

*Беатріс Пікон-Валлен*

доктор наук, професор (Париж),  
провідний науковий співробітник CNRS (Agias)

## **ЗАСОБИ ВІДЕО В ТЕАТРІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНИЙ СТАН**

«Щоразу коли вас захочуть оточити рамками законів, заявляючи: це театральне або це не театральне, — твердо відповідайте: „Театру як такого не існує — є різні Театри, і я шукаю свій“».

*Е. Золя. Натуралізм у театрі*

### **Вступні міркування**

Якщо театр можна звести до сутнісного мінімуму, який тримається на простому, але дуже важливому відношенні актор/глядач, і розглянути його як сценічне втілення (а не лише як продукування тексту для сцени), то він виявляється місцем і часом, де можуть співпрацювати різні художники і різні мистецтва (тут я посилаюся на теорію тотального мистецтва, *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, яка стала знаковою для всього ХХ століття), або ж де можуть співіснувати складові елементи цих різних мистецтв згідно із відомим визначення Е.-Г. Крега в «Першому діалозі» у книзі «Про мистецтво театру» (1905) [1, 138], — і все це відбувається в реальному часі перед глядачами, об'єднаними співприсутністю.

Але театр завжди був гіпермедіумом (або гіпермистецтвом), здатним використовувати, тобто залучати до постановки всі інші медіа (чи інші мистецтва); як він це презентує сам: музика в театрі, живопис в театрі, а потім (коли з'являється кіно) — і кіно в театрі. Нещодавно Г. Т. Леман вирішив показати, як телебачення сімдесятих років радикально змінило театр, але фактично у нього йшлося лише про окремий момент в історичному процесі, радше, про момент становлення театру, який несе в собі ці сутнісні характеристики (можливість включати, репрезентувати інші види мистецтв та медіа), тобто про «мультимедійне становлення».

Врешті, режисер, діяльність якого почалася трохи більше, ніж століття тому, дістав визнання (Е.-Г' Крег, В. Мейєрхольд) як митець, який, володіючи *баченням*, породженим найбільш драматичним твором, повинен віднайти колективні засоби, щоб матеріалізувати його на сцені. Саме він оволодів мистецтвом керування акторами і сценічною композицією, об'єднуючи текст, рух, музику, ритм, лінію, простір, образ і т. д. Інтерпретатор, пов'язаний з автором п'єси, режисер дедалі більше прагне статусу повноцінного автора, такого самого, як і драматург. До речі, Е. Г' Крег' 1905 року, усвідомивши процес появи режисера і намагаючись дати йому визначення, сказав, що режисер є інтерпретатором-візіонером тексту, покликаним колись стати повноцінним творцем, театральним митцем, який творить просто на сцені те, що сьогодні називається «сценічним письмом». Нині режисер має для цього «письма» всі засоби (відео, як засіб зареєструвати всі моменти творчого процесу, нотатник) та всі інші художні засоби (включаючи зображення у різноманітних формах — технологічних чи ні).

Ми відштовхнемося від цих думок, щоб зрозуміти еволюцію — якоюсь мірою *програмовану* — театру, що зазнав впливу нових технологій, аналогових і цифрових, які передбачають використання у виставі кіно, потім відео. Причому, це не єдині актуальні форми сучасного театру, у якого вже нема іншого шляху, враховуючи, що технології глибоко трансформували способи театрального виробництва на його різних стадіях (як-от світло сцени кінця ХІХ століття).

