

DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276709

УДК 792.071.2.028:792.073]:316.772.4:001.891

ТЕАТР ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Валерій Панасюк^{1а}, Катерина Юдова-Романова^{2а}¹ доктор мистецтвознавства, доцент;

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2307-6185

² кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – охарактеризувати театральну комунікацію як актуальну галузь наукового дослідження, а також проаналізувати природу та характеристики різних комунікаційних процесів, які породжує будь-яка театральна подія. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано такі методологічні підходи: аналітичний – для розгляду наявних наукових публікацій з предмета дослідження; теоретичний – для визначення поняття «театральна комунікація»; концептуальний – для виявлення зв'язків у системі театральної комунікації. **Наукова новизна дослідження** полягає в осмисленні сучасного наукового дискурсу щодо театру як соціально-комунікативного мистецького інституту й у фокусуванні наукової уваги на колективній специфіці різних агентів, які залучаються до комунікації в процесі сценічної творчості. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження підтверджується думка про театр як про особливий тип художньої комунікації. Тому комунікативний підхід є одним з пріоритетних у справі вивчення процесу транслявання та сприйняття сценічного тексту. Саме про це свідчить відповідний корпус досліджень у гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ століття. Водночас театральну комунікацію розуміють як процес соціокультурного обміну інформацією у художній формі, що відбувається в умовно визначеному сценічному просторі. Адресант (відправник, транслятор) і адресат (отримувач, реципієнт комунікації, глядач/слухач) художнього тексту, а також локація контакту створюють відношення особливого комунікативного трикутника. Кожний з трьох компонентів може бути предметом окремого наукового дослідження в різних галузях знань: соціології, театрознавства, культурології, соціальних комунікацій. Залежно від жанрової приналежності тої чи тої театральної акції може застосовуватися відповідна лексична форма трансляції адресантом сценічної інформації – драматична, вокальна, хореографічна, музична, пантомімічна, образотворча тощо.

Ключові слова: театр; комунікація; виконавець; глядач; художнє і нехудожнє

Постановка проблеми

Театральна вистава – це складний соціокультурний мистецький акт спілкування: взаємного спілкування драматурга та режисера, режисера й актора, актора та глядача. На складності конфігурації складників театральної творчості наголошував ще у 1925 році Лесь Курбас (1988): «Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку – на ідеологію, з котрої воно родиться, і на фактору, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір» (с. 135).

Багато років по тому Р. Барт (Barthes, 1973, р. 309) представив театр як «кібернетичну машину», що активується підйомом завіси в присутності аудиторії та впровадженням процесів трансляції, породженої різними агентами, які своєю чергою породжують різноманітні процеси рецепції та нові процеси емісії, як у випадку театральної критики (Villora, 2004).

У 1967 році І. Осолсобе (Osolobě, 2013) зазначав, що «теорія людської комунікації може бути найкращим ключем до проблеми художньої комунікації» [переклад мій. – К. Ю.-Р.] (р. 202). На думку Т. Ковзана (Kowzan, 1997), окрім вивчення традиційних сценічних елементів, потребують глобального аналізу комунікаційні процеси, породжені театральною виставою, що ґрунтуються на теоріях комунікації.

Значною мірою дослідження театральної комунікації розроблені в галузі літературознавства та філології, хоча в деяких випадках вони були дотичними до вивчення сценічної практики, наприклад дослідження науковців Празької школи (Jandová & Volek, 2013).

У цій статті проаналізовано природу та характеристики різних комунікаційних процесів, які завжди породжує будь-яка театральна подія, а також розглянуто агентів, залучених до такої комунікації. Водночас визначено театральну комунікацію як актуальну галузь дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Незважаючи на те що ще такі режисери, як Є. Гротовський чи П. Брук, вказували на комунікативну природу театральної події, комунікація довгий час не була актуальною галуззю театрознавства, окрім розвитку семіотики театру та/або видовища. Не так було й у галузі комунікаційних досліджень з огляду на такі провідні журнали, як «*Journal of Communication*», «*Human Communication Research*», «*Communication Research*», «*Communication Theory*», «*Discourse & Society*», «*Discourse & Communication*», «*Comunicar*», «*Comunicación y Sociedad*», «*Revista Latina de Comunicación Social*» або «*Zer*», а також останні публікації (Martínez Nicolás & Saperas Lapiedra, 2011; Fernández-Quijana & Masip, 2013). У театральних журналах, таких як «*The Drama Review*», «*New Theatre Quarterly*», «*Theatre Journal*» або «*Performance Journal*», досліджень про комунікацію та театр мало, за винятком «*Theatre Research International*».

