

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**КОМПАРАТИВІСТИКА ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ
СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ ТА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студентка
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Кузякіна Діана Володимирівна

Керівник д. пед. н. , професор
Лимаренко Л.І.
Рецензент к. пед. н., доцент
Гулько Н.О.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Витоки театрального мистецтва у контексті української культури	6
1.1. Понятійний апарат дослідження.....	6
1.2. Театральні елементи в обрядах народного календарю та княжому театрі: культурологічний аспект.....	9
1.3. Становлення українського театру від Барокко до ХХ століття.....	19
РОЗДІЛ 2. Реалізація комунікативних моделей у сучасному вітчизняному театрі	30
2.1. Комунікативні моделі сучасної культури	30
2.2. Типологія театральних комунікацій	35
2.3. Комунікативні моделі у сучасній театральній практиці.....	40
РОЗДІЛ 3. Компаративний аналіз основних моделей театральної комунікації України та Європи	49
3.1. Роль комунікації у діяльності Європейських театрів.....	49
3.2. Порівняльний аналіз театральної комунікації та прикладі функціонування українських та європейських театрів (Болгарія, Грузія, Білорусь, Румунія, Угорщина).....	55
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Актуальність дослідження. Мистецтво супроводжує людину протягом всього її існування, воно є однією із форм пізнання життя. Особливе місце в ряді мистецтв займає саме театральне, оскільки воно створює унікальні за своєю сутністю твори, що можуть існувати лише в реальному часі в момент сприйняття їх глядачем.

Театр відіграє важливу роль у життєдіяльності суспільства. Адже він є формою художнього відбиття дійсності та своєрідним соціальним інститутом, що покликаний оптимізувати взаємини між людьми. Театральні вистави задовольняють естетичні потреби, дають почуття внутрішньої свободи та наводять приклади життєвих ситуацій. На особливу увагу заслуговує соціально-терапевтична функція, що полягає у моральній перезавантаженості особистості, десоціалізованості соціально-психологічними й художніми засобами.

Від початку свого виникнення, театральна площа використовувалася як ефективний засіб регуляції соціальних процесів, колективних дій та індивідуальної поведінки. Прообразом театру стали стародавні обряди й ритуали, що передбачали надзвичайно важливу функцію – соціалізацію (згуртування усіх членів спільноти), консолідацію колективних зусиль задля досягнення певної мети й, що головне, формування відчуття приналежності до Всесвіту. Підтвердженням цього є багатоденні святкові дійства Давньої Греції; тріумфальні масові заходи Давнього Риму; середньовічні містерії Західної Європи; яскраві карнавали Італійського Відродження; святкування французької революції та старослов'янські «ігрища».

Також слід відзначити, що театр – складна комунікативна система. Його специфіка характеризується обов'язковим зв'язком з аудиторією, оскільки живий процес творчості відбувається саме на очах у глядача. Поділяємо думку А. Баканурського, що під час вистави утворюється

самостійна смислова сфера, межі якої перешкоджають перемиканню на будь-яку іншу тему.

Питаннями дослідження культурологічного аспекту та проблематики комунікації театрального дійства займалися такі вчені: А. Баканурский, Ю. Бойко-Блохін, В. Волицька, І. Волошин, О. Кисіль, О. Курочкін, Г. Лужницький, М. Семчишин, К. Бальме, Б. Захава та інші.

Аналіз витоків, функціонування та комунікації українського театру не втратили своєї актуальності, тому вищезазначене зумовило вибір теми кваліфікаційної роботи **«Компаративістика як метод дослідження сучасного театрального мистецтва України та Західної Європи»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційна робота виконана відповідно до плану науково-дослідницької роботи Херсонського державного університету.

Мета кваліфікаційної роботи полягає у дослідженні витоків, характеристики функціонування українського театру, розгляду та порівняння основних моделей театральної комунікації України та Європи.

Мета кваліфікаційної роботи передбачає постановку та вирішення таких завдань:

- розкрити сутність основних понять дослідження;
- проаналізувати театральні елементи в обрядах народного календарю та княжому театрі з позиції культурології;
- дослідити становлення українського театру від доби Бароко до ХХ століття;
- охарактеризувати комунікативні моделі сучасної культури;
- з'ясувати особливості типології театральної комунікації;
- розглянути комунікативні моделі у сучасній театральній практиці;

- визначити роль театральної комунікації у діяльності Європейських театрів;
- здійснити порівняльний аналіз основних моделей театральної комунікації України та Європи.

Об’єктом кваліфікаційної роботи дослідження є театральна культура.

Предметом кваліфікаційної роботи дослідження є комунікація у Вітчизняному та Європейському театрі.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань використовуються такі методи: аналітичний – вивчення літератури з теми; культурологічний – дослідження культурологічного аспекту та проблематики комунікації театального дійства; історичний – аналіз витоків та функціонування театральної площини на різних етапах його розвитку.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше здійснено порівняльну характеристику театральної комунікації на прикладах українських та європейських театрів.

Апробація. Окремі розділи кваліфікаційної роботи обговорені на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету. Основні положення оприлюднені на XI Усеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (Херсон, ХДУ, 2020 рік).

Публікації. Основний зміст і результати дослідження висунуті у статті «Компаративний аналіз функціонування сучасного театального мистецтва України та Європи» яка надрукована у альманасі «Магістерські студії» (Херсон, 2020 рік).

Структура дослідження. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, 8 підрозділів, висновків та списку використаних джерел із 39 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Понятійний апарат дослідження

Театр (перекладаючи з грецької – видовище або місце для видовищ) – це вид мистецтва, особливістю якого є художнє відбиття життя через драматичну дію, що виникає в процесі гри акторів перед глядачами. Відомо, що театральна площина є синтетичним видом мистецтва, тобто таким, що має посилення на багато інших видів мистецтв: література (текст, сценарій, п'єса), образотворче мистецтво (театральні декорації, костюми, реквізит), хореографія (фігури, пози, рухи акторів), музика (спів, музичне оформлення вистави).

Його головним призначенням є навчання та виховання глядача, адже він показує усі складності життя, розкриває безліч конфліктів та чітко зображує боротьбу добра та зла. [29, с. 12]. Театральне мистецтво навіть пропонує свій власний спосіб пізнання світу, що робить його надбання унікальними, адже воно не має аналогів в інших видах мистецтва. Відомий письменник М. Гоголь писав: «Театр – це така кафедра, з якої можна багато сказати світу добра» [23, с.1].

Багато років назад первісні люди почали помічати у себе здатність до відтворення навколишнього світу. Вони імітували крики птахів та наслідували поведінку тварин. А пізніше численні обряди, що проводилися з метою поклоніння та вшанування божеств стали зародженням народного театру, котрий, на наші переконання, через роки перетворився у професійний.

Основа театру – це драматургія, яка передбачає такі жанри: трагедія, комедія та драма та інші. Драма у перекладі з грецької «дія», тобто літературний твір, що зображує дійсність безпосередньо через

висловлювання та дію персонажів. Вона є специфічним видом, тому що належить одночасно як літературі, так і театру. Хоча останній варіант буде можливий лише в колективній творчості. Оскільки театральна площа передбачає синтез до якого залучаються такі ланки як: драматург або письменник, режисер-постановник, актор, художник, композитор.

Трагедія – твір, який базується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свій творчий потенціал, з об'єктивною неможливістю його реалізації. Конфлікти трагедії здебільшого крилися в суспільному устрої. Вже не фатум, не воля Бога, а цілком реальні соціальні обставини визначали долю персонажів. У приклад можемо привести роботи таких письменників: «Едіп-цар» Софокла, «Медея» Корнеля, «Ромео і Джульєтта» Шекспіра. В Україні: «Переяславська ніч» Костомарова, «Сава Чалий» Карпенко-Карого, «Оборона Буші» Старицького. Конфлікт трагедії завжди має глибоке філософське підґрунтя. Так як майже завжди вона закінчується загибеллю головного героя.

Комедія – драматичний твір, у якому через засоби гумору та сатиру розкриваються негативні суспільні й побутові явища, зображуються смішні ситуації навколишнього середовища, та людини у ньому. Комедія як жанр народилася у вже згадуваній нами Стародавній Греції. Вона «виросла» із сороміцьких пісень. Традиційно розрізняють два типи: комедію ситуацій та комедію характерів. Джерела української комедії прослідковуються в інтермедійній частині вертепного та шкільного театру [21].

Нам відомі такі форми театального мистецтва як: театр драматичний – основний вид, увага якого зосереджена на розкритті конфліктів через внутрішній світ, поєднує у собі вокал, хореографію, балет. Музичний – передбачає постановку вистав на музичному підґрунті (опера, оперета, балет, мюзикли). Ляльковий – театральне

видовище, в якому драматична дія розкривається навколо ляльок. А керують ними актори-лялькарі.

Театр має довгу історію, але особливість його полягає у тому, що саме цей вид мистецтва притаманний усім народам світу. Природа театрального мистецтва досить синтетична, її художній образ виникає завдяки поєднанню драматургії, режисури, майстерності актора, музичного супроводу, пластики та навіть скульптурного живопису.

Кожен режисер цілком доречно зазначає, що театр, творчість колективна. Процес співтворчості в театрі значно складніший за співтворчість у хореографії чи музиці. При постановці вистави безпосередньо беруть участь мінімум п'ять осіб. Найбільша відповідальність покладається на режисера. Його функція перекласти задум драматурга на мову життя, а саме: створення атмосфери; побудова композиції; глибина задуму та доступність. Такий процес надзвичайно складний сам по собі, але може стати ще складнішим за умови перенесення на значний часовий проміжок: постановник має передати не тільки атмосферу потрібної епохи, а й відтворити побут та костюми. Звичайно, на допомагає художник, музичне оформлення перекладається на композитора та дає змогу створити фон вистави й посилити драматичне напруження через дію.

З'єднує драматурга, режисера-постановника та публіку безперечно актор, який не просто доносить задум до глядача, але й примушує його повірити тому, що відбувається на сцені. Актор єдиний, хто може порушити поставлену міру умовності, яка притаманна театральному мистецтву, тому що він володіє засобами акторської майстерності, а саме, системою зображувально-виражальних засобів: пластикою, рухом, інтонацією, мімікою, дикцією, фантазією та здатністю до імпровізації.

Важлива специфічна особливість театру, що дійсно відрізняє його від усіх видів мистецтва за винятком хореографії, полягає у можливості глядача стати свідком нової історії та процесу художньої творчості.

Публіка спостерігає за створенням художнього образу в теперішньому часі, на власні очі. Досліджуючи естетичний вплив театрального мистецтва, можемо зробити висновок, що надзавдання театрального мистецтва полягає у тому, щоб викликати почуття співпереживання, яке призводить до катарсису, тобто духовного очищення [42].

Стосовно комунікації, яка відбувається в театрі, то це процес обміну інформації між двома або декількома особами через вербальні (слова, текст) та невербальні (міміка, жестикуляція) засоби. У контексті театральної площини – обмін інформації між сценою та глядацькою залюю.

Щодо компаративного аналізу, то це порівняльний аналіз при вивченні споріднених предметів і явищ.

Компаративіський метод полягає у зіставленні та порівнянні комунікативних моделей та їх використання.

Розкривши сутність основних понять дослідження доречно перейти до аналізу театральних елементів в іграх та обрядах з позиції культурології.

1.2. Театральні елементи в обрядах народного календарю та княжому театрі: культурологічний аспект

Гра – особлива форма освоєння соціальної дійсності шляхом відтворення. Їй належить: особлива роль у розвитку особистості, формуванні й збагаченні її внутрішнього змісту та морально-вольових якостей. Гру розглядають як розвагу, як сакральне дійство, як спосіб осягнення світу.

Глибоко переконані, що на українських землях з давнини прослідковувалися елементи театральності в народних іграх та обрядах, які поєднувалися з піснями й танцями. Відомі науковці

культурологічного виміру театрального дійства Г. Лужницький та М. Семчишин вважали, що саме обрядові ігри стали першими спробами театрального дійства, які виконували естетичну функцію, а точніше ті елементи у яких є образно-художнє відтворення людських взаємин або їхньої діяльності [11; с. 3].

Ю. Бойко-Блохін, у своїй роботі «Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр в Україні» зазначав, що у різдвяних, весняних, літніх, побутових, весільних та похоронних обрядах давнини, обрядовість розглядається лише тою мірою, підтвердження якої дійшло до ХІХ – ХХ ст.

Так, у новорічній, а після прийняття християнства, у різдвяній обрядовості, в одному з унікальних періодів українського народного календаря прослідкувати використання всіх найрозповсюдженіших видів народної драматичної творчості. Колядування було мистецтвом колективним та проходило перед Новим роком у формі поздоровлень та величальних пісень групою молоді (хоча вік був не регламентований). Воно передбачало вітання й побажання усій сільській громаді, бажали зазвичай здоров'я, щастя, добробуту й багатства. У таких святкових обходах застосовувалися рядження, або, сучасною мовою – маскування і переодягання, а досягалося це цілою системою засобів, серед яких: костюм, реквізит, грим, жести, дотримання характеру персонажа, тощо.

На нашу думку, коляда мала магічно-міфологічне підґрунтя, оскільки ритуальне дійство передбачало поєднання словесних, музичних, театральних складових у єдину смислову сферу. Рядження відіграло значну роль та надавало образу виразно театральних ознак. Розглядаючи систему образів такого маскування виділяють зооморфну групу, що генетично пов'язана з тотемістичними уявленнями давніх слов'ян про образи побутового характеру та «нечистої сили». Найбільш архаїчною та розповсюдженою формою рядження було «ходіння з козою». В дохристиянські часи такий звичай мав магічний характер –

викликати прихильність природи та забезпечити кращий врожай [11, с. 43]. З часом відбувся процес трансформації в нову площину, обряд отримав самостійний характер та достатньо розгорнуте дійство, міфологічні персонажі втратили свою сакральну подобу й натомість отримали побутові деталі. У наслідок розширення кола персонажів також відбулися зміни в співвідношенні пісень та драматичної частини обряду. Пантомімічне виконання поступово відходило, у зв'язку з чим, обряд набував самодостатнього театрального навантаження через сюжетний розвиток та становлення діалогової форми. Таким чином, увійшла у виставу і набула популярності сцена продажу кози. Що відповідає архетипному сюжету «смерть – воскресіння». А драматизований мотив «випасання кози», на наш погляд, має давнє міфологічне підґрунтя про уявлення потойбічного світу, що зображується у вигляді пасовища, на якому один із богів випасає душі мертвих.

Такі імпровізовані театральні сценки довкола міфологічного сюжету характеризують перехід народних масок із магічного ритуалу в стадію художньої творчості. Втративши первісну знакову функцію, вони отримали розвиток естетичної функції [27].

