

## «НЕЗРУЧНИЙ ТЕАТР» НА МАРГІНЕСІ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ У пошуках нового гуманізму

Працюючи в найрізноманітніших умовах, ми зрозуміли один важливий принцип — менше всього потрібно турбуватися про зручність глядача. [...] Публіка ніколи не страждає від відсутності зручностей, якщо її захоплює гра. Зараз всі сидять у зручних кріслах, але таких зручних, що в них можна заснути.

*Пітер БРУК [1, 173]*

Театр нашого століття перебуває в пошуку нового гуманізму. Гуманізм — це прагнення до звеличення людини, до розвитку її свободи та вільного виявлення її здібностей. Саме цього вимагає умовно визначений нами «незручний театр». Знищуючи комфорт партеру, театр оголошує революцію і закликає всіх до творчості, до дієвості, до вирішення певних питань прямо тут і зараз. Театр стає провідником нових знань. Через жорстокі відносини, через біль він закликає до пізнання гуманності, до усвідомлення кожним своєї неповторності, своєї унікальності. Театр закликає знищити «колективну свідомість» і мислити самостійно, нести відповідальність і за себе, і за свого ближнього водночас. Театр визнає в кожному глядачеві — особистість, і більше не грає у піддавки. Як і в процесі творення вистави урівнюються права режисера, художника, музиканта і актора, так само урівнюється відношення глядача і театрального колективу. Вже те, що творці вистави дозволяють глядачу вирішити фінал вистави, тобто, по суті, поставити крапку, свідчить про ступінь свободи і перших і других. Ніхто не боїться, всі співпрацюють, стосунки будуються на гуманності, на свободі вибору.

Хосе Ортега-і-Гассет писав: «[...] життя — це занепокоєння, і не лише у важкі хвилини, але завжди, і в сутності, життя я є лише занепокоєнням. В кожному момент ми повинні вирішувати, що ми будемо робити в наступний, що буде складати наше життя» [2]. На жаль, він не застосовував цієї теорії до мистецтва, яке тоді, згідно його свідченням, було «дегуманізованим».

Розмови про те, що глядач обмежений, або що його потрібно вчити творами мистецтва, або йти за глядачем і ставити банальні розважальні комедії — якраз і є антигуманними. Хіба це не природно, коли після геоцентризму настає антропоцентризм: сьогоднішній театр стверджує привілей глядача. Бог, якого намагалися забути цілі покоління, і модерністи, і постмодерністи, все ж таки зник, натомість залишивши комунікативну філософію. Ірраціональне, ствержене філософами минулого століття, засвідчує панівне становище і в сьогоднішньому театрі. Філософія почуттів виходить на перший план.

Спілкування як намагання пізнати іншого — ось що лежить в основі «незручного театру». Спільне вивчення життя, а не нав'язлива думка. Індивідуалізм як синонім гуманізму під час ідентифікації людини. Сьогодні ми не повертаємося до античної натурфілософії, і аж ніяк — до середньовічного антропоцентризму: ми створюємо новий гуманізм. Гуманізм, що має народитися заново після жорстокостей ХХ ст., після фашизму та сталінізму. Не варто сталінізм («грубий комунізм») тут плутати із комунізмом К. Маркса: Е. Фромм пояснює різницю цих понять. До речі, він називає сталінізм — «дегуманізацією людини», людини, котра стає лише рабом абстрактної держави [3]. Скільки ще часу потрібно постра-

дяньському світові, щоб повернути поняття «особистості», що так довго стиралося з нашого життя?

Після абсурду та «закинутості» М. Гайдеггера в нас залишилася тільки одна мета — встановлення індивідуального в кожній людині. В якійсь мірі це — сенсуалізм, коли джерелом творчості є життя, а пізнанням життя є чуття.

