

УДК 792.08.038.531

DOI <https://doi.org/10.32782/bsps-2025.1.16>

ПОДІЄВІСТЬ ЯК СТРАТЕГІЯ РОЗВИТКУ НОВІТНЬОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРУ

Нанушка Татяна Сося Подковирофф

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування,
докторант кафедри зарубіжної літератури
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, Одеса, Україна
orcid.org/0000-0001-6165-4436
e-mail: nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com

Анотація. У статті аналізується подієвість факту п'єси, вона характеризується з погляду функціонального, який дає режисеру ключ для постановки й інтерпретації тексту п'єси. Однак до події можна підійти із сутнісного плану, вагомість події для твору тоді визначатиметься стилем і жанром. Тобто подієвість визначається багатьма обставинами: функціонуванням, конфліктом, дієвим фактом, стилем і жанром вистави, тобто це форма, якій кожен режисер надає свого змісту. Подія є фундаментальною категорією для режисера, водночас залишається по суті суб'єктивною категорією. Виділяємо драматургічне, драматичне, театральне сприйняття події, спосіб її втілення, тобто режисерські експерименти з формою п'єси, як-от: перформанс, інсталяція, виставка, імерсивність; топонімікою – завод, будинок, квартира тощо. Доведено, що для драматурга подія – основа сюжету, ситуація із життя персонажів, яка міняє це життя, це погляд через життя на подію. Режисер створює подію як дію, подія є основною одиницею вираження його трактування п'єси, засобом донесення свого задуму до глядача, тобто режисер драматургічну подію перетворює на сценічну, рухаючись від події до її театального втілення, це є комунікативною стратегією режисера, яка втілюється за допомогою візуальних, наративних, лінгвістичних, музикальних комунікативних тактик. Глядач бачить сценічну театральну подію, він усвідомлює реальність події у процесі співпереживання, а критик дивиться на подію через глядацьке сприйняття та театральну традицію. Отже, подія є основою розвитку сучасного театру та драми, адже природа події дає режисеру ключ до постановки, організації мізансцени, інсталяції, перформансу, вистави; подія як дієвий факт розкриває можливості побудови акторської гри, сценічної дії. Відзначається відірваність театру від драматургічного тексту, відсутність останнього як основи театальної дії – це одна з комунікативних стратегій розвитку сучасного театру. Режисер виступає інтерпретатором театальної дії, що відбувається на кону, він пропонує інтерпретувати якийсь текст чи життєвий епізод глядачам, тобто відбувається подвійна інтерпретація, або інтерпретація інтерпретацій. Це комунікативна стратегія залучення глядача не просто до текстотворення, а й до активного творення вистави, без цієї активності вистави, як такої, не буде.

Життєбудування, імерсивність уважаємо ще однією комунікативною стратегією розвитку майбутнього нового театру, перспективність якої покаже час; спонтанність і непередбачуваність, невідготовленість актора, який є й глядачем водночас, – одна зі стратегій розвитку сучасного театру, бо театр відшукує нові ідеї у вирії та стихії життя, намагаючись остаточно порвати із драматургією, літературою, тому емансипація театру від літератури – ще одна комунікативна стратегія розвитку сучасного театру.

Констатується розширення театальної комунікації іншими видами мистецтв, бо література, кіно, мультиплікація, відеоарт, інсталяція, виставка, показ – абсолютно все може апропріюватися театром. У цьому сенсі він має безмежну кількість можливостей, яких немає в жодного виду мистецтва, розмиваючи межі між *contemporary art* і *contemporary theater*.

Нарешті, відірваність вистави від театальної будівлі, що забезпечує зв'язок із соціально-культурним життям, а глядачеві – активну участь у виставі – ця комунікативна стратегія сучасного театру досить перспективна та дійова, сучасні режисери активно використовують імерсивність як стратегію розвитку театру. Проаналізовані комунікативні стратегії розвитку сучасного театру є новаторськими та мають відтінок експериментаторства, а їхню дієвість покаже час.

Ключові слова: подія, комунікативні стратегії, сучасний театр, імерсивність, драматургія.

EVENTFULNESS AS A STRATEGY FOR THE DEVELOPMENT OF MODERN DRAMA AND THEATER

Nanouchka Tatiana Sonia Podkovyoff

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Specific Purposes, Doctoral Student

