

# До проблеми комунікації у театральному мистецтві

АННА ЛИПКІВСЬКА

Під *комунікацією*, — терміном, котрий прийшов до української мови через англійську та походить від латинської першооснови «*communicatio*», що означає «з'єднання», «передача», «повідомлення»<sup>1</sup>, — наразі розуміється процес обміну інформацією (фактами, ідеями, поглядами та емоціями) поміж кількома особами. Термін «комунікація» повсюдно вживається у наступному загальному значенні: «шлях повідомлення, спілкування, передача інформації», а також «шляхи сполучення, лінії зв'язку» [1].

Комунікація набула значення самостійної галузі соціальних наук у ХХ ст., у зв'язку з широкомасштабним розвитком технічних засобів передачі інформації. Початково її поява обумовлювалась широким розповсюдженням радіо у 1920-х, згодом — розвитком також і телебачення, потім комп'ютеризацією та, врешті, винайденням всесвітньої мережі Інтернет, а крім того — як збільшенням масштабів транснаціонального бізнесу та політтехнологій, так і глобалізаційними процесами в цілому.

Розвиткові теорії комунікації сприяло становлення та ускладнення кібернетики, інформатики та семіотики, а також певних інженерних наук. Нині серед соціальних наук теорія комунікації вважається науковою дисципліною, що становить певного гатунку метадискурс, присвячений соціальному процесу «комуніка-

ції / взаємодії / інтеракції»<sup>2</sup>; вона досліджує як сам цей процес, так і його результати.

Теорія комунікації активно розвивається та розгалужується протягом останніх десятиліть, охоплюючи найрізноманітніші сфери суспільного буття. Виділяють, зокрема, такі її галузі, як медіа-комунікації, маркетингові комунікації, комунікативні аспекти в управлінні персоналом та ін. (див., наприклад, ґрунтовні дослідження професора Г. Почепцова «Теорія комунікації» [2], видання «Історія російської семіотики до та після 1917 року» [3], а також «Загальну теорію соціальної комунікації» А. Соколова [4]).

Власне, в кожному з випадків, у котрому має місце передача тієї чи іншої інформації у тому чи іншому закодованому вигляді, можна говорити як про комунікативні процеси та викривлення, які неминуче виникають на шляху руху інформації від першоджерела через передавача (передавачів) до одержувача, так і про канали комунікації, її різновиди, специфічні відносини між учасниками комунікації, тощо. За визначенням Ф. Хміля, «комунікація є формою зв'язку між передавачем (відправником) і приймачем (одержувачем), яка містить послання» [5, с. 558]. Ю. Лотман визначає «акт комунікації [...] як обмін еквівалентними сутностями»; при цьому саме цей акт «лежить в основі спілкування людей» [6].

Практично всі сфери людських відносин ґрунтуються на комунікації «за допомогою мови, символики (писемності), рухів (жестів), спонтанних виявів (міміки, голосу), засобом якої є послання або сигнали» [5, с. 28], і театральне мистецтво тут не є винятком.

Комунікацію в мистецтві автори «Літературознавчого словника-довідника» тлумачать в якості «своєрідного вияву суспільної природи мистецтва, твори якого виникають як результат співтворчості автора та реципієнта і виявляють свою естетичну вартість тільки в актах естетичного сприймання» [7, с. 374]. Відповідно, «спілкування» (комунікація) відбувається між «письменником як автором твору», та читачами як «сучасниками і нащадками» [там само]. Це твердження цілком справедливе стосовно літератури, але очевидно також і те, що, коли йдеться про театр, де між автором та споживачем розташована, власне, територія театру, сценічний твір виступає в якості продукту колективної творчості, і, відповідно, тут комунікація ускладнюється, перетворюючись на багатоскладове явище. Як справедливо зазначає філолог Н. Слюсар, із розумінням ставлячись до певної обмеженості в даному контексті власної спеціалізації, «якщо в епічному або ліричному літературних родах між автором і читачем лежить текст, який читачеві доводиться трансформувати в уявні образи та картини життя, то в драмі між письменником і тим, для кого призначений його твір, лежить сцена, театр — по суті, окрема мистецька галузь» [8].

У сфері театру (театрології), термін «комунікація» та похідні від нього не надто популярні, однак цілком легітимні. Втім, у цій сфері вони так само, як і в літературознавстві, цікавлять дослідників здебільшого в аспекті сприйняття глядачем (реципієнтом) того чи іншого сценічного артефакту. Саме в такому ключі тлумачить термін «комунікація театральна» автор базового «Словника театру» П. Паві. Він, по суті, зводить її до «процесу обміну інформацією між сценою та залом», згодом додаючи, що

ця інформація «передається публіці через акторів та сценічний апарат» [9, с. 156]. Важко з точністю виявити, що саме тут мається на увазі під «сценічним апаратом» (оскільки термінологія П. Паві щодо практичного театру є доволі суб'єктивною та вельми умовно корелюється із усталеним фаховим лексиконом театрознавства), але, вочевидь, мається на увазі декоративне оформлення, світло, звук, костюми, тощо. У згаданій статті автор розглядає комунікативні процеси, які відбуваються згідно лінії «виконавець—глядач», «персонаж—глядач», «персонаж—персонаж», «виконавець—виконавець» та «глядач—глядач», але жодним чином не згадує у цьому ланцюгу ні автора п'єси, ні режисера. Їх «тіні» присутні біля таких учасників комунікації, як «персонаж» та «виконавець» (адже «персонаж» є витвором автора, а «виконавець» виконує певні завдання, певний малюнок не навмання, а базуючись на відповідних настановах); проте загалом висхідний (а не результативний — як у випадку з глядачем) канал передачі інформації, — від автора-драматурга через режисера до сценічного артефакту — дослідник не розглядає.

У подібному ж ключі, тобто в аспекті спрямованості посилання зсередини назовні, зі сцени у глядацький зал — тлумачать театральну комунікацію також інші авторитетні теоретики, — насамперед, спеціалісти в галузі театральної семіології.

Так, А. Юберсфельд «здійснює перенесення семантичного акценту з постаті автора (у даному випадку — в рівній мірі драматурга, режисера та актора) на постать глядача, що відповідає генеральній орієнтації постмодернізму на дослідження не стільки творчості, скільки сприйняття художнього твору» [10]. А. Юберсфельд, котра є автором, зокрема, книжок «Читати театр» та «Школа глядача (Читати театр — 2)», в одному з розділів останньої з них, названого «Знак у театрі», розглядає театральний текст в якості «системи знаків різної природи, що належить коли й не повністю, то, принаймні, част-

ково до процесу комунікації тому, що вона містить у собі складну серію відправників (у тісному зв'язку одних з іншими), серію повідомлень (у тісному зв'язку одних з іншими, з гранично точними кодами), множинного, але розташованого в одному місці реципієнта» [цит. за: 11, с. 162]. Так само, як і у П. Паві, постать режисера лише вгадується за іншими представниками «серії відправників», — так само, як режисерська концепція — за «серією повідомлень», причому в обох цих серіях дослідниця не встановлює жодної ієрархії (очевидно, не ставлячи перед собою такого завдання).