«Незручний театр» — це не мертва форма у чітких рамках «сцена-зал», відсторонена (відчужена) від глядача, а скоріше самоорганізація, що перебуває у постійному русі. Один із практиків сучасного українського мистецтва висловив думку про те, що театр знаходиться в голові. Так, звісно, з цим неможливо не погодитися: під час читання літератури в уяві людини народжується своє бачення, т. зв. «читацька режисура» створює свої світи, і дуже часто ці світи не збігаються зі світом, який людина бачить на сцені. Але варто не забувати, що тоді можна взагалі не ставити вистав, не писати рецензії та не обговорювати їх на конференціях. Сьогодні театр — це не просто потреба висловитися, але більше: потреба двостороннього пізнання, де кожний показ відрізняється від іншого. Кожна така зустріч допомагає пізнати себе; а хіба не цього прагнув український філософ Г. Сковорода, як і будь-який інший з філософів світу?

Звісно, в «незручному театрі» потрібно пам'ятати про правові та моральні закони і відповідальність: адже актори не мають права принижувати чи примушувати глядачів робити якісь аморальні речі, якщо вони цього не хочуть.

Театр має свої витоки з ритуальних та святкових видовищ, де всі глядачі були учасниками-акторами. Варто лише згадати українські свята, під час яких розігрувалися цілі сценки з піснями та танцями, на кшталт «Подоляночки» чи різдвяного «Водіння Кози». Ці обрядові дії сьогоденні продовжують існувати як народна творчість, але їхні рухи оформлені в конкретні хореографічні норми, а довільне використання мають лише в регіонах, де збереглися народні традиції. А місце дії, що раніше прив'язувалося до природних умов, сьогодні замінюється концертними залами. Театр з площ та вулиць теж поступово переходив до певних приміщень. Варто згадати еволюцію приміщень: від грецького амфітеатру під відкритим небом, через шекспірівський «Глобус» — до сталого приміщення, яке спроектував С. Серлаіо, і яке постійно вдосконалювалося до сьогоденнього вигляду, збагачувалося технічними та світовими можливостями. Всі архітектори прагнули однієї мети — зробити умови глядача більш зручними. Глядач все більш комфортно почувався в темному залі. Він приходив відпочивати до храму «Мельпомени і Талії», в нагоді забути і відсторонитися від власних проблем. (Чи не тому зросло відвідування традиційних театрів у Києві під час подій 2013–2014-го? Адже багато хто саме тоді говорив про те, що намагається вберегти свою голову від вибуху через тотальність і надмірність інформації. Всі були учасниками подій: або на Майдані, або на дивані перед телевізором. В цей час люди у житті знаходилися в екзистенційній «межовій» ситуації, і реально отримували нові, вкрай небезпечні досвіди).

Особливо під час соцреалізму, коли зі сцени звучали «героїзовані» абстракції, глядачі були віддалені від мистецтва максимально: цей період історії нашого театру, мабуть, варто назвати найбільш антигуманним. Глядач дивився, а в деяких театрах продовжує і сьогодні дивитися певну історію у зручному кріслі темного залу. Актори грають історію, яка хвилює глядача, але, окрім споглядання, він нічого особистого не переживає. Навіть якщо вистава зроблена добре і за естетичним оформленням, і за акторською грою, це не означає, що глядач може зробити певні корисні для себе висновки. Це лише розмова про щось; розмова одностороння. Вона не апелює до приєднання чи дискусії обох сторін. А сьогодні важливо вміти саме висловитися, а не просто всотати в себе інформацію. Так, у театрах є книги відгуків, а Інтернет-портали та сайти дозволяють залишити свої враження від побаченого; але це не діалог, тут навіть можна не вказувати свого імені, тут не має ніякої відповідальності. Актор, вийшовши на сцену, несе відповідальність за те, що робить; а глядач? Швидше за все — ні: він відпочиває і водночас відчуває себе непотрібним. Хоча наприкінці ХХ ст. дослід-

