

ПЕРСПЕКТИВИ ФІЛОСОФСЬКО-ТОПОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРУ

У статті досліджується феномен театру через призму феноменологічного та філософсько-топографічного методів. Театр протягом свого існування відображав і трансформувалася суспільне життя. З розвитком людства його понятійна множинність лише збільшувалася. Автор розглядає театр не лише як мистецьке явище, а й як унікальний простір, де перетинаються реальне й уявне, особисте та колективне, тілесне і духовне.

Спираючись на два культурні повороти, які відбулися у ХХ столітті – просторовий та перформативний, – театр постає як унікальний об'єкт дослідження, де ці концепції знаходять своє найповніше втілення. Концепція «гетеротопій» Мішеля Фуко дозволяє розглядати театральний простір як місце, що існує одночасно в реальному та уявному вимірах. Перформативний поворот, представлений ідеями Еріки Фішер-Ліхте та Річарда Шехнера, акцентує увагу на процесуальності та тілесності театральної дії. Перформативний поворот розглядається через призму феноменології тілесності Моріса Мерло-Понті, який вказав на нерозривний зв'язок між тілом і простором у формуванні людського досвіду. Ця концепція розширюється роботами Мішеля Дюфрена про естетичний досвід глядача та дослідженнями Крістофа Вульфа про роль ритуалу й мімезису в театральній практиці.

Філософська топографія, яка ґрунтується на феноменології, запропонована як метод дослідження театру, дозволяє розглядати його як особливу конфігурацію смислів завдяки топонімам, які виступають не лише функціональними зонами, а й носіями певних культурних значень. Концепція «феноменології Чужого» Бернгарда Вальденфельса допомагає осмислити взаємодію між глядачем та актором, які є рівноправними учасниками творення інтерсуб'єктивного досвіду. Театральна дія стає своєрідним «порогом» між знайомим і незнайомим, або між власним і чужим, що дозволяє розглядати театр як простір можливого проявлення прихованого. Запропонований у статті підхід відкриває нові горизонти для розуміння театру як своєрідної лабораторії людського досвіду. Він дозволяє побачити, як через театральний простір проявляються фундаментальні аспекти нашого буття. Це дослідження може стати основою для подальшого переосмислення ролі театру в культурі та його потенціалу як середовища для експериментування з новими формами.

Ключові слова: театр, просторовий поворот, перформативний поворот, тілесність, феноменологія, топографічна методологія.

Театр як філософська парадигма дослідження

Театр – це унікальний феномен мистецтва. З одного боку, в ньому поєднуються елементи літератури, музики та перформансу. З іншого боку, синтез цих аспектів, породжує можливість розгортання культури та екзистенції людини. З розвитком історії та під впливом соціальних і культурних потрясінь, театр зазнав трансформацій, що зробило його об'єктом дослідження у різних мистецьких дисциплінах, після чого ми можемо допустити, що театр – це вже більше за мистецтво. Спочатку *визначимо*, що таке театр і які *конфігурації його понять* існують. Досліджуючи поняття театру, перше, що ми знаходимо, це позначення театру як фізичного простору: 1) «a building where plays, shows, etc., are performed on a stage» [The Britannica Dictionary, 2024, 1a] 2) «a building, room, or outside structure with rows of seats, each row usually higher than the one in front, from which people can watch a performance, or another activity» [Cambridge Academic Content Dictionary, 2024]. Таке технічне визначення, з одного боку, є досить тривіальним, але з іншого боку, показує нам, як ми спочатку пізнаємо об'єкт. Ми пізнаємо його через форму, текстуру,

розташування та тіло (в даному випадку це будівля). В Стародавній Греції, театральний простір був у вигляді амфітеатру, що символізувало демократичність, зв'язок з природою та космосом. Історик театру Девід Вайлс, у своєму дослідженні стверджує: «Грецький театр був відкритий небовиду, визнаючи, що драма була релігійним ритуалом, який виконується як для богів, так і для смертних» [Wiles, 2003, p. 34]. Тенденція на закриті театральні приміщення була відома з епохи Відродження, що втілювало гуманістичну філософію з її антропоцентричною орієнтацією. Сучасний театрознавець Річард Шехнер аргументує: «Закритий театр епохи Відродження створив контрольоване середовище (controlled environment), де людина-творець (human creator) могла маніпулювати реальністю, відображаючи нове розуміння людини (man) як «міри всіх речей» [Schechner, 2003, p. 179]. Процес просторових змін постійно триває, і сьогодні експериментальні підходи до театального простору, починаючи з постмодерну віддзеркалюють філософію деконструкції традиційних форм. Пітер Брук у своїй фундаментальній праці постулює: «Я можу взяти будь-який порожній простір (empty space) і назвати його голою сценою (bare stage). Людина іде цим порожнім простором, поки хтось інший спостерігає за нею, і це все, що потрібно для того, щоб театральна дія відбувалась (act of theatre to be engaged)» [Brook, 1968, p. 7] Ця цитата ілюструє постмодерністський підхід до театального простору, який відкидає конвенційні обмеження.