Для А. Юберсфельд театральна комунікація є «процесом практично нескінченної складності». В якості доказу вона наводить п'ять схем, котрі моделюють взаємовідносини лише одного з численних різновидів комунікації у загальному ланцюгу театральної комунікації, а саме: актор — глядач [12].

У свою чергу, автор терміну «театр абсурду» М. Есслін у книзі «Ера телебачення» розглядає глядача в якості об'єкта впливу семіотичних механізмів театру, досліджуючи, власне, те, як саме пересічна людина перетворюється на глядача [детальніше див: 13], а німецький учений К. Бальме у «Вступі до театрознавства» називає театр «особливою формою комунікації face to face» [14, с. 81].

Вітчизняний дослідник В. Панасюк тлумачить «здійснення театральних комунікацій» так само: як «транслявання на публіку сценічного тексту» [15, с. 177], — відповідно, називаючи учасниками цих комунікацій «відправників (акторів) та отримувачів (глядачів)» [там само, с. 183].

У подібному ж аспекті, в якості «безпосередньої комунікації між залом та сценою, коли ми спостерігаємо прямий зв'язок сцени з глядацьким залом та зворотній зв'язок», — описує цей процес Д. Аль у навчальному посібнику «Основи драматургії» [16, с. 13]. І при цьому додає: «У глядацькому залі твір драматургії має викликати колективне співпереживання. [...] Як драма-

тург за допомогою театру досягає ефекту співприсутності та співпереживання, емоційного потрясіння? Він створює модель, дієву модель людських стосунків» [Там само, с. 13–14].

Для визначення розглянутої вище спрямованості театральної комунікації деякі дослідники використовують термін «адресність». Причому, один з авторів «Лексикону нової та новітньої драми» Ж.-П. Сарразак вводить поняття адресності як таке, що «дозволяє визначити отримувача театрального дискурсу. Цей термін, запозичений із семіотичної моделі процесу комунікації (Роман Якобсон), використовується в процесі аналізу драматичного тексту та його репрезентації нещодавно. [...] «Внутрішня адресність» означає діалог між персонажами на сцені, який відбувається в рамках вигаданої дії. В свою чергу, «зовнішня адресність» з'являється, коли дискурс персонажа скерований до публіки, в рамках діалогу (наприклад, в «апарті») або у вигляді монологу. [...] Сполучення різних типів адресності утворює загальну систему адресності драматичного тексту». [цит. за: 17].

Поділяючи та розвиваючи погляди згаданих дослідників на структуру театральної комунікації як на обмін інформацією між сценою та залом, автори доволі дотепного дослідження «Парадокс глядача» Т. Сташенко та О. Буркін зазначають: «Увага кожного учасника драматичного видовища неминуче осцилює між Сценою та Залом, перерозподіляючи парадигму «Виконавці — Глядачі» у нову парадигму: «Виконавці — Глядачі '1 — Виконавці — Глядачі '2», або «Сцена '1 — Сцена '2», або «Основна сцена — Вільна сцена (тобто глядацький зал. — А. Л.)». Театр мовби розпадається на два взаємопов'язані видовища, котрі повсякчас перетинаються: «вистава на кону — вистава у оглядному залі» [тут і далі: 13].

Для унаочнення цього процесу Т. Сташенко та О. Буркін пропонують відповідну актантну модель, де пряма комунікація здійснюється згідно лінії «Відправник — Текст '1 — Посередник — Текст '2 — Одержувач», а зворотна — дво-

ма шляхами: «Одержувач — Метатекст '1 — Відправник» та «Одержувач — Метатекст '2 — Посередник». Згідно з цією схемою, «автор тексту (композитор, тренер, головнокомандувач), надає Глядачеві (слухачеві, вболівальникові, громадянинуві), — певним чином закодоване повідомлення разом з його Інтерпретатором (актором, футболістом, солдатом). У акті декодування повідомлення Одержувач в змозі використовувати Посередника або в якості частини цього повідомлення, його специфікованої форми (у тій частині формули, де фігурує Метатекст '1. — А. Л.), або в якості носія вже видозміненого повідомлення, в якості нового Відправника нового повідомлення (переклад як новий текст). В обох випадках зворотну реакцію Одержувача сприймає передусім Посередник-інтерпретатор».

Прикметним і взагалі характерним для подібних концепцій є ігнорування постаті Режисера: в якості інтерпретатора (у лексичі авторів — «посередника») розглядається, власне, виконавець, причому між ним та автором тексту відсутня будь-яка проміжна ланка.

Автори дослідження зосереджують свою увагу на графічно правій частині запропонованої схеми, тобто на постаті та ролі Глядача, справедливо зауважуючи: «У роботах, присвячених проблемі стосунків театрального тексту та його реципієнта, існує певний пробіл. У характеристиці такого важливого елементу театральної комунікації, як Глядач, відсутня елементарна діалектика. У традиційному, моноаспектному визначенні, глядач представлений усього лише як споживач театральної продукції, а його творча, активна діяльність — у кращому разі як ведення напруженого «мовчазного діалогу». Тоді як одночасно існує можливість драгуватися або стати драгівником, дотримуватися традиційних норм Глядача або порушувати їх якнайрішуче. Тут, таким чином, віднаходиться вільна зона для дії Глядача». Очевидно, автори не ставили перед собою завдання розглядати ліву частину схеми, котра стосується безпосередньо «вироблення» театрального повідомлення.

Натомість С. Бочавер у тексті дисертаційного дослідження «Зв'язність драматичного тексту та сценічна комунікація (на матеріалі російської та іспанської драматургії кінця ХІХ — початку ХХ ст.)» робить акцент на першоджерелі, тобто висхідному пункті — «драматичному тексті як основному компоненті сценічної комунікації» [18, с. 6]. Сценічна комунікація визначається дослідником в якості «процесу передачі повідомлення, представленого в формі п'єси, від індивідуального адресанта до колективного адресата за допомогою вербальних засобів, які можуть комбінуватися з наverbальними» [там само, с. 11–12].

При цьому, згідно з запропонованою С. Бочавер схемою, автор перетворює інформацію на текст, а далі відбуваються прямі комунікації «автор — актор» та «текст — актор», пряма комунікація «актор — актор» (котрі об'єднані у категорію «на сцені»), та пряма комунікація «актор — аудиторія». Комунікація «текст — аудиторія» визначена в якості непрямої.

Безумовно, така схема є справедливою щодо дорежисерського театру. Проте в розглянутій дослідницею період межі ХІХ — ХХ століть вона вже значно ускладнена. Між тим, у припущеннях С. Бочавер, так само, як і в попередніх випадках, впадає в око фактична відсутність режисера як проміжної ланки (або, якщо хочете, посередника) між автором (текстом) та актором.

