

**Ареф'єва Анна Юрїївна,**

докторантка Українського державного університету

імені Михайла Драгоманова

e-mail: [anna.arefieva@gmail.com](mailto:anna.arefieva@gmail.com)

ORCID ID 0000-0003-4619-9281

## КОНЦЕПТИ «ПОЗАЗНАХОДЖЕННЯ ІНШОГО» ТА «ТРАНСГРЕДІЄНТНЕ» ЯК ЗАСАДА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

*Мета статті – визначити естетичний феномен антропологічної межі в контексті синтезу мистецтв. Методологію дослідження презентовано компаративним та системним підходами. З філософських методів актуалізовано трансцендентальний метод (позазнаходження іншого як апіорі естетичного акту), феноменологічний метод (визначення диспозитиву естетичного акту як емпатії, діалогу), діалектичний метод (визначення діалектики обміну місць у бутті, за М. Бахтіним, як передумови трансгресії estesis), що дають можливість здійснити філософсько-антропологічний аналіз синтезу мистецтв як динамічної цілісності в контексті можливого, наявного та постнаявного модусів існування художнього твору. Висновки. Верхівкою еволюції сцени від її онтологічного розуміння як предметно-просторового контексту дії до події, яка відліковує початок і кінець дії, а сама подієвість як темпоральність стає носієм сучасного образу буття, є інтерактивна сцена, де позазнаходження іншого усувається. До театру повертається постмодерний натуралізм, проти якого так повставали Вс. Меєргольд, П. Брук та ін.*

**Ключові слова:** естетичний акт, театр, синтез мистецтв, художній образ, хореографія.

**Постановка проблеми.** Естетична метапозиція апеляції до іншого інтерпретується у М. Бахтіна як феномен «позазнаходження іншого». Адже естетичний суб'єкт має «місце в бутті», що презентує надлишок бачення. По суті суб'єкт стає режисером власного estesis. Ці конотації спонукають до інтерпретації сценічної культури як до визначення трансгресій антропологічної межі в рамках естетичного досвіду митця.

Бахтін констатує: «Я є причетним до буття єдиним і неповторним чином, я посідаю в єдиному бутті єдине, неповторне незаступиме і непроникне для іншого місце. Даний в єдиній реальності, у котрій я в даний момент перебуваю, ніхто інший в єдиному часі, єдиному просторі, єдиному буття не перебував.

І навколо цієї точки розташовується все єдине буття, єдиним неповторним чином. Те, що мною може бути здійсненим, ніким і ніколи здійснене бути не може» [7]. Цей надлишок буття є метапозицією естетичного суб'єкта, а потреба в іншому для нього стає необхідністю збереження *estesis* як трансверсивної динаміки «Я» та «Іншого».

Бахтін, проблематизуючи суб'єкта естетичного акту, проблематизує естетичний феномен часу і простору (хронотопу) *estesis*.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Філософсько-антропологічні проблеми художнього синтезу досліджувалися в роботах М. Бахтіна [8], Ф. Джеймсона [3], Ю. Легенького [6], М. Фуко [9] та ін. Культурологічні виміри сценічного синтезу знайшли висвітлення в роботах Є. Ареф'євої [1], О. Зінкевич [5], Б. Ніжинської [2] та ін. Однак проблема синтезу мистецтва як метаантропологічної цілісності є малодослідженою.

**Мета статті** – визначити естетичний феномен антропологічної межі в контексті синтезу мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** М. Бахтін визначає сутнісну ознаку темпоральності *estesis* – ритм. Категорія «ритм» універсалізується і стає певною естетичною універсалією. «Ритм є ціннісне упорядкування внутрішньої даності, наявності. Ритм не є експресивним у вузькому значенні цього слова. Він не виражає переживання, не обґрунтовується із середини його, він не є емоційно-вольовою реакцією на предмет і зміст, але реакцією на цю реакцію. Ритм безпредметний у тому сенсі, що не має справи безпосередньо із предметом, але з переживанням предмета, реакцією на нього, тому він понижує предметну вагомість елементів ряду.

