НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені. М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

УДК 008.03 (477)(043.3)

Домanська Олена Анатоліївна

Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня
кандидата культурології

Науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент
Барна Наталія Віталіївна

Київ 2012

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛІ. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми: категоріальний апарат, концепції 10

1.2. Сценічна мова як арт-проект.....30

Висновки до першого розділу.....55

РОЗДІЛ ІІ. ТЕАТРАЛЬНІ СЦЕНІЧНІ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТЕАТРУ ТА ФОРМУВАННЯ СУПУТНІХ ЇМ АРТ-ПРАКТИК

2.1. Театр і видовище як інтегративні фактори формування арт-практик класичного театру.....60

2.2. Театральний нонконформізм як актуалізація естетичного потенціалу арт-практик культури повсякдення.....76

2.3. Театральні фестивалі як форма генерації сценічного простору в культурі повсякдення.....90

Висновки до другого розділу.....135

РОЗДІЛ ІІІ. ТЕАТРАЛЬНА СЦЕНІЧНА МОВА НЕКЛАСИЧНОГО ТА ПОСТНЕКЛАСИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИК

3.1. Стильові трансформації сценічної мови некласичного театру.....138

3.2. Європейський театр ХХ століття у пошуках нових виражальних засад і драматургії.....154

3.3. Формування сучасних арт-практик як сценічно означеного соціального простору.....166

Висновки до третього розділу.....182

ВИСНОВКИ.....184

ЛІТЕРАТУРА.....186

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Починаючи з 90-х років XX ст. культурно-мистецьке середовище України принципово змінюється: прагнення розвиватися у руслі світового художнього процесу приводить до усвідомлення й асиміляції нових культурних арт-практик як в мистецтві, так й у повсякденному просторі буття. Особливості розвитку сучасного мистецтва незалежної України позначаються тенденціями успадкування досвіду постмодерністських арт-практик (перформанс, ленд-арт, боді-арт, енвайронмент та ін.) у просторі сценічних, візуальних мистецтв, архітектури тощо, а також активного розвитку арт-практик культури повсякдення (презентації, нагороди, бізнес-ритуали, фестивалі та ін.). Театральне мистецтво також радикально змінює свої образно-сценічні реалії, стрімко трансформується сценічна мова як інтегративний фактор мистецьких практик культури в цілому. Арт-практики як проміжна сфера між мистецтвом та культурою повсякдення, у свою чергу, впливають на образно-еволюційні процеси в театрі.

У культурологічних, мистецтвознавчих, театрознавчих дослідженнях формується генеративний напрям рефлексії – театрологія як семіологічно орієнтована дисципліна, яка дістала найбільшого розвитку у французькій семіологічній школі. Роботи П.Паві, А.Юберсфельда, Г.Греймаса стають засадничими для осмислення феномену мультикультуралізму полікультурності в його сценічних ознаках, дифузії поняття „сцена”, коли замість онтологічного розуміння „помосту” для гри багато дослідників розуміють цю категорію як певну єдність суб’єктів культури в просторі взаємодії мистецьких практик. Так, зокрема, уже усталеними є категоріальні конструкції: „арт-сцена”, „рок-сцена”, „панк-сцена”, „рейв-сцена”, „віртуальна сцена” і т. ін.

Важливо акцентувати ґенетичні принципи походження й трансформації сценізму арт-практик як проміжних форм між мистецтвом та реальністю повсякденності і як певний діалог культур, синтез мистецтв, рефлексивні

настанови інтерпретації сучасного простору культури постмодернізму в різних вимірах його артизації.

Актуальним проблемам визначення специфікації сучасної історії театрального мистецтва в контексті культури присвячені дослідження театральних художників, режисерів, театрознавців (М.Акімов, І.Андреєва, А.Арто, Л.Баткін, В.Березкін та ін.). Аналіз театрознавчих праць доводить, що важливою є також проблема специфіки театрально-художньої образності (В.Блок, Ю.Бобошко, Т.Бояджиєв) та засобів її втілення (Ю.Бартой), а також виховні, ідеологічні, соціальні та інші функції театральної виразності (І.Безгін, Б.Галаган, Д.Генкін, А.Житніцький, В.Ковтуненко, О.Семашко), що використовуються у святкових та видовищних формах масової культури.

Не менш вагомими є досягнення історичного напрямку театрознавчої науки, зокрема у вивченні вітчизняного театрального мистецтва (Ю.Бобошко, І.Зборовець, В.Ковтуненко, М.Корнієнко, О.Красільникова, І.Мельникова, Ю.Станішевський).

Філософські та культурологічні напрями досліджень теорії сценічних мистецтв визначаються в дослідженнях Т.Адорно, Р.Барта, М.Бахтіна, В.Беньяміна, Ж.Бодрійяра й ін. У театрознавчих, мистецтвознавчих та інших вимірах сценічне мистецтво визначено в рамках театральних систем Б.Брехта, який створив „епічний театр", А.Арто з його „театром жорстокості", С.Ейзенштейна, який розробив модель „вертикального монтажу" тощо. Аналізу дисертаційної проблематики присвячені роботи дослідників І.Андреєвої, Т.Андрущенко, Н.Барна, В.Бондаренка П.Гуревича, Ю.Легенького, Г.Миленької, Г.Мєднікової, Н.Мозгової, Т.Розової, В.Пазенка, М.Хрєнова та ін.

Проте, майже всі дослідники сучасних процесів, які відбуваються у сценічному просторі, хронологічно обмежують свої дослідження 80-ми рр. XX століття. Театрознавчі дослідження мають переважно герметичний характер, не визначають „проміжні" просторові зони планетарної арт-сцени постсучасності, яка існує в естраді, шоу-бізнесі, культурі повсякдення,

постмодерних арт-практиках, мистецьких практиках сучасної культури в цілому.

У даній роботі сценічний простір визначається як певна „сценічна мова" культури, що дає можливість визначити сценічний простір сучасних арт-практик на шляху культурно-історичної реконструкції. Особлива актуальність визначення арт-сцени в полікультурному просторі полягає в тому, що різні форми сценізму (музичні, візуальні, віртуальні та ін.) актуалізують потенціал культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано в межах комплексної програми Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна" та науково-дослідної теми Інституту філології та масових комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна" „Соціально-політичні та інформаційно-комунікаційні проблеми становлення глобального суспільства" (№ 0/10U006273), а також відповідно до планів наукової роботи кафедри журналістики Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна", відповідає науковій темі кафедри „Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі". Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна" (протокол № 2 від 21.04.2011 року).

Мета дослідження – визначити культурологічні детермінанти театральної сценічної мови в формуванні сучасних арт-практик.

Відповідно до мети дослідження було поставлено такі **завдання**:

- визначити образні інтерпретації сценічної мови в контексті відтворення художньої цілісності культури;
- охарактеризувати історіографію проблеми презентації театральної сценічної мови в контексті формування арт-практик;
- диференціювати поняття „сценічна мова", „арт-сцена", „арт-практика" в процесі трансформації сценічного образу культури кінця XX – початку XXI століть;

- дослідити креативний потенціал інтерпретацій арт-сцени в контексті культурологічних досліджень ХХ століття;
- проаналізувати диференціації жанрів сценічних видів мистецтва під впливом метакультурних та метахудожніх чинників;
- визначити принципи синтезу сценічних мистецтв у контексті єдиного глобально-інформаційного поля культури.

Об'єктом дослідження є арт-сцена в контексті експериментальних тенденцій розвитку сучасної сценічної культури.

Предметом дослідження є трансформації сценічної мови в контексті взаємодії театру та сучасних арт-практик.

Методи дослідження. У процесі роботи над темою дисертації було застосовано компаративістський та системний підходи, культурно-генетичний, реконструктивно-інтерпретативний методи презентації сценічного простору сучасних арт-практик. Відповідно до поставлених завдань дисертанткою використовувалися такі методи: аналітичний – у вивченні особливостей художнього відображення в театральному мистецтві та його функцій; історичний – у відбудові соціокультурної та художньо-естетичної динаміки арт-практик ХХ – початку ХХІ століття; теоретичний – в узагальненні притаманних театру соціокультурних характеристик; культурологічний – для комплексного висвітлення світоглядно-стильових парадигм трансформації сценічного простору арт-практик; порівняльний – при розгляді динаміки взаємовпливів різних мистецько-театральних традицій; архівознавчий – у збиранні фактів, що висвітлюють закономірності розвитку сучасного українського театрально-фестивального життя.

Науково-джерельну базу дослідження складають праці, що містять інформацію з теорії сценічних мистецтв: В.Адорно, І.Андреевої, Р.Барта, М.Бахтіна, В.Беньяміна, Ж.Бодрійяра, П.Гуревича, М.Хрєнова та ін.; у мистецтвознавчіх працях, присвячених сучасним арт-практикам, в дослідженнях А. Вартанова, Л.Васильєвої, Б. Галеева, О.Габричевського, К.Гібсона, Дж. Десмонда, П. МакДонаха, С. О'Доноху, С.Беста, Д.Келлнера

визначається специфіка входження сценічного мистецтва в контекст масової культури; важливими є дослідження з інтерпретації сценічного мистецтва як певного синтезу мистецтв у роботах Т.Воробьйової, А.Дугіна, В.Зайцева, В.Конена, М.Поплавського та ін; інтерес викликають дослідження, присвячені специфікації театрального простору А.Бассехеса, Ю.Бобошко, Е.Боулта, І. Вериківської, В.Гайдабури, Н.Гіляровської та ін.

Новизна результатів дослідження полягає в тому, що здійснено системний аналіз сценічного мистецтва в контексті розвитку арт-практик сучасності.

Вперше:

- культурні арт-практики розглянуті з позиції класичного мистецтва та культури повсякденності, що надало можливість прослідкувати ґенезу та еволюцію формування сучасних арт-практик;
- на основі напрацювань філософських, культурологічних, мистецтвознавчих інтерпретацій сценічного мистецтва надано системне уявлення про феномен сучасної арт-сцени як полікультурного та полісценічного явища сучасного мистецтва;
- визначено специфіку застосування сценічної мови в презентації театралізованих видовищ (хеппенінг), культурних арт-практик (перформанс), формоутворенні сучасного візуального простору арт-сцени урбанізованого міста (енвайронмент), презентації рейв-сцени як артефакту театрального мистецтва (ленд-арт). Простежено, що в класичному театрі мистецькі сценічні практики формувалися як редукований образ театральної поетики: кафе-шантани, рев'ю, мюзик-холл, мюзикли, театри мініатюр, театри-кабаре та ін.;
- доведено, що у період постнекласичного розвитку мистецтва арт-практики (хеппенінг, перформанс, акція) вже „конкурують" із театром як певним „архівом" традицій (це презентації, бізнес-ритуали), виходячи з повсякденності й створюючи принципово нові форми сценічного мистецтва: рок-сцена, рейв-сцена, панк-сцена.

Уточнено, що:

- еволюція сценічного простору сучасних арт-практик генетично інтегрована такими формами становлення видовищ сучасної урбанізованого міста, як балаган, панорама, райок, вертепний театр тощо. Постнекласичний театр актуалізував міфологічні, містеріальні, найбільш глибинні пласти видовища, що стало інтегративною засадою єднання „елітарних" та „егалітарних" жанрів сценічного мистецтва сучасності в просторі культури постмодернізму;
- трансформація сценічної мови в тетральному мистецтві ХХ століття відбувалась за рахунок її візуалізації, презентативності, редукції вербально означених артефактів. На перше місце виходили епатаж, жестуальність події, її трансвертивність та непередбачуваність. Усі ці аспекти наблизили театр до сучасних арт-практик постмодернізму створюючи інтерактивний простір (гіпертеатр).

Дістало подальший розвиток:

- положення, що трансформації сценічного простору планетарної арт-сцени пов'язані з синтезом мистецтв, ескалацією видовищності, картинності образу світу. Мультимедіа-технології розширили образ сцени до планетарних масштабів, разом з цим втратили безпосередній контакт актора і глядача;
- теоретична модель інтерпретації сценічної мови як продукуючого механізму дискурсивних практик арт-сцени. Охарактеризовано актантну модель події в сценічному просторі як вихідну категоріальну структуру аналізу арт-сцени, де категорія „акт" визначає всі темпоральності сценічного втілення події.

Практичне значення роботи полягає в методології комплексного, системного аналізу сценічного мистецтва як цілісного розвитку театру та сучасних арт-практик. Арт-сцена визначена як інтегративний образ культури постмодерну в її метакультурному та метахудожньому вимірах. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані при читанні лекцій із

культурології, мистецтвознавства, теорії та історії театрального мистецтва, сценічної мови, а також можуть стати засадою для трансформації сучасних культурологічних підходів щодо новітніх комунікативних технологій масової культури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою. Висновки і положення наукової новизни одержані автором самостійно.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації було оприлюднені автором у доповідях та повідомленнях на шести Всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях: „Культуротворча парадигма українського націєтворення" (м. Івано-Франківськ, 2005 р.), „Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів" (м. Київ, 2005 р.), „Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства" (м. Київ, 2005 р.), „Духовна культура як домінанта українського життєтворення" (м. Київ, 2005 р.) та „Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі" (м. Київ, 2010, 2011 рр.), а також щорічних звітних науково-практичних конференціях Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна" (м. Київ, 2010, 2011 рр.).

Публікації. Результати дослідження висвітлено у формі наукових публікацій. А саме – у семи статтях, чотири з яких розміщені у фахових виданнях, та п'яти тезах, опублікованих за матеріалами конференцій.

Структура дисертації. Структура дисертаційної роботи обумовлена логікою дослідження, що відповідає меті та відображає послідовність розв'язання поставлених завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 203 сторінки, з них 185 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 230 найменувань і складає 18 сторінок.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми: категоріальний апарат, концепції

Розвиток театру початку XXI століття визначається загальним соціокультурним контекстом, соціальними і специфічно-художніми умовами, що особливо інтенсивно змінюються з огляду на радикальні перетворення у сфері культури, які не можуть не впливати на характер функціонування як усієї системи театральної культури загалом, так і театрального мистецтва зокрема.

Сучасний стан українського театру варто розглядати з урахуванням його історичної генези, тих його засад, які формувались під впливом театральної естетики Л. Курбаса і нових постмодерністських традицій. Так, творчість Леся Курбаса Н. М. Корнієнко розглядає як “репетицію до майбутнього українського театру” [96] і, ґрунтуючись на дослідженні його сучасного стану, розвиває концепцію театру як діагностичної моделі суспільства [97], визначаючи ознаки його майбутнього стану, перспективи розвитку [98] та постмодерністські тенденції в сучасному українському театрі. Дослідник робить висновок, що український пошуковий театр кінця XX ст. зосередив свою увагу на поверненні до традиції найпотужніших символів своєї культури, що протягом останніх століть стали дефіцитними [98, с.146].

Традиційно вивчення соціального функціонування театру пов'язане з його розглядом як “соціального”, “особливого соціального” та “соціально-культурного інституту” [71, с.8]. Інституційний підхід є одним із провідних у сучасних соціальних науках, оскільки саме інституційний порядок забезпечує відтворення соціального устрою, регулювання відносин, стабільність ціннісних орієнтацій, нормативний порядок тощо, впливає на мотивацію, регулює соціальні процеси та зумовлює соціальний розвиток [25]. Інституціалізація прагне досягти рівня, що закріплює й цілеспрямовано розвиває діяльність установ та організацій, із допомогою яких театр включає свої суб'єкти до соціальної структури суспільства, зокрема соціально-

художньої як головної для них, сприяє їх формуванню і діяльності як “регулятора і стабілізатора суспільних відносин” [25, с.43].

