

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.18>
УДК 792.01:[130.2:79]”19”

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОСТІР І ЧАС

Легенький Юрій Григорович¹, Бойко Ольга Степанівна²,
Гоцалюк Алла Анатоліївна³

¹Доктор філософських наук, професор кафедри дизайну та технологій
Київського національного університету культури і мистецтв, Київ, Україна,
e-mail: Y. Legenkiy1949@i.ua, orcid: 0000-0002-6567-4730

²Кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв, Київ, Україна,
e-mail: bos_81@ukr.net, orcid: 0000-0001-5042-8257

³Доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна,
e-mail: goz_pravo@ukr.net, orcid: 0000-0002-2120-3232

Анотація. Наголошено на актуальності визначення систем образного документування в театральному просторі.

Мета статті – визначити театральний простір як образ світоустрою та його презентацію в режисурі ХХ століття.

Методологія дослідження презентується компаративним та полісистемним підходами, що дає можливість визначити цілісність образних співвідношень фіксації часу і простору (документування) в порівнянні авторських моделей театального видива у провідних режисерів ХХ століття, а також опису презентації театальної події в контексті різних сценічних системних моделей.

Новизна дослідження. Театр з самого початку був образом світоустрою, так чи інакше пов'язаний з образом творення людського помешкання, як місця в бутті. Такий широкий контекст, таке широке розуміння простору театру і свідчить про те, що сцена є не просто вигородка, обмежений шматок, в якому відбувається візуальна дія, а це архетип, образ, – образ передусім шляху людини, образ поля, Ойкумени, який символізує місце людини в бутті, в оцьому ландшафті, і має свій явно визначений сакралізований епіцентр.

Висновок. Театральність як тип буття, а театр як своєрідна модель всесвіту, яка структурує і згортає час, робить його осьовим, вертикально зазначеним, акцентованим на ліве і праве, добре і зле, а також визначає в ньому найголовніше: місце події, як своєрідний ритуал. Театр ніколи не позбувається ритуальності, яка свідчить про святковість, видовищність и сакральність дії і події. Сценізм як феномен культуротворчості і визначення осі часу як сценічно-видовищного епіцентру культури є один з головних і найважливіших принципів осмислення видовища як festive, фестивалі, себто видовищної презентації реальності в усіх можливих артефактах культури (так, зокрема, набувають видовищності і сценічності політичні візії, акції, шоу, в екранному просторі ТБ, і взагалі в рекламному дискурсі), і в контексті всього широкого сканування мож-

ливостей презентації цілісності культури дає розгорнуту мапу можливостей об'язного втілення інформації. Це в свій час наводить межі, а межі так чи інакше документуються. І документ як відлік часу і відлік простору, як певний хронотоп, звичайно, презентує цю динаміку видовишно-сценічних презентацій культури.

Ключові слова: соціальний дизайн, культура, сценічний простір, театр, образ, подія, документ.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Театр є одним із найближчих видів мистецтва до життя як феноменальної даності людини світу. Феномен гри, знаходження в двох світах, тут і там, в театрі набуває вигляду сценічного мізансценованого простору. Цей простір має історичні традиції, окреслюється, формується як поміст, піднятий над землею, і звичайно, сама форма презентації простору гри несе в собі контекст, який можна зазначити універсальним.

Якщо говорити про систему документування, то вона тут не має інструктивного і нормативного характеру. Тут документування доби, документування часу є найголовнішим. Простір табуований, визначений, характерний. Сам механізм гри задіяний як система режисури. Так, Станіславський приносив на репетиції звичайний музичний інструмент, який відмірює час, і ставив його на стіл. Метроном у нього символізував ритм, а ритм утворювався і перетворювався як певна субстанція гри.

АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Естетичні та культурологічні проблеми сценічного простору розглядалися в роботах Є. Ареф'євої (2018), І. Безгіна, О. Семашко, В. Ковтуненко (2002) та ін. Мистецтвознавчі проблеми синтезу мистецтва та комунікативні аспекти визначені в дослідженнях С. Безклубенко (2004), Ф. Джеймсона (2008), Ю. Легенького (1995), Д. Лідера (2004), В. Чепелика (2000) та ін. Проте малодослідженою і проблема документування часу та простору в театрі.