### Трохи історії

Наше суспільство вже стало «суспільством спектаклю». Воно характеризується загальною видовищністю, де все стає «мізансценою», а саме поняття «*мізансцена*», знецінившись, втрачає своє первісне значення. Наше суспільство також характеризується стиранням кордонів між видами мистецтва в процесі обміну і запозичень. Якщо торкнутися суміжних мистецтв, — танець-театр, цирк-театр, відео-театр — кожне з них також використовує засоби іншого. Поле самого театру розширилось, і способи його існування значно зросли. Театр кінця ХХ і початку ХХІ ст. дедалі більше фрагментується (зараз уже треба говорити про театри в множині), і вистави стають дедалі більш неоднорідними. Через конкуренцію з іншими медіа змушений «проникати» скрізь, куди тільки може, театр, опиняючись у ситуації спротиву, розширює поле своєї діяльності, використовуючи інші види мистецтва, і зазнає перетворень, займаючи всі можливі місця, розклади і часові відтинки.

Взаємопроникність кордонів між різними видами мистецтва, свідками і учасниками якої ми є, — це частково повторення того, що вже відбувалося в часи сильних політичних та соціальних криз й іннова-

ційних технологій — я маю на увазі і 1920-і, і 1960-і, і 1980-і роки. Але сьогодні усе відбувається в ритмі, прискореному дуже швидким розвитком цих самих технологій, блискавичним поширенням культурних подій та Інтернетом (який теж може бути «місцем» театру). Починаючи з 1898 року, А. Аппія приписує активну роль світлу, скоро, на його думку, всемогутньому. 1899 року в театрі *«Двері Святого Мартіна»* в Парижі, щоб відтворити і згадати минуле, у виставі використовується кінопроекція. Екрани Е.-Г. Креґа (1907) стають площинами, які можуть бути підсвічені кольорами, і хоча він не уявляв їх як площини можливих проекцій, там вже було закладено принцип сцени з великою кількістю рухомих екранів, який пізніше конкретизується в проекті *«Тисяча сцен в огні»* [2]. У двадцятих роках авангардний театр інтегрує новий засіб медіа, який от-от стане мистецтвом, як це робить росіянин В. Мейєрхольд, створюючи теорію кінофікації сцени, українець Лесь Курбас, німець Е. Піскатор і всі режисери «магічного реалізму» в Німеччині — великі майстри, забуті історією. Е. Піскатор, як і В. Мейєрхольд, опрацьовує з великими архітекторами проект нової сцени, де найбільша увага приділяється якості і кількості поверхні для проектування. Йдеться про процес, де визначальною є роль режисера як театрального деміурга, який розвивається, стверджується і зростає водночас, використовуючи на сцені всі існуючі художні й медіатехнології. В. Мейєрхольд скаже в тридцяті роки: «Немає заборонених засобів у мистецтві, є лише погано використані засоби». Щодо А. Арто в *«Другому маніфесті Театру жорстокості»*, то він, уже 1933 року уявляє і описує пристрій для створення у театрі справжніх об'ємних зображень [3, 194—195].

У шістдесятих роках у США, в Чехословаччині (Й. Свобода), у Франції (Ж. Полієрі) ускладнення технологій зображення і звуку змінює кіно (*розширене кіно*) і театр. Технології дестабілізують театр і вводять у творчу команду нового персонажа: інженера, який веде тісний діалог з режисером (*фестиваль «Театр і технічні засоби. Дев'ять вечорів», 1966, Нью-Йорк*). Або ж всемогутнім винахідником стає сценограф: Й. Свобода на чолі пошукової лабораторії у Празькому Національному Театрі (1957) винаходить свою *Laterna magica*, яку презентує 1958 р. на міжнародній виставці в Брюсселі. Він демонструє застосування в театрі технічних пристроїв, експериментуючи з усіма типами зображень (фото, мальовані й виготовлені вручну діапозитиви). В опері *«Нетерпимість»* Л. Ноно в Бостоні (1965) він відпрацює один із перших телевізійних пристроїв у замкнутому циклі. Щодо Ж. Полієрі, винахідника-інженера і водночас режисера, то він шукає можливості змінити умови сприйняття глядача, і, з 1959 р. співпрацюючи з кінематографістами-експериментаторами, винаходить нові архітектурні форми (театри рухомі, сферичні, колами), передбачаючи швидкий прихід «кібертеатру».