В контексті нашого дослідження, не можемо оминати описання обряду «Маланка». Цей обряд відбувався 31 грудня, у день Преподобної Меланії, у парі з нею, зазвичай, виступав Василь, день якого припадав на 1 січня. Маскувальники ходили від хати до хати та розігрували комедійні сценки. Роль Маланки виконував парубок, який створював образ протилежний народному ідеалу. Тобто, хлопець пародіював роботу жінок навпаки, підмітав сміття від порога до середини хати, перевертав речі натомість прибиранню та забруднював усе чого торкався. У подібній ігровій формі полягає виховна функція. Образ Маланки став простором для двох сценічно-ігрових інтерпретацій: легковажній та сором'язливій. У першому випадку, парубок чіплявся з

обіймами й поцілунками до усіх, хто зустрічався йому на дорозі. Другий тип передбачав Маланці пару – Василя, імітуючи весільний ритуал з усією атрибутикою, поведінка Маланки була ж підкреслено сором'язливою [13, с. 97].

Отже, обряд Маланки «канонічний» і відносно «регламентований», тому його можна умовно порівнювати із виставою. Визначаючи її дозвіллевий, розважальний та видовищний аспекти, доходимо до висновків, що саме новорічні обряди стали витокami для розвитку звичної нам вітчизняної інтермедії.

У календарній обрядовості виділяється ще один стійкий і достатньо важливий цикл народної драматичної творчості – весняний, що характерний веснянками та гаївками з хороводами, піснями та ігрищами. Старовинне походження гаївкового дійства зумовило розвиток родинно-побутової пісні, появу землеробської тематики та розширення виражальних засобів щодо мотивів кохання.

Основою весняно-літнього циклу з його веснянками, гаївками та хороводними іграми є драматична дія, що зображує боротьбу двох хорів (чоловічого та жіночого). Як і у колядників також часто використовувалися зооморфні персонажі, але у значно більшій кількості. Виконавці не лише імітували тваринний та пташиний світ, а й зображували дії людини відносно тварин і птахів. Хороводні ігри обов'язково передбачали доповнення пісенним змістом, жестами та рухами [9, с. 97].

Аналізуючи веснянки та гаївки за часом виникнення та за їх функцією, можемо розподілити їх на дві групи: старовинні та новіші. Старовинні хороводи архаїчні обрядовою функціональністю. Новіші – пісні жартівливого жанру, що співалися «на злобу дня» або ж використовувалися просто, як супровід вечірніх сходин. І перший, і другий випадок виконував роль музичного компонента під час свята

весни, яке починалося від пробудження природи й тривало до літньої робочої пори [36, с. 16].

Ті веснянки, які були багаті на стародавні елементи несли важливу магічну функцію: пробудження природи та вплив на неї в бажаному напрямі (прикликання дощу чи навпаки сонечка); прикликання весни; проганяння зими; ворожіння на гарний врожай [35].

На наші глибокі переконання, весна, що відроджувала навколишнє життя, а саме, яскраве сонце, вітер, гроза, швидкий розквіт рослинності мало величезний вплив на уяву людини, а та, у свою чергу, возвеличувала сили природи та ототожнювала їх з божествами. Через чарівні дії, люди намагалися прикликати природу на свій бік (наприклад: дитяча пісня «Вийди, вийди, дощику») й полегшити свою працю.

Визначають й музично-хореографічні джерела театрального дійства. Ігри веснянок та гаївок поділяють на два типи – хороводні ігри, де дійство має словесну, музичну та хореографічну форму, і власне, драматичні ігри, у яких дійство обмежується лише словесною й пластичною формою. Такі ігри передбачають рядження, дотримання образу, пісенну або діалогічну форму. Але, що цікаво, пісня поза межами гри існувати не могла. Слово і дія, в рамках гри, органічно поєднуються, що дає нам привід вважати драматичну гру прототипом сучасної вистави.

Веснянками та гаївками не обмежувалися, були ще хороводи хліборобського характеру, що прославляли родючість землі й весняну працю. В них чітко прослідковується відтворення хліборобських рухів при оранці, збирання врожаю, тощо. Хороводи побутового характеру передбачалися темами кохання та дружби, що мали діалогічну форму і систему встановлених рухів [34].

Доречно зазначити, що драматичний елемент мали й русальні пісні, які беруть початок з християнського свята Трійці. Виконувалися вони під час переходу весни у літо, а саме, впродовж русального тижня,

що розпочинався у зелену неділю, четвер, зазвичай, називали «русальним (у гуцулів – навським) Великоднем». Русальні пісні – окремий рід обрядової пісенності, у яких часто згадують про русалок або мавок, зустрічі з ними, подекуди з веснянками, ворожінням, плетінням вінків, співами про милих і нелюбів тощо. Українці вірили у духовних істот, у духи води у вигляді русалок, мавок, купалок, водяниць, не виключення. Вважалося, що вони поселялися серед рослин у лісах і полях; водах рік чи озер. Люди вірили, що ці духовні сили сприяють родючості нив, оберігають поля від повені чи посухи, надсилають благодатні дощі. Але як добро, так можуть і заподіяти шкоди у вигляді помсти. За легендами лютували духи від заподіяння шкоди природі. Тому передбачалися спеціальні обереги: полин або любисток, подекуди, часник [29, с.158]. Існувало повір'я, що не можна в купальські дні ходити в жито та купатися в річці, адже русалки могли залоскотати до смерті.

Заслуговує на увагу, драматичний елемент, який був присутній у всіх піснях, що присвячувалися до літнього свята Івана Купала. Можемо припустити, що еволюціонувало свято від вшанування духу Літа. Літо – дух найтеплішої пори року, який мав образ молодої, гарної дівчини у вбранні та прикрасах: квіти, трави, плоди, стиглі ягоди, налиті теплом колоски. На голові Літо носила вінок із пахучих квітів (одна з обов'язкових атрибутів купальського свята) – любистку, чебрецю, полину (захист від русалок та мавок), барвінку (вважалося, що він здатен притягувати коханого), волошок, м'яти, рути. Українці завжди вважали вінки символом чистоти й краси та вірили, що вінок, зроблений із живих квітів, охороняв свою власницю від лихого ока [29, с. 306]. Комплекс купальських ігрищ переріс у виставу-містерію «Купало» в ніч з 23 на 24 червня, припадаючи на язичницьке дійство Івана Купала, яке з часом еволюціонувало у християнське свято на честь Іоанна Хрестителя.

Проведення подібних свят можемо прослідкувати і у інших слов'янських народів: у Польщі – «Собутка», у Чехії – «Купадло», Болгарія має дещо схожу назву до нашої «Іван-день», також у литовців, скандинавських народів, французів, англійців та ін. Відомості про побут цього свята збереглися з XI – XII ст., а сама назва «Купало» зустрічаємо в Іпатському літописі 1262 р. і в пізніших церковних заборонах, оскільки церква називала Купальське свято «бісовським». Польський поет і хроніст середини XVII ст. Бартоломей Зиморович, що проживав на території України (Львів) у своїй збірці польських віршів «Sielanki nowe ruskie» (Краків, 1663) писав про ігрища при вогні, пускання вінків дівчатами та ворожіння [35, с. 161].

Приготування Купальського свята починалося з оздоблення реквізиту, а саме: готувалися тріски на багаття, постачалися продукти на страви, виготовляли опудала, призначені для спалення. Місцем дійства обирали зазвичай головний майдан у селі або подекуди велику поляну в лісі біля річки. Починалося дійство з вшанування гільця. Дівчата запалювали берестяні, воскові або березові свічки та водили хоровод співаючи про духів, відьом, демонів та інших, хто на їхню думку міг загрожувати суспільству. Хлопці тим часом розпалювали багаття та перегукувалися жартами з дівочим хором. Закінчивши пісенну частину, усі сідали за стіл, на якому окрім їжі, було вдосталь напоїв. У наслідок дія ставала активнішою, співи гучнішими та радіснішими, вважалося, що попередні дії задобрили нечисть, тому вона не загрожувала долі поселення. Наступним етапом, було розривання гільця на шматки, різочки палили у багатті, а попіл розсівали. Далі наставала найяскравіша частина – стрибки через багаття. Хтось стрибав один, а хтось парами (хлопець з дівчиною) тримаючись за руки. Вдалі стрибки віщували щастя, невдалі – недолю [27].

З часом народні ігри еволюціонували в театральне видовище розраховане на масового глядача та стали основою розвитку ранньої

драматичної форми, з якої зародився «народний театр». Одним із доречних прикладів справжньої побутової драми, на нашу думку, є старовинний обряд весілля. Українське весілля передбачає всі ознаки театральності, а саме: монологи, драматичну дію, пісні діалогічного типу, танці, рядження тощо. Весільна драма має чітко окреслені три дії: сватання, заручення і весілля та, вперше за всю історію, регламентований склад головних дійових осіб. Характер і побудова весільної драми приваблювала завжди українських драматургів та зумовила поширений в Україні термін «грати весілля» [27, с. 73].

Слід також зазначити, що ознаками театрального дійства насичений і обряд поховання. Цікавим цей звичай є на Закарпатті. Особливої уваги заслуговує сидіння біля померлого, під час якого розігруються різні смішні сценки з життя покійного. З подібних обрядів навіть була створена гра, яка існувала у всіх слов'янських народів. Гра «мрець» – зразок використання драматичних елементів у побутово-обрядових іграх. Що передбачає розподіл ролей, рядження, грим, створення образу, його аналіз та дотримання ролі. Суть гри полягає в обранні головного героя – покійника, з усіма драматичними елементами: обличчя його гримувалося борошном, щоб придати блідості, вдягався відповідний костюм, клали його у труну та ставили посеред хати. З цього і починалася сама гра. Кожний гравець мав свою роль, будь-то плакальниці, дяк або ж родичі померлого. Обов'язково мав бути ще чоловік, передягнений у жінку, що був або жінкою померлого, або мамою та носив з собою кошик з їжею. Відспівування відповідало всім канонам церкви. Далі ж гра дещо змінювала свій характер з трагічної на комічну. Адже померлого могли носити від хати до хати та запитували «а чи то не вашого прадіда ми знайшли?». Також померлий міг вставати, лякати господарів та навіть залицятися до дівчат. Усі ці обряди, безперечно, носять ознаки театральності та є витокami сучасного театрального мистецтва.

У добу Київської Русі світський театр найкраще втілювався в княжому й обрядовому театральному мистецтві. Обрядовий театр вважався елементом народної культури, а княжий – належав до культури елітарної та мав у репертуарі драматичні поеми присвячені лицарським мотивам, захисту Батьківщини, служінню князю. Розігрування їх відбувалося під інструментальну музику. Але проіснував такий театр не довго, момент занепаду Київської Русі відзначився переходом до народного театру.

Друга половина XIII – перша половина XVII ст. – відома розвитком діяльності скоморохів – лицедіїв-мімів, співаків, музикантів, танцівників, клоунів, фокусників, акробатів, борців. Скоморохи також вважаються першими професійними акторами. Про їх вагоме положення у світській культурі свідчать фрески Софійського собору (зображення музикантів-акторів у сценах княжого побуту) [8]. Також у середньовічних пам'ятках можемо зустріти такі синоніми як: ігрець, гудець, свірець, сопільник, плясець, глумець, глумотворець, сміхотворець, перелесник та інші.

Етимологію слова «скоморох» остаточно не з'ясовано, але відомо, що воно має грецьке коріння та означає «майстер сміхотворства», хоча таке значення дещо відрізняється від того, яке побутувало у нас. Натомість, наші уявлення тотожні до слова «мімос» – наслідування, що позначає особливий вид акторів в античному театрі. Беручи до уваги типовий для мімів короткополий одяг скоморохів і їхні гостроконечні шапки, можемо зробити припущення, що на фресках Софії Київської зображено саме візантійських мімів, яких було привезено до Києва, або ж одягнутих на їхній зразок наших лицедіїв.

Продовжуючи дослідження етимології слова «скоморох», звертаємося до арабської мови, а саме до слова «maskharai» (тобто глузування), або «маскарас» (маска), що була важливим елементом скоморошого мистецтва. Згодом, шляхом переставляння літер

утворилося слово «скамарас», а потім остаточно затвердилось «скоморох» [8, с. 23]

Фрески Софії Київської не єдині згадки скомороства, також про їх побутування в Київській Русі свідчать билини київського циклу, зображення на пластинчатих браслетах, срібній чаші з Чернігова та на мініатюрах Радзивилівського літопису [8, с. 30]

Проведений аналіз діяльності скоморохів дав нам можливість визначити джерело їх мистецтва, а саме імпровізовану народну творчість. Місцем розігрування їх театральних дій: майдани, ярмарки, або просто широкі вулиці. Допоміжним елементом виступала ширма, що служила переодягальнею. Виступали вони не тільки виконавцями, а й творцями усної поезії, музичного і танцювального фольклору. На жаль, до нас не дійшли у записах зразки їхнього репертуару. Можемо лише припустити, що рядження було основною рисою як серйозної, так особливо сміхової частин їхньої творчості. Їх основними жанрами були пародії та фарси.

Народ любив скоморохів за привабливість жанру й за демократичний зміст їхнього мистецтва. Хоча нерідко він виступав у гострій, сатиричній формі. Скоморохи висміювали не тільки загальнолюдські вади, а й конкретну світську й церковну знать навіть через зовнішній вигляд, що був короткополий (а це тоді вважалося гріхом), наявність маски всупереч боротьбі православної церкви з «москолудством» з XI ст., «бісівська» поведінка, викликали незадоволення світської та духовної влади [20, с. 97].

З часом скомороший театр зникає на території України, що підпорядковувалася Російській державі внаслідок посилення світських і церковних репресій. Натомість вони зосереджуються на Правобережній Україні та в Галичині. Про що свідчать чисельні села: Скоморохи, Скоморошки, Скомороше на інші в Черкаській, Житомирській, Вінницькій, Тернопільській, Івано-Франківській та Львівській областях.

Отже, можемо зробити висновок, що на українських землях існували первісні театральні форми в народних обрядах як елементи театру, що розвивалися і претендували на самостійне, незалежне від обряду життя. Та наголошуємо, що скоморохи – перші професійні актори в Київській Русі. Діяльність їх різноманітна, оскільки вони були співаками, танцюристами, музикантами, фокусниками, акробатами, дресирувальниками, та творцями фольклору. Надалі необхідно дослідити становлення українського театру від Бароко до сучасності.

1.3. Становлення українського театру від Бароко до ХХ століття

Вертеп – давній пересувний театр ляльок, де передбачалося молитовне прославлення Бога та комічні вистави, що зображали побут у театральній площині. Основою його служить дохристиянська традиція прославлення Нового Сонця та Нового року хліборобства, що розпочинається з приходом весни [13, с. 54]. Згідно з цим, прослідковується також різдвяна обрядовість, яка тісно пов'язана з вірою в щасливий почин та магією, що забезпечує гарне життя протягом усього наступного року.