Саме в цьому процесі театр як соціальний інститут, визначаючи норми й цінності театральної діяльності, розподіляє її й суб'єкти за певними позиціями, ролями і статусами, сприяючи усталеності та ефективності відносин, формуючи нормативну і, разом із тим, творчу взаємодію не лише театральних підрозділів і творців, а і їх (творців) взаємин. Разом із тим, театр, як і будь-який соціальний інститут, хоч і асоціюється з певною соціальною групою особливого призначення, однак його спрямованість є не внутрішньо-груповою, а міжгруповою. Тому він може бути визначений як міжгрупова структура, спрямована на регуляцію стосунків між групами як усередині театру, так і з іншими суб'єктами, причетними до театральної діяльності, чи зацікавленими в задоволенні з допомогою неї своїх театрально-художніх потреб [25, с.45].

Функціонування театру як інституту театральної діяльності, театральної реальності, як особливої сфери суспільства відбувається на перетинах складної мережі як загальних суспільних, так і специфічних художніх відносин. Театр як такий, що трансформує (відповідно до мети і функцій своєї діяльності) всю систему соціальних відносин, із їх допомогою включається в мережу інших взаємодіючих соціальних інститутів, відіграє в них свою роль і набуває свого статусу.

З огляду на соціальну організацію суспільства театр постає як соціальний інститут, що складає основу формування театральної сфери, має свої специфічні закономірності формування та є своєрідним різновидом соціально-художньої практики. Особлива “соціологічність” театру пояснюється, насамперед, його природою й функціями.

Театр за своїм призначенням покликаний бути посередником між особистістю й суспільством, відображати їх соціальні й художні потреби, бути засобом взаємовизнання і взаємопристосування, як і формою пошуку й випробування нових стилів поводження і не лише її стандартів, а й

сенсожиттєвих цінностей і навіть ідеалів життя. Тому сама життєподібність театру є соціальною, бо в театрі є багато від усталеності соціальних форм буття.

Театр як соціально-культурний інститут вирізняється тим, що як система загалом та у функціонально окремих одиницях (окремий театр) він є у своїй основі своєрідним видом духовного, художнього виробництва, колективним за своєю формою і художньо-синтетичним, здатним всебічно і цілісно художньо моделювати суспільство, бути його художньою формою. Ця соціальна уподібненість і художня цілісність (з використанням інших видів мистецтва) впливає на визначення місця театру як соціального інституту в системі мистецтва.

Саме міграція театру як художньої системи пов'язана із зміною його ролі як соціального інституту, зміст якого визначається тими функціями, які він виконує в суспільстві.

Варто відзначити, що специфіку кожного соціального інституту визначає не мета, а функція задоволення колективних суспільних потреб, що розрізняються способом їх задоволення й характером домінуючих функцій, властивих даному інституту [25,с.47]. Головними його соціальними функціями є: репродуктивна (відтворювальна), комунікативна (спрямована на інституціалізацію суспільного спілкування), регулятивна, адаптивна, інтегративна, диференційна (спрямована на зміцнення і підтримку розбіжностей), соціалізуюча, гедоністична і продуктивна [25,с.47]. Однак, залежно від історично сформованих потреб суспільства і, особливо, у театральному мистецтві, порядок їх домінування в кожну епоху є різним. Базовим же принципом є врахування художньої специфіки предмета театру. Відповідно до специфіки даного виду мистецтва і цілісного мистецького твору як певної художньої моделі дійсності, форма якої освоюється шляхом художнього пізнання й переживання, ієрархія його функцій є умовною, бо кінцевим ефектом є одночасне задоволення кількох потреб.

Театр як соціальний інститут у контексті епохи виявляється в конкретному бутті як соціальна організація і, власне, як елемент соціальної структури, що має трирівневу внутрішню будову, одночасно виступаючи як засіб чи соціальний інструмент для досягнення мети задоволення й розвитку художньо-театральних і супутніх потреб, як особлива соціальна спільність і як специфічна формальна система його функціонування й управління.

Театр як соціальний інститут функціонує для задоволення художніх театральних потреб суспільства, що відображаються в системі специфічних соціальних театрально-художніх та інших відносин як усередині театральної системи, так і в зовнішніх різноманітних зв'язках, забезпечують ефективність, тому суспільні відносини становлять зміст діяльності соціального інституту [25, с.50].

Найважливішим суб'єктом, партнером, без якого театр не може функціонувати, і якому він має завдячувати своєю діяльністю, є, насамперед, публіка – полюс і потенціал соціально-театральних художніх потреб. Саме публіка за принципом зворотного зв'язку наповнює змістом і значною мірою своєрідно програмує діяльність театру як соціального інституту та критика як посередник між театром, публікою і суспільством. Такій інституціалізації театру сприяє інститут держави та загалом інституціональний порядок, що підтримує (чи не підтримує) театр.

При вивченні функціонування сучасного українського театру слід враховувати його пов'язаність із таким інститутом, як сім'я (усталеність традиції відвідування театру). Важливо також враховувати своєрідність культурної ніші, яку займає театр у суспільстві, державі і в культурному середовищі,популярність його, що виявляється у своєрідності його функцій у кожну епоху по-різному. Особливість сучасного стану розвитку українського театру полягає в появі ще одного суб'єкта, причетного до функціонування театру. Це інвестор: спонсор, меценат, благодійник.

Функціонування й розвиток театру відбувається в системі соціальних театрально-художніх відносин між суб'єктами цього процесу. Визначена

вище сукупність таких відносин повинна бути доповнена, тому складовими системи є такі взаємопов'язані елементи:

- професійні театрально-художні відносини в самому театральному виробництві, що включають взаємодію різного типу творчих і допоміжних суб'єктів як елементів досить складної підсистеми (управлінські стосунки – "адміністрація" – "трупа", творчі стосунки – "художній керівник – трупа", "режисер – актор", "провідні актори – інші актори" та ін.);

- суспільно-художні театральні відносини (базове системоутворююче відношення – "театр – публіка");

- суспільно-ідеологічні державницько-інституційні (відносини між двома соціальними інститутами на рівні їх соціальних організацій – "театр – держава", у т. ч. типу "театр – цензура");

- суспільно-функціональні ("посередницькі") театральні відносини ("театр – критика", "театр – громадськість", "театр – засоби масової комунікації");

- театрально-педагогічні, просвітницькі та інші "обслуговуючі" відносини ("театр – школа", "театр – театральні навчальні заклади" та ін.);

- театрально-міжмистецькі, інституційні, комунікативні відносини і зв'язки ("театр – література (драматургія"), "театральна спілка – спілка композиторів" та ін.);

- театрально-інституційні відносини зв'язки між театрами різного типу (державними, приватними, акціонованими, самодіяльними та ін.);

- суспільно-інвестиційні, в тому числі – комерційні, благодійницькі чи контрактні взаємини зацікавлених сторін.

Регулюються зазначені відносини системами специфічних норм для підсистем художнього виробництва (творчості), забезпечення обігу і споживання. Норми, що регулюють творчий процес, включають формальні вимоги до майстерності та мистецькі зразки. Евристичні норми регулюють ставлення митця, творчої підсистеми до світу, включають норми добору,

оцінювання та інтерпретації дійсності як основи творчого напряму (романтизм, класицизм) [25].

Норми сфери обігу регулюють взаємовідносини митців і персоналу, зайнятого виведенням, реалізацією і закріпленням результатів художнього виробництва. Система споживання трансформується відповідно до зміни та новацій у художній творчості, бо кожен новий напрям у мистецтві створює нові способи сприймання і механіку споживання [4].

У самостійну підсистему історично виокремлюється художньо-театральна критика, що забезпечує розвиток і стабільність самого театру. Критика виконує інтеграційну й координуючу функції, встановлюючи загальнозначущі критерії оцінок творів мистецтва і приводячи до відповідності норми творчості й норми сприймання мистецтва, суттєво впливаючи на сферу обігу, на стосунки митця з іншими учасниками театрального життя. “Критика виступає з боку суспільства як вид соціального контролю, що переводить його вимоги в структуру художнього виробництва” [4,с.53]. Вона забезпечує зворотний зв'язок між усіма підсистемами театру й самим театром, а також суспільством загалом, сприяючи переданню духовних цінностей суспільству та забезпечуючи безперервність художнього розвитку. Така “нормативна база” театру як соціокультурного інституту дозволяє глибше зрозуміти зміст театрально-художніх відносин як статусно-рольової системи, що забезпечує не лише функціонування театру, а й форми визнання суспільством митців.

Система соціальних відносин у сфері театральної культури, якщо її подати в кількісних та якісних показниках і характеристиках, дозволяє визначити стан буття театру як соціального й соціокультурного інституту. Загалом у кожну епоху міра розвитку елементів системи, їх поєднання, функціональна відповідність чи розлагодженість буде якісно різною і дозволятиме виявити не лише міру ефективності функціонування театру, а й окреслити найважливіші його проблеми.

Не характеризуючи усіх суб'єктів театральних і причетних до театральних відносин, підкреслимо, що визначальними системоутворюючими відносинами базового характеру є відносини “театр-публіка”, а їх системоорганізуючою основою – суспільна й художньо-театральна потреба, що надає художнього змісту й соціальної енергії взаємного зближення зазначеним суб'єктам і “пульсує” в усій функціонуючій системі детерміновано, маючи свою специфіку в митця і публіки.

Цінності й норми театральної діяльності на рівні соціального інституту диференціюються залежно від становища й місця суб'єкта в суспільстві (театральний працівник, критика, публіка та ін.), а їх специфіка в кожну епоху офіційно відображена в “міністерських” положеннях про театр і в статутах театральних товариств і спілок.

Отже, можна зробити висновок, що театр як соціокультурний інститут характеризується такими особливостями:

- загалом, за аналогією з іншими соціальними інститутами духовної сфери, театр як соціальний інститут є специфічною системою, що забезпечує його функціонування і розвиток;

- на відміну від інших соціальних інститутів мистецтва він має стабільнішу і соціально-закріплену структуру, у якій театр виокремлюється як функціонуюча соціальна установа та театральний колектив, в якому відбуваються творчі процеси;

- йому притаманне органічне поєднання естетично-художньої комунікативної і соціалізуючої функцій, відлагодження соціально-ціннісного ставлення до дійсності, створення ціннісно-нормативного блоку регулювання;

- він має розвинену систему соціальних відносин як усередині театру, так і у зв'язках із соціумом;

- за своїми соціальними й художніми нормами в ньому вирізняються три підсистеми: “театрально-художнє виробництво” (творча театральна

діяльність), “підсистема забезпечення функціонування театру в суспільстві” та “театрально-художнє споживання, освоєння вистав фахівцями і публікою”.

З огляду на художньо-естетичні засоби функціонування театру як носія специфічної театрально-художньої культури варто визначити та проаналізувати специфіку естетичної реальності в театральному мистецтві.

Еволюція театрального мистецтва свідчить про наявність у театрі численних художніх форм, кожна з яких розвивається за власними законами. Проте, як свідчить досвід, не всі художні форми в якості сценічних експериментів в історії театру стали надбанням художньої культури. Одні залишилися на рівні експериментів, інші знайшли своє вираження в обрядах, народному фольклорі, релігійних ритуалах. Отже, театральні експерименти стають високим мистецтвом в разі досягнення ними художньої досконалості, іншими словами, естетичної реальності.

Категорія „естетична реальність” в рамках арт-сцени потребує аналізу її сутнісних засад, які є предметом вивчення у спеціальних досліджень та узагальнень, теоретичних доробок, а також у контексті дослідження природи театру як одного із синтетичних видів мистецтва.

Аналізувати театр варто за умови його розщеплення на окремі елементи, зокрема – образотворча, музична, поетична творчість, пластика людського тіла, голосу. Кожен із цих елементів цілком правомірно тяжіє до самозначущості та повноти художнього вияву, наприклад, слово, з одного боку, повинне досягти найвищої виразності звучання, а з іншого – воно не змогло б донести почуття й думки, коли б не було значущою складовою органічної дії, поведінки, обставин і середовища.

Дослідження естетичної реальності театральних форм здійснюється на основі пошуків спільних ознак, інваріантів, що специфічно виявляють себе в складних сплетіннях і взаємозв'язках, тобто синестезійності, коли набувають справжньої органіки рухомість простору, звучання, пластика, дія, сповнені зовнішньої експресії, внутрішнього глибинного стану.

У проблемі естетичної реальності мистецтва і зокрема естетичної реальності театру, важливою є динаміка її народження в мистецтві. Звісно, що естетична реальність не зводиться до життєвої цінності мистецтва, яка народжується в буденній свідомості й залежить від суб'єктивних поглядів на мистецтво чи авторів, чи художників, чи глядачів. Важливішим є дослідження особливих естетичних і філософських засад у мистецтві, які дозволяють його характеризувати з боку естетичної реальності. У сучасній теоретичній думці словосполученням "філософія театру" розкривають сутність певної постійної домінанти як монолітного "залишку", який не зникає, і відкривається при абстрагуванні від того, що в ньому змінюється в просторі і часі, що може бути то тим, то іншим, пов'язаним із певним станом театру тієї чи іншої епохи, із своєрідністю хисту того чи іншого митця, із його суб'єктивними творчими пристрастями. І все те мінливе, непередбачуване не створить театру, якщо бракує постійної "домінанти". Якщо цю "домінанту" ігнорують, то представлене мистецтво набуває спотвореного вигляду [230, с.4].

Сама сутність драми (і її втілення) містить у собі глибинні витоки філософствування через наявні в ній інтерпретативні та світоглядні критерії, діалектику конфліктності та її розв'язання в боротьбі характерів. Кожен значний драматичний твір і вистава на його основі – цілий світ ідей, переконань, інтелектуальна напруга в оздобленні розважальних, виражальних за своєю пластичністю і динамікою захопливих сцен. Однак не лише в цьому сутність театру. Об'єктивна передумова природи театру зумовлює художньо-естетичний підхід до аналізу театру як одного з видів мистецтва.

Складність проблеми естетичної реальності полягає в її досить широкому розумінні. Естетична реальність може бути характеристикою взагалі мистецтва, його специфікою, а також може мати вужче значення, коли мова йде про ознаки довершеності мистецтва, його вищої естетичної оцінки (І. Роднянський). В. Брегадзе доводить, що мистецтво не може

зводитися до розуміння специфіки мистецтва, оскільки воно має ще й інші особливості (на думку вченого, у системі мистецтва важливу роль відіграє феномен вигадки) [39, с.38]. Отже, естетичну реальність потрібно розглядати в системі мистецтва, а не зводити її до його специфіки.

Естетична реальність у значенні високої досконалості мистецтва пов'язана з оцінюванням твору мистецтва. У цьому значенні вона виступає як критерій цінності мистецтва, як термін, рівнозначний прекрасному в мистецтві. Ще Арістотель вважав, що прекрасне безпосередньо стосується трагедії. За Арістотелем, прекрасне мистецтво визначається досягненням цілого. Ціле – це певна впорядкованість, що має початок, середину й кінець: "... Частини подій повинні бути так поєднані, щоб з перестановкою чи упущенням будь-якої частини порушувалося і змінювалося ціле, бо те, що своєю наявністю чи відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого" [7,с.52]. На ціле впливають і ті частини трагедії, які, як і неживі речі та живі істоти, щоб бути прекрасними, «повинні мати обсяг, який можна запам'ятати" [7,с.51]. Отже, згідно з Арістотелем, дотримання впорядкованості робить твір мистецтва прекрасним: "Прекрасне виявляється у величині і порядку" [7,с.51], тому, коли твір мистецтва надто малий чи надто великий, втрачається єдність і цілісність враження.

Варто зазначити, що арістотелівський підхід до розуміння прекрасного твору мистецтва придатний для вирішення проблеми естетичної реальності в межах античної культури, у якій все мистецтво функціонувало за продекларованими Арістотелем законами прекрасного – чіткості, порядку. Проте частка істинності в арістотелівській концепції очевидна, якщо приймати зазначений автором "обсяг" за "сюжетну завершеність".

