

**Цитування:**

Танська Л. В. Сцена як універсум комунікативної діяльності людини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 39-43.

Tanska L. (2021). Stage as a universe of human communicative activity. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 39-43 [in Ukrainian].

**Танська Людмила Вацлавівна,**  
старший викладач кафедри менеджменту  
туризму, документних  
та міжкультурних комунікацій  
Відкритого міжнародного університету  
розвитку людини «Україна»  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7607-4688>

## СЦЕНА ЯК УНІВЕРСУМ КОМУНІКАТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з визначенням культурологічних засад формування синтетичного образу в системі сучасної комунікації та розкритті сценічного простору як комунікативного феномену в контексті трансформації видовищних практик культури ХХ століття. **Методологію** дослідження становлять теоретико-інтерпретаційні моделі компаративного та системного підходів щодо визначення сценічного простору як цілісності культури. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті особливостей культуротворення сценічного простору у ХХ столітті, коли митці звернулися до попередніх систем художньої рефлексії, образних відзнак сцени в культурі. Наголошено на актуальності дослідження комунікативних властивостей сцени у культурному будівництві. Сцена може бути дистанційною, віртуальною, камерною, монументальною. Втім, сцена з категорії предметно-просторового виміру переходить в інший вимір – часовий. На сцені не можна розірвати єдність часу і простору, сцена є єдністю дії і події, а також презентує певний часопростір – хронотоп, образ людини, образ доби. **Висновки.** Відродження докультурного, доцивілізаційного в широкому прогресистському сенсі слова світу сцени стає засадою поліморфного визначення комунікативного виміру сценізму як такого. Сценічний простір у сучасному вимірі потребує комплексного міждисциплінарного дослідження, яке орієнтоване на дискурсивний аналіз, феноменологічні та естетичні студії категорій «сцена», «акт», «дія», «подія», «творчість» тощо. В статті лише поставлена проблема міждисциплінарного інструментарію дослідження. Подальша деталізація проблемного поля потребує окремих розвідок.

**Ключові слова:** культура, універсум, сцена, дія, подія, хронотоп, сценізм.

*Tanska Lyudmyla, senior lecturer, Department of Tourism Management, Documentary and Intercultural Communications, Open International University of Human Development "Ukraine"*

### **Stage as a universe of human communicative activity**

**The purpose of the article.** The research is connected with the definition of culturological bases of synthetic image formation in the system of modern communication and opening of stage space as a communicative phenomenon in the context of the transformation of spectacular cultural practices of the XX century. **The research methodology** consists of theoretical and interpretive models of comparative and systematic approaches to the definition of stage space as cultural integrity. **The scientific novelty** of the work is to reveal the peculiarities of cultural creation of stage space in the twentieth century, when artists turned to previous systems of artistic reflection, figurative distinctions of the stage in culture. Emphasis is placed on the relevance of the study of the communicative properties of the stage in cultural construction. The stage can be remote, virtual, chamber, monumental. However, the scene from the category of subject-spatial dimension passes into another dimension - time. On the stage you can not break the unity of time and space, the stage is the unity of action and event, and also presents a certain space-time - chronotope, human image, an image of the day. **Conclusions.** The revival of the pre-cultural, pre-civilization in the broad progressive sense of the word world of the stage becomes the basis for a polymorphic definition of the communicative dimension of the stage as such. Stage space in the modern dimension requires a comprehensive interdisciplinary study, which focuses on discursive analysis, phenomenological and aesthetic studies of the categories "stage", "act", "action", "event", "creativity", etc. The article only raises the issue of interdisciplinary research tools. Further elaboration of the problem field requires separate investigations.

**Keywords:** culture, universe, scene, action, event, chronotope, scenics.

Актуальність теми дослідження. Сцена як реальність, що має онтологію предметно-просторових ознак, трансформується, стає

комунікативною подією, яка радикально відрізняється від дії. Відбувається тотальна натуралізація комунікативних відносин, певне