МЕТА

Визначити театральний простір як образ світоустрою та його презентацію в режисурі ХХ століття.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Надамо короткий нарис простору театральної події, як певного сценічного виміру. Можна стверджувати, що виникнення театру пов'язано з ритуальними системами, що належать культурному ареалу Давнього і Близького Сходу, Нового Світу і Азії. Так,

знайдено багато даних щодо театралізованих ритуалів як певних спектаклів, які мають свій завершений театральний вигляд, хоча театром ще не є. Це прото-театр, це ранній театр. І тут, власне, подія розуміється як шлях буття, як шлях здійснення ритуалу, а сцена не обмежена в своїх просторових реаліях і теж презентується як маршрут шляху. Давній театр в його ритуальній формі сакральної дії є міфологізованим образом, який так чи інакше презентував світ як завершену структуру. Вона тяжіла до оркестри, до кола. Фактично, слово в театрі звучало просто неба, чи це міг бути ринок, простір суду, храму, – і майдани, площі великих міст. Себто те кільце, яке очувало місце сходу і розгортання віртуальної події, фактично, було засадою і протосценічним виміром, який пізніше набув завершеного архетипу кола і сформувався в форму, яка в давньоіндійській і давньомексиканській традиції походила від мандали, і визначала образ світоглядного типу, образ світу.

Отже, перша модель – коло. Воно може бути регулярним, абсолютно задіяним в системі сходів, як це було в римському театрі, а могло бути більш розмитим, не таким структурним, – але кільце, оточення, колоподібність структур первинної сцени є найголовнішою. Хор, танок поляризувалися. Виявляється антифон. Зокрема, в античному театрі це амейський спів.

Якщо звернутися до О. Потебні, то він визначав три архетипи, що характеризують культурний простір як театральний, або сценічно-видовишно-завершений. Це дорога, поле і храм. Дорога – це образ шляху, який маркується життям і смертю; в театрі це драма, це спектакль, який грається, де теж фактично образ шляху визначається, як темпоральність, як рух в часові, в певному сценічному просторовому місцеположенні персонажів. Поле – це все те, що пов'язано з ойкуменою, місцевим годуючим ландшафтом, за Л. Гумільовим, з сферою національних традицій, мови, промови, вимовлення, артикуляції. Храм – це сакральний епіцентр культури: в сцені, в театрі сакральні жести, сакральні виклики, починаючи з ритуальних дій, ставали теж епіцентром драми, епіцентром театральної події. Такі

типи розподілу на профанний і сакральний, лівий і правий себто злий і добрий, погань і орієнтований на добробут, звичайно, і давали перші маркери, які визначаються документально, як зв'язок театру з ритуалом і з побутом.

Якщо говорити про походження театру, то той же Лесь Курбас вважає, що театр виникає в етносередовищі, і епіцентром театрального середовища у нього є хата. Театр розмитий як система широкого презентування образу буття, і театр сконцентрований в помешканні, яке має вигляд завершеного устрою космогонічно завданого простору. Хата мала долівку, мала піч – сакральний епіцентр з образом підземелля і образом святого дерева, у вигляді вазону, намальованого на печі. Світ тут характеризувався, як модифікаційний простір, стінами, прорізами – це вікна і вхід. І світ неба символізувався стелею з головною балкою – сволоком, на якому були намальовані солярні письмена, солярні знаки.

Театр Сходу і поступово вже і Заходу переймає ритуальні традиції, поступово відбувається їх селекція. Як раз грецька трагедія і презентувала своєрідний світовий образ, де література, зокрема драма, написані тексти, читалися акторами в масках, на к урнах, і створювалася та фундаментальна презентація архетипу, а архетип презентувався вертикальною статуєю актора, де маска вела постійну лінію характеру дії персонажу, а к урни (вище – нижче) символізували місцеположення актора в грі, як модельний принцип космосу.

Сам тип діалогу, питання-відповідь, дійсно вже переводить, секуляризує космічний світоустрій в план логістики, логосу, діалогу як прамови, промови. Театр створює свій окремий час, який документується. Документується двічі: як дія, зафіксована в тексті літературного джерела, і подія, яка відбувається, як образна презентація в сценічному дискурсі дії. Час обертається, час стає лінійним, час починається від певної зазначеної точки і завершується також певним завершувальним вираженням.