at the Department of Foreign Literature

Odesa I.I. Mechnikov National University

Frantsyzkii Bulvar, 24/26, Odesa, Ukraine

orcid.org/0000-0001-6165-4436

e-mail: nanouchka.ts.podkovyoff@gmail.com

Abstract. *The article analyzes the event of the effective fact of the play, it is characterized from the functional point of view, which gives the director the key to the staging and interpretation of the text of the play. However, the event can be approached from the essential plan, the importance of the event for the work will then be determined by the style and genre. That is, the event is determined by many circumstances: functioning, conflict, effective fact, style and genre of the performance, that is, it is the form to which each director gives its content. The event is a fundamental category for the director, while remaining essentially a subjective category. We distinguish the dramaturgical, dramatic, theatrical perception of the event, the method of its embodiment, that is, directorial experiments with the form of the play, such as: performance, installation, exhibition, immersiveness; toponymy – factory, house, apartment, etc. It is proved that for the playwright the event is the basis of the plot, a situation from the characters' lives that changes this life, it is a view through life of the event. The director reproduces the event as an action, the event is the main unit of expression of his interpretation of the play, a means of communicating his idea to the viewer, that is, the director transforms the dramatic event into a stage event, moving from the event to its theatrical embodiment, this is the director's communicative strategy, which is embodied with the help of visual, narrative, linguistic, musical communicative tactics. The viewer sees the stage theatrical event, he realizes the reality of the event in the process of empathy, and the critic looks at the event through the viewer's perception and theatrical tradition. Thus, the event is the basis for the development of modern theater and drama, because the nature of the event gives the director the key to the production, organization of mise-en-scène, installation, performance, play; the event as an effective fact reveals the possibilities of constructing an actor's game, a stage action. The detachment of the theater from the dramaturgical text is noted, the absence of the latter as the basis of theatrical action is one of the communicative strategies for the development of modern theater. The director acts as an interpreter of the theatrical action that is taking place at stake, he offers to interpret some text or life episode to the audience, that is, a double interpretation or interpretation of interpretations occurs. This is a communicative strategy of involving the viewer not just in text creation, but also in the active creation of the performance, without this activity, the performance, as such, will not be.*

We consider life-building, immersiveness to be another communicative strategy for the development of the future of the new theater, the prospects of which will be shown by time; spontaneity and unpredictability, unpreparedness of the actor, who is also a spectator at the same time, is one of the strategies for the development of modern theater, because theater seeks new ideas in the flow and elements of life, trying to finally break with dramaturgy, literature, therefore the emancipation of theater from literature is another communicative strategy for the development of modern theater.

The expansion of theatrical communication at the expense of other types of art is noted, because literature, cinema, animation, video art, installation, exhibition, performance – absolutely everything can be appropriated by theater. In this sense, it has an unlimited number of possibilities that are not found in any other type of art, blurring the boundaries between contemporary art and contemporary theater.

Finally, the detachment of the performance from the theater building, which provides a connection with socio-cultural life, and the viewer's active participation in the performance – this communicative strategy of modern theater is quite promising and effective, modern directors actively use immersiveness as a strategy for the development of theater. The analyzed communicative strategies for the development of modern theater are innovative and have a touch of experimentation, and time will tell their effectiveness.

Key words: *event, communicative strategies, modern theater, immersiveness, dramaturgy.*

Подія як така є основою розвитку сучас- мінною природу події, визначенню її меж
ного театру та драми, адже завдяки розу- режисер ніби отримує ключ до постановки,

організації мізансцени, інсталяції, перформансу, через подію відкривається й можливість побудови акторської гри.

Подієвість – це дієвий факт, але не сам собою, а взятий у зв'язку з іншими фактами. Ось як визначається це поняття у «Словнику театрознавчих термінів і понять»: *подія* – 1) те, що відбулося, певне значне явище, факт суспільного або особистого життя; 2) основна структурна одиниця сценічного життя; конкретна ситуація, яка розгортається на очах у глядачів. Складається із сукупності фактів (пропонованих обставин), які змінюють/не змінюють звичне життя героїв. Одна із пропонованих обставин, яка змінює дії героїв, перебіг їхнього життя, називається подієвим фактом. Через його оцінку відбувається перехід від події до події [6, с. 101].

Мета статті – дослідження впливу подієвості як драматургічного поняття на комунікативні стратегії розвитку сучасної драматургії та театру.

Розуміння подієвості як дієвого факту дає право говорити про нього не просто як про факт життя, а про його сценічну природу, про можливості та способи сценічного втілення, тобто режисерами задіюється функціональний підхід до текстотворення, що дозволяє проникнути в сутність події, однак такий функціональний підхід не дозволяє остаточно проникнути в сутність події, тому, певно, режисер намагається вийти за межі сцени.

Визначення події можна вважати першим етапом п'єси, пошук дієвого факту чи ключа до дії – то наступний етап роботи режисера з виставою, що сценічно реалізує драматургічну подію. Дієвий факт пропонується режисером для залучення глядача-актора у внутрішній світ п'єси, тобто подія характеризується з погляду функціонального, але можна її оцінити із сутнісного підходу, тоді вагомість події для твору буде визначатися стилем і жанром. Тобто подієвість зумовлена багатьма обставинами: функціонуванням, конфліктом, дієвим фактом, стилем і жанром вистави, тобто це своєрідна форма, якій кожен режисер надає свого змісту, що важливий для режисера, можна сказати, що подія є фундаментальною категорією для нього, водночас залишається суб'єктивною категорією по суті.

Поняття подієвості та комунікативних стратегій є предметом дослідження в робо-

тах О. Бондаревої, Л. Войтенко, Ж. Бортнік, Н. Малютіної.

У дослідженні використано типологічний і системний **методи аналізу**.

Виклад основного матеріалу. Можна говорити про драматургічне, драматичне, театральне сприйняття події, спосіб її втілення, а доречними є режисерські експерименти з формою п'єси – перформанс, інсталяція, виставка, імерсивність, топоніміка – завод, будинок, квартира тощо.