Відповідно, серед етапів сценічної комунікації у С. Бочавер фігурують: 1. «Комунікація в п'єсі як замкнена система»; 2. «Сценічна комунікація як процес, в якому беруть участь автор та глядачі/читачі»; 3. «Міжособова комунікація, котра може включати текст п'єси як причину комунікації або її посередника»; 4. «Подальша комунікація між автором і глядачами/читачами, котра може бути опосередкована й ускладнена текстом, що містить рефлексію відносно вихідного тексту» [там само, с. 17–18].

Втім, дослідниця робить змістовне зауваження: «В процесі перетворення драматич-

ного тексту на сценічний у автора першого з'являються численні «співавтори», які переводять вербальні знаки вихідного тексту у знаки інших систем. На відміну від термінів «сценічний» і «драматичний текст», котрі позначають певні компоненти вистави, термін «театральний текст» належить до вистави в цілому. Інакше кажучи, театральний текст є складною комбінацією вербальних і невербальних знаків, які передаються аудиторії за допомогою сценічного видовища та дешифруються глядачем» [там само, с. 8]. Серед цих неназваних «співавторів», звісно, «ховається» і режисер, але про його виняткову роль починаючи якраз із зазначеного періоду історії театру в роботі не йдеться: в цілому вона має філологічний характер, і сценічну комунікацію як таку практично не висвітлює, хоч і декларує цей процес у назві.

Інша робота дослідниці С. Бочавер, а саме її стаття «Комунікативні максими на сцені», містить лише загальні міркування щодо поняття «комунікація», а безпосередньо театру в ній присвячено лише невеличку частину тексту. І хоча, знов-таки, можна взяти на озброєння тезу дослідниці про те, що «комунікація складається з комунікативних актів, у яких беруть участь комуніканти, що породжують висловлення та інтерпретують їх» [19, с. 128], — але слід мати на увазі, що про те, яким саме чином застосовувати цю тезу в театрі, тут не йдеться.

Навіть у тому випадку, коли той чи інший дослідник обирає пріоритетним для себе не літературознавчий, а суто театральний аспект, вказаний підхід залишається незмінним (сказати б — уже класичним): театр розглядається в якості комунікативної системи («мова театру являє собою модель, котра є результатом ряду умовностей стосовно мистецтва та дійсності, що створюються з метою передачі інформативних повідомлень»); але в цій системі предметом уваги стає «специфіка театральної комунікації на рівні «глядацький зал — сцена». Автор цих тез, О. Романова в своєму дисертаційному дослідженні з естетики «Театр в естетико-семіотич-

ному дискурсі: на прикладі вітчизняної<sup>3</sup> та західноєвропейської театральної практики другої половини ХХ століття» [тут і далі: 20] наголошує на пріоритетності саме такого ракурсу, виходячи, передусім, з форм сучасного театрального мистецтва: хепенінгів, перформансів, які «характеризуються появою особливого роду діалогу з глядацьким залом». На її думку, «на сьогодні «тягловою силою» театрального процесу так само лишається творець вистави, здатний зробити естетично актуальним сюжет; проте головною постаттю у цьому процесі є глядач» (тут ми знову маємо справу зі згаданою в цій статті «генеральною орієнтацією постмодернізму»). На тлі подібної розстановки акцентів немає нічого дивного в тому, що решта чинників театральної комунікації тут лише називаються — і знову без жодної ієрархічної побудови: «Драматургічний текст п'єси та його сценічне втілення (вистава) обумовлені станом соціальної системи та можуть бути індивідуально та/або колективно інтерпретовані як режисером, актором, сценографом/художником, так і глядачем; естетичній специфічності театрального знаку відповідає не менша специфічність самого комунікативного процесу театральної вистави. У той же час [...] його багатозначність та багатонаправленість [...] різко відмінні від традиційної моделі комунікації, однолінійно спрямованої від відправника інформації до її одержувача». Хоч авторка й проголошує те, що «розгляд вистави з позиції діалогізму дозволяє досліджувати, з одного боку, театральну комунікацію на рівні взаємодії (діалогу) «глядацький зал — сцена», а з іншого — проблему текстового діалогу, художнього тексту драми (як літературної основи вистави) та його сценічного втілення», — проте вона не пов'язує другий аспект із поняттям комунікації.

Навіть у тих випадках, коли поняття «театральна комунікація» подається в тих чи інших дослідженнях в ракурсі, ширшому від зв'язку «сцена — зал», участь і місце режисера в цьому комунікативному процесі хоч і постулюють-

ся, проте окремо не досліджуються. Так, А. Габдуліна, авторка дисертації «Відбиток семіотичних кодів театральної комунікації в авторській ремарці: на прикладі американської драматургії першої половини ХХ століття», так само, як і інші її колеги, відбувається загальними місцями, позаяк виступає в якості філолога і залишається в цілому в межах відповідної проблематики, не ставлячи перед собою завдання розглядати саме цей аспект: «Театральна комунікація являє собою складний різновид спілкування, похідний від ряду співіснуючих планів взаємодії: «автор — режисер (постановник)», «дійова особа — актор», «персонаж(і) — персонаж(і)», «актор(и) — глядацька аудиторія», «автор — глядацька аудиторія». На кожному з вказаних рівнів спілкування можуть бути задіяні різні канали передачі інформації, як вербальні, так і невербальні, між учасниками спілкування, які не є постійними для різних ситуацій. Внаслідок цього театральна комунікація є результатом множинності інтерпретацій та умовного перекладу словесного (дискретного) тексту драми у сценічну дію» [21]. Утім, тут ми хоча б маємо лінію, що простягається від автора до режисера.

Дослідження В. Панасюка, А. Габдуліної, О. Романової, С. Бочавер, Т. Сташенко та О. Буркіна згадуються тут не випадково: вони є типовими прикладами звернення представників суміжних наук (філологія, філософія, естетика, соціологія) до театральної проблематики, без належного урахування специфіки природи останньої.

У театрознавстві (в тому числі — вітчизняному), проблема комунікації не є питанням, детально розглянутим численними фахівцями. Однак там, де це поняття фігурує, різні автори в його тлумаченні перебувають цілковито в рідчій усталених позицій.

Так, стаття А. Овчиннікової «Комунікація театральна» у «Сучасному театральном-драматичному словнику» містить у собі загальну розшифровку терміну «комунікація»; театрові ж тут присвячено тільки заключну тезу: «Те-

атральна комунікація вимагає не лише обміну інформацією між сценою та глядацьким залом, але й зворотного зв'язку» [22, с. 121].

Більш широке, але так само скероване «назовні» тлумачення цього терміну пропонує А. Баканурський: «Комунікація сценічна — змістовно-смысловий аспект спілкування між дійовими особами спектаклю під час вистави, а також між виконавцями і глядачами. Будь-які дії, спрямовані на їхнє значеннєве сприйняття, можуть бути названі комунікативним актом» [23, с. 123]. Тут наявність іншого спрямування театральної комунікації («будь-які дії») дана лише натяком, але натяком доволі перспективним.