Комунікацію театру та його аудиторію вивчали радянські дослідники О. Гвоздев, В. Дмитрієвський, Г. Дадамян, М. Загорський, І. Ігнатов, Л. Коган, Ю. Фохт-Бабушкін, М. Хренов. В Україні особливості взаємовідносин глядачів і театру на різних етапах історичного розвитку й театральну аудиторію вивчали О. Курбас, Я. Мамонтов, П. Рулін та сучасні дослідники І. Безгін, О. Семашко, В. Ковтуненко

(2002), А. Лягущенко, К. Юдова-Романова (Безгін та ін., 2006). До вивчення різних аспектів формування системи театральної комунікації в контексті взаємодії художньої та нехудожньої сфер діяльності звертався В. Панасюк.

Українська вчена, засновниця синергетики художньої культури як окремого напрямку в гуманітаристиці Н. Корнієнко констатує факт театралізації всього нехудожнього простору (від суспільного життя до побуту). Для неї процес «захоплення» театром «суміжних територій» і маркування їх як «своїх» (Дутчак та ін., 2010, с. 202) – це симптом пошуку нового, більш адекватного часу спілкування. До того ж театр як громадський інститут є своєрідним сейсмографом, що фіксує тектонічні зрушення в «людському життєустрої». Н. Корнієнко (2010) особливу увагу приділяє «театру глянцю», експансія якого призводить до безповоротних соціальних і власне художніх втрат, особливо у царині сценічного мистецтва: «Театр глянцю, що витісняє актора-особу-професіонала, режисера-стратега театрального процесу, – ознаки демонтажу людини як художньо-естетичного та етичного начала. Його духовної іпостасі та сутності» (с. 17).

З думками Н. Корнієнко узгоджується твердження Б. Пікон-Валлен. Вона, урахувуючи відповідну концепцію Гі Дебора, свідомо називає сучасний соціум «суспільством вистави», яке «характеризується загальною видовищністю, де все стає “мізансценою”, а саме поняття “мізансцена”, знецінившись, втрачає своє первісне значення» (Пікон-Валлен, 2010, с. 25). Щоправда, Б. Пікон-Валлен тотальну театралізацію життя пояснює жорстокою конкуренцією, яка нині виникла між різними медіальними засобами та спричинила радикальні зміни в споконвічній природі сценічного мистецтва:

Поле самого театру розширилося і його існування значно зросло. Театр кінця ХХ і початку ХХІ століть все більше фрагментується (зараз треба говорити про театри у множині), і вистави стають дедалі неодноріднішими. Через конкуренцію з іншими медіа змушений «проникати» скрізь, куди тільки можливо, театр, опиняючись у ситуації опору, розширює поле своєї діяльності, використовуючи інші види мистецтва, і перетворюється, займаючи всі можливі місця, розклади та тимчасові відрізки. (Пікон-Валлен, 2010, с. 25)

Отже, незважаючи на різноманітність пояснень процесу тотальної театралізації, констатують безперечну здатність театру до експансії в культуру та мистецтво взагалі. Але тоді виникає слушне запитання про комунікативний механізм освоєння митцями в процесі художньої творчості театральної естетики та про форми театралізації повсякденного життя. Це питання постає не вперше. Та й самі процеси взаємодії театру та життя не є виключно фактом культури ХХІ століття. У такому разі коректніше було б говорити про їх інтенсифікацію, активізацію взаємообміну предметами й ідеями, що відбувається між сценою та залом для глядачів. Виникає нагальна необхідність розуміння подібного роду процесів, універсальних за своїм характером, визначення певних закономірностей взаємодії художньої та нехудожньої сфер на основі аналізу театральних комунікацій, що встановлювалися в минулому та є сьогодні. Цим, власне,

пояснюється актуальність обраної теми дослідження, логіка проведення якого вимагає осмислення того, як у гуманітарній науці актуалізувалися та розроблялися подібні питання, яка специфіка спілкування сцени й залу для глядачів.

Мета статті – проаналізувати природу та характеристики різних комунікаційних процесів, які завжди породжує будь-яка театральна подія, а також розглянути залучених до них агентів. Водночас охарактеризуємо театральну комунікацію як актуальну галузь дослідження.

Виклад основного матеріалу

Питання про театр як особливий тип соціокультурної комунікації, як свідчить історія гуманітарної науки, з різною мірою глибини розглядали в системі координат численних теоретичних концепцій. Та перш ніж здійснити огляд результатів проведених досліджень, конче слід звернутися до теорії комунікативного акту, розробленої в лінгвістиці Р. Якобсоном.

Ця лінгвістична теорія за своїм характером є універсальною, а тому в її перспективі можна аналізувати будь-яке мистецьке явище, зокрема й театральне. Адже специфіку кожної галузі художньої діяльності визначають особливості її мови (коду), а також певні правила застосування цієї знакової системи, що забезпечують її функціонування та гарантують установалення відповідних комунікацій.