Можна говорити, що всезагальний ритуальний тип здійснення події залишається для театру архетиповим. Навіть для авангардного театру характерний свій ритуал, свій образний метаморфоз, який визначається режисурою, або моделлю тої режисури, яку здійснює режисер. Можна стверджувати, що виникає та трьохчастна вертикальна структура, яка поєднує в собі архаїчний, середньовічний і вже європейський театр Нового часу, і зв'язок з міфопоетичним протиставленням доброго і злого, лівого і правого, а також верху і низу,

що і формувало, за Бахтінім, «єдність башт і підземель», те гротескне тіло, яке фактично ставало віссю часу, або осьовим часом, за Ясперсом, театральної події.

Таке визначення вертикалі свідчить про інверсію часу, про його метаморфоз: час обертається, час стискується, плюралізується, розбивається на синтагми, просторові відрізки, мізансцени, які вже в скульптурній формі презентують подію як презентацію сценічного образу. Отже, цей достатньо гострий простір ритуалізації і космоцентризції (а центр тут обов'язково визначається, як сценічний вимір): починаючи з просценіуму – передньої частини лінії діалогу, завершеного, просторового, межового, діалогізованого, лінійного контрпункту між глядачами і акторами; власне сцена, яка має свій центр, де визначаються найголовніші події, які сакральню структурують подію, і ліво і право, і вже задня частина символізує ухід (і інколи ухід без повернення).

Якщо говорити про театральні системи в їх генетичному розвитку, зокрема сучасні системи, можна їх умовно поділити на горизонтальний і вертикальний тип. Горизонтальний тип більше орієнтований на ескалацію почуттів і на театр емпатії, вчування, вживання. Це театр ландшафту, землі, Ойкумени, близький світ спів-буття Буття. Фактично дія витоптується тут, витанцюється на сцені, артикулюється в інтонаціях, в широких обертонах чуттєвого катарсису. А вертикальний тип, навпаки, звужує сцену до просценіуму, психології тут вже немає місця. Цей театр знаходиться між світами, він орієнтований вгору і вниз, і в пекло, і в рай. Місцезнаходження людини тут не визначено. Це не так, як в давньогрецькій трагедії: герої негативні, герої позитивні, і сама доля розводить їх по епізодам і по вчинкам взаємодії. В сучасному театрі вертикаль має, власне, архетип перевернення, обертання. Воно починається від того, що низ стає найбільш привілейований – це партер для тих, хто є найбільш можливими, а верх, райок – для плебсу, тих, хто орієнтований на погляд з пташиного польоту. Хоча в Давній Греції як раз все було навпаки: патриції сиділи вгорі, вони дивилися зверху вниз, і це було видовище богів.

Образ інвертованої вертикалі, вертикалі, яка позбавляється психологізму і сценізму, як розгорнутого часу, а час стискується і мінімізується в своїх модальностях, – це дві моделі і дві системи, будемо казати, документування часу. Одна орієнтована на лінійний дискурс, горизонтальна, на послідовність події. А інша – на циклічний колоподібний або

спіралеподібний дискурс, де злет вгору і падіння вниз відбувається якщо не щомиті, то в досить стислих темпоральностях подій. Це акцентується в жесті, в біомеханіці, в презентації, власне, рухів, мізансцен, і найголовніше, в тілі людини – того актора, який стає актором, актантом і протагоністом одночасно.

Можна провести арку або паралель з музикою, де Сергій Ейзенштейн, задіючи вертикаль музики як певну доміную, вісь часопростору музичного хронотопу, говорить про вертикальний монтаж кіно. Приблизно таке ж відбувається і в театрі. Звичайно, при всій різниці розподілу театральної і кінематографічної мізансцени, синтагматика горизонтального і вертикального часопростору залишається інваріантною. Музична, вертикальна вісь, яка намагається усунути час і стиснути його до кожного інтервалу звучної матерії, – це належність вертикалізованих систем. І навпаки – розгорнутий ряд оповідань, який може розтягуватися на декілька днів, тому протагоніст мав потребу без кінця нагадувати, що грається, і в якій частині драми знаходиться глядач, який теж приходив, снідав, спав...

Така, будемо казати, космологізація, розгорнутий, нескінчений час і час стиснутий або взагалі усунутий, мають свою метрику. Тут горизонтальний час потребує метроному, за Станіславським, а вертикальний час потребує жесту, архітектури, архітектоники, пластики, мізансцени, як храму, як своєрідного антропологічного собору буття, який символізує гротескне тіло театральної події в цілому, як інвертованого жесту.