1967 року опера *«Судовий розгляд»* П. Вайса, поставлена В. Пуечером (учнем Й. Свободи) у міланській «Ла Скала», стала виставою-дороговказом, яка значно просунула можливості використання відео. Вміщена у спеціально збудований пристрій, відеокamera давала зображення людей, що свідчили проти нацистських катів Освенціма на процесі у Франкфурті 1963 р., прямі зображення акторів, які грають ролі, зображення рейок для самої рухомої камери, що створює враження поїзда, який їде просто в табір смерті.

Починаючи з 1980-х років, процес розширюється, тому що технології відеообразу стають щедалі легшими у використанні, щедалі портативнішими і (що особливо важливо) щедалі менш дорогими. Раніше знятими кадрами уже не обмежуються. До прямого фільмування, коли актор може опинитися перед власним зображенням на екрані, яке може бути збільшеним, порізаним, зменшеним, пізніше додаються повторні використання прямих кадрів і хитромудрі програмні звукові продукти. Врешті, актор може бути оснащений власним, прихованим десь у костюмі, приймачем (група «4 D'Art», Канада, «Аніма», 2002), який дає йому можливість самому створювати зображення-партнери, що проєктуються на прозорих екранах, і керувати ними.

Крім того, в театр, починаючи з вісімдесятих років, приходять представники інших дисциплін — образотворчих мистецтв, кіно, — які, відважно ризикуючи (оскільки це для них новий жанр), прагнуть, поставити театру запитання про свої можливості і свою сутність. Театр тяжіє до ідеї перформансу, винайденої в шістдесяті роки. Саме це, наприклад в Італії, спрямовує пошуки «*Societa Raffaello Sanzio*», або в Японії — експерименти групи «*Damb Type*». У цій царині перед веде Італія: розвиток відеотеатру, технотеатру підтримується і скеровується войовничою театральною критикою, яка спонукає молоде покоління до подальших експериментів та інновацій, спрямованих на те, щоб наблизити сучасний театр, який пориває з театром режисерським. У сучасному розпаді театральної мови велику роль відіграють образи відео. У «сценічному письмі», яке починає розвивати Дж. Б. Корсетті, вже йдеться про постановку п'єси, не як про співробітництво багатьох акторів, керованих режи-

сером, а як про зустріч на сцені митців, які всі є авторами, і де велика роль належить відеотехнікам та відеоінженерам.

### **2007 р. Приклад, що промовляє сам за себе**

У січні 2007 року в театрі «Шатле» у Парижі режисером Дж. Корсеті й відеоінженером П. Сореном було поставлено шедевр Россіні — оперу-буф «Пробний камінь». Вистава йде одночасно на площині сцени, де співаки переміщуються і співають, та на екранах. Співаки ніби інкрустуються в мініатюрні декорації, що стоять перед ними, і в екранні кадри, що варіюються в кількості та в розмірі й знаходяться позаду. До вистави такого типу пасує шалений ритм сцен опери-буф, де яскраві комічні персонажі будують інтриги і переслідують один одного. Постановка тримається на творенні відеозображення *«наживо»*, а режисер, і відеоінженер разом визначають мізансцени, сценографію і відео. Вистава розгортається на екранах, але ми присутні при її творенні на сцені — репетиції і вистава об'єднані досвідом глядача в ігровій і часом інтригуючій манері. Тепер можна розрізнити два рівні: *сценічне життя* і *життя* медіатизоване. Тут стверджується важливий концепт — *реєстрації присутності* [4], який виник після внесення екранів на сцену та дозволив поставити під сумнів «буття тут і тепер» акторів, а також відкрив сценічний майданчик зовнішньому світу.