Наступний рівень допоможе нам визначити театр – як виконавче мистецтво: 1) «the art or activity of performing in or producing plays on a stage» [The Britannica Dictionary, 2024, 2b]. 2) «the art or activity of writing and performing plays, or the public performance of plays» [Cambridge Academic Content Dictionary, 2024]. Таке визначення театру *відкриває нам* *можливості* дослідження феноменів актора, режисера, драматурга, та інших членів побудови театального процесу. Тобто від осіб, які створюють об'єкти для того, хто сприймає, а саме, для глядача. Для кращого розуміння цієї сторони, варто звернутися до теоретиків театру та їх концепцій, які формують межі театального. Для театального діяча та драматурга Бертольда Брехта, театр був способом критичного осмислення дійсності та впливу на свідомість глядачів. Його концепція «епічного театру» поєднує у собі драматичну напругу, конфлікти та послідовну прогресію дій [Патріс, 2006, с. 150-151]. Театр для німецького драматурга був тією ареною, де глядач і актор знаходяться як на фізичній відстані, так і на емоційній, що дозволяє критично подивитися на соціальні виклики, які демонстрував Брехт у виступах. Французький теоретик театру та актор Антонен Арто вважав, що театр – це місце трансформації людини і суспільства через звернення до дії, а не до слова. До того ж – до дії, які мають носити шоковий, жорстокий характер, що виводить глядача зі стану повсякденного автоматизму і пробуджує в ньому глибинні, ірраціональні імпульси. Для Арто, театр був своєрідним ритуалом, здатним повернути людину до сакральних витоків буття, звільнити її від влади раціонального мислення та соціальних норм. Він закликав до створення «театру жорстокості» – не в сенсі показу фізичного насильства, а в плані нещадного впливу на підсвідомість глядача. Жак Дерріда висловився про театр жорстокості Арто таким чином: «Театр жорстокості – це не репрезентація. Це саме життя в тому, що воно має в собі нерепрезентабельного. Життя – не репрезентабельне джерело репрезентації. Отже, я сказав «жорстокість», як сказав би «життя»» [Дерріда, 2000, с. 472]. Він закликав звільнити театр від диктату слова і створити нову мову сцени – мову жестів, знаків, здатних безпосередньо впливати на підсвідомість. Арто був одним із перших, хто почав працювати над концепцією перформативності в театрі, звертати увагу на примат жесту над словом для розуміння сутності людини. Якоюсь мірою, створюючи «театр жорстокості» Арто робить жест батьковбивства, тобто вбивства логосу в театрі. Реформатор українського театру 20-х років ХХ століття – Лесь Курбас, як і багато молодих європейських інтелектуалів того століття, вважав, що театр – це не просто відображення дійсності, а інструмент його активного перетворення. Він бачив у театрі засіб виховання нової людини, формування нового типу суспільних відносин: «Театр – це не тільки відображення життя, а й саме життя, не як відтворення дійсності, а й сама дійсність,

не як споглядання, а як і дія» [Курбас, 2022]. Курбас, також наголосив на відмові домінування слова в театрі, написавши про це так: «Надати тілу всі прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до певної досконалості; ... примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природи, – такі поставимо ми вимоги до техніки актора...» [Курбас, 2022]. Для Курбаса театр – це 1) лабораторія, в якій сприймають і сприймаються, пізнають через перформативні акти, 2) модель культури, де відбувається пошук соціальних, політичних і філософських питань.