Звернемося до горизонталі, яку характеризує певна метризація, яка буквально символізована метрономом в системі Станіславського, і вертикалі, як біомеханіки, жестуальної презентації мізансценування реальності, у Всеволода Мейєрхольда. Ми спеціально обрали цих двох режисерів, щоб показати контраст вертикального сканування часу і горизонтального. Термін «сканування» має віртуальну природу, віртуальний образ, який наближує нас до сьогоднішніх архетипів реальності.

Цікаво, що в цих нотатках Станіславського діють два актори – Аркадій Миколайович і Іван Платонович, два протагоністи, або умовні суфлери, які допомагають діалогізувати думку, яка виглядає достатньо монологічно в контексті лінійного часу, який презентує Костянтин Станіславський. Далі йде робота з метрономом.

Задається механіка, механічний темпоритм; і техноценоз себто технічне походження ритміки, вживлюється, або в певній

мірі постулюється, як темпоритм театральної події. Наскільки це адекватно, наскільки це можливо? Це педантичний засіб опрацювання швидкостей промови як певних психологічних реалій презентації дії – не події, а дії. Дія як сценічний феномен, що відповідає літературному твору; але дія, загнана в цей, будемо казати, коридор темпоральностей, їх монтаж здійснює елемент події, якщо він накладається на пластику, на міміку, і на весь той антураж, який здійснює актор на сцені.

Можна говорити, що тут закладається механізм, який в тій чи іншій мірі розгортає подієвість в цілісну лінійну систему. Не в психологізмі справа, і не в натуралізмі, як зазвичай кажуть, порівнюючи системи Станіславського і Мейєрхольда, умовно системи – психологічну і антипсихологічну, а справа в горизонталі і вертикалі: в розгорнутому послідовному дискурсі промови і в вертикальному дискурсі жестуальної синтагматики акту, як іншої артикуляції, артикуляції пластично-системно-музичної. Музика тут вже інша, і вертикаль інша.

Розбудовуючи вертикаль часопростору, Всеволод Мейєрхольд вже інакше підходить до сценічного дискурсу. Він робить його буквально архітектурним. Він працює, як майстер системи. З самого початку задається паритетна, еквівалентна система реальності сценічного подієвого виміру культури, який робить будь-яку працю на сцені самодостатньою. І ця самодостатність, однак, належить режисурі. Така режисура самодостатніх актів себто темпоральностей, розгорнутих в Станіславського в нескінченість з темпоритами і з метрономом, який вже є хронографом цього темпоритму, у Мейєрхольда є стислим, синтетичним абрисом загального креслення події як архітектури часу і простору.

Мейєрхольд як архітектор підходить до справи з самого початку – з горизонтального планування, і він дає культурно-історичний нарис сцени, але не в контексті тої розбудови ритуальної, яку ми зазначали, а власне мистецької сцени, сцені як архітектури вертикальної побудови і видовища. Можна сказати, що такий підхід надає найголовніше. Він показує про умовність. А умовність є квінтенцією театральної події, в цьому вертикальному вимірі сценографії, сценоведення, і тут важливо також, що пересувні сцени, динаміка сцени, ставала одною із головних засад статичності актора. Сцена динамічна – актор статичний, жестуально обмежений в своїй біомеханіці.

Такий підхід, контрпозиційний, і можна сказати, синтетичний, давав головне: давав

можливість здійснення образу світу як архітектури. Йдеться про те, що ця ідея, в принципі, була втілена. Втілена вона була блискуче раніше, у XVII-му столітті. Правда, замість скульптур були намальовані архітектурні споруди, які, нам ані на вал, презентувалися у вигляді театральних подій. Гонзаго, автор цих театральних архітектурних у-топосов (будемо так говорити: не утопій, а утопосов, острівної онтології в театрі), презентував своєрідний кінематограф, де картини змінювали одна одну. Вони були скульптурними, вони були пластичними, вони були архітектурними. А тепер поглянемо, як сприймає архітектуру в театрі Мейєрхольд.