За Р. Якобсоном, здійснення будь-якої мовленнєвої події (мистецької теж) і будь-якого акту спілкування, зокрема й театального, уможлиблюється наявністю шести обов'язкових компонентів (*Jakobson's Communication Model*):

АДРЕСАНТ надсилає ПОВІДОМЛЕННЯ ОДЕРЖУВАЧУ. Щоб повідомлення виконало свої функції, необхідні: КОНТЕКСТ, про який мова йде (в іншій, не зовсім точній термінології, «референт»); контекст повинен сприйматися адресатом, або бути вербальним, або допускати вербалізацію; КОД, повністю або частково загальний для адресанта та адресата (або, інакше кажучи, для кодуєчого та декодуєчого); і, нарешті, КОНТАКТ – фізичний канал і психологічний зв'язок між адресатом і адресантом, що уможливлює встановлення і підтримку комунікації. Всі ці фактори, які є необхідними елементами мовної комунікації, можна подати у вигляді такої схеми:

КОНТЕКСТ

АДРЕСАНТ → ПОВІДОМЛЕННЯ → АДРЕСАТ

КОНТАКТ

КОД

Кожному із цих шести факторів відповідає особлива функція мови. (Jakobson, 1960, p. 353)

Усі ці компоненти присутні й у театральному мистецтві як складники особливої комунікативної системи. Проте з урахуванням особливостей театру як виду мистецької діяльності, вони дещо своєрідні. Приміром, «адресант» – глядач, слухач не є індивідуалізованим, як переважно стає з літературними творами. «Повідомлення» зі сцени, на відміну від «повідомлення» літературного чи образотворчого, не є одноосібним, а є результатом колективної творчості – сукупністю творчих зусиль драматурга, режисера, сценографа, хореографа, композитора, фахівців художньо-постановочних підрозділів театру, театральних менеджерів, а також, безумовно, виконавців. Завдання останніх – це не тільки завдання адресанта – безпосереднього транслятора сценічної інформації, а й своєрідного компонента художнього тексту. Підкреслимо, що залежно від жанрової приналежності тої чи тої театральної вистави залежатиме й лексична форма трансляції адресантом сценічної інформації – драматична, вокальна, хореографічна, музична, пантомімічна тощо.

Одержувачем повідомлення, тобто адресатом, є глядач. Контакт між публікою та сценою здійснюється в попередньо визначеному й обмеженому просторі, що є обов'язковою умовою успішного здійснення будь-якої художньої комунікації. Ефективність функціонування «фізичного каналу» та встановленого «психологічного зв'язку» між адресатом та адресантом залежить від того, наскільки зрозумілим для них є код і наскільки загальним для них є контекст. У цьому разі слід зазначити, що сценічна мова та контекст як комунікативні чинники зумовлені специфікою театрального мистецтва. Так, театральна мова – це полікодове утворення, де використовуються «лексика та синтаксис» інших художніх мов (докладніше про це у статті «Коди у театрі» у «Словнику театру» Паві, 2006, с. 208–209). А спільність контексту визначають особливості функціонування комунікантів як у власне мистецькому просторі, так і в просторі повсякденного життя.

Це все є підставою того, щоб розуміти театр як «особливу форму комунікації *face to face*» (Бальме, 2008, с. 81). А тому комунікативний підхід до процесу трансляції й сприйняття сценічного тексту є обґрунтованим, але не новим, про що свідчить відповідний масив досліджень у європейській гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ століття. Декотрі, як, наприклад, Іво Осолсоб, схильні вважати театр за своєрідний прототип людської комунікації взагалі:

Унікальною специфікою театру є те, що він представляє свій об'єкт, тобто людське спілкування, через спілкування між людьми: у театрі людське спілкування (комунікація персонажів) виражається самим людським спілкуванням, спілкуванням акторів; не тільки об'єкт, оригінал, а й повідомлення, модель, є людською комунікацією, семіозисом. [Переклад мій. – В. П.] (Osolsobě, 1980, p. 427)

В інтерпретації вітчизняного театрознавця А. Овчиннікової «комунікація – акт спілкування, зв'язок між двома чи більше індивідами, заснований на взаєморозумінні, це акт обміну думками, повідомленнями, ідеями – специфічна форма взаємодії людей» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 121).

Далі А. Овчиннікова (2007) відзначає, що комунікація «складається з комунікативних актів, у яких беруть участь комуніканти, котрі породжують висловлення та інтерпретують їх» (с. 121). Ураховуючи специфіку театрального мистецтва, такими безпосередніми «комунікантами» є актори й глядачі – відправники сценічного тексту та його отримувачі.

Щоправда, конче треба зробити принципово важливе уточнення. «Театральна комунікація» і «спілкування-діалог» між акторами й глядачами – явища різні. При цьому друге в межах простору встановлення контакту є переважним, пріоритетним. Але в комунікативному підході домінує інформаційний складник – текст, тобто особливим чином організована сценічна інформація.