усунення людини зі сцени – замість людини приходять істоти, які не мають смертної форми існування, виникають комп'ютерні ігри. Так, хто небайдужий до гри, втягуються у цю гру. Гравці не відчують, що проходить їх час, зникає можливість бути людиною, втрачається моральність і все те, що належить культурним кодам театру, які продукував В. Шекспір та ін. Отже, верхівкою еволюції сцени від її онтологічного розуміння як предметно-просторового контексту до віртуальної події, яка має початок і кінець дії, а сама подія є як темпоральність, стає носієм сучасного образу буття, є тотальна візуалізація всіх сценічних вимірів комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософські проблеми творчого акту, дискурсивного аналізу досліджувалися в творах О. Лосева, М. Фуко, Р. Барта [12; 17; 2]. Культурологічні та мистецтвознавчі аспекти сценічного простору комунікації піднімалися в дослідженнях Р. Захаржевської, І. Андрєвої, В. Берьозкіна, М. Давидової, К. Степанової, А. Бассехес, К. Градової, К. Гутіної, П. Паві та ін. [1; 10; 4; 8; 3; 7; 14]. Проблема синезу сценічного простору піднімалася в працях Б. Галеєва, Ю. Легенького, Н. Маньковської та ін. [6; 11; 13]. Однак, культурологічні засади формування синтетичного образу сценічної комунікації ще мало вивчені.

Мета дослідження – визначити культурологічні засади формування синтетичного образу в системі сучасної комунікації та розкритті сценічного простору як комунікативного феномена в контексті трансформації видовищних практик культури ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Сценізм як вимір сучасної культури є одним із найголовніших архетипів культурно-історичної генези, несе в собі глибинні фундаментальні засади міфологічного коду в комунікативному просторі, які походять від давніх міфотворчих систем, а також і новітні міфи, новітні ігри з часом і простором, які є не такими простими, як інколи здається.

Категорії «сцена», «дія», «подія» розгортаються у часопросторовому континуумі, який можна визначити як сценічний хронотоп, що описують у мистецтвознавчому просторі як акт [14]. «Актори» продукують акт, «актори» – носії артикуляції дискурсу промови – формують сценічний образ комунікації. Найголовніша фігура, яка актуалізується у театрі – протагоніст, комунікативний посередник між

акторами і глядачами. Протагоніст існує ніби поза сценою і відразу на сцені, є носієм дії і події, стає в сучасному театрі або в сучасному сценізмі цікавою фігурою, яка виконує роль режисера, продюсера, модератора всіх акторів, які намагаються донести інформацію в системі сценічної комунікації. П. Паві пише: «Успішне використання актантної моделі пояснюється тим, що вона визначає проблему драматичної ситуації, динаміки і ситуації персонажів, які виникають в здійсненні конфліктів... Зрештою, актантна модель надає нове бачення персонажу. Останній не сподобляється більш еству психологічному або метафізичному, адже є певна належність до глобальної системи дії індивідуальності, що змінюється від «аморфної» форми актанта (глибинна нарративна структура) до конкретної форми актора (поверхова дискурсивна структура, що існує в п'єсі як даність). Актант, за визначенням Г. Греймаса і Ж. Курте, створює подію акту, незалежно від будь-якої детермінації. Однак важливо, що дослідники не є спільними в тому, що стосується форми, котру слід надати схемі і визначити її місця в матриці події. Визначною ідеєю є проблема:

- розподілу персонажів за мінімальною кількістю категорій, з тим, щоб охопити всі реалізовані в п'єсі комбінації;

- визначити, не приймаючи до уваги особливості характерів справжніх протагоністів, події, які перегруповуються або скорочують число персонажів» [14, 6 – 7].

Акт поступово перетворюється і атракціон – довершено просторово-часова структура, яка візуально структурована, несе в собі завершену подієву конструкцію або патерн. Атракціони приходять у політику, рекламу, з реклами – в моду, з моди – в шоу-бізнес, з шоу-бізнесу – в естраду, а потім вже на сцену площ майданів. Так, телебачення має свою комунікативну сцену, вміщує в собі оточуюче середовище, яке формує власного реципієнта.

У сучасному арт-просторі сцена переважно аналізується в контексті дискурсивного підходу за домінантою комунікативної складової. Так, М. Фуко пише: «Я вважаю, що в будь-якому суспільстві виробництво дискурсу одночасно контролюється, піддається селекції, зорганізується і перерозподіляється з допомогою певного числа процедур, функція котрих – нейтралізувати його владні повноваження і пов'язані з ним небезпеки, приборкати непередбаченість його подій, уникнути його такої вагомості, такої загрозливої матеріальності.

У суспільстві, подібному нашому, зрозуміло ж, відомі процедури виключення. Найочевидніша з них – це заборона. Нам добре відомо, що говорити можна не все, говорити можна не про все і не за будь-яких обставин, і, зрештою, нікому не можна говорити про що завгодно» [17, 51]. Найпростіша форма контролю – сегментування або селекція дискурсів. «Існує, я думаю, – пише Мішель Фуко, – група процедур, що дозволяє контролювати дискурси. На цей раз мова йде зовсім не про оволодіння силами, котрі вони собі привласнюють, або ж запобігання випадковості її проявів. – мова йде про те, щоб визначити умови приведення їх в дію, а також і про те, щоб спонукати індивідів до визначення цих дискурсів як твірних, визначити певне число правил і зробити так, щоб не будь кому, хто захоче, був відкритим до них доступ. На цей раз йдеться мова про селекцію тих суб'єктів, що говорять: у порядок дискурсу ніколи не вступає той, хто не задовольняє певним вимогам або ж самого початку немає на це права» [17, 69]. Так, утворюється театральна архітектоніка здійснення акту як певної низки спів складених дискурсів.

