

ЕТИКА ТА ЕСТЕТИКА

УДК 792:008:1(477+510)

DOI <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2026.2.14>**Петінова Оксана Борисівна**

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
вул. Старопортофранківська, 26, Одеса, Україна
orcid.org/0000-0002-1871-1201

Ткаченко Катерина Валеріївна

кандидат філософських наук,
викладач кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
вул. Старопортофранківська, 26, Одеса, Україна
orcid.org/0009-0007-9303-4013

Лісеєнко Олена Василівна

доктор соціологічних наук, професор,
професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
вул. Старопортофранківська, 26, Одеса, Україна
orcid.org/0000-0002-0408-5203

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК ФОРМА ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИК: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ (УКРАЇНА – КИТАЙ)

Актуальність проблеми. У статті актуалізується проблема трансформації сучасних сценічних практик у контексті глобалізаційних, цифрових та соціокультурних змін, що зумовлюють переосмислення ролі мистецтва і способів його сприйняття. Особливу увагу приділено імерсивному театру як формі, що змінює традиційну модель взаємодії між актором і глядачем. У філософському вимірі це пов'язано зі зміщенням акценту від репрезентації до досвіду, від дистанційного споглядання до тілесної включеності, що потребує осмислення категорій суб'єктності, присутності та взаємодії. **Мета та завдання роботи** полягають у філософсько-культурологічному аналізі імерсивного театру як форми трансформації сучасних сценічних практик у порівняльній перспективі України та Китаю, а також виявлення особливостей його функціонування в різних соціокультурних контекстах. **Методологічну основу** становить феноменологічний підхід у поєднанні з порівняльним, культурологічним і герменевтичним методами. **Результати дослідження:** встановлено, що імерсивний театр є проявом переходу до перформативно-досвідної моделі культури, у межах якої глядач трансформується з пасивного спостерігача в активного учасника події. Виявлено відмінності



між китайською та українською моделями імерсивного театру. У китайському контексті імерсивні практики інтегровані в індустрію культурного виробництва, характеризуються масштабністю, технологічною насиченістю та моделлю «керованої участі», спрямованою на формування цілісного емоційного досвіду. В українському контексті імерсивний театр розвивається в незалежному мистецькому середовищі, вирізняється камерністю, експериментальністю та відкритістю до інтерпретації, виконуючи функцію критичного осмислення історичного досвіду й культурної пам'яті. Обґрунтовано, що імерсивний театр виступає простором конструювання суб'єктності, де смисл формується у взаємодії. Наукова новизна полягає у цілісному аналізі імерсивного театру в порівняльному вимірі України та Китаю, що дало змогу виокремити «контрольовану» й «відкрити» моделі організації досвіду. Практична значущість полягає у можливості використання результатів у культурних проєктах, освітніх курсах і стратегіях розвитку сучасного театру.

Ключові слова: імерсивний театр, презентація проєктів, креативні індустрії, культурна спадщина, мистецтво, культура, цінності, організація дозвілля, культурна пам'ять, колективна ідентичність.

Вступ. У сучасних умовах трансформації соціокультурної реальності, зумовленої процесами глобалізації, цифровізації та зміни моделей сприйняття мистецтва, особливої актуальності набуває осмислення нових форм сценічних практик. Однією з таких форм є імерсивний театр, який руйнує традиційні межі між актором і глядачем, пропонуючи останньому не пасивну позицію спостерігача, а активну участь у створенні художнього досвіду. У цьому контексті імерсивність постає не лише як естетична інновація, а як феномен, що вимагає глибокого філософського аналізу, зокрема в площині проблем суб'єктності, тілесності, присутності та взаємодії. Актуальність дослідження імерсивного театру як форми трансформації сучасних сценічних практик зумовлена необхідністю переосмислення природи театрального досвіду в умовах переходу від репрезентативних до перформативних моделей культури. Імерсивний театр відкриває нові горизонти для інтерпретації категорій «глядач», «простір», «подія», «реальність», трансформуючи їх у напрямі взаємодії та співтворчості. Така трансформація співзвучна з ідеями сучасної феноменології, де досвід розглядається як первинний спосіб конституювання смислів, а також з підходами філософії культури, що акцентують увагу на зміні форм культурної комунікації та символічного обміну. Важливим є й звернення до різних культурних контекстів, зокрема України та Китаю, які демонструють відмінні траєкторії розвитку театральних практик. Український імерсивний театр значною мірою спирається на традиції авангардного експерименту, пов'язаного з діяльністю Леся Курбаса, який розглядав театр як простір активної взаємодії та інтелектуального співпереживання. Натомість у китайському контексті імерсивність формується на перетині традиційної театральної естетики та сучасних технологічних і урбаністичних практик, що зумовлює специфічне розуміння ролі глядача та сценічного простору. Імерсивний театр постає як складний міждисциплінарний феномен, що поєднує мистецькі, культурологічні та філософські виміри. Його дослідження дозволяє не лише виявити нові тенденції розвитку сучасного театру, а й глибше осмислити трансформації людського досвіду, способів взаємодії та форм присутності у світі культури. У

Метою статті є здійснення філософсько-культурологічного аналізу імерсивного театру як форми трансформації сучасних сценічних практик у порівняльній перспективі України та Китаю. Завдання:

- з'ясувати філософсько-культурологічні засади імерсивного театру;
- визначити особливості трансформації сценічних практик у контексті імерсивності;
- здійснити порівняльний аналіз українських і китайських моделей імерсивного театру;
- дослідити роль імерсивних практик у формуванні культурної пам'яті та колективної ідентичності;
- окреслити потенціал імерсивного театру у роботі з історичною травмою та культурною спадщиною;
- запропонувати авторську концепцію імерсивної вистави, присвяченої Будинку «Слово».