Про прекрасне як естетичне оцінювання мистецтва писав відомий естетик Г.Лессінг. Мислитель ставив у пряму залежність художню цінність мистецтва від предмета зображення. У зв'язку з цим у концепції Г.Лессінга вибудувалася ієрархія мистецтв, згідно з якою поезія є вищим мистецтвом, ніж образотворче мистецтво.

Г.Лессінг розглянув різноманітність вияву прекрасного в таких видах мистецтва, як образотворче, поетичне та сценічне. У роботі “Лаокоон” мислитель, порівнюючи два види мистецтва – образотворче та поезію – зробив такий висновок: навіть незважаючи на те, що прекрасне в образотворчому мистецтві є наочнішим, у поезії воно має більше значення, оскільки торкається духовного боку буття, що становить суть внутрішньої гармонії.

На думку Г. Лессінга, образотворче мистецтво фіксує лише один момент безперервного руху буття: “Мистецтво” [образотворче] матеріально звужене до зображення однієї миті” [109, с.74], воно не в змозі показати рух як процес. Оскільки твори мистецтва народжуються не заради однієї миті, художник, аби викликати у глядачів багату уяву, виконує складну роботу, добираючи найвиразніший для зображення момент, із найістотнішими і найхарактернішими ознаками зображуваного.

Інакше відображається дійсність у поезії, яка, за твердженням Г. Лессінга, зображує динаміку і розмаїття дійсності – події. А головним її засобом зображення виступає мова – за своєю природою динамічна і дієва. На відміну від образотворчих мистецтв, поезія може зображувати одиничні й випадкові моменти реального буття. Так, духовні істоти в поета – «це правдиві живі істоти, які, крім головних своїх рис, мають ще й інші властивості й пристрасті, які за певних обставин можуть більше впадати в око, аніж головні риси”, – уточнює філософ [109, с.124]. Це означає, що, на відміну від скульптора, поет може передавати й зображувати всі незначні моменти людського буття, а деякі навіть і протилежні головним, що в образотворчому мистецтві неможливе. Наприклад, Венера для скульптора є ідеалом цнотливості. Для поета Венера – не просто символ кохання, а й живий образ. Тому, крім головних рис, поет може надавати їй ще й інших: Венера “...здатна підлягати й поганим нахилам, так само, як і гарним” [109, с. 124]. Тобто, на думку Г. Лессінга, поетові “... відкрита до наслідування вся неосяжна царина довершеності та видима оболонка, під якою в скульптурі

довершеність стає красою, і може бути поетові лише одним із дуже незначних засобів, що їх він уживає, аби зацікавити нас своїми образами" [109, с.77].

Краса в поезії, за Г. Лессінгом, має інший сенс, ніж в образотворчому мистецтві. Вона є гармонія рухомого, змінного, не наділена видимою чуттєвою формою. Тобто, у поезії увага приділяється змісту зображуваного, а не зовнішній формі. Саме тому поезія уявляється ширшою за живопис чи скульптурне мистецтво. З огляду на це живопис Лессінг вважає "молодшою сестрою поезії".

Що стосується театрального мистецтва, то воно, як відзначає в роботі "Гамбурзька драматургія" Г. Лессінг, є чимось середнім між образотворчими мистецтвами та поезією. Від живопису, на думку мислителя, театр бере красу, щоб показати його зовнішню привабливість, а від поезії – динамічність, нехарактерну для живопису [108, с.25].

Концепція мислителя все ж не набула логічного завершення. Його висновок про те, що поет, на відміну від живописця, зображує дії, має сенс лише в загальному значенні, оскільки тут фіксуються лише певні аспекти співвідношення цих видів мистецтва. Зокрема, тут деякою мірою відчувається тенденція упередженого підходу, коли мислитель доводить перевагу тієї ж поезії над живописом лише в духовному смислі: "зовнішня форма" для Г.Лессінга нічого не значила, – його заслуга в іншому.

Г.Лессінг, на відміну від своїх попередників, визначив діалектичну сутність мистецтва. Це виявилося у вирішенні проблеми багатоманітності краси.

На думку Г.Лессінга, краса в дійсності сприймається згідно з загальноприйнятими стандартами більш одноманітно, краса ж у мистецтві є багатоманітною і включає в себе красу кількох рівнів. Це пояснюється тим, що краса в мистецтві поєднує не лише відображення краси, наявної в дійсності, а й втілення ідеалу прекрасного. Тому прекрасне в мистецтві може включати в себе зображення потворного і низького (наприклад, у комедії), страждань і смерті прекрасних піднесених персонажів (наприклад, у трагедії)

тощо. Потворне – альтернатива прекрасному, його антипод, воно завжди мало місце в мистецтві. Причини цього феномена полягають у специфіці мистецтва і пояснюються таким типом його досконалості, як єдність змісту і форми. Тобто, потворне є діалектичним запереченням прекрасного. Це означає, що воно дозволяє підкреслити красу й виявити справжню сутність мистецтва.

Мистецтво, як зазначає Г.Лессінг, є не просто сутністю прекрасного, тут має місце і його протилежне начало. У своїх вимогах до митців філософ писав, що "коли він [геній] створює і зображує свої головні характери, то він при цьому має на увазі глибші і піднесеніші цілі: ... ознайомити нас з істинною сутністю добра і зла, гідного і смішного; показати нам красу першого в усіх його поєднаннях і наслідках, і як воно дає щастя навіть у нещасті, і показати, навпаки, потворність останнього, яке бідне навіть і в щасті..." [108, с.133].

Театральне мистецтво, згідно з теорією Г. Лессінга, показує життя всебічно. Тут можуть мати місце страждання, злочини, нещастя тощо. А завдання трагічного поета полягає в тому, щоб не прикрасити ці сторони буття, а показати їх у боротьбі з добрими началами. Інакше трагедії не може бути. "Дурні, – продовжує Г.Лессінг, – у всьому світі вульгарні, тупі і нудні; якщо поет хоче зробити їх потішними, то повинен вкласти в них щось від себе. Він не повинен допускати їх на сцену в їх буденному, брудному вбранні, в якому вони можуть виробляти що завгодно, у своїх чотирьох стінах" [108, с.86]. Таких негативних героїв не можна зображувати такими, які вони є насправді через їх потворність, що відштовхує людей і викликає відразу. Автор, збагативши внутрішній світ, наділивши їх дотепністю та розсудливістю, повинен приховати зовнішні, дійсно потворні вади. Отже, завдання трагічного поета полягає в тому, щоб показати цілісність буття в її протилежностях.

Отже, прекрасне мистецтво передбачає заглиблення в реально прекрасне і реально потворне. Його багатоманітність передбачає також трагічне та комічне.

Коли ми говоримо про прекрасне мистецтво, то маємо на увазі не лише зображення об’єктивно прекрасного. Ми можемо зображувати різні сторони буття: прекрасне і потворне, піднесене й низьке, трагічне й комічне. У цьому сенсі ми торкаємося проблем форми, зовнішнього вигляду – суті прекрасного і потворного, проблем моральних принципів – піднесене чи низьке, естетичне оцінювання поводження в системі суспільних приреченостей – трагічне й комічне. Однак мистецтво художнім осмисленням усіх цих сторін буття здатне у своїй вищій довершеності створити прекрасне мистецтво.

Слід зауважити, що характеризувати художню досконаліть, естетичну реальність мистецтва категорією прекрасного не зовсім коректно навіть у силу плутанини з прекрасним як об'єктом зображення. Тут можна натрапити на абсолютизацію та прямолінійне витлумачення естетичного сенсу мистецтва. У такому значенні естетичну реальність можна буде характеризувати й через категорії “потворного”, “трагічного”, “комічного” тощо. Естетична реальність мистецтва є суть багатоманітної цілісності і вона є ґрунтовнішою, ніж будь-яка з цих категорій.

Часом багатоманітність і цілісність “прекрасного” як особливої ознаки естетичної реальності мистецтва визначали новими категоріями, що виражали її діалектичну природу. Наприклад, діалектика прекрасного і потворного в мистецтві була вирішена в XIX столітті відомим мислителем В. Гюго, який у “Передмові до драми “Кромвель” зазначав, що про “прекрасне” як єдиний принцип естетичної реальності мистецтва можна говорити лише стосовно античного мистецтва. Мистецтво в ті часи розвивалося за встановленим принципом краси, і все, що не відповідало йому, не мало місця в мистецтві. «Названий тип краси, – відзначає В. Гюго, – спочатку справді був чудовим, однак, як це завжди буває із систематизованими началами, врешті-решт став умовним, недостатнім і неістинним” [67,с.32].

А невдоволення античними принципами мистецтва було пов'язане з такими тенденціями в культурі, як прагнення до правди, що відкрила такий обрій дійсності, як “потворне” – альтернативу “прекрасного”. Крім того, діалектична єдність “прекрасного” та “потворного” розкривала непримиренність доброго та злого, світлого та темного тощо. Відтоді прекрасне в мистецтві завжди поруч із потворним, оскільки воно саме по собі не має місця ні в житті, ні в мистецтві: “Прекрасне має лише один образ; потворне має тисячу образів, адже прекрасне в його людських вимірах – це не що інше, як сама форма, взята в її найпростіших взаємозв'язках, в її найпотаємнішій гармонії з нашим єством. Тому прекрасне завжди становить певну цілість, довершену, але й обмежену, подібно до нас самих” [67, с.38]. Потворне ж – це діалектичне заперечення прекрасного. Воно, з одного боку, ніби йому протистоїть, а з іншого – відображає у власній негативній формі сутність прекрасного.

З огляду на те, що описати життя через “прекрасне”, ігноруючи “потворне”, не можна, В.Гюго запропонував категорію “гротеск”, що символізує їх діалектичну єдність. Мислитель визнає, що “гротеск” був у Стародавній Греції в зародковому стані, відсторонений епопеєю, – усі титани, сатири, циклопи, сирени, фурії несли в собі ознаки “гротеску”. Якщо проаналізувати всі ці образи, то тут ледь-ледь накреслювалося протиставлення “прекрасного” і “потворного”, властивого “гротеску”. “Потворне” тоді майже завжди приховувалося.

“Гротеск” почав відігравати важливу роль лише у світогляді нової доби. Він – є суть різного роду пародій на людський рід: він, за словами В.Гюго, "повними пригорщами розкидає у повітрі, у воді, на землі, у полум’ї міріади проміжних створінь, що їх ми бачимо так багато в народних переказах середньовіччя; це він, гротеск, серед нічної темряви водить жахні хороводи відьомських шабашів; це він дає сатані разом з кажанячими крилами козлячі роги і копита ...” [67, с.35].

Отже, “гротеск” за своєю суттю вирізняє суперечності буття, виступаючи засобом контрасту. Мистецтво, наповнене лише красою, втомлює. “Гротеск” дозволяє в порівнянні відкривати прекрасне. І мистецтво, яке використовує “гротеск”, завжди є повнішим, змістовнішим, виразнішим.

Мистецтвом, у якому переважає поєднання високого начала з гротескним, як вважав В.Гюго, є драма, котра є найвищою стадією розвитку поезії. Драмі передували ода і епопея – передвісники, підготовчий етап. В оді, характерною ознакою якої була наївність, оспівували мрії суспільства, в епопеї, якій властива простота, оповідували про життя суспільства. А драма, як найбільш філософська поезія, зображувала все, про що суспільство мислить, тому її характерна ознака – істина.

Драма з усіх зазначених видів поезії найбільше виражає гармонію протилежностей. “Справді, що таке драма, – зазначає В.Гюго, – як не щоденний контраст, як не постійна боротьба двох протилежних начал, котрі завжди протистоять одне одному в житті і ведуть боротьбу за людину від її колиски аж до самої могили?” [67, с.43-44]. Таке поєднання є реальністю, оскільки воно повторює реальність: факт існування тут душі і тіла рухає людьми і подіями.

Звичайно, не завжди “гротеск” легко простежити у драмі. Часом він буває прихованим, може виявляти себе однобічно, бути складовою цілісних характерів, наганяти жах, накидати личину вишуканості. Однак він пронизує весь твір мистецтва. Тому кожен образ, на думку В. Гюго, відтворений у мистецтві, поєднує в собі протилежні начала: “Навіть у низьких натур трапляються високі поривання, і, навпаки, навіть найшляхетніші люди інколи віддають данину низькому чи смішному” [67, с.46].

Отже, поняття “гротеску”, запропоноване мислителем, найбільшою мірою відповідає цілісності та єдності естетичних модифікацій у ньому, у даному випадку – “прекрасного” та “потворного”.

До “гротеску” як головного засобу виявлення внутрішнього змісту, загального в образі чи явищі, загострення образу в реалістичному мистецтві

звертався К.Станіславський: “Справжній гротеск – це зовнішнє, найбільш яскраве, сміливе виправдання величезного, всевичерпного до перебільшення внутрішнього змісту. Потрібно не лише відчути і пережити людські пристрасті в усіх їх складових всевичерпних елементах, – потрібно ще згустити їх і зробити вияв їх найбільш очевидним, незрівнянним за виразністю, відважним і сміливим, що межує з шаржем. Гротеск не може бути незрозумілим, із знаком питання. Гротеск за нахабністю визначений і зрозумілий” [182, с.256]. “Гротеск” завжди підкреслює «дивацтво» явища в суспільному розумінні, його “ненормальність”, навіть коли явище здається звичним. Звідси його двоплановість, можливість не просто загострити факти, а вивести їх в інший план. Головне в “гротеску”, який може мати різні форми, – підкреслений, чіткий вияв істотного в дійсності. Для “гротеску” необхідне внутрішнє виправдання.

Близьким до “гротеску” К.Станіславського був “ефект відчуження” Б.Брехта. Це головний засіб у реалізації театру, яким художник прагнув зображувати соціальні процеси. Суть цього ефекту полягала в тому, щоб показати звичний предмет як незвичний, повернути його несподіваним боком і цим здивувати глядача [40, с.377].

Б. Брехт відчужував предмет, не ламаючи його органічних властивостей, що, як вважав митець, допомагає збагнути сутність суспільних відносин, розкрити діалектику життя. Тобто відбувається ніби розкладання світу та його явищ на частини, і це допомагає глядачам побачити, які вони на перший погляд і якими могли б стати за інших обставин. Отже, Б. Брехт в “ефекті відчуження” вбачав спосіб поглиблення знань про світ.

Таким чином, коли говорять, що мистецтво прекрасне, мають на увазі гармонійну модифікацію різних сторін буття: прекрасне та потворне, трагічне та комічне, піднесене та низьке. Таку особливість естетичної реальності доречно також визначати категорією “гротеск”. Однак, варто звернути увагу, що естетична реальність у значенні прекрасного, як і

гротеску, – це не лише результат сплетіння всіх цих сторін буття, а й результат певного творчого процесу з відбору їх з буття.

Слід зупинитися на концепції Г.Гегеля, у якій художньо-прекрасне ототожнювалося з поетичним (ідеальним).

Згідно з Г.Гегелем, поетичне начало – це творчість, тобто "щось зроблене, створене людиною, те, що вона сприйняла, переробила в своїй уяві, а потім за допомогою своєї діяльності виявила зовні" [57, с.171]. Це його формальна ідеальність. Зміст сам по собі не цікавить поетичне начало. Зміст цікавить лише тим, що його предмети в їх видимому вияві породжені духом, що зовнішній і чуттєвий характер усього матеріалу перетворений у щось глибоко внутрішнє.

Поетичне мистецтво знаходиться посередині між об'єктивною дійсністю та внутрішньою уявою, тобто на реальність накладається відображення внутрішнього життя індивідів. При цьому в такому перетворенні відсутні утилітарні цілі, а наявний лише інтерес до нього абстракцією ідеальної, духовної видимості, що передбачає лише теоретичне споглядання.

