Щоб визначити поетів-переможців, обирали суддів (10 чоловік). Присуд журі карбували на мармурових дошках. Драматурги-переможці користувалися особливою пошаною, їм вклонялися, як богам, споруджували пам'ятники і, що найважливіше, – доручали важливі державні посади (нам це нічого не нагадує?). Існує легенда, що Софокл став стратегом (головнокомандувачем війська, який також завідував зовнішніми справами держави і фінансами, включно із судовою владою в усіх галузях управління) саме після успіху трагедії «Антигона».

Сюжети для еллінських п'єс давали усім відомі міфи (те, що вічно повторюється, і чим рясніють шпальти сучасних газет та екрани телевізорів?). Знайомі сюжети зовсім не применшували інтересу глядачів до творів, бо аудиторію особливо цікавив аспект оригінальності інтерпретацій (адже то були не просто вистави, а вистави-змагання). Окрім того, драми відображували широке коло проблем, якими жила Еллада. Драматурги ставали проповідниками громадянських та моральних ідеалів. Поступово театр перетворювався на арену боротьби ідей та партій. Як зазначає Г. Підлісна, «театр досяг найвищого розквіту за полісної доби. Піднесення патріотичних почуттів у зв'язку з національно-визвольною боротьбою проти перської навали, творча активність демосу, що прийшов до влади після перемоги над родовою верхівкою, сприяли розвиткові драматичного мистецтва. На театральних виставах кожен громадянин почував себе причетним до політичного життя. Присутність на спектаклі дорівнювала виконанню громадських обов'язків. Гроші на квитки роздавала держава» [3, с. 82]. Провідними жанрами були трагедія і комедія.

Есхіл, Софокл, Еврипід у своїх трагедіях створювали образи легендарних героїв та богів, пропагували норми звичаєвої моралі, відстоювали свої соціально-політичні ідеали. Серед комедіографів найвідомішим був Аристофан, який не обуренням, а сміхом гостро осуджував вади суспільства та його громадян.

Загалом, на думку І. Михайлина, унікальність давньогрецького театру складають такі риси, як постановка значних суспільно-політичних, філософських і етичних питань, насиченість творів ідеями патріотизму, увага до людини, глибина героїчних характерів, що пробуджує свідомість глядачів. «Це був справжній канал масової комунікації. Театр забезпечував масовий вплив на демос, охоплював цим впливом увесь народ поліса, що викликало спокусу використовувати його з певною метою» [2, с. 8]. Ігор Михайлин наводить один дуже переконливий приклад «сугестії» театру як засобу масової комунікації. Маємо на увазі його розповідь про те, як глядачі Стародавньої Греції плакали й скандували під час вистави Фрініха (драматурга, твори якого до нас не дійшли). Весь трагізм ситуації полягав у тому, що сюжет вистави «Взяття Мілета» цілком відповідав дійсності: Фрініх відтворив справжні події півторарічної давності (війну персів з греками) і розповів про страждання й смерть близьких та родичів глядачів, пам'ять

про яких виявилася надто свіжою і вразливою. Тому аудиторія аж ніяк не могла сприймати цю виставу як твір мистецтва/образну річ. Для неї то був репортаж – явище журналістики «чистої води»! На підтвердження подібної тези І. Михайлин наводить такі аргументи: по-перше трагедія відзначалася безумовною змістовою актуальністю. Більш важливої теми, ніж стосунки з персами, ніж придушення ними грецького повстання, якому співчували афіняни, знайти було важко. Драматург звернувся до центральної події свого часу, яка була на вустах усього народу. По-друге, твір Фрініха відзначався хронологічною актуальністю (оперативністю). Мілет був захоплений восени, а вже в березні наступного року мешканці Афін дивилися в театрі виставу про цю подію. Враховуючи повільний рух інформації у ту давню добу, можна стверджувати, що Фрініх практично негайно відгукнувся на подію. По-третє, історики, коментатори Геродота, вважають твір Фрініха першою відомою людству спробою зобразити на сцені історичні події. Це значить, що ми маємо справу із документальним твором. Історичні події для автора та глядачів насправді ще не були минулим, а пекучою сучасністю. Фрініх повідомляв зі сцени те, що рознесли по Елладі вцілілі свідки жахливого руйнування. Документальність – конституційна ознака масової інформації. По-четверте, ознакою масової інформації в журналістиці є її прагматизм, імперативність. Ці риси теж щедро проявилися в драмі Фрініха. Автор сформував громадську думку й емоції в напрямку палкого співчуття співвітчизникам, готовності виступити їм на допомогу, самим протистояти проти зазіхань поневоловачів. Сльози глядачів на виставі – яскраве свідчення ефективності впливу на масову свідомість, знак зворотнього зв'язку, такої прикметної ознаки журналістики. По п'яте, Фрініх був перший автор, який поплатився за свій талант, творець, якого злякалися можновладці та вжили відповідних санкцій на державному рівні. Як вислід – штраф відіграв роль суворого попередження, а заборона виставляти драму в майбутньому стала рівнозначна вилученню твору з обігу, переміщенню його в античний «спецхран». Можливо, тому цей твір і не дійшов до нас. По-шосте, твір Фрініха охопив своїм впливом 17 тисяч глядачів театру – мешканців Афін і околиць, тобто все доросле населення поліса (держави). Потрібно мати на увазі, що йдеться про ті часи, коли писемність була набутком обраних, лише одиниці могли прочитати текст, а

