

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет культури і мистецтв

Кафедра культурології

**ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТЕАТРУ ЯК
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студент
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Клочко А.В.
Керівник к.п.н., доц. Форостян А.Ф.
Рецензент к. п.н., доц. Ракович В.В.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Природа театру як соціального інституту	7
1.1. Місце театру в системі культури: театр як соціальний інститут	7
1.2. Театр як соціокультурний феномен	20
РОЗДІЛ 2. Трансформація театру як виду мистецтва	29
2.1. Театр як вид мистецтва	29
2.2. Вплив глобалізаційних процесів на зміни у театральній сфері ХХІ століття	39
РОЗДІЛ 3. Український театр між традицією та вимогою майбутнього	49
3.1. Український театр - невід’ємна складова національної культури	49
3.2. Особливість зміни театральної вистави в сучасному мистецтві	56
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідницька робота присвячена одному з найдавніших мистецтв - театру і розгляду проблем його соціального функціонування. Вивчення соціального функціонування мистецтва і театру, зокрема, набуло в останні десятиліття широкі дослідницькі масштаби. Це пов'язано, перш за все, з тим, що всі види художньої культури переживають серйозне перетворення. Театральне мистецтво пройшло шлях у безліч історичних епох і крах театру, передрікає ще в ХІХ столітті, поки не відбувся, навпаки, в сучасному світі з'являються нові жанри театрального мистецтва, і відбувається його інтенсивний розвиток в нових сучасних умовах.

Для сучасного суспільства театр є традиційним видом мистецтва, яке характеризується особливим видом взаємодії між публікою і театральною простором, залежних від соціокультурної ситуації функціонування театру і потреби в ньому.

У сучасному світі театр живе як і раніше, він трансформується, але залишається значущим для сучасного мистецтва та суспільства. Театр наповнює себе соціальними функціями і традиціями суспільства. Цей приголомшливий вид мистецтва повністю орієнтований на колективне емоційне сприйняття, завдяки якому театр здійснює свої соціальні завдання, спрямовані на інтелектуальний і емоційний розвиток глядача, його духовну адаптацію і соціалізацію до постійно мінливих умов навколишнього середовища.

Нова ринкова парадигма з інформаційною хвилею в суспільстві, припускають пошук нового місця для театру в сучасному світі не тільки в художньому плані, але і економічному, соціальному і управлінському. Сучасний вітчизняний театр знаходиться на початку шляху освоєння нових технологій роботи з глядачем і підвищення потреби в театральному мистецтві у суспільства. Для виживання в

нових ринкових умовах театру необхідно освоєння і застосування нових форм взаємодії театру і публіки. У сучасних реаліях театр для публіки приймає значимість не тільки як явище мистецтва, а й як елемент моди, престижу, соціального статусу, контексту певної поведінки, як спосіб проведення дозвілля, освіти.

Незважаючи на свою багатовікову історію, театр не боїться часу, і з появою кінематографа, інтернету, домашнього телебачення, театр не здає своїх позицій і залишається затребуваним. Театр самотній вид мистецтва, на театральній сцені глядач може побачити справжню гру акторів з їх справжніми почуттями, емоціями і переживаннями.

Теоретико-методологічну основу дослідження склали праці класиків соціологічної та філософської думки, роботи сучасних соціологів, економістів, маркетологів, культурологів і психологів, присвячені питань функціонування театру як соціокультурного явища в сучасному суспільстві. Особливу увагу привернули ідеї дослідників, що вивчають специфіку взаємодії театру і публіки в процесі залучення до сценічного мистецтва.

Вивченням театру дослідники займаються вже кілька століть. кожне покоління дослідників формує нові напрямки пошуку. Таким чином, аналізуючи наукову літературу слід її розділити на кілька груп. До першої групи були віднесені праці зарубіжних і вітчизняних дослідників, які присвячені вивченню театральної культури як соціального феномена. Це роботи Л. Н. Когана, М. С. Кагана, Н. С. Злобіна, Н. Н. Корнієнко.

У другій групі представлені роботи, присвячені дослідженню функціонування театру в суспільстві. Основу становлять праці М.М. Бахтіна, Г. Г. Дадамяна, А. Н. Алексєєва.

Отже, сучасний театр привертає різну публіку, і тим самим, залишається актуальним, і популярним донині. Чому театр не втратив

своєї значущості та є відвідуваним? Відповідь на це питання веде нас до осмислення ролі театру в сучасному суспільстві. А вивчення ролі театру в сучасному суспільстві свідомо актуально. Тому темою дослідження було визначено: «**Трансформаційні процеси театру як соціокультурного інституту**».

Мета роботи - виявлення причин затребуваності і культурного потенціалу театру і його місця в сучасному суспільстві.

Для досягнення поставленої мети виділяється ряд **завдань**:

1. Визначити соціальну функцію та соціокультурне значення театрів;
2. Розглянути особливості функціонування театру в рамках сучасного культурного простору;
3. Деталізувати основні зміни у театральній сфері під впливом глобалізаційних процесів;
4. Окреслити перспективи розвитку українських театрів у нових соціально-економічних умовах;
5. Виявити способи взаємодії театру і публіки в сучасних умовах.

Об'єкт дослідження: розвиток театрального мистецтва в сучасних умовах.

Предмет: роль театру в соціокультурному просторі України.

Для вирішення поставлених завдань були використані наступні **методи дослідження**: міждисциплінарний метод, в рамках якого використані елементи культурологічного, соціологічного та психологічного аналізу.

Практична значимість дослідження полягає в збагаченні театрального досвіду: знання про роль театру для сучасного суспільства, формування інтересу до театрального мистецтва, прилучення до театральних постановок. Даний дослідницький матеріал може бути використаний для подальших досліджень

театрального мистецтва і побудови лекційних курсів з театрознавства та мистецтвознавства в цілому.

Структура дослідження. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ПРИРОДА ТЕАТРУ ЯК СОЦІАЛЬНОГО ІНСТИТУТУ

1.1. Місце театру в системі культури: театр як соціальний інститут

Театр в системі культури - явище унікальне, специфічне. Особливо це помітно щодо розвитку культурного потенціалу будь-якої суспільної структури (наприклад, обмеженою географічним місцем розташування). Очевидно, що розвиток, розширення або занепад будь-якого населеного пункту можна пояснити тільки економічними причинами.

Так, одні міста при зростанні населення багатіють, інші бідніють; одні розвиваються при стійкому правлінні однопартійних муніципалітетів, інші при ньому ж занурюються в застій, треті справляються з коаліційним характером міського правління. Одні міста не можуть існувати без дотацій з державного бюджету, інші майже в них не потребують. І ось тут, в розвитку певного соціуму основну роль на себе бере культура: «основою благополуччя або неблагополуччя конкретного міста є хитке, невизначене, трудноуловимое зміст - його індивідуальний культурний потенціал».

[2]

Процес кількісного розширення мережі культурно-просвітницьких установ в нашій країні вичерпав себе до початку 80-х років ХХ ст. Явно позначилося невідповідність між числом і завданнями установ культури і дійсними потребами городян. Уже в цей період соціологи виявили значущість розриву між культурними запитами людей і структурою «пропозиції». Зали театрів, музичних театрів і концертних залів заповнювалися на третину і менше, тоді як

ці зали будували все більш місткими. Політична та економічна криза 1989-1992 рр. не приніс зміни ситуації. При цьому, звільнені від політичного контролю, однак підконтрольні в адміністративно-фінансовому відношенні міські заклади культури збереглися [24, с.5].

Відзначимо, що якщо раніше в суспільній свідомості існував досить вузький загальновизнаний набір популярних театрів, драматургів і режисерів, то сьогодні картина змінилася докорінно. Як показують результати досліджень опитаних глядачів в 11 містах і 42 двох театрах - тепер спостерігається більш розмита театральна картина. На відміну від колишніх часів, коли приблизно третина глядачів з упевненістю «любила» головні театри країни, сьогодні лише близько 5% публіки мають стійке уявлення про улюбленому театрі. Однак, згідно з тим же дослідженням, більше число глядачів стало ставити на перше місце місцевий міський театр. Це загальна тенденція, характерна для всієї театрального життя. [3] Значно звужився і діапазон впливу театрів. Самі театри стали кардинально відрізнятися один від одного, а нове покоління режисерів вибирає можливість ставити спектаклі в різних театрах. Ця ситуація призвела до «розмивання» театрального простору.

У різних соціальних спільнотах (наприклад, в різних містах) однотипні театри мають неоднакову структуру аудиторії. Деякі міста є «театральними», інші ні, адже театр не просто створює свій простір, а проникає в структуру самого соціуму, перетворюючи його, видозмінюючи, надаючи відмінні риси. І соціум впливає на театр подібним же чином. Так, не є несподіваним той факт, що багато провінційні театри перестали вважати прикладом столичні, наслідування столичним традиціям пішло в минуле. Причина цього полягає в тому, що сам «провінційний» соціум йде від столичного розуміння життя, іноді до повного заперечення самих принципів соціуму столиць.

Сьогодні «провінційні театри є самостійними країнами, що розвиваються структурами, що орієнтуються на пропоновані обставини: « малі міста нічим не відрізняються від столичних ... в них збираються люди без столичних амбіцій, дійсно закохані в театр ... У кожному театрі малого міста є один-два чудових артиста, які в силу якихось обставин нікуди не поїхали, і місто їх знає і любить. Театри малих міст, як правило, добре підтримуються містом зсередини ... театр - частина міського простору ... Театр стає в малих містах місцем, де мандрівники осідають. І можуть існувати, адже театр - це окреме соціальний устрій, воно з великим світом дуже побічно пов'язане » [4].

Культурний потенціал будь-якої соціальної спільності є складною структурою, в якій театр виконує специфічні, притаманні лише йому функції. Театр слід вважати «соціально-естетичної комунікацією з чітко вираженою багатоканальної зворотним зв'язком» [5],

Всі основні соціальні функції театру протягом усієї його історії існують у взаємодоповнюючих єдності. Щоб говорити про функції театру як соціального інституту, необхідно ненадовго звернутися до його історії розвитку. Відомо, що витoki театрального мистецтва лежать в первісних язичницьких ритуалах і обрядах, пов'язаних з корінними моментами життя тогочасного суспільства. Персоніфікація явищ природи в тому чи іншому божество обумовлювала необхідність своєрідного діалогу з богами - в обрядах і ритуалах розігрувалися ключові моменти, життєво важливі події. В обрядових дійствах «глядачі» були безпосередньо включені в нього, саме так задавалася сакральність дійства. Тоді ж виникло перше усвідомлення необхідної професіоналізації майбутнього театру: чим, наприклад, вправнішим ведеться діалог з богами, тим імовірніше досягнення їх прихильності.

Тут вперше формується і усвідомлюється одна з найважливіших соціальних функцій майбутнього театру - ідеологічна. Для того, щоб

підтримувати владу, необхідно було формувати потрібне громадську думку і настрій, ідеологічну доктрину. Високий ступінь емоційної включеності учасників обрядових дійств (а пізніше - театральних глядачів), тобто колективне переживання, робило їх найбільш вселяються. Саме звідси пішло поширене і цілком об'єктивне твердження, що театр є громадська трибуна, з якої пропагується і нав'язується система політичних, правових, релігійних та інших поглядів суспільства.

Друга, не менш важлива суспільна функція театального мистецтва - комерційно-розважальна. Ця функція є похідною від ідеологічної, як спосіб відволікання від найбільш гострих проблем (досить згадати гасло епохи імператорської влади: «Хліба і видовищ»). Як будь-яка індустрія розваг, комерційно-розважальний театр здатний приносити серйозний прибуток, що в свою чергу, є привабливим для ідеологічних і владних структур.

Розважальна функція включає в себе орієнтацію на незвичайність, яскраву видовищність, а тому вона тісно переплітається з комунікативної (колективність переживання, почуття, дії). Театр як мистецтво, колективне за своєю природою, в найбільш предметної формі імітує міжособистісні контакти, в значно більшій мірі, ніж будь-яке інше приваблює людей до співпереживання і співпраці, дає можливість встановити більш тісні і різноманітні відносини в глядацькому соціумі. Саме тому комунікативна функція театру відповідає за підтримку цілісності суспільства, саме ця функція дозволяє суспільству ставитися до театру як до особливої соціальної цінності, необхідної суспільству в цілому [27, с.72].

Наступною найважливішою функцією театру є пізнавальна. В даному випадку театр виступає в якості джерела інформації про світ, про життя, що дає привід для роздумів. Завдяки пізнавальній функції здійснюється передача соціального досвіду від одного покоління до

іншого, від одних країн і народів до інших. У такій своєрідній «театральній школі» люди приміряють на себе безліч ролей, не тільки одержуючи інформацію про ті чи інші життєві проблеми, а й навчаючись мислити, міркувати, думати.

За своєю суттю театр поліфункціонален, поряд з ідеологічною, комерційно-розважальною та пізнавальною функціями існує і ряд інших. Естетична функція театру обумовлює ставлення театру до синтетичним формам художньої творчості. Естетичний образ створюється тут шляхом з'єднання виразних засобів різних видів мистецтва. «Специфіку театру обумовлюють гра акторів, сценічна дія, режисерське мистецтво. Але театр неможливий без п'єси, тобто літературної, драматургічної основи. Оформлення вистави вимагає звернення до образотворчого мистецтва, а емоційний вплив вистави ще більш посилюється завдяки музиці. Часто елементом драматичного спектаклю стає хореографія. Все це, разом узяті, і створює театр - мистецтво колективне, причому не тільки в сфері творчості, а й в аспекті сприйняття. Колективна творчість творців вистави доповнюється колективним співтворчістю публіки». [6]

Театр - це життя, яка відбувається в сценічному просторі на очах у глядачів і побудована за законами даного виду мистецтва, в якому переплітаються реальне і умовне. Сцена, декорації, костюми, грим та інші засоби виразності є символами - часу і місця дії, епохи, національної культури, національних традицій. Але все, що відбувається в цих «штучних» умовах, реально до такої міри, що змушує глядачів співпереживати. Театральна умовність не заважає сприйняттю дії, а підкреслює головне, естетично значуще - драматичний конфлікт, характерні особливості часу і місця дії і т.д.

Ігрова функція театру впливає на багато сторін соціальної регуляції. У грі виявляються найважливіші сторони людської сутності. Беручи правила гри, глядач відволікається від насущних

життєвих проблем і отримує компенсацію за нереалізовані устремління в соціально значимій діяльності. Гра як розвага виконує важливу функцію зниження рівня психологічної напруженості, що виникає в силу соціального чи політичного протистояння різних суспільних сил. Цим можна пояснити той факт, що у кожному суспільстві театральне мистецтво завжди користувалося попитом.

Ще одне функція театру, - соціалізуюча, - тісно пов'язана з престижністю споживання театральної продукції. Подивитися нову «гучну» постановку, побачити у виставі відомого актора завжди мало значення для підвищення соціального статусу індивідуума в суспільстві [12, с. 23].