Через ідеальність, поетичність мистецтво облагороджує предмети, які в житті не мають жодної цінності. Воно фіксує їх в їх "для-себе-бутті", робить їх метою і спрямовує інтерес глядачів на те, що за звичних умов не привернуло б увагу. Це стосується і часу, який із минущого стає перебуваючим. Тому поетичним є не сама по собі природа, а творіння, знищення чуттєвої матеріальності й зовнішніх умов. "Предмети подобаються нам не тому, що вони такі природні, – доводить Г.Гегель, – а тому, що вони так природно зроблені" [57, с.173].

Крім цього, поетичність мистецтва визначається також всезагальністю. Це важливіший його фактор, ніж формальна ідеальність, творчість. "Завдання художнього твору полягає в тому, щоб осягнути предмет в його всезагальності і випустити з його зовнішнього уявлення все те, що з точки зору вираження змісту є чимось зовнішнім і байдужим" [57, с.173]. Тому для досягнення вищої поетичності художник схоплює лише ті ознаки, що

відповідають поняттю предмета. Однак, за Г.Гегелем, художник може брати від природи це ідеальне, що можливо, коли природа створила щось “належним чином”.

У поезії, на думку Г.Гегеля, спосіб вираження завжди дає загальне уявлення, на відміну від природної одиничності. Поет завжди дає замість предмета лише назву, слово, у якому одиничне стає всезагальним, оскільки слово утворене уявленням і завдяки цьому утворює всезагальність. “Поезія завжди буде вирізняти в своєму зображенні лише енергійне, істотне, характерне, і ці істотні для вираження моменти мають ідеальний, духовний характер, а не є просто чимось, що є в дійсності” [57, с.176].

Отже, згідно з Г.Гегелем, поетичність мистецтва – це, по-перше, творчість сама по собі, що виявляється в прагненні пізнати світ у його особливостях, по-друге, це дух всезагальності, що характеризується відкриттям нового особливого у творчому процесі через призму всього відомого. З урахуванням цього, головними засобами поетичності виступають перебільшення акцентування можливостей, схованих у реальному житті.

Тому прекрасне характеризується тим, що воно виникає в людській свідомості і є її продуктом. Г.Гегель зазначав, що “ідея ж як художньо прекрасне є ідея з тією специфічною якістю, що вона є індивідуальною дійсністю, висловлюючись по-іншому, вона є індивідуальне формування дійсності, наділене специфічною якістю являти через себе ідею” [57, с.79]. А втілення ідеї у форму, у нову дійсність і є ідеалом.

Ідеал є результатом здійснення суб’єктивно-об’єктивних чинників творчого процесу. Суб’єктивні чинники – це характер, настрій, воля художника, його ставлення до світу, до зображених подій. Тут можуть бути і деякі приховані моменти, які важко пояснити та зрозуміти, які народжуються інтуїтивно (В.Брегадзе). Через ці чинники встановлюється авторський погляд на прекрасне мистецтво. Причому суб'єктивні чинники відіграють важливу роль не лише в процесі народження твору мистецтва, а й у процесі сприймання. Зокрема, кожен глядач у театрі теж має власні погляди на

художню цінність мистецтва, хоч осягнути естетичну реальність мистецтва здатен не кожен. Як зазначає Р.Шульга, естетична реальність досяжна лише художньо освіченій особистості, при тому, що споживацьке сприймання поширене носіями з буденною свідомістю [220, с.94].

Отже, театральне мистецтво, виявляючи багатоманітність типів краси, відображає дійсність крізь призму свідомості людини певної епохи, суспільства. Багатоманітність типів краси практично реалізується через визнання того чи того стилю, форми мистецтва і навіть окремих постановок. Віддаючи перевагу одному типу краси, до мистецтва та адекватного його втілення висуваються певні вимоги. Наприклад, якщо подобається реалістичне мистецтво, тобто реалістичні постановки, то великі фантазії та вигадки не приваблюють. Саме тому “дивним” буде здаватися “театр абсурду”.

Характеристика естетичної реальності через категорію “прекрасного” є дещо звуженою. Вона підвладна суб’єктно-об’єктним чинникам і визначає критерії естетичної реальності окремих театральних форм. Однак через розмежування традицій театру і єдності їх завдань та мети в прагненні прекрасного, естетичну реальність доречно розглядати в контексті проблеми художньої форми.

Слід також зазначити, що естетична реальність театральних форм характеризує мистецтво з боку художньої цінності, тобто художньо-прекрасного. Це означає, що в зображенні різних сторін буття: прекрасного та потворного, піднесеного та низького, трагічного та комічного, досягається певна багатоманітна цілісність. А багатоманітна цілісність – це результат творчого виявлення всезагальностей серед буденних особливостей буття, що характеризується спрямованістю на прекрасне.

Естетична реальність як результат творчого виявлення всезагальностей у театральному мистецтві потребує окремого дослідження, зокрема вивчення проблем перевтілення, перетворення безпосередньо в театральному мистецтві.

Із досліджень, які характеризують арт-сцену сучасного урбанізованого міста, варто назвати антропологічно орієнтоване дослідження Б. Маркова „Храм і ринок. Людина в просторі культури", де він надає характеристику полікультурного образу людини в сучасному мегаполісі [121].

Проблема сценічного простору видовища характеризується в дослідженні М.Хрєнова „Видовище в добу повстання мас". У цій змістовній роботі визначається генеалогія сучасного полісценізму в контексті розвитку комунікативних технологій та урбанізації міста [21, с.214].

Актуальними для нашого дослідження є роботи, присвяченні контркультурам XX століття. С.Бест і Д.Келнер у дослідженні „Реп, чорний гнів і расові суперечки" визначають чорний реп як сучасну мега-сцену [20]. Л.Саффріл аналізує видовище в контексті телебачення. К.Гібсон, і Р.Пагон присвятили статтю аналізу рейв-культури як певного ландшафтного арт-простору [47].

Семіологічні виміри конструювання міфів масової культури визначені в дослідженнях Р.Барта [11]. Аналіз семіотичної реальності сцени всеобічно здійснений П. Паві, його „Словник театру" є настольною книгою сучасного театрознавця [146].

У короткому нарисі проблемного поля сучасної театрології важко надати всеобічну характеристику сучасної арт-сцени. Цьому буде приділено увагу в наступному розділі.

1.2. Сценічна мова як арт-проект

Поняття „сценічна мова" і досі залишається невизначеним, як, до речи, і поняття „сцена". Так, у „Словнику театру" П. Паві замість поняття „сценічна мова" використано назву "сценічне письмо", а мовна цілісність сценічного мистецтва розуміється як єдність сценічних дискурсів, тобто засобів сценічної артикуляції сенсів та образів [146]. „Сцена в добу зародження грецького театру skene була кліткою або палаткою, прибудованою позаду orchestra. Skene, orchestra, theatroh складають висхідні

сценографічних елементів давньогрецького спектаклю; оркестр або поміст для гри пов'язував сцену і публіку" [146, с.336]. Але з роками сенс поняття „сцена" надзвичайно змінювався.

Надамо архітектурну термінацію поняття „сцена", запропоновану В.Проскуряковим та Б.Гоєм: „Сцена – це частина простору в будинку театру або місце, на якому відбуваються вистави. Також спеціально обладнаний майданчик або місце перед місцями для глядачів, на якому виступають актори. Розрізняють типи:

- глибинна сцена – простір ігрового майданчика, віддаленого від залу порталу і розвинутий в глибину від нього;
- сцена-коробка – замкнутий простір будинку театру, відкритий у зал для глядачів з прорізом в портал сцени;
- колисникова сцена – сцена, обладнана колосниковим підйомом декорацій, завіс софітного освітлення (найчастіше використовується в комплексі з глибинною сценою);
- портальна сцена – сцена, відділена від глядацького центру порталом, переважно глибинна колосникова сцена;
- тристороння сцена – ігровий простір, оточений з трьох боків глядачами;
- каліберна сцена – ігровий простір, розвинений не лише в глибину та вперед стосовно порталу, але і в бокові частини сцени (каліпери);
- комбінована сцена – ігровий майданчик, відділений від залу порталом і водночас розвинутий у зал з глядачами великим просценіумом (європейський тип поєднання сцени-коробки і тристоронньої сцени);
- сцена-арена – ігровий простір, оточений з усіх боків глядачами;
- панорамна (кільцева) сцена – ігровий простір, що оточує глядачів з усіх боків у вигляді кільця або підкови;
- сцена-подіум – майданчик, піднятий над землею чи підлогою для виконавців вистав;

- симультанна сцена – ігровий простір у вигляді довільно розташованих майданчиків, що можуть не мати меж між глядацькими місцями" [164, с.10 – 11].

І, зрештою, сцена розуміється в сучасному мистецтвознавстві як спільність людей, поєднаних сценічною подією, – арт-сцена, рок-сцена і ін. Зрозуміло, що в такій ситуації поняття „сценічна мова" стає вкрай метафоричним. Так, П.Паві надає перевагу його визначенню в контексті категорій „дискурс" і „акт", говорячи про сценічну мову як про низку співскладених дискурсів і про акт як про єднаючий феномен театральної гри й соціуму [146].

Надамо декілька дефініцій із його словника: „Сценічне письмо (або мистецтво) – це спосіб використання сценічного апарату для постановки – „ в образах і плоті" – персонажів, місця і події, що розгортаються" [146, с.234]. П.Паві констатує: „Сценічна мова (дискурс) – це місце визначення творчості на рівні риторики, її пресурпозиції та її акту вимовлення" [146, с.82].

Надамо розгорнуту характеристику категорії „акт" за П. Паві, який використовує категоріальну конструкцію „актантна модель". „Успішне використання моделі пояснюється тим, що вона визначає проблему драматичної ситуації, динаміки і ситуації персонажів, які виникають в здійсненні конфліктів... Зрештою, актантна модель надає нове бачення персонажу. Останній не сподоблюється більш єству психологічному або метафізичному, адже є певна належність до глобальної системи дії індивідуальності, що змінюється від „аморфної" форми актанта (глибинна наративна структура) до конкретної форми актора (поверхова дискурсивна структура, що існує в п'єсі як даність). Актант, за визначенням Г. Греймаса і Ж.Курте, створює подію акту, незалежно від будь-якої детермінації. Однак важливо, що дослідники не є спільними в тому, що стосується форми, котру слід надати схемі і визначити її місця в матриці події. Визначною ідеєю є проблема:

- розподіу персонажів за мінімальною кількістю категорій, із тим, щоб охопити всі реалізовані в п’єсі комбінації;
- визначити, не приймаючи до уяви особливість характерів справжніх протагоністів події, які перегруповуються або скорочують число персонажів” [146, с.6 – 7].

Так, Б.Пропп, виходячи з корпусу казок, визначив промову, тип переказу з усіма актантами, що належать до семи кіл події:

“ - шкідник (створює злодіяння);

- даритель (дарує чаклунний засіб і силу);

- помічник (той, хто приходить на допомогу герою);

- царівна (та, яка потребує звершення вчинку і обіцяє здійснитися шлюбу);

- відправник (той, хто відправляє героя з дорученням);

- герой (особа, яка діє і з яким відбуваються певні перипетії);

- несправжній герой (узурпуючий на певний час роль справжнього героя).

Окрім того Б.Пропп надає наступні визначення функції персонажів: ті, що змінюються як назви, а з ними і атрибути діючих осіб, ті що змінюються в діях і функціях. Звідси висновок, що казка інколи надає одинакове значення різним персонажам” [146, с.7].

В.Суріо в основі будь-якого драматичного універсуму визначає шість драматичних функцій:

“- Лев (цінність) – це суб’єкт, що бажає створити дію;

- Сонце (носій блага) – благо, якого прагне суб’єкт;

- Земля (той, хто має благо) – той, кому бажане благо, що надає користь;

- Марс (супротивник), що стає насупротив позицій суб’єкта;

- Ваги (арбітр) – він вирішує, кому надаються блага, що є бажаними, і вступає в контакт із суперниками;

- Місяць (помічник).

Ці шість функцій існують лише у взаємозв'язку. Система Суріо є першим значним етапом формалізації актантів; вона включає всіх можливих протагоністів" [146, с.7].

Дана система порівнюється з моделлю Г. Греймаса, який визначає комунікативний аспект системи: „Відправник – об'єкт – адресат, помічник – суб'єкт – супротивник. Вісь адресант – адресант контролює цінності, які належать створенню цінностей і визначає бажання, розділяє їх між персонажем. Ця вісь свідчить про могутність, значення події. Вісь помічник – об'єкт – супротивник позначає траєкторію дії і пошук героя або протагоніста. Вона насичена суперечливими обставинами, котрі повинен подолати суб'єкт, щоб просунутись уперед. Це вісь волі.

Вісь помічник – супротивник свідчить про комунікацію, або ті заборони, які стоять на шляху. Вони створюють обставини події, які дають можливість бути наявними персонажам. Помічники і супротивники – це проекція волі в події в тих наявних обставинах, які дають можливість побачити самого суб'єкта. Це вісь знань і вмінь, що є віссю могутнього уявлення дійсності" [146, с.7].

Д. Юберсфельтд, інтерпретуючи модель Г.Греймаса, міняє місцями відношення „об'єкт – суб'єкт", перетворює суб'єкта в функцію, яка муніпулюється відношенням „адресант – адресат": „Об'єкт стає функцією між помічником і противником. Ця деталь змінює функціонування моделі. Модель Г.Греймаса, походить із наявності об'єкта, свідомо сфабрикованого адресантом. Залежно від адресанта суб'єкт визначається лише в кінці шляху, у відповідності з пошуком об'єкта. Ця концепція надала можливість постійного конструювання пари суб'єкт – об'єкт, визначення суб'єкта залежно від конкретних обставин. У схемі Д.Юберсфельда є ризик переоцінити природу суб'єкта, зробити з нього визначну даність. Проте він справедливо пише, що в тексті немає автономного суб'єкта, адже є вісь суб'єкт – об'єкт" [146, с.7-8].

Актантна модель дає можливості здійснення акту, дії, яка є подією.

П.Паві пише: „Теорія рівного існування або здійснення дії відзначається як перший рівень. Рівень елементарних структур, значень, відношень, протилежностей, протиріч, імплікації між різними універсумами сенсу, що створюють логічний квадрат, семіотичний квадрат Г.Греймаса. Рівень другий – рівень антантів як загальних сутностей, не антропоморфних і не фігуральних (наприклад, світ, ерос, політична влада). Актанти існують лише теоретично і логічно в межах логічної системи дій або наративів. Рівень третій – рівень акторів (в технічному сенсі терміну, але не в сенсі „продуцент"), одиниці, індивідуалізовані, фігуративні, реалізовані в п'єсі (гроссо модо: персонажі в традиційному сенсі).

Рівень проміжний між другим і третім, рівень ролі, фігуративних одиниці, що мають певні душевні направленості, адже загальні і абстрактні (паприклад, Фарфарон, Благодійний батько, Зрадник). Роль одночасно бере участь в глибинній наративній структурі й в текстовій поверхні наявності буття події. Рівень четвертий – рівень режисури, акторів (в значенні „виконавців"). Це інший рівень, зовнішній відносно рівня персонажу"[146, с. 8].