Гарним прикладом цього є святкування дня зимового сонцестояння. Це був найважливіший і найбільш енергетично сильний день року за віруванням наших пращурів, деякі люди, а частіше Езотерики долучаються до святкування і зараз (езотерика – сукупність знань, відомостей, недоступних непосвяченим, нетямущим в містичних навчаннях людям, особливий спосіб сприйняття реальності, що має таємний зміст і вираження в «психодуховних практиках»). Ізотерик – людина, що володіє особливою чутливістю та певними знаннями в магічній діяльності (наприклад: нумеролог, астролог, таролог,

екстрасенс). Зимове сонцестояння – це час радості життю, час для оспівування матерів та дітей, час для загадування бажань. Оскільки людству належить вчергове пережити найдовшу ніч у році, що символізує перемогу світла над темрявою, і з кожним наступним днем тривалість дня почне збільшуватися.

Надалі слід згадати елементи, що вплинули на формування Вертепу, а саме іконографічні канони візантійської культури, іспанське ретабло вона ж віттар-шафа, західноєвропейська середньовічна містерія та польська шопка. Також вертепом називають старовинний мандрівний театр маріонеток, який прийшов до України у барокову добу (XVII – XVIII століття). Був він у вигляді двоповерхового ящика, на другому поверсі якого показували різдвяні драми. Перший поверх використовувався для показу сатиричної інтермедії на побутову тему, що механічно прив'язувалася до драми [13, с. 54]. За насиченістю та змістом дійства вистави такого роду поділялися за ярусами скриньки та на світську й духовну частини.

Перша, різдвяна частина називалася святою, адже мала стабільну композицію. Маріонетки зазвичай групувалися навколо різдвяної дії, розповідаючи біблійний сюжет народження Ісуса Христа. Звичайно ж вистава мала народний колорит у вигляді традиційних костюмів, музичних інструментів, елементів реквізиту та навіть діалект. А друга частина навпаки постійно змінювалася під впливом місцевих умов, рівня здібностей й дотепності вертепника. Хоча ляльки світської або, ще як кажуть, побутової частини також мають національне відлуння. Зазвичай, в інтермедіях з'являлися такі персонажі як: циган з циганкою, баба з дідом, солдат з красунею, шляхтич з полькою, єврей з дружиною, а у кінці частіше всього з'являвся жебрак Савочка. Склад ляльок був різноманітним і міг змінюватися, але всі ці персонажі унікальним образом зображували тодішню структуру нашого суспільства, наші звичаї та симпатії й антипатії наче голос народу. Також часто в

інтермедіях діяв козак, герой сповнений сили, гідності й котрий завжди перемагав ворогів. Зачитуючи свій фінальний монолог, він розповідав цілу історію козацтва, визвольного руху та боротьбу нашого народу проти гнобителів та загарбників. До речі рядки цього монологу написані під численними картинами «Козак Мамай».

Рух маріонеток відбувався через прикріплені до них дроти. Лялькар, він же Вертепник, стояв за скринькою та водив ляльку через спеціальні прорізи, спостерігаючи при цьому через віконечка. Він говорив та співав за всіх героїв змінюючи голос та надаючи йому потрібної характеристики. Максимальна кількість маріонеток налічувала близько 40. Відомо, що майстри створювали образи спираючись на міфологію (чорт), народні уявлення (козак), обрядовість (ведмідь). Окрім цього, деякі ляльки були механічними, наприклад Смерть могла замахнутися косою, козак присідав танцюючи Гопак. Кожна маріонетка мала особистий простір і рухалася лише в його межах. Біблійні герої були одягнуті згідно з каноном, решта відповідно до національних ознак та соціального положення. Хоча, вбрання ляльок змінювалося у зв'язку з фантазією власника, наявністю матеріалів та плином часу. Також вистави щедро наповнювали музикою. У різдвяній частині були колядки та канти, в інтермедіях народна музика. Козак виходив під Гопак, Красуня під ліричну пісню. З Вертепником поряд обов'язково знаходився музикант чи цілий гурт музикантів, котрі грали на скрипці, сопілці, цимбалах, колісній лірі та бандурі [12, с. 25].

Окрім Вертепу лялькового ще існував так званий «живий» Вертеп і був він досить відомим. Особливість його полягала у тому, що дійовими особами були люди. Таких акторів називали машкаратами, машкара – маска, отже машкарати – ті, що носять маски. До машкаратів приймали лише дорослих парубків. А підлітки й дітки ходили колядувати окремо із зірками. Як і скоморохи «живий вертеп» поділявся на осілих та мандрівних. Мандрівні давали вистави на

ярмарках, площах, вуличках та переходили із міста в місто. Але відмінність їх від скоморохів була в тому, що вони поширювали народні казки, байки, пісні з одної території на інші.

Особливої уваги заслуговує поява шкільного театру на українських землях, що на нашу думку, зумовлена зростанням рівня освіти. Культурним осередком у XVII – XVIII ст. вважаються братські школи, колегіуми та академії, які підкорялися місцевим єпархіям. Окрім обов'язкових дисциплін, студенти також вивчали риторику та поезику. А перші театральні вистави народилися на сцені Києво-Могилянської академії, Острозькому колегіумі та Львівській братській школі. Звичайно найвідоміші з них були на різдвяну, великодню тематику та п'єси морального й історичного змісту. З першого вересня 1704 р. Феофан Прокопович почав викладати у Києво-Могилянському колегіумі риторику, філософію та піїтику де розказував принципи складання шкільної драми, її жанри та особливості мови.

Мова й художньо-образна система шкільної драми мають унікальний характер, їх функція – возвеличення людських чеснот та вад, заохочення праведного способу життя. Тому кожна п'єса має чіткий розподіл позитивних та негативних героїв, а персонажі, у свою чергу втілення добра чи зла. По більшій мірі це прослідковувалося по костюмах (білий або темний одяг), манері мовлення та імені. Наприклад: Радість, Любов, Надія, Смуток, Заздрість та Ненависть. Мова героїв зазвичай була написана «високим» стилем, а отже виконувала виховну роль та виступала настановою для публіки. Особливе місце в історії театрального життя займають також інтермедії, що розігрувалися студентами під час антракту шкільної драми. Це були невеличкі комедійні п'єси на теми побутового життя. Актори та автори яких висміювали людські вади, такі як: зарозумілість, дурість, хитрощі, жадібність, тощо.

Сценки комічного характеру «Продав kota в мішку» та «Найкращий сон» написані до драми Я. Гаватовича стали першими інтермедіями. У ролі персонажів зазвичай виступали люди нижчих класів, анекдотичні ситуації та просто побутове життя, мова завжди була народно-розмовна. А у якості акторів брали гарно обізнаних народного фольклору та побуту студентів. Загалом інтермедіям притаманні: виразність героїв з особливими мовними характеристиками, простота композиції, легкий, нерозгорнутий сюжет, смішні сценічні ситуації, швидкий розвиток дії та яскрава розв'язка. За художніми особливостями подібні твори відносяться до усної народної творчості, адже комічні ситуації пов'язані з культурою народу.

Згодом звична тематика шкільних драм розширилася шляхом творів на тему національної історії «Милість Божа» невідомого автора, «Володимир» Ф. Прокоповича, «розмова Великороси з Малоросією» С. Дідовича та соціальну тематику «Воскресіння мертвих» Г. Кониського. Розуміння таких творів було дещо складним для публіки, оскільки для шкільної драматургії характерний принцип прообразності, що полягає у побудові кількох пластів читання за допомогою натяків та підтекстів. Бароковий принцип гри впливав на зміст, складну та химерну побудову сюжету, поєднання різних компонентів, серед яких монолог, діалог, хоровий спів та неоднозначне трактування тем. З плином часу шкільна драма, а точніше її релігійна основа почала втрачати своє літературне та художнє значення. Її зміст та форму перевантажували застарілі способи та засоби вираження ідей, що і спричинило у другій половині XVIII століття занепад.

Репертуар шкільного театру налічував чимало творів на релігійну тематику й деякі з них залишалися актуальними, але поступово відбувався перехід на різноманітні за жанрами п'єси, попит відбувався на історичні, політичні, естетичні та етичні запити суспільства.

Гарним прикладом є п'єса «Володимир», що складається із п'яти дій, має пролог, що виконує функцію передмови, за нею протазис, або іншими словами дія перша. Саме вона розкриває зміст твору. Епітазис (дія друга) розгортає події п'єси. Катастазис (дія третя) показує внутрішні переживання, передає настрій та вагання головного героя щодо обрання віри. Аби розвіяти сумніви Ф. Прокопович запозичує Філософа із «Повісті минулих літ», який докладно пояснює догми християнства. Продовження катастазису (дія четверта) містить кульмінацію та наближує глядачів до розв'язки. Завершується усе епілогом, хором апостола Андрія з янголами, що провіщають долю Києва, так би мовити посилення на легенду про Андрія, котрий начебто був колись на Київських пагорбах та провістив прийняття християнства на Русі. Дослідники М. Сулима та Я. Гординський стверджують, що образ князя Володимира має схожість з Іваном Мазепою, на честь якого лунають слова пошани в епілозі. Також порівнюючи цих постатей можемо прослідкувати деяку схожість: вбивство Ярополка та заслання Семена Палія.

Хоча Прокопович писав п'єсу на історичну тему, вона все одно зазнала впливу агіографічної традиції та дотримувалася особливостей шкільної драми, використовувалися алегоричні образи та символізація зображення [20].

Про «Милість Божу» писало багато дослідників, серед яких: М. Сулима, М. Максимович, Я. Гординський, М. Драгоманов, О. Білецький, П. Житецький, В. Резанов, В. Петров та І. Франко. Припускаємо, що стільки уваги зумовлено через зображення подій визвольної війни середини XVII століття та образу Богдана Хмельницького, що не відповідав тематичним канонам шкільної драми. За жанром «Милість Божа» декламаційна п'єса, адже містить чисельні монологи, колективну декламацію та хор. У ній вперше і в останнє центральним образом став Богдан Хмельницький. Особливість його

полягає у подвійності образу, що є посиленням на барокову поетику. Гетьман описується як історична особа, полководець і переможець визвольної війни 1648 року. З іншого боку він постає як ідеалізований герой, що наділений атрибутами святості. Саме його ім'я обігрується як «Богом дане», а досягнення тлумачаться як втілення Милості Господа. П'єсу було поставлено лише один раз, проте значення її вагоме, як у контексті історичної тематики, так у контексті висвітлення актуальних проблем та навіть, як найкращу репрезентацію декламатичного храму барокової доби у яскравих традиціях шкільного театру.

Відомо, що першим стаціонарним театром України став театр у Глухові. Він та музично-співацька школа були центром театральної та музичної народної культури, а виховані ними таланти несли в маси українське мистецтво на землі Європи. Глухів, який сьогодні Сумська область, на протязі XVIII століття був столицею Лівобережної України та резиденцією гетьманів, а тому передбачав організацію дозвілля та культурних розваг. Створювалися невеличкі акторські трупи та оркестри. Верхівки розвитку музичне й театральне життя досягло у 1750 році за гетьманства Кирила Розумовського. Цей театр можемо назвати першим сучасним варіантом, бо у 1751 він став синкретичним та поєднав у собі: сольний та хоровий спів, оркестр, балет. Особливого успіху досягли виступи хорової капели. Репертуар був досить багатий, серед них п'єси Есхіла, поеми Гомера, інтермедії українських та західноєвропейських авторів. Оформленням сцени займався відомий на той час маляр-монументаліст і портретист Григорій Стеценко. 1772 рік відзначився в історії як перехід Галичини, а згодом і Буковини (1775 р.) під австрійську владу, частими гостями на цій території стали німецькомовні та польські професійні трупи. А в наслідок 1795 рік приніс у Львів відкриття повноцінного театру, що існував у будівлі колишнього костелу єзуїтів. Через цілковите пригноблення української культури та занепад освіти, там діяла німецькомовна, а згодом польська

трупа. Трохи пізніше того ж року, студенти богослов'я Львівської духовної семінарії почали давати театральні вистави у стінах навчального закладу. Українського репертуару як такого тоді не існувало, тому вони позичали п'єси німецьких та польських авторів, зазвичай це були комедії Франца Богомольця – польського письменника, публіциста та просто відомого єзуїтського педагога. У ролі глядачів виступало місцеве духівництво зі своїми родинами, директор тогочасного польського театру та звичайний світський люд. Вистави не мали успіху, адже для публіки була не зрозуміла тематика та мова. Але у 30-х роках увагу до себе привернула літературна група «Руська трійця», яка започаткувала на землях Галичини українське письменство та вразила всіх новими художніми та громадсько-політичними ідеями. Саме ці ідеї вплинули на те, що на посаду ректора призначили Г. Яхимовича (пізніше він стане Галицьким Митрополитом). У зв'язку з цим відновилося навчання рідною мовою. Поступово театральна площа теж долучилася до української мови, у наслідок чого, народний репертуар набрав сили. Першою виставою стало «Весілля на Русі», згодом друга вистава поділилася на три п'єси: перша п'єса – «Ярмарок» (за мотивами Київської п'єси М. Довгалевського «Коміческе дійствіє на Рождество Христове»), друга п'єса – уривок народного весілля, а третя п'єса – «Вибір рябина». Але театральне життя не встигло у повну міру розквітнути, адже змінився ректор семінарії. На місце Яхимовича прийшов професор Теліховський, що був запеклим противником театрального мистецтва. Студентам суворо заборонили вдягати світський одяг, курити та брати участь у виставах. Однак, це їх не зупинило, тому вони збиралися потай. Звичайно, вистави мусили проходити у вузькому колі, але актори продовжували нести в маси любов до рідного слова, до театру, до народу та були головними ініціаторами творення народного театру. Головна Руська Рада, центр якої був у Львові мала міцний вплив у Коломиї, тому у результаті

спільної роботи народився український аматорський театр. Організатором якого був голова Коломийської ради М. Верещинський та отець І. Озаркевич, котрий перекладав «Басні Езопа» та став справжнім натхненням для усіх. Саме він забезпечував театр народним репертуаром, якого в Галичині майже не існувало. Згодом отець Іван знайшов друкований текст І. Котляревського «Москаль-чарівник» та «Наталка Полтавка». Він адаптував їх до місцевих умов. І. Франко казав: «Озаркевичу хотілося подати Котляревського галичанам не в оригіналі, а в підгірським киптарі». Унаслідок цього «Дівка на виданню», або «Намилованне нема силування» не могла вважатися твором І. Котляревського, а мала свого автора – отця І. Озаркевича (за І. Котляревським) [23].

Друга половина XIX століття відзначилася поширенням аматорських театрів по всій українській території. Швидкий розвиток театрального мистецтва відбувся завдяки М. Старицькому, М. Кропивницькому та видатним Тобілевичам: М. Садовській-Барілотті, І. Карпенко-Карому, М. Садовському, П. Саксаганському. Кожен з них був видатним актором та режисером і створив власну трупу. Справжньою зіркою народного театрального життя була М. Заньковецька, чий внесок в історію особливо важливий.

Творче об'єднання «Березіль» дало початок театральній бібліотеці, першому театральному журналу та театральному музею. Експериментальні пошуки Л. Курбаса досі допомагають сучасникам. Нині у Києві, навіть, засновано міжнародний театральний фестиваль, що має назву «Мистецьке Березілля» і присвячений він саме Курбасу.