Останній рівень визначення театру це його *метафоричне втілення*: «a place where important events or actions occur» [The Britannica Dictionary, 2024, 3a]. Це визначення слід сприймати у метафоричному значенні, тобто театр постає перед нами контрпростором повсякденного життя. Як місце, де розгортаються значущі події, театр стає універсальною метафорою для різноманітних сфер людської діяльності. Перше що спадає на думку, це метафора «театру військових дій», що набуває особливого значення. Ця метафора підкреслює драматичність і масштабність військових операцій, де кожен учасник виконує свою «роль» у грандіозній і часто трагічній виставі історії. Подібно до театральної вистави, військові дії мають свій сценарій, акторів (військових), режисерів (командування) та глядачів (світову спільноту). У філософії, метафор «театру» не бракує. Засновник емпіризму в філософії Нового часу Френсіс Бекон, докладно розглядає концепцію «ідолів театру» в своїй головній філософській праці «Новий Органон» (лат. «Novum Organum»), яка була опублікована в 1620 році. «Ідоли театру» (*idola theatri*) – «консервативність та односторонність мислення, вплив авторитетів, концепції яких створюють штучні картини світу» [Юркевич, 2021, с. 152]. Мислитель у цьому випадку порівнював ці картини світу з театральними п'єсами, які створюють ілюзорний, відірваний від реальності світ. Відома робота французького філософа та представника ситуаційного інтернаціоналу Гі Дебора «La Société du spectacle», є чудовим прикладом метафоричного прояву театрального. Метафору «спектаклю», мислитель використовував для критичного аналізу сучасного капіталістичного суспільства. Для Гі Дебора «спектакль» – це не просто метафора, а фундаментальна характеристика соціального життя в умовах розвинутого капіталізму: «Спектакль – це не сукупність образів, а соціальні стосунки між людьми, опосередковані образами... Спектакль, узятий у своїй сукупності, є одночасно результатом і проектом існуючого способу виробництва. Це не доповнення до реального світу, не додаткова декорація. Це серце ірреалізму реального суспільства» [Debord, 1995, p. 12]. У суспільстві спектаклю люди відчужені від свого власного життя та творчої активності. Вони стають пасивними глядачами, які споживають готові образи та уявлення, нав'язані їм засобами масової інформації та індустрією розваг. Ф. Бекон та Гі Дебор використовують метафору «театру» і «спектаклю» у світлі ірреального як негативного впливу. Але Жан-Поль Сартр, впливовий філософ та драматург XX століття, знаходить у театрі вихід у «ірреальний світ» – як шлях до розширення свідомості, де людина, а в даному випадку глядач, може через іншого та інше пізнати себе.

Три визначення театру, які розглянуті вище, дають нам уявлення про те, що театр – це не тільки категорія мистецтвознавства. Насправді театр – це *унікальна парадигма* для дослідження культури та людського існування. Наскільки театральної простір здатний виходити за межі мистецтвознавства, можна побачити у спробі розглянути театр як філософську категорію. Перше визначення театру, як фізичного простору, може здатися досить простим, але я пропоную зупинити увагу саме на просторовості. Те, яким способом простір впливає сприймає і сприймається, і наскільки просторовий поворот у другій половині XX століття, вплинув на його формування. Третє визначення театру показує нам важливість перформативної дії в театральному мистецтві, яка так само піддається філософському осмисленню. Більшість теоретиків театру та мистецтва досліджують сучасний театр через призму перформативних актів Джона Остіна, з чого виводять теорію

перформативності. Філософська рефлексія перформативності, знаходить свій прояв через призму феноменології, а саме концепції тілесності Моріса Мерло-Понті.

Просторовий і перформативний поворот

Середина і кінець ХХ століття, в європейській історії, були періодом пошуків нових методологічних підходів. Філософські напрацювання попередніх століть почали з'являтися в новій формі, в новій теоретичній перспективі бачення. Цей пошук втілюється в низку «культурних поворотів» (cultural turns), які відбулися наприкінці ХХ століття. Німецька літературознавиця та культуролог Доріс Бахман-Медік виокремлює наступні повороти: інтерпретативний поворот (interpretive turn), перформативний поворот (performative turn), рефлексивний поворот (reflexive turn), постколоніальний поворот (postcolonial turn), просторовий поворот (spatial turn), іконічний/пикторіальний поворот (iconic / pictorial turn) та перекладацький поворот (translational turn) [Bachmann-Medick, 2016].

При дослідженні театру, особливо цікавить просторовий поворот, який оформився як поняття у 1980-х роках в роботі Едварда Соджа «Постмодерна географія». Трохи раніше, теоретик культури Фредрік Джеймсон наголосив: «Always spatialise!» [Bachmann-Medick, 2016]. Його ідея полягала в тому, що наша буденність, яка пронизана досвідом і мовою, знаходиться у владі простору а не часу, як це було в часи «високого модерну» [Bachmann-Medick, 2016]. Ще раніше Мішель Фуко на конференції в Тунісі проголосив ХХ століття століттям простору. Філософські напрацювання Фуко в філософії простору є важливими та влучними для дослідження театру. Представник французького структуралізму та постструктуралізму, вивів концепцію «гетеротопій» – місць, що знаходяться за межами усіх інших місць [Фуко, 2018, с. 34]. Тобто, це реальні (фізичні) місця, які виступають як контрпростори до існуючих соціальних просторів. Фуко наводить цілий принцип гетеротопії, які можна застосувати до театрального простору. Шостий принцип: «Роль гетеротопії полягає в тому, щоб створити ілюзорний простір, який викриває весь реальний простір, всі розташування, за якими розгортається людське життя, як ще більш ілюзорні» [Фуко, 2018, с. 39-40]. В контексті театрального простору який формує ірреальний світ, працюючи з уявою, дозволяє усвідомити глибинну діалектичну взаємодію між ілюзорністю та реальністю, характерну для людського буття. Театр як гетеротопічний простір конститується як своєрідна *метафреальність*, що одночасно протиставляється емпіричній дійсності та відображає її сутнісні риси в спотвореному, алегоричному вигляді. Посилаючись на Сартра, який затвердив, що театральна ілюзорність є не просто втечею від реальності, а радше її іманентною критикою, що викриває приховані механізми екзистенційних протиріч. Отже, театральна гетеротопія функціонує як своєрідне дзеркало (яке за Фуко також є гетеротопією), що відображає реальність в її найбільш загострених і парадоксальних формах. Через це викривлене відображення глядач отримує можливість поглянути на власне життя та поставити під сумнів самі онтологічні засади свого буття.