Методологічну основу дослідження становить поєднання феноменологічного підходу з порівняльним, культурологічним і герменевтичним методами, що дозволяє комплексно проаналізувати імерсивний театр як соціокультурне явище та багатовимірний феномен, у якому поєднуються естетичний досвід, культурна пам'ять, соціальна взаємодія та процеси формування ідентичності.

Результати дослідження. Імерсивний театр у сучасному культурно-мистецькому просторі постає як одна з найбільш показових форм трансформації сценічних практик, що відображає глибші зміни у способах взаємодії між глядачем, художнім простором і наративом. На відміну від традиційної театральної моделі, у якій глядач виступає переважно як зовнішній спостерігач, імерсивний театр передбачає його безпосередню включеність у структуру події, руйнування межі між сценою і залом та формування досвіду співучасті. Така трансформація пов'язана не лише з внутрішніми процесами розвитку театрального мистецтва, але й із ширшими соціокультурними та економічними змінами, зокрема становленням економіки вражень, розвитком цифрового середовища та зміною моделей культурного споживання [12; 7]. Особливо показовим є порівняння розвитку імерсивного театру в різних культурних контекстах, зокрема в Китайській Народній Республіці та Україні, де це явище формується під впливом принципово різних соціально-економічних умов, культурних традицій і політичних факторів. У китайському контексті імерсивний театр виникає як складова креативних індустрій, що активно підтримуються державою і інтегруються в економіку культурного споживання, тоді як в Україні він формується переважно в межах незалежного мистецького середовища, набуваючи рис експериментальної та соціально орієнтованої практики. Розвиток імерсивного театру в Китаї значною мірою зумовлений специфікою традиційної сценічної культури, представленої формами 戏曲 (xìqǔ традиційна китайська опера) та 京剧 (jīngjù пекінська опера), які характеризуються високим рівнем умовності, символізму та кодифікованості [8]. Ці форми передбачають наявність підготовленого глядача, здатного інтерпретувати складну систему знаків, що ускладнює їхнє сприйняття сучасною аудиторією, особливо молоддю, сформованою в умовах цифрової культури. Як зазначає М. Кін, трансформація культурного споживання в Китаї пов'язана з переходом до більш динамічних, візуально насичених і інтерактивних форматів [5], що створює передумови для розвитку імерсивних практик.

Важливим чинником є також становлення середнього класу 中产阶级 (zhōngchǎn jiējí), що супроводжується зміною моделей споживання та орієнтацією на досвід як ключову цінність. У межах концепції «економіки вражень» [12] культурні продукти оцінюються не лише за змістом, а й за здатністю створювати унікальний досвід, що стимулює розвиток інтерактивних імерсивних форматів. Цей процес підсилюється державною політикою 文旅融合 (wén lǚ róng hé), спрямованою на інтеграцію культури і туризму, що дозволяє розглядати імерсивний театр як інструмент економічного розвитку та урбаністичного брендингу [11; 10]. У результаті в Китаї формуються масштабні імерсивні постановки, такі як 《如梦大同》 (Rú mèng Dàtóng «Датун, немов сон») та 《又见平遥》 (Yòu jiàn Píngyáo «Знову побачити Пін'яо»), які поєднують театральні, музейні та туристичні функції. Їхньою характерною рисою є використання просторової моделі 行进式 (xíngjìn shì), що передбачає переміщення глядача між різними сценічними зонами, кожна з яких репрезентує окремий епізод. Водночас, попри видиму свободу, рух глядача залишається структурованим і підпорядкованим загальній драматургії, що відповідає концепції «керованої участі», описаній Г. Вайт [14]. Таким чином, імерсивність у китайських постановках має характер контрольованого занурення, у якому поєднуються інтерактивність і режисерська домінанта.

Аналізуючи театральну виставу у контексті імерсивного театру ми бачимо у центрі сюжету простір, де переплітаються різні епохи – від стародавнього Китаю до буддійської спадщини. Серед локацій та діяльності, що домінує за сюжетом, – торгівля Шовковим шляхом та життя міста в різні історичні періоди. Враховуючи, що це не суцільна лінійна історія, де людина, що поринає у цей імерсивний театр, не постає головним персонажем, а радше є спостерігачем життя міста в різні епохи, ми можемо припустити, що ідеєю створення цього театру являється

саме формування історично-компетентної особистості, яка зможе скласти загальну картину сприйняття китайської культури і допоможе за рахунок яскравої події розширити географію глядачів (іноземці, гості країни, зарубіжні резиденти). Адже центральна ідея – це зв'язок людини з історією, пам'яттю та власною ідентичністю. Поринаючи у цю історію, глядач приміряє на себе ідентичність аутентичного жителя Китаю. Враховуючи контрольовану модель медіа в КНР можемо прийти до висновку, що цей театральний перформанс є спробою показати велич стародавнього Китаю та популяризувати цю імерсивну виставу, як правильний погляд на історію.

Вистава 《又见平遥》 є більш персоналізованою. Сам сюжет заснований на легенді про купецьку родину часів династії Цін. Головна лінія полягає у тому, що купець Чжао, аби врятувати свою родину, змушений приймати складні моральні рішення. Йому довелося робити вибір між тим, аби врятувати родину, або виконати обов'язки, перед людьми, що довірили йому гроші. Проблема полягає у тому, що система його банківської програми дає збій, що приводить до розвалу усієї довірчої мережі. Вибір між втечею або поверненням усіх збитків людям, що йому довіряли. Зберегти життя, але знищити репутацію? Або повернути борги і пожертвувати собою та родиною? Герой обирає вихід через акт самопожертви. Він відмовляється від особистого порятунку, бере відповідальність на себе і зберігає моральний порядок і систему довіри, що в даному випадку перевищила значення його власного життя. Сутність подібних висновків захована у культурній етиці стародавнього Китаю, що є основою принципів, і у сучасному існуванні. У фокусі конфуціанська етика, що є джерелом напруги цього морально-етичного конфлікту. 义 (yì) обов'язок, справедливість, 信 (xìn) довіра, чесність, 孝 (xiào) синівська відданість (родина). І саме тут ми вибудовуємо логіку, що родина може суперечити моральному обов'язку. Колективістська культура Китаю відображена у цій виставі. Це результат перетину економки довіри, конфуціанства та колективістської соціальної структури, у межах якої особистість змушена робити вибір між родинною відданістю та суспільною відповідальністю.