ники театру часто вважали інакше. Наприклад, Ю. Лотман протестував проти визначеної пасивності глядача: «В той час як глядач, здавалося б, пасивно сидить в своєму кріслі, в його свідомості відбувається справжня битва між звичним і незвичним, зрозумілим і незрозумілим, тим, що збуджує погодження і тим, що викликає заперечення» [4, с. 89–99]. Звісно, саме від енергетики глядача залежить темпоритм вистави; але активної дії глядач не виконує, все таки залишаючись пасивним компонентом творення вистави. Публіка є лише творцем образу-сприйняття у режимі психологічного зчитування кодів і образу-підсумку. Режисер та дослідник театру О. Ремез пасивність визначав лише за акторською «школою удавання», натомість «школа переживання» не мала таких хиб: «Нагадаємо ще раз про відмінність глядацького сприйняття двох напрямків акторської творчості — про потрясіння-захоплення (або співпереживання-здивування на більш низькому рівні майстерності виконавця). В першому випадку глядач проживає те, що відбувається на підмостках нібито разом із героєм, у другому — спостерігає зі сторони. Вже з цього визначення стає очевидним, що подібні типи глядацького сприйняття точно відповідають типам акторського відтворення ролі. Глядач або роздивляється «театральну картинку», милуючись сценічним портретом, або поділяє долю героя» [5, с. 15].

Наведемо приклад із освітньої програми: педагог, який націлений на те, щоб відкрити здібності свого учня, має не лише читати лекції, але й надавати можливість учневі висловитися і можливість бути почутим. Але в більшості випадків педагоги є ремісниками; вони самотверджуються завдяки учневі, постійно його принижуючи, і, таким чином, приховуючи його здібності. Так само і глядач, залишаючись непоміченим і непочутим, йде з театру розчарованим. А режисер говорить про те, що глядач невихований або неосвічений. Але як він може виховатися, якщо у нього ніколи не запитують про його смаки? В нашому столітті, яке розпочалося зовсім нещодавно, в українському театрі були цікаві спроби зруйнувати, порушити спокій глядачів, внести певний дискомфорт, який збудив би у людей бажання висловитися. Ціла плеяда режисерів прагне не гратися у піддавки із глядачем, а саме розмовляти з ним на рівних.

Сьогодні «незручний театр» без сталої форми, що уособлює прагнення до мети, якої ніколи ніхто у цьому житті не зможе досягти, на жаль, знаходиться на маргінесі театрального процесу. Такий театр застосовує гносеологічний напрямок, стає новою можливістю пізнання світу. Це свого типу емпіризм у мистецтві — тільки завдяки чуттєвому досвіду глядач усвідомлює нові істини. Ніякої моделі, просто вихоплення частини життя, що протікає в симультанності (одночасності) знаків. Так само як документальне кіно, для якого не потрібно вибудовувати павільйони: просто вихоплюєш момент, який тебе цікавить, і тобі байдуже, що в кадр можуть потрапити різні несподіванки. Наприклад, у фільмі австрійського режисера-документаліста М. Главоггера «Смерть робочого» (2005) філіппінські робітники роблять щоденний маршрут (який цікавить режисера), а паралельно в кадр потрапляють туристи, які відпочивають. Це просто моменти життя, обрамлені в рамки мистецтва, позбавлені моделювання, — тільки наголошені для глядача, який міг не помітити в цьому конкретній проблемі.

В Україні цього прагне режисер Дмитро Богомазов. В одному зі своїх інтерв'ю він говорив про демократичне ставлення до глядача: «Театр умовно можна поділити на демократичний і недемократичний. Театр недемократичний: в ньому зручні крісла, оксамитові куліси і, як правило, яка-небудь сльозлива п'єса з серіальними акторами. Зал — споживач такого театру, знає, куди він прийшов, нічого нового не очікує. Глядачі одночасно плачуть, зітхають, сміються, думають одне і те саме, нав'язливе — таким залом дуже легко маніпулювати. Саме такий тип театру в Україні існує, і такий театр не подобається молоді [...]. Демократичний театр передбачає такі спектаклі, до яких кожна людина може по-своєму відноситися: один плакати, другий сміятися» [6]. Виникнення такого театру Богомазов вбачав саме в нестандартних приміщеннях: на територіях промзон чи деінде. Він також згадував, що