Так, П.Паві ставить питання про мінімальні одиниці оперативного інструментарію сценічної мови, або механізму, який створює образ події. Автор пише, що є два методи розшуку аналогів вербальному дискурсу: елементаристський, тобто буквальне розшукування аналогів, і метафоричний. „Другий метод складається з того, щоб не шукати за будь-яку ціну, як в мові, сімеотичні одиниці, тобто ідентифікувати одиниці, описуючи їх певні ознаки і визначати все більш і більш тонкі критерії в їх різниці. Потрібно походити з загального сенсу, із того, що це позначає, і семантичного аспекту театрального дискурсу. Отже, будь-яка одиниця інтегрується в глобальний проект, драматичний проект, ситуацію. І тільки потім виникає питання, чи може ця семантика (глобальний сенс) поєднуватися й визначатися в семіологічній одиниці. Справді, про семіологію театру можна було б шукати багато визначень, зокрема, що

говорить Е.Бенвеніст про семіологію мови: вона була парадоксальним чином блокована самим інструментом, котрий її створив, – знаком. Той факт, що театр не має, подібно мові, такої мінімальної одиниці як слово, котре надає параметри одночасного семіотичного й семантичного простору, потребує походити із семіотичного виміру театру. Цей семіотичний параметр художнього визначення несе в собі розуміння театрального співбуття, сприйняття, практику означування глядача" [146, с.8].

Варто для більшої конкретизації категорії „акт" звернутися до творів О.Лосєва і М.Бахтіна. О.Лосєв пише: „Щоб уявити собі творчий акт як певного роду логічну структуру, послідовно відволікаючись від інших більш життєдатних, більш наповнених аналізів: психологічного і взагалі особистісного, суспільного, політичного і взагалі історичного, для цього необхідно стати на шлях досить клопітливий, розрахований на розчленування, розрізнення, співставлення і констатації того, що, звичайно, не фіксується в наукових зображеннях творчого процесу. Усі ці дефініції, на перший погляд, можуть здатися зайвими і мало додающими до розуміння творчості" [115, с.48].

Становлення визначається як висхідна темпоральність творчого акту. „Становлення – це зникнення і відразу ж виникнення явищ, які дають уяву про темпоральність, про те, що минає, існує, що без кінця стає перед очима. Так, наприклад, кожна хвилина часу або простору в одну і ту ж мить зникає і з'являється, чим і забезпечує їх єдність, безперервність, неможливість зіставити з окремих дискретних точок"[115, с.49]. Згодом виникає нова категорія – „рух": „Рух теж є становлення, але не становлення взагалі, а таке становлення, яке відбувається в певній окремій сфері буття" [115, с.49]. О. Лосєв фіксує найважливу ознаку творчого акту – „зміни": „Коли річ знаходиться в стані становлення, або руху, то цілком зрозуміло припустити, що, вона змінюється і кількісно, і якісно. Якісні зміни руху є і те, що ми звемо зміненням" [115, с.50].

Якщо О. Лосєв у динаміці культуротворення вбачає самодостатність та індивідуальність, то М. Бахтін образ розуміє як „надлишок буття" або „надлишок бачення" [21]. „Цей надлишок відносно до будь-якого іншого є надлишок мого бачення, знання, схоплення світу, який обумовлений неможливістю змінити моє місце в світі: саме тут у цьому місті, у цьому часі, у даній сукупності обставин я є єдиний споглядач, я знаходжусь тут, усі інші люди – навколо мене. Ця конкретна позазнаходженість мене, єдиного і без усіх інших біля мене людей, і зумовлює той надлишок мого бачення відносно до кожного з них (із ним корелює відома нестача, або саме те, що я бачу в іншому, бо в мені теж інший бачить те, що я саме знаходжусь тут, хоча для нас це не є суттєвим, бо співвідношення "Я" – "інший" для мене в житті конкретне та незворотнє)" [21, с.3].

Проте звернемося до витоків – до поняття „мова" у Ф. де Соссюра. Ф.де Соссюр – легендарний хрещений батько семіології. Сам він не залишив книг, які говорили б про те, що він обгрунтовував семіологію, але є записи його студентів. „Курс загальної лінгвістики" Ф. де Соссюра – це записи студентів, зроблені досить локонічно. Поняття „семіологія" ввів Ф. де Соссюр. Мова – це досить складна реальність. Є природні мови, на яких говорять люди: німецька, латинська, французька, російська, українська. Є штучні мови: мови жестів, мови типу "азбука морзе", наприклад, уже потім виникає метафора – „мови культури", які розуміють як способи комунікації. [179].

У мовній діяльності є індивідуальна та соціальна сторона, причому не можна зрозуміти одну без іншої. У кожен даний момент мовна діяльність передбачає і систему, що встояла, й еволюцію. Мова є жива діяльність і продукт минулого. На перший погляд, вельми простою представляється відмінність між системою (у нашому випадку – сценічною) та її історією, адже їх відносини настільки тісні, що розділити їх дуже важко. Тобто, усе, що пов'язане із значенням, так чи інакше опирається на знак. Але семіологія

відрізняється від семіотики. Семіологія – це все-таки орієнтація на мову, на вербальні структури, які, перш за все, означаються і описуються як природні мови. Семіотика в цілому – це абстракта наука, вона займається взагалі знаковими системами, знаковими відображеннями.

Театральне мистецтво належить до видовищних, оскільки завершальним і головним етапом у ньому є творчий процес представлення вистави. Однак видовище є основою багатьох явищ у сфері культури, зокрема релігійного ритуалу, політичних маніфестацій, інших художніх свят. Отже, видовищний акт стає висхідною семіотичною засадою сценічної мови.

Театральне видовище, із якого народжувався театр, і в якому збереглися його сутнісні основи, має давню передісторію. Італійський дослідник А.Банфі зазначає, що йому передують два види видовищ [16, с.65-68]. Перший – народні свята, карнавальні ігри, ярмарки, танці, спортивні змагання, у яких все суспільство є видовищем для себе і характерною ознакою яких є внутрішня свобода від практичної функціональності суспільних відносин; другий – це певні події людського життя чи типові явища із сфери культури, зокрема шлюб, досягнення повноліття, релігійні ритуали, політичні та військові церемонії, що характеризуються вже відповідним поділом на дійових осіб і глядачів, зміст яких стає загальнішим та інституйованим. Театральне видовище є, по суті, третім видом. Воно є пізнішим явищем історії культури, зародившись у період становлення грецької трагедії.

Театральне мистецтво – це особливий тип видовища. Для нього характерне, як зазначав ще Арістотель, зображення завершеної дії з початком і кінцем та шістьма елементами, від яких залежить, якою саме вона буде. Ці елементи – “фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб висловлення і музична композиція... Але найважливіший за все це – зв’язок подій, оскільки трагедія є відтворенням не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії” [7, с.48].

Таким чином, видовищність театрального мистецтва, згідно з

Г.Гегелем, полягає в наочному зображенні реальної дії, породженої внутрішнім світом окремого характеру. Вона у своїй основі – суб'єктно-об'єктна. Вищою метою драми є розкриття внутрішнього та всезагального в людському бутті, божественного та істинного, тому дія в драмі будується на перипетії як взаємодії та протиставленні людських характерів.

Однак дія сама по собі, її наочність притаманні й іншим типам видовищ, зокрема культовим таїнствам. О.Фрейденберг визначає це спільне у виявленні візійного, глядацького походження обох феноменів, що ґрунтуються на грі світла і темряви, спогляданні та показуванні; драматичному відтворенні; а також в агонії дійсного й уявного; у походженні з мімезису і катарсису [209, с.559-560].

Театральне видовище має свою особливість, відрізняється від культового таїнства, насамперед, тим, що воно обрало відкритий видовищний шлях (демократичний). Цим воно подібне до народного міма. Що стосується містерій, то, на відміну від драматичного жанру, вони зосередились на культовій обрядовості й замкнулися в ній – стали доступними лише обраним, мали закритий характер “таїнства”, тобто глибокої релігійної таємниці.

О.Фрейденберг, досліджуючи особливості театрального видовища, звернулася до проблеми відмінностей між театром і фольклором та епосом. На її думку, фольклор та епос відрізняються від театру, перш за все, виконуваними ними функціями, які у фольклору й епосу полягають у “показуванні”, а в театрі – у “виставі”. Між “показуванням” і “виставою”, як вказує О.Фрейденберг, є принципова різниця: у показуванні факт подається безпосередньо, а у виставі – є предметом для нового відтворення. В обрядових “показуваннях” не відбувалися ні просторові, ні часові зміни. Так, коли Адоніс помирав і воскресав, в обряді не ставили за мету показати проміжок часу, необхідного для реального плину життя, його згасання, повернення до життя. Замість “процесу” часу обряд оперував двома закінченими, нерухомими “точками” досить досконалої дії – смерті і

воскресіння Адоніса. Це був точніше не “час”, а “вигляд”. Так само в обрядах не ставилося за мету показати просторову зміну. Коли громада рухалася, несучи з храму до моря зображення Діоніса, обрядове дійство ігнорувало різницю просторової зміни. Воно фіксувало лише дві точки: храм-море, ніби нічого між ними проміжного не було. Будь-яке обрядове «показування» і “діяння” були не процесом, а картиною.

Результатом переходу від суб'єктно-об'єктного до суб’єктно-суб’єктного сприймання дійсності стало те, що, на відміну від обряду, в якому учасники, зображуючи певне дійство (хоча й перевдягнені), завжди залишалися собою, актори театрального мистецтва перевтілювалися в образ. Такі зміни у ставленні до ролі учасників дійства викликали і зміни у ставленні до об'єкта зображення. Митців тепер цікавить не об'єкт сам по собі, а об’єкт у дії, причому в завершеній дії. “Обряд перестає бути самодостатнім “дійством”, набуваючи каузального і фінального характеру “причини” чи “мети” ілюзійного дійства, вірніше, “для” дійства, – як зазначає О.Фрейденберг. – У нього з'являється функція наново створюваного бачення “об'єкта”, і це “нове” полягає у відторгненні його від “суб'єкта” предмета, за яким спостерігають збоку, який абстрагується від йому одному притаманної конкретності, здатного стати “сюжетом”, тобто послідовною (опричиненою, мотивованою) розумовою побудовою подій. Суб'єкт, “який відтворює” цю дію, свідомо “уподібнює” себе до дійової особи сюжету, що свідчить про дистанцію між ними. Він уже не учасник обряду, а виконавець. Він актор” [209, с.560-570].

“Відтворення в дії” – це вже новий характер видовища, який називають театром. У цьому сенсі видовищність театрального мистецтва, на відміну від містерій з їх імпровізаційними діями, визначається сюжетом. У театрі індивід повинен діяти згідно з драматургічною логікою, заради загальної мети – “звернення до об'єкта” та наслідування його. Проте, звичайне наслідування з копіюванням, імітацією, моделюванням у формі знаків тощо не є ознакою мистецтва. Отже, мусить бути щось інше, що дозволяє творчим потребам

людини втілитися в естетичну, художньо довершену цінність. Це – наслідувально-перетворювальний, трансформувальний у його естетичному сенсі феномен відторгнення від безпосередньо-природного буття ознак і явищ, натомість появи амбівалентної" за певними ознаками нової, тобто художньої, властивої людському розуму й талантові реальності. Величезна кількість похідних понять від художності мистецтва – таких, як художня творчість, художні засоби, художній талант і смак, художній образ, художня культура та багато інших – допомагають збагнути це складне у своїй морфологічності й багатовимірності явище культури – мистецтво.

Пошуки спільного знаменника художності приводять до генетично сформованої здатності людини реагувати саме таким чином на пізнаний і перетворюваний нею світ, дивитися на нього в екстазі захоплення під кутом зору наявних реального і фантастичного (ілюзійного), людського й божественно-деміургічного, миттєвого і неперебутнього. Адже мистецтво дозволяє повернути чи зупинити миттєву радість естетичного споглядання. На цьому пограниччі зіткнення й напруги народжується нова реальність, що і є художністю. Трансформація не в суто механістичних формах, а в духовно-естетичній символізації є неодмінною ознакою художності та мистецтва.

Що ж до театру, то він підлягає впливу тих самих закономірностей, що й інші види мистецтва: естетичний міметизм, суспільна значущість, необхідність високого таланту і професіоналізму актора, режисера, драматурга, сценографа. Специфіка художності театру сконцентрована понад усе в "лицедійстві" та перевтіленні, де також наявні естетичні перетворення й трансформаційність, а також засоби символів театральності й атмосфера очікування. Театр залучає до естетичної гри завдяки поринанню в перетворення, оскільки тут мають зіткнутися дві стихії – реальність творчості митця, виявлена через конфлікти, характери, думки, судження, людські страждання, сміх, щирість, віртуозність пластики, жесту й голосу. А з іншого боку – світ трансцендентності, ілюзії й уяви, чи художнього вимислу.

У “Лекціях з практики сцени” на тему “Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя” [103] теоретик і театральний педагог Лесь Курбас зазначав, що перетворення, як це практикувалося брехтівським театром, на відміну від пасивних уподібнень, покликане активізувати (акцентувати) творчий процес до ефективніших способів впливу на глядача. Ідеться про ті естетичні перетворення і здивування, що максимально включають асоціативні здібності й увагу. Лесь Курбас говорив про театр як “регулююче дзеркало”, що виправляє людину, “піднімає культурність країни”, воно активне, і тут важливо те, як вважав Лесь Курбас, “що театр – до певної міри є зразком для будь-якої чесної людини” [103, с.130]. “Ми розуміємо, – говорив Л. Курбас у своїх “Лекціях”, – що наша наука про перетворення є саме тим методом, який будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов’язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу” [103, с.127]. Далі Лесь Курбас пояснює мотиви та необхідність “зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена в такому вигляді, в такому перетворенні, в такій інакшості, відмінності, в такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів” [103, с.127]. На підтвердження відповідності своїх суджень самій практиці театру автор наводить приклад власних вистав “Макбет”, “Джіммі Хіггінс”, “Газ” та ін.

Наголошуючи на необхідності й естетичному сенсі перетворень, Лесь Курбас відзначав: “Треба розрізняти просто виведення життя, чим воно є підкреслене – це буде те, що вважають реалізмом. Підкреслення життєвої форми на сцені – це одне, а сценічної форми для життєвих змістів – це зовсім друге; це перетворення. Перетворює: 1) драматург; 2) режисер – те, що в плані режисури стоїть; 3) перетворює актор, що в його плані стоїть” [103, с. 129]. Отже, можна зробити висновок, що все це не лише передумова, а й факт художності.

Одним із виражальних засобів перевтілення в театрі від часів зародження і перших кроків становлення мистецтва є різних видів маски – ритуальні, ігрові, театральні. Символіка, виразність і різновиди масок багатьох племен і народів вражаючі. Історія маски – це історія інтерпретації форм театру в його реальному бутті.

Маскою та маскуванням користувалися ще в первісному суспільстві. Про це свідчать наскельні зображення, що донесли до наших часів інформацію про характер і призначення маски з її подвійною функцією – мисливською та ритуально-ігровою – далеким прообразом театральної маски.

Чи не єдиним дослідженням про походження в первісному суспільстві мистецтва театру, зокрема генезу його ранніх форм, є праця А.Авдєєва, у якій також зосереджено увагу на масці як елементі перевдягання та перевтілення. Очевидно, порівнявши широке застосування маски в театрі, а також культурно відсталими народами, можна говорити про глибокі історичні зв'язки кожної конкретної театральної системи з далеким минулим. А.Авдєєв підкреслює стійкість традиції та “історичний процес розвитку цього засобу, який зберігається в театрі мало не до наших днів", що дозволяє говорити про певну "закономірність застосування маски в театрі” [2, с.23].

Маска органічно ввійшла до системи театральних засобів, набуваючи ознак міфологізму, символу й навіть форми у власному значенні театру масок. Учені звертають увагу на філософсько-семантичні, клішовані ознаки маски, завдяки яким виконавець не відсторонюється (чи не віддаляється), а, навпаки, наближається своєю точністю прочитування, архетипністю, отже, й культурною глибинністю співпереживання до тих, хто сприймає і переживає урочистість свята.