Всі функції театру виступають у взаємодоповнюючих єдності. «Сучасний театр прагне до різноманітності. Різноманітність, функціональна варіативність театру щодо норм і художніх стандартів суспільства з неминучістю ведуть до диффузности, взаємопроникнення його соціальних функцій, типів і стилів його «поведінки». Само по собі велика кількість театральних ідей, смислів, форм, стилів «поведінки», цілей, оцінок, орієнтацій театру забезпечує розвиток і оновлення художньої культури за рахунок нової комбінації її структурних елементів ». [7]

Отже, зараз театральне життя змінюється, формуються нові правила спілкування з публікою, театр безпосередньо став залежати від потреб соціуму. Глядач є безпосереднім споживачем культурної послуги, що надається театром. В даному випадку слід говорити про специфіку глядацької аудиторії і про стратегію її формування в театрах різних соціальних спільнот.

Найважливіша визначає глядацького попиту є функція споживання. Існують певні інструменти, які впливають на поведінку глядача як на споживача театральних послуг. Однак вважати театрального глядача «чистим» споживачем в даному випадку

неправильно, адже глядач не тільки «купує» послугу, але і сам «віддає» щось більше, ніж просто оплачує квиток на спектакль. «Соціальне побутування театру як виду мистецтва та його взаємодія з іншими мистецтвами як найтісніше пов'язані з функціонуванням потреб художніх. Театр не тільки «виробляє» уявлення для публіки, а й породжує публіку для подання, він «моделює» аудиторію, формує «мікросуспільства». Запрошуючи глядача до співпереживання, співучасті, до діалогу, театр пробуджує в його свідомості певні ідеї, інтереси, потреби, життєві орієнтації». [8]

Описати властивості споживання продуктів культури, яким і є театральна постановка, можливо, виділяючи фактори, що впливають на поведінку споживача театального мистецтва. Такими факторами є:

- Соціальні (соціальні ролі і соціальний статус). Соціальні групи, до яких належить окремий глядач і з якими він взаємодіє (сім'я, друзі, сусіди, колеги, громадські організації і т.п.) можуть бути як визначальними його інтерес до театру, так і небажаними, - групи, ціннісні уявлення і поведінку якої «веде» глядач від театру.

- Соціо-культурні (субкультури). Будь-яка культура включає в себе більш дрібні складові, чи субкультури, які надають своїм членам можливість більш конкретного ототожнення і спілкування з собі подібними. Існують групи осіб однієї національності, які виявляють чіткі етнічні смакові пристрасті та інтереси, субкультури зі своїми уподобаннями і заборонами представляють релігійні групи, окремими культурними схильностями і відносинами характеризуються расові групи. Також специфічним способом життя відрізняються і різні географічні соціуми і суспільні класи. Саме через існування і функціонування вищевказаних субкультур спостерігається велика кількість різних театрів, наприклад, за етнічними інтересам (театри національного мистецтва).

Кожному суспільному класу притаманні свої індивідуальні характеристики: а) особи, що належать до одного і того ж класу, схильні поводитися майже однаково; б) люди займають вищу або більш низьке положення в суспільстві; в) суспільний клас визначається на основі занять, доходів, багатства, освіти, ціннісної орієнтації і т.п.; г) індивіди можуть переходити в інший клас. Для кожного суспільного класу характерні власні переваги в споживанні. Тому глядацька аудиторія формується щодо певного соціального класу населення. У цьому, до речі, криється одна з головних відмінностей театру столичного і театру провінційного. Перший все частіше переміщається в вузькі рамки класової приналежності [22].

- Психологічні (зовнішньо- і внутрішньоособистісні). Зовнішньоособистісні включають в себе зовнішні характеристики окремого глядача (вік, етап життєвого циклу, рід занять, тип особистості та уявлення про самого себе). Театр є громадською установою культури і те, як людина виглядає, «на скільки» він виглядає, що він думає безпосередньо про себе і оточенні і як він це робить, його спосіб життя - все це реалізується в театрі з того моменту, як людина переступив його поріг. Основними внутрілічностними факторами є мотивація, сприйняття, засвоєння, переконання і ставлення. Тут слід зазначити, що мотиви глядача як споживача, його позитивне або негативне сприйняття вистави формуються в основному завдяки рекламі.

Вищевказані фактори найбільш сильно проявляються в столичних театрах. Провінційне містечко існує як би в опозиції столиці, його семіотика спирається на деякий набір уявлень, загальних місць, характерних об'єктів, одним з яких і є театр. Саме тому роль театру в житті провінціала більш виняткова, ніж столичного жителя.

Цікаво, що в рамках культурної парадигми провінція часто осмислюється через театр (слово «провінційний» часто пов'язано з

театром). Дана особливість визначає формування глядацької аудиторії на основі культурно-соціальних і соціальних факторів. Якщо в столичних театрах велика заповнюваність залу говорить або про престиж театру, або про правильну репертуарної та рекламній політиці, то в театрах провінційного міста часто класова грань між глядачами стирається. Зважаючи на це політика театрів із залучення глядацької аудиторії в залежності від його місцезнаходження значно відрізняється. Тут існує чітке правило: чим більше місто, чим більше театрів в ньому, тим більше зусиль доводиться докладати для залучення глядачів [2].

У більш маленької соціальної спільності політика залучення глядача полягає в залученні найпростіших рекламних інструментів. І тут велику роль відіграють «вільні» комунікації, тобто поширення інформації у вигляді загальних думок і особистих попередніх оцінок (чуток). У столицях такого роду механізм поширення інформації має не вирішальне значення, тому що існують також і думки загальноновизнаних фахівців (критиків), більш гнучкі інструменти реклами. Вивчення потенційного споживача і чинників, які їм рухають в процесі виникнення думки про відвідування театру і до моменту закінчення вистави є основним напрямком у формуванні глядацької аудиторії [42, с.56].

Сьогодні вивчення цільової аудиторії є не занадто затребуваним механізмом управління в більшості театрів. Існує ряд театрів, де вивчення аудиторії не є профілюючим напрямком в управлінні. Так, дитячі театри свідомо орієнтовані на юну глядацьку аудиторію, тому вивчення такого роду аудиторії носить характер ознайомлення з тим, чим, простіше кажучи, живе сучасна дитина. В даному випадку, мова йде, скоріше, не про цільову аудиторію, а про потенційного споживача.

У контексті теми нашого дослідження необхідно також більш детально розглянути способи взаємодії між глядачем і актором. Збагачуючи особистісний досвід глядача, театр розширює його межі, задовольняє запити і устремління, що реалізуються в сценічній грі акторів. Природа театру полягає в безпосередньому спілкуванні глядачів між собою, а також глядачів і акторів, в поєднанні творчого пізнання життя і її сценічного втілення. В ході спілкування в стінах театру досвід акторів стає надбанням глядачів. І тоді реакція глядача поєднується з емоцією актора, що може внести виправлення в трактування характерів, в стосунки персонажів, - тобто реалізується в принципі «зворотного зв'язку», який проявляється в повній мірі саме в театрі.

Будь-який професійний актор, виконуючий роль на театральній сцені, використовує той же арсенал засобів, якими володіє людство для встановлення безпосередньої соціальної комунікації - мова і жест. Спілкування на сцені нічим не відрізняється від безпосередньої взаємодії в житті, проте в даному випадку ефективність комунікації збільшується завдяки наявності підвищеної емоційного забарвлення інтонації і жесту. Мистецтво актора - це мистецтво спілкування, що дозволяє говорити про соціальному сприйнятті створеного актором образу, який сприймається глядачем як соціальна істота, як конкретна людина в реальному вигляді актора [37].

Художнє сприйняття ролі визначається її ідейним змістом, виконавською майстерністю актора і всієї цілісною структурою вистави. Соціальне сприйняття ролі обумовлено тими уявленнями про людину, які досить стійко існують в кожному суспільстві. Існує безліч доказів, що для значної частини глядачів актор виступає як носій соціальних цінностей (наприклад, листи глядачів в друковані видання та безпосередньо до акторів). Саме глядацьке визнання, «співучасть» в процесі становлення популярності актора формує його потреби і

схильності. Актор, перш за все, - творець, художник; його вплив на глядачів є прилучення їх до мистецтва і в цьому криється головна задача акторської майстерності.

Відносини між актором і глядачем наповнюються конкретним соціальним змістом, в них враження всього життя людини невідривно від вражень, отриманих від зіграної артистом ролі. Подання про актора в свідомості масового глядача завжди перетворюється в загальний образ, в якому поєднуються і взаємодіють особистість і художник. Тому-то сукупність ролей, зіграних актором, і людські якості самого актора зливаються у свідомості глядачів в умовно-реальний образ. Це ідеальний образ, в якому завжди є властиве не самому акторові, а його зіграним персонажам, і який виступає як реальність для глядача. Тому, коли у глядача є можливість побачити артиста в якості самого себе, а не своїх ролей, то ця можливість є соціальною роллю самого актора. Умовно-реальний образ актора формує суспільні ідеали, оголюючи моральні і соціальні проблеми. І саме тому актор і має велику силу впливу на масову свідомість, що підтверджує величезне соціальне значення професії актора [30, с.3].

Однією з головних характеристик діяльності будь-якого театру є його репертуарній політиці, яка має на меті регулярно залучати постійного і потенційного глядача до відвідування вистав. Роль глядача як однієї з ланок театральної комунікації величезна. Перш за все, необхідна згода на ілюзію і прийняття на себе «ролі глядача». З одного боку, він практично не приймає будь-яке було цілеспрямоване участь у дії. З іншого боку, стан його духу впливає на сутність уявлення, тобто реакція, енергія залу для глядачів можуть служити визначальним фактором гри акторів, атмосфери сцени.

Глядач повинен не тільки зрозуміти смисловий зміст постановки, а й абстрагуватися при цьому від інтерпретації режисера, сценографа, акторів. Театральна комунікація «драматург - режисер -

сценограф - актор - критик - глядач» досить складна, і постановка як результат колективної творчості для публіки інваріантна. У той же час драматург, створюючи п'єсу, не може вийти за рамки традицій національної культури, її міфів і архетипів. Моделюючи дійсність, формуючи образи героя або антигероя, він певною мірою творить нове культурне середовище, бере участь в соціокультурному процесі.

На даний момент багато функцій театру, які впливають з його ролі як соціального інституту, нівелюються завдяки фінансовій складовій театральної діяльності. Далеко не кожен твір сучасного автора може собі дозволити будь-якої театр «місцевого» значення. Наприклад, багато провінційні театри, бажаючи поставити той чи інший твір, часто не в змозі виплатити необхідну суму автору і організації, що захищає його права. Кошти, що надходять з федеральних і місцевих бюджетів, дозволяють театрам існувати, але не жити повноцінним творчим життям, що дуже заважає збільшити соціально-суспільну роль театру в провінції.

Основною проблемою театру, як в соціальному, так і в багатьох інших аспектах, є проблема фінансування та господарської діяльності. Чи не є секретом, що контроль над виділяються засобами з бюджетів різного рівня здійснюється дуже слабо, або не провадиться взагалі. І ця проблема визначає всі інші більш-менш значні проблеми [18].

Існує значний дефіцит професійних кадрів аж до рядових працівників сцени. Найчастіше в театрах навіть не оформляються колективні договори, а значить профспілки не мають реальної можливості відстоювати права своїх членів. Нечисленний склад юристів, які володіють специфікою театральної справи, тому трудові спори вирішувати нікому, а керівництво театру активно користується ситуацією, що склалася в своїх інтересах. У ряді театрів відсутня така непотрібна дирекції установи структура як худрада. З театрів

провінції йде великий відтік акторів, нові ж випускники театральних училищ не прагнуть в такі театри.

Значні проблеми побутового характеру. Так, будівлі багатьох театрів потребують капітального ремонту, сценічна техніка також потребує ремонту і навіть оновлення. Бракує коштів для здійснення нових постановок. Зарплати в театрах малих міст часом не дозволяють акторам просто нормально жити. І тут ми можемо стверджувати, що подальше реформування соціо-культурної сфери незмінно веде до скорочення кількості вистав, а в перспективі і закриття деяких театрів. Саме тому про розвиток театральної культури годі й думати без державної підтримки. В цьому плані спостерігаються позитивні і поступальні тенденції, наприклад, повсюдне улаштування театральних фестивалів різного масштабу.

На даному етапі розвитку можна говорити про процес самоорганізації театального життя за участю держави. Однак цей процес гальмується відсутністю певних умов: не вирішено питання соціального захисту, не сформована інфраструктура театральної справи і т.п [15].

Варто констатувати, що сьогодні безліччю керівників культурних установ, зокрема театрів, абсолютно не враховується, що в зв'язку з поширенням більш комунікабельних ЗМІ, потреби сучасного споживача продуктів мистецтва не просто зросли. Поступово змінюється саме сприйняття мистецтва. На тлі цього говорити про сучасний підвищенні ролі театру в суспільстві як значущого соціального інституту рано. Адже театр повинен йти до глядача, але часто здійснити бажане він не може із певних причин.

1.2. Театр як соціокультурний феномен

Соціальна та культурна трансформація суспільства ставить завдання перед культурологами вирішувати питання, що мають соціокультурний вимір. У цих умовах не обхідно мати уявлення про суспільство як про цілісну культурну цілісність. Якщо вважати, що роль культури в суспільстві є первостепенною, то дослідження театру, як соціального і в той же час художнього інституту культури має велике значення для розуміння суспільства в цілому, а також соціальних і культурних багатогранних взаємодій з суспільством.

Саме поняття «театр - соціокультурний феномен» характеризує комплекс підходів, що включають соціокультурний, інституціональний, системний, структуралістський і комунікативний напрям [28].

Театральне мистецтво – складна, конструована, багаторівнева система, в якій існує безліч різноманітних підсистем і елементів, пов'язаних між собою міцними зв'язками мистецтва.

Розглянемо значення поняття соціально культурний феномен. Феномен (від грец. *Phainomenon* - що є) - англ. *phenomenon*; ньому. *Phanomen*: 1. Явище, що досягається в чуттєвому досвіді. 2. Об'єкт чуттєвого споглядання. 3. У феноменології - ідеальна сутність. 4. Рідкісне, незвичайне явище або видатний в к. Л. щодо осіб [10].

Театр в перекладі з грецького (*theatron*, від *theasthai* - споглядати) 1) в давнину та частина будівлі, де сиділи глядачі; 2) будівля, в котрому представляються драматичні произведения, театральні п'єси; 3) місце події або дії, напр. театр військових дій; 4) анатомічний театр: місце, де виробляють ся анатомічні роботи та читаються лекції з анатомії [29, с. 42]. Театр об'єднує в собі багато напрямів мистецтв: музику, архітектуру, чи театральне мистецтво, живопис, балет, фотографію.

Отже, театральне мистецтво - складноструктурована, багаторівнева система, в якій суцільно існує безліч різноманітних підсистем і елементів, пов'язаних між собою міцними зв'язками мистецтва. Театр, як суспільний інститут, спрямований на виховання, розвиток, соціалізацію, рух на новий рівень сприйняття і свідомості всіх тих, хто з ним взаємодіє, увібрав в себе соціальні та культурні функції. То ж, театр розглядається як соціокультурний феномен. Де важливим інструментом театального мистецтва є актор, його дії, голос, вміння донести суть того, що відбувається на сцені до глядача.