За роки незалежності Україна збагатіла на театри, а найактуальнішими є вуличні та народні. Особливу увагу привертає Р. Віктюк – режисер зі світовим визнанням, чия творчість стала досить вагомим внеском у світову театральну естетику та ціла низка не менш талановитих акторів: Б. Ступка, Н. Сумська, А. Роговцева, Л. Ребрик,

О. Вертинський та інші. Також зріс рівень Міжнародних театральних фестивалів, які мають міцний авторитет у Європі: «Інтерлялька» м. Ужгород, «Київ травневий», «Різдвяна мітерія» Луцьк, «Золотий лев» Львів, «Мельпомена Таврії» Херсон, «Херсонеські ігри» Севастопіль, «Драбина» Львів. 2010 рік відзначився створенням Всеукраїнської театральної мережі, що налічує понад 112 театри та 81 драматурга. Портал містить інформацію щодо театральних фестивалів, відомості про вистави, історичні довідки та репертуар. А інформацію розміщує самостійно адміністрація того чи іншого театру [52].

Роблячи підсумок, наголошуємо, що Вертеп є символом цілісності світобудови українців і був предметом дослідження у багатьох вчених у галузі мистецтвознавства, серед яких: І. Франко, Й. Федас, В. Всеволодский-Гернгрос та інші. За твердженням багатьох дослідників театрального мистецтва, прадавні форми театральної площини стали прикладом для творців перших літературних вітчизняних драматичних творів, зокрема вертепної драми. І. Франко називає її найвищою художньою формою українського театру і робить висновок, що давнє українське театральне мистецтво, маючи історичні традиції, які беруть початок від народних обрядів і звичаїв стало одним із джерел українського театру ХІХ століття [40, с.37]. З Вертепного реквізиту збереглося кілька оригіналів скриньки та декілька варіантів тексту, підтвердженням цього є драматичні твори ХІХ – ХХ століття, адже можемо прослідкувати аналогію Вертепівських текстів з різдвяними драмами. Гарним прикладом є «Милостиня Божа Стариської-Черняхівської», «Уродова морока» Куліша та «Вертеп» Шевчука. Саме завдяки посиленням на Вертеп народні письменники порушували важливі питання та боролися за збереження рідної держави, народу, літератури та навіть мови [41, с. 19].

Отже, ще до появи професійного українського театру існувало багато його прообразів у народному скоморошому театрі, вертепі,

студентському театрі, традиціях та обрядах українського народу. Театр має величезну силу, його дійства – наймогутніший спосіб формування високої особистості з високими морально-духовними якостями. Оскільки театральне виховання діє через серце та душу. Тому, доречно характеризувати комунікативні моделі сучасної культури.

РОЗДІЛ 2

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМУНІКАТИВНИХ МОДЕЛЕЙ У СУЧАСНОМУ ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕАТРИ

2.1. Комунікативні моделі сучасної культури

Відомо, що комунікація не лише культурний і соціальний атрибут людського життя. Це перш за все базовий, життєво необхідний механізм як зовнішнього, так і внутрішнього людського існування. Не випадково Е. Холл (Едвард Твітчелл Холл – американський антрополог і крос-культурний дослідник, творець науки проксемики, розробник концепції групової згуртованості, що описував, як поводити себе люди в різних сферах культури в певному колі особистого простору) стверджував, що «Культура – це комунікація, а комунікація – це і є культура». У роботі «The Silent Language» («Німа мова»), що вийшла в 1959 р., Е. Холл, розвивав свої ідеї про взаємозв'язок культури та комунікації, та прийшов до висновку про необхідність навчання культури: «Якщо культуру можемо вивчити, то це означає, що вона може бути навчальною» [39]. Тим самим Холл першим запропонував зробити проблему міжкультурної комунікації не лише предметом наукових досліджень, але й стати самостійною навчальною дисципліною.

На наші глибокі переконання, культура – це, по суті, величезна кількість повідомлень. Кожне з них являє собою кінцеве і впорядковане множиною елементів деякого набору, збудованих у вигляді послідовності символів за певними законами. Без комунікації неможливі ніякі форми відносин і діяльності. Як справедливо зазначає О. Хорошавцева [43], навіть належачи до одного суспільства, нації чи виробничого об'єднання, люди водночас роз'єднані, тому що їх поділяє час, простір, умови буття або діяльності, соціальні, вікові, культурні та індивідуальні особливості. Характер цієї роз'єднаності весь час

змінюється в залежності від організації праці, соціального, політичного, психологічного стану суспільства або конкретного середовища. Тому культурі необхідна постійна, стійка, різнобічна і мобільна система, що підтримує ступінь єдності й диференційованості суспільного буття. Такою системою виступає комунікація, що зображена в численних роботах другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Існує ряд принципових положень щодо змісту комунікативного аспекту сучасної культури. Перш за все, дослідники, що займаються проблематикою комунікації культур, неминуче приходять до необхідності розв'язання питання про співвідношення культури та комунікації, їх взаємозв'язку та взаємодії. Можемо виявити три філософські позиції щодо взаємодії культури та комунікації.

Культура впливає на комунікацію, а комунікація впливає на культуру і таким чином вони взаємно формують одна одну. Тому можемо стверджувати, що культура це і є комунікація. Кожен конкретний комунікативний акт визначається культурними відмінностями співрозмовників. Залежно від них в міжкультурній комунікації, заведено розрізняти колективістські та індивідуалістичні види культури. Колективістський вид культури поширений переважно серед східних народів, тобто в культурах яких головною цінністю є ототожнення себе з колективом. Даний вид культури є панівним у народів Японії, Китаю, Росії, України, та більшості африканських країн. Найчастіше представники цих культур можуть вживати займенник «ми», висловлюючи свою особисту думку. А в індивідуалістичних культурах навпаки, акцент робиться на особистість, і головною цінністю в них є індивідуалізм. Така орієнтація більшою мірою поширена в західній культурі. Індивідуалізм є найбільш характерною рисою поведінки американців. Вони вважають, що їх поведінка повинна бути наполегливою і відрізнятися упевненістю дій, що, у свою чергу,

приведе до життєвого успіху і визнання в суспільстві. Також ми можемо помітити, що ці ж риси повільно проявляються і в Україні.

Осмислення феномена комунікації, сприяє твердженню, що той чи інший вид культури породжує свій тип спілкування – імпліцитний або експліцитний. Так, представники колективістських культур використовують імпліцитний тип спілкування, намагаючись уникати прямих взаємодій і роблячи акцент на невербальних засобах комунікації. Це, дозволяє краще зрозуміти наміри співрозмовника, визначити його ставлення. Представники індивідуалістичних культур, навпаки, вважають за краще експліцитні, або прямі, форми спілкування і відкриті способи вирішення конфліктів. Тому в процесі комунікації вони використовують переважно вербальні способи.

Одним з перших до вивчення ролі засобів комунікації звернувся канадський теоретик Г. Маклюен, який в роботі «Галактика Гуттенберга» [1, с. 10], спробував простежити, яким чином спочатку фонетичний алфавіт, а потім книгодрукування змінили форми досвіду, світогляду і самовираження. Йому вдалося довести, що перехід від панування усної комунікації до письмової, друкованої та електронної виявляється досить болючим процесом для культури в цілому. Це пов'язано з виникненням нових для культури явищ і трансформацій людського досвіду.

В дописемній епосі переважала усна комунікація, де була пряма передача інформації на рівні індивідуального спілкування. Використовували ритмічні повтори, інтонації, особливий порядок слів для кращого запам'ятовування. Таким чином, розвивалася пам'ять та роль слухача була надзвичайно важлива [44].

У писемній епосі порушувалися традиції усної фіксації тексту у зв'язку з винаходом фонетичного алфавіту, тому звук був перенесений у візуальну площину, у наслідок пам'ять погіршилася в силу поділу візуальної та аудіотактильної організації почуттів.

Ми вважаємо, що зростання індивідуалізму, прагнення до самовираження і суспільного визнання, актуалізація авторства тексту та поява категорії «масова аудиторія» – усе це характеристика друкованої епохи.

А що стосується електронної, то це необмежені можливості передачі інформації, електронна форма зберігання тексту, актуалізація проблематики авторського права в Інтернеті та такі основні характеристики, як: мультимедійність, графічна неоднорідність, інтерактивність, не лінійність [39].

Таким чином, виявлено, як комунікація, точніше самі її засоби впливають на культуру, створюючи не відомі раніше форми досвіду, світогляду і самовираження. Нові для культури явища виникають в результаті досить болючого процесу декодування культури та людини. Не випадково вченими відзначається руйнівний вплив на особистість і суспільство, що виражається в тотальному контролі технологій над людиною, насадженні хибних потреб, популяризації пасивного проведення часу. Наслідком цього є поширення явища аномії, соціальне відчуження особистості. Людина епохи мозаїчної культури, або кіберкультури, щомиті піддається насильству загальних комунікацій, стає особистістю незрілою, пасивною, одновимірною, яка страждає цілим рядом порушень – візуальними, соціальними, інтелектуальними.

Що стосується останньої позиції, вона стверджує, що культура і є комунікація. Найбільш ранні згадки про культуру як комунікації можна знайти в роботах французького філософа, соціолога та антрополога К. Леві-Строса. Вчений стверджує, що суспільство складається з індивідів і груп, які здійснюють комунікацію через безпосередні або опосередковані контакти. Одне і те ж об'єднання індивідів, об'єктивно наявне в часі й просторі, завжди має відношення до різних культурних систем: загальної, континентальної, національної, провінційної, місцевої, сімейної, професійної, конфесійної, політичної тощо. Завдяки

динамічним процесам, кожен індивід впливає на свою культуру, а культура у свою чергу на індивіда [24]. На думку Леві-Строса, комунікація не має строгих меж. Можна лише говорити про межі, або «пороги», зазначені ослабленням або спотворенням комунікації, де вона, не зникаючи повністю, досягає мінімального рівня.

Розуміння культури як комунікації найбільш наочно простежується при розгляді Леві-Стросом складної проблеми співвідношення між мовою і безпосередньо культурою. Дослідник відзначає, що мова являє собою «переважно культурне явище (що відрізняє людину від тварини) та одночасно явище, за допомогою якого встановлюються і зміцнюються всі форми соціального життя». Мова – продукт культури (вживана в суспільстві мова показує загальну культуру народу), її частина й головна умова. Все це дає підставу для розуміння мови як фундаменту, призначеного для встановлення на його основі структур, що відповідають культурі, котра розглядається в її різних аспектах. Мова і культура є двома паралельними різновидами діяльності, що відноситься до найглибшого шару – людського духу.

Тому, роблячи підсумок, наголошуємо, що з появою нових засобів комунікації змінюються форми створення, зберігання та поширення інформації. Центральне місце в кожній культурі займає текст особливого роду: усний, письмовий, друкований або електронний. Саме текст виконує в культурі величезну роль, формуючи характер суспільства. що існує безліч підходів до розуміння феномену комунікації, проте, ми розглянули лише три філософські позиції щодо взаємодії культури та комунікації, що взаємодоповнюють один одного. Вважається, що осмислення комунікативних процесів, які відбуваються в постіндустріальному суспільстві, нерозривно пов'язані з позитивним й негативним контекстом сучасної культури. Розвиток особистості та суспільства в цілому знаходиться в сучасному світі під висхідним впливом засобів масової комунікації, що, у свою чергу, диктує

необхідність пошуку соціокультурних механізмів, що сприяють гармонізації даного процесу. Культурний потенціал мови також є перспективним предметом соціально-філософського аналізу сучасної культури.

Таким чином, у контексті нашої дипломної роботи логічно з'ясувати особливості типології театральної комунікації.

2.2. Типологія театральних комунікацій

Мистецтво супроводжує людину протягом всього його існування та являється однією з форм пізнання життя і боротьби людства за необхідну йому істину. Особливе місце в ряді мистецтв займає театральне мистецтво, оскільки створює унікальні за своєю суттю твори, що існують тільки в реальному часі в момент сприйняття їх глядачем. Розгляд театру в контексті комунікативної системи отримує розвиток під впливом семіотичного підходу, що склався приблизно в ХХ столітті. Але подібний розгляд, на нашу думку, можливий лише в результаті аналізу театального процесу на основі найпростішої комунікативної схеми шляхом виділення властивих їй фундаментальних особливостей. В даному випадку театральна комунікація є процесом передачі повідомлення за допомогою театальної мови (коду) від режисера (джерела повідомлення) до глядача (одержувача повідомлення).

Об'єднуючи під своїм початком безліч мистецтв, театральний код охоплює різні художні мови, які, у свою чергу, з'єднуючись разом, утворюють особливу мову, що ми звикли називати театальною. Кодування театального твору відбувається через діяльність театального колективу і являє собою початкову стадію здійснення театальної комунікації. Сама ж театральна вистава не обмежується якимось певним набором використовуваних художніх мов, кожна

площина має свій набір знакових систем. На думку, П. Паві (Патріс Паві – професор театральних досліджень Кентського університету, описував природу спектаклів та зосередив дослідження на основних принципах семіології та міжкультурності в театральному мистецтві) код – це всього лише система постановок, подвійна сукупність відповідностей між двома системами [31, с. 130].

Труднощі розуміння театального кодування полягають у відсутності загального коду, тобто передбачається ціла система об'єктів знань, теоретичних та абстрактних понять, а також складність їх типології. Паві пропонує спостерігати за тим, як створюється кожна вистава та яким чином вона «плете» свій видовищний текст.

Кодування відбувається за допомогою діяльності не однієї людини, а всієї театральної трупи, до якої можуть входити драматург (автор літературного тексту), режисер (інтерпретатор драматургічного твору), актор, дизайнер, композитор, декоратор, художник, освітлювач і багато інших. Наявність множинного відправника повідомлення і декількох знакових систем обумовлюють необхідність об'єднання їх в цілісну за своєю ідейністю дію. Оскільки «народження» театральної вистави відбудеться тільки у разі спільної дії всіх вхідних елементів: слова (розмова, монолог), дія і міміка учасників, музика, декорації, тощо. Кожен з цих елементів повинен що-небудь вносити від себе і в жодному з них не повинно бути «порожніх місць» та «провалів». Також слід нагадати, що кожна деталь інтер'єру, кожен реквізит, навіть найменший має бути використаний, інакше відбудеться перенасичення сцени та постане загроза розсіяння уваги глядача. Не дарма кожен актор та режисер знає відомий вислів А. Чехова – «Якщо на початку п'єси ви бачите рушницю, то до кінця п'єси вона має вистрілити». Сенс цього вислову у тому, що всі деталі майбутнього спектаклю мають працювати на головну ідею, тому випадковим речам на сцені місця не має. В цьому

і є головний сенс комунікації, іноді найменший, найпримітивніший елемент може розповісти цілу історію та побудити «бурю» емоцій.