Підходячи до перформативного повороту, де з'являються вже тілесні практики, ми можемо побудувати *місток* між простором та перформативністю. Ідеться про феноменологічну діяльність, яка працює з допредикативним досвідом. Це допомагає розширити межі свідомості через *просторово-тілесні зв'язки*. Ми відчуваємо простір, бо маємо тіло. Тіло, наш єдиний засіб сприйняття простору, саме собою є простором – просторово протяжним об'єктом і свідомою істотою, що займає простір, рухається у ньому і населяє його. Як зазначив французький феноменолог Мерло-Понті: «Мое тіло не було для мене не більш ніж фрагментом простору, для мене взагалі не було б простору, якби я не мав тіла» [Мерло-Понті, 2001 с. 126]. Мерло-Понті підкреслює важливість тіла як основу досвіду, свідомості, мислення – нашого буття для пізнання світу. Це означає, що простір не сходиться десь у зовнішньому та відділеному по відношенню до тіла, – вони переплетені між собою. Театральна вистава – це не просто візуальне видовище, але й тілесний, кінестетичний досвід. Глядачі не лише споглядають сценічну дію, але й відчувають її через власну тілесну співприсутність з акторами. Театр активує наш пропріоцептивний та інтероцептивний досвід, змушуючи усвідомити себе як втілених суб'єктів. Ба більше,

театральний простір *організовує* нашу тілесність специфічним чином. Розташування глядачів в залі, їхня дистанція від сцени, архітектурні особливості театру – все це впливає на тілесне самовідчуття аудиторії. Театр не просто відображає, але й *формує* нашу просторовість, демонструючи її культурну та історичну зумовленість. Водночас, за Мерло-Понті, наша тілесність є інтерсуб'єктивною, тобто завжди передбачає взаємодію з іншими. В театрі ця інтерсуб'єктивність проявляється особливо яскраво. Глядачі не лише співприсутні з акторами, але й утворюють спільноту між собою, разом переживаючи емоції та смисли вистави. Театр стає простором спів-буття, в якому конститується колективна тілесність.

Феноменологічна сторона дослідження театру має два досягнення: 1) висування на перший план позиції глядача; 2) ставлення до глядача як до людини, яка бере участь у процесах розуміння на основі як когнітивних, так і афективних реакцій [Hamilton, 2019]. Мерло-Понті, наприклад, був відомий тим, що ставив на перше місце сприйняття світу спостерігачем. Продовжив цю роботу, його учень – Мішель Дюфрен. Естетичний досвід постає як подія зустрічі тіла з мистецьким твором, де простір виступає медіумом афективних, дискурсивних та перформативних практик. Як зазначає Дюфрен, естетичне сприйняття вимагає особливої відкритості суб'єкта, тому він одночасно є активним і пасивним. Активність глядача проявляється через готовність сприймати об'єкт, бути інтенційно відкритим. Пасивність глядача полягає у повному відкритті свідомості для естетичного об'єкта, який самостійно проявляє себе власною матеріальністю, структурою, афективністю [Dufrenne, 1973 р. 19-38]. Глядач дозволяє цьому об'єкту захопити та повести себе, довіряючись його інакшості. Тілесність відіграє ключову роль у феноменологічному розумінні театру. Театр трансформує та проблематизує наше повсякденне ставлення до власної тілесності. В театрі тіло глядача виявляється *розщепленим* між кількома режимами буття. З одного боку, воно залишається фізичним об'єктом серед інших об'єктів, підпорядкованим законам простору та часу. З іншого боку, воно стає «феноменальним тілом» (за виразом Мерло-Понті), яке активно конститує світ вистави через своє залучення. Ба більше, тіло глядача в театрі завжди є тілом-для-іншого. Воно експонується поглядам інших глядачів і акторів, стає частиною інтерсуб'єктивного простору. Як показує Мерло-Понті, наше сприйняття світу завжди опосередковане присутністю інших суб'єктів, навіть якщо вони не дані нам безпосередньо. Ми завжди вже знаходимось у символічному просторі культури, де циркулюють колективні значення та коди. Тому й естетичний об'єкт несе в собі сліди Іншого – його потенційне буття-для-іншого.