Суттєвою особливістю китайських імерсивних практик є їхня інтеграція в ширший контекст перформативної культури, що включає циркове мистецтво 杂技 (zájì), масштабні історичні шоу на кшталт 《长恨歌》 (Cháng hèn gē) та інтерактивні формати 剧本杀 (Jùběn shā). Як зазначає С. Маккерас, циркове мистецтво в Китаї традиційно орієнтоване на масову аудиторію і поєднує елементи видовищності та технічної майстерності, що створює передумови для сприйняття імерсивного театру як форми розваги [9]. У сучасних умовах ця традиція поєднується з цифровими технологіями, що дозволяє створювати комплексні аудіовізуальні середовища [7]. На відміну від цього, український контекст розвитку імерсивного театру визначається іншими історичними та соціокультурними чинниками. Важливу роль відіграє спадщина театального авангарду, зокрема діяльність Леся Курбаса, який розглядав театр як простір активної взаємодії між актором і глядачем [1]. Його експерименти з формою, ритмом і сценічною організацією можна розглядати як передумови для подальшого розвитку інтерактивних і перформативних практик. Водночас репресії 1930-х років, відомі як «Розстріляне відродження», призвели до переривання цієї традиції, що суттєво вплинуло на подальший розвиток українського театру.

Сучасний імерсивний театр в Україні формується в умовах незалежного культурного сектору та під впливом європейських постдраматичних практик [6; 4]. Він характеризується камерністю, експериментальністю та орієнтацією на процес взаємодії, а не на створення завершеного продукту. Особливої актуальності ці практики набувають у контексті соціально-політичних трансформацій, зокрема після 2014 року та в умовах повномасштабної війни, коли культура виконує функцію підтримки колективної ідентичності та соціальної стійкості [13]. У цьому контексті імерсивний театр в Україні набуває особливого значення як інструмент роботи з культурною пам'яттю. На відміну від китайських проєктів, орієнтованих на репрезентацію історії у форматі доступного наративу, українські практики часто спрямовані на критичне переосмислення минулого та переживання травматичного досвіду. Це пов'язано з активізацією дискурсу пам'яті, який, за визначенням А. Ассман, базується на процесах інтерпретації та переживання, а не лише передачі інформації [2].

У сучасному українському культурному просторі імерсивний театр набуває особливого значення не лише як експериментальна мистецька форма, а і як інструмент роботи з культурною пам'яттю та історичною спадщиною. На відміну від китайського контексту, де імерсивні практики часто інтегруються в індустрію туризму та економіку вражень, в Україні вони можуть виконувати функцію глибшого осмислення історичного досвіду, зокрема травматичних сторінок минулого. Проблема репрезентації культурної пам'яті в Україні тісно пов'язана з необхідністю переосмислення подій ХХ століття, зокрема доби «Розстріляного відродження», яка стала символом знищення української інтелектуальної та мистецької еліти. У цьому контексті особливу роль відіграє Будинок «Слово», знаковий простір, у якому проживали представники української літературної еліти 1920–1930-х років. Як зазначають дослідники культурної пам'яті, зокрема А. Ассман, сучасні практики роботи з минулим дедалі більше орієнтовані на створення досвіду переживання, а не лише передачу інформації [2]. У цьому аспекті імерсивний театр відкриває нові можливості для репрезентації історії, оскільки дозволяє глядачеві не просто сприймати наратив, а перебувати всередині нього. Як підкреслює Дж. Макон, імерсивні практики формують «тілесне знання», яке виникає через безпосередню участь у події [7]. Для українського контексту це особливо важливо, оскільки дозволяє працювати з темами травми, пам'яті та ідентичності через досвід, а не лише через текст. У цьому зв'язку перспективним напрямом є створення імерсивних проєктів, присвячених історичним локаціям і постатям, зокрема добі шістдесятників та «Розстріляного відродження». Одним із можливих форматів є імерсивна вистава, побудована навколо простору Будинку «Слово», яка б відтворювала атмосферу життя його мешканців і водночас механізми контролю та репресій, характерні для радянської системи. У межах такого проєкту глядач міг би виступати не як сторонній спостерігач, а як умовний «мешканець» або «свідок» подій, що розгортаються в різних просторах будівлі. Просторова організація вистави могла б передбачати переміщення між кімнатами, коридорами та спільними зонами, де відбуваються різні сцени, пов'язані з життям письменників, їхньою творчістю та повсякденними практиками. Водночас важливим елементом могла б стати реконструкція атмосфери постійного нагляду, зокрема через використання звукових ефектів, фрагментів розмов, що «прослуховуються», або індивідуальних сценаріїв, у яких глядач отримує інформацію з різних, іноді суперечливих джерел. Такий підхід дозволяє поєднати кілька рівнів досвіду: особистий (переживання історії через індивідуальну траєкторію), колективний (усвідомлення спільної долі покоління) та рефлексивний (осмислення механізмів репресивної системи). Як зазначає Е. Фішер-Ліхте, саме в процесі взаємодії між учасниками перформансу формується нове розуміння події, що виходить за межі традиційного театрального представлення [4]. З практичної точки зору подібні проєкти можуть виконувати кілька функцій. По-перше, вони сприяють популяризації культурної спадщини серед ширшої аудиторії, зокрема молоді, яка менш схильна до сприйняття традиційних музейних форматів. По-друге, вони створюють нові можливості для розвитку креативних індустрій, поєднуючи мистецтво, освіту та культурний туризм. По-третє, вони виконують важливу соціальну функцію, формуючи простір для осмислення історичного досвіду в умовах сучасних викликів. Таким чином, імерсивний театр в Україні має значний потенціал як інструмент актуалізації культурної пам'яті, зокрема у роботі з темами «Розстріляного відродження» та шістдесятництва. На відміну від китайської моделі, орієнтованої переважно на масштаб і комерціалізацію, українські практики можуть розвиватися як форми глибокого культурного досвіду, спрямованого на переосмислення історії та формування колективної ідентичності.