Актор не завжди людина, іноді його може замінити лялька або якийсь предмет, котрий в умілих руках людини діє і доносить певний змістовий посыл до людей, присутніх на виставі.

Театральна вистава - це завжди видовище, яке викликає активний інтерес, зосереджена увага, людей, споглядають, що відбувається. Особливістю будь-якої видовищності є єдність точки зору дивитися і накопичуваного досвіду. Глядач ніколи повністю не занурюється у подію, залишаючись самим собою, але має можливість спостерігати за дійством, переживати побачене, і судити про нього з своїх життєвих позицій [40].

Глядач зазвичай асоціює себе з якихось героєм відбувається, а проходячи разом з ним в процесі подання випробування і страждання, відчуває катарсис, очищення, в свідомості людини відбуваються зміни.

Деталізуємо визначення театру, як соціокультурного інституту. Соціокультурний підхід робить актуальною роль культури, як активної перетворюючої сили, відкриває перспективні можливості дослідження театру, його діяльності, пов'язаної з трансляцією художніх цінностей, створення умов для спілкування людей з приводу сприйняття сценічного мистецтва. Функціонування театру

пов'язано з міжкультурним взаємодією субкультури професіоналів працівників театра, які мають стійке позиційне початок і субкультури глядачів, що мають з мінливості, динамічний початок. Театр є штучно створеною адаптивною системою, яка прагне задовольняти соціокультурні потреби громадян, а також стремлено щаяся до активності.

Соціокультурний напрям вказує на факти включеності досліджень феноменів культури в тканину соціогуманітарної науки. Вивчення проблем культури особливо активізувалося в 60 ті роки минулого століття. Досліджувалися і аналізуєвалися соціокультурні процеси в суспільстві, осмислювалася роль і місце культури в формуванні особистості. Теорія і методологія соціокультурного підходу до процесів, що походять щих в суспільстві належать таким вченим як А.С. Ахизер, Б.С. Єрасов, С.Е. Кропива ський, Е.В. Листвина, Л.Г. Йонин, Н.І. Лапін, Ф.І. Мінюшев, В.М. Межуєв, Е. А. Орлов, В.М. Рогозін, В.Г. Федотова. Соціальний інститут, тобто громадськості ний інститут (від латинського *institutum* -уста новление, установа) це організація ре дині суспільства, яка виконує певні функції, з якими окремо взята людина впоратися не може, відносини людей в ньому постійно повторюються і самовідтворюється. Значення словосполучення соціальний інститут вживається для позначення самих різних напрямків взаємодії лю дей. Існують інститути освіти, здра воохраненія, державної влади, а також інститути культури. Трактунання поняття «зі ціальний інститут» належать основоположніков цього напрямку М.Веберу, Е.Дюр кгейм, Т.Веблену, Г. Спенсеру, О.Конт. Слово культура в перекладі з латинської (від лат. *Cultura* - обробіток, виховання, зворотній, розвиток, шанування) - англ. *culture*; ньому. *Kultur*. 1. Сукупність матеріальних і духовних цінностей, що виражає визначений ний рівень історичного розвитку даного суспільства і людини. 2. Сфера духовної життєдіяльності діяльності суспільства, що включає систему освіти, виховання,

духовної творчості. 3. Рівень оволодіння тією чи іншою областю знань або діяльності. 4. Форми соціального поведінки людини, обумовлені рівнів ньому його виховання і освіти [31].

Зазвичай під цим поняттям на увазі маються види діяльності людини, спрямований ні на самопізнання і самовираження, накоплення знань, умінь, навичок, вірувань. Культурою також називають певний рівень розвитку суспільства і людини, тип соціальних та міжособистісних відносин людей, значуще розвиток наук і образотворчих мистецтв.

В наш час культура це не застигла форма, а щось постійно змінюється. Культуру вважають соціальною пам'яттю людства, вона живе в усних переказах, пам'ятниках літератури і мистецтва, в релігійних обрядах. У процесі розвитку суспільства культурні цінності проходять жорстокий відбір і зберігаються тільки кращі її зразки. Втрата культурної спадкоємності тягне за собою втрату соціальної пам'яті. Театр, як суспільний інститут, на правлений на виховання, розвиток, соціалізацію, рух на новий рівень сприйняття і свідомості всіх тих, хто з ним стикається, увібрав в себе соціальні та культурні функції [43].

Соціокультурний інститут освоює і відтворює культурні та соціальні цінності, включає людей в певну культуру, соціолізує індивідів через освоєння стійких соціокультурних стандартів поведіння, здійснює захист духовних цінностей і культурних норм. Однією з головних причин появи соціокультурних інститутів є відповідні соціальні та культурні потреби, виникнення цих потреб і можливість для їх задоволення є необхідною умовою для інституціоналізації. Другою умовою інституційної аналізи є стійкість системи, об'єднання її внутрішніх елементів і зрадчівість їх функцій.

Система соціально-культурного інституту організовує та спрямовує діяльність і поведінку людей в визначене нове русло

ціннісних орієнтацій, формуванню і розвитку внутрішнього світу, духовного зростання, інтерналізація всіх цих елементів індивід є другою умовою інституціоналізації. Наявність будівлі, працівників установи, обслуговуючого персоналу, визна поділеній матеріальної бази, фінансів є третім елементом інституціоналізації соціокультурного інституту [7].

Театр, як соціокультурний інститут характеризується наявною метою своєї діяльності, функціями, забезпечує досягнення цієї мети, налічи їм певних соціокультурних позицій і ролей, типових для даного соціокультурного інституту, має певну матеріальну і фінансову базу. Театр зародився в Стародавній Греції, йому передували епос і лірика, побудовані на магії звучання слів, спрямовані на слухові відчуття. Свята, присвячені померлим і воскреслим богам, які праїковались у древніх народів протягом століть стали основою виникнення театральності в культурі різних народів. У цих місцях було завжди дві сторони - сумна, трагическая і весела, що прославляє радість земного буття. Трагедія обіграла міфологические сюжети, а комедія відображала життєві перипетії, висміювала людські слабости, а часом і представників влади. Більша роль в давньогрецьких уявленнях належала хору, тобто звучанням голосів і змістом понять. Особливо яскравими святами були уявлення в честь Діоніса, бога виноробства, з них і виростили три основні сакральні жанри: трагедія, комедія і драма [17].

Трагедія перекладається з грецької як «пісня кіз ла» і наповнена неминучістю, обов'язково призводить до катастрофічного для персонажа результату. Всі події в ній вкрай загострені за рахунок наявності великих суперечностей між героями, або між героєм і обставинами. В давньогрецькій трагедії на честь бога Діоніса часто присутні і співали сатири - козлові істоти, в яких вбиралися перші греко-етичні актори. Значення поняття комедія в греко-латинській мовою «свято на честь

Діоніса». Це жанр художнього твору, відрізняючись своїм комічним, сатиричним підходом до подій. Розрізняють комедію положень і комедію характерів.

Драма як протидія поставляється трагедії, роблячи обставини сюжету наближеними до реального життя, і не настільки загострює протиріччя. Акцент справи ється на побутову сторону і конфлікт людини і суспільства і загальнолюдські проблеми. Витоки російського професійного театру слід шукати в народній творчості. Вони пов'язані з трудовою діяльністю древніх славянських племен і виливалися в обряди, за допомогою яких люди намагалися впливати на незрозумілі і грізні явища природи. Не вміючи пояснити ці явища, зробити їх по-над доступними своєму розумінню, наші предки олюднювали природу, представляли стихійні сили у вигляді могутніх людиноподібних істот, що приносять щастя або нещастя. Засобом впливу на них служили жертвоприношення і обряди. Розглянемо, які соціокультурні функції несли свята та обряди, як витоки зародження першого драматичного театру. Народні свята це своєрідна педагогічна система, яка органічно зв'язана з усією виховною роботою в даній соціальній спільності. Вона забезпечує постійний виховний вплив на людей, відображає їх світогляд. Народні свята втягують в дійство масу людей, служать формуванню національної гордості, патріотизму, єдності народу [42].

Саме педагогічна функція визначає їх місце в системі виховної роботи. Найважливішим елементом виховної системи народного свята є кошти театралізовані цілі, що дозволяють забезпечити єдність інформаційно-логічного і емоційнообразного впливу на його учасників, породити атмосферу урочистості, естетичної творчості.

Найбільш повно розвиваючий початок розміщено в інформаційно-просвітницькій або пізнавальній функції масових свят. Під терміном «просвіта» в даному випадку мається на увазі

педагогічна образ серйозна і самоосвітня діяльність, спрямована на духовне збагачення особистості, придбання певної системи знань, отримання необхідної інформації.

Велике значення для зародження театру мали церковні богослужіння. За визначенням сучасного дослідника, процес богослужіння з естетичного боку представляв собою «якесь містеріальних сім воліческоє дійство, що здійснюється за за конам видовищних мистецтв, строго підкорятися шеєся певного канонічного сценарієм, що включав в себе історіографію священнослужбовців, чергування музики і рецитації, послідовність участі в дійствах тих чи інших чинів священнослужителів, хору, мас віруючих » [3, с. 309].

М. Вебер, як і Е. Дюркгейм влучно вважаються основоположниками соціології, зробивши істотний внесок у розробку теоретичних проблем соціології релігії. Вебер відриває релігійні погляди індивідів від соціальної ґрунту, від соціальних відносин. Вони, на його думку, визначаються виключно свідомістю індивідів. Цінність релігії Вебер бачить в «артикуляції самих глибоких мотивів індивідуальних людських дій» [4, с. 603].

Серед соціальних функцій церкви Вебер вважає головними консолідууючу і інтегрууючу, здатні гуртувати суспільство і не допускати соціальних конфліктів і революційної потрясінь.

Соціологічні погляди Дюркгейма багато в чому не збігалися з Вебером. Релігійне і суспільну свідомість практично ототожнюються ім. Всі форми суспільної свідомості, на його думку, породжені релігією [5, с. 32].

На думку Дюркгейма, головна соціальна функція релігії - інтегруюча - спрямована на підтримку і укріплення політичного ладу. Світоглядна функція має основною метою піднесення релігії і звернення в неї інакомислячих. Сутність компенсаторної функції в

тому, щоб полегшити віруючим тяготи і турботи, переживання нести їм розраду.

Морально етична функція є частиною будь-якої релігії, вона зафіксована в священних книгах, де містяться всеоб'ємлючі правила і заборони, що охоплюють найрізноманітніші взаємини людей.

Культурна функція релігії відіграє важливу роль в розвитку суспільства, а створювані церквою духовні і культурні цінності проглашають не тільки релігію, а й світську, про щечеловеческую життя. Живопис, архітектура, музика, скульптура, література, безпосередньо ственно обслуговують потреби культу, стають надбанням всього суспільства. Поряд з соціальними функціями церква, спрямованими до регіонального (націо нальному) суспільству і віруючим у неї є функціям, обернена до зовнішнього світу, до інших церков, що передбачає співпрацю в рішенні загальноцерковних завдань.

Це міжі родного - функція, що має дві сторони: миротворчу і екуменічну. Перерахувавши основні соціальні функції народних свят і обрядів, церковних богослуженій, можна зрозуміти, що майже всі вони належать і театрального мистецтва.

Театр як соціокультурний інститут увібрав в себе основні соціальні функції, народних свят і обрядів, а так само став продовжувачем кращих традицій народної творчості. Історія людства - це історія будівництва відносин між людьми, точніше пошуку пра Вільних відносин, пошуку золотої середини між особистими бажаннями і потребами суспільства [36, с. 26].

Театр, починаючи з обрядів на мамонтів, завжди працював якоюсь лабораторною територією, в якій програвалися всі можливі ситуації відносин і люди отримували без болючий досвід спілкування людини з людиною, який на противагу іншому способу - війни - давав надію, що можна домовитись між собою без братовбивства.

Все мистецтво, так чи інакше, працює на вирішення цієї проблеми, але театр, на відміну від інших видів, в тому числі і кіно - живий. Він існує не в уяві, як книга, не в площині, як живопис, не в камені, як скульптура, він існує у глядача, які повірили в запропоновані обставини п'єси, і в захопившись цією вірою за собою акторів.

Театр повинен жити і розвиватися, оскільки це школа - інтелігентності, коли на чолі кута у відносинах між людьми стоїть повага до іншої людини. Театр вчить поважати інших людей, поважати людство, поважати себе. Чи не навчившись повазі, не можна говорити про любов. Театральне мистецтво, як і релігія, ставить завдання духовного обробітку ґрунту людських душ, і з успіхом вирішує їх, тому і став справжнім храмом мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕАТРУ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА

2.2. Театр як вид мистецтва

Театр (від грец. *ἵπαιγος* – місце для видовищ, видовище) – це вид мистецтва, що образно відбиває дійсність, художньо опановує світ у формах драматичної дії.

Природа мистецтва театру синтетична, адже його художній образ виникає завдяки синтезу драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, майстерності актора. Отже, можна простежити певну закономірність у розвитку процесу синтезації видів мистецтва. Якщо архітектура, живопис, скульптура взаємодіють переважно між собою, то мистецтво хореографії та театру, а далі ми побачимо, що і мистецтво кіно, використовує міжвидовий синтез.

Мистецтво театру цілком слушно вважають колективною творчістю. Порівняно з мистецтвом музики та хореографії процес співтворчості театрі значно ускладнюється: у постановці спектаклю безпосередньо беруть участь принаймні п'ять осіб [28]:

Драматург → Режисер → Художник → Композитор → Актор

і тільки, якщо всі вони стають співавторами, спектакль перетворюється у твір мистецтва. Велика відповідальність при його створенні покладається на режисера-постановника, оскільки саме він повинен передати задум драматурга, створити необхідну атмосферу дії, вибудувати композицію спектаклю таким чином, аби вона якомога глибше і яскравіше донесла до глядача основну його ідею. Цей процес надзвичайно складний особливо тоді, коли драматурга і режисера

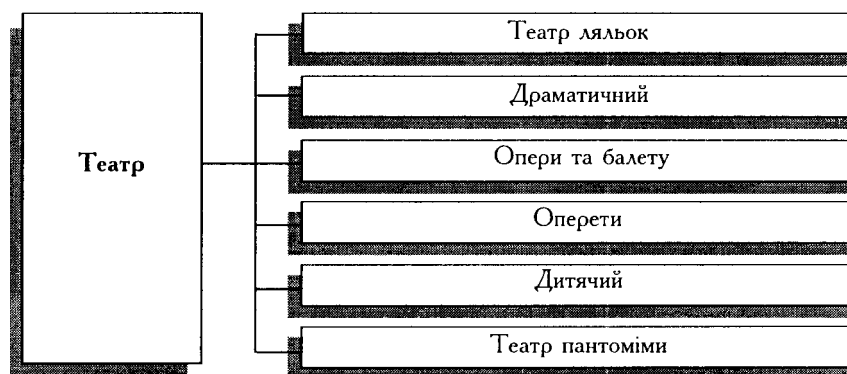
розділяє значний часовий проміжок: необхідно передати атмосферу тієї епохи, у межах якої розгортається дія спектаклю, відтворити специфіку побуту, особливості костюмів тощо. Саме це і допомагає зробити режисерові художник, а музичне оформлення, що покладається на композитора, дає змогу посилити драматичне напруження дії, створити важливий емоційний фон спектаклю.