Це положення підтверджує й П. Паві (2006), для якого театральна комунікація – це «процес обміну інформацією між сценою та залом» (с. 443).

К. Бальме (2008) вважає, що необхідним гарантом успішного здійснення комунікації, крім згаданих двох обов'язкових учасників, є театральний простір, тобто місце встановлення контакту, та наголошує: «<...> складовими цієї комунікації є взаємообумовлений процес гри і споглядання, взаємодія виконавців, глядачів і простору. Всі інші елементи – декорації, костюми, драматургія, режисура тощо – є більш чи менш вагомими доповненнями, від яких, за потреби, можна й відмовитися, загалом не піддаючи сумнівові наявність театральної комунікації» (с. 162).

Саме ці три елементи, на його думку, утворюють своєрідний «трикутник», який можна назвати «презумпцією комунікативності»: «Якщо ізолювати три названі вище елементи театральної комунікації: виконавця, глядача і простір, тоді їх можна зобразити графічно у вигляді рівноцінного "трикутного" відношення один до одного» (Бальме, 2008, с. 162). Зважаючи на це положення, далі К. Бальме в історичній перспективі аналізує різні теоретичні та практичні системи щодо існування актора в межах сценічного простору (наприклад, система К. Станіславського, Б. Брехта, Всеволода Меєрхольда, Є. Гротовського). Але поза увагою залишається проблема перебування глядача – отримувача сценічної інформації – у місці здійснюваного контакту (різноманіття реакцій, типологізація моделей поведінки й ін.). Водночас логіка самого дослідження порушує той-таки баланс «рівноцінного "трикутного" відношення», на неодмінності якого як комунікативного гаранта наполягає К. Бальме.

Можна вважати, що порушену рівновагу в наукових розвідках відновлює А. Пауль. У системі координат комунікативної теорії він переконливо доводить провідну роль глядача в продукуванні сценічного тексту: «Бо ж саме завдяки публіці театральне дійство починає жити, саме публіка його довершує й саме через неї воно набуває тимчасового та позачасового ефекту» [переклад мій. – В. П.] (Paul, 1981, р. 231). На його думку, виявлення комунікативної специфіки театру дає змогу відокремити сценічне мистецтво від інших візуальних мистецтв, зокрема й медійних. Отже, «звуження театру до комунікативної ситуації зумовлює формування теорії, яка має на меті осмислити феномен театру в "чистій формі"» (Бальме, 2008, с. 81).

Ураховуючи специфіку стосунків між комунікантами, що складаються в межах театрального простору, К. Бальме з посиланнями на М. Пфістера вирізняє

дві комунікативні системи. Перша – це так звана внутрішня, «яка передбачає інтеракцію або ж комунікацію між фіктивними дійовими особами в межах фіктивності зображуваного світу» (Бальме, 2008, с. 162). Друга – зовнішня – «регулює обмін інформацією між сценою і глядацькою залюю» (Бальме, 2008, с. 162).

У контексті дослідження проблеми взаємодії художньої й нехудожньої сфер найцікавішою є саме зовнішня комунікація, яка здійснюється між сценою та глядачем. П. Паві розглядає її як глобальну й виокремлює в ній дві підсистеми: «виконавець і глядач» та «персонаж і глядач» [переклад мій. – В. П.] (Pavis, 1987, р. 89). Аналізуючи першу, він доходить парадоксального висновку про її «недійсність»: «Між виконавцем і глядачем не існує справжньої комунікації: виконавець намагається забути самого себе за маскою свого персонажа, глядача ж звичайно цікавить не виконавець Х, що виконує роль персонажа У, а безпосередньо персонаж У (принаймні в тому випадку, коли спрацьовує ідентифікація й коли виконавець не відчужений від своєї ролі)» [переклад мій. – В. П.] (Pavis, 1987, р. 89).

Положення П. Паві потребує деяких коментарів. Мова йде лише про так званого «ідеального» (за Ю. Лотманом, фольклорного) глядача. Саме він, за твердженням А. Баканурського, як «міфологізований образ» донині існує в «театральній свідомості». Отже, у термінології комунікативної теорії відправник сценічної інформації сформував образ ідеального її отримувача, «здатного цілком повірити в усе, що відбувається на сцені, віддатися владі сценічної ілюзії» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 39–40). Саме такому ідеалу «відповідає переважно дитяча аудиторія або неофіти глядацької зали» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 40). Вони не диференціюють актора й персонажа, внаслідок чого вигаданий герой у їхній свідомості є суб'єктом, що реально існує. У більшості ж випадків глядач проводить розділювальну межу, про що свідчить такий мотив, який спонукає до відвідування театру, як «піти подивитися на живого актора»: «ходять на актора» або на актора, котрий виконує конкретну роль у конкретному спектаклі.