Ми не можемо пройти повз одного з провідних сучасних теоретиків перформативності – Кристофа Вульфа, який досліджує ритуал, мимезис та перформативність як соціальну дію: «Коли йдеться про перформанс як тілесне виконання художньої чи соціальної дії, цим позначається унікальна, обмежена в часі подія. Художній перформанс має місце у встановлений час як подання перед чи спільно з глядачами. Ця подія, що призупиняє порядок буднів, що дає глядачам шок і повідомляє їм новий досвід... Власне перформанс виникає тільки у зв'язку художнього дійства з глядачем» [Wulf, 2007, р. 84]. Через цю оптику ми можемо розглянути театр, тому що: 1) театр *є полем* розгортання соціальної уяви, де через образи відбувається трансформація колективних уявлень та цінностей; 2) театральна вистава має ритуальну структуру, яка через повторення певних дій та висловлювань конститує специфічну реальність; 3) театр – це унікальний простір, в якому, особливо за останні сто років, розгортається і досліджується по новому тілесність. Вульф звертає увагу на те, що тілесна дія, створює унікальну подію. Сучасна дослідниця перформативності Еріка Фішер-Ліхте розглядає театр як антропологічний і культурний феномен і звертає увагу на важливу рису перформативності, проява якої відбувається завдяки простору, і це – подія. Подія – це жива «матерія» перформансу, його екзистенційне ядро, що виникає у взаємодії між акторами і глядачами, і саме через їхнє «спів-буття» народжується специфічний естетичний досвід [Fischer-Lichte, 1999]. Отже, просторовість проявляє себе через тілесну перформативність, через що створюється не

артефакт художнього твору, а подія, яка характеризується процесуальністю та унікальністю. Отже, середовище, в якому відбувається театральна постановка, не тільки наповнює простір семантичними надбудовами, але і сам простір *визначає* рух сприйняття самого актора та глядача.

Топографічна методологія – інструмент дослідження театру

Після розгляду просторового повороту, феноменології тілесності та перформативності, стає очевидним що театр – це складний і міждисциплінарний феномен. Побачивши, як театр відкривається через ракурс просторово-тілесних зв'язків, ми можемо перейти до філософської топографії як до нового методу дослідження театру. *Топографічна методологія* може бути дуже ефективним інструментом для дослідження театру як культурного феномену. Витоки філософської топографії як методу дослідження ми можемо знайти у працях Бернгарда Вальденфельса, Едварда Соджа, Карла Шлегеля, Джеффа Малпаса. Ця методологія спирається на просторовий поворот у філософії і пропонує розглядати культурні явища крізь призму їхньої просторової організації та взаємодії з людським досвідом. Маючи таку міждисциплінарність, топографічна методологія може розгортатись, починаючи з феноменологічного дослідження досвіду «Іншого», як це робить Вальденфельс, закінчуючи дослідженням простору театру, де якраз і відбувається зустріч з «Іншим» [Вальденфельс, 2006]. Важливим аспектом топографічного аналізу театру є *дослідження* інтерсуб'єктивного простору, що виникає між акторами та глядачами. Цей простір можна розглядати як своєрідну «зону контакту», де відбувається не лише обмін інформацією, але й формування спільного досвіду, що трансцендує індивідуальні межі сприйняття. Така перспектива дозволяє нам *переосмислити* роль глядача, розглядаючи його не як пасивного спостерігача, а як активного учасника у створенні театрального «ландшафту». У такому випадку, феноменологія та філософська топографія – дві основні методології які складають єдність простору та тілесності. Український феноменолог Володимир Приходько, спираючись на ідеї Мерло-Понті та Вальденфельса, пропонує використовувати топографічну методологію, що працює з графічними картами просторового досвіду. У цій методології слова і речі виступають топонімами – результати трансформації практик у конкретному історичному ландшафті [Приходько, 2017]. У контексті театру топографічна методологія дозволяє аналізувати театральний простір як особливу конфігурацію смислів, практик та афектів. Театр постає як своєрідна «карта», де різні елементи вистави (декорації, костюми, жести акторів, репліки персонажів тощо) виступають як «топоніми» – знаки, що відсилають до певних культурних кодів та значень. Такий підхід допомагає розглянути театральний простір як мініатюрну модель різноманітних культурних явищ. Театр є *мініатюрним конструктом культури*, топоніми яких застосовуються у формі метафор для людських явищ поза театром.