Не дивно, що ця перспектива надалі розвивається та втілюється: адже єдиним, по суті, театрознавчим дослідженням, де театральна комунікація тлумачиться ширше та змістовніше, наразі є стаття «Універсальний характер театральних комунікацій», написана згаданим А. Баканурським у співавторстві з Б. Шевченком. Автори тут хоч і роблять, сказати б, ритуальний реверанс у бік сталих уявлень<sup>4</sup>, але, постулюючи кожний театр в якості «системи багаторівневих активних комунікацій», театральне мистецтво — як таке, що його «існування неможливе саме по собі, а лише в контексті різноманітних комунікативних відносин», а феномен театру в цілому — як «складну комунікативну подію» [24, с. 400], вони чітко дотримуються найбільш коректної з усіх запропонованих згаданими дослідниками концепції: «Якщо розташувати різноманітні театральні комунікації у хронологічній послідовності, тобто по лінії руху від п'єси до вистави, то вони виглядатимуть таким чином: «Драматург — режисер», «п'єса — постановочний задум — актор», «вистава — глядач», «вистава — театральна критика» [Там само, с. 404]<sup>5</sup>.

Зокрема, тут варто звернути увагу на те, що театральна комунікація подається А. Баканурським та Б. Шевченком не сама по собі, не у кристалізованому-очищеному вигляді (що має виключне значення у формалізованій теорії, але



неприйнятне в процесі вивчення мистецтва театру), а, передусім, в історичній динаміці: від домінуючої у фольклорній видовищній культурі комунікації «вистава — глядач» [Там само, с. 400], через додавання у містеріальному середньовічному західноєвропейському театрі організаційних зв'язків «містерія — церква» та «цехова організація — міський муніципалітет» [там само, с. 401], а у класицистичній сценічній культурі епохи абсолютизму, а надалі й Просвітництва — внутрішньотеатральної комунікації, «головними фігурантами якої були актори та власник театру, а також той член колективу, котрий ставав його очільником» (там само) — до виникнення та остаточної усталеності комунікативного зв'язку «режисер — актор» наприкінці XIX століття: «Саме для цього періоду характерною є поява всередині театрального процесу другого автора — режисера, котрий уже не виступає механічним посередником між драматургією та сценою, а претендує на сценічне «першородство». Ця обставина наділила постань театрального режисера міфологічними медіаторними функціями: по-перше, саме він став здійснювати процес переходу-«ініціації» літератури у виставу, а, по-друге, отримав можливість реалізовувати постановочний задум через організацію акторського ансамблю. Таким чином, феномен режисури стає помітним складником, принаймні, двох комунікаційних рівнів» [там само]. Нарешті, сучасний етап розвитку театру у згаданому тексті характеризується так: «На час виникнення режисерського театру сформувалася відносно стійка та ієрархічно впорядкована модель театральних комунікацій. Виникнення наприкінці XX століття феномену постдраматичного театру нічого кардинально нового у неї не додало, щоправда, зміна ряду парадигм сценічної виразності істотно змістила ряд аксіологічних параметрів у комунікативних зв'язках, у першу чергу, у відносинах «драматург — режисер», «вистава — глядач», «режисер — актори» [там само, с. 404]<sup>6</sup>.

Видається, що застосування принципу іс-

торизму тут є найбільш коректним та продуктивним: очевидно, що зі змінами у самому театральному процесі, в його організації, ієрархії, залученні тих чи інших засобів виразності, змінювалися (принаймні, коригувалися) і характер та скерованість комунікативних зв'язків.

Інший дослідник, І. Чістюхін, автор ґрунтовного посібника «Про драму та драматургію», мислить в рамках тієї ж парадигми. Він так само виводить узагальнюючу формулу, подаючи «структурну модель театрального процесу у взаємовідносинах п'єса (текст) / трупа / глядач та інші елементи» у вигляді схеми «драматург — п'єса — трупа — глядач», і при цьому додає: «Трупа у подальшому розвитку театру отримала будівлю, технічне обладнання тощо; ще через деякий час з'являється режисер, котрий координує всі компоненти в єдиному художньому задумові» [тут і далі: 26]. Він також доволі своєрідно прокреслює історичний шлях розвитку театру: «Театр представляє виставу глядачам» (західноєвропейський театр Нового часу) — «режисер допомагає акторам зображувати персонажів, створених драматургом, перед глядачами» (початок XX сторіччя) — «режисер за допомогою п'єси, акторів, техніки сцени, втілює для глядачів свій задум» (кінець XX сторіччя). Таку трансформацію комунікативних пріоритетів він пов'язує з «еволюцією не лише драматургії, а й усього мистецтва театрального видовища: від містеріально-ритуальної основи до домінуючого становища драматурга, що надалі призвело до ототожнення театру з драмою, а самої драми — з літературою та поезією. Згодом, із появою театральної будівлі в Європі, зокрема сцени-коробки, переважне значення набуває театр як певна сукупність різних мистецтв («синтетичне мистецтво» Р. Вагнера). Але драматург так само є однією з головних дійових осіб у театрі. З появою режисури відбувається поступове витіснення драматурга та драматургії на другий план, а надалі й актора. Драматург переходить у підлегле становище (див. «Театральний роман» М. Булгакова), а драма стає, за визначен-

ням Волькенштейна, «літературою театральних можливостей». Так, драма з місця «прими» переходить до розряду «статисток». І нам видається, суперечка про те, що є найважливіше на визначення драми — текст або видовище — завжди існуватиме. Повсякчас кожний обиратиме на користь тої чи іншої сторони залежно від смаків та мети».

Конкретизуючи взаємовідносини у комунікативному ланцюжку «драматург — споживач драматургії», І. Чистюхін називає драматурга «інстанцією, котра передає», тобто через п'єсу транслює певний зміст стороні, що «приймає». Важливо, що «одержувачем» цього повідомлення, згідно його трактуванню, може виступати «як театр, так і просто ті, кого ми називаємо «читачі». При цьому театр виступає тут як інстанція, сказати б, монолітна й позаієрархічна — під нею дослідник розуміє «всіх творців (творців та виконавців вистави), котрі породжують, втілюють та реалізують зміст: режисер, актори, технічні служби». При подібному способі передачі інформації (через театральну виставу, а не безпосередньо через п'єсу), «сама система комунікації істотно змінюється: драматург перестає бути інстанцією, що «передає», і ці функції розподіляються між творцями вистави; це істотно змінює обсяг того, що «передається». До ретранслятора (п'єси) вноситься дія, а «інстанція, що приймає», є глядачем». Пріоритетну роль режисера (втім, термінологічно «маскуючи» його), І. Чистюхін вбачає у тому, що «кодуванням змісту (сенсу) через систему знаків займається автор вистави» (очевидно, тут маєтись на увазі саме режисер). Утім, ця теза подальшого розгорнення не набуває.