Щодо особи, яка з'єднує в єдину структуру усі семіотичні мови, то вона називається режисером, саме йому відводиться роль професіонала семіотичного плану, який здійснює переклад з однієї мови на іншу: тобто режисер насамперед детальний тлумач автора, і, головним чином, тлумач з чисто театральної точки зору [38, с. 70].

Однією з важливих особливостей театрального мистецтва виступає паралельність візуального й аудіального впливу, тобто багатоканальність і одночасність передачі повідомлення. Глядач в такому випадку виступає одержувачем того повідомлення, що створено для нього театральним колективом. Він сприймає інформацію через своє власне сприйняття світу, через свою, особливу систему кодів. Звідси виникає питання про співвідношення коду «говоруна» і «слухача». Французький лінгвіст Ж. Мунен, оскаржуючи можливість розгляду зв'язку між актором і глядачем, як комунікативних відносин, ґрунтується на тому, що справжня комунікація (а на його думку, такою є тільки лінгвістична) залежить від можливості двоспрямованого обміну інформацією між комунікантами, котрі володіють єдиним кодом (наприклад, французькою мовою). На думку вченого, процес передачі інформації в театрі є односпрямованим, а роль відправника й одержувача інформації фіксовані [38, с. 82].

Комунікація «спектакль – глядач» [37] представляє один з ефективних критеріїв оцінки суспільного попиту постановки, залишаючи при цьому відкритим питання про художню гідність спектаклю та питання зв'язані з відвідуваністю театру. Що правда, реалії останнього часу свідчать про те, що театр майже перестала відвідувати інтелектуально просунута частина публіки, зал для глядачів заповнюється здебільшого «неофітами», поки що мало пристосованими до сприйняття сценічного артефакту. Сучасна художня та економічна

ситуація значним чином змінила соціальний склад глядацької зали, тепер глядачі відвідують театр тільки зі спонукальних причин, причин соціального престижу та сфери духовних потреб. В цьому контексті ідея К. Станіславського про те, що публіка є колективним співтворцем вистави нарівні з акторами та режисером видається вкрай утопічною. Співпереживання (емпатія) і ідентифікація в сьогоднішній «дорослій» глядацькій залі майже не зустрічається [37, с. 3]. Вони більшою мірою збереглися в аудиторії дитячої вистави. Усе це змушує режисера використовувати ефект саспенсу (suspense – тривожне очікування, занепокоєння), що полягає у тому, аби сформувати в аудиторії нервову передчуття розв'язки, окремої мізансцени або всієї постановки. Ефект цей запозичений був з арсеналу кіноіндустрії, а сам термін «саспенс» належить А. Хічкоку і полягає в побудові особливої інтриги, що провокує у публіки стан напруженого психологічного настрою. Саспенс характерний для театральних сюжетів «чорної» комедії, парадоксальної драматургії, що зберігає підвищений адреналін аж до фінальної фази.

Ще один різновид комунікаційних відносин, що пов'язаний зі сприйняттям театральної постановки представлений бінаром «спектакль – театральна критика» [6]. Це, на перший погляд, одна з комунікацій, що найчастіше призводить до антагонізмів, бо вона включає дві професійні складові, кожна з яких, як правило, опирається на непогрішності власних суб'єктивних суджень щодо театального дійства. Тут зустрічаються дві по своїй природі різні сторони: ті, хто створюють виставу, як мету театального мистецтва та ті, хто її оцінюють. Так би мовити, театродіячі та театрознавці [19, с. 29]. Може тому в середовищі театральних практиків виникло стійке і не завжди підтверджене практикою твердження, що в критики йдуть ті, хто не виявив здібностей до акторства і режисури.

В подібній інтерпретації, професія театального критика становить, певною мірою, сублімацію особистої творчої

неспроможності. Але тільки завдяки театральній критиці, поставлені на протязі двох століть вистави одержали звання культурної пам'яті. Ми переконані, що саме критика актуалізує театральну площину, зберігає її для театральної історії, не дозволяючи стати «павшою» чи забутою. Не дарма відомий критик та історик сценічного мистецтва Б. Алперс назвав її «театральною пам'яттю епохи» [1, с. 38].

Комунікація «спектакль – критика» [19] віддзеркалює відносини між драматургією і театральною режисурою у зворотному порядку. В останньому комунікативному типі, слова складаються в репліки, які згодом візуалізуються в процесі побудови мізансцен. Театральна критика – це своєрідний зворотний хід подій: сценічна візуальність трансформується в вербальний ряд, перетворюючись в сукупність суджень з приводу вистави.

Практика демонструє, що театр аж ніяк не байдужий до відгуків критичного фаху, інакше, як тлумачити постійні спроби «приручення» того чи іншого театального рецензента та прагнення багатьох режисерів змусити критику працювати під певне художнє замовлення. Тут виникає інша не менш важлива грань зазначеного комунікативного зв'язку – проблема незалежності, незаангажованості людей, які пишуть про театр. Про те, наскільки в сучасних умовах їм вдасться зберігати власні естетичні позиції, дистанціюватися у своїй праці від прагнення «присвоїти» їх або, навпаки, встояти під час агресивного пресингу практиків сцени.

Рівнів аберації всередині комунікації «спектакль – театральна критика» чимало і вони досить помітні. Справа не тільки в загальнокультурному і професійному дефіциті у багатьох театрознавців, але і в тому, що театрознавча освіта здійснюється чи не за «залишковим принципом». Актори та режисери невідривні від театру. А майбутні критики часом дуже далекі від того, як створюється спектакль. Вони на ділі не осягають, що таке режисерський задум, як він реалізується в

сценічній практиці, які етапи проходять актори та режисери протягом більшої частини навчання та можуть лише прочитати, але ніяк не побачити своїми очима. Все це породжує бібліотечно-кабінетний «книжковий» тип критика, котрий може бути освіченим, але такий далекий від живого театрального життя. Тому рецензії нерідко перетворюються на банальний переказ дії того, що відбувається на сцені. Театр – це ні в якому разі не ілюстрація літературного твору. Література – лише привід для театру. Сцена ж – привід для гри. «Художня критика не може дозволити собі неточності відносно художньої сторони твору...» зазначала – Т. Любимова у своїй праці «Аксіологічна будова витвору мистецтва» [25].

Отже, об'єднуючи під своїм початком безліч мистецтв, театральний код охоплює різні художні мови, які, у свою чергу з'єднуючись разом, утворюють особливу мову, театральну. Кодування театрального твору відбувається через діяльність театрального колективу і являє собою початкову стадію здійснення театральної комунікації. Особа, яка з'єднує в єдину структуру різні семіотичні мови, називається режисером. Звідси випливає комунікативна модель «драматург – режисер» [1], згодом «спектакль – глядач» [37], та комунікативний тип «спектакль – критика» [44].

Таким чином, у рамках нашої наукової роботи, доречно розглянути комунікативні моделі у сучасному театрі.

2.3. Комунікативні моделі у сучасній театральній практиці.

Театр вважається найвищим проявом людської любові до прекрасного, адже його прагнення зруйнувати межі фантастичного та реального, бажання перенестися в інший світ або історичну епоху, приміряти на себе в межах одного життя безліч інших, не зрівняється з

іншими видами мистецтва. Він об'єднує і згуртовує, породжує суперечки й вичерпує їх, диктує свої правила, стає жертвою моди або навіть йде на поводу у глядацького смаку. Театр як і будь-яке інше мистецтво, вимагає співучасника, яким і є глядач. А В. Мейєрхольд зазначав «...театр будується не лише тими, хто працює на сцені, нехай навіть дуже талановито, а й обов'язково волею глядацької зали» [31].

Що стосується взаємин з глядачем, то у кожного театру вони свої, унікальні та неповторні. Одні, спеціалізуються на вихованні, другі розважають, треті кидають публіці виклик. Та головне правило для всіх – глядач не має залишатися байдужим. Без нього, що плаче, сміється у не потрібний момент, гупає дверима, коли хоче непомітно вийти, але стається навпаки, що не вимикає телефон, котрий потім верещить на усю залу і так заважає працювати акторам, без тих, хто аплодують, кричить «браво!», затримують подих на переломних моментах, театр перестане бути театром. Та й взагалі, перестане бути.

Не можна також не відзначити те, що в різні епохи глядачі по-різному взаємодіяли з безпосередніми учасниками вистави, та й один з одним між собою. Це була ціла еволюція. Цілком доречно тут те, що актори, режисери, художники, гримери, композитор, світло оператори, бутафори – всі вони видимі й невидимі творці нових реальностей в контексті окремого театру. Усі ці люди стараються виключно для глядача [20, с. 9].

Зал сьогодні наповнюється «різнокаліберною» публікою, тому в оксамитових кріслах ми можемо побачити критиків усіх родів і ступенів «зубастості», персонажів світського «життя», справжніх театралів, мрійників, масу шанувальників конкретних акторів, студентів та й просто випадково прийдешніх людей. Також театральні зали заповнюють глядачі різного соціального статусу, освіченості, віку, матеріального достатку. Тому, глядач, або як його позначають соціологи – реципієнт двосторонньої комунікативної системи театального

мистецтва, вважається співучасником сценічного мистецтва в тому відношенні, що без нього неможливий процес розуміння тої чи іншої вистави. Ю. Лотман – літературознавець, культуролог та семіотик тонко підмітив специфіку комунікативного зв'язку «спектакль – глядач» [26]. Він звернув увагу на активність публіки як адресата та пояснював, що активність ця полягає в сукупності посилів які йдуть в зал для глядача зі сцени. Це одночасно представляє констатацію активної ролі глядача в комунікативному механізмі сприйняття вистави. Аналогічної позиції дотримується філософ, сходознавець, кінематографіст О. П'ятигорський. Він впевнений в тому, що тільки наявність «зовнішнього спостерігача» надає спектаклю семіотичну визначеність [26, с. 61], тобто це як бартерні послуги: театр не зможе існувати без публіки. А публіка у свою чергу без театру. Адже його важливість у житті людини безцінна.

Театральна комунікація «спектакль – публіка» [5] функціонує на двох рівнях: первинному і резонансному. Резонансний рівень пов'язаний з активним обговоренням вистави в глядацькому середовищі й саме це є головним свідченням успішної реалізації режисерського задуму, акторського виконання та успішного вирішення усіх художніх завдань. Ступінь стимуляції колективної культурної свідомості, що реагує на спектакль, є доказом того, що публіка є активним компонентом театрального комунікативного простору. Без комунікації «спектакль – глядач» театр нездатний знайти цілісного буття. Іншими словами, тільки за умови включеності глядача в рефлексивну діяльність спектакль втрачає свою віртуальність, перестає існувати у свідомості авторів, як певна уявна дійсність, а натомість знаходить художню і смислову повноцінність, змістовність, жанрову природу та форму. Перейшовши кордон, який відокремлює реальний світ від світу театрального, глядач виступає фігурантом як мінімум двох чітко виявлених типів комунікативних відносин, а саме: «Я – спектакль» та «Я – інша публіка».

Доречно тут повернутися до згадуваних нами бартерних послуг, які описував К. Брауні – режисер, мистецтвознавець та антрополог, а саме вплив театру на психічний стан людини [14]. А це: усвідомлення людяності, адже спостерігаючи за буденними ситуаціями з боку, співчуваючи персонажам, або навіть уявляючи себе на місці акторів, сам того не розуміючи, глядач усвідомлює, що саме робить нас людьми та запам'ятовує як слід поводити себе у тій чи іншій ситуації, здобуваючи безцінний досвід. Також доведено, що регулярне відвідування театру покращує висловлення почуттів та емоцій, розвиває здатність до комунікації, й що дуже важливо, допомагає у взаєморозумінні зі світом і іншими людьми. Деякі спектаклі навіть дають розуміння того як працює наша власна свідомість, як її розширити та навіть допомагає у сприйманні інших людей і культур; це відмінний спосіб дослідження світу, людських взаємин та аналіз нашого оточення. Є навіть психологічна реабілітація театром, така як драма терапія і передбачає вона: розв'язання проблеми, що непокоїть людину; досягнення катарсису; поринути в себе і, що головне прийняти себе таким, який є; навчитися взаєморозуміння не тільки з внутрішнім голосом, але й з оточенням. З нашої точки зору, особливість театрального простору полягає в тому, що він здатен з'єднувати в утвореному комунікативному акті представників різних суспільних сфер і шарів, котрі поза театром, можливо, ніколи б не знайшли спільної мови. У такому просторі, згідно з думкою французького психоаналітика та засновника Паризької школи фройдизму Ж. Лакана, реалізується символічна комунікативна функція: глядач ототожнює себе з героєм або навіть групою персонажів, а потім підсвідомо починає поводитися, відзеркалюючи у поведінці риси щойно побачених сценічних образів. Таким чином, стає зрозумілою особлива популярність героїчних трагедій в періоди серйозних соціальних потрясінь: цей жанр, крім демонстрації зразків самовідданості, здатності

до самопожертви та патріотизму, бере на себе функцію поведінкової парадигми.

Важлива особливість комунікативних відносин «спектакль – публіка» полягає в тому, що в театральному просторі адресат виводиться за межі своєї власної суб'єктивності. Тобто він отримує можливість зрозуміти буття Іншого і через його призму глибше пізнати власне буття. Тому, стає зрозуміло завдання багатьох авторів вистав – актуалізувати суб'єктивно-особистісну причетність глядача до того, що відбувається на сцені, при цьому прагнучи наділити події на сцені ілюзією реальності для досягнення цієї мети. Втім, щодо комунікативності театральної вистави й глядацької аудиторії не обходиться без скепсису і непорозуміння. Публіка сприймає театр як уявлення, а не як засіб комунікації. Він навіть не підозрює про те, що є включеним в комунікативний процес.

Проблема взаємовідносин режисури та драматургії виникла в історії театру задовго до формування режисури як самостійного виду художньої творчості. Становлення і подальший розвиток театального мистецтва проходило в різні історичні періоди та в кожному з них існував свій художній домінант або наставник, який брав на себе функції постановника вистави. Драматургічний театр епохи Середньовіччя мав справу з муніципальною і корпоративно-цеховою режисурою. Сягаючи в історію та починаючи з театру доби відродження, найбільш поширеними були моделі «авторської» і «акторської» режисури, коли функції постановника в першому випадку здійснювали самі драматурги, а в другому – провідні актори театру, які ставили спектакль на основі власної інтерпретації тієї чи іншої п'єси, редагуючи свій задум відповідно до контексту найпоширенішого в той чи інший час мистецького спрямування. «Акторська» режисура розглядала постановника вистави як посередню ланку між драматургом і публікою. А завдання його полягало головним чином у тому, щоб перекласти текст

п'єси в сценічну партитуру та зберегти основні художні складові авторського задуму, не змінюючи його літературного трактування, композиційної структури та смислових акцентів. Характерною особливістю такої «акторської» моделі режисерської діяльності в сучасному театрі є те, що постановник не слідує за текстом. В такому випадку режисера, як правило, розширює свої мистецькі та культурно-історичні горизонти. Важливе місце в подібному типі відносин режисера й драматургії займає встановлення причинно-наслідкових психологічних зв'язків між дійовими особами, що призведе в результаті до появи сценічного образу [8, с. 78].