театральне видовище було доступне справді усій спільноті громадян. Про таку масовість і вичерпність охоплення аудиторії може тільки мріяти сучасна журналістика.

Дія грецького театру часто розгорталася на лоні природи, наче стаючи частиною самого життя. Це надавало театральним дійствам органічності та безпосередності. Однак вже у давньоримських постановках більш важливим став штучний постановочний аспект й театральна техніка, змінився тип сцени, виникли нові види вистав, зокрема – музично-танцювальні видовища на міфологічні сюжети – пантоміми. Статус високого театального мистецтва на римському подіумі поступово знижувався, основний акцент переносився на видовищність. Театральні вистави замінялися гладіаторськими боями, які відбувалися у Колізеї та інших театральних будівлях. Влаштовувалися і більш криваві видовища – масові полювання, єдиноборства з тваринами, публічні розтерзання беззбройних людей дикими звірами (передусім – засуджених злочинців). Активно розвивався цирк – змагання колісниць, кулачні бої та ін. Театр втрачав свій сакральний характер, однак ставав по-справжньому публічним і масовим, невибагливим та зрозумілим для всіх.

Якщо говорити про Середньовіччя, то слід брати до уваги вже не театр, а театри. У середні віки цей вид мистецтва розвивався у двох формах: народній та офіційно-релігійній. Релігійна походить від літургійної драми, яка виконувалась як частина церковної служби. Лише у XIII–XIV ст. виникли відособлені від меси самостійні жанри церковних постановок – містерії та міраклі – своєрідні апокрифи, у які, крім власне канонічних мотивів, увялень та потрактувань, проникали народні. Порівняно з офіційними церковними літургіями, ці модифікації були справді більш масовими (і в розумінні поширеності, і – доступності). Демократичний вияв розвитку театру втілює самодіяльність народу, якою займалися здебільшого трупи бродячих акторів. Народний театр постійно потрапляв в опалу, оскільки в його середовищі збереглися пережитки язичництва та доволі відвертих амбівалентних ритуалів. Але, незважаючи на тиск церкви, демократичне театральне мистецтво успішно розвивалося. Найхарактернішою рисою цього типу комунікації вчені вважають принцип узагальненого показу людини (у героях п'єс автори шукали не індивідуально-різне, а загальне), що призвело до появи постій-

них типів-масок і, як вислід, – сатиричного пласту (опозиційного офіційній ідеології). Отже, можна зазначити, що в епоху Середньовіччя драматична комунікація змістилася у площину «верхніз»: надзвичайної витонченості досягла вона й у сфері високої релігійної герменевтики, і в царині народної культури.

Епоха ренесансу дещо скоригувала варіант драматичної середньовічної комунікації і намагалася відродити традиції античного театру. Театральне спілкування цього часу набувало ознак професійного мистецтва – виникали навіть постійні акторські товариства, на кшталт Шекспірівського, та приватні антрепризи. На рубежі XVI–XVII століть від театру відокремилася опера. Продовжували розвиватися й народні форми дійств. Загалом драматичний дискурс і далі «роздвоювався»: в елітарному вияві він ставав глибоко філософським та інтелектуально забарвленим, а в народному (мовою сучасності – масовому) – зовні спрощеним, а насправді – колосально складним та зануреним у ментальну сферу підсвідомості. Приблизно на цьому етапі народні дійства вже переставали вважатися театром.