Мейєрхольд говорить про сцену, що вертиться, і взагалі створює певну програму синтетичного театру, де художник, декоратор, режисер, режисер-архітектор складає одне ціле. Цікаво, що можна говорити про певну поліфонію нотацій часу в театрі. Зрештою, лекції Мейєрхольда подані в трьох системах нотацій. Перша – короткий конспект лекції, перелік питань. Друга – стенограма власне його тексту. І третя – запис того реципієнта, який записував цю лекцію. Ми маємо три паралельних тексти. Вони не співпадають: один є скороченим, імпульсивним, будемо казати, є посилом думки; другий є, власне, авторським текстом; а третє є інтерпретацією того реципієнта, який його почув. Чим же вони відрізняються? Вони відрізняються, по-перше, темпоральністю, а по-друге, актуалізацією певних сценічних артефактів, визначених як епіцентр. У реципієнтів, або тих, хто записували, конспектували лекції, ми бачимо зсув думки: «сакральний епіцентр» лекції Мейєрхольда пересувається на периферію. Студент (або той, хто записує лекцію, актор) не може зразу ухопити сутність вертикальної партитури Мейєрхольда, вона приходить пізніше, в контексті всього доробку режисера як своєрідна модель світоустрою театру, де документування позиції темпоритму часу по вертикалі є, по суті, музичним артефактом.

Говорячи про те, що відбувається в театральному просторі, він визначає локус сценування себто того, як сцена в різних локусах, у різних народів, в різних стильових ознаках, поєднує літературне, драматургічне і власне сценічне втілення. Отже, ми знову бачимо: візуальний позачасовий маскарон, маска, – маскарон (mascaçon) – це скульптурна маска, яка приліплялася на архітектурну забудову в стилі модерн. Так і в системі Мейєрхольда існують маскарони. Маска як жестикульований ансамбль, який уособлює

роль, який прикріплюється до архітектурної споруди, яка формується різними засобами. Засобами сценографії: всі сценографічні етюди у нього завжди були імпровізаційно-відкритими структурами, носили характер маски. Чого вартий цікавий образ, здійснений Варварою Степановою для п'єси «Смерть Тарелкіна», де стільці стрибали, одяг був смугастий, а сама сценографія нагадувала архітектурні увражі авангарду, навіпкубістичного, напіворієнтованого на певний архітектурний простір сцени.

Кубізм сцени відбувався скрізь: в балеті того ж Ніжинського, в динаміці персонажів... Він визначав найголовніше – зустріч світу прямим кутом. І ці прямокутники, ескізи одягу для опери «Перемога над сонцем» у того ж самого П. Філонова – це були картини з дірками для голів акторів, які пересували за собою площину «одягу» на колесах. Одяг у Казимира Малевича для опери «Перемога над Сонцем» теж був супрематичний, здійснений з картону; та і самі персонажі були гротескними, ляльковими, і фактично архетиповими образами театру, який формувався, як біомеханічний синтез вокалу, музики і руху. Вокал, звичайно, не був оперним – це була система вигуків, система закликів, якщо не замовлянь.

Перед нами виникає досить цікавий поворот: звернення-синтез до попередніх систем театрів, і зрештою, формування нової поетики, яка утворювала своєрідний образ доби. Роль режисера тут була найголовнішою. Він був диктатором, він був конструктором, архітектором мізансцен, і водночас архітектором театральної події. Такий синкретизм, і відразу ж цілісність світоутворення мізансцени в театрі, звичайно, диференціюються, і звичайно, особливо в 20-ті роки ХХ-го століття стає епохально-драматичним зламом часу, футуризм продукує вихід із часу як такого, додатковий четвертий вимір часу – рух. Це міфодрама, міфологема, але в театрі вона переживалася досить і досить активно, як пластична імпровізація біомеханіки, що здійснювала інший відлік часовості.

Антреприза, а потім режисура, а вже потім продюсерство – це вже окремі сфери, окремі диференційні гілки театрознавства і театральної справи. Але справа в тому, що кожен з цих локусів здійснення події має свій дискурс, має свій тип документування, нотації інформації, їх єднання теж є проблемою, теж є своєрідним метадискурсом, про який варто говорити. Адже варто вийти на метадискурс часу, на його температурацію, на його відліки і на його опис.

ВИСНОВКИ

Поліфонія запису лекцій Мейєрхольда і внутрішній діалогізм Станіславського – це і своєрідне мізансценування інформації у Гордона Крега, який говорить про гіперляльку, або супермаріонетку, як носія театральної вистави, це і пустий простір Пітера Брука. Всі режисери мають свою субстанцію, свій матеріал, із якого виліплюється архітектоніка театру, але цей театр вже переважно містеріально-архітектурний, або вертикальний. Музичність в ньому є основний нерв, бо архітектура є застигла музика. Але не всі хочуть це бачити і чути, зокрема і не всі режисери підкреслюють цю музичність. Її актуалізує Мейєрхольд, і звичайно, власне, орнаменталізм, музичність, теургізм, віталізм, – всі ці ознаки є характерними для вертикалізованого типу театроведення, як системи документування часу в сценічному просторі театру в цілому.