Для драматурга подія – основа сюжету, ситуація із життя персонажів, яка змінює їхнє життя, це погляд через життя на подію. Режисер відтворює подію як дію, подія є основною одиницею вираження його трактування п'єси, засобом донесення свого задуму до глядача, тобто режисер драматургічну подію перетворює на сценічну, рухаючись від події до її театального втілення, що і є комунікативною стратегією режисера, яка втілюється за допомогою комунікативних тактик, візуальних, наративних, лінгвістичних, музичальних. Глядач бачить сценічну театральну подію, він усвідомлює реальність події у процесі співпереживання, та й критик дивиться на подію через глядацьке сприйняття та театральну традицію.

Попередньо можна сказати, що подія для драматурга це деяка подія, яка відбувається з персонажами п'єси, вона і є основою сюжету. У режисера й актора зовсім інший погляд. Він заснований саме на законах сцени та принципах сценічного виконання. Творці спектаклю під час аналізу подій не стільки виділяють їх, скільки прагнуть проникнути у внутрішній світ п'єси (через склад подій) і створити «своє» ставлення, свій «погляд» (трактування) цих подій. Варто зазначити, що режисер не проживає події безпосередньо, з погляду персонажа, він ніби «бачить» їх у часі та просторі, моделює на сценічному майданчику. Для нього подія – одиниця вираження задуму.

Драматург по-іншому бачить подію. Для нього це подія, вузол, точка перетину багатьох ліній дії персонажів. Але драматург позбавлений тієї сили проникнення в найдрібніші та найтонші психологічні нюанси, як це робить актор, проникнення, націленого на сценічний вираз. Якби він міг це зробити, то драматург став би актором. Драматург створює подійну основу п'єси, «склад подій»,

що відбувається з персонажами (і з волі персонажів), в одному відрізку часу та простору деякої вигаданої реальності, тобто для драматурга подія – це основа сюжету, те, що відбувається з персонажами.

Для глядача подія – це акт, який відбувається на сцені, до складу якого, окрім драматичних подій, входять живий актор, світло, музика, сценографія. Критик спостерігає виставу так само, як глядач, але він, на відміну від звичайного глядача, знає всю театральну технологію, бачить усі «білі нитки» вистави, тому він дещо інакше сприймає подію, вона постає для нього в загальному театральному руслі, за законами театального розвитку, він має визначити характер події та спосіб її подання глядачеві.

Отже, констатуємо, що подія у драматургічному творі – це надзвичайно важливий структурний елемент змісту твору та вистави, адже вона спричиняє абсолютно природне породження конфлікту. Вона забезпечує конфліктний розвиток дії п'єси, є результатом зіткнення як мінімум двох взаємно протилежних інтересів, світоглядів в одному місці та в один час. Подія є результатом зіткнення дії і контрдії, виразниками яких служать ті чи інші персонажі. У театрі події можуть відбуватися на сцені (на очах у публіки), про них можуть розповідати (нарація), але саме події лежать в основі дії, а ось спосіб їх утілення чи сценічної подачі глядачеві – це питання експериментаторства режисера, деколи й глядача.

Розглядаючи природу події, пам'ятаємо, що події в п'єсі відбуваються не самі собою, вони повинні бути вмотивовані. Мотивація події для драматурга та режисера є різною, для драматурга – це передусім логіка поєднання подій, тоді як для режисера й акторів важливою є психологічна мотивація, тобто логічна та психологічна мотивація не зводяться одна до одної. Події вмотивовані, художньо правдоподібні, якщо вони відповідають обставинам і психології дійових осіб.

Також необхідно відзначити ще одну особливість в аналізі мотивувань. Мотивування можна розуміти як відповідність учинку та характеру персонажа, а не лише як підготовку вчинку, його, так би мовити, «підґрунтя». Тобто мотив завжди присутній і визначає характер події, без мотиву подія неможлива, міра випадковості події фактично

дорівнює нулю. Умотивованість та причинно-наслідковий розвиток подій, їх виникнення одна з одної становлять сюжет або, за визначенням Арістотеля – «склад подій». Однак причинно-наслідкові зв'язки, якщо вони передбачувані й очевидні, не стануть поштовхом до розвитку цікавого сюжету, таким поштовхом буде «несподіванка як художня необхідність п'єси, яка надає їй гостроти та переконливості» [3, с. 34].

Для драматургічної події характерно те, що вона є фактом досконалим, вона написана раз і назавжди. Подія є даність, уникнути якої, не змінюючи змісту п'єси, практично неможливо. Режисеру важливий процес безпосереднього звершення чи створення події на очах у глядача. У театрі подія – творчий акт. Він зберігає крихітність вигадки та гри, ми вже зазначали, що вистава постійно залежить від зовнішнього вторгнення та впливу глядачів, від рівня гри акторів тощо. Для режисера так само важливою є комунікативна сила події, яка є однією з форм створення ілюзії реальної дії на сцені, тобто подія драматургічна та театральна не є тотожними в тій самій п'єсі. У принципі, ця вічність і непорушність драматургічної події змінюється на крихітність і тимчасовість у рамках театальної вистави, що й становить основу у визначенні та сприйнятті події.