З поширенням класицизму ця тенденція поглибилася, оскільки театр XVII ст. тримався на базі нормативної естетики (Буало) та раціоналістичної філософії (Декарт). В епоху класицизму творилися по-справжньому монументальні трагедії та великі комедії Расіна, Корнеля, Мольєра тощо. Драматурги намагалися створити ідеальних героїв, висміяти фундаментальні вади. Актори ж прагнули втілити універсальні загальнолюдські риси та нехтували конкретно-історичними, індивідуальними й національними. Можна сказати, що ця драматична комунікація відбувалася на рівні штучно-етикетного дискурсу символізації.

На початку XIII століття у драматичний дискурс потрапляють просвітницькі ідеї (Лессінга, Дідро та ін.) і він спершу стає «рупором» наукових цінностей, а згодом – соціальних змагань. Пропагандистський аспект дискурсу надійно закріплюється й у наступному столітті, особливо в епохи різних модифікацій реалізму, в концептуальних основах якого – правдиве, конкретно-історичне всебічне зображення типових подій та характерів в універсальних обставинах за принципом точної відповідності реальній дійсності. Однак реалізм пізніше став основним виявом прози, а не драматургії. Драматургія ж отримала пальму першості в естетиці модернізму, зокрема – символізму.

Модерністи радикально змінили не тільки уявлення про драматургічне мистецтво, а й саме ставлення до нього. Цьому театрові властивий експериментаторський характер, прагнення до новаторства, космополітизм, недомовленість, натяки, таємничість, загадковість та широкий діапазон впливів інших систем комунікації. На теренах театрального мистецтва ХХ ст. змагалися та взаємодоповнювалися дві опозиційні системи комунікації – Станіславського та Мейерхольда. К. Станіславський вважав, що метою драматичної комунікації є досягнення повної психологічної достовірності акторської гри. Цьому має сприяти технологія абсолютного переживання: актор у п'єсі справді повинен хвилюватися! Це, начебто, стимулює «життя» сценічного образу. Мейерхольд, навпаки, стверджував, що гра мусить залишатися грою. Важливою є майстерність імітації: тіло актора має стати ідеальним музичним інструментом у руках самого актора. Він повинен постійно удосконалювати культуру тілесної виразності, адже саме точно знайдена, відпрацьована та закріплена зовнішня форма підказує потрібні почуття, збуджує переживання. Шлях до душі, стверджував він, можна знайти тільки за допомогою певних фізичних станів («точок збудливості»), фіксованих у партитурі ролі [1].

Загалом ці дві тенденції – «перевтілюватися-відсторонюватися» є основними у драматичному дискурсі й до сьогодні. І хоча театральна комунікація стала майже зовсім самодостатньою та відокремленою безпосередньо від громадського та політичного життя, вона, поряд з іншими системами художньої культури, все одно пропонує свій репертуар відповідно до потреб часу (подекуди «переодягаючи» героїв Шекспіра, Корнеля та ін. у костюми ХХІ століття, але частіше – пропонуючи розглянути проблеми, які завжди хвилювали людство, у площині минуле-сучасність: розквіт чи – деградація (як свого часу чинила Леся Українка).

Загалом в епоху постмодернізму театр має безліч проблем: він перейшов через надмірну популяризацію засобами масової інформації і все ж зберіг свою автономність; залишив «власне обличчя» і все одно порушує загальноприйняті жанрові норми та практики в колись непохитних театральних концепціях. Сучасна театральна комунікація – продукт постіндустріальної епохи, епохи пластику та піротехніки, доби розпаду цілісного погляду на світ, руйнування світоглядно-філософських, економічних, по-

літичних та естетичних систем. Одне слово – цей театр такий амбівалентний, як і наш час, він – підсистема велетенської системи.