Дослідник та практик режисери І. Цунський іде ще далі, «розмикаючи» комунікативний ланцюжок в обидва боки та включаючи до нього ще й процес «перекодування» драматургом того початкового «повідомлення», яке він видобуває з навколишнього життя. Першим пунктом цього маршруту І. Цунський називає реальність, як «ряд фактів дійсності, пов'язаних між

собою причинно-наслідковим чи якимсь іншим зв'язком». Літературний текст, згідно його логіки, стає «рядом фактів «першої уявної реальності», відібраних та оцінених драматургом, які складають зовнішні та внутрішні обставини п'єси». Надалі виникає та оформлюється режисерський задум — «подієвий ряд «другої уявної реальності — майбутньої вистави, вирішений в єдиній образній системі та підпорядкований образному розумінню ідеї, первісно пов'язаної з уявленням про сценічну форму, що втілює її та існує лише в уяві режисера». Наслідком реалізації режисерського задуму стає театральний текст — «подієвий ряд, втілений акторами на кону як «ряд образів подій», пов'язаних між собою «образами дій», та такий, що визначає всі компоненти вистави та скерований на створення єдиної образної системи». Перебуваючи в рамках парадигми, тісно пов'язаної з системою К. Станіславського та відповідним категорійним апаратом, дослідник будує свою схему на «дії» та «події» в якості засадничих понять, а щодо комунікативної ланки «вистава — глядач» вживає термін «художній образ вистави». Згідно І. Цунському, останній являє собою «філософсько-образну формулу театального тексту, «макрознак», що дорівнює усьому витворів мистецтва в цілому та є «третьою уявною реальністю», котра виникає у глядача в процесі сприйняття театального тексту» [11, с. 169].

Доволі несподівано аргументи на користь комплексного — і, відповідно, сучасного — погляду на театральну комунікацію знайшлися у давньому, датованому 1976 роком, тексті М. Туманішвілі «Введення у режисуру», виданому в повному обсязі та в остаточній авторській редакції лише після смерті автора [27]. Власне терміну «комунікація» видатний режисер не використовує, — адже той ствердився у широкому вжитку значно пізніше; проте у його роздумах наявні всі її чинники.

Процес, що відбувається у театральному мистецтві, М. Туманішвілі викладає таким чином: «1. Письменник створює п'єсу, де намага-



ється розкрити сенс якогось явища. Письменник створює повідомлення. 2. Актори, режисер та інші переробляють цей результат творчого пошуку письменника та забезпечують найповнішу та найбільш адекватну передачу повідомлення. Під час цього процесу повідомленню надаються нові, додаткові якості. Ця сфера творчості подібна до творчості усіх тих, хто займається інтерпретацією наукових та художніх знань — вчителів, музикантів-виконавців, лекторів — популяризаторів знань. 3. І, нарешті, повідомлення доходить до глядача у вигляді вистави. А оскільки глядач — це вже спільнота людей, то ми маємо справу з процесом передачі повідомлення суспільству, тобто повідомленням впливаємо на суспільство» [Там само, с. 174].

М. Туманішвілі наполягає на тому, що «вистава та п'єса — лише засоби передачі повідомлення» [там само], лише, як би сказали ми нині, це комунікативна ланка, а не самоціль. Саме ж повідомлення в інтерпретації режисера — це «різна форма подання інформації», котра в театрі може передаватися через «текст п'єси, мовлення та дії акторів, їхні переживання, декорацію, режисерські метафори — зрештою, навіть написи та цифрові дані, якщо це знадобиться (згадаймо Б. Брехта)»; а інформація є «мірою знання невизначеності відносно якоїсь події чи системи» [Там само, с. 175].

Згідно з концепцією М. Туманішвілі, «зняття, або, принаймні, зменшення невизначеності, присутньої на початку вистави, відбувається завдяки «вибору інтерпретації, тобто вибору форми передачі повідомлення», який «лежить в основі театральної творчості»: «Вистава через систему зв'язку (слухову та зорову) дає глядачу можливість дізнатися про зроблений театром (режисером, акторами) вибір. [...] А скільки в режисерів та акторів можливостей (варіантів, версій, прийомів) вибору? Незліченна кількість. Все залежить від їхньої обдарованості, знань та світовідчуття» [там само]. Щоправда, у запропонованому М. Туманішвілі ланцюжку «інформація — повідомлення як форма її по-

дання — інтерпретація як форма передавання повідомлення» йдеться лише про форму, а не про зміст інформації, котру це повідомлення в собі несе; про сутність же цієї інформації тут не йдеться. Очевидно, так сталося насамперед тому, що М. Туманішвілі в якості практика мислив у природній для відповідного етапу розвитку режисерського театру спосіб, і розумів постать режисера в якості передусім «дешифрувальника» задуму драматурга (прикметно також і те, що режисер за фахом не відокремлює тут себе та свою роль у створенні вистави від інших чинників, і не підносить себе відносно них, але повсюдно вживає словосполучення «режисер та актори»).

Подальші тези М. Туманішвілі цілкомито відповідають усталеним поглядам на комунікацію в цілому та театральну комунікацію зокрема (але ще раз зауважимо: вони зроблені значно раніше від наведених тут вище досліджень): як на певні обов'язкові умови передачі кодованого повідомлення, котрі він визначає наступним чином: «передавач, канал зв'язку, приймач, тобто той, хто передає, через що передає та той, хто приймає. У театрі під передавачем слід розуміти виставу-образ, а конкретніше — акторів, які грають на кону. Але [...] для того, щоб утворився потік творчості, необхідний другий полюс, тобто глядач» [там само]. У зв'язку з цим М. Туманішвілі наводить доволі романтично оформлену думку К. Станіславського: «Грати без публіки — все одно, що співати у кімнаті без резонансу, напханій м'якими меблями та килимами. Грати у наповненому глядацькому залі, який вам співчуває, — те ж саме, що співати у приміщенні з гарною акустикою. Глядач створює, так би мовити, душевну акустику. Він сприймає від нас і, наче резонатор, повертає нам свої живі людські чуття» [там само].

Отже, в «сухому залишку» аналізу глумачення різними дослідниками, — теоретиками і практиками театру, — ми маємо визначення *театральної комунікації доби режисерського театру* (від кінця XIX ст. і до сучасності) як

*ланцюга складних комунікативних зв'язків, що його «наскрізною дією» (коли скористатися терміном К. Станіславського) є рух інформації (повідомлення) від автора — через п'єсу — до режисера; надалі — від режисера — через режисерську інтерпретацію п'єси / концепцію вистави — до сценічного продукту (тут уже виникають розгалуження різних порядків — від «п'єса — актор(и)», «п'єса — художник / сценограф», «п'єса — композитор», «п'єса — хореограф», та ін.), до «режисер — актор(и)», «режисер — художник/сценограф», «режисер — композитор», «режисер — балетмейстер», та ін. Комунікативна ланка «вистава — глядач» є лише останньою, підсумковою фазою цього процесу.*

Тут, утім, слід зробити ряд принципових уточнень.