Стверджуючи, що між виконавцем і глядачем немає справжньої комунікації, П. Паві моделює можливі варіанти її встановлення: «Єдина можливість комунікації могла б відбуватися під час зупинки гри або під час звертання до публіки, яке б не передбачалося мізансценою» [переклад мій. – К. Ю.-Р.] (Pavis, 1987, р. 89). Усі ці випадки за своєю сутністю є ексцесами, що порушують процес транслявання сценічної інформації. Найчастіше причини виникнення їх постають у сфері нехудожньої діяльності людини. До речі, саме ця сфера стає тим простором, де глядач може встановити бажаний безпосередній контакт з виконавцем. Визначити природу такого роду порушень, пояснити специфіку спілкування актора й глядача поза театральним простором можна лише тоді, коли, застосовуючи комунікативну теорію, будуть досліджені особливості взаємодії художньої та нехудожньої сфер.

У міркуваннях П. Паві принципово важливим виявляється питання про інформацію, яку виробляє глядач у процесі здійснення театральних комунікацій. Посилаючись на монографію «Вступ до семіології» Дж. Мунена («*Introduction à la sémiologie*» G. Mounin, 1970), П. Паві (2006) стверджує: «Якщо в понятті комунікації вбачати симетричний обмін інформацією, то коли слухач стає адресатом

і користувачем одного й того ж коду, театральна гра перестає бути комунікацією» (с. 443). Додатковим аргументом для П. Паві стає той факт, що глядач не переміщається в межах театального простору й володіє практично незначним арсеналом комунікативних сигналів – оплесками та свистом:

Чи можна говорити про комунікацію, якщо мати на увазі заохочення актора оплесками, як про вплив на його гру? У будь-якому разі, мабуть, якість спектаклю та увага взаємозалежні. Труднощі полягають у формалізації цього впливу погляду, подиху, присутності або відсутності публіки на актора. Останній дуже відчуває атмосферу зали навіть у момент найвищої зосередженості та ідентифікації з персонажем. [Переклад мій. – К. Ю.-Р.] (Pavis, 1987, p. 89)

Для П. Паві безперечним є той факт, що якість трансльованого зі сцени тексту безпосередньо залежить від ефективності встановленого контакту. Відправники художньої інформації враховують інформацію, яку синхронно виробляють її отримувачі – глядачі. На цьому ж наполягає й А. Овчиннікова: «Театральна комунікація потребує не тільки обміну інформацією між сценою та глядацькою залю, а й зворотного зв'язку» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 121).

Щоправда, відкритими (а інколи навіть несформульованими) залишаються принципово важливі питання. Наприклад, про репертуар комунікативних сигналів, якими володіє глядач. Окрім свистків, вигуків, оплесків або помідорів, що їх згадує П. Паві (2006, с. 279, с. 443), публіка часто користується широким спектром вербальних засобів, здійснює спровоковані сценічним текстом акції, які так чи так впливають на подальший процес передачі інформації. Розв'язати такі проблеми неможливо без урахування специфіки взаємодії художньої та нехудожньої сфер. Водночас виявляється певна обмеженість дослідницького потенціалу комунікативної теорії щодо її застосування до театальної практики. І в такому разі можна погодитися з К. Бальме (2008), який стверджує:

Як науково-теоретичне підґрунтя для театрознавства ця теорія – в основі своїй логічна – видається проблематичною. Попри деякі спроби, дослідження інтеракції між глядачами й акторами виявилось не таким легким завданням. Через свій історичний розвиток театрознавство значно більшою мірою орієнтувалося на гуманітарні, ніж на суспільні науки. Підготовлений теорією символічного інтеракціонізму «емпіричний поворот», за винятком кількох спроб досліджень глядацької аудиторії, майже не спостерігався. (с. 82)

У такому разі очевидно стає необхідність звернення до інших галузей гуманітарної науки, де досліджувалися проблеми, пов'язані з театральними комунікаціями. Навіть поверховий огляд свідчить про те, що найчастіше науковці зважають на публіку та процеси її взаємодії зі сценою, які здійснюються в театрі – у зоні встановлюваного контакту. Цю підвищену увагу пояснюють тим, що

«сама публіка вдихає в театральне дійство життя, довершує його і надає йому його часової й позачасової дієвості» [переклад мій. – В. П.] (Paul, 1981, p. 231). Слід зазначити, що розуміння ролі глядача в гуманітарній науці не завжди було таким, що й підтверджує Бальме (2008)

Основне значення глядача в театральному дійстві, тобто у виставі, зумовило переверот у дотеперішньому уявленні про стосунки між виконавцем і глядачем. Якщо раніше виходили з того, що активний виконавець пропонує всуціль пасивному глядачеві естетичний продукт для споживання, то східнонімецький режисер і учень Брехта Манфред Векверт обернув це рівняння цілком навпаки, оголосивши глядача «первинним актором» у театральній виставі. (184)