Отже, архітектоніка комунікативного акту включає в себе як селекцію дискурсів, так і їх групування у певну цілісність. «Архітектоніка» походить від грецького «architecton» – будівельне мистецтво, де визначається «arche» – головний, «tectos» – будівник, або режисер комунікативної сцени сучасності. Архітектоніка визначається у таких артефактах: *образ* як носій структурного цілого події, що є головним фундаментальним, *акт* – те, що ми сприймаємо в просторі, що має кінець і завершення. Архітектоніку можна розуміти як час і простір сприйняття, але можна розуміти і субстанційно як формотворчі реалії сцени. Можна розуміти більш філософськи, за А. Ейнштейном, де час і простір визначаються як еквівалент руху. Тут ми встали перед достатньо складною проблемою формотворення дії як руху, події як фіксацією руху. Архітектоніка несе в собі будівельну реальність – тектонічний прояв сил напруги, розширену системотворчу силу зовнішніх форм, образних ознак акту як завершений простір події. Категорія «архітектоніка» наближує до категорії «подія».

«Подія, дія, жін...»

1. Те, що відбувалося або відбулося, сталося; явище, факт суспільного або особистого життя. Дячиха виросла таки у цім селі, і подія, про яку так негречно згадував

гуцул, дійсно мала місце й була історичним фактом (Гнат Хоткевич, II, 1966, 364); Кожен з'їзд нашої партії — подія величезної світової ваги (Комуніст України, 3, 1966, 3); 3 палуби «Каймана» теж спостерігали за подіями на шхуні та за шлюпкою (Микола Трублаїні, Шхуна..., 1940, 280); // тільки мн. Сукупність пов'язаних між собою в якомусь відношенні явищ, фактів суспільного життя (звичайно важливих, значних), які становлять ніби щось єдине ціле. За чаєм Іван зразу, немов поспішався, підвищеним тоном почав розмову про сучасні події (Михайло Коцюбинський, II, 1955, 217); Він натякав на Баржакове минуле, на те, що після подій 1905 року той кілька років відбував заслання десь на соляних промислах в Астраханській губернії (Олесь Гончар, II, 1959, 17).

2. Те, що порушує усталений, звичний хід життя; що-небудь важливе, видатне. Писати палички, думаєте, не подія в житті? (Костянтин Гордієнко, Буян, 1938, 11); — Поява каравану у нас велика і не щоденна подія (Зінаїда Тулуб, В степу..., 1964, 54);

3. Те, що-небудь непередбачене, несподіване; пригода. Побігла додому Рясничка, піклуючись і готуючись, що то з Мартою за подія (Марко Вовчок, Вибр., 1937, 222); День від'їзду Тайах відмічено кількома подіями (Юрій Яновський, II, 1958, 57).

4. Справа, дія. Уся його душа десь заховалась глибоко сама в собі; він ніби здерев'янів од тієї страшної події, котру недавно вчинив (Нечуй-Левицький, II, 1956, 301); Життя пройти [тобі] не екскурсантом, — не гостем на коротку мить... Хай діалектика брильянтом в твоїх подіях заблищить (Павло Тичина, II, 1957, 77) [15].

Отже, ми навели цей достатньо розгорнутий коментар для того, щоб показати, що подія фіксує в собі явище, темпоральність цього явища і його значущість.

Якщо говорити про категорію «дія», то наведемо теж дані словника:

«Дія, дії, жін.

1. Робота, діяльність, здійснення чого-небудь.

2. Сукупність вчинків кого-небудь.

3. Робота, функціонування якої-небудь машини, агрегату, підприємства і т. ін.

4. Вплив на кого-, що-небудь.

5. Сукупність і розвиток подій у літературних творах, кіно і т. ін.

6. Операції, пов'язані із збройною боротьбою.

7. Виконання якого-небудь обряду.

8. Театр. Закінчена частина драматичного, оперного, балетного твору або спектаклю; акт.

9. Основний вид математичного обчислення» [9].