Продовжуючи порівняльний аналіз українського та китайського контекстів, доцільно детальніше зосередитися на особливостях самих сценічних рішень, естетики та організації імерсивних постановок, оскільки саме на цьому рівні найбільш чітко проявляються відмінності між двома моделями розвитку. Передусім варто зазначити, що китайські імерсивні постановки формуються в межах високорозвиненої індустрії культурного виробництва, що безпосередньо впливає на їхню масштабність, технічну складність і рівень продюсування. Як підкреслює М. Кін, сучасні культурні індустрії Китаю характеризуються тісною взаємодією між мистецтвом, технологіями та ринковими механізмами, що дозволяє створювати великі за обсягом і ресурсами проєкти [5].

У результаті імерсивні вистави, такі як 《如梦大同》(Rú mèng Dàtóng «Датун, немов сон») чи 《又见平遥》(Yòu jiàn Píngyáo «Знову побачити Пін'яо»), реалізуються як комплексні просторові системи, що включають десятки сценічних зон, значну кількість акторів і складні технічні рішення.

На рівні просторової організації китайські постановки відзначаються високим ступенем режисерської контролюваності. Хоча глядач і переміщується в межах вистави, його рух зазвичай структурований і продуманий як частина загальної драматургії простору. Це відповідає тому, що Г. Вайт визначає як «керовану участь» (directed participation), коли свобода глядача поєднується з чітко заданою траєкторією досвіду [14]. Таким чином, імерсивність у китайських проєктах часто має характер контрольованого занурення, у якому глядач залучається до події, але не порушує її структурної цілісності. Важливою особливістю є також наративна організація. Китайські імерсивні вистави переважно базуються на історико-культурному матеріалі, що подається у формі емоційно насичених, але відносно доступних для сприйняття сюжетів. Як показує аналіз проєктів 《又见平遥》(Yòu jiàn Píngyáo) та 《如梦大同》(Rú mèng Dàtóng), йдеться не про складні постдраматичні структури, а радше про реконструкцію історичного досвіду через послідовність сцен, які формують цілісний емоційний наратив. У цьому аспекті імерсивний театр у Китаї виконує функцію культурної репрезентації та популяризації історії, що відповідає концепції «інсценованої спадщини» [10; 11].

Окрему роль відіграє технологічний компонент. Китайські постановки активно використовують цифрові проєкції, LED-екрани, складні світлові системи та інші засоби мультимедійного впливу. Це пов'язано не лише з технічними можливостями, а й із загальною тенденцією до технологізації культурного досвіду. Як зазначає Дж. Макон, сучасні імерсивні практики дедалі частіше поєднують фізичну присутність із медіальними ефектами, що підсилюють сенсорне залучення глядача [7]. У китайському випадку ця тенденція досягає високого рівня інтенсивності, перетворюючи сценічний простір на складне аудіовізуальне середовище. Порівняно з цим, українські імерсивні практики демонструють іншу логіку розвитку. Вони формуються переважно в межах незалежного театру та перформативних мистецтв, що зумовлює їхню камерність, гнучкість і меншу залежність від технологічних ресурсів. Як зазначає Г. Леманн, постдраматичний театр, характерний для європейського контексту, тяжіє до фрагментарності, відкритості та експерименту з формою [6], що значною мірою відображається і в українських практиках.

На рівні взаємодії з глядачем українські проєкти часто надають більшу свободу інтерпретації та участі. Якщо в китайських постановках участь глядача зазвичай інтегрована в чітко визначену структуру, то в українському контексті вона може бути більш непередбачуваною та відкритою. Це пов'язано з орієнтацією на дослідницький характер театру, у якому важливим є не лише результат, а й сам процес взаємодії. У контексті дослідження китайських імерсивних театральних практик особливого значення набуває аналіз їхнього наративного наповнення, оскільки саме сюжетна структура визначає характер залучення глядача та функцію імерсивності в межах культурного досвіду. На відміну від багатьох європейських практик, де імерсивний театр часто тяжіє до фрагментарності та відкритості інтерпретації, китайські презентації проєктів демонструють схильність до формування цілісного, емоційно структурованого наративу, що поєднує історичну реконструкцію з елементами символічної драматургії.