За такої умови виникає нагальна проблема вибору ефективних методів дослідження театральної публіки, про актуальність якої пише К. Бальме (2008)

Проте необхідне зміщення акцентів з продукування на рецепцію, з погляду театрознавства, було легше проповідувати, ніж реалізувати. Констатувати основне значення глядача – це одне, а дослідити цю ситуацію науково – зовсім інше. Досить нелегко охопити складні знакові процеси постави, а як можна дослідити процеси, які відбуваються у головах глядачів під час і після вистави? Пошуки відповіді на це питання позначилися на різних підходах до вивчення публіки й рецепції вистави, які можна поділити на історичні, емпірично-соціологічні й рецептивно-естетичні напрями. (с. 184)

З трьох підходів К. Бальме найпоширенішим є соціологічний. Адже публіка є поняття насамперед соціальне. На початок XXI століття виник цілий масив відповідних наукових досліджень. Саме масштабність здійсненої наукової роботи дала змогу А. Баканурському в «Сучасному театральнo-драматичному словнику», виданому 2007 року, вважати глядацьку аудиторію одним «з найулюбленіших об'єктів вивчення соціології театру – науки, здатної за допомогою анкетування та інших інструментів комплексно досліджувати склад глядацької зали з погляду її фізіологічних, професійних, соціальних особливостей, визначити художні уподобання публіки, її підготовленість до сприйняття спектаклю» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 40).

Проте навіть за умови застосування ефективних методів дослідження виникає питання про деяку обмеженість соціологічного підходу, що й констатує К. Бальме (2008)

У соціологічних дослідженнях глядачів вивчають за статтю, віком, етнічним походженням тощо для окремих театрів, міст і регіонів. Цей тип вивчення публіки значно важливіший для телебачення, ніж для театру. Хоча предметом цих досліджень є театр і його публіка, їхня

методологія залишається суто соціологічно-емпіричною. Виникає питання, чи для такого вивчення потрібні спеціальні театрознавчі дослідження публіки, а чи, може, їх краще делегувати соціології. (с. 187)

У цьому разі особливо важить факт розуміння публіки як об'єкта міждисциплінарних досліджень, а саме соціології, психології, теорії й історії культури, теорії та історії комунікацій. Водночас комунікативний підхід виокремлюється як один з найбільш перспективних у справі вивчення театрального глядача (і віддаленого минулого, і сьогодення).

Із цими ідеями співвідносяться й результати досліджень наших вітчизняних науковців. «Адресатом театру є глядач, і знати його – обов'язок театру, а тому важливою проблемою театрознавства є дослідження історії театральної аудиторії та її еволюції», – вважають автори дослідження «Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин» (Безгін та ін., 2006, с. 4). Саме такий підхід, на їхню думку, сприятиме розв'язанню цілої низки завдань, «адже в реальній практиці театрального і художнього життя взагалі постійно виникає проблема неадекватності уявлень театру про свого глядача, його відставання у розумінні проблем формування театральної рецепієнтної естетики, з орієнтацією на “вчорашню” аудиторію, склад якої непомітно кількісно і якісно змінився» (Безгін та ін., 2006, с. 52). Отже, соціологічне дослідження передбачає вивчення соціальних груп, з яких складається театральна зала, аналіз їхньої динаміки та притаманних їм внутрішніх характеристик. У такому разі зазвичай застосовують соціально-демографічні, освітні та загально-культурні виміри.

На сьогодні питання функціонування глядача як специфічного соціального утворення досліджують і в історичному аспекті, головним чином у контексті проблем, пов'язаних з історією театрального мистецтва певного часового періоду або конкретного регіону. Дослідження публіки в історичному аспекті передбачає реконструювання її поведінки в межах театрального простору, що можна здійснити тільки за наявності відповідних історіографічних джерел.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні театру як соціально-комунікативного мистецького інституту та фокусуванні наукової уваги на колективній специфіці різних агентів, які залучаються до комунікації в процесі сценічної творчості.

Висновки

У результаті здійсненого дослідження можна дійти висновку, що сценічне мистецтво являє собою особливий тип художньої комунікації. Тому комунікативний підхід є одним з пріоритетних у справі вивчення процесу трансляції та сприйняття сценічного тексту. Саме про це свідчить відповідний корпус досліджень у гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ століття. Водночас театральну комунікацію розуміють як процес соціокультурного обміну інформацією у художній формі, що відбувається в умовно визначеному сценічному просторі. Адресант (відправник, транслятор) і адресат (отримувач, рецепієнт комунікації, глядач/слухач) художнього тексту, а також локація контакту створюють відно-

шення особливого комунікативного трикутника. Кожний з трьох компонентів може бути предметом окремого наукового дослідження в різних галузях знань, таких як соціологія, театрознавство, культурологія, соціальні комунікації.