Ритм передбачає іманентизацію змісту, самому переживанню, мети самому прагненню. Зміст і мета, повинні стати лише моментом самоцінного переживання-прагнення. Ритм передбачає певну визначеність наперед прагнення, дії, переживання (певну змістову безнадійність). Дійсне, фатальне, ризиковане абсолютне майбутнє долається ритмом, долається сама межа між минулим і майбутнім (і теперішнім) на користь минулого. Змістове майбутнє ніби розчиняється в минулому і теперішньому, художньо передвизначається ними (оскільки автор-споглядач завжди тимчасово поєднує ціле, він завжди пізніше, і не лише в часі, а і в змісті пізніше). Але самий момент переходу, руху з минулого і теперішнього в майбутнє (у змістове, абсолютне майбутнє, не в те майбутнє, яке залишить усе на своїх місцях, а в те, яке повинне нарешті виконати, звершити майбутнє, яке ми протиставляємо теперішньому і минулому як спасіння, перетворення і відкуплення, тобто майбутнє не як гола часова, а як змістова категорія, те, чого ще ціннісно немає, що не визначене, ще не дискредитоване буттям, не забруднене буттям-даністю, чисте від нього, невідкупне і незв'язанно-ідеальне, однак

не ідеологічно і теоретично, але практично – як зобов'язаність) – цей момент, є момент чистої співбуттєвості в мені, де я зсередини себе причетний до одного і єдиного співбуття буття: у ньому ризикована, абсолютна непередбачуваність наслідку події (не фабулічна, а змістова непередбачуваність; фабула, як і ритм, як усі взагалі естетичні моменти, органічна і внутрішньо визначена наперед, може і повинна бути охоплена вся цілком, від початку до кінця, у всіх моментах єдиним внутрішнім охоплюючим поглядом, оскільки лише ціле, хоча би потенційне, може бути естетично вагомим), «або-або» події; у цьому моменті і проходить абсолютна межа ритму, цей момент не піддається ритму, принципово неритмічний, неадекватний йому, ритм тут стає викривленням і фальшуванням» [8].

Бахтін постулює певний надлишок бачення, унікальність власного «місця в бутті». Естетичний акт сценічного руху має свою кульмінацію – «завершувальну функцію» відношення «Я» і «Іншого», за М. Бахтіним. Сутність еволюції сценізму як принципу самоздійснення людини на сцені (яка може бути дистанційною, віртуальною, камерною, монументальною) полягає в тому, що сцена з категорії предметно-просторового виміру переходить в інший вимір – часовий. На сцені ніколи не можна було розірвати єдність часу і простору, але сутність полягає в тому, що сцена є єдністю дії і події, а також презентує хронотоп, часопростір, образ людини, доби.

Сценічна дія як реальність, що має онтологію предметно-просторових ознак, трансформується, фактично стає подією, яка радикально відрізняється від дії. Наприклад, дія у фресці, де панує зворотна перспектива, відбувається так, що всі її актори візуально виходять на кін. Людина зустрічається з цими персонажами віч-на-віч, де вона переживає бачення так, начебто вона сама входить у візуальний простір. Дія, що здійснюється в сценізмі середньовічної фрески, є нескінченною. Потрібно наголосити, що сценізм як вимір сучасної культури є одним із найголовніших архетипів культурно-історичної генетики, несе в собі глибинні фундаментальні засади міфологічного коду культури у просторі, які походять від давніх міфотворчих систем, і новітні міфи як естетичні реалії гри з часом і простором.

У грі задіяно категорії: «сцена», «дія», «подія», «атракціон», «архітектоніка». Подія розгортається в часопросторовому континуумі, який можна визначити як хронотоп. «Актори» – продукують акт, «актори» – є носіями артикуляції дискусу, промови. Найголовніша фігура, яка існує, але вимивається з сучасного театру, – це фігура протагоніста. Протагоніст нібито існує поза сценою і відразу ж на сцені є носієм дії і події, стає в сучасному театрі або в сучасному сценізмі видовищних мистецтв цікавою фігурою, яка виконує роль режисера, продюсера, модератора, які намагаються показати, що донести інформацію можна лише в системі атракції (візуальної комунікації).

«Атракціон» – довершена просторово-часова структура, яка візуально і вертикально структурована, несе в собі завершену подієву конструкцію або патерн. Атракціони, які приходять із політики в рекламу, із реклами – у моду, із моди – у шоу-бізнес, із шоу-бізнесу – в естраду, а потім на сцену площ, приватних майданів телебачення, – це той сценічний феномен, що вміщує в собі навколишнє середовище і водночас простір гри, який досягає свого реципієнта. Реципієнт одночасово бачить багато вимірів буття, має власне (естетичне) «місце в бутті», за М. Бахтіним.