### **Функції засобів відео**

Сучасний режисер, як ми бачимо, від самого початку має функцію створення засобу бачення для

глядача — побудови сценічних зображень. Дуже швидко до сценічних приєднуються зображення, які виходять з нових сучасних технологій: діапозитиви, кінопроекція, відеопоказ. Комп'ютер і цифрове відео відкривають своєю чергою нове поле зображень, виробляють гнучкі, мобільні, миттєво змінювані, складні й іноді навіть містичні засоби бачення. Ставши вже звичними для нас, кіноекрани, підвішені над сценою чи розташовані на авансцені, телемонітори і відео скоро зникнуть, і технічні зображення звільняться від своєї матеріальної природи. З появою Й. Свободи зображення можуть заповнювати весь театр, з'являтися на задній стіні й у безкінечності форм — вигнутих, сферичних, на всіх предметах і текстурах: газових покривалах, залізних решітках, оснащеннях, непроникних прозорих матеріалах, облуплених стінах, скляних перегородках. Нині вже з'явилась мрія створити рухомі картини без усякої видимої підтримки засобом проектування просто в повітрі, зміненому потоками гелію. Це зробить не утопічним, а цілком можливим театр, де зображення плавають у просторі.

Якщо в двадцяті роки технічні засоби бачилися як такі, що мають розширити сцену до світу, увести в неї вулицю або історію, саме так, як вона відбувається, продублювати коментарем сценічну дію (В. Мейєрхольд, *«Земля гибки»*, 1923), то нині вони дозволяють показати внутрішній світ людини (її прагнення, фантазії, бажання і навіть внутрішній стан її організму завдяки мініатюрним камерам, що застосовуються в медичній практиці, у Р. Кастелуччі). Таким чином, М. Лангтоф може показати на екрані провінційного кінотеатру («Луксор» у Бордо), який він створив у середині технічного пристрою в *«Танку Смерті»* у *«Комеді Франсез»* (1995), — страждання дружини капіта-

на, яка хотіла б стати актрисою, чи темні наміри її чоловіка, який мріє її втопити [5]. Г. Кассье у «Червоному осаді» за Ж. Брауером (2006) показує обличчя актора, який розповідає свою важку історію, на екранах з різних матеріалів і різних кольорів, чим підсилюється інтроспективний рух вистави. Відеообрази можуть мати дидактичні функції — це їхній ілюстративний аспект, без сумніву, менш цікавий, — але вони дозволяють показати, те, що заборонено або неможливо на сцені (порно, хірургічні операції). Один надзвичайний випадок, коли відеофільм замінив сценографію, спричинив скандал: це була опера «Трістан та Ізольда», поставлена в опері «Бастілія» в Парижі 2005 р. П. Селаром з довгим відеопоказом Б. Віоли замість усіх декорацій.

Засоби відео дозволяють розвинути особисту оповідь режисера, додати коментарі або поетичні ноти, як примітки внизу сторінки, тобто вони «пришивають наживо» його фізичну присутність («Бог як пацієнт» за Лотреамоном, постановка М. Ланггофа, 2009). Вони дійдуть до того, спонукатимуть нас не забувати про ці можливості. Вони складають у виставі численні страсти, щось схоже на перегортання сторінок, що ускладнює монтаж, — ламає лінійну перспективу.

Відеокадр, який виокремлює тіло або обличчя актора, веде з ним інтроспективний діалог і дозволяє глядачу побачити актора з іншого боку: зі спини, в час, коли він грає обличчям до глядача, або навпаки, але, що важливо, він працює на зіставленні масштабів, на поділі й фрагментації, створюючи ефект звуження, який дозволяє грати частину тіла на великому плані. Крупний план — це саме те, що кіно запропонувало театру у ХХ ст., і відеообрази дозволяють сьогодні здійснити мрію, про його «приручення». Для цього ре-

жисери використали всі види композиційних і технічних стратегій. Крайній випадок, як у Ф. Касторфа: актори можуть залишатися довгий час поза сценою, граючи перед відеотехнікою, їх можна бачити лише на екрані («*Майстер і Маргарита*», Берлін, 2005). Деякі автори, як Д. Дані, самі ставлять свої п'єси за допомогою звукової та відеоапаратури і мріють про обладнання для сценічного письма у форматі «3D» («*Ківі*», 2008).