Показовим у цьому сенсі є проєкт 《如梦大同》(Rú mèng Dàtóng «Датун, немов сон»), сюжетна організація якого вибудовується за принципом метафоричної подорожі крізь час. Вистава не пропонує єдиного лінійного сюжету з чітким розвитком конфлікту, натомість її структура нагадує послідовність «живих картин», кожна з яких репрезентує окремий історичний або культурний шар. Початкова сцена, як правило, занурює глядача в атмосферу сакрального простору, пов'язаного з буддійською традицією, що відсилає до 云冈石窟 (Yúngāng shíkū Юньганські печери). Під час презентації використовуються повільні пластичні рухи акторів, приглушене світло та ритуалізовані жести, що створюють ефект медитативного занурення. Далі глядач переміщується до сцен, які відтворюють повсякденне життя різних історичних періодів. Це можуть бути епізоди ринку, ремісничих майстерень або міських вулиць, де актори взаємодіють між

собою і з глядачами, створюючи ілюзію «живого міста». У цих сценах відсутній традиційний драматичний конфлікт; натомість акцент робиться на відтворенні атмосфери, ритму життя та соціальних взаємодій. Особливістю є те, що глядач не просто спостерігає, а фізично перебуває в межах цих сцен, іноді стаючи їхнім мовчазним учасником.

Кульмінаційні епізоди вистави пов'язані з історичними трансформаціями міста – змінами влади, культурними зрушеннями, переходами між епохами. Проте навіть у цих моментах конфлікт не подається як драматичне протистояння, а радше як частина безперервного історичного процесу. Завершення вистави зазвичай має характер символічного повернення до сучасності, що підкреслює ідею спадкоємності та культурної безперервності. Таким чином, сюжет *《如梦大同》* функціонує як просторово організована форма історичної пам'яті, у якій глядач «переживає» історію через послідовність сенсорних вражень. Натомість вистава *《又见平遥》* (Yòu jiàn Píngyáo – «Знову побачити Пін'яо») демонструє інший тип наративної організації, ближчий до класичної драматургії. У центрі сюжету історія купецької родини, що розгортається в період розквіту фінансової системи Пін'яо в епоху династії Цін. Основний конфлікт пов'язаний із необхідністю зробити моральний вибір між особистими інтересами та колективною відповідальністю. Вистава починається з інтродукційної сцени, у якій глядачі потрапляють у простір стародавнього міста, де їх зустрічають персонажі: купці, слуги, мешканці. Вже на цьому етапі формується ефект занурення: глядач не відокремлений від дії, а включений у соціальне середовище. Далі розгортається низка сцен, що відображають життя родини: переговори, фінансові операції, родинні конфлікти, сцени свят і буденного життя.

Ключовим моментом є розвиток драматичного конфлікту, пов'язаного з кризою, яка ставить під загрозу існування родини або бізнесу. Один із персонажів змушений прийняти рішення, що передбачає особисту жертву заради збереження колективу. Ця лінія підсилюється через емоційно насичені сцени прощання, втрати або морального вибору, які розгортаються у безпосередній близькості до глядача, що підсилює ефект емпатії. Фінал вистави має виразно катарсичний характер і спрямований на утвердження цінностей лояльності, честі та соціальної гармонії. На відміну від багатьох сучасних західних імерсивних практик, де фінал може залишатися відкритим або неоднозначним, у *《又见平遥》* наратив завершується чітким емоційним акцентом, що відповідає традиційним уявленням про моральний порядок.

Таким чином, навіть при використанні імерсивних форм, китайські постановки зберігають структурну цілісність і орієнтацію на завершений сюжет. Імерсивність у цьому випадку не руйнує наратив, а функціонує як засіб його підсилення, дозволяючи глядачеві не лише спостерігати, а й «переживати» історію в безпосередній близькості до події. Загалом можна констатувати, що сюжетні моделі китайських імерсивних театрів поєднують дві ключові тенденції: з одного боку, це метафорична реконструкція історії як безперервного культурного процесу (як у *《如梦大同》*), а з іншого – драматизована історія з чітким моральним ядром (як у *《又见平遥》*). У обох випадках імерсивний формат використовується для підсилення емоційного залучення, але не для деконструкції наративу, що принципово відрізняє ці практики від багатьох сучасних європейських та українських експериментальних форм. Це дозволяє розглядати китайський імерсивний театр як специфічну форму культурної репрезентації, у якій поєднуються елементи історичної реконструкції, видовищності та контрольованої взаємодії з глядачем, спрямовані на формування цілісного емоційного досвіду та підтримку колективних уявлень про історію і культурну ідентичність.

Наративно українські імерсивні практики частіше звертаються до сучасних соціальних тем, особистого досвіду, пам'яті та травми, що особливо актуалізується в умовах війни. У цьому сенсі вони менш орієнтовані на репрезентацію історії як завершеного наративу і більше, на її критичне переосмислення. Як підкреслює Е. Фішер-Ліхте, сучасний театр дедалі більше функціонує як простір спільного переживання, де значення виникає в процесі взаємодії [4], що відповідає логіці українських перформативних практик.

Таким чином, порівняння китайських і українських імерсивних постановок дозволяє виявити принципові відмінності у їхній естетиці та презентації. Китайська модель характеризується

масштабністю, технологічною насиченістю, структурованістю простору та орієнтацією на культурну репрезентацію в межах індустрії дозвілля. Українська модель, натомість, вирізняється камерністю, експериментальністю, відкритістю до інтерпретації та зосередженістю на соціально значущих темах. Ці відмінності відображають ширші соціально-економічні та культурні контексти, в яких функціонують відповідні театральні практики.