Говорячи про архітектоніку театру, Мейєрхольд не забуває про костюм. Він до костюма теж ставиться, як Габричевський, – як до певних мембран, плівок, що очують людину. Це суто авангардний підхід. І тут режисер приводить приклад Гордона Крега, який був художником, режисером і актором. Він говорить, що пропозиції здійснення сценічного театру є суто індивідуальними, а образи його були гостро контрфрактичними. Це театр гіпермаріонетки у Крега, театр майбутнього, або театр жорстокості у Антонена Арто, – це всі вертикальні системи театру, які орієнтовані на архетипи, на вертикаль культурно-історичного синтезу як взаємодії, діалогу культур і відразу ж на гостру архітектоніку зіткнень сценізму різних систем за логікою прямого куту.

Такий підхід, звичайно, дає інший вимір артикуляції часу. Час вимовляється різними засобами: зображувальними, локальними, вербальними і динамічними. Твір витанцювється, стає танком, стає сакральною віссю, бо

танок був сакральною віссю і в грецькому театрі, і фактично, з нього починалася хорея, починалася та єдність мистецтв, яка в Греції символізує завершений організм космосу.

Надамо цитату з книги Данила Лідера «Театр для себе». «Те, про що я думаю, в житті і мистецтві з самого початку потрібно різко визначити, як так званий малий світ буття, не верх, а низ. Я називаю це розчленуванням буття на малий і великий світ. Таке розташування здається мені природним для Космосу, соціуму, мистецтва, політики, економіки. Звільнення себе від верху, великого світу, і устремління в кореневий низ, малий світ, визначає те, що я намагаюся зрозуміти в усіх сферах буття і мистецтва. Це теорія про способи проникнення в визначні категорії буття. Малий світ, в якому природа закладає нові невідомі проблеми істини про світ великий, в якому людство не бере в розрахунок ці малі проблеми істини. Всі чаяння світу великого без світу малого терплять катастрофу. Природа в малому світі творить всі замисли для всіх видів мистецтв, творить початок життя. Простота і наїв цих двох категорій, малого і великого світів, і власне, перебування в межах малого світу, може викликати певну іронію, але я прийшов до розуміння цього багато років тому, і сьогодні це є моєю стоїчною аксіомою» [160, с. 18].

Ця стоїчна аксіома людини, яка занотувала два світи, світ «тут» і «там», теж здійснила вертикаль. Вертикаль Лідера – це вертикаль сценографа, але вже сценографа-режисера, режисера великого театру, поставангардного. Він все життя намагався здійснити синтетичний театр, архітектурний театр, вертикальний театр. І всі документування, розшарування його синтагм, просторів, на великий і малий, є документом театру, театрального часу, як цілісності сценічної структури.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Ареф'єва Є.Ю. Поетика як хорея та аретей: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 27. Рівне: РДГУ, 2018, С. 106–111.

[2] Безгін І. Д., Семашко О.М., Ковтуненко В.І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Київ. держ. ін. Ч. 1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції, 2002, 336 с.

[3] Безгін О. І. Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.): Навч. посіб. для студ. вищ. театр. закл. освіти України. Київ: Компас, 2003, 168 с.

REFERENCES

[1] Aref'ieva, Ye.Yu. (2018). Poetyka yak khoreia ta areteia: synkretyzm muzyky I. Stravinskoho [Poetics as chorea and areteia: syncretism of I. Stravinsky's music]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : zbirnyk naukovykh prats – Ukrainian culture: past, present, ways of development: a collection of scientific papers, 27*, 106–111. Rivne: RDHU [in Ukrainian].

[2] Bezghin, I.D., Semashko, O.M., & Kovtunencko, V.I (2002). Teatr i hliadach v suchasnyy sotsiokulturnyy realnosti [Theater and the audience in the modern socio-cultural reality]. Kyiv. derzh. in. CH. 1: Sotsialno-khudozhni vymiry ukrainskoho teatru: retrospektyva, stan, tendentsii. 336 s. [in Ukrainian].