Театр, звичайно, один із найархаїчніших соціально-культурних інститутів нашого часу, який найбільше змінився, як не парадоксально, порівняно з іншими видами мистецтва, за останні 20–30 років. Тобто якщо розглядати нову, післявоєнну історію, тобто другу половину XX ст., то виявиться, що саме театр пережив найрадикальніше оновлення. За часів мого дитинства та юності слово «театр» описувало зазвичай лише ту реальність, яку відтворювали в театральній будівлі на сцені. Кожен із нас знав, що театр – це таке місце, куди ти приходиш зазвичай до 19:00 святково одягненим, що це будинок із колонами, до якого треба купити квитки. Ти прийдеш, сядеш у залі, погасять світло. Ти дивитимешся на сцену, там ходитимуть люди, які прикидатимуться різними іншими людьми: Гамлетом, Сідом, Возним, вимовлятимуть текст якогось автора, а вистава матиме якогось режисера. Режисери бувають погані та хороші, авангардні та консервативні, але все одно все відбуватиметься в більш-

менш звичному форматі. Та чи звична нам театральна будівля завжди була такою, і чи завжди існував театр у такій будівлі? Нічого подібного. Театральні споруди у звичному нам вигляді виникають у XVIII ст.і, а більшість у XIX і на початку XX. Тобто це конкретний історичний період, коли театр помістив себе в таку театральну будівлю. До цього театр був на площах, паперті, де розігрувалися містерії, на вулицях (pageants, знамениті візки, англійський театральний жанр епохи Відродження), у різних місцях.

Так тривало до 30-их рр. минулого століття, коли театр почав активно ыз цих будівель виходити. А тепер театр може існувати будь-де. Тобто не тільки у класичній італійській сцені-коробці, або в тому, що називається *black box*, а й на вулиці, на заводі, у лісі, у квартирі. Досить часто складно пояснити, навіщо театральні режисери роблять проекти на заводах чи у квартирах і чому група людей, що гуляє в навушниках містом, дивиться саме спектакль, а не бере участь, скажімо, у квесті. Наприклад, дія спектаклю німецько-швейцарського гурту “Rimini Protokoll” «У гостях. Європа» відбувається у квартирах мешканців європейських міст і менших населених пунктів.

Для чого вдаються режисери до імерсивності, та й узагалі, чи можна їхню роль звести до режисерської, бо це почасти більше, ніж просто режисер чи драматург, які тенденції в сучасному театрі вони обстоюють і проторюють? Для сучасного театру ці питання є нагальними та фундаментальними, оскільки накреслюють, означають, програмують вектори розвитку на сьогоднішній та майбутній.

Однак поряд із цими топонімічно іншими локаціями, де може відбуватися театральне дійство, імерсивністю, продовжують існувати будівлі- театри, які треба якось обслуговувати: є усталені традиції, патерни, існує величезна кількість театральних вишів, у яких студентів навчають, як ставити вистави для цих сцен, цих конкретних театрів, як у них грати, тобто це такий собі рух по колу, який недоречно і навіть ніяково порушувати, однак, на наш погляд, необхідно розірвати, що, як нам здається, робиться завдяки імерсивності.

Отже, відірваність вистави від театральної будівлі, що забезпечує зв'язок із соціально-культурним життям глядача в його не пасивно-глядацькій ролі, а в соціальній,

як члена соціуму, з нагальними проблемами цього соціуму, дає можливість режисерам висвітлити та розкрити ці проблеми. Це комунікативна стратегія сучасного театру, яка завойовує глядача завдяки наближенню до реальності, безпосередньому зануренню в неї, вона досить перспективна та дійова, сучасні режисери активно використовують імерсивність, тобто це один із напрямів розвитку сучасного театру.

Однак розширення театральної комунікації здійснюється і завдяки іншим видам мистецтва, перед якими театр має величезну перевагу, бо в нього безліч репрезентацій, які він поглинає, як вічний Хронос, вбирає та трансформує. Література читається як книжка, хоч би якою вона була – жіночим романом чи романом Р. Бредбері. Кіно від блокбастера до найостаннішого артхауса можна показувати на екрані, жодного іншого способу репрезентації кіно не існує. Навіть якщо висітимуть три екрани, це буде вже не кіно, а відеоарт. Театр – такий вид мистецтва, який усе вбирає в себе, перетравлює і перетворює на себе самого.

Література, кіно, мультиплікація, відеоарт, інсталяція, виставка, показ – абсолютно все, що завгодно, може апропріюватися театром. У цьому сенсі він має безмежну кількість можливостей, яких немає в жодного виду мистецтва, чим, до речі, розмивається межа між *contemporary art* і *contemporary theater*. Не випадково ми знаємо чимало великих відомих представників сучасного театру, які водночас стають хедлайнерами Венеціанської бієнале, як уже покійний К. Шлінгензіф чи Ромео Кастеллуччі, Ян Фабр, які й нині активно задіяні у фестивальных рухах. Ці люди творять на межі, епатажність і різносторонність їхнього таланту захоплює, до речі, в Україні таким хедлайнером заслужено можна назвати Сергія Жадана. Ян Фабр, наприклад, охоплює у своїх творах широкий спектр медіа, разом зі скульптурою, перформансом, театром і драматургією, що втілено у виставі «Гора Олімп: прославлення культу трагедії», яка є 24-годинним перформансом, де досліджуються межі людської витримки та театрального самовираження. Ось цей дух експериментаторства походить із традиційного театру, у якому Ріхард Вагнер придумав вимкнути світло для глядачів, завдяки чому посилювалась сценічна ілюзія.