У контексті дослідження потенціалу імерсивного театру в Україні доцільно запропонувати авторську концепцію сценічного проєкту, спрямованого на актуалізацію культурної пам'яті, пов'язаної з добою «Розстріляного відродження». Як основу для такого проєкту обрано Будинок «Слово», це простір, який має потужне символічне значення в українській культурі та пов'язаний із життям і трагічною долею представників інтелектуальної еліти 1920–1930-х років. Запропонована концепція передбачає створення імерсивної вистави, у якій глядач не є зовнішнім спостерігачем, а включається у внутрішній простір події як її умовний учасник. Основною ідеєю проєкту є відтворення не лише історичних фактів, а передусім атмосфери повсякденного життя мешканців Будинку «Слово» та поступового наростання відчуття небезпеки, контролю і втрати свободи. Просторова організація вистави базується на принципі багатолокаційності та фрагментарного наративу. Глядачі розміщуються між різними просторами, які умовно відтворюють структуру будівлі: кімнати письменників, коридори, спільні зони, місця неформального спілкування. Кожен із цих просторів містить окремі сцени або епізоди, що розкривають різні аспекти життя мешканців – творчість, побут, дискусії, внутрішні конфлікти. Така організація відповідає принципам імерсивного театру, описаним Дж. Макон, де глядач формує власний досвід через фізичну присутність і рух у просторі [7].

Важливим елементом концепції є введення механізму «підслуховування» як ключового драматургічного прийому. Глядач отримує можливість чути фрагменти розмов, приватні діалоги, уривки текстів, які не завжди адресовані безпосередньо йому. Це може реалізовуватися через звукові інсталяції, індивідуальні аудіоканали або розподілені в просторі джерела звуку. Такий підхід дозволяє відтворити атмосферу прихованого нагляду, характерного для радянської системи, і водночас поставити глядача в амбівалентну позицію – між співучастю та спостереженням. Драматургія вистави будується за принципом нелінійності та множинності перспектив. Глядач не отримує єдиного завершеного наративу, а стикається з фрагментами історій різних персонажів, які можуть перетинатися або суперечити один одному. Це відповідає сучасним підходам до репрезентації пам'яті як процесу, що не є однозначним або завершеним. Як зазначає А. Ассман, культурна пам'ять формується через множинність голосів і інтерпретацій [2]. Особливу увагу в концепції приділено ролі глядача. Він може бути позиціонований як «новий мешканець» будинку або як умовний свідок подій, що розгортаються. У процесі взаємодії з простором і персонажами глядач поступово занурюється в ситуацію, де межа між приватним і публічним стирається, а відчуття безпеки виявляється ілюзорним. Така модель взаємодії відповідає концепції перформативності, розробленій Е. Фішер-Ліхте, згідно з якою значення виникає у процесі взаємодії між учасниками події [4].

З естетичної точки зору вистава може поєднувати мінімалістичні сценографічні рішення з точковим використанням технологій, зокрема звуку та світла, що дозволяє створити атмосферу занурення без необхідності значних матеріальних ресурсів. Це відповідає умовам українського культурного середовища, де важливу роль відіграє креативність і гнучкість у використанні доступних засобів. Практична значущість презентації такого проєкту полягає у можливості поєднання мистецької, освітньої та соціальної функцій. Імерсивна вистава може стати формою альтернативного «живого музею», який не лише інформує, а й залучає глядача до переживання історії. В умовах сучасної України, де питання культурної пам'яті та ідентичності набувають особливої актуальності, подібні формати можуть сприяти глибшому осмисленню минулого та формуванню критичного ставлення до нього. Таким чином, запропонована авторська концепція імерсивної вистави на основі простору Будинку «Слово» демонструє потенціал використання імерсивного театру як інструменту роботи з культурною пам'яттю. Вона поєднує принципи

сучасного сценічного мистецтва з актуальними соціокультурними завданнями, що дозволяє розглядати її як перспективну модель розвитку українських імерсивних практик.

Драматургія такої вистави базується на принципі фрагментарності та множинності перспектив, що відповідає сучасним підходам до репрезентації пам'яті. Глядач формує власний досвід через переміщення у просторі та взаємодію з різними нарративними лініями, що відповідає концепції імерсивного театру як процесуального мистецтва [7]. У цьому сенсі українська модель імерсивного театру демонструє потенціал поєднання мистецької, освітньої та соціальної функцій. Порівняльний аналіз дозволяє зробити висновок, що імерсивний театр у Китаї та Україні розвивається за двома різними моделями. Китайська модель характеризується масштабністю, технологічною насиченістю, структурованістю та інтеграцією в економіку культурного споживання. Українська модель, натомість, вирізняється камерністю, експериментальністю, відкритістю до інтерпретації та орієнтацією на соціально значущі теми.

Запропонована нами концепція полягає у тому, що глядач заходить у будинок, як «новий мешканець». Спочатку він бачить позитивні сторони утопічного проєкту радянської влади: щедрість у різноманітності харчування, гарні умови кімнат жителів, розмови про мистецтво, спокій, ідеїчна музики на фоні. Занурюючись далі в наступні кімнати, глядач стає свідком і співучасником покоління, що було стерто з лиця землі за ідею та вільне слово. Особливість полягає у тому, що глядач підслуховує розмови, збирає та аналізує історичні факти, а не просто дивиться історію зі сторони, що дає не лише загальне розуміння, а і можливість просвітницького квесту, де задача глядача полягає у спробі врятувати молодих поетів. Далі у сюжеті починають з'являтися підозрілі дії, де люди розмовляють пошепки, спалюють рукописи, не виходять на обід. Глядач має підлаштуватися під ситуацію і також розмовляти тихо та обережно, збираючи факти, здогадки та рефлексії жителів. Наступна сцена є драматичним переломом, де будинок стає живим, нібито має вуха і самостійно приймає рішення щодо мешканців будинку. Глядач в цей момент має зрозуміти, що він знаходиться усередині системи та контролю, де кожна заява дорівнює небезпеці. У фінальному конфлікті (що дуже корелюється з логікою китайської вистави про Пін'яо) – вибір. Індивідуальний на протигагу колективної пам'яті. Тут постає питання: «Чи виживе культура, якщо ми оберемо мовчання?». Є два шляхи: мовчати, аби вижити, не втручатися і нічого не бачити, або другий, що полягає у спробі заговорити, зберегти та відстояти свої моральні цінності. Тут можуть бути варіанти передачі рукопису, запам'ятовування текстів, або допомоги персонажу у будь-який інший спосіб. Глядач має зрозуміти, що будь-яка дія має наслідок. У фіналі глядачі виходять у простір, де звучать голоси зниклих поетів, уривки їх творів, і на стіні, на проекторі з'являється напис «Хто зберіг слово?». В кінці може з'явитися персонаж, що грає Павла Тичину, як тінь. Він може пробігти з викриком «В полі трактор дир-дир-дир...», адже саме з цього недолугого вірша поета почалася його історія, як законотрухняного поета, що почав імпонувати радянській ваді, і був помилуваний заради подальшого просування необхідних системі нарративів. Серед персонажів також можуть бути: Микола Хвильовий, що буде транслювати ідею на протигагу розчаруванню, Лесь Курбас, як театр і контроль та Микола Куліш у контексті тексту і цензури. Серед ідей також є можливий сценарій узагальнення героїв, аби не поглиблюватися у документалістику. Хоча, на нашу думку, конкретні історичні постаті значно краще підсвічують цю концепцію, адже змусять глядачів поринути глибше у контекст історії та досягнути культурну спадщину краще.