У праці «Математична теорія комунікації» К. Шенон та У. Уївер визначають п'ять складників процесу комунікації: 1) джерело; 2) повідомлення; 3) перетворювач сигналу (кодування та декодування інформації); 4) отримувач сигналу; 5) мета [28]. Згідно з цією моделлю, джерело інформації (у нашому випадку, — автор п'єси) створює повідомлення (власне п'єсу), котре потрапляє до передавача (режисера), перетворюючись на сигнал (режисерську інтерпретацію п'єси), пристосований для передачі каналом зв'язку (тут маємо багатоканальний варіант — адже такий зв'язок здійснюється завдяки акторам, художникам, композиторам, хореографам, технічним працівникам); канал зв'язку веде до приймача (сцени), де з отриманого сигналу (сигналів) відтворюється повідомлення (вистава), яке доставляється адресатові (глядачу).

У процесі передачі інформації можуть виникати перешкоди, внаслідок котрих повідомлення, передане джерелом інформації, може не збігатися з тим повідомленням, яке отримує адресат.

З метою мінімізації шумів (що є принциповим для математичних, технічних та соціальних комунікативних моделей) цю схему було

доповнено: М. Дефлер додав до неї т. зв. «петлю зворотного зв'язку»: адже саме наявність каналу (каналів) такого зв'язку дозволяє розв'язати проблему можливої невідповідності між висхідним та відновленим значеннями. Тобто в процесі комунікації виникають перешкоди, які у теорії комунікації називають комунікативними шумами та комунікативними бар'єрами: вони спричиняють, згідно формулюванню Г. Почепцова, «характерну для комунікативних систем відсутність ідентичності між входом та виходом» [2], причому, за Ю. Лотманом, таке «порушення адекватності» представляє собою дефект у функціонуванні комунікаційного ланцюгу» [6, с. 559].

Зазвичай виділяють три типи інформаційних шумів та інформаційних бар'єрів: фізичні (синтаксичні); семантичні (змістовні), та прагматичні. У нашому випадку можна говорити про синтаксичний бар'єр у тій ситуації, коли режисер має справу з іншомовним текстом і користується перекладом; семантичний бар'єр характеризує ситуація, в котрій отримувач повідомлення за рівнем своєї професійної підготовки поступається відправникові цього повідомлення або не розуміє код (мову), якою користується відправник, чи навпаки; і, врешті, прагматичні шуми в цьому контексті є зрозумілою, але не потрібною одержувачеві частиною повідомлення — тобто тим, що режисер відсикатиме під час подальшої роботи над виставою.

З численних комунікативних бар'єрів, які фігурують у загальній теорії комунікації, безпосередньо на процес перекодування п'єси у виставу можуть впливати семантичні, соціально-культурні бар'єри, а також т. зв. «бар'єр авторитету» між драматургом та режисером, режисером і сценографом, режисером і композитором, режисером і хореографом, режисером і актором, сценографом і актором, хореографом і актором, тощо, внаслідок котрих «повідомлення» у процесі його передачі може бути істотно скориговане.

Проте в цілому ситуація театральної кому-

нікації кардинально відрізняється від тих типів комунікацій, в котрих викривлення початкового повідомлення є небажаним і тому підлягає мінімізації: адже без такого викривлення сам «переклад літератури на мову сцени» (П. Паві) був би неможливий через принципову відмінність характеру кодування та передачі інформації у літературі (драматургії) та у театральному видовищі. Те, що в загальній теорії комунікації є викривленням (аберацією) в процесі театротворення (принаймні, на першому його етапі — етапі переходу, згідно П. Паві, «від письма драматичного до письма сценічного»), постає як режисерська інтерпретація п'єси, без котрої неможливими були б ані зародження так званого «режисерського театру», ані його розвиток, ані подальше завоювання провідних позицій у ХХ столітті.

Власне, саме про це пише Ю. Лотман, міркуючи не стільки про театральне мистецтво, скільки про загальні, засадничі закономірності комунікативного процесу як такого: «Акт комунікації (у кожному достатньо складному, а відтак і культурно цінному випадку) слід розглядати не в якості простого пересування певного повідомлення, що лишається адекватним самому собі [в процесі передачі] з свідомості адресанта до свідомості адресата, але як переклад певного тексту з мови мого «я» на мову твого «ти». Сама можливість такого перекладу обумовлена тим, що коди обох учасників комунікації хоч і не ідентичні, проте вони утворюють множинності, які перетинаються. Але оскільки в даному акті перекладу завжди певна частина повідомлення виявиться відсіченою, а «я» зазнає трансформації під час перекладу мовою «ти», втраченою виявиться саме своєрідність адресанта, тобто те, що з позицій цілісності складає найбільшу цінність повідомлення» [6, с. 561].

Тобто, застосувавши щодо цих тез термінологічний апарат театрології, можна стверджувати наступне: «коди учасників комунікації» — це специфічна лексика засобів виразності різних видів творчості (драматургічної, режисерської, сценографічної, композиторської, хо-

реографічної, акторської); на різних етапах комунікативного процесу в театрі «моїм «я» є драматург — режисер — художник, композитор, хореограф — актор(и), а «твоїм «ти» стає, відповідно, режисер — художник, композитор, хореограф — актор(и) — глядач(и); і на будь-якому етапі «своєрідність» адресанта справді зазнає втрат, контактуючи з «своєрідністю» адресата, котрий стає так само адресантом на наступному етапі, і так само поступається вже власною своєрідністю.

«Становище було б безвихідним, — продовжує Ю. Лотман, — якби у сприйнятій частині повідомлення не містилися вказівки на те, яким чином адресат повинен трансформувати свою особистість, щоб досягнути втрачену частину повідомлення. Таким чином, неадекватність агентів комунікації перетворює власне цей факт з пасивної передачі на конфліктну гру, протягом котрої кожна сторона намагається перебудувати семіотичний світ протилежної на власний кшталт, і водночас зацікавлена у збереженні своєрідності свого контрагента» [там само]. Власне, театротворення і є такою «конфліктною грою»: адже кожен учасник цього процесу, маючи власні амбіції та власне розуміння «повідомлення», що передається, неминує зазіхає на «самість» (самоцінність) інших учасників процесу. Зацікавлення ж у «збереженні своєрідності свого контрагента» тут є, по суті, зацікавленістю у кінцевому результаті, котрий можна досягти лише колективними зусиллями, — виставі, котра має скластися у певну цілісність, щоб бути сприйнятою публікою.