На противагу цьому, Ж. Дерріда описував «авторську» модель комунікації, яку називав ще «теологічною». Тобто, тип театральності, який характеризується домінуванням драматурга і, відповідно, вербальністю, де «автор-творець, який, озброївшись текстом, не втручається, а просто наглядає за темпом або змістом уявлення, з'єднує їх і керує ними, даючи твору представляти його в тому, що зветься змістом думок, задумів та ідей. А представляють усе, звичайно, актори, наче поневолені раби, що вірно виконують провісні задуми «пана» [8]. Минуло багато років, змінювалися театри, театральні устрої, методи роботи з акторами, змінювалися жанри та методики, але ці дві моделі лишилися не змінними. Навіть зараз, у сучасному світі так і залишилися «авторська» та «акторська» моделі комунікації, де кожен режисер світу обирає собі ту, яка «ближче» до душі або комбінує їх.

Окрім таких комунікативних процесів як «спектакль – глядач», «спектакль – театральна критика», ще не слід забувати, що для режисера основним матеріалом в його роботі є творчість актора.

Якщо актори не творять, не мислять і не відчують, якщо вони пасивні, то – режисерові немає сенсу створювати спектакль. Тому перший обов'язок режисера, полягає у тому, щоб викликати в акторах творчий процес, розбудити його органічну природу для справжньої,

повноцінної, та головне, самостійної творчості. Коли ж цей процес досягне вершини, то слід звернутися до другого обов'язку режисера – підтримувати цей процес, не давати йому згаснути та постійно направляти його до мети відповідно загального задуму вистави. Режисерові доводиться мати справу не з одним актором, а з цілим колективом, тому виникає і третій його важливий обов'язок – безперервно узгоджувати між собою результат творчості всіх акторів таким чином, щоб створити зрештою ідейно-художню єдність вистави – гармонійно цілісний твір театрального мистецтва [10].

Всі ці завдання режисер здійснює в процесі виконання своєї головної функції: творчої організації сценічної дії. В основі якої завжди той чи інший конфлікт. А конфлікт у свою чергу викликає зіткнення, боротьбу, взаємодію між персонажами п'єси, що літературною та театральною мовою зветься зав'язкою. Режисер має організувати й виявити конфлікти через взаємодію акторів, які перебувають на сцені.

Але здійснити цю функцію переконливо – так, щоб актори діяли на сцені правдиво, органічно і глядач вірив би в істинність їхніх дій, неможливо за допомогою насильства, методом наказу та командування. Режисер повинен вміти захоплювати актора, надихати його, розбурхувати уяву та непомітно направляти на правильну дорогу істинної творчості.

Для того щоб і режисер і актор могли по-справжньому творити, необхідно, щоб кожен з них знав і розумів ту дійсність, ті явища життя, які належить зобразити на сцені. Припустимо таку ситуацію: режисер володіє необхідним запасом знань, життєвих спостережень, думок і суджень про те життя, яке потрібно відтворити на сцені. У актора ж ніякого «багажу» в цьому відношенні немає. Режисер зможе творити, а актор у свою чергу буде змушений механічно підкорятися волі режисера, наче робот чи раб. Відбуватиметься одностороння дія, але самої творчості не відбудеться. Запал режисера з часом згасне від того,

що він почуватиме себе не наставником, а дресирувальником. Аналогічно до цього в актора рівень запалу теж знизиться через необхідність покори волі режисера та через відсутність свого власного вкладу у справу. А тепер уявімо протилежну ситуацію. Актор отримає можливість творити й своєю творчістю буде впливати на режисера, зворотного ж впливу він отримати не зможе. Вказівки наставника неминуче виявляться малозмістовними та непереконливими. Що підірве авторитет режисера та призведе навіть до втрати його керівної ролі. Робота буде протікати стихійно, неорганізовано, почнуться творчі розбіжності, і спектакль не набуде тої ідейно-художньої єдності, тієї внутрішньої та зовнішньої гармонії, яка є законом усіх мистецтв. Таким чином, обидва варіанти негативно позначаються на загальній роботі [8; с. 68].

Припустимо, режисер дає акторові певну вказівку щодо того чи іншого моменту ролі, це може бути жест, фраза чи інтонація. Актор, сприйнявши вказівку, осмислює її, пропускає через себе на основі власних знань та суджень і за умови, що він дійсно знайомий з часовими рамками описаного автором, вказівка режисера неодмінно викличе цілий ряд асоціацій, пов'язаних з досвідом, з тим, що пізнав з книг або з розповідей людей. В результаті ця вказівка і власні пізнання актора, взаємодіють та утворюють певний сплав або синтез. Актор не механічно відтворить те, що від нього вимагають, а творчо. Виконуючи завдання, він одночасно виявить самого себе і свою власну творчу особистість. Режисер, віддавши акторові свою думку, отримає її назад (але у формі сценічної фарби) та ще й з відсотками. Його думка виявиться збагаченою шляхом синтезу знань, не тільки своїх, але й знань актора.

Так творчо виконуючи режисерську вказівку, один впливає своєю творчістю на другого. Даючи завдання, режисер неминуче буде відштовхуватися від того, що він отримав при виконанні попередньої

свої вказівки й тільки так буде відбуватися просування в роботі. Кожне нове завдання неминуче буде іншим.

Отже, режисер має відповідати вимогам Станіславського, бути творчим акушером і ні в якому разі не допускати перетворення в няньку або дресирувальника. Справжній постановник є для актора не лише вчителем театру, а й вчителем життя. Він мислитель і суспільно-політичний діяч. Він виразник, натхненник і вихователь того колективу, з яким працює. Тому, доречно у рамках нашого дослідження перейти до наступного розділу та визначити роль театральної комунікації у житті Європейських театрів.

РОЗДІЛ 3

КОМПЕРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ МОДЕЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ

3.1. Роль комунікації у діяльності Європейських театрів

Поняття театр залишається не змінним яку б країну світу ми не розглядали. Якщо перекладати з латини, це місце для видовищ. На сьогодні наша Земля налічує 197 держав і у кожній особливе місце займає саме театральне мистецтво. Воно унікальне за своєю природою завдяки тому, що становить, по-перше, синтез усіх можливих мистецтв – музики, літератури, хореографії, скульптури, вокалу, образотворчого мистецтва, тощо. По-друге, володіє власною специфікою: відбиття дійсності, показ на практиці тих чи інших конфліктів і навіть варіації їх вирішення, розкриття характерів, їх трактування та оцінка. І все це відбувається за допомогою драматичної дії, рушієм якого є актор. Портрете, у театральному просторі використовуються численні досягнення різних наукових сфер та видів технічного забезпечення. Підтвердженням цього, на нашу думку є наукові розробки психології котрі послугували основою акторської та режисерської творчості, а дослідження в області семіотики, теорії комунікації, історії, соціології, риторики, фізіології й медицини в навчанні сценічної мови та сценічного руху. Розвиток різних галузей техніки у свою чергу дає можливість удосконалення та, навіть, переходу на новий рівень машинерії сцени: звукового і шумового оформлення; світлової апаратури та додаткових сценічних ефектів (наприклад, дим на сцені). Пригадуючи відомий вислів Мольєра, можемо сказати, що театр «бере своє добро там, де його знаходить».

Театральний процес на основі простої комунікативної схеми можемо розглянути шляхом виділення властивих їй фундаментальних особливостей: комунікація є процесом передачі повідомлення від

режисера до глядача, через сцену. Публіка у такому контексті є колективним співтворцем вистави нарівні з акторами та постановником у будь-якій країні світу й у будь-якій часовій рамці. Усе це змушує режисерів до пошуків нового, як наприклад, ефект саспенсу аби створити особливу інтригу, яка має спровокувати стан напруженого психологічного настрою. У кожній країні свій саспенс. Найкращим прикладом в Україні є Київський «Дикий театр» [18] під керівництвом Ярослави Кравченко, що створився у 2016 році та спрямований на провокацію та відвертий діалог з глядачем. Головний їх вектор створення радикальних, гостросоціальних вистав. Через не типові, постмодерністські режисерські рішення, сміливі методи виконання, досить тяжкі для сприймання теми, ненормативну лексику та насичені спецефекти вистави мають вікові обмеження.

У кожній Європейській країні свої, особливі відносини з глядачем. На окрему увагу заслуговує грузинський театр, який являє собою унікальний культурний феномен. Це своєрідність сюжетів, експресивна гра акторів, що насичена щирими емоціями та супроводжується чарівною етнічною музикою. Також грузинські постановники особливу увагу приділяють історичній відповідності декорацій і костюмів. Але найголовніше для них – вбрання сцени. Нехай навіть спектакль має мінімум декорацій, але вбрання сцени буде обов'язково унікальним.

Комунікативна модель «спектакль – глядач» передбачає обов'язок театром постійно враховувати мінливість публіки, її відносини як до самого театрального мистецтва так і до конкретних вистав. Адже багато з того, що ще вчора здавалося нам актуальним і новаторським, сьогодні потребує оновлення. Тим більше, що естетичні смаки та запити суспільства сьогодні формує не тільки театр й інші види мистецтва, а скоріше засоби масової інформації з їхніми «трендами». Присутня на виставі публіка не втрачає своєї індивідуальності, але колектив і його

загальний настрій впливає на нього як на члена групи. Тобто глядач «роздвоюється». Йому, як індивіду необхідна аудиторія, адже саме колективне переживання підсилює його реакцію. Процес сприйняття вистави народжує ситуацію, яка в будь-якому випадку викликає в глядачах емоції. Саме на цій основі й створюється та спільнота, та єдина система, яку ми можемо розглядати як соціальну групу. Одним з основних ознак подібної групи є «тимчасовість» її єдності, тому, що по закінченні вистави вона розпадається. Вплив театрального простору припиняється і набуває чинності лише під час наступної вистави. А відносна стійкість аудиторії, як певної системи, забезпечується завдяки тому, що одна глядацька група змінюється іншою.

Модель «спектакль – критика» дещо схожа на «спектакль – публіка», адже також дає оцінку суспільного попиту вистави, але головна її відмінність в тому, що тут комунікація здійснюється не скільки на колективну свідомість, скільки на окремого індивіда. Театральні критики класифікуються за двома видами: книжкові та «театрознавці». Суть книжкового критика полягає у тому, що він у першу чергу теоретик, він може мати блискучу освіту, бути чудовим майстром своєї справи, але знає театральний простір лише з літератури та з того, що бачив на сцені, не уявляючи при цьому усього, що залишається поза розумінням глядача та відбувалося до «народження» вистави. Інша справа у ситуації з «критиком – практиком» котрий чітко уявляє роботу театральної трупи на всіх її етапах: від «читки» до генеральної репетиції.

Роль професіонала семіотичного плану дістається режисеру, він є тою особою, що з'єднує в єдину структуру усі складові вистави та перекладає з книжкового тексту на живу мову з її жестами та мімікою. Комунікація «режисер – актор» поділяється на дві моделі «авторської» і «акторської» режисури: авторська полягає у тому, що її здійснювали самі драматурги, виступаючи у ролі наставника, котрий створює

особливий простір, займається сценографією, шукає цікаві «прийоми» та постійно направляє актора у правильне русло. А суть акторської режисури, навпаки, у тому, що автор-творець, озброївшись текстом, не втручається, а просто наглядає за темпом просування, даючи твору представляти його в тому, що зветься змістом думок, задумів та ідей, що їх реалізують провідні актори театру на основі власної інтерпретації, при цьому режисер направляє лише за умови збереження «скелету» п'єси або коригуючи задум відповідно до контексту панівного в той чи інший час мистецького спрямування. Якщо дати такій людині свою п'єсу, то треба бути готовим до того, що вона може не відповідати вашим сподіванням, але може стати самостійною, унікальною і навіть дуже цікавою. В такому випадку режисура, як правило, розширює свої мистецькі та культурно-історичні горизонти. Важливе місце в подібному типі відносин режисури й драматургії займає встановлення причинно-наслідкових психологічних зв'язків між дійовими особами, що призведе в результаті, до появи сценічного образу. Така режисура зазвичай розглядала постановника вистави як посередню ланку між драматургом і публікою. Завдання його, полягало у тому, щоб перекласти літературний текст в сценічну партитуру.

Модель «режисер – актор» полягає у відносинах та обов'язках двох сторін. Режисер зобов'язаний викликати в акторах творчий процес, не давати йому згаснути й направляти до мети відповідно загального ідейно-художнього задуму вистави. Обов'язок актора дещо інакший, він має створити чіткий образ, враховуючи особливості характеру свого персонажа, також не забуваючи про часові та історичні параметри. Враховуючи те, що усі моделі комунікації є двосторонніми, то спектакль зможе «отримати життя» тільки за умови включення усіх сторін.

Загалом побудову сучасного Європейського спектаклю можемо розбити на такі ступені: Перший – вибір літературної основи вистави, обговорення її, звертання до історії та традицій часових рамок

театральної площини. Це своєрідний великий підготовчий період, який проходить під керівництвом художнього керівника та є блискучим прикладом використання моделі «драматург – актор». Але попри роботу з трупкою, повноцінними й не менш головними «дійовими особами» стають комерційний директор, він же продюсер та головний бухгалтер, адже необхідно визначити й затвердити фінансовий кошторис спектаклю. Цей, здавалося б, технічний аспект театрального виробництва закладає основу як художнього рішення, так і подальшого успіху майбутньої вистави. Звичайно, не завжди можна виводити пряму залежність художнього досягнення від розміру суми, вкладеної в підготовку вистави. Однак можна з упевненістю говорити про те, що недостатнє фінансування може дещо «опустити» попит на постановку.

Фінансовий кошторис спектаклю враховує величезну кількість чинників: перші розрахунки починаються вже при виборі літературного матеріалу. Тут важливий рік написання п'єси – по-перше, через монтаж сцени та костюми, а по-друге, через дію «Міжнародної конвенції про авторські права». Згодом підраховуються виплати гонорарів, та мова не тільки про оплату роботи акторів, постановника, художника по костюмах, композитора, балетмейстера, візуального декоративного оформлення, принципи музичного оформлення (написання оригінальної музики, підбір вже наявних музичних творів або запис музичного оформлення) а й про планування репетиційного процесу, адже попри репетиції нової п'єси ще є робочий репертуар.