Здійснений науковий дискурс сприяє більш глибокому осмисленню соціокультурної місії театру як особливого художнього типу соціальної комунікації.

Перспективу подальшого наукового пошуку з вивчення театру як особливого типу художньої комунікації вбачаємо у визначенні комунікативного потенціалу у виконавському мистецтві й у з'ясуванні особливостей освітньо-професійної підготовки спеціалістів з виконавського мистецтва.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баканурский, А. Г., & Овчинникова, А. П. (2007). *Современный театрально-драматический словарь*. Студия «Негоциант».
- Бальме, К. (2008). *Вступ до театрознавства*. ВНТЛ-Класика.
- Безгін, І. Д., Семашко О. М., & Юдова-Романова К. В. (2006). *Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин: соціологічні дослідження*. Компас.
- Безгін, І. Д., Семашко, О. М., & Ковтуненко, В. І. (2002). *Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності (Частина I: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції)*. Наука.
- Дутчак, Г., Коваленко, О., & Островерх, О. (2010). *Круглий стіл «Театральна режисура ХХІ ст.: метаморфози професії» (25 лютого 2010 р.)*. Фрагменти. *Курбасівські читання*, 5, 201–219.
- Корнієнко, Н. (2010). Трансформація професії «режисер» у постнекласичному просторі культури: оптимістичний і песимістичний прогнози. *Курбасівські читання*, 5, 7–22.
- Курбас, Л. (1988). Зміцнення в масах класової ідеології – завдання мистецтва. Театр і глядач. В *Березіль. Із творчої спадщини* (с. 133–142). Дніпро.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (М. Якубяк, пер.). Видавництво Львівського університету ім. І. Франка.
- Пікон-Валлен, Б. (2010). Засоби відео в театрі: історія і сучасний стан. *Курбасівські читання*, 5, 23–37.
- Barthes, R. (1973). *Literatura y Significacion*. In *Ensayos criticos* (pp. 309–330). Seix Barral.
- Fernandez-Quijana, D., & Masip, P. (2013). *Tres decadas de investigacion espanola en comunicacion: Hacia la mayoria de edad*. *Comunicar*, 41, 15–24. <https://doi.org/10.3916/C41-2013-01>
- Jakobson R. (1960). *Linguistics and poetics*. Massachusetts Institute of Technology.
- Jandova, J. & Volek, E. (Eds.). (2013). *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa*. Fundamentos.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros.
- Martinez Nicolas, M., & Saperas Lapiedra, E. (2011). *Comunicacion en Espana (1998-2007). Analisis de los articulos publicados en revistas scientificas*. *Revista Latina de Comunicacion Social*, 66, 101–129. 10.4185/RLCS-66-2011-926-101-129
- Osolsobě, I. (2013). *Ostension como un caso limite de la comunicacion humana y su importancia para el arte*. In J. Jandova, & E. Volek (Eds.), *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa* (pp. 201–225). Fundamentos. Spanish

- Osolobě, I. (1980). Cours de théâtristique générale. *Études littéraires*, 13(3), 413–435 <https://id.erudit.org/iderudit/500525ar>
- Paul, A. (1981). Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In Klier, H. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (pp. 208–237). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. German
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Messidor.
- Villora, P. M. (2004). Apuntes para un modelo de crítica teatral en prensa. *Anales de la literatura española contemporánea*, 29(2), 135–144.