Застосовуючи це розуміння топонімів до театру як простору розгортання естетичного, соціального і навіть екзистенційного досвіду, можна навести кілька прикладів. Зокрема, слово "драматург" вказує на автора драматичних творів, що відображають специфіку театральної практики, в якій текст п'єси створюється окремо від її сценічного втілення. Інший приклад – «ложа», тобто відособлена частина театрального залу для невеликої групи глядачів. Цей топонім відсилає до соціальних практик відвідування театру привілейованими верствами суспільства в певні історичні періоди. Сучасний театрознавець Річард Шехнер звертає увагу на те, що створення навіть різних входів до театру («вхід для акторів» і «вхід для глядачів») показує «різновид практики, яку застосовують у промисловості, де виробництво товарів відділяють від їх збуту» [Guszpit, Gołaczyńska, 2006, p. 77]. Кожен з цих топонімів називає не тільки елемент театрального простору або діяча, а й несе в собі цілий комплекс театральних і соціокультурних практик, характерних для даного історичного ландшафту. Таким чином, топографічна методологія дозволяє більш глибоко зрозуміти *взаємозв'язок* між естетичним досвідом, просторовою організацією театру і більш широким культурно-історичним контекстом.

Відомий вислів Вільяма Шекспіра: «Так, світ – театр, Де всі чоловіки й жінки – актори. Тут кожному приписаний свій вихід, не одну з них кожне грає роль» [Шекспір, 2004, с. 121], п'ять століть згодом, залишається всеохопною метафорою людського існування. Театр, маючи тисячолітню історію та перебуваючи під впливом значних політичних, релігійних і науково-технічних змін, не лише зберігся до наших днів, але й продовжує активно досліджувати власні межі, які перетворив на невід'ємну частину свого буття, зробивши їх ключовим елементом власної ідентичності та творчого потенціалу [Sartre, 1973, р. 19-21]. Пройшовши шлях від стародавніх ритуалів до сучасних експериментальних форм, театр продемонстрував свою здатність адаптуватися до мінливих умов і потреб суспільства. Він залишається *унікальним простором*, де перетинаються реальне й уявне, особисте та колективне, тілесне і духовне. Як місце, що поєднує в собі різні види мистецтва, театр демонструє плюралізм, але водночас і єдність естетичного досвіду. Людський досвід неможливий поза простором, так само як і простір неможливо уявити поза людським тілом. Саме тому, театральне середовище постає *пріоритетним* предметом дослідження, оскільки містить *поєднання* просторовості і перформативності, які є головними компонентами створення театральної події. Саме це середовище реалізує в найбільшому ступені єдність простору й тілесності, щодо чого доречною буде думка українських дослідників: «Простір для споглядання речей, предметне поле, базується на основі тіла і Землі як тіла всіх тіл. Вони є транспортом, який формує простір досвіду, наближення та віддалення, спорожнення та наповнення» [Pryhodko, Rudenko, 2018, р. 34]. Концепція «феномену транспортного засобу» тіла, безпосередньо реалізується в театрі. Тіло актора «*транспортус*» глядача в інший простір, розкриває нові смисли і створює умови присутності в уявному світі, де перед людиною постають екзистенційні питання. Актор репрезентує глибинні екзистенційні смисли та соціальні коди у формі просторово-тілесних конфігурацій. Сам простір, в якому створюється «подія», як і феноменологічна діяльність, працює з допредикативним досвідом. Вона передає смисли й емоції не тільки через слова, але й через тілесні вирази, які *впливають* на глядача на дорефлексивному рівні. Цей досвід є первинним, він передре мовному вираженню і концептуальному осмисленню. Отже, театральне середовище *постає* моделлю культури та інтерсуб'єктивних відносин.

Першочергово з чим працює актор та глядач, то це з театральним простором. Те, як побудований театр – це сцена, авансцена, зали, гардероб, фое, навіть жанрове виконання, постають перед нами *картографічною мапою* часу на якій розгортається людський досвід, у іншій, не повсякденній формі. *Перспективи* подальших досліджень театру в руслі філософської топографії відкривають можливості для поглибленого розуміння ролі просторових чинників у формуванні людського досвіду, міжсуб'єктивних взаємодій та культурних трансформацій. Це сприятиме більш цілісному осягненню феномену театру як естетичної, соціальної та антропологічної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Вальденфельс Б. *Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого*. Київ: ППС ("Сучасна гуманітарна бібліотека"). 2002, 2004. 206 с.