Серед праць, присвячених театру, у яких обговорюється питання маски, варто виокремити статтю “Благородний театр Японії” ірландського мислителя, поета, драматурга, філософа У.Йейтса. У ній йдеться про національні особливості такої форми японського традиційного мистецтва, як знаменитий театр Но та місце маски в ньому як носія типологізму, символіки,

умовності. Автор вважає цілком природним, що в пошуках аналогії для свого театру, він звертається до Азії, прагнучи віднайти зразки сценічної умовності, точнішого місця в спектаклі для хору, котрий не бере участь в дії і, можливо, пластики рухів, що копіюють маріонеток XIV століття. “Маска, – зазначає У.Йейтс, – дозволяє мені замінити нічим не значне обличчя будь-якого актора чи обличчя розфарбоване ним на догоду його власному вульгарному смаку, чудовим твором скульптора, настільки наблизити глядачів до дії, щоб їм було чути найменші модуляції голосу. Маска ніколи не здається просто брудним обличчям, а завжди залишається твором мистецтва; ми нічого і втрачаємо і через незворушність рис, адже глибоке почуття виявляє себе в рухах усього тіла” [86, с.220-221]. Далі У.Йейтс розвиває свою думку в досить своєрідному “баченні” аналогії маски з непорушністю і водночас філософією динамізму. У поетичному живописі та скульптурі обличчя, позбавлене “цікавості”, гострої уваги – усього того, що ми узагальнюємо звичайним словом “жвавість”, уявляється шляхетнішим. Автор припускає, що буття – “це якість, якою досконало й повно володіють лише мертві, і, ніби знаючи це, ми з таким хвилюванням вдивляємося в обличчя Сфінкса чи Будди” [86, с.221].

Автор вважає неприпустимим забути обличчя Ф.Шаляпіна в партії Великого Могола з опери “Князь Ігор”. “Тоді здавалося, – пише він, – ніби маска, якою прикрита верхня частина обличчя, перетворює його на давній прах фенікса на злеті належної тисячі літ премудрості, ладну зійти у вогненне гніздо. І хіба не виграли велич і сила від тієї незворушності, застиглої у власній гідності” [86, с.221].

Маска, як елемент форми театру і засіб сценічної виразності, завдяки своїй архетиповості та фіксованості вічного, водночас підсилює ефект присутності і дієвості естетичного знаку на глядача. Зрештою звернення до маски – це своєрідне відкриття нових форм її застосування, як, наприклад, у творчості всесвітньо відомої актриси театру та кіно Г.Гарбо, про своєрідність і філософічність маски якої у фільмі “Королева Кристіна” розповідає Р.Барт.

Він акцентує увагу на магії обличчя маски: “Воно під гримом уявляється сніговою маскою” – це “безумовно прекрасне обличчя”. Під товстим шаром фарби, “справжньої штукатурки”, як пише Р.Барт, обличчя видається закритим, де дивовижно чорніють лише ледь тремтливі вогники очей. “При всій своїй винятковій красі – це обличчя не стільки намальоване, скільки виліплене, … воно подібне до набіленого обличчя Чарлі Чапліна – обличчя тотема з рослинно-темними очима” [19,с.113]. На підставі аналогій і зіставлень, у контексті міфологізму, Р. Барт робить висновок, що, “справді, у прагненні повністю замінити обличчя маскою (як, наприклад, в античному театрі) приховується, очевидно, не стільки мотив таїни (як у напівмасках театру італійського), скільки мотив обличчя – архетипу. Своїм глядачам Г.Гарбо являла мовби платонівську ідею людської істоти” [19,с.113]. Вона ніби зійшла з небес у своїй божественності й “досконалості краси”, де всі предмети сформовані й окреслені з величезною ясністю.

Маска від самого зародження має ознаку власне театральності не лише в розумінні певного архетипу культурних традицій, а й, що не менш важливо, – символу своєрідної роздвоєності, притаманної ігровому процесу в театрі. Актор на сцені виступає не лише суб'єктом творчості, а й її предикатом. Зображуваному “двійникові” він передає голос, темперамент, власну статуру. Актор-образ – це жива скульптура. Він – творець художнього образу, сам із себе ж ліпить маску, що набуває принципово концептуального характеру. Як, наприклад, вища патетика холодного відчуження в театрі В.Мейєрхольда. Вдивляючись у свій час і приреченість цінностей людського буття, В.Мейєрхольд створював вистави-маски, звертаючись, звичайно, до відповідного репертуару, де символи М.Метерлінка чи Г.Ібсена набувають містичного відтінку фатуму. “З темою фатуму, – писав Б.Алперс, – і пов'язаний у В.Мейєрхольда засіб маски, непорушного людського обличчя, людини-ляльки, маріонетки, яка втратила власну волю та самостійний шлях у житті” [4, с.125].

Маски В.Мейєрхольд брав, за словами Б.Алперса, з оточуючого середовища, вдивляючись у “механічні манекени”. Це набувало художнього ефекту і вражало ще й тому, що всі фантоми В. Мейєрхольд обряджав в ошатні театральні костюми, розміщував їх в розкішні різнобарвні рамки мальовничих картин, написаних кращими художниками [4, с.125].

Маска, завдяки своїй роздвоєності, приховує велику варіативність позицій як із боку безпосереднього виконавця дії – актора, так і того, хто є не творцем, а зображуваним. Роздвоєність має безліч нюансів, від яких залежить міра ідентифікації виконавця й образу, створюваного ним. Зрештою, було чимало випадків, коли актор грав ніби себе – за віком, темпераментом, схожістю долі, а цей ідіоморфізм (уподібнення), як це не парадоксально, викликав враження штучності, невір'я і неправди. Класичним зразком є роман “Театр” С.Моема, за яким примадонна театру, “знесилена” нерівним через різницю у віці коханням до юного обранця, в аналогічній сцені вистави зіграла напрочуд неправдоподібно.

У цьому роздвоєнні наявний елемент становлення, перевтілення, своєрідного діалогу з глядачем, чи навпаки, магія самозабуття”, чи, може, самообману, а насправді – самоконтроль, той цензор, що незмінно стежить за мірою раціонально-поміркованого та ірраціонального, експериментального чи стихійного.

До цього ж ряду в пошуку театральних форм належить і використання маски як засобу. Скільки б не вкладав себе митець у створюваний ним образ, яким би схожим не був у своїх почуттях ліричний герой до переживань і світосприймання поета, однак все ж об'єктивація в масці незаперечна.

Отже, однією з тих передумов, що чарівливо впливають на сприймання вистави, є здатність мистецтва, зокрема театру, до естетичних перетворень, серед яких таємничість феномена маски незмінно викликає захоплення. Модифікуючи це явище стосовно театру, можна вважати його перевтіленням. Хоча точніше буде сказати, що це процес урівноважень і взаємодоповнень двох начал художності в театрі: реального та ідеального.

Театральне мистецтво подібне до реальності. Тут переплітаються всі характерні ознаки земного буття – сама людина, її історія, проблеми, думки, бажання та цінності, як і в реальному житті, події розгортаються в просторі та часі. Зображення буття також здійснюється за допомогою реальних засобів, а люди виступають об'єктом і суб'єктом театру.

Однак мета мистецтва полягає не в природному відображенні дійсності. У театрі буття здається кращим. Тут навіть смерть не лякає, а це означає, що головне в театрі – не щоденна реальність, не те, що для людини очевидне, звичне і відоме. Суть театрального мистецтва полягає в зображенні іншої, перетвореної реальності.

Іще Арістотель у “Поетиці”, даючи конструктивний аналіз трагедії, відзначає особливості перетворення реальності в мистецтві і формулює теорію театрального мистецтва як теорію наслідування. Згідно з Арістотелем, “суть епічної і трагічної поезії, комедії та поезії дифірамбічної, а також більшої частини флейтової і кіфаристичної музики, ... полягає в наслідуванні” [7, с.39].

По суті, в арістотелівській концепції наслідування порушується питання відтворення дійсності, “оскільки трагедія є відтворенням дії, а діють ті чи інші особи, які обов'язково мають певні властивості характеру і мислення” [7, с.48]. Однак відтворення дійсності в розумінні філософа не зводиться до натуральності. Мислитель підкреслює відмінність між наслідуванням та об'єктом наслідування, тому що істина в мистецтві не є самоціллю. Глядач повинен побачити в трагедії дійсність через сценічну інтерпретацію і “повірити” в неї. Завдання поета, – стверджував Арістотель, – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе чи неминуче” [7, с.54].

Арістотель вважав, що письменник завжди прагне до зображення реального. Проте його завдання полягає не в тому, щоб натурально її відтворити. “Перевагу перед можливим, яке не викликає довір'я, слід віддавати неможливому, яке здається вірогідним” [7,с.84] і перевершити

зразок, обираючи для цього різні шляхи. Це розуміли ще художники античності: “В Есхіла і Еврипіда, – пише Арістотель, – однаковий ямбічний вірш, однак через заміну одного лише розмовного, звичайного слова діалектизмом, один вірш здається добірним, а інший – позбавленим смаку” [7, с.78].

Арістотель у природі мистецтва вбачав єдність реального й ідеального: якщо мистецтво, за його словами, “зображає щось неможливе, то припускається помилки, однак вона виправдана, якщо досягає своєї мети” [7, с.86]. Він пригадує в “Поетиці” Гомера, який в “Одіссеї” не вважав за необхідне описувати все, що пережив герой: Наприклад, Гомер не згадує, як Одіссея було поранено на Парнасі чи як він удавав божевільного під час зборів у похід” [7, с.52], Арістотель наголошував, що Гомер добре розумів закон мистецтва – “достовірне неможливе”.

Отже, в концепції наслідування Арістотеля сформульовано таку особливість мистецтва, як умовність, межами якої є правдоподібна вигадка і неправдоподібний факт: з одного боку, мистецтво переповнене реальними сюжетами, воно відтворює дійсність, а, з іншого – протиставляє себе дійсності певною мірою вигадки.

У проблемі визначення сутності реального та ідеального важливу роль відіграє безпосередньо художня творчість. Правдивість театру виявляється в подібності всіх його виявів до правди буття. Це виявляється в тому, що в театрі відбувається непомітне єднання людини з роллю. Однак досягнення такого єднання є надзвичайно складним процесом.

Багато теоретиків вважали, що досить довго в театрі гра акторів відбувалася через механістичне декларування ролі, оскільки головне завдання актора визначалося дослівним прочитанням своєї ролі. Тому театр минулих часів нібито відзначений перебільшеною умовністю. Зокрема К.Станіславський, недооцінивши зміни у світогляді давніх греків, що виявилися в переході від міфологізму до реалізму, звинуватив їх у перебільшеній умовності. Обґрунтовуючи свою позицію, він зазначав, що

перебільшена умовність виявлялася в тому, що античний актор представляв собою грецького протагоніста з героїчною маскою на обличчі у вбранні жерця, який із висоти котурн урочисто промовляв наспівні вірші. І така, як зазначає митець, статуарна фігура була подібна більше до ритора, ніж до реальної людини, що надавало мистецтву виняткової награнності й перебільшення.

Як вважав К.Станіславський, античний театр породив найбільшу акторську умовність, спричинену особливостями безмежного простору відкритого театру, що потребувало голосових і фізичних надривів акторів. За таких зовнішніх умов творчості, мистецтво акторів Стародавньої Греції (це не стосується античної літератури, що була "прекрасною") не могло бути високим: висвітлення духовного життя образів практично унеможливлювалося. Атмосфера умовності античного театру викликала неприродне насилля над людською природою акторів [181, с.145].

Варто зауважити, що в даній критиці художньої цінності театрального мистецтва античності недооцінюється ряд чинників. Художня правда не є суттю реального відтворення дійсності. Головне в її розумінні – це бути відображеним, незважаючи на стиль і манери виконання. Звісно, що для досягнення мети в дії можуть бути обрані різні засоби, докладені "великі фізичні зусилля", як, за К.Станіславським, було з античним актором.

Суть художньої правди полягає в тому, що глядач побачить себе в мистецтві, нехай і в ідеалізованому вигляді, не з буквальною точністю, а в різних варіаціях, завдяки чому його почуття оживають, він одержує насолоду. Коли ж проаналізувати театр доби античності, то він також характеризував свій час, свого глядача, й життя зображувалося таким, яким воно було насправді: примхливе, урочисте. Г.Бояджиєв з цього приводу писав, що "титанічні" образи античної драматургії, такі, як Прометей, Едіп, Іфігенія, передавали історичне значення, громадський пафос Стародавньої Еллади, виражали правду про "прекрасне дитинство людства" [37, с.47].

У давньогрецькому театральному мистецтві міфологічне сприймання дійсності поступово втрачало свою значущість. Мистецтво набувало ознак реалізму. Хоча це ще не був реалізм К.Станіславського, однак він визначав нову функцію мистецтва. Загальновідомо, що головними героями п'єс залишалися міфологічні образи, проте, на відміну від обряду, образи вже узагальнювались. Вони трансформувались у поняття, набували відповідності життєвим формам.

В античній трагедії, на відміну від фольклору, як пояснює О.Фрейденберг, уподібнення "образу" було спрямоване не на «копіювання» дійсності (тому вона вже не "реалістична", як був "реалістичним" гомерівський епос), а на висвітлення в явищах прихованих, невидимих зору граней. Поняття потребують добору ознак, відмежування від предметності; вони викликають узагальнення й якісне оцінювання. Художній образ у трагедії користується конкретними, видимими формами зовнішньої дійсності лише як фактурою абстрагованих проблем етики і поетичного іномовлення. Образ перестає дотримуватися точності того, що передає, ставить у центр уваги інтерпретаційний зміст. Він "інакше промовляє" (за О. Фрейденберг) те, що бачить; і передає конкретність так, що вона перетворюється на своє власне іномовлення, тобто на таку конкретність, яка стає відверненим й узагальненим новим змістом [209, с.239].

Відтворення дійсності в образі відбувається через наслідування і мімезис. Мімезис, як зазначає О.Фрейденберг, має об'єктивний характер "художньої" правди, яка є вигадкою, що відповідає дійсності, і є можливою дійсністю. У художній свідомості мімезис набуває нового звучання: з "наслідування дійсності в дійсності" він стає наслідуванням дійсності в уяві", тобто ілюзійним відображенням реальних явищ. Античність інакше розуміла поняття реального й ілюзійного. Тоді за дійсне приймалося те, що сьогодні вважається неіснуючим, а за ілюзійне – те, що сьогодні вважається реальним, тобто за дійсне античність приймала небуття, а буття – за копію, ілюзію

дійсності. Цим і пояснюється визначення Платона про те, що мистецтво – це “тінь тіні”, “наслідування наслідуванню” [209, с.238-239].

Отже, на перший погляд антиреалістична концепція мистецтва Античності насправді була ранньою формою реалізму, оскільки античний образ у мистецтві втілював усі особливості реального світу.

Підсумовуючи зазначимо, що художня довершеність театральних форм визначається дотриманням законів соціального оточення. Багато з них сьогодні не можна зрозуміти, “не маючи уявлення про релігійний культ, політичні та соціальні настанови, для яких вони у відповідності з їх історичним значенням були створені” [79, с.137]. Сьогодні неможливо розв'язати проблеми, наприклад, античного театру чи середньовічних містерій, якими б талановитими не були актори, оскільки ці розв'язання були викликані тим (античним) змістом буття, і не залежать лише від чудової акторської індивідуальності та майстерності виконання ролі. Тому для того, щоб відчути художню цінність мистецтва, необхідно відкрити його в історичному часі.

Г.Зедльмайєр зазначав, що важливою умовою дієвості мистецтва й насолоди ним (художності) є інтерпретація (відтворення) твору мистецтва, яка виникає не з придумування творів мистецтва і не з роздумів про них, а в творенні чи відтворенні в спогляданні, яке захоплює всю особистість людини – її дух, душу й тіло [79, с.136]. І лише помістивши твір мистецтва в його рідне середовище, відчувши зв'язок його з часом, можна збагнути його художність.