А ще цей театр, прив'язаний до будівлі, мав чітко проявлені й означені національні межі, дослідники визначали його як драматичний театр (хоча що це таке, тепер теж велике питання). Є французький, німецький, англійський, італійський, український театр тощо. Вони дуже різні. Але найцікавіше у світовому театрі відбувається поза національними кордонами, над національними означеннями. Наприклад, Саймон Макберні, батьки якого були американцями, за паспортом він англійський режисер, але водночас він абсолютний громадянин світу. Крістоф Марталер – швейцарський режисер, який створює музичні спектаклі, що ставляться у Відні, Мюнхені, Дюссельдорфі, Парижі, працює запрошеним режисером на сценах Німеччини, Австрії, Швейцарії, Бельгії, Франції. Роберт Вілсон – американський режисер? Американському контексту такий театр не потрібен, тому він переїхав до Європи, переважно ставить у Німеччині, дуже часто – у Данії, іноді в Румунії. Така праця насамперед режисера не лише розширює театральний простір, а й стирає національні та територіальні обмеження, забезпечує творчий пошук і розкриває потенціал театру як такого. Тому опис і визначення сучасного театру не вкладаються ні в означення драматичний, ні в постдраматичний, це комунікативна стратегія на позанаціональні означення та віднесення, це театр режисерський, де порівняно із драматургом провідна роль за режисером.

Такий характер комунікації та стратегій, задіяних у сучасному театрі, дає змогу трансформації драматургічного тексту як такого, розширенню потенціалу театру, а потенціал театру величезний. Саме з такого театру ми бачимо вихід у бік того, що називається життєбудуванням, тому таким важливим став для сучасного контексту соціальний театр. З кіно чи з літератури, або навіть із найсучаснішої музики складніше досягти цього життєбудування. Дуже часто не зовсім зрозуміло, що перед нами: соціальний проєкт чи витвір мистецтва? І дуже часто це і те, й інше. А іноді це один із найсильніших творів.

Наприклад, Жером Бель. Це радше французький хореограф, а не режисер. Усі ці дефініції вже не дуже працюють, бо межі між сучасним танцем, сучасним театром, соціальним театром є абсолютно розмитими. Так чи інакше, назвемо Жерома Беля хореогра-

фом, бо в його виставах більше танцюють, аніж кажуть. У 2013 р. його вистава “Disabled Theatre”, яку він поставив у швейцарському театрі “Hora”, викликала фурор серед усієї досить сильної програми Авіньйонського фестивалю. Однак назвати це виставою – це мало що сказати, бо це більше, ніж вистава.

“Disabled Theatre” – соціальний проєкт Жерома Беля, у якому, як це описується, *disabled disadvantaged people* були головними героями вистави. Вони нікого не грали. Просто кожен виходив на сцену, говорив: «Мене Жером Бель просив представитися», потім розповідав, що з ним не так. Потім танцював. Ось так кожен глядач міг проявити себе в розповіді, але більше в танці, вивільняючи через рух свої приховані болі та страхи, упередження і образи. А ти, як інший глядач у залі, спочатку відчуваєш незручність і незрозумілість, тому що, коли виходить людина і каже, напружуючи всі лицьові м'язи: «Мене звуть так-то», – ти дивуєшся і вважаєш себе обманутим у власних сподіваннях. І що далі робитиме режисер протягом півтори години з людиною, яка насилу вимовила своє ім'я? А далі – більше, ця людина починає танцювати. І танцює вона не танець, поставлений Жером Белем, тому що Жером Бель нічого не ставив. Він просто сказав: «Танцюйте так, як хочете. Робіть на сцені те, що бажаєте. Самовиражайтесь». І кожен самовиразився так, що це було приголомшливо. Дозволимо собі припустити, що ці спонтанність і непередбачуваність, невідповідність актора, який є водночас глядачем, – одна зі стратегій розвитку майбутнього театру, бо театр постав в античності із життя, тому й нині відшукує нові ідеї у вирії та стихії життя.

Театр як життєбудування – це, мабуть, один із напрямів майбутнього театру, можемо означити його як «театр ситуацій», «театр життя», бо він спрямований не в бік сцени, а в бік реального життя.