Деррида Ж. Театр жорстокості та закриття вистави. *Письмо та відмінність* / пер. з фр. Київ: Основи, 2000. С. 293-316.

Курбас Л. *Філософія театру*. Харків-Київ: Видавництво Олександра Савчука, 2022. 918 с.

Мерло-Понті М. *Феноменологія сприйняття* / пер. з фр. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.

Патріс П. *Словник театру* / пер. з фр. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

Приходько В. В. Концептуалізація просторового повороту у філософствуванні: "структуралістська доба", "екзистенційна географія", "топографічна методологія". *Гуманітарні студії*. 2017. № 29. С. 123-131.

Фуко М. Інші простори. *Рухливий простір*. Київ: Медуза, 2018. С. 30-42.

Шекспір В. *Як вам це сподобається* / пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», Том 4, 1986. с. 121.

Юркевич О. М. Наукова індукція Ф.Бекона: Історія та сучасність. «Новий Органон» (1620) та університетська філософія. До 400-річчя виходу трактату «Новий Органон» Френсіса Бекона»: матеріали міжнар. наук. конф., 18–19 грудня 2020 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 150-156.

Bachmann-Medick D. *Cultural turns: New orientations in the study of culture*. Berlin: De Gruyter, 2016. 481 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110402988>

Brook P. *The empty space*. New York: Atheneum, 1968. 157 p.

Cambridge Academic Content Dictionary (n.d.). *Theater*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/theater> (дата звернення: 29.06.2024).

Debord G. *The society of the spectacle* / transl. from French by D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995. 151 p.

Dufrenne M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience* / transl. from French by E. S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo, L. Jacobson. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 628 p.

Fischer-Lichte E. From text to performance: The rise of theatre studies as an academic discipline in Germany. *Theatre Research International*. 1999. Vol. 24, № 2. P. 168–178. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883300020794>

Guszpit I., Gołaczyńska M. *Teatr, przestrzeń, ciało, dialog*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. s. 247.

Hamilton J. R. Philosophy of theater. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* / ed. E. N. Zalta. Stanford : Stanford University, 2019. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/theater/> (дата звернення: 12.10.2024).

Pryhodko V., Rudenko V. Body and space relationship in the research field of phenomenological anthropology: Blumenberg's criticism of Edmund Husserl's "anthropology phobia". *Антропологічні виміри філософських досліджень*. 2018. № 13. С. 30–40. DOI: <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i13.125512>

Sartre J.-P. *Un theatre de situations*. Paris: Gallimard, 1973. p.19-21.

Schechner R. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2003. 432 p.

The Britannica Dictionary (n.d.). *Theater*. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/theater> (дата звернення: 29.06.2024).

Wiles D. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 316 p.

Wulf C. *Une anthropologie historique et culturelle: Rituels, mimesis sociale et performativité*. Paris: Téraèdre, 2007. 276 p.

Опря Поліна В'ячеславівна

аспірантка, філософський факультет

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка

вулиця Володимирська, 60, Київ, 01033, Україна

Email: opryapolina@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0397-704X>

Стаття надійшла до редакції: 14.10.2024

Схвалено до друку: 16.11.2024

PROSPECTS OF PHILOSOPHICAL-TOPOGRAPHICAL RESEARCH OF THEATER

Oprya Polina V.

PhD Student at the Department of Theoretical and Practical Philosophy

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

60, str. Volodymyrska, 01601, Kyiv, Ukraine

Email: opryapolina@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0397-704X>

ABSTRACT

This article examines the phenomenon of theatre through the lens of phenomenological and philosophical-topographical methods. Throughout its existence, theatre has reflected and transformed social life, with its conceptual multiplicity only increasing as humanity has evolved. The author considers theatre not merely as an artistic phenomenon, but as a unique space where the real and the imaginary, the personal and the collective, the embodied and the spiritual intersect.

Drawing on two cultural turns that occurred in the 20th century – the spatial and the performative - theatre emerges as a unique object of study where these concepts find their fullest manifestation. Michel Foucault's concept of «heterotopias» allows us to view theatrical space as a site that exists simultaneously in real and imaginary dimensions. The performative turn, represented by the ideas of Erika Fischer-Lichte and Richard Schechner, emphasizes the processual nature and embodiment of theatrical action. This turn is examined through the prism of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment, which highlighted the inextricable link between body and space in the formation of human experience. This concept is further expanded by Mikel Dufrenne's work on the aesthetic experience of the spectator and Christoph Wulf's research on the role of ritual and mimesis in theatrical practice.