Зв'язуючою ланкою між драматургом і режисером є актор, який не просто доводить їхній задум до глядача, а й примушує повірити його в те, що відбувається на сцені. Саме актор може порушити міру умовності, що притаманна мистецтву театру. Проте створити повноцінний образ здатний тільки справжній актор, який володіє засобами акторської майстерності: системою зображувально-виражальних прийомів (міміка, дикція, інтонація, пластика, рух тощо), фантазією, вмінням імпровізувати та ін. Це дає можливість акторові встановити емоційний контакт з глядачем, примусити останнього співпереживати дії, що розгортаються на сцені.

Важлива специфічна особливість театру, яка відрізняє його переважно від усіх видів мистецтва (виняток – хореографія), полягає у тому, що глядач має змогу стати свідком процесу художньої творчості, спостерігати створення художнього образу власними очима.

Естетичний вплив справжнього театрального мистецтва, що викликає почуття емпатії – співпереживання у глядача, приводить його до катарсису – духовного очищення, а саме в цьому і полягає надзавдання мистецтва взагалі.

Театр має свої родові модифікації [28]:



Витоки мистецтва театру пов'язані з давніми ритуалами, обрядовими діями доісторичної людини. Можна припустити, що, намагаючись відвести від себе гнів духів, наші прашури відчували у собі позасвідому потребу в осмисленні дійсності через її дійову імітацію. Ці обрядово-ритуальні дії набули поширення у часи Стародавнього Єгипту і були пов'язані з культом бога Осіріса. Проте свого апогею вони досягли у давньогрецьких обрядах на честь бога Діоніса, який ніс людям радість життя, веселощі, розваги (див. главу «Категорії естетики», розділ «Трагічне»). Саме діонісійські образи і стали основою для виникнення трагедії, комедії та драми, розвій яких пов'язаний з культурами Стародавніх Греції та Риму [35].

Мистецтво давньогрецького театру мало надзвичайно умовний характер і являло собою діалог між хором та актором. Розквіт цього виду мистецтва був пов'язаний з іменами трьох поетів-трагіків:

Есхіла (525–456 до н. е.), Софокла (496–406 до н. е.), Евріпіда (480–406 до н. е.), творча спадщина яких і нині привертає увагу сучасного театрального мистецтва. Творчість цих поетів мала тісний зв'язок з традиціями давньогрецької міфології, з якої вони здобували натхнення, брали основні теми, мотиви, сюжети для своїх творів: трилогія про Едіпа – «Лай», «Едіп», «Семеро проти Фів» (Есхіл);

«Едіп-цар» (Софокл); «Іпполіт», «Геракл» (Евріпід). Творча діяльність цих художників була теоретично осмислена видатним філософом античності Арістотелем на сторінках його трактату

«Поетика». Слід пам'ятати, що і сучасна теорія міфотворчості використовує спадщину цих великих трагиків у своїх концепціях і розробках [8].

Давньогрецька комедія, що була представлена іменами Арістофана (445–385 до н. е.) та Менандра (343–291 до н. е.), мала демократично-побутовий характер [8].

Можливо, саме цей розподіл закріпив своєрідну ієрархію жанрів: трагедія вважалася високим мистецтвом, а комедія – низьким, хоча сама природа трагічного і комічного свідчить про хибність такого підходу.

Театральне мистецтво у Стародавньому Римі не мало великого суспільного значення і не користувалося таким попитом, як у Стародавній Греції. Водночас з Італією пов'язаний розвиток комедії палліата, яка інтерпретувала основні принципи давньогрецької комедії. У цей період відбувається процес удосконалення акторської майстерності, яскраво репрезентованої трагічним актором Езопом і його сучасником – комічним актором Росцієм.

Мистецтво середньовічного театру було представлене літургійною драмою – використанням театральних форм під час церковної служби, містеріями, сюжети яких були взяті з Біблії чи спеціально написані для постановки на площах середньовічних міст, мораліте – алегоричним дійством, що уособлювало вади і добродієність людини, та фарсом – найдемократичнішим жанром середньовічного театру [8].

Останній у гумористичній формі відтворював звичаї та побут свого часу.

У цей самий період відбувається процес розвитку театального мистецтва в Україні. У XIII ст. народні ігри та обряди починають збагачуватися засобами сценічної виразності, набирати форм театального видовища.

Епоха Відродження відкриває нову сторінку у розвитку мистецтва театру, розвій якого пов'язаний з культурами трьох країн Західної Європи: Італії, Іспанії та Англії. Якщо італійський театр цього часу використовував традиції народного мистецтва і будувався на принципах імпровізації та лицедійства – комедія дель-арте (митці наслідували деякі прийоми давньогрецького театру, зокрема маски), то театр Іспанії та Англії філософськи осмислив світ, був засобом аналізу морально-психологічного стану людини. Ці принципи знайшли своє відображення у творчості видатних іспанських драматургів Лопе де Вега Карпйю (1562–1635) – справжнього реформатора іспанського театру, автора відомих «драм честі» («Овеча криниця») і «комедій плаща та шпаги» («Собака на сні») та Кальдерона де ла Барка (1600–1681), трагедії якого завершували «золоте століття» іспанського театру [26, с.46].

Справжній розвій мистецтва театру XVI ст. пов'язаний з творчістю Уільяма Шекспіра (1564–1616), з його трагедіями «Гамлет», «Отелло», «Король -Лір», «Ромео і Джульєтта» і комедійними п'єсами «Дванадцята ніч», «Багато галасу даремно» та ін.

У своїх творах Шекспір розглядав складні, суперечливі людські характери, конфлікти, а головне, аналізував одне з найскладніших філософських понять – чинник часу. Час, що має чітку констатацію: минуле – сучасне – майбутнє, рухає дію шекспірівських п'єс, особливо це простежується у трагедії «Гамлет».

Фактично, починаючи з цього періоду, відбувається процес створення постійних театральних труп (яскравим прикладом цього був шекспірівський театр «Глобус»). Мистецтво театру починає ідентифікуватися як з творчістю драматургів, так і з іменами режисерів та акторів.

Цей процес значно активізується у XVII–XVIII ст. і пов'язаний не тільки з творчістю видатних драматургів Франції Ж. Б. Мольєра (1622–1673) – «Тартюф», «Мізантроп», «Скупий», її Корнеля (1606–1684) – «Сід» та Ж. Расіна (1639–1699) – «Федра», а й з діяльністю театру «Комеді франсез» і його видатним актором М. Бароном (1692–1730) [5].

Пошуки, що здійснювалися у французькому театрі XVII–XVIII ст., а також у театральному мистецтві Англії, Італії, Німеччини, були стимульовані нормативною естетикою Н. Буало, раціоналістичною філософією Р. Декарта, а пізніше – поглядами та ідеями Просвітництва, зокрема теоріями Дідро, Вольтера, Лессінга. Цей період можна вважати початком процесу дифузії між культуротворчими науками: філософією, естетикою та мистецтвознавством, що матиме цікавий розвиток у майбутньому.

Ситуація, що склалась у цьому виді мистецтва у країнах Східної Європи, зокрема в Україні та Росії, була зумовлена специфікою соціально-політичного розвитку – існуванням кріпацтва. Тому поряд з професійним театром Ф. Волкова, на сценах якого йшли п'єси О. Сумарокова, М. Ломоносова та Д. Фонвізіна, значного поширення набуває кріпацький театр – феномен надзвичайно складний, але водночас цікавий і важливий для теоретичного аналізу. Він фактично не мав аналогів в історії світового театального мистецтва і інтерпретується як явище тільки російського та українського театру.

У першій половині XVII ст. починають простежуватися перші паростки української побутової драми та інтермедії, а у другій половині XVII ст. виникає унікальне явище в історії українського театального мистецтва – народний ляльковий театр-вертеп. Разом з китайським театром «тіней», турецьким театром «карагез», західноєвропейським ляльковим театром (маріонетки, ляльки на палицях і ляльки на пальцях) вертеп, з одного боку, зумовлює

феномен світового театру ляльок, а з іншого – є втіленням специфіки національної самосвідомості.

Кінець XVIII ст. в історії українського театрального мистецтва пов'язаний з діяльністю професійного театру (Харків, Полтава), фундаторами якого були брати Тобілевичі – І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський [41].

У XIX ст. у країнах Західної Європи великої популярності набувають демократичні тенденції, що приводять до виникнення масових, народних театрів, серед яких особливо слід відзначити «бульварні» театри Парижа, «малі театри» Нью-Йорка і театри «передмістя» Відня. Діяльність професійних театрів цього періоду була пов'язана з двома провідними напрямками – романтизмом, що найяскравіше виявився у театральному мистецтві Англії, Франції та Італії і подарував світові таких блискучих акторів, як Е. Кіна, Ф. Леметра, С. Бернар, Т. Сальвіні і Е. Дузе, та реалізмом, що став однією з основних течій у російському та українському театральному мистецтві.

Цей напрям був яскраво представлений драматургією М.В. Гоголя, О.М. Островського, І.П. Котляревського, Г.Ф. Квітки - Основ'яненка, М.П. Старицького, І.К. Карпенка-Карого, А.П. Чехова, яка стимулювала режисерські та акторські пошуки провідних діячів театру XIX ст. М.С. Щепкіна, М.Н. Єрмолової, В.Ф. Комісаржевської, М.Л. Кропивницького, М.К. Заньковецької та ін [41].

Перехід від XIX до XX ст. у світовому театральному мистецтві позначений авангардистськими пошуками та експериментами. Аналогічні процеси відбувалися практично в усіх видах мистецтва, що пояснювалось значним впливом на творчість провідних митців філософських концепцій А. Шопенгауера, С. Кьєркегора, О. Конта, Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона та ін.

Саме на зламі століть і розпочнеться цікавий культуротворчий процес активної взаємодії науки та мистецтва (у даному випадку – театрального). Це приведе до виникнення всесвітньо відомої системи К. С. Станіславського, наріжними засадами якої були ідеї надзавдання та наскрізної ідеї, що мали нерозривний зв'язок з мистецтвом «переживання» – одним з провідних принципів театрального мистецтва ХХ ст.

Як режисер К. С. Станіславський здійснив постановки спектаклів «Плоди просвітництва», «Цар Федір Іоанович», обидва О. Толстого, «На дні» М. Горького тощо. Разом зі своїм колегою В.І. Немировичем-Данченком він сприяв популяризації драматургії А.П. Чехова, зокрема дав сценічне життя славнозвісній «Чайці».

Організаційний аспект діяльності митця був пов'язаний зі створенням Московського художнього театру, що посів гідне місце в структурі мистецького руху ХХ ст.

Теоретичні пошуки К. С. Станіславського уможливили створення так званої «системи Станіславського», що ґрунтується на вивченні природи акторської професії і є логічним підсумком та узагальненням власного творчого досвіду митця [2].

Альтернативою системі К. Станіславського стала теорія «відчуження», представниками якої у Росії були В. Е. Мейерхольд (1874–1940) та Є. Б. Вахтангов (1883–1922). У спектаклі Є. Вахтангова «Принцеса Турандот» актор і персонаж спочатку об'єднувалися між собою, а потім повністю розходилися, зберігаючи дистанцію, яка допомагала виконавцеві висловити ставлення до свого героя. У Західній Європі «ефект відчуження» виявився основним естетичним принципом «епічного театру» видатного німецького драматурга, режисера, теоретика мистецтва Б. Брехта (1898–1956). У своїх спектаклях «Матінка Кураж та її діти», «Добра людина з Сезуана» митець апелював до інтелекту та розуму людини [31].

Режисерські прийоми та художні принципи К.С. Станіславського, В.Е. Мейерхольда, Є.Б. Вахтангова були інтерпретовані на сцені такими блискучими акторами, як В.І. Качалов, М.П. Хмельов, А.Г. Коонен, А.К. Тарасова, та іншими, а у подальшому мали вплив на творчі пошуки О. Єфремова, А. Демидової, О. Табакова, Є. Євстигнєєва, С. Юрського, Ю. Мажуги, М. Рушков-ського та ін.

Цілком оригінальним явищем у театральному мистецтві ХХ ст. був театр «Березіль», заснований видатним українським режисером Л. Курбасом (1887–1937). Творчі пошуки митця привели його до ідеї «перетворення дійсності» та концепції «фантастичного реалізму», які визначили напрям роботи театру «Березіль», зокрема спектаклів «Цар Едіп» (Софокл), «Мина Мазайло», «Маклена /раса» (М. Куліш), що мали відверто європейську орієнтацію [46].

Художні пошуки Л. Курбаса вплинули на подальший розвиток українського театального мистецтва, зокрема на творчість А.М. Бучми, Н. М. Ужвій, Б. С. Ступки, Ф. М. Стригуна та ін.

Західноєвропейський театр ХХ ст. у кращих його зразках характеризувався акцентуванням уваги на філософсько-естетичному осмисленні світу, в якому превалювала відверто екзистенціальна орієнтація. Ця тенденція чітко простежувалася у спектаклях, поставлених Ж. Віларом з Ж. Філіппом у головних ролях (Франція), Л. Олів'є, П. Бруком (Англія), Е. Де Філіппо (Італія).

У другій половині ХХ ст. виникла практика проведення театральних фестивалів, що відкрили можливості для обміну творчим досвідом і сприяли діалогу культур. Цей рух був започаткований Авіньйонським фестивалем Ж. Вілара, традиції якого тривають і донині, стимулюючи появу нових театральних форумів.

Театральне мистецтво Західної Європи ХХ ст. цікаве і своїми відверто формалістичними пошуками, що велися у межах експресіонізму та сюрреалізму.

Експресіоністичний напрям у театральному мистецтві 20-х років був найяскравіше представлений у творчості німецьких драматургів і режисерів Е. Піскатора та М. Рейнхардта. У своїх спектаклях вони відтворювали атмосферу «експресіоністичної напруги», використовуючи для цього «гру світла та тіні», що давало змогу підмінити звичайні декорації уявними, вносили значні корективи у розробку композиційної побудови спектаклю, в прийоми акторської гри тощо.

Принципи сюрреалізму мали значний вплив на творчість відомого французького драматурга та режисера А. Арто, який намагався створити «театр жорстокості». У своїх спектаклях він відтворював сни, тяжіння до злочинів тощо, намагаючись таким чином показати, що людиною керує позасвідома сфера її психіки, яка і визначає сутність людської особистості. Пошуки Арто мали великий вплив на розвиток світового театального мистецтва: на творчість С. Беккета та Е. Іонеско, а також на художні експерименти сучасних театральних режисерів, зокрема А. Васильєва [22].