звичка глядачів зручно розташовуватися у залі — повторення задоволення, що, в свою чергу, за З. Фрейдом є «прагненням до смерті». Сучасний провокативний «незручний театр» порушує статичне, звичне та традиційне, таким чином наближаючись до життя. На прикладі декількох його вистав можемо бачити, що ця ідея виправдала себе, хоча він продовжує реалізувати свої вистави у зручних залах. Більше він нехтував зручністю глядачів у виставах з медійними експериментами, де фантоми заповнювали порожній простір, створюючи багатоярусну картинку з живих акторів та зображень (наприклад, вистава «Солодких снів, Ричарде» за п'єсою «Ричард III» В. Шекспіра, театр «Вільна сцена»).

Андрій Білоус теж говорив про постмодерністські принципи у своїх виставах. Наповнюючи вистави «сучасною конструкцією», він завжди намагався поєднати декілька пластів, котрі глядач мав розплутувати як клубок ниток: «Технологія сучасної режисури передбачає розвиток багатьох нашарувань одночасно. Чим їх більше, тим краще. Це філософія постмодернізму. Складність виявляється в тому, щоби дати по «ниточці» кожному глядачу. Щоб він намотував свій клубок спектаклю. Хтось бачить сюжетні перипетії, хтось сліdkує за чуттєвим рядом, для інших важлива візуальна, пластична складова. Як правило, мало хто здатний сприйняти всі ці нашарування одночасно» [7]. Але все ж таки його вистави побудовані на драматургічній основі, і вони радше унаочнюють втілення неомодернізму на сцені, маючи чітку форму та ієрархізовану символічно-образну структуру. Ці вистави відбуваються в зручних залах і не втілюють «незручний театр».

Варто згадати приклад, який наводить філософ Х. Ортега-і-Гассет: помирає знаменита людина, біля смертного ложа якого знаходиться його дружина, лікар, журналіст і художник. Всі вони сприймають ситуацію з абсолютно різних точок зору, — настільки різних, що можна навіть подумати, що вони знаходяться на різних подіях. Для дружини — це частина її життя, тому її відчуття дуже сильні; вона не споглядає, а живе цією подією. Для лікаря — це ступінь відповідальності за життя людини, його робота. Точка зору журналіста віддаляється від події ще далі. Він не може впливати на хід подій, як лікар, він тільки спостерігає, не живе сценою, а лише «зображає» своє життя в ній, щоби потім описати у газеті. Художник — тільки споглядач, якого цікавлять зовнішні характеристики. Він найбільш віддалений від подій. Філософ ще століття тому зробив висновки з цього приводу, і, хоча він їх не поєднував із театром, саме для театру вони є дуже важливими: «Неминуча просторовість даного аналізу виправдана, якщо в результаті нам вдасться з певною ясністю встановити шкалу духовних дистанцій між реальністю і нами. У цій шкалі ступінь близькості до нас тієї чи іншої події відповідний ступені задіяності наших почуттів цією подією, а ступінь віддаленості від нього, навпаки, вказує на ступінь нашої незалежності від реальної події; стверджуючи цю свободу, ми об'єктивізуємо реальність, перетворюючи її у предмет чистого спостереження. Знаходячись в одній з крайніх точок цієї шкали, ми маємо справу з певними явищами дійсного світу — з людьми, речами, ситуаціями, — вони «жива» реальність; навпаки, знаходячись в іншій, ми отримуємо можливість сприймати все як «споглядальну» реальність» [8, с. 238–272]. Як і в традиційному театрі: у партері ми віддалено від події спостерігаємо за ситуацією, яку «проживають» актори. «Це означає, що в шкалі реальностей своєрідна першість відводиться «живій» реальності, котра зобов'язує нас оцінити її як «ту саму» реальність за перевагою. Замість «живої» реальності можна говорити про людську реальність. Художник, котрий неупереджено спостерігає сцену смерті, виглядає нелюдям. Тому ми скажемо, що «людська» точка зору — це та, знаходячись на якій, ми «переживаємо» ситуації, людей чи предмети. І навпаки: «людськими», гуманізованими виявляться будь-які реальності — жінка, пейзаж, доля, — коли вони постануть в перспективі, в якій вони зазвичай «переживаються» [там само]. Філософ на прикладі сучасних йому художників, серед яких — П. Пікассо, пояснював, як вони у своїх картинах віддаляють пряме розуміння світу від глядача, дегуманізують його. Але чи не виникав насправді парадокс: можливо, таким чином художники, навпаки, закликали людей до рівного діалогу; вони довіряли людям і возвеличували