На чолі колективу, який створює спектакль, стоїть режисер, він не лише керує трупю, але й трактує задум драматурга та втілює п'єсу у спектакль. «Будівельний» матеріал художнього образу в театрі – жива людина, актор, через якого втілюються ідеї драматурга та режисера. Він впроваджує дію і надає театральності усьому, що знаходиться поруч. Можна абсолютно точно відтворити на сцені інтер'єр кімнати, пейзаж, вид міської вулиці. Але усе це залишиться мертвою бутафорією, якщо актор не одухотворить його правдою своєї сценічної поведінки. І навпаки: найпростіші маркування декорацій, навіть звичайні дощечки з написами: «сад», «поле», «палац» (які вивішувалися, наприклад, у театрі Шекспіра) заживуть театральним життям, якщо актор зумів перевтілитися в людину, яка органічно почувається у запланованому середовищі.

Шекспірівськими стратегіями повинні вміти активно послуговуватися сучасні піартехнологісти та публічні люди, яким своє «театральне» дійство почасти потрібно організовувати у найнеприспособленішому для цього просторі. Ці неоактори мають якнайкраще опанувати театральну професію, «увімкнувши» фантазію, пам'ять, темперамент, дикцію, пластику, жести тощо, інакше вони ніколи не матимуть масової аудиторії.

Важлива особливість театральної комунікації полягає в тому, що тут акт творчості («конструювання» актором певного образу) відбувається на очах у глядачів. Завдяки цьому театр володіє величезними можливостями духовного впливу на аудиторію. У кіно глядач бачить результат творчого процесу, в театрі – сам процес. І в цьому загадка особливої привабливості спектаклю. Кожне наступне виконання ролі актор збагачує новими життєвими спостереженнями, роздумами, враховує досвід свого спілкування з глядачем. Однак театр все одно менш масовий, ніж кіно, оскільки не здатен тиражувати свої спектаклі сотнями копій (адже зазняте на плівку театральне дійство дуже багато втрачає, передусім – живість; і не монтується).

Резюмуючи, «покладемо» дискурс на матрицю комунікаційного аналізу. Театральна комунікація вибудовується за усіма чотирма основними моделями комунікації (привернення уваги, ритуалу, трансмісії, рецепції), однак у її «конструюванні» зримо переважають ритуальна (ще з найдавніших часів – як модифікація вшану-

вання богів) та розголосу (оскільки театр – «живе» видовище). У виставах за п'єсами Б. Шоу, Л. Українки та інших так званих представників інтелектуального театру на перший план виходить модель рецепції. Трансмісія ж може бути присутня лише у модифікаціях театральних дійств на кшталт політичних піарпостановок та у відверто тенденційних п'єсах, подібних до агіт-вистав радянської доби. Драматичний дискурс твориться за допомогою різних технологій, серед яких, безперечно, переважають ігрові (внаслідок постмодерністських впливів та з огляду на іманентну природу театрального дійства). Щодо задіяння комунікаційних каналів, то, як «найживішу» аудіовізуальну постановку, театр використовує всі канали, окрім смакового. І дуже рідко – тактильний. Мовців у цьому типі комунікації є два, навіть, можна сказати, – три: автор п'єси, режисер та актор. Перший «одягає» власне «маску» автора, інколи навіть – принципала; другий та третій насамперед – аніматора. На рівні стратегій подання і сприймання інформації механізм довіри та ефекту безпосередності тут уже давно не спрацьовує (принаймні так, як у стародавньому театрі), щоправда варто уточнити: ми маємо на увазі головні вияви – трагедію, комедію і драму, а не їх численні трансформації в царині піартехнологій та різноманітні інтеркурси, які буквально «прошивають» надзвичайно синкретичну драматургію. Якщо йдеться про розуміння дискурсу, то для його аналізу краще обирати семіотичний метод аналізу, адже саме драматична комунікація колосально насичена різного рівня знаками, які потребують адекватних тлумачень безпосередньо і посткомунікаційно (в процесі критичних інтерпретацій). Насамкінець потрібно зауважити, що на фоні інших видів комунікації театральна виглядає найскладнішою, бо містить у собі дуже багато атавізмів та чужорідних елементів.

Література:

1. Мейерхольд Всеволод Эмильевич Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая (1891-1917) [Электронный ресурс] / Всеволод Эмильевич Мейерхольд. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml.
2. Михайлин І. Л. Історія української журналістики : підручник для вищої школи / І. Л. Михайлин. – Харків, 2005. – Вид. 3-тє, доповнене і поліпшене.
3. Підлісна Г. Антична література : навч. посіб. / Г. Підлісна. – К. : Вища шк., 1992. – 255 с.