Це розуміння значення змісту соціального середовища становить хоча й необхідну, проте не достатню умову вирішення проблеми діалектики реального та ідеального (умовності) в театрі як умову художності. Загадка діалектики визначається й унікальністю та індивідуальністю сценічного вирішення вистави. О. Лановенко підкреслював, що сама специфіка і сутність художнього відношення полягає в інваріантності активно діяльнісної

трансформації відображуваного (реальної дійсності) і є результатом закономірного процесу художньої творчості [213, с.117].

Художня творчість передбачає різну сценічну інтерпретацію одного й того самого образу в театрі, зокрема з погляду на проблему умовності. Ця ознака художнього відображення залежить від волі художника та його суб'єктивних намірів і впливає на виокремлення нових театральних форм. Тому мета й завдання мистецтва залежить також від індивідуального підходу до правди в мистецтві. Це виявляється в тому, що кожен творець вистави має власне її бачення, на що впливає своєрідність його характеру, поглядів тощо. Це підтверджується художньою практикою. Так, у межах одного художнього стилю – класицистичного – сформувалися різні підходи до вирішення проблеми умовності в театрі. Зразком цього стали такі театральні форми, як міщанська драма та просвітницький театр.

Кожна з цих форм визріла в рамках особливого бачення вирішення проблеми умовності в театрі. Міщанська драма, як театральна форма, сформувалась у межах раннього класицистичного підходу, що ґрунтувався на ідеї наслідування прекрасного. Згідно з цим підходом буденні речі і сама реальна природа – недосконалі, тому кращим способом наблизитися до прекрасної природи вважалося наслідування не самої натури, а ідеальних художніх зразків, зокрема – античного мистецтва.

На певному етапі такі естетичні погляди були виправданими. Про це свідчить творчість П.Корнеля, Ж.Расіна, театральні знахідки яких визнані кращими художніми зразками мистецтва тієї пори. У центрі уваги творців театру стояли піднесені герої, які за обов'язок вважали захищати інтереси держави, навіть коли вони суперечили власним. А головна їх життєва мета полягала в підкоренні особистих пристрастей розуму. Ці образи в прагненні до морально-прекрасного відображали правду духовного життя тієї епохи, хоча з часом ідея наслідування прекрасного в мистецтві втратила свої позиції, і зводилася лише до того, що наслідування стало запорукою абстрактної ідеалізації, що є протилежною життєвій правді. І навіть тоді

наслідування, за Арістотелем, не реалізовувало себе на цьому рівні через брак природності, чуттєвості. Мистецтво, тяжіючи до порядку, симетрії, замкнулося на дійсно науковій архітектоніці своїх власних творів. І, як засвідчила практика, це мистецтво вже не могло сягнути високого рівня. Воно втратило свою художню цінність.

Інакше проблему умовності театру вирішував просвітницький театр, теоретиком якого був Д.Дідро. На відміну від ідеї "наслідування лише прекрасного", проголошеної в ранній класицистичній естетиці, Д.Дідро запропонував відтворювати реальну дійсність, якою б вона не була жахливою і неприємною. Хоча природа сама по собі груба і все в ній випадково поєднано, мистецтво призначене її прикрашати. Однак не можна, як зазначає мислитель, "опуститися хоча б на волосину нижче простоти природи, щоб не накликати на себе небезпеку стати позбавленим смаку, докучним і відштовхуючим" [69, с.587].

Принцип умовності Д. Дідро визначається мірою суб'єктивного бачення дійсності. І вирішується він в образі актора, який насправді не повинен поводити себе так, як у житті. Його голос, дії, промови, вираз обличчя тощо повинні відповідати ідеальному образу, який створив поет і він сам, оскільки сама природа виглядає жалюгідно і суперечить поезії: "Поет же пише про те, що, на його думку, може здивувати більше за все. Він вигадує подію. Вимислює промови. Він доповнює історію. Головне для нього — творити чудове так, щоб не потерпала правдоподібність" [68, с.243-244]. Тому наслідування, на думку Д. Дідро – це "штучне відтворення природи".

Такий погляд на проблему художньої правди зазнав критики з боку відомого мислителя, теоретика мистецтва епохи Просвітництва І.-В. Гете. У "Досліді про живопис Дідро" він писав: "У всіх його теоретичних виступах виявляється схильність до того, щоб змішувати природу і мистецтво, повністю сплавляти їх. Ми ж занепокоєні тим, щоб окремо представити вплив того й іншого. Природа створює живу байдужу істоту. Художник, навпаки, мертву, однак значущу, природа творить щось справжнє, а

художник – вигадане. Тóму, хто споглядає творіння природи, слід самому заздалегідь надавати їм значущість, відчуття, думку, виразність, вплив на душу, а в художньому творі він у змозі знайти і дійсно знаходить все те вже наявним" [62, с.152]. Звідси випливає, що І.-В.Гете заперечував цілковите наслідування природи, оскільки художник може зображати лише поверховість явища.

Розмежування поглядів на вирішення проблеми умовності в театрі в театральній практиці першої половини ХХ ст. пов'язане з трьома різними, протилежними сценічними системами: психологічним, умовним та епічним театром. Усі ці системи належали до реалізму, хоча й відносилися до різних художніх сфер: психологічний театр заперечував істотну узагальненість образів, умовний – сценічну правдоподібність, а епічний театр – ліричне, суб'єктивне, особистісне начало в драмі та її інтерпретації режисерами й акторами. Належність цих систем до реалізму, як зазначав В.Блок, підтверджується турботою їх художників у доборі п'єс, що виражали передові ідейно-художні тенденції сучасності [31, с.192-193].

Однак те, що сьогодні визначають як умовне, як протилежність реальному, визрівало в підходах до сценічного втілення вистав. Тут мова йде про суперечливе ставлення до природи акторської майстерності – між актором-творцем та актором-персонажем, що викликало неспівпадіння якостей органічної природи актора й глядацького сприймання. Проблема полягає в тому, що єднання людини з роллю може розумітися по-різному, зокрема в психологічному театрі це протиріччя вирішується на користь актора-персонажа, в умовному – на користь актора-творця, в епічному театрі – на користь актора-"свідка".

Особливої уваги заслуговує умовний театр, оскільки його художні засоби були найсуперечнішими у вирішенні діалектики реального та ідеального в мистецтві. Вони привертали увагу крайнім розумінням умовності як в оформленні вистав, вільному користуванні костюмуванням і гримом, так і в метафоричних мізансценах. Дійсність, яку створював

умовний театр, була далекою від реальної дійсності. Однак вся ця умовність була виправдана в собі. Тут не порушувався закон діалектики реального та ідеального, оскільки в створенні образів, побудові мізансцен було мотивування, пов'язане з ідеєю вистави. Головним завданням художників театру було створити образ, що увібрав усе типове з дійсності, тобто ідеальний образ. Це підкреслює невідповідність правди життя й правди мистецтва.

Подолання суперечності між правдою мистецтва й правдою буття відбувається завдяки живій реальності актора. В. Блок зазначає, скільки б ексцентрично, навіть фантастично йому не доводилося поводити себе на сцені, він все одно реальний. Навіть якщо він настільки незвичайний, що такого важко знайти в житті, усе одно він залишається безперечно живою людиною.

Висновки до першого розділу

Отже, з розмежування поглядів на вирішення проблеми художньої правди (умовності) в мистецтві можна зробити висновок, що становлення нових театральних форм залежить від художньо-образного вирішення твору мистецтва, де важливу роль відіграє дотримання законів соціального оточення та індивідуальної природи. Умовні розмежування тенденцій художньо-образного вирішення визначаються чітко обмеженими закономірностями процесу художньої творчості. Інакше – є загроза втрати художності, коли перебільшення схиляється в бік натуралізму, чи примхливої умовності, суб'єктивної сваволі, втрати зв'язку з реальним. Тобто протиріччя реального та ідеального повинні являти собою змістовно-художню діалектичну єдність.

Художність театральних форм визначається мірою змістовно-художньої діалектики реального та ідеального, іншими словами умовності, що виникає у сфері соціальної дійсності і трансформується в ідеальні форми у свідомості художників театру, зокрема авторів, режисерів, акторів і глядачів.

Спираючись на інституційний підхід у визначенні соціальних функцій

театру автор наголошує на тому, що їхня реалізація відбувається на перетинах суспільних та специфічно художніх відносин. Як посередник між особистістю та суспільством театральні інституції є засобом, що забезпечує взаємовизнання й взаємопристосування, регулювання взаємин між особистістю й суспільством. Це “зобов’язує” театральну художність на життєподібність, у тих її вимірах, що диктують потреби суспільства через суб’єктів-учасників театрально-художнього процесу.

Багатовекторність відносин, які між ними виникають, професійних, суспільно-художніх, суспільно-ідеологічних, суспільно-функціональних, театрально-педагогічних тощо обумовлюють особливості художнього виробництва як багатосистемного утворення (О.Безгін, В.Ковтуненко).

Акумулюючим ланцюгом у ньому виступає вистава, яка репрезентує її художньо-цінністне навантаження та дає уявлення про те, наскільки воно відповідає суспільним потребам.

Виставу можна вважати реальністю, що у специфічно театральний спосіб віддзеркалює характерні ознаки суспільного життя у його духовних потенціях та вимірах.

Не менш важливим є питання про особливості театральної художності. У дисертації вона розглядається з декількох позицій.

Перша передбачає проекцію на ключові моменти процесу формування у мистецтві критеріїв цінності як еквіваленту прекрасного. Автор простежує еволюцію поглядів на еталони краси в театральному мистецтві як аналогу впорядкованості і гармонії (Арістотель), відтворення всебічності і, водночас, цілісності життя (Г.Лесінг), його діалектичності і суперечливості (В.Гюго), психологічної багатоплановості (К.Станіславський) та віддзеркалення звичайного у незвичайному (Б.Брехт).

Друга позиція дозволяє розглядати художньо-прекрасне як форму відтворення поетичного (ідеального).

Відштовхуючись від ідеї Г.Гегеля, що художність знаходиться між об’єктивною діяльністю та внутрішньою уявою митця, автор простежує її

подальший розвиток у поглядах відомого мислителя початку ХХ століття М.Метерлінка, творчість якого визначала на певний час загальну стратегію розвитку театрального мистецтва й виокремлює його висновок щодо парадоксальності театральної художності, яка узагальнює “життєвість” у вигляді “буття для себе”, трансформуючи її чуттєву матеріальність, що задається об’єктивно в духовну суб’єктивно визначену площину.

Це обумовлює багатозначність її прочитань (В.Брегадзе, Р.Шульга): авторських, режисерських, акторських, глядацьких, просторово-часових, а також розмаїття театральних форм інтерпретації художності та узагальнення, які вона транслює.

Об’єднує їх засіб передачі інформації, носієм якої є видовищність – “замкнена в собі дія” (Г.Гегель). Порівнюючи різні форми видовищності, автор робить висновок, що театральна видовищність – драматична умовність, яку створює не сюжет, а ті, хто його втілює, тобто виконавці.

Перенесення уваги на “відтворення дії” сприяє зростанню її символічності, змістовне наповнення якої залежить від багатьох факторів.

Багатозначність театральної умовності постійно знаходиться в епіцентрі інтересів театральних митців. Ці завдання бачаться по-різному.

Так, Л.Курбас вважав, що її призначення як “регулюючого дзеркала” – виправляти людину, зосереджуючи її увагу на ідеях, носієм яких є твір.

Інші бачать театральну умовність тим виражальним засобом, який дозволяє посилити різницю між “життєвістю” персонажів, що приймають участь у сценічних діях, та їхньою художністю, яку створює драматург, режисер, акторський колектив.

Першим кроком на цьому шляху стало використання різних видів маски (А.Авдєєва) як носія типологізму, певної системи символів та світоглядних значень, пов’язаних із різними культурними традиціями (У.Гейтс), естетичними ідеалами (Р.Барт), та художньо-стильовими захопленнями (Б.Алперс).

Маскування надавало театральній художності ефект роздвоєності, що

загострювало інтерес до виразних можливостей театральної умовності та інших засад її створення.

Зображати чи відображати реальність – питання, яке хвилювало митців із часів Арістотеля. Правдоподібність бачилася як зіткнення ідеального й реального, у якому істинність останнього доводиться шляхом наслідувань, що має вигляд поетичного образу. Проте згодом зображальний підхід до відтворення реальності змінюється на відображальним, що посилювало роль акторської майстерності, спрямованої на висвітлення прихованих граней образу. Таким чином, театральна умовність ставала трансформацією (Г.Зельмайр, О.Лановенко).

Аналіз підходів до інтерпретації театральної умовності в проекції на художньо-історичну практику дозволяє зробити висновок про її системоутворюючу функцію та індекаторність щодо міри, яка визначає долю правди життя у правді мистецтва. Реальність останньої залежить від художньо-образної відповідності цієї умовності соціокультурним потребам суспільства. Будь-яке схиляння в бік натуралізму чи суб'єктивного свавілля загрожує зростанням дистанції між умовністю театральної реальності та глядацьким враженням, яке й фіксує актуальність та відповідність відтворених у театральних образах проблем сучасним соціальним і духовним запитам.

Це свідчить про значущість комунікативної складової у функціонуванні театральної художності. Механізмом реалізації її смислового навантаження є святковість, яка звільняє зміст театрального образу від прямих зв'язків із реальністю і надає певної загадковості.

Святковість є інструментом, який орієнтує сприйняття на естетичне задоволення, водночас, посилюючи виразність дії, яка осмислюється не у розумових формулах, а через співчуття (А.Боннар). Саме з таким призначенням зароджувалося театральне мистецтво і яскравим доказом цьому є антична доба.

Аналізуючи прояви святковості в театральному мистецтві автор

приходить до висновку про багатозначність комунікативних контекстів, які вона породжує.

Базовим серед них є драматургічне слово як головний носій концептуального прочитання вистави. Другим вагомим компонентом, що може впливати на таке прочитання, є актор, який виступає також посередником між глядачем та автором.

Залежно від відчуженості або “втягненості” акторської гри в драматичну дію залежить кінцевий результат, із яким драматичне слово і в якому вигляді, із яким змістом дійде до глядача.

Суттєвим для сприйняття театральної художності є й те, яким є цей глядач, наскільки він підготовлений до того, щоб бути “втягненим у гру”, якою бачиться йому театральна реальність і чи здатен він бути посередником між мистецтвом і суспільством, сприймаючи її такою, якою вона відтворена у драматичному слові та грі акторів (Я.Мукаржовський). У ХХ столітті з’являється ще один фактор, який значною мірою впливає на формування смислового тексту в театральній художності. Це режисерська творчість, яка привносить у комунікативну поліконтекстуальність театрального мистецтва єдність, узагальнюючи всі структурні компоненти вистави й надаючи їй ідейну визначеність.

Сценічна мова театру стає арт-проектом (проект – „кинутий уперед”), коли долається межа умовного і реального, театральна рефлексія стає засадою театрології – всезагальної дисципліни, яка охоплює все поле дискурсивних механізмів арт-практик культури. Так можна говорити про „театрологію” знака, мови, мистецтва, культури в цілому.

Цей аспект буде визначено в рамках класичних систем театру, яким супутні такі арт-практики, як кафе-шантани, вар’єте, оперета, клуби-кабаре, театри-кабаре, театри мініатюр, мюзикл та ін., і в рамках некласичних та постнекласичних театральних систем, до яких тяжіють новітні форми театралізації та артизації реальності – фестивалі, презентації, бізнес-ритуали, енвайронмент, перформанс, ленд-арт тощо.