- [4] Безклубенко С. (2004). Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв. Київ: Альтапрес, 2004, 238 с.
- [5] Джеймисон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. Петра Дениска. Київ: Курс, 2008, 504 с.
- [6] Легенький Ю.Г. (1995). Культурологія зображення (досвід композиційного синтезу). Київ: ГАЛПУ. 412 с.
- [7] Лідер Д. Театр для себе. Київ: Факт, 2004, 104 с.
- [8] Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ: КНУБА, 2000, 378 с.

- [3] Bezghin, O.I. (2003). *Systema upravlinnia teatralnoiu spravoiu: Istoriia orhanizatsiinykh form (20-30-ti rr. XX st.)* [Theatrical management system: History of organizational forms (20–30ies of the 20th cent.]. Navch. posib. dlya stud. vyshch. teatr. zakl. osvity Ukrayiny. Kyiv: Kompas, 168 s. [In Ukrainian].
- [4] Bezklubenko, S. (2004). *Videolohiia: Osnovy teorii ekrannykh mystetstv* [Videology: Basics of the theory of screen arts]. Kyiv: Altapres. 238 s. [in Ukrainian].
- [5] Dzheimison, F. (2008). *Postmodernizm abo lohika kultury piznoho kapitalizmu* [Postmodernism or the logic of culture of late capitalism] (P. Denysko, Trans). Kyiv: Kurs. 504 s. [in Ukrainian].
- [6] Lehen'kyu, Yu.H. (1995). *Kulturolohiia zobrazhennia (dosvid kompozytsiinoho syntezu)*. [Culturology of the image: (experience of compositional synthesis)]. Kiev: HALPU. 412 s.
- [7] Lider, D. (2004). *Teatr dlia sebe* [Theater for yourself]. Kyiv: Fakt. 104 s. [in Ukrainian].
- [8] Chepelyk, V. (2000). *Ukrainskyi arkhitekturnyi modern* [Ukrainian architectural modern]. Kyiv: KNUBA. 378 s. [in Ukrainian].

ABSTRACT

Lehenkyi Yu., Boiko O., Hotsaliuk A. Theatrical space and time.

The emphasis is placed on the relevance of defining pictorial documentation systems in the theatrical space.

The aim of the article is to define the theatrical space as an image of the world system and its presentation in the directing of the 20th century.

The research methodology is presented with comparative and polysystemic approaches, which makes it possible to determine the integrity of the image relationships of time and space fixation (documentation) in comparison of authorial models of the theatrical spectacle of the leading directors of the 20th century, as well as the description of the theatrical event presentation in the context of various stage system models.

The novelty of the study. From the very beginning, the theater was an image of the world system, one way or another connected with the image of the human dwelling creation, as a place in being. Such a broad context, such a broad understanding of the theatrical space shows that the stage is not just a fence, a limited piece in which the visual action takes place, but is an archetype, an image – the image, first of all, of a person's path, the image of a sphere, Oikoumena, which symbolizes the person's place in being, in this landscape, and has its clearly defined sacralized epicenter.

Conclusion. Theatricality as a type of being, and theater as a kind of the universe model that structures and collapses time, makes it axial, vertically marked, accentuated on left and right, good and bad, as well as defines the most important things in it: the place of the event, as a kind of ritual. The theater never gets rid of ritualism, which testifies to the festivity, spectacularity and sacredness of the action and event. Scenism as a phenomenon of cultural creativity and a definition of the time axis as the stage-spectacle epicenter of culture is one of the main and most important

principles of understanding the spectacle as a festive, festivation, that is a spectacular presentation of reality in all possible cultural artifacts (this is how, in particular, political visions, actions, shows, TV screen space and in advertising discourse in general gain spectacularity and stagecraft), and in the context of the entire broad scanning of possibilities of the culture integrity presenting gives an expanded map of the opportunities of the figurative information embodiment. In due course, this sets the boundaries, and the last ones are documented in one way or another. And the document as a countdown of time and space, as a certain chronotope, of course, presents this dynamic of spectacular and stage presentations of culture.

Key words: social design, culture, stage space, theater, image, event, document.

AUTHOR'S NOTE:

Lehenkyi Yuriy, Doctor of Philosophy, Professor at the Department of Design and Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, e-mail: Y.Legenkiy1949@i.ua, orcid: 0000-0002-6567-4730

Boiko Olha, Candidate of Art, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, e-mail: bos_81@ukr.net, orcid: 0000-0001-5042-8257

Hotsaliuk Alla, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, e-mail: goz_pravo@ukr.net, orcid: 0000-0002-2120-3232

Стаття подана до редакції 01.05.2023