Як приклад можемо ще проаналізувати роботу знаменитого німецького феміністського гурту “She She Pop”, який по-своєму інтерпретував і поставив виставу «Заповіт» за «Королем Ліром». Кожна з акторок має батька, якого вивела на сцену, де вони й вели діалог одне з одним. Це теж було приголомшливо. Трупа екстраполювала весь сюжет на сучасні реалії. Серед інших була занадто щемлива та відверта сцена, коли вони ста-

вали один навпроти одного і говорили один одному (справжні донька та батько): «Я прощаю тобі, що коли я поверталася зі школи, ти не розігрівав мені обід». Батько говорив: «Я прощаю тобі, що коли тобі було 15 років, ти тричі зробила те». Перед нами подія із життя конкретних людей, яке тривало десятиліттями, але на сцені це вже не просто життєві події, а театральні, які спресовані в часі, тому потрібно наголосити її суттєву відмінність від подій реального життя. Ця відмінність полягає в особливій концентрованості та скомпресованості подій у п'єсі. Драматург уміщує в обмеженому часовому просторі більше подій, ніж будь-яка інша літературна форма, реальне життя і поготів. За короткий відрізок часу вистави (2,5–4 години) відбуваються події кількох днів або навіть місяців, років. Ця концентрованість часу надає особливої жвавості та динамічності дії. Події відбуваються з такою швидкістю, щільністю та насиченістю, що потрібна особлива майстерність у їх передачі, щоб глядач повірив у можливість цього, тому актор повинен зобразити цей величезний відрізок часу. Для цього потрібно мати велику майстерність.

Яна Росс поставила спектакль “Wunschkonzert”. Це знаменита п'єса Франца Ксав'єра Кротця, у назву якої винесено радикальний вислів 70-х рр. Ми звикли до моноспектаклів, однак ця п'єса не містить монологу чи діалогів, вона є однією величезною ремаркою. Це досить нова наративна форма режисерської присутності в тексті, комунікативна стратегія, де драматургічний текст настільки трансформований, що в ньому відсутні репліки, діалоги, театральна сцена та глядацький зал міняються місцями безпосередньо під час вистави. Головною дійовою особою є жінка, яка приходить до типової німецької квартири того часу, де і показаний її вечір у дрібних побутових подробицях. Це життя, у якому нічого не відбувається: приблизно півтори години проживання із цією жінкою, яка не вимовляє жодного слова, працює лише радіо, а Wunschkonzert – це концерт за заявками, глядачі слухають разом із нею цей концерт, що є супроводом її життя. Яна Росс вдається до комунікативної стратегії мовчання не на якийсь проміжок часу, а на всю виставу, це щось віддалено нагадує абсурдистські діалоги Є. Йонеско чи С. Беккета, однак там усе-таки на кону присутні

двоє. Я. Росс поглиблює цю трагедію самотності та непотрібності людини, тому спрогнозувати та передбачити суїцид як фінал досить просто і, як не дивно, природно. Це відхід із життя від абсолютної безвиході. Не тому, що щось трапилося, а тому, що не відбувається абсолютно нічого: сірість і одноманітність буднів мадам Боварі ХХІ ст. вражає так само, як і у флорберівському романі.

Однак техніка, запропонована режисеркою для відтворення цієї абсурдності буття, досить оригінальна та своєрідна: у залі стояв поміст, на якому гіперреалістично було відтворено сучасну квартиру, а глядачі стояли навколо. Данута Стінка – відома польська актриса Варшавського національного театру, видатна актриса – жила на цьому помості, але тут варто наголосити на тому, що життя і гра відмінні, тому акторська гра має надзвичайно велике значення в таких виставах.

Говорячи про майстерність актора, пов'язуємо її з подієвістю та ще з однією особливістю події. У. Еко зауважив, що «у прозі ритм задається не окремими фрагментами, а їх блоками. Зміною подій <...> Гармонія залежить не від тривалості вдихів і видихів, а від регулярності їх чергування» [4, с. 508]. За аналогією можна сказати, що в театрі не лише сенс, сюжет і дія залежать від складу подій, а й темпоритм, який задається не лише грою акторів, але ще й послідовною зміною подій. Тому драматург під час написання п'єси має ніби бачити події у просторі, про що писав ще Арістотель: «Складаючи оповідь і висловлюючи її у словах, варто якомога [живіше] представляти їх перед очима: тоді [поет], ніби сам присутній при подіях, бачить їх ясніше і зможе знайти все доречне і ніяк не упустити жодних суперечностей» [1]. Ці «поняття (*ideai*), від яких треба відштовхуватися, коли треба уявити жалюгідне чи страшне, велике чи звичайне, повинні бути реальними і без повчання», – зазначає Арістотель. Данута Стінка якраз і відтворювала цю жалюгідність і сірість життя, беззмістовність і порожнечу, але фокус полягав ще й у тому, що ти, як глядач, міг перетнути кордон і зайти на сцену. Ти міг розглянути журнали, які вона читає, зайти з іншого боку, подивитися, якою зубною пастою вона чистить зуби й інше. Загалом ця конструкція була абсолютною інсталяцією. Але водночас вона була театром. Це реальність, але граюча реальність, ти сам

теж щось в ній граєш, іноді не бажаючи того. Як, власне, і в житті, недарма одне із тлумачень життя зводить його до гри. Ми часто, не маючи на увазі нічого, перешкоджаємо чіткості шляху. Хтось біжить, натрапив на нас і кудись не встиг. Це, звичайно, такий театр, у якому ти підкоряєшся якимось інструкціям творення, але не тексту, а драматургічній грі одразу на кону, адже ти водночас твориш цей світ (чи п'єсу?) за натхненням та за власним бажанням.