REFERENCES

- Bakanurskii, A. G., & Ovchinnikova, A. P. (2007). *Sovremennyi teatralno-dramaticheskii slovar* [Modern theatrical-dramatic dictionary]. Studia "Negotiant" [in Russian].
- Balme, K. (2008). *Vstup do teatroznavstva* [Introduction to theater studies]. VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
- Barthes, R. (1973). Literatura y Significacion [Literature and Significance]. In *Ensayos criticos* (pp. 309–330). Seix Barral [in Spanish].
- Bezghin, I. D., Semashko O. M., & Yudova-Romanova K. V. (2006). *Hliadach i teatr: sotsiodynamika vziemovidnosyn: sotsiologichni doslidzhennia* [Spectator and theater: sociodynamics of relationships: sociological studies]. Kompas [in Ukrainian].
- Bezghin, I. D., Semashko, O. M., & Kovtunenکو, V. I. (2002). *Teatr i hliadach v suchasni sotsiokulturnii realnosti* [Theater and the audience in the modern socio-cultural reality]. (Part I. Sotsialno-khudozhni vymiry ukrainskoho teatru: retrospektykva, stan, tendentsii [Social and artistic dimensions of Ukrainian theater: retrospective, state, trends]). Nauka [in Ukrainian].
- Dutchak, H., Kovalenko, O., & Ostroverkh, O. (2010). Kruhlyi stil "Teatralna rezhysura XXI st.: metamorfozy profesii" (25 liutoho 2010 r.). *Frahmenty* [Round table "Theatrical directing of the 21st century: metamorphoses of the profession" (February 25, 2010). *Fragments. Kurbas Reading*, 5, 201–219 [in Ukrainian].
- Fernandez-Quijana, D., & Masip, P. (2013). Tres decadas de investigacion espanola en comunicacion: Hacia la mayoria de edad [Three decades of Spanish communication research: Coming of age]. *Comunicar*, 41, 15–24 <https://doi.org/10.3916/C41-2013-01> [in Spanish].
- Jakobson R. (1960). *Linguistics and poetics*. Massachusetts Institute of Technology [in English].
- Jandova, J. & Volek, E. (Eds.). (2013). *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa* [Theater theory of the Prague School: from phenomenology to performative semiotics]. Fundamentos [in Spanish].
- Korniienko, N. (2010). Transformatsiia profesii "rezhyser" u postneklasychnomu prostori kultury: optymystychnyi i pesymystychnyi prohnozy [Transformation of the "director" profession in the post-non-classical space of culture: optimistic and pessimistic forecasts]. *Kurbas Reading*, 5, 7–22 [in Ukrainian].
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro* [The sign and the theater]. Arco Libros [in Spanish].
- Kurbas, L. (1988). Zmitsnennia v masakh klasovoi ideolohii – zavdannia mystetstva. Teatr i hliadach [Strengthening class ideology in the masses is the task of art. Theater and audience]. In *Berezil. Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil From the creative heritage] (pp. 133–142). Dnipro [in Ukrainian].

- Martinez Nicolas, M., & Saperas Lapiedra, E. (2011). Comunicacion en Espana (1998–2007). Analisis de los articulos publicados en revistas cientificas [Research on Communication in Spain (1998–2007). Analysis of articles published in scientific journals]. *Revista Latina de Comunicacion Social*, 66, 101–129. 10.4185/RLCS-66-2011-926-101-129 [in Spanish].
- Osolobě, I. (2013). Ostension como un caso limite de la comunicacion humana y su importancia para el arte [Ostension as a borderline case of human communication and its importance for art]. In J. Jandova, & E. Volek (Eds.), *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa* (pp. 201–225). Fundamentos [in Spanish].
- Osolobě, I. (1980). Cours de théâtristique générale. *Études littéraire*, 13(3), 413–435 <https://id.erudit.org/iderudit/500525ar> [in French].
- Paul, A. (1981). Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln [Theater studies as a study of theatrical action]. In H. Klier, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (pp. 208–237). Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].
- Pavi, P. (2006). *Slovnýk teatru* [Dictionnaire du theatre]. (M. Yakubyak, Trans.). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre* [Theater dictionary]. Messidor [in French].
- Pikon-Vallien, B. (2010). Zasoby video v teatri: istoriia i suchasnyi stan [Video media in the theater: history and current state]. *Kurbas Reading*, 5, 23–37 [in Ukrainian].
- Villora, P. M. (2004). Apuntes para un modelo de crítica teatral en prensa [Notes for a model of theater criticism in the press]. *Anales de la literatura española contemporánea*, 29(2), 135–144 [in Spanish].

THEATER AS A SPECIAL TYPE OF ARTISTIC COMMUNICATION IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

Valerii Panasiuk^{1a}, Kateryna Iudova-Romanova^{2a}

¹ Doctor of Art Studies, Associate Professor;

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2307-6185

² PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to characterize theatrical communication as an actual field of scientific research, as well as to analyse the nature and characteristics of various communication processes that any theatrical event generates. **Research methodology.** The following methodological approaches were used in the study: analytical: to review existing scientific publications on the subject of the study; theoretical: to define the concept of "theatrical communication"; conceptual: to identify connections in the system of theatrical communication. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehension of the contemporary scientific discourse on theatre as a social and communicative artistic institution and in the focus of scientific attention on the collective specificity of various agents involved in communication in the stage creativity process. **Conclusions.** The study confirms the idea of theatre as a special type of artistic communication. Therefore, the communicative approach is one of the priorities in the study of the process of broadcasting and perception of the stage text. This is evidenced by the relevant body of research in the humanities of the twentieth and early twenty-first centuries. At the same time, theatrical communication is understood as a process of socio-cultural exchange of information in an artistic form that takes place in a conditionally defined stage space. The sender (transmitter) and addressee (receiver, recipient of communication, viewer/listener) of a literary text, as well as the location of the contact, create a peculiar communicative triangle. Each of the three components can be the subject of a separate scientific study in various fields of knowledge: sociology, theatre studies, cultural studies, and social communications. Depending on the genre of a theatrical event, the addressee may use the appropriate lexical form of broadcasting stage information: dramatic, vocal, choreographic, musical, pantomimic, visual, etc.

Keywords: theatre; communication; performer; spectator; artistic and non-artistic