### **Театральні жанри, створені за допомогою відео**

Звісно, я не зроблю повного переліку можливих функцій відеообразів на сцені. Кожен автентичний твір віднаходить свої власні способи використання. Тим часом спостерігаємо, що багато типів театру готові пов'язувати свій розвиток цифровою технікою та відеообразами, завдяки їхній доступності і легкому використанню.

У сучасному театротворенні, на мій погляд, можуть бути виділені три перспективи. Спочатку з'являються «театри метаморфоз», магічні, ігрові, хорощим прикладом яких є опера «*Пробний камінь*», вже проаналізована нами. Потім іде дуже важлива категорія — «документальні театри», і театри «фантазмагоричні». Документальні театри представлені у надзвичайно різноманітних аспектах, відповідно до співвідношення белетристика/документ, до походження документів та їх трактування на сцені. У історії розвитку «актуального театру» історичного авангарду (ЛЕФ), потім «документального театру», теоретиком якого став П. Вайс, розвивається тенденція, яка заохочує думати, що, як вважає П. Селляр, театр стає засобом альтернативної інформації, здат-

ної інколи зупинити навалу безперервної інформації, що нас поглинає, і дозволяє виділити основне, частково завдяки новій техніці монтаж/колаж. «Судовий розгляд», поставлений В. Пуечером в Мілані, є одним із прикладів з історії документальних театрів, де, як ми вже бачили, за допомогою високотехнічної відеоапаратури показуються одночасно світлини судового процесу й образи, що творяться безпосередньо на сцені. 1994 р. бельгійська компанія «Групов» присвятила виставу «Рванда 94» геноциду: засобами мистецтва висвітлюючи документ з архіву, вона створювала велике поховання, де можна було спільно вшанувати загиблих.

Сьогодні група «Ріміні Протокол» швейцарця Ш. Кері запрошує глядачів втручатися в справи міста, країни, піднімаючи важливі проблеми: «Карго Софія» (2006) — вистава, присвячена роботі болгарського автомобільного транспорту в Європі, відбувається просто на вантажівці, оснащений відеозасобами і кіноекранами, які можуть підніматися, відкриваючи вигляд на місця зупинок, де відбуваються різноманітні події і сцени. «Мнемопарк» (2005) — це збудований макет Швейцарії, призначений для постановки, яка починається з відеопристрою, що вирушає з мініатюрного села. Усе це представляють автори, п'ять старих аматорів макетування, та актриса, яку знімають камери. Одна з камер встановлена на невеличкому електричному поїзді (37 метрів рейкового шляху). Усе проектується все на екран режисером, який об'єднує зображення, що створює враження живої Швейцарії, більш справжньої, ніж у житті. Група «Берлін», що приїхала з Анверу, створює вистави без акторів і робить репортажі з різних міст, одне з них — містечко Колорадо («Бонанза», 2009). Репортажі проектуються на відеоекранах,

виставлених на сцені, де зображення говорять самі за себе, створюючи чітку драматургію.

Фантазмагоричний напрям ми коротко згадаємо «Сліпими» (2008) канадця Д. Марло, який раніше вже декілька разів використовував прийоми проектування рухомих зображень на забинтовані обличчя. П'єса, яку, за задумом М. Метерлінка, мали грати ляльки, була представлена глядачу 12 масками-екранами, що виступають з темряви і на які проєктуються обличчя двох акторів — чоловіка і жінки, що промовляють репліки 12 персонажів п'єси. Але технологія адаптації маски з рельєфом облич до плоского кінозображення дуже тонка, так що глядачі — а їх кількість обмежена, їх усього 50 — не знають, з ким вони мають справу, — із живими акторами чи з неживою анімацією. Д. Марло сам зробив субтитри для цього спектаклю, підкресливши «технологічну фантазмагорію».