Сігна Кестлер – данська режисерка, яка разом із чоловіком Артуром створює перформанси та суцільні інсталяції, які починаються з того, що у глядачів відбирають пальта й особисті речі ще біля входу в театр, прямо на морозі, як, наприклад, у п'єсі «13 рік». Далі глядачі потрапляють у лекційну залу, де на екрані демонструють слайди, у яких попереджають, що в перформансі може брати участь той, хто приймає запропоновані умови: нам всім 13 рік, ми заблукали під час екскурсії в лісі, шофер утік, автобус зламався. Коли лектор наводить указкою на тебе і запитує, скільки тобі років, ти відповідаєш, що 12, він киває. Це навіть не спектакль і не інсталяція, а маленький епізод життя, усі питання та почуте німецькою мовою без перекладача.

Сігна творить паралельні світи, паралельні реальності. С. Кестлер ніколи завчасно не оголошує свої наміри та бачення вистави-інсталяції. У цьому сенсі вона схожа радше не на режисера, а на чаклуна. Це може бути «13 рік» чи «Us Dogs». Так, у «Us Dogs» дія відбувається в занедбаному будинку, що має три поверхи, у центрі Відня, неподалік Фолькстеатру. Перше, що вона зробила, вона перетворила квартири в будинку. Багато квартир у триповерховому будинку вона якимось чином обжила; усе, зокрема й ковролін, стіл, стільці, абажур, фіранки, філіжанку, ложечку, вона туди привезла. Тепер там живуть деякі мешканці. Ти заходиш туди на п'ять годин і проводиш їх серед досить дивних істот, які там живуть і розповідають свої історії. Ти переміщуєшся із квартири у квартиру, але загалом ти покинутий на самого себе: можеш піти туди чи сюди, хоча рано чи пізно в якісь ключові точки ти таки потрапиш. Ці герої повідомляють тобі, що деякі з них мають ідентичність собак. Вони люди, але люди-собаки. Вони мають історію їхнього життя,

виходячи з якої вони з тобою розмовляють. Звичайно, там є перформери, але решта – це волонтери. Це мешканці Відня, кожен із яких має свою історію, ця історія і є життям цієї людини, а ти, як глядач, поринаєш у царину чужого життя, заглиблюєшся в нього, але не підглядаєш сором'язливо в щілинку, а п'єш чай з одним із мешканців цього будинку. Ти раптом зовсім втрачаєш відчуття реальності, в імерсійний театр поринаєш фантастичним чином. Тобто це така громадськість. Причому з'ясовується, що деякі сім'ями живуть: мама, тато та троє дітей. З них один – людина-собака. А один чоловік говорив, що не дуже розумів, що це за будівля, тому зняв там квартиру. Він нормальна людина і тільки потім зрозумів, що не має жодних родичів – людей-собак. Але він оселився і вже якось звик, і вже тут живе. І глядач сидить з ним і п'є чай. Тут заходить ця сусідська істота: «Привіт!» – ти розумієш, що треба відповісти, водночас втрачається розуміння реальності, правди, ти поглинутий імерсійними театром, усім, що придумала Яна Росс, а вона придумала все це – від початку до кінця. Цього світу немає, він цілком придуманий. Отже, життєбудування можна вважати ще однією комунікативною стратегією розвитку майбутнього нового театру, правда, наскільки вона виявиться дієвою та перспективно творчою покаже час.

Наступна комунікативна стратегія розвитку новітнього театру, як нам здається, проглядається з урахування і аналізу розвитку театральної справи. Якщо в античності театр мав державний і політичний, а вже потім мистецький вплив, мав своє визначене та зведене приміщення, де відбувалося ритуально означене дійство; у середньовіччі театр постає із церковної літургії, відділяючись від неї місцем (паперть, площа) і текстом (містерії, міраклі, мораліте), мандрівний театр із мандрівною трупю, а потім театральні будівлі та постійні трупи доби Відродження, як у випадку із В. Шекспіром і «Глобусом», то лише у XX ст. виникає режисерський театр.

Скільки років режисурі? Трохи більше ста. До цього театр існував поза особистісним висловом, режисером вистави був набір якихось конвенцій, традиція, тобто режисера як такого в театрі не було. Усе було розписано, ранжовано, щоб було зрозуміло, у якій сцені звідки виходити, як стояти. Режисерові не

треба було писати жодних експлікацій, і драматургу не треба було нічого пояснювати. Однак настає момент, коли театр еманіпується від літератури в результаті появи фігури режисера, яка починає активно взаємодіяти з текстом, пропонувати своє бачення. Це може бути сучасний текст, а може бути класичний, не має значення. Згодом режисер став головною фігурою театрального процесу, що і спостерігаємо нині. Режисер підбирає до тексту спеціальні ключики, відмички, якими зламусь текст, вистава часто може суперечити тексту драматургічному, першооснові.