Ситуація, що сьогодні склалася у театральному мистецтві України, ототожнюється з діяльністю провідних стаціонарних театрів країни, а також з творчими пошуками театрів-студій, які є важливою складовою сучасного театального руху. Мета цих художніх експериментів полягає у необхідності створити цілісну модель українського театального процесу кінця ХХ ст.

Отже, феномен театального мистецтва пов'язаний з осмисленням художньої спадщини минулого, з творчими пошуками сучасних театральних діячів, які філософськи осмислюють світ і намагаються розкрити морально-психологічний стан особистості.

2.2. Вплив глобалізаційних процесів на зміни у театральній сфері XXI століття

«Театр розглядається нами як художній інститут, який здійснює найважливішу соціокультурну комунікативну місію - поліфункціональний діалог людини і суспільства » [44]. Театр як соціальний інститут, з одного боку, включає в себе колективну діяльність по творчому виробництву художньої продукції для широкої публіки, з іншого боку, професійна спілка художників, що створює оригінальні та самобутні твори мистецтва, для сприйняття індивідуальною особистістю. Людина за своєю природою має потребу в живому спілкуванні, це відображає комунікативна функція театру, яка формує значення театру як соціального інституту. Театр показує суспільству ціннісні орієнтири, моделює суспільну поведінку, своїм емоційним впливом надає вибір норм, створює і формує в суспільній свідомості картину світу.

Він входить в систему соціальних інститутів як форма соціального спілкування. Витоки соціологічного визначення театрального мистецтва можна побачити в роботах древніх філософів, починаючи з Платона і Аристотеля. На рубежі XIX - XX століть коли відбувалося становлення масового суспільства і розвиток гуманітарних наук, також необхідність в пізнанні проблем соціального розвитку культури і мистецтва, в це час починають складатися соціологічні підходи до театру, роботи Н.Г. Чернишевського, В. Г. Белінського, Н. А. Добролюбова.

Дослідники були зацікавлені театром як публічним видовищем і як феноменом масового спілкування.

У 1920-ті роки відбувається розробка методології театрознавства. Дослідження живого сценічного процесу в його русі є відмінність театрознавства від записаних текстів літературознавства, соціології літератури. Дана риса зближує театр з соціологією і соціальною психологією. Становлення вітчизняної науки про театр пов'язане і з положенням фігури режисера, з його авторитетом, і з новим потоком публіки.

Таким чином, ці два об'єкти є головною складовою єдиного наукового розгляду. Театр кінця XIX - початку XX століття представив повну картину духовного життя суспільства і доповнив публіку різноманітним про навколишню дійсність. Саме в ці роки театральна критика перевершувала інші області по числу випущених статей.

На рубежі століть змінювалася повсякденне життя міст, що відбилося на театральній аудиторії, ці зсуви поставили театр в нове прийнято активізувати загальнодоступність театру і залучити середній клас (працююча інтелігенція, вчителі, лікарі, чиновники, інженери). «Мета - заповнити намічається вакуум культурного простору, пом'якшити культурний і майновий розрив в способі життя міського населення, поєднувати художність пошуків з рівнем запитів представницької частини міської публіки, забезпечивши їй економічну і територіальну доступність видовища » [35].

У театрі були поставлені завдання, поєднувати ідейність і загальнодоступність, художність і масовість. У день відкриття МХТ Станіславський сказав: «Ми прагнемо висвітлити темну життя бідного класу, дати їм щасливі естетичні хвилини серед тієї темряви, що огорнула їх. Ми прагнемо створити перший розумний, моральний, загальнодоступний театр, і цієї високої мети ми присвячуємо своє життя » [35].

Театр відвідували середні і нижчі верстви населення, через театр, засвоюючи загальнолюдські смисли. Театр став центральним у культурному житті суспільства, виконуючи просвітницьку і моральну функцію, об'єднуючи і формуючи суспільну свідомість.

Головна функція театру - комунікативна, полягає в наданні живого спілкування публіці, вона знаменує театр і як соціальний інститут, і як вид мистецтва, зміст якого реалізується у вигляді живої людини і моделі самого життя.

Перебування глядача при дії театральної постановки, його причетність до процесу творіння звертають його в співавтори, співучасники. Таким чином, актори, режисери, музиканти, постановники стають залежними від реакцій глядача, від їх оцінки та сприйняття, вони тонко реагують на поведінку і настрої публіки. оцінка реакцій публіки важлива складова в театральному просторі, вона виявляє перебудову художніх смислів в суспільних настроях, свідомості, світосприйнятті.

Динаміка і активізація соціальних і функціональних призначень театру відображає його прагнення зайняти в суспільстві, що розвивається, нове місце. Енергійне взаємодія театру, глядача, критики, влади, несе в собі цю потенцію соціальної, духовної самоорганізації, часом визначає спосіб вирішення протиріч, призводить до розриву старих і встановлення нових зв'язків і, в кінцевому рахунку, формує нову ієрархію видовищ, нове уявлення про театр як вигляді мистецтва в цілому, в сукупності і різноманітті його форм, типів, модифікацій [27].

Таким чином, уявлення про театр як про соціальний інститут, як про рід мистецтва, увібрав в себе потужні естетичні та комунікативні властивості. Робляться відповідно з такою установкою історико-театрознавчий і соціологічний аналіз дозволяє інтерпретувати спряженість театру, глядача, критики, влади як тісне взаємодія

механізмів, що виражають закономірності цілісної системи - художник і суспільство ХХ століття розкриває зіткнення художньої культури з громадськими процесами, виявляє їх зв'язок, з'являються нові можливості контакту людини з мистецтвом. Соціологія театру, вивчаючи свій предмет дослідження, змінювалася і розширювалася, закріплювалася зв'язками із суміжними науками. засновник соціології театру, театрознавець Макс Герман визначив установки вивчення театрознавства в самій театрального життя, в сценічному просторі, в ході вистав і їх глядачах [15].

Передумови для соціологічного дослідження театру проявилися в літературознавстві, в 1910-1920-х рр. були відзначені в зароджується театрознавства.

Інтересом дослідників і вчених став театр як публічне видовище, як масове спілкування соціально-психологічного явища. Всі діячі театру позначалися як представники цінностей і установок суспільства, як виразники настрою соціуму, в рамках соціального існування театру. Театрознавство Росії 1920-х рр. разом з вивченням історії драматургії та театру визначало громадські закономірності і особливості масового спілкування, властиві театру як видовища. «Театрознавство – це теорія та історія створення та існування «нефіксіруемое» явищ - вистав, існуючих, за висловом К. С. Станіславського, тільки «сьогодні, тут, зараз» [28].

Дослідження соціального функціонування театру на увазі цілісне розуміння його діяльності як соціально-художньої організації. А. А. Гвоздьов історик літератури і театру, театральний критик, один із засновників вітчизняного театрознавства пропагував праці М. Германа. Продовжуючи розвиток його праць, А. А. Гвоздьов, підкреслював цінність сценічного тлумачення драми, яка є об'єктом театрального втілення і соціального простору. він інтерпретував

глядача як найважливішу частину театру, як елемент соціального і естетичного свідомості, а спектакль як ядро театрального простору.

Для створення методології театрознавства в 1920-і було присутнє дві сторони вибору: слідування традиційним установкам з вивченням мистецтва в рамках цивільної історії, історії культури і суспільної психології; орієнтир на ключове в радянській ідеології матеріалістичний марксистське уявлення мистецтва з розвитком ідей соціального світу театру. «Діалектика ідейної боротьби відображала інтенсивність і напруженість процесу накопичення знань і досвіду, наука про театрі прагнула через осягнення об'єктивних закономірностей соціально-культурного розвитку, через практичне, театрально-педагогічне і філософсько-естетичне осмислення театального процесу прийти розробці теорії театру.

Зближення театрознавства, літературознавства з соціологією, соціальною психологією, з режисерської практикою сучасного театру було обумовлено прагненням цілісно осмислити мистецтво, театр в динамічному соціокультурному контексті » [28].

В науці та мистецтві 1930-х рр. сталася боротьба з буржуазними течіями, яка зупинила зближення дисциплін і зрушила методологічні завдання в вивченні мистецтва. Театральний процес як сукупність певних вистав був майже виключений з меж соціального функціонування, замкнуто, представлений поза соціально-історичного контексту. З другої половини 1950-х рр. відбувається здійснення перебудови в культурному та соціальному житті ідейних, духовних установок, також ймовірність трансформації культурних, соціальних, естетичних і моральних значень мистецтва, звільнення від партійно-ідеологічних догм.

Гуманітарні науки, мистецтво та театр спрямовані на виявлення зв'язків особистості і суспільства, людини і держави, тим самим реконструюючи цінність мистецтва, культури, авторитет художника.

У другій половині ХХ - початку ХХІ ст. здійснюється зміна системи і ієрархії культурних установок, соціокультурне становище відсуває театр з усталеною авторитетної позиції. На сьогоднішній день театру доводиться змагатися з різноманітними сучасними формами проведення дозвілля. «Цінності сценічної культури в свідомості деяких груп населення девальвували, а сам театр перестав «працювати» як психоемоційний регулятор в середовищі широкої представницької аудиторії, поступившись цю функцію естрадним шоу, спортивним видовищ ... ». Різновид культурної і художньої промисловості надає величезний вибір, розширюючи глядацьке сприйняття, створює нову естетику, перебудовує досвід і принципи культурної поведінки суспільства. Дані перетворення відображаються на самосвідомості самої людини, на розумінні своєї цінності, свого місця і ролі в житті, професійної, індивідуальної і соціальної значущості. Ці радикальні зміни соціальних і особистісних установок відображаються в мистецтві: «в драматургічних конфліктах, колізіях, сюжетах, в ціннісних мотивах, орієнтаціях і поведінці сценічних персонажів, в системі їх поглядів. Через сприйняття публіки, її емоційну, естетичну, раціональну оцінку, через досягнення її діалогу з художником ідеї часу, народжені життям, вже на новому, більш високому рівні осмислення фіксують соціальні якісні зміни, формують суспільний настрій, закріплюють нові ціннісні установки, направляють і розвивають самосвідомість людей» [28].

Сучасний театр неймовірно різноманітний. В даний час в Україні відбувається піднесення театру, як столичного, так і провінційного. В кінці 2000-х років початку 2010 х відбувається автономізація театральної провінції, виникнення безлічі проектів локального звучання, але не локального масштабу. Провінційні театрів виробляли проекти без підтримки столичної ієрархії. Велика частина проектів, створена за останні роки, є результатом людських і

приватних ініціатив, фестивальний рух, відродження сучасної хореографії у культурі, сучасна п'єса, це все прояв ініціативи зацікавлених людей, для яких театр виявився важливою частиною соціальної роботи.

Театр - це механізм соціалізації і об'єднання людей. У 2000-і роки спостерігалось, як театр став головним комунікатором в з'єднанні міських груп і важливим для людей, які бачили в цьому частина соціальної роботи. Соціалізація відбувається відповідно через взаємодію вистави і залу, актора і глядача.

Театральне дійство на сцені демонструє безліч моделей поведінки і світоглядів, які глядач аналізує і сприймає для себе, як правильні і неправильні. Таким чином, через спектакль і певну роль, відбувається пізнання ціннісних орієнтирів.

У той же час, театр важко пережив 90-і роки: втрата матеріальної бази, тим самим потреба в самостійному заробіток; Бульварна, буржуазність театру; різка зміна глядацького складу. Походив глядацький розрив, публіка не лінійно, в різні десятиліття глядачі приходили і несли, вони як би проходили етапи еволюції. В ці роки йде інтелектуальний глядач, втрачається місія театру. В даний час дана місія поступово відновлюється.

На початку XXI століття театр заповнює залишені проміжки радянською цензурою. Театр радянського періоду був чудовим освітою, багато в чому досконалим, з гігантськими вершинами. Але, багато процесів для радянського театру були невідомими, незастосовні щодо російського досвіду. Театру характерна однотипність, виражена по відношенню до літератури. Відчутна сакралізація літератури - стеля, система гальмування для театру.

Властивий сучасній культурі тексто- і літературо-центризм є і силою і слабкістю [16].

В даний час сталася деканонізація театрального висловлювання, відсутність нормативності, всякий раз режисер вибудовує свої правила гри. Театр прирівнює до себе нові технології, бере з інших сфер краще і робить це своєю частиною. Можна виділити два напрямки трансформації в сучасній театральній культурі.

1. Театр і література. Сьогоднішній світ - світ медіа і глобального інформаційного потоку, в якому люди переживають девальвацію слова. Слово перестає бути об'єктом довіри, присутність відчуття того, що словом можна збрехати призводить театр до поступового припущенням, що слово не є домінуючим інструмент в його просторі.

Таким чином, театр за ХХ століття відмовляється від слова як домінанти висловлювання, і режисура рухається в бік розширення засобів виразності та становлення слова як одного з цих коштів. Відбувається переміщення від літературоцентричності до пластикоцентричності (тілесності) [22].

Спостерігається реформа мови в драматургії, змінюється мова літератури, мова п'єс. Ера драматурга змінюється ерою художника. У театрі проявляється залежність більшою ступеня від художника і сценографа, від відносини з простором, ніж від слова.

2. Театр і режисура. Театр намагається позбутися від літератури як від структури театрального висловлювання. Якщо в класичному театрі спектакль чітко слід елементів сюжету (зав'язка, кульмінація, розв'язка), то в літературному тексті сучасного театру переставляються акценти, монтується сюжет. Сучасна режисура прагне відмовитися від маніпулювання глядацьким сприйняттям, від пред'явлення глядачеві встановлених концепцій. Театр надає глядачеві послідовність, відмовляється від дидактики і маніпулятивного, він перетворюється в засіб комунікації між людьми [2].

У театральному просторі впливова фігура художника-сценографа, який працює з простором. На сьогоднішній день спостерігається криза великої форми: менше театральних подій на великих майданчиках, більше на малих. театр як Мистецтво стає все більше рафінованим, деталізованим, ускладнюється театральна мова, таким чином, нездатність адресності великим групам населення і неможливість соборного враження від театру.

Молоде покоління тяжіє до театру на відкритих майданчиках - на вулиці, в лофт, на занедбаних заводах, в ангарах, абсолютно не в театральному просторі, поза традиційної сцени. Зміна структури суспільства усунуло соціальну ієрархію, що сталося і в залі для глядачів. Суспільство сьогодні гранично атомізоване, розкладено на фрагменти, воно не монолітно, не є єдиним, неподільного народу.

Перенесення режисерами вистав в інші простори пояснюється вичерпанням великої сцени і зміною глядацького сприйняття. Сучасний людина привчений до багатопотокової сприйняття реальності, тим самим одного джерела інформації йому недостатньо, тому театри в різних просторах надають концентрацію глядача в різні точки.