Тут, напевне, слід диференціювати викривлення, котрі виникають у процесі режисерського тлумачення п'єси та реалізації цього тлумачення, котре відбувається за посередництвом актора(ів) та аудіовізуального ряду вистави: одні виявляють свою конструктивність, оскільки вони є обов'язковими елементами зазначених вище «перекладу» та «конфліктної гри»; інші ж стають «додатковими», необов'язковими, такими, що «захарашують» комунікативний про-

цес і перешкоджають йому. Подібний висновок робить і автор «Стислого словника театральних термінів для студентів режисерської спеціалізації» С. Кутьмін у своїй статті про режисерський задум вистави: «Остаточний варіант може істотно відрізнятись від первісного з різних причин: і тому, що автор не впорався з завданням, і тому, що під час роботи змінився сам митець, його світогляд, тощо» [29, с. 15].

Неадекватність «вхідних та вихідних значень», як невід'ємну частину театральної комунікації, зазначають ті ж А. Баканурський та Б. Шевченко: «Суб'єктивні або випадково привнесені викривлення незмінно супроводжують сприйняття режисером твору драматургії, акторами постановочного задуму, публікою та театальною критикою вистави. Ці сценічні аберації [...] проявляються практично на кожному з рівнів театральних комунікацій та пояснюються різноманітними факторами, що породжують їх: творчими амбіціями, стосунками всередині трупи, рівнем професіоналізму, віковими, тендерними, психологічними особливостями складу як творців вистави, так і глядацької аудиторії, нарешті, властивим кожній людині інтерпретаційно-суб'єктивістським підходом до всього того, сприйняття чого не є аксіоматично сформульованим, зокрема, до твору театального мистецтва» [24, с. 405].

Зрештою, автори статті доходять до справедливого, можливо, стосовно не лише театру, висновку, що резонує з міркуваннями Ю. Лотмана: «Аберація — це те, що привносить конфліктну ситуацію у різноманітні рівні комунікативних зв'язків, надає їм опозиційного відтінку та, в кінцевому підсумку, сприяє розвиткові театального процесу в цілому» [Там само, с. 406].

Розглядаючи драму та сцену в аспекті режисерської інтерпретації драматургії, ми, звісно, не можемо не брати до уваги, згідно публікацій А. Баканурського та Б. Шевченка, «феномен коригування авторських задумів, ідей та художніх образів п'єси в режисерській рефлексії, коли

мовні знаки перетворюються на розмаїття інших систем знаків» [Там само, с. 405]. Але психологічний чинник цього процесу, «відстань» між режисерським задумом та його реалізацією ми, вочевидь, не можемо вичленити в межах театрознавчого дослідження, — власне, як і процес перетворення задуму драматурга на п'єсу та аберації на цьому шляху. Особистість драматурга та його задум, таким чином, не підлягають аналізу, котрий стосується лише тексту п'єси як вербального повідомлення.

Так само про наміри режисера та його тлумачення (інтерпретації) драматургічного твору ми можемо судити лише завдяки їх остаточному продукту — сценічному твору, у якому ми апріорі вбачаємо адекватне втілення режисерського розуміння п'єси<sup>7</sup>. В останньому — власне, у виставі, а також у подальшій її репертуарній долі, яка залежить безпосередньо від реакції публіки, — неминучі й аберації, і комунікативні збої, проте їх дослідження може бути предметом розгляду психології та, конкретніше, конфліктології виробничих стосунків в театрі, — тобто в тій галузі психології, якої наразі не існує в природі.

Якщо ж повернутися безпосередньо до комунікативних процесів у театральному мистецтві, то слід зазначити, що дослідники у царині загальної теорії комунікації розрізняють її види згідно численним параметрам, що їх у різних джерелах пропонується більше від ста<sup>8</sup>; відтак мусить бути зрозуміло, що далеко не всі вони присутні в процесі театротворення. Однак певні відповідності простежити можна.

Так, в якості базових різновидів комунікації в усіх без винятку джерелах фігурують комунікації вербальна та невербальна. Г. Почепцов пропонує з цього приводу наступне узагальнення: «Під комунікацією ми розумітимемо процеси перекодування вербальної у невербальну та невербальної у вербальну сфери. Тобто для комунікації сутнісним є перехід від мовлення Одного до дій Другого. Саме заради цього реалізується передача значень між двома різними ав-

тономними системами, якими є двоє людей» [2]. У нашому випадку це має вигляд перекодування режисером вербальної інформації п'єси у вербальну та невербальну сферу вистави.

У сучасній теорії менеджменту серед згаданих уже елементів процесу обміну інформацією («відправник», «повідомлення», «канал», «отримувач»), особливо чітко простежується зворотний зв'язок (реакція). Саме за наявності або відсутності цього зв'язку той же Г. Почепцов поділяє комунікацію на ієрархічну (де пріоритетним є прямий зв'язок) та демократичну (з пріоритетністю зворотного зв'язку). Специфіка театральної комунікації в даному контексті полягає в фактично цілковитій відсутності «зворотного зв'язку»: рух від п'єси до вистави — це здебільшого саме односторонній рух. І, якщо комунікацію у дорежисерському театрі

можна вважати ієрархічною стосовно постаті драматурга, то у режисерському театрі ця ієрархічна конструкція «перевертається» на користь режисера. Втім, у контактах між режисером та драматургом (як і між режисером та актором, режисером та художником, композитором, хореографом чи технічними працівниками) може мати місце і демократична (тобто рівноправна, з наявністю постійного зворотного зв'язку) комунікація.

В дані статті лише побіжно окреслено основні аспекти комунікації в театрі, котра, безумовно, є значно ширшою від взаємовідносин «сцена — зал» («актор — глядач», «вистава — публіка», і т. ін.). Цілковито очевидним є те, що кожен з цих аспектів вартий окремого серйозного дослідження.

1. Іменник «communicatio» пов'язаний з дієсловом «communico» — «робити спільним», «повідомляти», «з'єднувати», та є похідним від «communis» — «спільний».
2. Тобто безперервного діалогу. «Символьною інтеракцією» називає загалом соціальну комунікацію А. Соколов [4].
3. Тобто російської.
4. «У випадку розгляду театральних комунікацій з точки зору їхньої ієрархічної залежності, то, без сумніву, найважливішим виявиться зв'язок «вистава — глядач», якому підпорядковані всі решта відносин між учасниками роботи над сценічним артефактом» [Там само, с. 405].
5. Автори навіть продовжують цей ланцюжок, уповні в річищі сучасних підходів включаючи в нього також менеджмент та PR-аспект: «Окремо слід виділити ряд комунікативних відносин у царині театального менеджменту, особливість яких полягає у тому, що вони формуються ще до початку безпосереднього репетиційного періоду роботи над виставою та не завершуються у день його прем'єрного показу» [там само]. Ці міркування цілковито корелюються з дослідженнями О. Калмикова щодо типології театральних брендів та комунікативних технологій PR в цілому [25].
6. Цитована стаття А. Баканурського та Б. Шевченка носить тезовий характер, тож, очевидно, слід чекати продовження цього дослідження уже в більш розлогому форматі.
7. Процес зародження, формування та реалізації режисерського задуму в термінах та поняттях наукової психології детально та поетапно висвітлений П. Єршовим [30] і не є предметом розгляду в межах даної статті.
8. Короткий огляд див. у В. Різуна [31].