Коли затверджений фінансовий кошторис спектаклю і складений графік роботи над ним, завершується підготовчий етап з урахуванням творчих можливостей акторів та настає час для переходу до другого етапу – підготовка самої дії. Тут доречно виділити два аспекти, що взаємно доповнюють один одного: репетиційний процес та виготовлення матеріальної частини (костюмів, реквізиту, декорацій, тощо). При цьому особливу важливість набуває координація всього

репетиційного процесу, адже актори повинні не просто приходити на репетиції в термін, але і відповідно до графіка вчасно освоювати текст, танці, пластичні елементи. Лише за цих умов підготовка вистави буде розвиватися без зривів та зупинок. Вчасно повинні виготовлятися елементи художнього оформлення: якщо на початковому етапі костюм або декорації не мають особливого значення, то на пізніх стадіях відсутність матеріальної частини постане великою проблемою. Графік репетицій координується режисером-постановником і здійснюється великою групою учасників вистави. Завідувач трупі планує явку акторів, статистів, масовки, музикантів, тощо. Сценограф і художник по костюмах працюють в тісному контакті з завідувачем художньо-постановчої частини, організовуючи виготовлення і монтаж декорацій, бутафорії, реквізиту, пошиття костюмів, постановку світлових і шумових ефектів.

Одночасно з репетиційним процесом починається підготовка до останнього, найважливішого етапу – організації прокату вистави. Оскільки без публіки театр існувати не може, необхідно створити оптимальні умови для показу вистави, охопивши максимальну кількість глядачів. Це – головна умова, як для художнього, так і для комерційного успіху вистави. Розробляється оптимальний графік прокату на стаціонарі та на гастролях, організовується продаж квитків. Ще до прем'єри зазвичай працює рекламна кампанія вистави, що займається афішами, плакатами, буклетами та програмками. Подекуди в рамках реклами проводяться і творчі зустрічі з виконавцями головних ролей та інших членів постановчої групи – це дуже ефективний засіб формування глядацького інтересу.

Кожен з цих етапів надзвичайно важливий і обійтися навіть без одного з них просто неможливо, що, власне, підтверджується всією історією світового професійного театру. Водночас конкретні шляхи становлення і розвитку професійного театру в різних країнах і державах

мали свої відмінні риси, пов'язані з соціальним устроєм, ідеологічною доктриною і, що важливо, з панівною релігією, але етапи підготовки, на відміну від методів комунікації, у всіх країн однакові. Тому доречно порівняти розглянуті нами комунікативні моделі на сучасній практиці європейських та українських театрів.

3.2 Порівняльний аналіз театральної комунікації на прикладі функціонування українських та європейських театрів (Болгарія, Грузія, Білорусь, Угорщина).

Театр – своєрідна школа. Він розкриває життя глибше, ніж на звичайних уроках, адже на уроці розвиваються розумові здібності, а от людяність розкривається лише в театрі. Саме тут можливий синтез розваги з підживленням душі. Реалізована через театр дійсність несе в собі величезний педагогічний потенціал.

Виконуючи своє суспільно-виховне завдання, театральне мистецтво повинно бути при цьому художньо повноцінним, цікавим та приносити художню насолоду, чи навіть пропагувати певні ідеали або моральні цінності. Необхідно відзначити, що театральна площа, як частина загальнокультурного виховання особистості включає у свій арсенал досягнення як професійного театру, так і експерименти театру аматорського, а також цілий пласт культурного багажу накопиченого в побутових і святкових обрядах, видовищах та іграх. Такі потужні підстави, як народна музична та пісенно-танцювальна творчість, з емоційним переживанням над раціонально-логічним є генетично притаманною театральному синкретизму, що природно поєднує в собі різні види мистецтв. Колективний характер якого створює унікальні передумови для активного проникнення театального початку у сферу виховання.

Педагогіка, у такому випадку, досить чітко визначає їх критерії, а саме: здатність до сприйняття театральної вистави, розвиток вміння аналізувати твір й адекватно висловлювати своє ставлення до подій на сцені; навички сценічної дії, тобто вміння досягати цілей персонажа в умовній сценічній ситуації; дотримання ансамблю, вміння взаємодіяти; здібність до співучасті та співпереживання, вміння виявити ціль і мотив кожного повороту сценічної історії. Подібні характеристики єдині для усіх театрів світу. Але, звичайно, вони мають свої, унікальні сторони. Театри подібні людям, у них однакові функції, внутрішні процеси, історія виникнення, але різна зовнішність, особисте походження, методи спілкування як між внутрішніми ланками, так і з глядачем, але кожен бездоганний і унікальний.

На процес становлення білоруського професійного театру вплинули театральна культура українського, польського та російського народів. Репертуар їх складає кращі твори всесвітньої та вітчизняної драматургічної класики. Нині в Республіці Білорусь діють 28 державних театрів, з них 27 – системи Міністерства культури (в їх числі 2 музичних, 18 драматичних, 7 лялькових), 1 – системи Міністерства оборони (Драматичний театр Білоруської Армії). Статус «національний» мають 4 театри, званням «заслужений колектив Республіки Білорусь» відзначені 10 театрів. Діяльність їх спрямована на збереження кращих традицій національного сценічного мистецтва, активну популяризацію досягнень світової класичної та сучасної театральної культури. Здійснюється активна гастрольна діяльність по країнах ближнього і далекого закордоння. Але є, також, ряд проблемних питань, серед яких: недостатнє фінансування постановчої діяльності театрів місцевого підпорядкування, слабка обмінна гастрольна діяльність білоруських театрів всередині країни. Але з метою створення дієвих умов для виправлення цих проблем та розвитку сучасної білоруської драматургії дозріла необхідність створення Республіканського фестивалю

національної драматургії імені В.І. Дуніна-Марцинкевича, що нагадує нашу «Мельпомену Таврії» (щорічний театральний фестиваль починаючи з 1999 року, який проходить у місті Херсон. Головна мета його полягає у популяризації театру, обміну досвідом між творчими колективами, знайомство глядача з театральними прем'єрами, найцікавішими знахідками народних та європейських театрів), а також видання особливого збірника, що містить кращі п'єси сучасних білоруських авторів (в тому числі, молодих і початківців). Останнім часом, білоруське сучасне сценічне мистецтво розвивається за двома основними напрямками: постановка кращих традицій психологічного реалістичного театру. Ця тенденція продовжується вже багато років, але в 1990-і роки стала поступатися місцем творчим пошукам по створенню вистав умовно-метафоричної стилістики, що було обумовлено об'єктивною необхідністю боротьби за увагу глядача. Тепер же значна кількість театральних діячів починають глибше усвідомлювати й розуміти справжню ідейно-естетичну цінність і потенціал саме психологічного театру; другий напрям базується на пошуку театрами видовищної сценічної форми, в якій домінують різноманітні спецефекти, присутня незвичайність та епатажна акторська гра. На сьогодні ці художні тенденції зберігаються і змагаються, що корисно для творчого руху та розвитку. Деякі режисери намагаються, навіть, поєднати видовищність і психологізм, хтось принципово відмовляється від яскравих спецефектів і займається поглибленим вивченням психології людини та її природи. Одним словом, естетичний плюралізм сучасного театального процесу очевидний. Різні потоки, стилі, напрямки співіснують у своєрідному сценічному синтезі. Театр зберігає і розвиває важливі традиції психологічного реалізму й активно засвоює модерністську естетику. Психологічний вербальний театр, де увага, в першу чергу, наділяється слову, є однаково життєвий як і умовно-метафоричний, ритуально-обрядовий, в якому перевага віддається

пластиці, хореографії, пантоміми, музики, тощо. Щорічно драматичні театри випускають значну кількість прем'єр за мотивами білоруської та світової драматургії. Та є певні проблеми, засоби масової інформації майже не розповідають про постановку та прем'єри тих чи інших спектаклів [44]. На просторах інтернету майже не можливо знайти критику та просто коментарі щодо тої чи іншої вистави, що призводить до занепаду такої важливої комунікативної моделі як спектакль – театральна критика.

А ось комунікація «режисер – актор» дуже схожа на українську, адже більшість білоруських театральних колективів працюють обираючи саме авторську модель, що базується на пануванні режисера. Тобто постановник обирає літературну основу, проводить читання п'єси, підбір акторів, а згодом починає творити постійно направляючи їх та реалізуючи свої задуми. Але далі, комунікація між акторами дещо відрізняється від нашої. Ми звикли, що театральний колектив – це єдиний організм, сім'я де один одному допомагають і підтримують. Напевне в Україні не існує такої трупи, яка б не була згуртованою і «жила» б за принципом «моя хата скраю, нічого не знаю». Але для Білоруських колективів це звичайний порядок речей. Вони не розуміють і не сприймають тренінгів на згуртованість колективу, адже кожного хвилює своя роль та свої обов'язки без думок щодо самостійності вистави. Для них це така сама професія як наприклад вчителі, лікарі, економісти, тощо, вони приходять, працюють і йдуть, можуть бути товаришами, але суть поняття згуртованості, об'єднаності та суцільного організму для них чуже. Адже одразу ж постає питання «а навіщо згуртованість?». Школи, лікарні, підприємства працюють без згуртованості й жодне не розвалилося, тож щодо професії актора ставляться так само.

Історія грузинського театру тісно пов'язана з життям народу. Сцена завжди присутня на значних подіях суспільно-політичного життя. Спочатку вона була трибуною, з якої говорили правду, єдиним місцем,

де звучала грузинська мова. Ілля Чавчавадзе, класик грузинської літератури, один з основоположників професійного театру назвав його «Дзеркалом життя народу». Граючи активну роль у духовному житті грузинського народу, театр надавав дієву підтримку національно-визвольному руху, сприяв його активізації, вливав в нього цілющі сили. Звертаючись до історії грузинського театру, можемо прослідкувати вистави, ідейна спрямованість і емоційний настрій яких були повністю співзвучні з патріотичною настановою передової грузинської громадськості. Класифікуючи їх можемо виявити такі групи: до першої належать спектаклі, які розказують про важливі події в театральному житті міста. Зазвичай оцінка критиків, щодо них збігається з глядацькою. До другої групи належать вистави, що вирізняються високим художнім рівнем, чим зазвичай приваблюють велику публіку. Вони по-справжньому виховують масового глядача. Адже втамовують естетичне задоволення і виконують свою соціальну функцію. До третьої групи відносяться спектаклі, художня цінність яких незначна, їх популярність серед глядачів, визначають причини далеко не художнього порядку. Вони привертають некваліфіковану публіку, яка йде в театр виключно заради розваги. Але подібний глядач все-таки відчуває певний інтерес до театру, тому його обов'язок посилення цього інтересу та розвиток публіки задля покращення здатності до правильного сприйняття вистави.

Особливе почуття гумору з їх яскравим темпераментом та музичним смаком більшою мірою вплинуло на естетичний рівень комедійних вистав, в основі яких, національна та світова драматургія. Але яскраві досягнення театральної естетики відтворювалися в межах не побутового реалізму, а романтизму. І цей факт великою мірою підтверджує взаємозв'язок художньої культури з географічною, історичними та ментальними факторами самотності національного мистецтва. Унікальність навколишнього середовища, мальовничість

пейзажів, драматична боротьба за незалежність, психологічні особливості та ціннісні переваги народу Грузії – це все вважається духом романтичного світосприйняття та способом його втілення засобами мистецтва. Органічними для такого напрямку є «піднесено героїчна» та «трагічна» категорії. Подібні риси є одними з яскравих особливостей естетики грузинського театру, що видно по репертуару, за манерою акторської гри та художньому оформленню. Але попри такого напрямку існує ще спектакль – свято у якому розкривається згадуване нами почуття гумору у всій красі та доповнюється неперевершеним темпераментом. Що стосується самої побудови театральної дійсності, то тут структура подібна українській. Кодування театрального твору відбувається через діяльність театального колективу з режисером і являє собою початкову стадію здійснення театральної комунікації. Сама ж театральна вистава не обмежується якимось певним набором використовуваних художніх мов, кожний спектакль має свій набір знакових систем, але Грузія приділяє велику увагу художньому оформленню та вбранню сцени. Іноді цієї уваги навіть занадто багато, особливо коли справа стосується жанру «спектакль – свято». Суть у тому, що особливе вбрання сцени, нові, цікаві спецефекти заповнюють усю увагу і сама суть «вистави – свята» може просто загубитися через недостачу уваги. Аналізуючи Озургетський Професійний Державний Драматичний Театр імені Ал. Цуцунава, чия акторка Тамар Мдінарадзе, що грала роль Німецької жінки та Бабусі у виставі «Поцілунок» на чолі з режисером Анною Петровою на XI Міжнародному фестивалі «Мельпомена Таврії» здобула нагороду у номінації «акторська майстерність: краща жіноча роль» можемо дійти до такого висновку, що усі театри Грузії схилиються до авторської комунікації, чим схожі на Україну та Білорусь, та вважають її найзручнішою та ефективнішою за будь-яку іншу. Вони згодні з тим, що навіть найталановитішому актору

потрібна підтримка та подекуди допомога, аби у підсумку отримати повноцінну, самостійну та якісну виставу.

Розглядаючи театральне мистецтво Болгарії можемо виділити наступні етапи створення і реалізації сценічної роботи: перший етап – пошуковий, що полягає у підборі літературної бази; другий етап – підготовчий – виділення мети, ідеї, головної думки створюваного дійства; третій етап – творчо-виробничий, тобто безпосередня робота над п'єсою та втілення усіх творчих задумів постановника, починаючи з проб на роль, побудови сценографії, розробки костюмів та закінчуючи репетиціями; четвертий етап – просування або реклама. Деколи ще цей етап називають комунікаційною стратегією і суть її у просуванні та продажі сценічного дійства, через сайти у мережі інтернет, журнали, газети, дружні організації, що за домовленістю піарять одна одну; п'ятий етап – реалізація або вихід на публіку.

Болгарські театрознавці виділяють чотири групи публіки: Перша група: «професіонали» – сюди входять актори, мистецтвознавці, театральні критики, виконавці різних галузей сценічного мистецтва, тощо. Представників цієї групи об'єднує те, що усі вони пов'язані між собою сценічним мистецтвом та відвідання вистави для них частина професійного обов'язку. Друга група «естети» – частина аудиторії яку приваблює зовнішній вигляд акторського складу, вбрання сцени. Третя група: «традиційна» – частина аудиторії, що знаходить задоволення у художньому підтексті сценічного твору та безпосередньо суті вистави. Четверта група «невибаглива публіка» – середньостатистична аудиторія у якої відсутня однозначна думка щодо конкретних критеріїв та очікувань від вистави.

Устрій роботи болгарського театального колективу близький українцям через авторську комунікацію, адже режисеру відводиться головна роль, саме він об'єднує усі структури в єдиний організм та здійснює переклад з однієї мови на іншу: з мови літературної та мову

життя. Режисер – художник, що розробляє ескіз декорацій, загальний барвистий задум, ілюмінаційні плани. Режисер – композитор, який пише мелодію сценічної мови, її загальну музику, темпи, нюанси, паузи, тощо.