Сучасний художник в театрі створює для артистів світ, в якому вони комфортно перебувають і в рамках якого відтворюють той чи інший образ. Художник представляє пропоноване обставина не тільки для артиста, а й для зорового залу. Світ вистави продовжується в бік аудиторії, таким чином, художник наділяє публіку активною роллю, виводить її з пасивного стану, дає фільтр сприйняття [24].

Важливим аспектом в театрі є - деієрархізація жанрів. Сучасний театр заходить на територію масової культури і використовує її образи. Інтерпретуючи банальні образи, сюжети, фрази, театр робить з них твір високого мистецтва. Інтерес театру в використанні різних технічних нововведень, дозволяє простежити і

виявити зміни в сприйнятті людини. Сучасний театр цікавиться різними формами сприйняття, йому цікаві альтернативні форми сприйняття, феномени (аутизм, синестезія). Мистецтво і театр повернули погляд до гуманістичного сприйняття людей з обмеженими можливостями, вчать комунікувати з ними. Наприклад, в московському театрі ляльок був поставлений гоголівський спектакль «Травнева ніч» для сліпих і погано бачать людей. За допомогою звуків, дотиків і рухів артистам вдається передати всю палітру гоголівського матеріалу. При цьому частина глядачів має можливість спостерігати за реакцією людей з вадами зору та трепетним, обережним ставленням до них артистів, що створює особливу атмосферу співчуття і розуміння. Ось це співпереживання переживання - одна з найважливіших соціальних функцій сучасного театру.

Специфікою театру можна назвати - публічність, доступність, імпровізаційність, які висунули театр на новий суспільний настрій. Саме сцена дає колосальну можливість для спілкування з глядачем. Різноманіття культурологічних передумов кінця XIX - початку XX ст. відзначається інтенсивним зростанням соціальної ролі театру.

Центральне місце художника закріплювалося з ідеєю перетворення життя, діячі сцени, артисти, драматурги подавали надії на роз'яснення минулих подій, що відбуваються і передбачення майбутніх. Таким чином, художник театру був виразником суспільних ідеалів, в діяльності якого знаходили відповіді на хвилюючі питання і виявляли для себе нові цінності і орієнтири. Фігура художника театру і саме театральний простір, представляють значимість для того, що відбувається соціокультурного перетворення на межі століть.

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР МІЖ ТРАДИЦІЯМИ ТА ВИМОГОЮ МАЙБУТНЬОГО

3.1. Український театр - невідемна складова національної культури

Після початку проведення політики перебудови, гласності й демократизації в Україні відбувається широке національно-демократичне піднесення. З середини 80-х років за умов активізації національної свідомості, становлення демократії багато українських літераторів активно включилися в громадсько-політичне життя.

Театр в усі часи був для народів великою цінністю, яка мала моральне, культурне і громадське значення. «Чим світліші часи, чим буйніший розгін і розквіт національного життя, тим біль-ше з'являється матеріалу для драматичної творчості, яка стає дзеркалом ідей та змагань» [39, с. 594]. Український театр кінця ХХ — початку ХХІ сторіччя, як невід'ємна складова української національної культури, є закономірним етапом у багатовіковому розвитку українського мистецтва. Це етап, який засвідчував «нерозривність духовного життя народу» [2, с.3].

Проблеми сучасного розвитку театрального мистецтва є гостро актуальними. Процеси, що відбуваються в театрі й навколо нього не байдужі для багатьох митців. Зокрема, Красильникова О., яка досліджує історію української драматургії сценічного мистецтва (режисерського, акторського, декораційного), вказуючи на основні політичні та історичні процеси розвитку театру, що спричинили сучасний його стан. Корнієнко Н. що займається проблемами пошуку

театру в художній зоні, прихованими взаєминами суспільства й мистецтва, Клековкін О. розкриває сучасний стан українського театру, використання сучасних сюжетів, театрального синтезу тощо [3; 4]. Але це не повний перелік тих діячів, яким не байдуже національне театральне мистецтво.

Український театр початку ХХІ сторіччя зосередив свою увагу на поверненні в традицію найпотужніших символів своєї культури, що протягом останніх століть стали дефіцитними: Нація, Милосердя, проблеми Життя і Смерті, Людина як частина Всесвіту [2, с. 24].

На сучасному етапі розвитку театри України переживають нелегкі часи. Перед ними постають безліч проблем, починаючи від матеріального забезпечення та закінчуючи професійними кадрами й постановками п'єс.

Отже, основними з них для традиційного українського театру є:

1. Матеріальне становище.
2. Кадрове забезпечення.
3. Відвідування вистав.
4. Стрімкий розвиток театрального синтезу.

Актуальною проблемою сьогодення є те, що державна влада не звертає увагу на розвиток української культури, зокрема українського театру. Багато чого і справді давно не бачимо, зокрема українських театральних вистав на закордонних гастролях.

Сучасний стан розвитку культури в Україні є незадовільним. Цей період складається з окремих різних циклів «культурного виживання», основною характеристикою яких є фінансування культури за залишковим принципом і постійне невиконання запланованих видатків на державному рівні. А влада стосовно культури «... должна, прежде всего, не мешать. Второе — доверять профессионалам. И третье — определиться в приоритетах: какая культура ей сейчас нужна сегодня? Попса — или, все же, духовная

культура, которая лечит общество и потихоньку воспитывает подрастающее поколение.... Но главенствующим должен оставаться принцип «не навреди»...» [6, с.1].

Звичайно, це є проблема всіх театрів України, але хотілося б наголосити на становищі театрів у регіонах країни. Заслужений діяч мистецтв, головний режисер, директор Кіровоградського драматичного театру Михайло Ілляшенко проблему матеріального характеру ставить на перше місце. «Творчі люди перебувають на межі виживання...» [7, с. 1]. Акторам та режисерам тепер залишається вибір, і якщо людина не пішла, залишилася, вона не може, виходячи на сцену, думати про свою зарплату.., але наша держава ставить театрала в такі рамки. Приміщення Кіровоградського музично-драматичного театру, колыска українського професійного театру, приміщення, де грали корифеї, знаходиться в аварійну стані — це безглуздо, боляче й несправедливо... Ніякого фінансування немає. І в гримерках, і в залі холодно, якоюсь мірою це відлякує й глядача. Чомусь у нашому місті відсутні такі явища як меценатство, спонсорство, які б відразу ж могли позначитись позитивно не тільки на театрі, а й на всій культурі. «Коли цього не роблять, значить комусь це потрібно» [7, с.1].

Тобто в нашій владі (яка майже не відвідує театр) мало патріотів, людей, які дбають про духовність нації. Крім того, Кіровоградський драматичний театр мало бере участі у театральних фестивалях, тому що це вимагає додаткових затрат. Крім грошей треба мати й відповідного рівня вистави, такі, які можна було б показати і в Парижі, і у Відні, і в Москві. До такого рівня треба прагнути... До такого рівня прагне не лише театр м. Кіровограда, але й театри інших міст та містечок України.

Після того, як Україна стала незалежною державою, діячі театрального мистецтва начебто «звільнились від кайданів». Але

трапилося не так, театральне мистецтво ніби завмерло. Репертуар театрів майже не змінюється, особливо в регіональних театрах. Кожного театального сезону глядач спостерігає одні й ті ж вистави та постановки. А підґрунтям всього цього є недостатня професійна підготовка кадрів та брак коштів. Якись певні спроби, звичайно, були, але вони не осмислювали нових поглядів на життя. Молодь, і найчастіше талановита, якій бракує професійності та масштабного мислення, переважно грає з формою і багато придумує, але мало продумує. «Тому озлоблена злиденним існуванням театральна громадськість не бажає бачити молодих авторів, бо не хоче перевантажувати себе зіткненням з сюжетами та проблемами, які остогидли в повсякденному житті» [8, с.1].

Режисери, які мають досвід, теж намагаються вижити. «Вони легко піддаються «соцзамов-ленню»: звеселити, одурманити, відволікати від важких проблем і прикрих явищ, себто догоджати хлібодавцям...» [8, с.1]. І для того, щоб вижити, і перші, і другі напускають на сцену туману, а коли необхідно, то роздягають актрис, гадаючи, що все це поверне людей у театральні зали.

Проте молодь не байдужа до театального мистецтва і також може виступити в ролі авторів сучасних п'єс. Саме тому в «Гільдії драматургів України» в 2004 році виник задум провести Всеукраїнський конкурс молодих «Віримо» серед учнівської та студентської молоді на кращий драматичний твір. Організатори були здивовані, що сучасна молодь захоплюється творенням п'єс для театру [8,с.9]. Проте український театр не працює з молодими авторами.

Крім того, з глядачами існує дуже велика проблема.

Передусім нам слід відповісти на питання: «Навіщо ми ходимо в театр?». Це питання ставив ще відомий критик Віссаріон Белінський. І відповідав: «Тому що він освіжає нашу душу... могутніми і

різноманітними враженнями.., відкриває нам новий, перетворений і прекрасний світ при-страстей і життя!»).

Для того, щоб правильно відповісти на це питання, було проведено опитування жителів м. Кіровограда. Опитано було 60 чоловік. Результати були приголомшливими: 70 % опитаних відповіли, що відвідують театр за власним бажанням, але за браком часу або грошей були в театрі приблизно 3–4 роки тому; 10 % — відвідують театр примусово (в основному це школярі та студенти); 20 % відповіли, що взагалі не відвідують театр, тому що їм не подобається репертуар та гра акторів... То кому тоді відвідувати театр, і хто ж таки ходить на вистави? Гострою проблемою не тільки сучасного драматичного театру, але й суспільства в цілому є духовний розвиток особистості, виховання якої аж ніяк не найкраще [38].

Сучасна молодь віддає перевагу комп'ютерним технологіям, а не живому дійству театру. Тепер школярі та студенти відвідують театр примусово, а не за власним бажанням. Навіть коли вони й потрапляють на виставу, то поведінка їх бажає бути кращою. Деякі з них навіть не знають постановок п'єс світового рівня (драми Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки).

У той же час, прем'єра в театрі — це завжди подія для його шанувальників. Атмосфера в цей вечір особливо святкова. І скільки б не говорили про те, що кіно і телебачення забирають глядача з театральних залів, суперництво це перебільшене: адже живого спілкування з актором, радості колективного сприйняття, коли зал дихає одним диханням, ніщо не замінить.

Найголовнішою внутрішньою проблемою театру є театральний синтез, який стрімко розвивається і утверджується в театрах, витісняючи традиції корифеїв. Кожному періоду в історії культури властиві тенденції, спільні для всіх або для переважної більшості видів художньої творчості. «Вже понад століття однією з таких

провідних тенденцій є потяг до посилення виражальних можливостей окремих мистецтв шляхом їх взаємовпливу, зближення і, нарешті, синтезу» [9, с.7].

Синтез має свої особливості в театральному мистецтві, який за своєю природою і є синтетичним: сукупність драматургії, акторської майстерності, режисури, музики, танцю тощо. Проте, як зазначає Ю. Величко, характер цього синтезу може бути різним, бо залежить від низки чинників: виду театрального мистецтва (драматичний театр, опера, театр масок, ляльковий театр тощо), особливостей національних театральних культур, змін домінуючих естетичних засад [9, с.7].

Жанри не живуть окремо, незалежно один від одного, а складають певну систему, яка з часом змінюється і приживається. Тому потрібно розглядати всі жанри театрального мистецтва як складові єдиного творчого театрального процесу. Застосування різних виражальних засобів залежить від змісту вистави (виступають вони основними або допоміжними).

Наприклад, музика в драматичному театрі нерідко є у виставі лише побутовим або навіть службовим елементом і тільки в небагатьох випадках посідає місце основного виражального засобу, переростаючи вузькі рамки «музичного оформлення». У багатьох сучасних прем'єрах музика відіграє одну з головних ролей. Але ця музика переважно циганського чи ресторанного характеру.

Синтез жанрів у театрі відбувається нерівномірно.

Проаналізувавши певні явища та процеси минулої й нинішньої театральної практики, можна зробити висновок, що одним із перспективних напрямків подальшого розвитку театру може стати розширення художніх можливостей за рахунок використання виражальних засобів іншого жанру, взятих в їх найдосконалішій, яскравій формі. При цьому взаємовплив, взаємозбагачення (а в ідеалі

синтез) театральних жанрів можливі і не лише між театром драматичним і музичним [9, с. 25].

На сучасному етапі відбувається процес взаємодії жанрів, як і взагалі народження після синтезу нових форм у театральному мистецтві. Підвалини українського класичного театру закладалися драматургією І. Котляревського, де музика використовувалася не тільки для оздоблення п'єси, а й для розкриття характерів її героїв. Саме тому згодом вистави за п'єсою «Наталка Полтавка» могли природно переростати з музично-драматичних в оперні музичні номери. Але іноді, всупереч традиціям, у вистави вводилася надмірна кількість вокальних, хорових, танцювальних номерів, безпосередньо з дією не пов'язаних.

Наприклад, на сцені Національного театру імені Івана Франка вистава «Наталка Полтавка» (режисер — О. Ануров, художник-постановник — А. Александрович-Дочевський, музичний керівник вистави — О. Скрипка, балетмейстер — І. Задаянняя та художник по костюмах — Л. Нагорна) була спробою зблизити традиційну класику та «світ поза ним» [10, 3], тобто світ, який опинився в широких обіймах постмодернізму. Тут ми можемо побачити один із яскравих прикладів синтезу жанрів «удавання і переживання, серйозності та іронії, гопака та вогняного танго, адаптування майже до естрадного рівня знаменитих пісень, які колись унеможлилювались без наявності оперного голосу у героїні» [10, с. 3].

Розглядаючи проблеми синтезу, не можна не згадати такий музично-сценічний жанр з найбільшою глибиною синтезу виражальних засобів, як мюзикл. Саме цей жанр заповнив усі театри країни та телебачення сьогодні.

Одже, тепер в українському мистецтві відбуваються на перший погляд протилежні, а насправді — діалектично єдині процеси. З одного боку, триває удосконалення виражальних засобів у кожному з

видів театрального мистецтва. З другого боку, не припиняється і навіть посилюється процес їх взаємовпливу.

Крім того, яскраві приклади театральної синтезу жанрів можна побачити на різноманітних фестивалях, які не є випадковим набором вистав, а переплетінням сюжетів, у якому можна побачити «ледве не епічне віддзеркалювання життя, його знаків, цілей, обставин та ідеалів» [11, с. 5]. Саме на цих фестивалях можна простежити межу між «справжнім театром» і «капусником», між театром професійним і аматорським, та різними видами театрів.

Ми бачимо, що традиційний театр існував. Мало де збереглися ті першопочаткові традиції, закладені ще корифеями українського театру. Клековкін О. зазначав: «в контексті історії театральності театр в його найзвичнішій формі — як культурна установа, що обслуговує населення в межах стандартизованого приміщення італійського зразка — це лише коротесенький епізод, що стрімко йде до завершення...» [4, с. 17].

Проте театр залишається невід'ємною складовою національної культури. Кожного разу режисер намагається виносити на сцену моральні, світоглядні проблеми, прагне наповнити театральне дійство глибоким смислом. Гострі, больові точки суспільних процесів — це предмет дослідження театру, тим, врешті, й збуджується інтерес народу до нашого мистецтва.