Тобто можна говорити, що наведені конструкції дієвості і подієвості характеризують образ реальності, який презентує категорію «акт». Олексій Лосєв надає діалектичний образ творчого акту як сходження від абстрактного до конкретного, від категорії «становлення» до «предметності» [12, 53]. Так, «становлення» є фундаментальним актом всього того, що так чи інакше обґрунтовує діалектику, еволюцію. Ми маємо досить простий феномен, коли щось виникає та зникає, фіксує ритм. Ф. Шміт, зокрема вважає ритм першою категорією у культурогенезі, коли в верхньому палеоліті визначає «ритм» як провідну категорію, бо люди починають відмічати домінуючі позиції змін дії. Отже, визначення домінуючої в потоці змін є першим і головним, що визначає дію (в даному випадку – дію сценічну). Відтак, першою глибинною підставою акту є становлення.

Наступний крок у інтерпретації творчості – «рух». Становлення, яке взяте саме по собі, є абстрактною сферою дійсності і творчості. Набагато більш конкретним є те, що ми називаємо рухом. Це також певне становлення в часі і просторі, в психіці, суспільстві, в числах або величинах. Ні одна із форм руху не є специфічною для творчої діяльності. Так, будь-яка творчість є рухом певного типу, але не будь-який рух є творчість. Можна сказати, що дія у сценічному просторі і є та мінливість, власне сценічна матерія, яку можна пов'язувати з театральністю, грою як такою, вмінням перебувати в різних світах, що так чи інакше проходить декілька стадій:

1. Помічаються лише зміни.
2. Помічаються початок і кінець дії.

О. Лосєв чітко говорить, що рух не може існувати в необмеженому просторі, має бути локально зазначений вимір цього простору. Частіше його визначають як «сцену». Якісне становлення руху є зміни, що свідчать про те, що творчість є зміни того, хто творить і того, що створюється. Адже не всі зміни є творчим актом [12, 51]. Ми бачимо масу подій на екрані в різних форматах, різними мовами, всі вони свідчать про одні й ті ж самі зміни, наприклад, катастрофу, але всі інтерпретації говорять про те, що ці зміни подаються зовсім інакше, під іншим кутом зору.

Якщо концептуалізувати і акцентувати ці ознаки трансформації інформації (зміни), то

можна визначити, чому відбулися зміни, чому зміни відбулися в дії, яка є фактично подією. Тобто ми бачимо, що сцена смерті, сцена катастрофи, сцена трагедії орієнтована на різні засоби інтерпретації. Адже, коли ми говоримо про сценізм в театрі, такого ми не побачимо, тут є режисер, один художній образ, одна театральна реальність. Так, Лосєв запитує, навіщо у Шекспіра падають по сорок трупів на підлогу, коли б одного-двох було достатньо, щоб визначити трагізм часу. Він відповідає як неоплатонік, говорить про молодий стихійний індивідуалізм доби Відродження як примат духовного над матерією.

Втім, цей маньєризм можна легко перемогти у варіативному просторі сканування можливостей, коли смертей так багато. Зараз немає трагедій Шекспіра, є один «Боїнг», який загинув в Україні. Є подія, яка унесла багато жертв, їх набагато більше, ніж у трагедії Шекспіра. Проте у Шекспіра жертви не рахують, тому що домінує «становлення», вічно духовний подих неоплатоністичного світу подій, який ніхто не хоче рахувати, а лише їх показує. Момент єдності дії і події як актуальність свідчить про те, що так можна говорити про зміни, але не всі зміни призводять до творчості.

«Розвиток», наступна категорія у О. Лосєва, – це еволюція, яка є достатньо проблематичною в сучасному сценізмі, ніхто її не хоче бачити. Домінує загальний еволюційний підхід, який є настільки абстрактним, що свідчить про те, що сценізм у сучасному вигляді заперечує будь-яку еволюцію, не показує кінцевий результат. Якщо він буде справжнім і буде показувати правду, то відведе увагу від сцени. Сама доля сучасного сценізму продукує феномен відсунення результату якомога далі. Так, стає якомога складніше прийти до нього, бо він може бути зовсім не тим, яким визначається режисером. В цьому є своя дилема, фабула змісту і форми.

Для творчого акту необхідно: щоб хтось діяв, змінювалися всі зовнішні матеріали і сама дія, тобто те, що отримується внаслідок діяльності діяча. Жоден актор, інтер'єр не обходиться без слова «проект». Проект виводить за межу того, що є тут і зараз, в якийсь інший світ, що створює нове, породжує нові почуття, утворює катарсис, що є найголовнішою ознакою творчості. Створення нового завершається тим, що воно не потребує ніякого самовизначення, інтерпретації, впевнене само собою, є самодостатнім. Якщо

це так, то це і фіксує творчий акт як стали реальність презентації дії і події.