Наприклад, у виставі «Напам'ять» Тьяго Родрігеса, португальського режисера, хедлайнера багатьох сучасних фестивалів, дія полягає в тому, що Тьяго спочатку розповідає якусь історію свого життя, а потім запрошує глядачів із зали та розучує з ними 30-й сонет В. Шекспіра. Більшість вистави – це процес розучування, який супроводжується якимись коментарями режисера. Загалом це трохи нагадує поетичний вечір, але це не поетичний вечір, це театр. Це на рівні спостереження, але, на наш погляд, це нова комунікативна стратегія, якою може піти сучасний театр, тобто він намагається остаточно порвати із драматургією, літературою, відбувається наступна (кінцева?) еманіпація театру від літератури: він стає абсолютно самостійним, коли режисер починає складати спектакль поза будь-якою літературною першоосновою. Навіть власної, тобто мається на увазі написаної сценічної версії, а потім поставленої, у режисера немає. Він буквально еманує театральну реальність безпосередньо на сцену, відбувається якийсь деміургічний акт на кону прямо перед глядачами. Саме такого плану вистав зараз дуже багато.

Висновки. Отже, подія є основою розвитку сучасного театру та драми, адже природа події дає режисеру ключ до постановки, організації мізансцени, інсталяції, перформансу, вистави; подія як дієвий факт розкриває можливості побудови акторської гри, сценічної дії. Подієвість – це дієвий факт, взятий у зв'язку з іншими фактами, подієвість драматична, драматургічна та театральна не тотожні, тому дають можливість експериментаторства в сучасному театрі із

драматургічними текстами та їхнім сценічним утіленням. Відірваність театру від драматургічного тексту, відсутність останнього як основи театральної дії – це одна з комунікативних стратегій розвитку сучасного театру. Режисер виступає інтерпретатором театральної дії, що відбувається на кону, навіть більше, він пропонує інтерпретувати якийсь текст чи життєвий епізод глядачам, тобто відбувається подвійна інтерпретація, або інтерпретація інтерпретацій. Це комунікативна стратегія залучення глядача не просто до текстотворення, а й до активного творення вистави, без цієї активності вистави, як такої, не буде.

Життєбудування, імерсивність можна вважати ще однією комунікативною стратегією розвитку майбутнього нового театру, перспективність якої покаже час; спонтанність і непередбачуваність, непідготовленість актора, який є водночас глядачем, – одна зі стратегій розвитку сучасного театру, бо театр постав із життя, тому й відшукує нові ідеї у вирії та стихії життя; намагання остаточно порвати із драматургією, літературою, еманіпація театру від літератури – ще одна комунікативна стратегія розвитку сучасного театру.

Розширення театральної комунікації завдяки іншим видам мистецтв, перед якими театр має величезну перевагу, бо театр усе в себе вбирає, перетравлює та перетворює на себе самого. Література, кіно, мультиплікація, відеоарт, інсталяція, виставка, показ – абсолютно все може апропріюватися театром. У цьому сенсі він має безмежну кількість можливостей, яких немає в жодного виду мистецтва, розмиваючи межі між *contemporary art* і *contemporary theater*.

Нарешті, відірваність вистави від театральної будівлі, що забезпечує зв'язок із соціально-культурним життям, а глядач є не пасивно-споглядальним, а активним учасником вистави – ця комунікативна стратегія сучасного театру досить перспективна та дійова, сучасні режисери активно використовують імерсивність як стратегію розвитку театру. Проаналізовані комунікативні стратегії розвитку сучасного театру є новаторськими та мають відтінок експериментаторства, а їхню дієвість покаже час.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
2. Бондарева О. «Етап люстерка» в історії драматургічних антологій сучасної України (2003 р. – теперішній час). November 2022. *Інноваційний шлях розвитку сучасної філологічної науки в Україні та країнах ЄС*. Рига, Латвія : Baltija Publishing. Р. 187–215.
3. Волькенштейн В. Драматургія. Київ : Рад. письменник, 1960.
4. Еко У. Ім'я рози. Фоліо, 2006.
5. Синявська Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: комунікативні стратегії : монографія. Одеса : КП ОМД, 2019. 302 с.
6. Словник театрознавчих термінів і понять / укл. : І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. 144 с.

REFERENCES

1. Aristotel (1967). Poetyka [Poetics]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Bondareva, O. (2022). “Etap liusterka” v istorii dramaturhichnykh antolohii suchasnoi Ukrainy (2003 r. – teperishnii chas) [“The Mirror Stage” in the History of Dramatic Anthologies of Modern Ukraine (2003 – Present)]. November. *Innovatsiyni shliakh rozvytku suchasnoi filolohichnoi nauky v Ukraini ta krainakh YeS. Ryha, Latviia: Baltija Publishing. (pp. 187–215) [in Ukrainian]*.
3. Volkenshtein, V. (1960). Dramaturhiia [Drama]. Kyiv: Rad. pysmennyk [in Ukrainian].
4. Eko, U. (2006). Imia rozy [The name of the rose]. Folio [in Ukrainian].
5. Syniavska, L. (2019). Ukrainska dramaturhiia kintsia KhIKh – pochatku KhKh stolittia: komunikatyvni stratehii [Ukrainian dramaturgy of the late 19th and early 20th centuries: communicative strategies]. Monohrafiia. Odesa: KP OMD [in Ukrainian].
6. Slovyk teatroznachykh terminiv i poniat [Dictionary of theater terms and concepts] (2021). Ukl. I. Savchenko, I. Lipnytska. Kyiv [in Ukrainian].