3.2. Особливі зміни театральної вистави в сучасному мистецтві

По-новому театр почав формуватися на рубежі ХХ - ХХІ століть в перехідний час, під час розпаду і перебудови суспільства. Театри продовжували свій показ але, здавалися вже відчуженими. Відбулися

глобальні зміни в етичних і естетичних установках: відсутність естетичних програм, прагнення до розважального репертуару, поява на сцені мюзиклу, спроба нового прочитання класичних п'єс. Спочатку театр зробив відступ від плинної реальності, а згодом почав відхід від неї. Між радянським і новим українським театром з'явилася як би невидима прірва. Змінювався світ, змінювалася країна і суспільство, відбувався відхід від традицій, від етичних і естетичних засад, і людських взаємин. Цінність людини втратила своє значення, і він став відтісняти як головний суб'єкт сценічної дійсності. Істинне становлення нового російського театру настало до кінця другої половини 90-х років. даний перехід можна охарактеризувати як вихід театру на ринок культурних послуг [32].

Новий театр змінив естетику і стилістику на сцені, скоротив соціальний склад свого глядача. У театрі відбулося усунення зайвої, низькооплачуваної публіки, і зміна його на корпоративну аудиторію. відбулося перетворення театрального мистецтва початок об'єднання себе з бізнесом, тим самим воно стало менш загальнодоступним. Таким чином, пішов розкол на масове мистецтво і елітарне, з зникненням суспільного ідеалу, який виступав об'єднанням соціуму як єдиного народу. У роки перебудови значення ідеалу змінилося значенням споживчих цілей. Російський театр став дезорієнтованим, в якійсь мірі провокаційним і без ідеологічно. «Театр нітрохи не дрібниця і зовсім не порожня річ. ... Це така кафедра, з якої можна багато сказати світу добра. відокремте тільки власне званий вищий театр від ... тих мішурної-чудових видовищ для очей, догоджати розпусті смаку або розпусти серця, і тоді подивіться на театр » [30].

На початку XXI століття відбувається трансформація суспільного світогляду і мови, театр представляється як ринок культурних послуг. Утворився елітаризм витіснив вживане слово «народ», на частіше використовувалося слово «маса», «обиватель»,

«Населення». Театр відображає явища, що відбуваються в суспільстві. зник театр що відображає дух нації, дух народу. З одного боку, новий театр визначає – нові ціннісні орієнтації, з іншого - комерціалізація. Фінансова значимість, розважальність, видовищність і скандальність майже повністю замінили моральну основу театру. Драматургія і естетика театру диференційована за віковою критерієм, який відображає культуру і менталітет поколінь. глибинний рівень культурного свідомості розгалужується між театральної елітою і масовим народом, це все більше відчутно. Спостерігається картина невідповідності способів життя і думок тих, хто на сцені, і тих, хто в залі для глядачів, в результаті нерозуміння один одного [34].

В основі нової театральної естетики лежить особлива мова і новий стиль драматургії. Головне в новій театральній діяльності - успіх, без будь-яких попередніх орієнтирів театру. А сьогоднішній успіх укладено відповідно інтересів і смаків забезпеченого споживача. С. Мокульский писав, що «Художні прийоми змінюються, тому що вони набридають, а тому що змінюється світогляд і світовідчуття не у одного художника, а у цілого покоління » [7]. У художній свідомості в цілому і світовідчутті ХХ століття головне місце відводиться іронії. «Іронія сміється немає над чим-то, а над усім, в тому числі і над собою. Коли автору нічого сказати, він іронізує. але попри це іронічне поле, створене письменниками, породжує самостійний зміст.

Може бути, навіть не зміст. А метод, погляд, світогляд. Іронія, не знаючи правди, вчить тому, як без правди жити » [40].

Повне уявлення про російській сцені може охарактеризувати порівняння драматичного змісту сучасного театрального репертуару. Фундаментальним підставою сучасного театру становить вітчизняна та зарубіжна класика, далі - перекладна сучасна західна драматургія (комедії, детективи, п'єси театру Абсурду, п'єси контркультури з

елементами психоделіки), також значну частину складає сучасна вітчизняна драматургія. Сучасна драма – це віддаленість від уже історичного радянського минулого, бере свій початок з самовираження автора. У новій драмі можна виділити дві основні риси: перша - реалістична, з іронічною лінією, показ правдоподібність життя, відображення її слабких місць; друга - ігрова, присутність глузування, стьобу. Нова драматургія формувалася на звільненні від смислових установок російської спільності і ментальності. В сучасній літературі і драматургії переважає досить загострений естетичний погляд на проблеми принижених і ображених. Тут можна виділити ідею А. В. Вислови, «він тільки завжди буде байдужим і байдужим, позбавленим простоти, проникливості і сердечності, через відсутність в ньому ясності, чуйності, а також оціночної диференціації добра і зла до тяги до трансгресії (порушення кордонів)» [18].

Таким чином, в кінці ХХ століття в культурі, літературі та драматургії стався смисловий переворот, головним змістом якого стало укриття душевної порожнечі у культурної еліти і повне презирство як життям принижених і ображених, так і відбувається дійсністю життя і сцени.

Новій драмі притаманні риси стоїчної філософії, де людина піддається соціальної стихією, де відбувається прийняття долі. Молоді режисери застосовують улюблену постмодерністську стилістику, в кінці ХХ - початку ХХІ століть використовують відоме явище акціонізм - мистецтво жорстоких, епатажних, провокаційних перформансів, де діяльним елементом виступає тілесність.

Окремо можна виділити перформанс - неординарне і дуже епатажне явище в світі мистецтва (англ. performance - виконання, подання, виступ). Витоки перформансу можна позначити часом від перших експериментів футуристів 1909 року і виставок дада-практиків. Їх дії мали одну мету - заявити про існуючу альтернативі

сучасного мистецтва. Відбувся відхід від звичної системи мистецтва. Як вид мистецтва він з'являється в 60-70х роках ХХ століття, і до сих пір використовується художниками як засіб боротьби з установками традиційного мистецтва, як спосіб відродження формальних та концептуальних смислів, на яких базується мистецтво. Вітчизняних критиків і мистецтвознавців перформанс особливо не приваблював і до сих пір не існує жодної чіткої формулювання перформансу - вид це або жанр мистецтва. Вітчизняний перформанс молодше західного на 10-15 років.

Перформанс, на сьогоднішній день піддається перетворенням під впливом культурних ідей і концепцій рубежу століть, і нових технологічних творінь. Таким чином, визначення специфіки перформансу як форми сучасного театрального мистецтва аналізується і розглядається напружено, так як дослідження тенденцій її виникнення в театральному просторі є актуальною установкою культурології. Можна виділити два періоди розвитку вітчизняного перформансу [27]:

1. перформативном акти (середина 70-х до середини 80-х років). Для цього часу характерні мінімалістичний і соц-арт перформанс. Художній процес протікає в рамках концептуалізму. Вітчизняні концептуальні установки стикаються із західними авторами. Художники працюють в групах, союз Римми та Валерія Герловіних (група «КД»), Комар і Меламіда, «Гніздо» (Геннадій Донський, Михайло Рошаль, Віктор Скерсіс), «Чемпіони світу» (К. Звездочотов, Г. Бігун, І. Зайдель, К. Латишев, Б. Матросов, Г. Абрамишвили, А. Яхнин), «Мухомори» (Свен Гундлах, Костянтин Звездочотов, Олексій Каменський і брати-близнюки Володимир та Сергій Мироненко);

2. Провокативний або постмодерністський перформанс необароко (90-х). Провокація стала ядром перформансу. «Постмодерністське необароко» демонструє готовність художників

остаточно вийти за рамки якогось визначення мистецтва і суворе дотримання образної мови. Художники виходять на новий пласт комунікативні мистецтва. Перформанси ставали жорсткими, іноді і есексгібіціоністическіе, в яких перетворилася тілесність, провокаційний і Вседозволеність художній процес. Для даного виду характерно творчість одиночних художників: А. Бренер, А. Осмолівський, О. Кулик, А. Тер Оганян.

Перформанс тісно пов'язаний з танцем і театральною виставою, має схожість з боді-артом і хеппенінгом. Зобов'язаний своїм походженням Нью-йоркським хеппінінгов кінця 1950-х років, коли художники, що б досягти безпосереднього контакту з публікою стали придумувати для своїх творів театральний контекст. У 60-х роках є розігране перед аудиторією дію, в якому в якості скульптурного елемента використовується людське тіло. У 70-ті роки під впливом масової культури художники переносять дію з галерей в театри. В даний час кордону між перформансом та іншими видами театральних вистав розмиті, і всі вони визначаються широким терміном «мистецтво дії».

Для інтерпретації цього складного феномена мистецтва слід позначити базові компоненти цього поняття. Теорія перформансу безпосередньо пов'язана з предметами акціонізма - мистецтвом дії. У перформансі засобом і матеріалом для творчості служить тіло, поведінку, рух актора, його розміщення в просторі, контакти з предметами і середовищем символічно-ритуального змісту, це явне схожість з театральною постановкою. Перш за все, перформанс орієнтується на візуальний характер сприйняття дійства, а багатозначні і символічні вербальні знаки часто використовуються для провокації глядача на пошуки прихованих смислів, інтенсифікації його переживань. Він звертається до свідомості, імітуючи актуальні

гострі соціальні феномени. Дані установки перетинаються з дійством театрального світу.

Перформанс зображує різні варіанти з'єднання мистецтв в театральному дійстві; це може бути групове або індивідуальне творче створення з застосуванням різноманітних світлових і звукових ефектів, мистецтвом руху тіла, візуальними об'єктами, що доповнюють і підсилюють сценічне явище [27].

Нині в сучасному театральному мистецтві існує мультимедійний спектакль перформанс. Застосування мультимедійних установок надають особливі можливості для реалізації смислових ідей постановки.

Мультимедійний спектакльперформанс - це особлива форма театрального мистецтва, що об'єднує класичні театральні підвалини і інноваційні напрямки в поєднанні з сучасними мультимедійними елементами; вона породжує нові способи художньої виразності і особливу естетику. Перформанс можна охарактеризувати як майстерний, експресивний і експериментальний діалог, як зустріч і інтеграція різних форм мистецтв, якому не властива чистота жанру і стилістики. Таким чином, йому властиві незліченні альтернативи і мінімум обмежень.

Перформанс найчастіше має на увазі уявлення, що характеризується епатажним і екстравагантним характером, мета якого - потрясіння глядача незвичайними ідеями, оригінальністю і випробовуються відчуттями. трактувати його можна і як концептуальне мистецтво, яке спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ, що виникають в процесі людського спілкування, засобом і матеріалом творчості в перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінку художника, що бере на себе роль актора.

Іншими словами - це самовираження в різних ситуаціях і заради іншого суб'єкта – глядача [39].

Сьогодні існують безліч цікавих проявів форм перформансу, один з них - перформанс-арт-терапія. Елізаветта Морозова - художник, дослідник сучасного мистецтва, є творцем Performance Art Studio, психотерапевтичних групових занять, де інструментом у вирішенні особистісних задач використовується перформанс. У цьому експериментаторських напрямку стикаються елементи арт-практики, психодрами, драматерапія, при цьому акцент ставиться на використання нових авангардних форм мистецтва (інсталяція, боді-арт, об'єкт), які відображають практику роботи виразними засобами мистецтва [24].

Людина в ході одного періоду, представляє свої внутрішні проблеми і переживання за коштами різних видів мистецтв, створюючи руху, малюнки, звуки, ритми. Дані заняття називають розвиваючої терапією, призначені для цілком нормальних людей.

Перша частина перформанс-практики - це персональна підготовка, вивчення свого внутрішнього світу, занурення в себе.

Людина проводить самоисследование, наприклад, веде щоденник, прислухається до свого внутрішнього голосу і почуттям, знаходить «себе в собі ». До дня показу пишеться смисловий текст, що складається з філософської частини, особистісних значень і «лібрето» - опису дій. Все написане, служить лише кордонами, які згодом будуть наповнені живим дією.

Друга, головна частина дії - перехідний етап - порогового, процес випробування, коли дія має вичерпати саме себе. Людина при цьому, переступає важливу грань і знаходить внутрішню цілісність.

Третя стадія - інтеграції, повернення людини з зміненого внутрішнього світу і далі підтримування його в самому собі [22].

Від звичайного перформансу даний вид відрізняється акцентом на стан і почуття автора. Щоб увійти в перформативне стан потрібен особливий настрій, стан, розігрів, так само як і в театрі це необхідно акторові, коли ти входиш в певну роль.

Перформанс не є частиною театрального світу, це не новий вид вистави або жанру, перформанс - це процес, напрямок, рух до чогось нового, унікального виду мистецтва. Важлива риса перформансу - поєднання всіх видів мистецтва.

Універсальне поводження з грою зближує театр і перформанс, поняття авторства в своєму граничному значенні пов'язує театрального режисера і автора перформансу.

Перформанс оперативно з'єднує думка і образ, життя і мистецтво. Він театральний і мальовничий, музикальний і танцевален, абсолютно спонтанний, ситуативний і зрежисований, інтерактивний і видовищний одночасно.

Дана стилістика спостерігається в основі таких театральних постановок як, «Тероризм» (2002; МХАТ ім. А. П. Чехова, режисер К. Серебренников), «Зображуючи жертву» (2004; МХТ ім. А. П. Чехова, режисер К. Серебренников) і «Статеве покриття» (2004; Центр драматургії і режисури п / р А. Казанцева і М. Рощина, режисер О. Суботіна) братів Преснякових, «Трансфер» М. Курочкина (2003; Центр драматургії і режисури, режисер М. Угаров), «Червоної ниткою» А. Железцова (2003; Центр драматургії і режисури, режисер В. Панков). Ця стилістика простежується в мовою і естетики «театру жорстокості» [27].

Можна сказати, що спектаклі нової драми схожі один з одним поданням єдиної картини світу, також в деяких схожі теми і інтонації.

Іншого роду спектаклі можна назвати ті, в яких лежить літературна гра, яка є невід'ємною частиною постмодерністської практики мислення. В спектаклях з використанням відомих

хрестоматійних сюжетів, (наприклад, вистава «Кухня» (2000) в центр якого автор поставив німецький героїчний епос «Пісня про Нібелунгів») постмодерністична твір з одного боку направлено на масового глядача, а з іншого на дослідну публіку [15].

У новому театрі проявляється нове ставлення і значимість до тілесності, до самого людського вигляду. Дослідники відзначають, що російська культура знає багато, але не тіло, і російська література безтілесна. Це виражається використанням в сьгоднішніх спектаклях - боді-арту, де тіло актора висловлює і показує різноманітне розповідь.