На закінчення зазначимо, що відеозображення сьогодні дедалі більше втручається в такі процеси створення вистав, куди вони можуть, зрештою, й не втручатися. Так, в «Театрі дю Солей» колективне творення було модифіковане і вдосконалене завдяки тому, що з'явилася можливість зафільмувати всі імпровізації, а не лише зробити аудіо запис. Це дозволило побачити і сприйняти як текст сценографічний ансамбль, аксесуари, гру, музику, слова, а також повністю ввійти в процес створення сценічного письма. «Останній караван-сарай», «Миттєвості». Відеозображення пропонують нові можливості театрального письма, які цікаво взаємодіють з кіно і орієнтуються на принцип роботи *in progress*. Не прагнучи нічого ідеалізувати, ми свідомі того, що «вплив моди» чи доступність можуть мати свій негативний бік, як

казав Ж. Поліері наприкінці шістдесятих років:  
«Усе можливо...» [6; 42].

*Переклад із французької  
Галини Дутчак та Олени Левченко*

Висловлюємо щиру вдячність Посольству Франції в Україні за влаштування приїзду п. Б. Пікон-Валлен в Україну та сприяння в організації цієї публікації.

## Література

1. Craig E. G. De l'art du théâtre / E. G. Craig. – Paris: Circe, 1999.
2. Bablet D., E. G. Craig / D. Bablet. – Paris: L'Arche, 1962.
3. Le Théâtre et son Double: folio essais / A. Artaud. – Paris: Gallimard, 1964.
4. Picon-Vallin B. Hybridation spatiale, registres de présence // Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images / sous la direction de Béatrice Picon-Vallin. – Lausanne: L'Age d'Homme, 1998. – [réed. 2009].
5. La mise en scene, visons et images // La scene et les image / dir. Beatrice Picon-Vallin. – Paris: CNRS Editions, 2004.
6. Le théâtre kaléidoscopique // Aujourd'hui. – 1958. – 17. – Цит. за: Autour de J. Polieri. – Paris, 2004.

## Анотація

Йдеться про широке використання відеоапаратури, кінопроекційних екранів у сучасних театральних постановках в європейському модерному театрі. Нині театр дедалі частіше застосовує модерні відеотехнології, відходячи від поняття «театр режисера». У сучасному європейському театрі йдуть постійні пошуки нових виражальних засобів. У час високорозвинутих мас-медіа театр стає місцем, де при творенні інтелектуального видовища творцями виступають всі його учасники: режисер, сценограф, самі актори, відеотехніки і відеорежисери, співпрацюючи у тісному зв'язку і в безпосередньому контакті з глядачем.

## Аннотация

Речь идет о широком использовании средств видео, киноэкранов в современных театральных постановках в европейском театре. Театр сейчас все чаще обращается к современным видеотехнологиям, уходя от понятия «режиссерский театр». В современном европейском театре идут постоянные поиски новых выразительных средств. Во время высокоразвитых масс-медиа театр становится местом, где при создании интеллектуального зрелища творцами выступают все его участники: режиссер, сценограф, сами актеры, видеотехники, и видеорежиссеры, сотрудничающая в тесной связи и в непосредственном контакте со зрителем.

### **Summary**

The article deals with a question of wide use of means of video, screens in contemporary European theatrical performances. Now theatre addresses more often to modern video technologies, leaving from concept «director's theatre». Search of new means of expression is a continuous process in contemporary European theatre. While the mass media become more and more advanced, theatre turns into a place where all participants of an intellectual show act as its creators: the director, the set designer, actors, videoengineers and videodirectors, co-operating closely and interacting with a spectator.

### **Annotation**

Dans cet article il s'agit d'utilisation de plus large des video dispositifs dans le théâtre moderne. Le théâtre continue à évoluer, en visant la société qui est devenu «société du spectacle». Il nous propose les nouvelles technologies, ce n'est pas plus le théâtre du metteur de scène, mais le lieu, où se rencontre les représentants des différents arts, videoingénieurs y compris.