їх творчістю, яку потрібно було не тільки роздивитися, а й розгадати? Чим більше вони віддаляли об'єкт творчості від суб'єкту, що мав його роздивлятися, тим більше вони гуманізували його, надаючи людині відчуття себе митцем, котрий може це зрозуміти. Інша справа, що майже сто років знадобилося для цього розуміння: адже художники минулого століття неодмінно було геніями, які занадто рано говорили тонкі відвертості. Так само і думки А. Арто щодо «жорстокого театру» тільки сьогодні займають провідні позиції у світі.

Найбільше забувають про комфорт глядачі вистав, творці яких знехтували традиційним приміщенням. Вони наче повернулися до першоджерел — до обрядовості та ритуальності. Такі жанри видовищного мистецтва, як **site-specific** і **перформанс**, знищили потребу у традиційній сцені, вийшли за її межі. Перший жанр визначав своїм головним правилом прив'язку до конкретного простору, яким найчастіше глядача мали «водити». Для другого взагалі не був важливий простір і його зміни під час дії. Засвоєння театром нетрадиційних майданчиків, яка в Європі має назву «фріш-індустрії» — практика вже досить не нова. Згадаймо театр, про який мріяв А. Арто, з довільним просторовим розташуванням глядачів, яких актори могли б «водити» за собою під час дії, і лише іноді повертати в певні фіксовані точки [9]. Або просторові експерименти М. Охлопкова в «Реалістичному театрі» в Москві у 1930-х.

Жорстокість виникає від оголеності почуттів: коли глядач залишається сам на сам зі своїми проблемами, коли він страждає, а не спостерігає відсторонену від себе історію. Жорстко казати правду людям, жорстко нагадувати про біль та проблеми. А з іншої сторони: хіба не жорстко їм брехати? Хіба не жорстко загравати з публікою, не даючи жодної можливості їм вирости до одного рівня із акторами та режисером?

Постає ще одне важливе запитання — хто саме прагне порушити межу між мистецтвом і реальним життям — адресант (автор) чи адресат (глядач)? Кому це більше потрібно? Б. Успенський, наприклад, вважав, що не мистецтво прагне зруйнувати рамки від реального світу, а глядач. Саме глядач потребує поєднання з ілюзорним світом. Він пояснює це так: «Власне, прагнення порушити межу художнього простору, простіше кажучи, досить зрозуміло — воно обумовлено прагненням гранично наблизити зображувальний світ і світ реальний у цілях максимальної реалістичності (правдоподібності) зображення: звідси витікають і можливі спроби подолати «рамки». Вкажемо, наприклад, на спроби позбавитися завіси у сучасному театрі, можливі випадки виходу зображення з рамки в мистецтві образотворчому; до своєрідних спроб подолати художній простір (поєднати життя і мистецтво) може бути віднесений і такий характерний мотив у літературі, як оживаючий портрет (Вайльд, Гоголь)» [10, с. 9–280].