Театральний образ – одне з найскладніших явищ у світі мистецтва. Конструкція вистави, що існує від відкриття до закриття завіси – це невіддільна частина енергії, джерелом якої є спілкування сцени та залу. При всьому цьому театральний образ – це завжди нова, упорядкована і завершена в собі художня структура. Саме за таким принципом працює Драматичний театр імені Йокая м. Бекешчаба, Угорщина, що мали змогу показати трагікомедію «Незаймана дівчина та чудовисько» на чолі з режисером Пожгої Жолт на XVIII Міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії». Уподобання Угорського режисера дещо схожі з методами роботи болгарських та українських театрів, при чому не тільки обранням авторської комунікації, а й упередженням щодо того, що театральний колектив має бути єдиним організмом.

Історія театального мистецтва Угорщини сягає сивої давнини, як і історії решти театрів вона мала злети та падіння, але було дещо, що виділяє його з поміж інших країн. Початок XX століття для угорського театру було ознаменовано пошуком нових виражальних засобів і способів гри, що не дивно, адже всі театри хотіли здивувати свого глядача. Але коли країни зверталися до класики та історичних п'єс Угорщина обрала інший шлях. У країні був тяжкий період, тому між двома світовими війнами в Угорщині з'явилося безліч приватних театрів. Їх керівники переслідували головним чином комерційні цілі, орієнтуючись на невимогливу публіку, тому в приватних театрах панував розважальний репертуар. Хоча пізніше всі театри Угорщини були націоналізовані. У дусі епохи їх репертуар склали твори світової та вітчизняної класики. Зміна політичного режиму вдихнула нове життя в розвиток угорської культури. З'явилося безліч альтернативних театрів, в яких стали працювати молоді талановиті режисери та актори. Поступово

почали виникати профільні театри, які орієнтуються на власну публіку. Сьогодні, крім так званих художніх театрів є театри, що ставлять комерційні спектаклі й поєднують у своєму репертуарі експериментальні постановки з популярними касовими виставами. У середині театральної структури особливе місце займає театр Барка. Працюючи як театральне та культурне товариство, він містить репертуарний театр, художній центр і театральне ательє. Там ставлять як класичні, так і експериментальні вистави.

Висновок такий, що більшість європейських та українських театрів схиляються до авторської комунікації: «Дикий театр» м. Київ, Україна; Херсонський академічний обласний театр ляльок, Україна; Державний російсько-драматичний театр імені А. П. Чехова м. Кишинів, Молдова; Драматичний театр імені Йокая м. Бекешчаба, Угорщина; Озургетський Професійний Державний Драматичний Театр імені Ал. Цуцунава. Та навіть, наш Народний навчальний театр «Студі-Арт» Херсонського Державного Університету. Але якщо зануритися в акторську комунікативну модель можемо дійти до такого висновку, що вона зручна для невеличких п'єс або інтермедій, що подекуди зветься акторами «халтурою», де зберігається головна ідея, ведучі фрази та особливо важливі повороти подій. Оскільки суть комунікації у тому, аби не триматися тексту, а дати волю творчості, при цьому зберігаючи лише «скелет» вистави. На нашу думку, така модель комунікації може існувати, але тільки у випадках інтермедій, не поширюючись на повноцінні вистави. При чому, режисер має бути впевненим щодо обізнаності своїх акторів, котрі зможуть зберегти й донести головну мету крізь усю інтермедію не загубивши жодної з важливих деталей. Така модель комунікації надзвичайно корисна, адже навчає актора швидкої реакції, вміння підтримати колегу та підвищити навички сценічної майстерності.

ВИСНОВКИ

Дослідження проблеми компаративістики як методу дослідження сучасного театрального мистецтва України та Західної Європи, дозволило сформулювати такі висновки відповідно до поставлених завдань:

1. Розкривши сутність основних понять дослідження, ми отримали безцінний «багаж» знань, щодо устрою, передумов виникнення та функціонування театрального мистецтва, а також виокремили головну особливість театру, що дійсно вирізняє його з-поміж усіх видів мистецтва та полягає у викликанні почуття співпереживання, яке призводить до духовного очищення.

2. Проаналізувавши театральні елементи в обрядах народного календарю та княжому театрі з позиції культурології, стверджуємося у думці, що на українських землях існували первісні театральні форми в народних обрядах як прадавні елементи театру, що розвивалися і претендували на самостійне, незалежне від обряду життя. Однак, початок театру ми пов'язуємо лише з естетичною функцією обрядового дійства, з драматичною грою та тими елементами в яких наявне образно-художнє відтворення діяльності людини або її стосунки з навколишніми факторами. Звертаючись до театрального життя Київської Русі переконуємося, що скоморохи стали першими професійними акторами, котрі виступали ще у ролі співаків, танцюристів, музикантів, фокусників, акробатів, дресирувальників, та навіть, творцями фольклору.

3. Дослідивши становлення українського театру від доби Бароко до ХХ століття ми переконалися, що вертеп є символом цілісності світобудови українців та найвищою художньою формою українського театру. За твердженням багатьох дослідників театрального мистецтва, саме він став прикладом для творців перших вітчизняних

літературно-драматичних творів, зокрема, вертепної драми. Отже, ще до появи професійного українського театру існувало багато його прообразів у народному театрі скоморохів, вертепі, студентському театрі, традиціях та обрядах українського народу. Театр має величезну силу, його дійства – наймогутніший спосіб сформування високої особистості з високими морально-духовними якостями. Адже театральне виховання діє через серце та душу.

4. Охарактеризувавши комунікативні моделі сучасної культури можемо зазначити, що з появою нових засобів комунікації змінюються форми створення, збереження та поширення інформації. Центральне місце в кожній культурі займає текст особливого роду: усний, письмовий, друкований, електронний, театральний. Сам текст виконує в культурі величезну роль, формуючи характер суспільства. Існує безліч підходів до розуміння феномену комунікації, проте, ми розглянули лише три філософські позиції щодо взаємодії культури та комунікації, що взаємодоповнюють один одного. Вважається, що осмислення комунікативних процесів, що відбуваються в постіндустріальному суспільстві, нерозривно пов'язані з позитивним й негативним контекстом сучасної культури. Розвиток особистості та суспільства, загалом, знаходиться в сучасному світі під висхідним впливом засобів масової комунікації, що, диктує необхідність пошуку соціокультурних механізмів, що сприяють гармонізації даного процесу. На наші переконання, комунікацію можна назвати частиною культури, оскільки культура безпосередньо впливає на комунікацію, а та у свою чергу здійснює вплив на культуру, через що відбувається взаємоформування як одної сфери так і другої.

5. З'ясувавши особливості типології театральної комунікації ми можемо стверджувати, що театр, об'єднуючи під своїм початком безліч мистецтв передбачає наявність особливого коду, що охоплює різні художні мови, які, з'єднуючись разом, утворюють особливу мову –

театральну. Кодування твору відбувається через діяльність усіх ланок театрального колективу і являє собою початкову стадію здійснення театральної комунікації. Публіка у такому контексті є колективним співтворцем вистави нарівні з акторами та постановником. А особа, яка з'єднує в єдину структуру різні семіотичні мови, називається режисером. Подібна типологія є єдиною для всіх держав світу.

6. Розглянувши комунікативні моделі у сучасній театральній практиці можемо виокремити модель «спектакль – публіка», що ґрунтується суспільною оцінкою на попит тої чи іншої вистави через активне обговорення у глядацькому середовищі. Модель «режисер – актор» у такому разі передбачає відповідність постановника вимогам К. Станіславського, а саме: бути творчим акушером, вчителем життя, мислителем і суспільно-політичним діячем. Він же виразник, натхненник і вихователь того колективу, з яким працює. На особливу увагу також заслуговують авторська та акторська комунікації, що описують методику створення театрального продукту.

7. Визначивши роль театральної комунікації у діяльності Європейських театрів, нами виділено такі основні етапи створення вистави: перший – пошуковий, що полягає у підборі літературної бази; другий – підготовчий, що передбачає виділення мети, ідеї, головної думки створюваного дійства; третій – творчо-виробничий, тобто безпосередня робота над п'єсою та втілення усіх творчих задумів постановника, починаючи з проб на ролі, побудови сценографії, обрання відповідної моделі комунікації, розробки костюмів та закінчуючи репетиціями; четвертий етап – просування або реклама. Деколи ще його називають комунікаційною стратегією і суть якої полягає у просуванні та продажі сценічного дійства, через сайти у мережі Інтернет, журнали, газети, дружні організації, що за домовленістю піарять одна одну; п'ятий етап – реалізація або вихід на публіку. Таким чином, ми переконалися, що кожен етап створення вистави надзвичайно важливий і обійтися

навіть без одного з них просто неможливо, що, власне, підтверджується всією історією світового професійного театру. Водночас конкретні шляхи становлення і розвитку професійного театру в різних країнах і державах мали свої відмінні риси, пов'язані з соціальним устроєм, ідеологічною доктриною і, що важливо, з панівною релігією, але етапи підготовки, на відміну від методів комунікації, в усіх країн однакові.

8. Здійснвши порівняльний аналіз основних моделей театральної комунікації України та Європи, ми встановили, що більшість європейських та українських театрів схиляються до авторської комунікації: «Дикий театр» м. Київ, Україна; Херсонський академічний обласний театр ляльок, Україна; Державний російсько-драматичний театр імені А. П. Чехова м. Кишинів, Молдова; Драматичний театр імені Йокая м. Бекешчаба, Угорщина; Озургетський Професійний Державний Драматичний Театр імені Ал. Цуцунава та наш студентський Народний навчальний театр «Студі-Арт» Херсонського Державного Університету м. Херсон, Україна. Але якщо зануритися в акторську комунікативну модель можна зазначити, що вона зручна для невеличких п'єс або інтермедій, що подекуди зветься акторами «халтурою», де зберігається головна ідея, ведучі фрази та особливо важливі повороти подій. Адже суть комунікації у тому, аби не триматися тексту, а дати волю творчості, при цьому зберігаючи лише «скелет» вистави. Вважаємо, така модель комунікації може існувати, але лише у випадках інтермедій, не поширюючись на повноцінні вистави. При чому, режисер має бути впевненим щодо обізнаності своїх акторів, котрі зможуть зберегти й донести головну мету крізь усю інтермедію не загубивши жодної з важливих деталей. Така модель комунікації надзвичайно корисна, адже навчає актора швидкої реакції, вміння підтримати колегу та підвищити навички сценічної майстерності.

Проведене дослідження дало можливість порівняти вітчизняний внутрішній театральний устрій із 4 країнами світу. Однак,

кваліфікаційна робота не претендує на вичерпне висвітлення всіх аспектів зазначеної тематики. Подальшими науковими пошуками може бути здійснення порівняльного аналізу діяльності театрів Мальти, Туреччини, Італії та Франції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баканурский А.Г. Украинский фольклорный театр: от истоков до народной драмы. Одесса, 2013. 290 с.
2. Баканурский А.Г. Коммуникативные аспекты театрального спектакля Херсон: Гринь Д.С., 2013. 213 с.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів, ВНТЛ Класика, 2008. 275 с.
4. Возняк М. Початки української комедії (1619 – 1819). Львів, 2000.
URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult229.htm>.
5. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. Київ, 1992. 180 с.
6. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні. Київ, 2011.
URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult229.htm>.
7. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис К.: Оберіг, 2008. 592 с.
8. Важливість театру в розвитку особистості. URL: <https://grdening.ru/uk/pruning/teatralnaya-viktorina-vsya-zhizn-teatr-igry-psihi-razbor/>
9. Гоголь М. В. URL: <https://persons-aforism.ru/aforizm/2731>
10. Дей О. І. Звичаєво-обрядова поезія трудового року. Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року. Київ, 1963. с. 16.
11. Дикий театр. URL: <https://wild-t.com.ua/>
12. Електронна бібліотека. Культура України. URL: <http://elib.nplu.org/object.html?id=378>
13. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера URL: <http://elib.nplu.org/object.html?id=378>
14. Защепкина В.В. Театр как особый тип коммуникации. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-kak-osobyuy-tip-kommunikatsii>

15. Зародження українського театру. URL:
<https://sites.google.com/site/ukrainetheater/home/zarodzennaukraienskogo-teatru>
16. Історія театру URL: <https://otherreferats.allbest.ru/culture/00548477>
17. Курочкін О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка». З історії народних масок – Спішне, 2008. 360 с.
18. Лимаренко Л.І. Студентський театр у системі професійної підготовки майбутніх педагогів: монографія Херс. держ. ун-т. Херсон: ХДУ, 2015. 417 с.
19. Лужницький Г. Історія українського театру. ЗНТШ. Т. 121. Нью-Йорк; Париж, 2009. 289 с.
20. Курочкін О. В. Новорічні свята українців: традиції і сучасність. Київ, 2009. 357 с.
21. Корній Д. Чарівні істоти українського міфу. Духи природи. Харків, 2013. 319 с.
22. Місце театру у сучасному світі URL: <https://yemets.com.ua/ese-misce-teatru-v-suchasnomu-sviti/>
23. Мельпомена Таврії. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D1%97
24. Пащенко В.І. Театр еллінів і римлян : літературознавче дослідження. К.: Веселка, 2004. 29 с.
25. Пилипчук Р.Я. Зародки театру: ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult229.htm>.
26. Семчишин М. Тисяча років української культури, Нью Йорк, 2010, URL: <http://diasporiana.org.ua/mistetstvo/8607-semchishin-m-tisyacha-rokiv-ukrayinskoyi-kulturi-istorichniy-oglyad-kulturnogo-protsesu>
27. Сенюра І. Зародження українського театру. Самбірсько-Дрогобицька єпархія. №3 – 4. 2012.

28. Софронова І І. Старовинний український театр [пер. з російської Н. Федорак]; Львівський національний ун-т ім. І. Франка. Кафедра театрознавства та акторсько майстерності факультету культури і мистецтв. Л., 2004. 336 с.
29. Спектакль-глядач URL:
http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_4.pdf
30. Современное состояние театральной сферы в Республике URL:
https://revolution.allbest.ru/culture/00745728_1.html
31. Театр – як особлива форма міжособистісної комунікації. URL:
<https://lunchonthegrass.livejournal.com/45271.html>
32. Театр як комунікація URL:
http://allref.com.ua/uk/skachaty/Teatr_yak_komunikaciya
33. Театралізовані дійства як засіб розвитку особистості URL:
<https://lektsii.org/12-33768.html>
34. Театральне мистецтво URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE
35. Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.] Під ред. М.Рильського. Т.1: Дожовтневий період. К.: Наукова думка 2014. 518 с.
36. Український театральний простір – ATheatre URL:
<https://www.facebook.com/groups/208445342504790/>
37. Хорошавцева О.П. Характер взаємодії культури і комунікації. URL: <http://www.myluni.ru/journal/clauses/135/>
38. Чураєв В.І. Комунікативна специфіка театру URL:
<http://slovo.mosmetod.ru/avtorskiematerialy/item/992-churaev-v-i-kommunikativnaya-spetsifika-teatra-i-svyazi-s-obshchestvennostyu-sravnitelnaya-kharakteristika>

39. Шахрай В.М Театральне мистецтво як чинник оптимізації взаємодії особистості та соціуму URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/Narodna_osvita/vupysku/13/statti/shahrai.htm