Щодо імерсивних механік, що можна використати у даній ідеї: кімнати квартири, де одна кімната дорівнює одній історії; листи, що глядач може самостійно знайти у кімнатах; тексти, що треба запам'ятати для допомоги персонажам; актори, що вступають у безпосередній контакт і разом з глядачем думають над можливістю збереження текстів. Імерсивна вистава «Будинок Слово» моделює своєрідний простір культурної утопії, що трансформується у систему залякування, страху та відчаю, де глядач опиняється перед моральним вибором між збереженням своєї тілесної оболонки і збереженням культурної пам'яті.

Узагальнюючи проведений аналіз, доцільно підкреслити, що імерсивний театр у сучасному культурному просторі слід розглядати не лише як інноваційну сценічну форму, а як прояв

глибоких зрушень у способах буття людини в культурі. У цьому сенсі імерсивність репрезентує перехід від класичної репрезентативної моделі мистецтва до перформативно-досвідної, у якій сенс не передається у готовому вигляді, а конститується в процесі взаємодії. Філософський вимір цього процесу найбільш виразно проявляється у площині феноменології, де центральною є ідея досвіду як первинного способу відкриття світу. Імерсивний театр фактично матеріалізує цю установку: глядач перестає бути зовнішнім спостерігачем і постає як тілесно включений суб'єкт, який не просто інтерпретує подію, а перебуває в ній. Відтак відбувається зміщення акценту з тексту на присутність, з репрезентації – на переживання, з дистанції – на залучення. У цьому контексті імерсивний театр можна інтерпретувати як практику конструювання суб'єктності. Глядач більше не є стабільною позицією, визначеною наперед, а формується в процесі взаємодії з простором, нарративом і іншими учасниками. Така динамічна модель суб'єкта співзвучна сучасним підходам філософії культури, у межах яких культура розглядається як поле комунікативних і перформативних практик, де ідентичність не задається, а постійно відтворюється. Особливо показовим у цьому сенсі є порівняння українського та китайського контекстів. У китайській моделі імерсивний досвід організований як «керована присутність», де суб'єкт включений у подію, але його траєкторія та спосіб переживання значною мірою визначені режисерською логікою. Тут імерсивність функціонує як технологія впорядкованого досвіду, що корелює з ширшими соціокультурними моделями гармонізації та колективної ідентичності. Натомість в українському контексті імерсивний театр набуває рис відкритої, іноді навіть нестабільної практики, у якій досвід не задається наперед, а формується в процесі співучасті. Це дозволяє розглядати його як простір рефлексії, де глядач стикається не лише з художнім нарративом, а й із власним досвідом, пам'яттю та ідентичністю. У цьому вимірі імерсивний театр також постає як особлива форма роботи з реальністю. Він не просто відтворює або репрезентує світ, а створює ситуації, у яких реальне і художнє переплітаються, формуючи гібридні простори досвіду. Така логіка відповідає сучасним уявленням про культуру як процес, у якому межі між мистецтвом і життям стають дедалі більш прониклими.

Висновок. Отже, філософія імерсивного театру полягає у переосмисленні базових категорій – суб'єкта, досвіду, присутності та взаємодії. Він виступає не лише як нова художня форма, а як індикатор глибоких трансформацій у способах людського існування в культурі, де визначальним стає не стільки зміст, скільки спосіб його переживання. Імерсивний театр постає як універсальний інструмент трансформації сценічного мистецтва, однак його конкретні форми визначаються локальними умовами. У Китаї він функціонує як частина індустрії вражень, тоді як в Україні, як форма культурної рефлексії та роботи з пам'яттю. Це визначає різні перспективи його розвитку: у китайському контексті – подальшу технологізацію та масштабування, в українському – поглиблення експериментальних і соціально орієнтованих практик. У результаті дослідження встановлено, що імерсивний театр є не лише художнім явищем, але й соціокультурним інструментом, який дозволяє поєднати естетичний досвід із процесами осмислення історії та сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. К.: АртЕк, 2017. 336 с.
2. Assmann A. Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives. New York: Cambridge University Press, 2011, 410 p.
3. Chen Zh., Ren X., Zhang Z. Cultural heritage as rural economic development: Batik production amongst China's Miao population. *Journal of Rural Studies*. 2021. Vol. 81. pp. 182–193. DOI: 10.1016/j.jrurstud.2020.10.024.
4. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London; New York : Routledge, 2008. 240 p.
5. Keane M. Creative Industries in China: Art, Design and Media. Cambridge: Polity Press. 2013, 192 p.
6. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. London: Routledge. 2006, 224 p.
7. Machon J. Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 324 p.