Прикладом «незручного театру» і найяскравішим прикладом жанру **site-specific** в Україні вважаємо виставу «**ЛЕ29ДЕ31НЕ30Ц — 90 хвилин споживацького простору**», котра відбулася у рамках «Тижня актуальної п'єси» та фестивалю «Документ» (2013). Самі творці вистави визначили її як «перформанс із інтерактивним залученням глядача». Дія відбувалася в торговому центрі «Більшовик», серед бутіків і розважальних атракціонів. Це порушувало не лише рамки «Сцена — Зал», а й звичні аристотелівські драматургічні частини: зав'язка, розвиток, кульмінація, драматургічний спад, розв'язка були відсутні. Три тандеми «драматург-режисер» створювали три історії, кожна з яких актори грали тричі; глядача розділяли на три частини і послідовно надавали можливість переглянути всі роботи. Три Е-добавки до їжі виступали тут як додатки до буденного життя: адже всі ми відвідуємо торговельні центри, всі вибираємо і купуємо товари, розважаємось. Тут звичайне сприйняття змінювалося від колективного видовища-гри, перформанс викликав нове, більш об'ємне сприйняття простої побутової функції — походу в торговельний центр. Глядач отримав можливість «приміряти» на себе певну соціальну роль, модель існування.

Е-30 (драматург — Оксана Савченко, режисер — Андрій Май) — перша частина-споглядання за героєм-чоловіком, який роздивлявся вітрини, ціни, вибирав речі, міг пограти на



автоматі. До глядачів, що прийшли на виставу, приєднувалися прості відвідувачі центру, які нічого не знали про театральне видовище. Герой 30-ть хвилин мовчав, а глядач спостерігав і замислювався над тим, що і ми кожного дня маємо можливість спостерігати за таким процесом, а також самі можемо ставати жертвами спостереження.

Друга частина — Е-29 (драматург — Тетяна Киценко, режисер — Тамара Трунова) — тривала 29 хвилин і займала центральну позицію серед уривків. Глядач ходив за хлопцем, що постійно наштотував на одну й ту саму дівчину. Кожна їхня зустріч відбувалася по-різному. Герой бачив жінку, але міг лише обмінятися з нею поглядом і назавжди попрощатися, так нічого про неї не довідавшись. Момент, що тільки-но наступив, одразу завершився. Він брав її за руку і вів до магазину іграшок. Або вони просто дивилися один на одного і йшли у різні сторони; іншого разу він тікав від дівчини. Перед нами ніби розгорталася розповідь можливих продовжень відносин хлопця та дівчини, які випадково познайомилися в магазині. Це ніби різні сценарії їхнього життя. Адаже кожного дня нам дається можливість зустріти свою долю; головне — не прогавити її, головне — зробити правильний вибір. Скільки шансів отримує людина щодня, скільки моментів, щоб змінити своє життя: або заприятелювати, або розійтися в різні сторони.

Третя частина, Е-31 (драматург — Ден Гуменний, режисер — Олена Роман) — найбільш інтерактивна частина. Глядача просили завести секундомір, щоб точно визначити час — 31 хвилину. Далі їм пропонували зробити 3 речі: знайти взаємодію із пересічним відвідувачем торговельного центру; взаємодіяти з товарами цього центру; взаємодіяти з власне приміщенням. На завершення загадувалася інтелектуальна задача і дзвінок другу. Але все це відбувалося добровільно, залежало від свободи і бажання глядача: наскільки він був готовий стати учасником події, наскільки вистачало фантазії, або, можливо — наскільки він хотів відпустити себе.

Таким чином, мистецтво, повертаючись до реальності і наближаючись до людини, вступаючи з нею в прямий діалог, насправді повертається до гуманності і погоджується на прохання глядача залучити його в гру, звернути на нього увагу, дати можливість трохи пограти у житті, відчути нові соціальні ролі. Провокативний театр із незручним просторовим вирішенням призводить до активізації людей, які прагнуть по-новому відкрити світ.

Трапляється ж зустрічі у реальному житті, що можуть тебе змінити. Хочеться, щоб такі зустрічі частіше відбувалися і у театрі. Не можна робити остаточні висновки і чітко визначити, за яким театром майбутнє: за «незручним» чи традиційним, — адже сьогодні вони існують паралельно. Як писав Х.-Т. Леман [11], в театрі нова парадигма не змінює остаточного стару, як в науці. Так, але все одно відбувається поетапне витіснення старого новим. Виникає одне запитання: чи не потрібно театру перестати самостверджуватися перед пасивним натовпом, а натомість стати духовним маяком, що має лише активізувати і збагачувати демократичного глядача? Можливо, дійсно варто спробувати вислухати думку глядача і дати йому можливість вибору?