Висновки. Відродження докультурного, доцивілізаційного в широкому прогресистському сенсі слова світу сцени стає засадою поліморфного визначення комунікативного виміру сценізму як такого. Сценічний простір у сучасному вимірі потребує комплексного міждисциплінарного дослідження, яке орієнтоване на дискурсивний аналіз, феноменологічні та естетичні студії категорій «сцена», «акт», «дія», «подія», «творчість» тощо. В статті лише поставлена проблема міждисциплінарного інструментарію дослідження. Подальша деталізація проблемного поля потребує окремих розвідок.

### *Література*

1. Андреева И. М. Театральность в культуре: монография. Ростов на Дону : Южно-Русский гуманитарный институт, 2002. 85 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: научное издание, пер. с фр.; сост. , общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. : научное издание, Москва: Прогресс, 1994. - 616 с.
3. Бассехес А. И. Художники на сцене МХАТ: монография. Москва : ВТО, 1960. 139 с.
4. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века: монография. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
5. Вернер Н. Театральная бутафорика: монография. Москва : Искусство, 1952. 84 с.
6. Галеев Б. Человек, искусство, техника: монография. Казань : Издательство Казанского университета, 1978. 264 с.
7. Градова К. В., Гутина Е.А. Театральный костюм. Кн. 1. Женский костюм: учеб. пособ. Москва : ВТО, 1976. 312 с.
8. Давыдова М. А. Художники в театре начала XX века: монография. Москва : Наука, 1999. 50 с.
9. Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности: учеб. пособ. 3-е изд., доп. Москва: РИПОЛ-Классик, 2007. 288 с.
10. Легенький Ю. Г. Культурология изображения: (опыт композиционного синтеза): учеб. пособ. Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
11. Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта (Краткий очерк). Контекст: монография. Москва : Наука, 1982. 79 с.
12. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма: монография. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
13. Пави П. Словарь театра: учеб. пособ. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
14. Подія. Словник української мови: в 11 томах. Том 6, 1975. С. 749. URL: <http://sum.in.ua/s/podija#:~:text=>

15. Степанова К. А. Костюм для сцены: учеб. пособ. Москва : ГИТИС, 1981. 120 с.

16. Фуко М. Воля к истине: монография. Москва : Касталь, 1994. 448 с.

### *References*

1. Andreyeva I. M. (2002). Theatricality in culture: monograph. Rostov na Donu: Yuzhno-Russkiy gumanitarnyy institut [in Russian].
2. Bart R. (1994) Selected works: Semiotics. Poetics: scientific publication, G. K. Kosikova (Ed., Trans.). Moscow: Progress [in Russian].
3. Bassekhes A. I. (1997). Artists on stage МХАТ. Moscow: VTO [in Russian].
4. Bereskin V. I. (1997). The art of scenography of world theater: From the origins to the middle of the twentieth century: monograph. Moscow: Editorial [in Russian].
5. Verner N. (1952). Theatrical props: monograph. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Galeyev B. (1978). Man, art, technology: monograph. Kazan: Izdatelstvo Kazanskogo universitu [in Russian].
7. Gradova K. V., Gutina Ye.A. (1976). Theatrical costume. Book. 1. Women's suit: manual. Moscow: VTO [in Russian].
8. Davydova M. A. (1999). Artists in the theater of the early twentieth century: a monograph. Moscow: Nauka [in Russian].
9. Zakharzhevskaya R. V. (2007). Costume history: from antiquity to the present: manual. Moscow: RIPOL-Klassik [in Russian].
10. Legen'kiy YU. G. (1995). Culturology of the image: (experience of compositional synthesis): textbook. Kyiv: GALPU [in Ukrainian].
11. Losëv A. F. (1982) Dialectics of the Creative Act (short essay). Context: monograph. Moscow. Nauka [in Russian].
12. Man'kovskaya N. B. (2000). Postmodern aesthetics: monograph. Sankt-Peterburg: Aleteyya [in Russian].
13. Pavi P. (1991). Theater dictionary: textbook. Moscow: Progress [in Russian].
14. Podiia. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. Vol 6, 1975. P. 749. URL: <http://sum.in.ua/s/podija#:~:text=>
15. Stepanova K. A. (1994). Costume for the stage: textbook. Moscow: GITIS [in Russian].
16. Fuko M. (1994). Will to Truth: Monograph. Moscow : Kastal' [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.10.2021  
Отримано після доопрацювання 26.10.2021  
Прийнято до друку 29.10.2021*