«Архітектоніка» походить від грецького «architecton» – будівельне мистецтво або є складним словом де «archi» – головний, «tectos» – будівник. Категорія «архітектоніка» наближує до категорії «подія». Щоб охарактеризувати її, прочитаємо статтю зі словника української мови:

«1) Подія – те, що відбувається, або те, що відбулося, явище, факт особистого або суспільного життя. “Дячиха виросла таки у цім селі, і подія, про яку згадував гуцул, дійсно мала місце й була історичним фактом” (Гнат Хоткевич, II, 1966, 364); кожен з’їзд нашої партії – подія величезної світової ваги (Комуніст України, 966; 3) З палуби “Каймана” теж спостерігали за подіями на шхуні та за шлюпкою (Микола Трублаїні, Шхуна, 1940, 280); 4) Сукупність пов’язаних між собою в якомусь відношенні явищ, фактів суспільного життя (звичайно важливих, значних), які становлять ніби щось єдине ціле. За чаєм Іван зразу, немов поспішався, підвищеним тоном почав розмову про сучасні події (Михайло Коцюбинський, II, 1955, 217); 5) він натякав на Баржакове минуле, на те, що після подій 1905 року той кілька років відбував зіслання десь на соляних промислах в Астраханській губернії (Олесь Гончар, II, 1959, 17).

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

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

3) заст. Справа, дія. Уся його душа десь заховалась глибоко сама в собі; він ніби здерев’янів од тієї страшної події, котру недавно вчинив (Нечуй-Левицький, II, 1956, 301);

4) Життя пройти [тобі] не екскурсантом, – не гостем на коротку мить... Хай діалектика брильянтом в твоїх подіях заблищить (Павло Тичина, II, 1957, 77)» [7, с. 749].

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

Якщо говорити про категорію «дія» за Академічним тлумачним словником української мови, то це:

1. Робота, діяльність;
2. Сукупність чинників;
3. Вплив на когось;
4. Сукупність і розвиток подій у літературних творах, кіно і т. ін.;
5. Операції, пов'язані із збройною боротьбою;
6. Виконання якого-небудь обряду;
7. Закінчена частина драматичного, оперного, балетного твору або спектаклю;
8. Основний вид математичного обчислення» [4, с. 311].

Тобто конструкції дієвості і подієвості характеризують образ реальності, який презентує категорію «акт» у сценічному просторі, адже вони дають більш широке поле номінації, ніж театральньо-сценічний лексикон.

Весь контекст презентації сценізму в сучасному вимірі арттехнологій пов'язаний із тим, що він визначається як комунікативний акт. Власне, комунікація і комунікації, комунікативність і орієнтація на інтеракцію, тобто взаємодію дискурсивних презентацій інформації, презентації повідомлень пов'язані з тим, що взаємодія акторів дії не залежить від суб'єкта її здійснення. Це є спільна подія всіх актантів дії. Проте весь цей контекст залишився в рамках доби модерну, а постмодерн формує те, що прийнято називати середовищем артподії, тобто те, що не можна ніяк описати, що перетворюється в щось інше, орієнтоване на нескінченні перверсії, інверсії.

Людина починає осмислювати своє місце в бутті. У нашому вимірі цим місцем є сцена.

Важливо, що та сфера, яку позначають феноменологічно як сценографію або сценоведення, орієнтоване на саме явлення події, на її всезагальну презентацію і на ефект самопрезентації, характеризує різні типи театральних систем, зокрема – модерн, постмодерн. Можна стверджувати, що, власне, Лесь Курбас довів сценізм до певної інтенсивної висоти самоздійснення образу. Поруч з класичним театром та некласичним виникає той феномен, який так чи інакше вписують у простір масової культури. Від мистецтва не залишається майже нічого, але виникає феномен, який зазначений, як «послуга послуг», тобто подвоєння послуги.

Коли дія і подія, виробництво і технологія театрального виду усуваються, залишається лише одне – задоволення від гри. Актуалізується так званий психоделічний дизайн, праця з психотропним феноменом, із насолодою від

отримання інформації, а її можна отримати досить і досить різними засобами. Так в 60-ті рр. вживали ЛДС, зараз цього не роблять, але сама технологія орієнтації на підсвідоме створює своєрідний сюрреалізм без безсвідомого, як це зазначає той же Джеймісон – критик модернізму і теоретик постмодерністської культури.