Одна з головних рис в зміст сучасних п'єс - це проблеми агресії і саморуйнування, сексуальної ідентифікації. У сьгоднішньому світі сексуальної свободи невідповідно відбувся перехід на фізичний тілесний мову з використанням тіла і його болі, також тіла-речі. Людське тіло в сценічному просторі і в реальності взагалі перетворилося в товар. Аналогічно, що з сьгоднішньої реальністю молоді режисери і драматурги майструють видовища з неприємностей і гидот життя, вважаючи, що цей товар можна вигідно продати.

Театральне мистецтво зі своїм епатажним і шокуєчим мовою, з невизнанням кордонів і відображенням навколишнього жорстокістю, також з дивною поєднанням душевної спустошеності і потужної ігрової енергетики, очевидно, залишить про себе слід в мистецтві. «Молоді режисери та драматурги, найбільш чутливо і гостро відчувають сучасність, створили цей новий, почасти маргінальний, який ігнорує естетичну і етичну норму, агресивний сценічну мову, адекватно передає струми часу, але часто насилу сприймається старшим поколінням» [9].

Визначальною рисою нового театру є нове художнє напрямком є естетика насолоди і задоволення. Ступінь модності

видовища - головний параметр, що ставить планку висоту художнього завдання в новому театрі.

Сьогоднішній спектакль - це глузливе ставлення до світу і зокрема до класики.

Минулий театр сприймається молодим творчим поколінням як чужий, він не відповідає їхнім почуттям і мотивацій, а старше покоління навпаки не відчуває зв'язок зі специфікою нового театру молодих. Таким чином, можна сказати, що поряд з тим, що суспільство ділиться на групи, відбувається і процес культурного поділу і диференціації. Сучасна драма і спектакль породжують різні дискурси, виробляють специфічне бачення театрального простору і місця нової драматургії в ньому - тим самим створюючи видимість реально існуючого явища.

«Нова драма» - це актуальний текст, який активно взаємодіє з реальністю, з сучасної мовної ситуацією, зі станом думки, способами визначити сьогоднішній світ і спробами суспільства реагувати на нього. При цьому новою драмою може бути і історична п'єса, якщо вона укладає в собі спробу говорити про історичні події новою мовою» [9].

ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження можемо зробити наступні висновки.

1. Театр в сучасному суспільстві не може розглядатися поза соціокультурного простору. Театр знаходиться в постійній трансформації, для відповідності повсякденному сучасному житті, він є соціокультурним явищем, відображає процеси розвитку суспільства і здійснює в ньому свою діяльність.

Дослідження в галузі театрального мистецтва існували в Російській імперії вже в XIX столітті, після революції 1917 року теоретичні дослідження стають більш систематичними. У 1920-ті роки дослідження театру проводяться регулярно в театрі СРСР під керівництвом В. Мейєрхольда і в театрі юного глядача в Ленінграді. Дослідні установи та організації з середини 1920-х років починають вивчення глядацької аудиторії театру. У перших дослідженнях театру можна виділити характерну рису - орієнтир на глядацьке сприйняття вистави. У 1950х роках відбувається розвиток соціології театру і інтерес до його взаєминам з публікою. У 1980-1990-е в зв'язку з відбуваються соціальними процесами, переходом російського суспільства до ринкових відносин, а також зі зміною соціальної ролі театру в суспільстві, театр знайшов нові функції, і відбулися зміни у взаємодії його з іншими соціальними інститутами (економічними, політичними, освітніми, культурними).

2. В кінці XX століття розпад СРСР і зміна економічної формації призвело російські театри до прогнозованого результату: зникнення контролю зумовило і різке скорочення (і навіть зникнення) фінансування. Омріяна ідеологічна та естетична свобода театральних колективів виявилася в принципі недосяжною, адже організація постановочного процесу і прокату вистав - справа надзвичайно

затратна, яка потребує великих фінансових вкладень навіть у тих випадках, коли спектакль в результаті окупається. Якщо додати до цього витрати на утримання театрального будівлі, необхідну періодичну модернізацію обладнання, організацію гастролей, рекламу, та й просто заробітну плату численних співробітників театру, то витрати виходять досить істотними. Театральні колективи самих різних типів (традиційні репертуарні театри, що виникають з 1990-х студійні і антрепризні) були змушені шукати способи фінансування своєї роботи, що, власне, неминуче означає ту чи іншу ступінь нового контролю (наприклад, з боку спонсора).

Всі ці економічні негаразди наклали негативний відбиток на роль театру як соціального інституту. На рубежі століть соціокультурна ситуація відсунула театр з його традиційних позицій, сьогодні театру доводиться конкурувати з безліччю сучасних видовищ, з різними індивідуальними і масовими формами проведення дозвілля. Багато цінності театральної культури перестали бути такими в свідомості багатьох глядачів. «Розширення обсягу художньої продукції, культурного пропозиції відкриває можливості широкого вибору, що саме по собі збагачує діапазон глядацького сприйняття, формує його нову естетику, розсовує коло уявлень і оцінок, змінює навички та особливості культурного поведінки населення. Певним чином це позначається і на самосвідомості людини, на розумінні ним своєї індивідуальної цінності, свого місця і ролі в житті, нарешті, свого особистісного, професійного, суспільного гідності ... Через сприйняття публіки, її емоційну, естетичну, раціональну оцінку, через осягнення її діалогу з художником ідеї часу, народжені життям, вже на новому, більш високому рівні осмислення фіксують соціальні якісні зміни, формують суспільний настрій, закріплюють нові ціннісні установки, направляють і розвивають самосвідомість людей». [10]

3. Вивчення соціокультурної ролі театру набуває особливої значущості. У нових ринкових умовах відбулися зміни, як театру, так і глядача. На сьогоднішній день спілкування з театральним мистецтвом стало поверхневим, просвітницька функція ослабла і посилилася розважальна роль.

Раніше театр був лідера громадської думки, зараз він багатьма сприймається більш як місце проведення часу і відпочинку. Тож, театр розглядається як соціальний інститут, як форма соціального спілкування виконує головну функцію - комунікативну.

4. На рубежі XIX-XX століть спостерігалася необхідність в пізнанні проблем соціального розвитку культури і мистецтва, в цей час починають складатися соціологічні підходи до вивчення театру. Зі зміною ціннісних орієнтирів суспільства, системи та ієрархії культурних установок відбувається трансформація театру. Два головних напрямки трансформації в сучасній театральній культурі: театр і література, здійснення змішування від літературоцентричність до пластікоцентричності (Тілесності). Театр і режисура, відмовляються від маніпулятивного і дидактики, театр розглядається як засіб комунікації між людьми. Тому він не втратив своєї ролі в соціалізації особистості.

У театральному просторі сталася сценічна трансформація вистав. Фундаментом сучасного театру є вітчизняна та зарубіжна класика, далі - перекладна сучасна західна драматургія (комедії, детективи, п'єси театру Абсурду, п'єси контркультури).

І хоча в період радянської влади за театром головним чином закріплювалася ідеологічна функція, але сучасний розвиток театру дозволяє з упевненістю говорити про поступальний підвищенні його ролі в розвитку соціо-культурної складової держави

5. Неабияку частину репертуару складає сучасна вітчизняна драматургія. В кінці XX - початку XXI століть використовуються

відоме явище акціонізм – мистецтво жорстоких, епатажних, провокаційних перформансів, де діяльним елементом виступає тілесність. Ступінь модності видовища - головний параметр, що ставить високу планку художнього завдання в новому театрі.

Театральне мистецтво має специфічні особливостями, що роблять його твори унікальними і не мають аналогів в інших родах і видах мистецтва. Нові тенденції виникають постійно, але це не може відобразитися на значущості великих творів мистецтва: класика завжди залишалася тим культурним пластом, який не втрачав своєї актуальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Австрійський театр у Львові (1789 - 1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 [Електронний ресурс] / Т.Л. Мазепа; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. — К., 2003. — 16 с.
2. Актуальні проблеми організації театральної справи: Тематичний зб. наук.праць / Київський ін-т театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого / І.Д. Безгін (ред.). — К., 1994. — 169с.
3. Антонович Д. Театр / Д.Антонович // Загал. Укр. енцикл. («Книга Знання»). — Т. III. — С. 509-518.
4. Антонович Д. Триста років українського театру. / Д.Антонович - К.: Либідь, 1993. – 228с.
5. Андрущенко В.П., Волович В.І., Горлач М.І., Головченко Г.Т., Д'яченко М.В. Соціологія: Підручник для вищої школи. - 3.вид., перероб. і доп. / В.П.Андрущенко, В.І.Волович та і.н. — К., 1998. — 622 с.
6. Баглай Йосип. Із театром - сорок років: Статті, рецензії, нариси // Ужгородський держ. ін- т інформатики, економіки і права. Кафедра української мови, української і світової літератури. — Ужгород, 1997. — 145с.
7. Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства // Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв / Володимир Кам'янець (пер.). — Л. : ВНТЛ-Класика, 2008. — 269с. : іл. — Бібліогр.: с. 250-263
8. Безгін І. Д. Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / Київський держ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого./ Безгін Ігор Дмитрович, Семашко Олександр Миколайович, Ковтуненко Валерій Іванович. — К. : Наука, 2002. — 326 с.

9. Беккет Сэмюэл. Театр: Пьеси: Пер. с англ. и фр. / В. Лапицкий (сост.). — С.Пб. : Азбука, 1999. — 347с.
10. Биструшкін Я.О. Діяльність київських театральних установ в контексті соціокультурних змін 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. / Биструшкін Ярослав Олександрович. — К., 2009. — 19с.
11. Бокань В. Культурологія: Навч. посіб. — 3-тє вид., стереотип. / В.Бокань — К.: МАУП, 2004. - 77 с.
12. Величко Ю. Театральний синтез / Ю. Величко //Український театр. — 2003. — № 4. — С. 7.
13. Воловик А., Воловик В. Педагогіка дозвілля./ Воловик А., Воловик В. - Харків, 1999., - 372 с.
14. Волович ВІ., Головченко Г.Т., Горлач М.І., Жиленкова І.М., Кремень В.Г. Соціологія. / Волович ВІ., Головченко Г.Т., Горлач М.І., Жиленкова І.М., Кремень В.Г. — Х.: Видавничий будинок "Фактор", 2006. — 767 с.
15. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. — К., 1993., — 279с.
16. Веселовська Г.І. Історія українського театру (від джерел до початку ХХ ст.): Програма курсу лекцій / Ніжинський держ. педагогічний ін-т ім. М.В. Гоголя. Кафедра історії культури, літератури та народознавства. — Ніжин, 1997. — 32с.
17. Васенина Е. Театр – по швам. Інтерв'ю с О. Лоевским/ Васенина Е. //Новая газета. — №53 — от 17 июля 2006. — С. 24 -36
18. Герасимчук А.А., Палеха Ю.І., Шиян О.М. Соціологія./ Герасимчук А.А., Палеха Ю.І., Шиян О.М. Соціологія — К.: Видавництво Європейського університету, 2004. — 245 с.
19. Г.М. Хоткевич і українська театральна культура кінця ХІХ - початку ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознавств.:

17.00.01 [Електронний ресурс] / Я.В. Партола; — Харк. держ. акад. культури. — Х., 2003. — 23 с.

20. Городяненко В.Г., Гілон О.В., Демічева А.В., Легеза С.В., Липовська Н.А. Соціологія. — К.: Видавничий центр "Академія", 2005. — 560 с.

21. Дрожжина С.В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти. / Дрожжина С.В. — Донецьк: ДонДУЕТ, 2005. — 198 с.

22. Кисилева Т.Г. Методика соціально-культурного проєктирования. -М.,1998. с. 12-14

23. Ковальчук А.С. Социально-культурная деятельность. — Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2000. — 172 с.

24. Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник для студ. вищ. навч. закладів. - Житомир: ЖІТІ, 2002. — 564 с.

25. Клочко В.П. Глобалізація: економічні та соціально-культурні аспекти. — К.: ДАКККіМ, 2005. — 189 с.

26. Клековкін О. Лицедії у дзеркалі сцени / Клековкін О. //Український театр. — 2006. — № 1. — С. 5–9.

27. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя: Монографія. / Красильникова О. — К., 1999. — 148 с.

28. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. / Корнієнко Н. — К., 2000. — 352 с.

29. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. / Клековкін О. — К., 2000. — 284 с.

30. Корниенко Н.Н. Театр сегодня – театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70-80-х годов. / Корниенко Н.Н. - Киев, 1986. – 264 с.

31. Маковецький А.М. Соціологія: Навч. посіб. / Маковецький А.М. - Чернівці: Рута, 2000. — 92 с.

32. Мартен Д.М., Жан-Люк, П.Ф. *Метаморфози світу: Соціологія глобалізації.* / Мартен Д.М., Жан-Люк, П.Ф.— К.: Видавничий дім "КМ Академія", 2005. — 304 с.
33. Осипов Г.В., Москвичев Л.Н., Кабыщей А.В., Черный Л.С., Тульчинский М.Р., Андреенков В.Г. *Социология. Основы общей теории.* / Осипов Г.В., Москвичев Л.Н., Кабыщей А.В., Черный Л.С., Тульчинский М.Р., Андреенков В.Г. — М.: НОРМА, 2008. — 911с.
34. Піча В.М. *Соціологія. Загальний курс: Навч. посіб. для студ. вищих закл. освіти України.* — К.: Каравела, 2000. — 248 с.
35. Рущенко І.П. *Загальна соціологія.* / Рущенко І.П.— Х.: Видавництво Національного університету внутрішніх справ, 2004. — 524 с.
36. Семашко О.М., Піча В.М., Погорілий О.І., Ніколаєнко Л.Г., Гавриленко І. М. *Соціологія культури.* / Семашко О.М., Піча В.М., Погорілий О.І., Ніколаєнко Л.Г., Гавриленко І. М. — К.: Каравела, 2002. — 334 с.
37. Сердюк В. *Контактери прийдешнього* // <http://www.proza.com.ua>
38. Теодозія З. *Історія непокірної між музеєм і часом* // *Український театр.* — 2006. — № 1. — С. 2–4.
39. *Філософія і соціологія в контексті сучасної культури.* — Д.: РВВ ДНУ, 2005. — 188 с.
40. Танчин І.З. *Соціологія.* — К.: Знання, 2008. — 351с
41. *Україна в системі духовних, економічних та політичних координат глобалізованого світу: Матеріали [V] наук.-практ. конф./* М.М. Єрмошенко (ред.кол.), Л.І. Буряк (упоряд.) — К., 2006. — 280 с.
42. Чернецький С. *Театр //Історія української культури /за загал. ред. І. Крип'якевича, 4-те видання, стерео-тип.* — К., 2002 — 248с.

43. Черниш Н. Соціологія. Вип. 5: Соціологія культури (тема 11); Соціологія політики (тема 12); Соціологія праці і управління (тема 13)./ Черниш Н. — Львів: Кальварія, 1996.— 73 с.

44. Яценко А.М. Організаційно-культурні ресурси і механізми соціального управління. / Яценко А.М. — О.: Астропринт, 2003. — 205 с.

45. <http://president.gov.ua>

46. <http://tribuna.com.ua>

47. <http://www.vechirka.com.ua/culture/art>