8. Mackerras C. *The Chinese theatre in modern times, from 1840 to the present day*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1975. 256 p.
9. Mackerras C. *The performing arts in contemporary China*. London: Routledge, 2023. 256 p.
10. Oakes T. Heritage as Improvement: Cultural Display and Contested Governance in Rural China: Cultural Display and Contested Governance in Rural China. *Modern China*, 2013, № 39 (4), pp. 380–407.
11. Su M., Wall G. Community Participation in Tourism at a World Heritage Site: Mutianyu Great Wall, Beijing, China. *Int. J. Tourism Res.*, 2014, № 16, pp.146-156. DOI: <https://doi.org/10.1002/jtr.1909>
12. *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage* / B. Joseph Pine II, James H. Gilmore. Boston: Harvard Business School Press, 1999. 254 p.
13. UNESCO, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. *Action Plan for Culture in Ukraine*. May 2024. URL: <https://articles.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/09/UNESCO%20Action%20Plan%20Culture%20for%20Ukraine%20Recovery%202024.pdf>
14. White G. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013. 224 p.

REFERENCES

1. Klekovkin, O. Yu. (2017). *Istoriografija teatru: Napryamy. Shkoly. Metody. Postati* [Historiography of theater: Directions. Schools. Methods. Figures]. Kyiv: Kyiv natsional'nyy universytet teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karoho, ArtEk, Kyiv, 336 p. [In Ukrainian].
2. Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*, Cambridge University Press, New York, 410 p.
3. Chen, Zh., Ren, X., Zhang, Z. (2021). Cultural heritage as rural economic development: Batik production amongst China's Miao population, *Journal of Rural Studies*, Vol. 81, pp. 182–193. DOI: 10.1016/j.jrurstud.2020.10.024.
4. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London; New York, 240 p.
5. Keane, M. (2013). *Creative Industries in China: Art, Design and Media*, Polity Press, Cambridge, 192 p.
6. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*, Routledge, London, 224 p.
7. Machon, J. (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 324 p.
8. Mackerras, C. (1975). *The Chinese theatre in modern times, from 1840 to the present day*, University of Massachusetts Press, Amherst, 256 p.
9. Mackerras, C. (2023). *The performing arts in contemporary China*, Routledge, London, 256 p.
10. Oakes, T. (2013). Heritage as Improvement: Cultural Display and Contested Governance in Rural China, *Modern China*, No. 39 (4), pp. 380–407.
11. Su, M., Wall, G. (2014). Community Participation in Tourism at a World Heritage Site: Mutianyu Great Wall, Beijing, China, *International Journal of Tourism Research*, No. 16, pp. 146–156. DOI: <https://doi.org/10.1002/jtr.1909>
12. Pine, B. J. II, Gilmore, J. H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston, 254 p.
13. UNESCO, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (2024). *Action Plan for Culture in Ukraine*, available at: <https://articles.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/09/UNESCO%20Action%20Plan%20Culture%20for%20Ukraine%20Recovery%202024.pdf>
14. White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke; New York, 224 p.

Petinova Oksana Borysivna

Doctor of Philosophy, Professor,

Professor at the Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices

The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University

named after K. D. Ushynsky”

26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine

orcid.org/0000-0002-1871-1201

Tkachenko Kateryna Valeriivna

PhD in Philosophy,

Lecturer at the Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices

The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky”

26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine

orcid.org/0009-0007-9303-4013

Liseienko Olena Vasylivna

Doctor of Sociology, Professor,

Professor at the Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices

The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky”

26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine

orcid.org/0000-0002-0408-5203

IMMERSIVE THEATRE AS A FORM OF TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY STAGE PRACTICES: PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS (UKRAINE – CHINA)

Relevance of the problem. *The article addresses the problem of the transformation of modern stage practices in the context of globalization, digital and socio-cultural changes that lead to a rethinking of the role of art and the ways of its perception. Particular attention is paid to immersive theater as a form that changes the traditional model of interaction between actor and viewer. In the philosophical dimension, this is associated with a shift in emphasis from representation to experience, from remote contemplation to bodily inclusion, which requires understanding the categories of subjectivity, presence and interaction. The purpose and objectives of the work are a philosophical and culturological analysis of immersive theater as a form of transformation of modern stage practices in the comparative perspective of Ukraine and China, as well as identifying the features of its functioning in various socio-cultural contexts. The methodological basis is a phenomenological approach combined with comparative, culturological and hermeneutic methods. Research results: it was established that immersive theater is a manifestation of the transition to a performative-experiential model of culture, within which the viewer is transformed from a passive observer into an active participant in the event. Differences between the Chinese and Ukrainian models of immersive theater were identified. In the Chinese context, immersive practices are integrated into the cultural production industry, are characterized by scale, technological richness, and a model of “guided participation” aimed at forming a holistic emotional experience. In the Ukrainian context, immersive theater develops in an independent artistic environment, is distinguished by its intimacy, experimentality, and openness to interpretation, performing the function of critical comprehension of historical experience and cultural memory. It is substantiated that immersive theater acts as a space for constructing subjectivity, where meaning is formed in interaction. The scientific novelty lies in the holistic analysis of immersive theater in the comparative dimension of Ukraine and China, which made it possible to distinguish the “controlled” and “open” models of organizing experience. The practical significance lies in the possibility of using the results in cultural projects, educational courses and strategies for the development of modern theater.*

Key words: *immersive theater, project presentation, creative industries, cultural heritage, art, culture, values, leisure organization, cultural memory, collective identity.*

Дата першого надходження статті до видання: 10.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026