Виникнення псевдоонтологій театру, які формуються в ТБ, телевізійних екранних форматах, а також різних версіях шоу-бізнесу, естради, імерсивного театру та ін., призводить до конфлікту онтологій сценічного простору. Масова культура стає своєрідною інтерактивною системою поглинання і презентації інформації, презентує її як своєрідну пусту форму. Відправною точкою визначення масової культури є те, що масова культура – це культура, яка подобається значній кількості людей. Утім, без сумніву, такий кількісний показник мало про що говорить.

Надлишковість масової культури свідчить про те, що вона несе в собі ті глибини, які не потребують презентації, більше того, рекламних зазіхань і продажу інформаційних повідомлень, але коли все йде на продаж, тоді важко сказати, що залишається від культури взагалі. Отже, проблема інтерпретації культурних трансформацій стоїть досить гостро, особливо в контексті посткомуністичної культури, зокрема української культури. Проблема національної культури настільки драматична, що неадекватність характеристик, глобалізація культури просто вражає. Так, Олена Зінкевич відмічає: «Що дає Європі інтегрування з Україною, задоволення патернаціоналістських устремлень, збагачення старої європейської культури, інтерес до української культури як до нових явищ. Що здобуде Україна в найгіршому варіанті? Втратить національну своєрідність музичної культури в розмитому денаціоналізованому європейському контексті, втратить етнічну ідентичність своєї культури» [5, с. 87].

Отже, це непроста проблема. Як би це не здавалось дивним, але «етнокультурація» виглядає неадекватною дефініцією. Якщо етнокультура як глибинна, донна, народна культура не існує в Україні, то розшукувати якийсь інший ґрунт її виникнення неможливо. Загубити своє національне коріння дуже просто, але дуже важко його поновити в іншому середовищі. Тому те, що зветься «пострадянський простір», – це спільне середовище самозбереження того культурно-історичного потенціалу, який радикально винищувався у 30-ті–40-ві рр. ХХ ст., а потім 60-ті рр., і якимись катастрофічними мірами нонконформізму й інших реалій починає відроджуватися в оазах пустого простору, де комунікативна сцена оголює всі свої безодні.

**Висновки.** Отже, суть розширення і звуження сцени, розширення до простору побутової культури, до культури повсякдення полягає в тому, що утво-



рюється певний епіцентр побутової культури, аматорської культури, орієнтованої на її етнокультурні виміри, і культури професійної. На жаль, між естрадою та шоу-бізнесом не бачать різниці, адже не можна вважати, що естрада вмерла і замінилася шоу-бізнесом, естрада залишилась як широкий простір театру просто неба, а також простір, орієнтований на камерний вимір людського спілкування. Театр стає більш камерним, більш наближеним до людини і більш видовищним сценічним простором, який перетворює виставу на певну вечірку.

Ці метаморфози надзвичайно яскраво були зазначені у Франції, у кафе-шантанах. Можна стверджувати, що сезони Дягілева продовжують лінію егалітаризму та демократизації сценічного синтезу. Саме тому для аналізу *estesis* сценічного синтезу в європейській культурі початку ХХ ст. варто застосувати трансгресивний простір естетичної рефлексії Михайла Бахтіна, особливо його ідею гротеску, гротескного, «несталого» тіла як трансверсію верху і низу культурного будівництва.

Індустрія видовищних форм презентацій культури все більше орієнтована на масмедіа. Маркетинг-мікс просування арттовару на ринок стає сучасним принципом маніфестації і презентації сценічного простору, який потрапляє в контекст обміну місцями, іменами. Місце може бути різним за програмним проектом, і водночас воно зберігає ідеологію «місця в бутті», за М. Бахтіним, здійснюється буття сценічного типу. Усе це дає можливість схарактеризувати сценізм як глибинний онтологічний феномен Гри, як одну із проблем культуротворчості, що презентує в собі реалії полісистемного, відкритого типу. Формується певна симультанна сцена, де реципієнт і продуцент є однією особою. Завдяки сучасним технологіям будь-який продуцент стає реципієнтом, може корегувати своє повідомлення і водночас не тільки вступати в діалог, а й корегувати опонента (комуніканта).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ареф'єва Є. Ю. Поетика як хорєя та аретєя: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. 2018. Вип. 27. С. 106–111.
2. Броніслава Ніжинська: танець-реконструкція. *День*. 2021. 13 верес. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bronislava-nizhynska-tanc-rekonstrukciya> (дата звернення: 09.06.2023).
3. Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. Петра Дениска. Київ : Курс, 2008. 504 с.
4. Дія. *Словник української мови*. URL: <http://sum.in.ua/s/dija> (дата звернення: 04.10.2023).