## Бібліографія

1. Словник іншомовних слів [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.jnsm.com.ua/cgibin/u/book/sis.pl?Article=9277&action=show&761>
2. *Почепцов Г. Г.* Теория коммуникации — М., К.: 2001 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm>
3. *Почепцов Г. Г.* История русской семиотики до и после 1917. — М., 1998.
4. *Соколов А. В.* Общая теория социальной коммуникации. — СПб., 2002. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.vuzlib.net/beta3/html/1/23490/>
5. *Хміль Ф. І.* Основи менеджменту. — К., 2007.
6. *Лотман Ю. М.* Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Семиосфера. — СПб., 2000.
7. Літературознавчий словник-довідник / Упор. та ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К., 1997.
8. *Слюсар Н. О.* Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: дис... канд. філол. Наук. — Дніпропетровськ, 2004 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.br.com.ua/referats/dysertacii\\_ta\\_autoreferaty/97472.htm](http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/97472.htm)
9. *Пави П.* Словарь театра. / Пер. с фр. — М., 1991. — Ми користуватимемося саме російським, а не українським перекладом П. Паві (Паві П. Словник театру / Пер. с фр. М. Якуб'яка. — Львів, 2006), бо, вочевидь, він є коректніший щодо театрознавчої лексики.
10. Энциклопедия постмодернизма [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.vseslovari.com.ua/postmodern/>
11. *Цунский И. В.* Театральная герменевтика и проблема минимальной единицы анализа театрального текста: Проблема понимания театрального текста // Общественные науки и современность. — 2000. — № 3. — С. 161–171.
12. Постмодернизм. Словарь терминов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://sbiblio.com/biblio/content.aspx?dictid=22&wordid=145708>
13. *Сташенко Т., Буркин О.* Парадокс глядача [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://aesthetica.narod.ru/paradox.htm>.
14. Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства / Перекл. В. Кам'янець. — Львів, 2008.
15. *Панасюк В.* Проблемные сыновья мадам Баттерфляй: Об акоммуникативном потенциале ребенка в сценическом тексте // Курбасівські читання. — К., 2011. — № 6. — Ч. 1. — С. 177–185.
16. *Аль Д. Н.* Основы драматургии: Учеб. пособие для студентов ин-та культуры. — Л., 1988.
17. *Могилевская Т.* Лексикон новой и новейшей драмы [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.oteatre.info/issues/002/15511/>
18. *Бочавер С. Ю.* Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX — начала XX вв.): Автореф. дис. канд. филол. наук РАН. — М., 2004.
19. *Бочавер С.* Коммуникативные максимы на сцене / Коммуникативное пространство: измерения, пределы, возможности // Материалы выступлений на



- V Международной конференции РКА «Коммуникация–2010». — М., 2010. — С. 128–131 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.russcomm.ru/rca\\_biblio/text/com-2010.pdf](http://www.russcomm.ru/rca_biblio/text/com-2010.pdf)
20. Романова Е. В. Театр в эстетико-семиотическом дискурсе: (На примере отеч. и заподноевроп. театр. практики второй половиной XX в.): Автореф. дис. ... канд. филос. Наук МГУ. — М., 2004. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/teatr-v-estetiko-semioticheskom-diskurse-na-primere-otechestvennoi-i-zapadnoevropeiskoi-teat>
21. Габдуллина А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: на примере американской драматургии первой половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. Наук Башкир. гос. ун-та. — Уфа, 2009 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/otrazhenie-semioticheskikh-kodov-teatralnoi-kommunikatsii-v-avtorskoi-remarke-na-primere-ame>
22. Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театрально-драматический словарь. — Одесса, 2007.
23. Баканурский А. Г., Корнієнко В. В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. — К.: Знання України, 2009.
24. Баканурский А., Шевченко Б. Универсальный характер театральных коммуникаций // Докса. — Вип. 15. — 2010. — С. 400–406 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/doksa/2010\\_15/400-406.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/doksa/2010_15/400-406.pdf)
25. Калмыков А. А., Симонова О. Н. Театральная метафора public relations // Консультант директора. — М., 2007. — № 11. — С. 2–9. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://jarki.ru/wpress/2011/05/15/2231/>
26. Чистухин И. Н. О драме и драматургии: Учебник для студентов гуманитарных вузов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://review3d.ru/i-n-chistyuxin-o-drame-i-dramaturgii>
27. Туманишвили М. И. Введение в режиссуру: пока не началась репетиция. — М., 2003.
28. Модели политических коммуникаций К. Шеннона, У. Уивера и М. Дефлера [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://politologyua.ru/politologiya/modeli-politicheskikh-kommunikatsiy-k-shennona-u-uivera-i-m-deflera.html>
29. Кутьмин С. П. Краткий словарь театральных терминов для студентов режиссерской специализации. — Тюмень, 2003.
30. Еришов П. М. Искусство толкования: В 2-х ч. Часть вторая. Режиссура как художественная критика. — М., 1996 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/387185/>
31. Різун В. Основи масового спілкування як духовного єднання і порозуміння [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.franko.lviv.ua/faculty/jur/Internet/PART-1\\_2.htm#\\_edn1](http://www.franko.lviv.ua/faculty/jur/Internet/PART-1_2.htm#_edn1)

**Анотація.** У статті досліджується категорія комунікації у театральному процесі, а також характер та складники цієї категорії. Аналізуючи традиційний погляд на театральну комунікацію, як на зв'язок «сцена — зал» (або «актор — глядач»), авторка статті розширює уявлення про цей процес та визначає перспективи подальших досліджень за напрямками: «п'єса — вистава», «драматург — режисер», «режисер — постановочна група вистави», тощо, а також комунікативні бар'єри та аберації, що виникають на цьому шляху.

*Ключові слова:* театральна комунікація, комунікативний процес, режисерський театр, режисерська інтерпретація драматургії.

**Аннотация.** В статье исследуется категория коммуникации в театральном процессе, а также характер и составляющие этой категории. Анализируя традиционный взгляд на театральную коммуникацию как на связь «сцена — зал» (или «актер — зритель»), автор статьи расширяет представления об этом процессе и обозначает перспективы дальнейших исследований этого вопроса в направлениях: «пьеса — спектакль», «драматург — режиссер», «режиссер — постановочная группа спектакля», и т. д. — а также коммуникативные барьеры и aberrации, которые возникают на этом пути.

*Ключевые слова:* коммуникация театральная, коммуникативный процесс, режиссерский театр, режиссерская интерпретация драматургии.

**Summary.** An article studies communication problem in the theatre — its characteristic features and components. First of all the author analyzes the orthodox point of view upon the theatrical communication as links between stage and hall or actor and spectator. But after this the author represents new points, such as «play & show», «play writer & director», «director & stage design team», marks the communicative barriers and aberrations on this way and shows the perspective of their research.

*Keywords:* theatrical communication, communicative process, director's theatre, director's interpretation of drama.