Протягом тисячолітнього існування театру його локації постійно еволюціонували, тому що театр — і є саме життя, і мати застиглу форму для нього не лише неприродно, а навіть анти-природно. «Незручність» театру — це висока ступінь культури, це відхід від панських орієнтирів із оксамитовими м'якими стільцями, відхід від споживацького комфорту до зони, вільної від нудьги, до зони дії та життя, до зони громадянського суспільства, яка тільки встановлюється у нашій країні. Можливо, ми сьогодні починаємо брати приклад зі східної структури мистецтва, де часто автори романів (монологатари) не ставили чітку крапку, а архітектори залишали маленьку деталь храму не завершеною, щоб проявити творчість чистим Шляхом (частиною дао), який ніколи не припиняється.

Гуманізація — ось мета і задача як нашого століття, так і, в першу чергу, нашого театру. Сьогодні саме гуманізація, свобода і творчість мають займати центральні гасла мистецтва, а не знаходитися на маргінесі.

## Література

1. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью / Пер. с англ. М. Стронина. — СПб. — М., 1996.
2. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? // Центр гуманитарных технологий. — М., 1991. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5600>
3. Фромм Э. Марксова концепция человека [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://scepssis.net/library/id\\_642.html](http://scepssis.net/library/id_642.html)
4. Лотман Ю. Текст и код / Семиотика сцены// Театр. 1980.
5. Ремез О. Мастерство режиссера: пространство и время спектакля
6. Дмитрий Богомазов: Убить иллюзии / Беседовала Марыся Никитюк [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://teatre.com.ua/modern/dmytryj\\_bogomazov\\_ubyt\\_yljuzuzy/](http://teatre.com.ua/modern/dmytryj_bogomazov_ubyt_yljuzuzy/)
7. Режиссер Андрей Билоус: «Если в нашей жизни есть секс, то почему же его не должно быть в украинском театре?» // Зеркало недели. — № 5. — 2014.
8. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори. — К., 1994.
9. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб. — М., 2000. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/>
10. Успенский Б. Поэтика композиции. — СПб., 2000. — [Электронный ресурс] // URL: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm>
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — М., 2013.

**Анотація.** Стаття Л. Бевзюк-Волошиної «"Незручний театр" на маргінесі мистецького процесу. У пошуках нового гуманізму» досліджує проблему сучасного театрального простору. «Незручний театр», що може утворюватися будь-де і не залежати від постійного театрального приміщення зменшує глядачевий комфорт, але збільшує рівень правдоподібності за рахунок спільно дії акторів і глядачів.

*Ключові слова:* «незручний театр», site-specific, перформанс, гуманізм, комфорт, взаємодія.

**Анотация.** Статья Л. Бевзюк-Волошиной «"Неудобный театр" на маргинеесе процесса искусства. В поисках нового гуманизма» исследует проблему современного театрального пространства. «Неудобный театр», что может реализовываться где угодно и не зависит от постоянного театрального помещения уменьшает зрительный комфорт, но увеличивает уровень правдоподобности за счет совместного действия актеров и зритель лей.

*Ключевые слова:* «неудобный театр», site-specific, перформанс, гуманизм, комфорт, взаимодействие.

**Annotation.** The article of L. Bevziuk-Voloshyna ««Inconvenient theater» on the margins of the artistic process. In search of a new humanism» researches the problem of modern theater space. «Inconvenient theater» that can form anywhere, and do not depend on a permanent theater space reduces comfort viewer, but increases the level of likelihood by the joint action of actors and spectators.

*Keywords:* inconvenient theatre, site-specific, performance, humanism, comfort, interaction.