5. Зінькевич О. С. Дискусійні питання мультикультурних процесів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. 2008. № 1. С. 82–89.
6. Легенький Ю. Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові та просторі культури. Київ ; Переяслав ; Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2023. 383 с.
7. Подія. *Словник української мови*. URL: <http://sum.in.ua/s/podija> (дата звернення: 04.10.2023).
8. Bakhtite M. *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale> (дата звернення: 09.06.2023).
9. Foucault M. *Technologies of the Self a seminar with Michel Foucault*. URL: [https://monoskop.org/images/0/03/Technologies\\_of\\_the\\_Self\\_A\\_Seminar\\_with\\_Michel\\_Foucault.pdf](https://monoskop.org/images/0/03/Technologies_of_the_Self_A_Seminar_with_Michel_Foucault.pdf) (дата звернення: 09.06.2023).

## REFERENCES

1. Aref'yeva, Y. E. (2018). Poetyka yak khoreia ta areteia: synkretyzm muzyky I. Stravinskoho. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: zbirnyk naukovykh prats – Ukrainian culture: past, present, ways of development: a collection of scientific papers, 27, 106–111 [in Ukrainian].
2. Bronislava Nizhyns'ka (2021): tanets'-rekonstruktsiya [dance-reconstruction]. Den', 13 veresnya 2021 r. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bronislava-nizhynska-tanc-rekonstrukciya> [in Ukrainian].
3. Dzheimison, F. (2008). Postmodernizm abo lohika kultury piznoho kapitalizmu. Kyiv: Kurs [in Ukrainian].
4. Diya. *Slovnyk ukrainskoi movy – Dictionary of the Ukrainian language*. URL: <http://sum.in.ua/s/dija> [in Ukrainian].
5. Zinkevych, O. S. (2008). Dyskusiini pytannia multykulturnykh protsesiv. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Naukovyi zhurnal – Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Scientific journal*, 1, 82–89 [in Ukrainian].
6. Lehen'kyi, Y. U. (2023). Sotsial'nyy dyzayn: obraz i dokument v chasovi ta prostori kul'tury. Kyiv, Pereiaslav, Nizhyn: Vydavets' Lysenko M. M. [in Ukrainian].
7. Podiya. *Slovnyk ukrainskoi movy – Dictionary of the Ukrainian language*. URL: <http://sum.in.ua/s/podija> [in Ukrainian].
8. Bakhtite, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale> [in Français].
9. Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self a seminar with Michel Foucault*. URL: [https://monoskop.org/images/0/03/Technologies\\_of\\_the\\_Self\\_A\\_Seminar\\_with\\_Michel\\_Foucault.pdf](https://monoskop.org/images/0/03/Technologies_of_the_Self_A_Seminar_with_Michel_Foucault.pdf)



**Arefieva Anna Yuriivna,**  
doctoral student of the State Pedagogical University  
Mykhailo Drahomanov University

**THE CONCEPTS OF “FINDING THE OTHER” AND  
“TRANSGREDIENT” AS THE BASIS OF THE INTERPRETATION  
OF THE STAGE SYNTHESIS OF THE ARTS**

*The purpose of the article is to define the aesthetic phenomenon of the anthropological border in the context of the synthesis of arts. The research methodology is presented using comparative and systemic approaches. Among the philosophical methods, the transcendental method (identification of the other as an a priori aesthetic act), the phenomenological method (definition of the dispositive of the aesthetic act as empathy, dialogue), the dialectical method (definition of the dialectic of the exchange of places in being, according to M. Bakhtin, as prerequisites for the transgression of estesis), which provide an opportunity to carry out a philosophical and anthropological analysis of the synthesis of arts as a dynamic integrity in the context of possible, existing and post-existing modes of existence of an artistic work. Conclusions. The apex of the evolution of the scene from its ontological understanding as a subject-spatial context of action to an event that marks the beginning and end of the action, and the event itself as temporality becomes the carrier of the modern image of being, is an interactive scene where the presence of the other is eliminated. Postmodern naturalism, against which Vs. Meyerhold, P. Brook and others.*

**Keywords:** aesthetic act, theater, synthesis of arts, artistic image, choreography.