Philosophical topography, grounded in phenomenology, is proposed as a method for studying theatre, allowing us to view it as a special configuration of meanings through topoi, which function not only as functional zones but also as carriers of specific cultural significations. Bernhard Waldenfels' concept of the «phenomenology of the Alien» helps to understand the interaction between spectator and actor as equal participants in creating intersubjective experience. Theatrical action becomes a «threshold» between the familiar and the unfamiliar, or between the own and the alien, allowing us to consider theatre as a space for the potential manifestation of the hidden.

The approach proposed in this article opens new horizons for understanding theatre as a unique laboratory of human experience. It allows us to see how fundamental aspects of our being are manifested through theatrical space. This research can serve as a foundation for further rethinking theatre's role in culture and its potential as an environment for experimenting with new forms.

Keywords: *theatre, spatial turn, performative turn, embodiment, phenomenology, topographical methodology.*

REFERENCES

- Waldenfels, B. (2004). *Topography of the Alien: Studies on the phenomenology of the Alien*. Kyiv: PPS (In Ukrainian)
- Derrida, J. (2000). The theater of cruelty and the closure of representation. *Writing and difference*. (p. 293-316). Kyiv: Osnovy. (In Ukrainian)
- Kurbas, L. (2022). *Philosophy of theater*. Kharkiv-Kyiv: Vydavnytstvo Oleksandra Savchuka. (In Ukrainian)
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phenomenology of perception*. Kyiv: Ukrainskyi Tsentri dukhovnoi kultury. (In Ukrainian)
- Pavis, P. (2006). *Dictionary of the theatre*. Lviv: Publishing Center of Ivan Franko National University (In Ukrainian)
- Prykhodko, V. V. (2017). Conceptualization of the spatial turn in philosophizing: "structuralist era", "existential geography", "topographic methodology". *Humanitarni studii*, 29, p. 123-131. (In Ukrainian) DOI:10.15802/ampr.v0i13.125512
- Foucault, M. (2018). Other spaces. *Mobile space*. (p. 30-42). Kyiv: Meduza. (In Ukrainian)
- Shakespeare, W. (1986). *As you like it*. (O. Mokrovolsky, Trans.) Vol. 4, (pp. 121). Kyiv: Dnipro. (In Ukrainian)

- Yurkevych, O. M. (2021). Scientific induction of F. Bacon: History and modernity. In *"New Organon" (1620) and university philosophy. To the 400th anniversary of Francis Bacon's treatise "New Organon": Proceedings of the international scientific conference, December 18-19, 2020* (p. 150-156). Kharkiv : V. N. Karazin Kharkiv National University. (In Ukrainian)
- Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural turns: New orientations in the study of culture*. De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110402988
- Brook, P. (1968). *The empty space*. Atheneum.
- Cambridge Academic Content Dictionary (n.d.). *Theater*. Retrieved June 29, 2024, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/theater>
- Debord, G. (1994). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). New York: Zone Books. 151 p.
- Dufrenne, M. (1973). *The phenomenology of aesthetic experience* (E. S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo, & L. Jacobson, Trans.). p. 19-38. Evanston : Northwestern University Press.
- Fischer-Lichte, E. (1999). From text to performance: The rise of theatre studies as an academic discipline in Germany. *Theatre Research International*, 24(2), p. 168-178. DOI: 10.1017/S0307883300020794
- Guszpit, I., Gołaczyńska, M. (2006). *Theater, space, body, dialogue*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. (In Polish)
- Hamilton, J. R. (2019). Philosophy of theater. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 ed.). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/theater/>
- Pryhodko, V., Rudenko, V. (2018). Body and space relationship in the research field of phenomenological anthropology: Blumenberg's criticism of Edmund Husserl's "anthropology phobia". *Antropologični vjmyri filozofskych doslidzhen*, 3, p. 30-40. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.125512
- Sartre, J.-P. (1973). *A theater of situations*. Paris: Gallimard. (In French)
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. New York: Routledge.
- The Britannica Dictionary. (n.d.) *Theatre*. Retrieved June 29, 2024, from <https://www.britannica.com/dictionary/theater>
- Wiles, D. (2003). *A short history of western performance space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wulf, C. (2007). *A historical and cultural anthropology: Rituals, social mimesis and performativity*. p. 84. Paris: Téraèdre. (In French).

Article arrived: 14.10.2024

Accepted: 16.11.2024

Як цитувати: Опря, П. (2024). ПЕРСПЕКТИВИ ФІЛОСОФСЬКО-ТОПОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРУ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, (71), 151-160. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2024-71-13>

In cites: Oprya, P. (2024). PROSPECTS OF PHILOSOPHICAL-TOPOGRAPHICAL RESEARCH OF THEATER. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Philosophy. Philosophical Peripeteias*, (71), 151-160. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2024-71-13> [In Ukrainian]