РОЗДІЛ ІІ. ТЕАТРАЛЬНІ СЦЕНІЧНІ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТЕАТРУ ТА ФОРМУВАННЯ СУПУТНІХ ЇМ АРТ-ПРАКТИК

2.1.Театр і видовище як інтегративні фактори формування арт- практик класичного театру

У понятті „святковість театру” вирізняють кілька аспектів: по-перше, театр переважно “народився” із свят, пов'язаних із діонісійськими ритуалами та наявними ознаками урочистості релігійно-міфологічного освячення певного життєвого циклу року – Великі та Малі Діонісії (за словами Ф.Ніцше, “народження трагедії із духу музики”); по-друге, театр подібний до інших традиційних і нетрадиційних соціальних дійств, що об'єднували маси людей і спрямовували в єдиному руслі настанови психологічного, духовно-морального і, безперечно, естетичного характеру, за аналогією, театрові властиві, як олімпійським іграм із їх атрибутикою, дух змагання, найяскравіші вияви духовного стану, як релігійним святам із їх містеріями – піднесення, урочистість, радість; по-третє, театр – це дух творчості поза повсякденністю в колективній єдності його учасників. З огляду на предмет дослідження, найважливішим є саме третій момент, оскільки в ньому розкриваються естетичні засади художності театрального мистецтва.

Святковість у театрі – це результат складних психологічних, духовно-моральних та естетичних процесів. Вона визначає саму атмосферу театральних дійств, чим може бути схожою з іншими традиційними і нетрадиційними соціальними дійствами. Це – світ звільнення і, водночас, входження в незвідану, загадкову реальність. У цьому значенні може йтися про вияв таких форм духовного стану в театрі як духовне піднесення, естетичне задоволення, радість, насолода.

Історія теоретичної думки намагалася часом заперечувати значущість насолоди як форми духовного стану в мистецтві. Зокрема, Платон зазначав, що насолода не є мірилом музичного мистецтва, – вона є суть життєвих

процесів. У мистецтві, на думку Платона, люди повинні вбачати правильне (як дотримання величі та якості оригіналу), а не приємне [131, с.103-104].

Значення насолоди Платон у своїй естетичній теорії піддає сумніву безпідставно, бо жодного свята, і мистецтва також, без втіхи не буває. У насолоді – джерела свята. А її недооцінювання в концепції мистецтва Платона призвело його ще до одного ригористичного судження, суть якого у протиставленні свят і мистецтва. На думку філософа, оскільки свята як "перепочинок від праці", належать до практично-життєвих процесів, вони протистоять такому соціально-художньому явищу, як мистецтво.

Естетичне задоволення в театральному мистецтві полягає не лише в позитивних емоціях. Свято в театрі призначене не лише для того, щоб задовольняти емоційні й інтелектуальні потреби: піднімати настрій, надавати можливість учасникам виявити себе, відтворювати у видовищній формі важливу подію, її наслідки, зміст, змалювати ідилії. Свято часто стає ареною відкритих чи прихованих конфліктів, виявляє суперечності, ворожі сили й тенденції. І тут театр торкається також сфери духовного, він долає проблеми, знімає суперечності (звичайно, в духовно-естетичному розумінні – художньо).

За Арістотелем, найперше, чим трагедія може захоплювати душу – "це елементи фабули – перипетії, впізнавання і страждання" [7,с.49]; перипетія – "є зміна подій до протилежного і притому, як ми вважаємо, зміна відповідно до ймовірності чи неминучості" [7,с.56]; пізнавання – "є перехід від незнання до знання, чи до дружби, чи до ворожнечі тих, кому визначено долею щастя чи нещастя" [7,с.56]; страждання – є "дія, сполучена з загибеллю чи муками, як-от, наприклад: смерть на сцені, нестерпний біль, поранення тощо"[7,с. 57]. Особливо цікавим є арістотелівське "страждання", оскільки тут від самого початку прихована суперечність: як злочин, убивство, обман можуть захоплювати душі? Відповідь можна знайти знову-таки в Арістотеля.

Даючи визначення трагедії, філософ акцентує увагу на тому, що трагедія є відтворення "дією, що через співчуття і страх сприяє очищенню подібних

почувань" [7, с.47]. Співчуття і страх глядача відрізняється від почувань героїв тим, що глядачі з боку спостерігають за сценічною дією, вони не втягнені в неї, крім "прочитання" вистави, розгадування мімезису, і вони самі є засобом очищення. У цьому значенні, трагічний склад подій є шляхом до людяності, оскільки, за логікою вчення Арістотеля, так само як неприємне й потворне в дійсності, будучи зображеними, приносить задоволення, так і почування та страждання героїв трагедії, оскільки вони є наслідуванням і зображенням, перетворені співчуттям, страхом і людяністю, приносить глядачу таке ж задоволення від пізнання. "Дивлячись на картину, вони відчувають задоволення, бо, розглядаючи її, вчаться, тобто замислюються над тим, що вона собою являє і кого зображує" [7, с. 43].

Вищою ж цінністю для Арістотеля було пізнавання, якого повинна завжди прагнути людина. Пізнавання відбувається таким чином: герой здійснює щось незвичне, відтворюючи жахливі події, власну нещасливу долю і невблаганність фатуму; герой страждає; глядач, відповідно, переймається страхом і співчуттям, а це призводить до очищення.

А.Боннар цю особливість театру описував так: плакати трагічними слізьми – означає роздумувати. Жодне з творінь великого поета не виникло з метою змусити нас мислити. Трагедія повинна схвилювати й викликати захоплення. Небезпечно відшуковувати смисл поетичного твору й намагатися формулювати цей смисл в розсудкових формулах. Коли наш розум не відокремлений непроникненими перегородками, кожен твір, який впливає на наші відчуття, відбивається в нашому розумі і захоплює нас повністю. Так само і поет – доостанку переймається своїм творінням і впливає на наші думки через захоплення чужими стражданнями, народженими в його душі. Страх за трагічного героя, співпереживання і любов до нього, захоплення ним примушують поставити перед собою запитання: "Що відбувається з цією людиною? Яка її доля?". Отже, поет примушує дошукуватися змісту його твору шляхом природної реакції мисленнєвих здібностей, викликаної появою неспокою [36, с.258].

У найістотнішому значенні святковість театру варто розглядати як міру досягнення мистецтвом вищого рівня свого покликання та художньої досконалості. Театр без святковості неможливий. Зустріч людини з мистецтвом – це зустріч з прекрасним.

Святковість театрального мистецтва визначається ефективною співучастю та співтворчістю ряду компонентів. Важливе значення має термін “ефективний”, оскільки театр – це складна структура, що характеризується безліччю “знаків”.

“Знаками” театрального мистецтва, іншими словами, його компонентами, є: а) художньо-поетичне слово та його жанрова специфіка; б) багатовимірність акторського втілення цього слова в дії; в) режисерська інтерпретація вистави в цілісному поєднанні всіх компонентів; г) глядацька інтерпретація зображеного. Кожен із цих компонентів має свою самоцінність. Варто підкреслити, що в театрі жоден із них не має привілейованого значення, вони рівноцінні, оскільки театр – це справді живий, пульсуючий організм, нерв і ритм своєї епохи, який, зазнаючи багатовікових випробувань і пошуків, щоразу залишався традиційно вічним і новим.

Драма як вид мистецтва потребує окремого дослідження. Слід віддати належне ролі слова в театрі, яке є не просто звуком в устах актора, а носієм необхідної інформації, поетичності уяви тощо.

Драматургія – це своєрідний проект майбутньої вистави, система, за якою визначаються характер і напрям відтворення світу. Коли, скажімо, Гамлет промовляє: ”Розпався ланцюг часів”, крім модуляції, сенсу та підтексту, вкладених театром і виконавцем, також ідеться про зміст тексту трагедії, так само як і в словах короля Ліра про те, що в цьому світі немає винних і правих.

Театр у тому вигляді і формах, яким був започаткований в Античності, через слово, думку, ідею виступає як літературний. Сьогодні знайдено безліч форм донесення цього слова як дії: слово-дія, слово-характер, вчинок.

А головне значення драматургічного слова полягає у виявленні ставлення до подій, діалогічності вистави з публікою.

Театр постійно наражається на небезпеку саморепродуктивності, механічного повторення в певний час, нехай і вдалих, відкриттів. Якби це сталося, художність зжила б себе, втратився б живий зв'язок із сприйманням. Тому театр перебуває у постійному пошуку нових джерел духовного стану, які сприяють піднесенню духу. Механістичне заучування слова та його ілюстрація при зовнішній імітації почуттів нічого спільного не мають із творчим горінням і справжнім мистецтвом. В. Бєлінський був досить суворим до ‘таких вад’ у театрі на тій підставі, що публіка не завжди помічала втрати театром свого великого покликання. В. Бєлінський називав найгіршою ознакою драматичних, як він висловлювався, “фабрикацій” те, що вони вбивають сценічне мистецтво. Він вважав, що драматичні п’єси, що зображують дійсність і характери, мимоволі привчають навіть посереднього актора аналізувати не лише ролі, які він грає, а й життя та дійсність. “Однак предметом наших трагедій, драматичних вистав, комедій і водевілів, – критично зауважував В. Бєлінський, – є не зображення дійсності і характерів, а сценічні ефекти в мелодраматичному чи розважальному, смішному стилі. Дійових осіб у цих п’єсах немає, немає людей, немає характерів – і артист, навіть найобдарованіший, мимоволі звикає грати їх без вивчення, без розмірковувань і обдумування, всі на один лад... Мистецтво занепадає, таланти збочують, драматичний твір перетворюється на механічний театр” [29, с.235-236].

Слід наголосити, що власне драматургія в театрі є визначальною, будучи головним носієм думки, ідеї, поетичного слова, діалогу, визначаючи просторові та часові параметри. А найголовніше, що саме драматургія несе в собі начала концептуального прочитання театру, визначає жанрові особливості, зрештою філософія як зміст театрального тексту також пов'язана з драматургією, наприклад, театральні системи, що ґрунтувалися на реалізації авторами своїх драматичних творів, зокрема, театр В. Шекспіра,

М.Островського, А.Чехова чи М.Куліша тощо. Варто зазначити, що здебільшого театр досягає вершин завдяки майстерності драматургії. Від античного театру, середньовічних містерій і ренесансних цілком сформованих драматургічних систем щоразу можна пересвідчитися саме в цій домінанті.

Протягом тривалого часу, принаймні від появи теорії акторського мистецтва, переважно досліджувалося значення літературної основи театрального мистецтва. Роль акторської гри було проаналізовано у трактатах Д.Дідро (“Парадокс про актора”) і Г.Лессінга (“Гамбурзька драматургія”), а Г.Гегелем визначено природу акторського таланту. Протягом XVIII-XIX ст., а ще більше – на початку XX ст. дискутується питання: хто є найважливішим у театрі: драматург, актор чи режисер. Певною мірою ці альтернативи містять у собі елемент штучності, так само, як помилковим буде наділяти окрему частину властивостями цілого. Проте суперечки точаться донині і кожна із сторін має, очевидно, рацію.

Актор – неодмінний компонент структури театру. Його головне завдання – відчути задум автора і виразно передати його у дії, за Г. Гегелем – “витлумачити поета”, що в естетиці мислителя означає визнання об'єктивності змісту художнього твору та адекватне висвітлення його виконавцем. У розділі “Лекцій з естетики”, присвяченому драматичній літературі, філософ вбачав суть акторської гри у “таланті, розумі, терплячості, старанності, досвіді, знанні, а на вершині її розвитку – і геніальної обдарованості. Бо актор мусить не лише глибоко проникати в духовний світ поета та свою роль, щоб його індивідуальність цілком відповідала їм як внутрішньо, так і ззовні, він повинен багато в чому удосконалювати їх своєю творчістю, заповнювати прогалини, віднаходити поступові переходи і своєю грою витлумачувати поета, виявляючи перед нами в живому образі всі його втаємничені, глибоко приховані художні гідності” [58,с.569-570]. Отже, актор, водночас, є дієвою основою театрального мистецтва й посередником між глядачем та автором.

На прикладах видатних майстрів сцени, до якої б епохи, національної школи чи форми театру вони не належали, яку б театральну стилістику виразності не сповідували, можна говорити про спільне в їх творчості – органічність поводження, правду почуттів і гру – на зразок того, як можуть щиро і безпосередньо бавитися діти, у своєму повсякденні й незмінному прагненні до стану естетичного сприймання загадкового світу.

Один із знавців природи театру М.Абалкін висловився про уславлену артистку А.Фрейдліх так: “Високий артистизм щирості, художність правди переживання, здатність наполегливого проникнення в життя людського духу найбільше вирізняють сценічне існування Аліси Фрейдліх” [1,с.209]. Це справді так. Творчості актриси притаманні такі важливі ознаки, як сучасний погляд на світ, спроможність включити у творчий процес глядачів і захопити їх, самопожертва і самовіддача заради переконливості та правдивості почуттів персонажу: чи то Малюк з вистави “Малюк і Карлсон, який живе на даху”: “Він просто-таки виривався з мене”, – говорила А.Фрейдліх, чи Катарина з “Приборкання непокірливої” (вистава за п’єсою В.Шекспіра витончено і з музичною грацією перетворилася у справжнє свято на сцені та в залі), чи то зовсім протилежна за своєю емоційною напругою роль Катерини Іванівни Мармеладової в інсценованому романі М.Достоєвського “Злочин і покарання”, чи в багатьох інших виставах, сповнених гротеску і несподіваності, таких, як “Пігмаліон” Б.Шоу, “Тригрошова опера” Б. Брехта).

Часом здається, що сценічна гра є лише грою й удаванням. Насправді актор досягає вершин ціною величезної інтелектуальної, емоційно-піднесеної праці в небуденності психічного стану та творчої напруги. Глядач може й не здогадуватися про нелюдські зусилля актора, докладені до творення образу. Адже в залі завжди панує атмосфера торжества високого мистецтва та щирості почуттів.

Великий майстер і теоретик театру М.Щепкін підсумував і сформулював головне правило акторського мистецтва – бути “співчуваючим актором” [222,

с.174], що ним і досі керуються актори. Професія актора – одна з багатьох стихій. Перша, визначена М. Щепкіним у ширшому судженні, ніж попередня, – це заперечення лише розсудкової механічної гри. “Співчуваючий артист” – це інше; на нього чекає неймовірно важка праця: він повинен почати з того, щоб знищити себе, свою особистість, усю свою особливість, і стати тією особою, яку створив автор. Інша стихія – глибина особистості самого виконавця, завдяки чому “народиться” щирість і непідробність почуттів. Тут справді таїнство трансформованості в іншу, але живу реальність – художність образу, не позбавлену ще однієї стихії – зовнішнього світосприймання. А це означає, що значною мірою гра актора полягає у створенні реальних світоглядних картин.

Слід звернути увагу на такий аспект акторської гри, як визначення й усвідомлення того, у якому ключі має відбуватися гра. Між такими відомими формами театру, як відчуженість (відстороненість) від персонажу п’єси та самої дії й утягування в тканину образу (перевтілення, ідентифікація) мусять бути проміжні ланки – саме ці моделі набувають реального втілення у грі актора. Коли мова йде про різні грані поводження актора на сцені в театрально-естетичному сенсі, то потрібно розуміти, що йдеться саме про вміння (чи невміння) актора вирішувати складні художні завдання. На жаль, у практиці театру часто-густо вдаються до позитивізму ототожнень чи просто використання акторської техніки.

Жоден із театрів не може претендувати на високий професіоналізм у манері акторської гри, якщо не засвоєна система відліку тих естетичних основ, на які він спирається. Акторові мало знайти “свою правду”, за твердженням П. Брука, він повинен усвідомити зміст того, що відбувається, і що дозволить йому проникнути в глибинні надра ролі. “Він може знайти цей шлях лише переймаючись великою повагою до того, що ми називаємо формою, – уточнює П.Брук. – Ця форма є рухом тексту, ця форма є його власним способом осягнути цей рух” [42, с.92].

У подальших розмірковуваннях про два складних поняття, з'ясовуваних для себе актором – абстрагованість (відчуженість, за термінологією Б.Брехта) і “втягненість” у процес дії (співпереживання), англійський режисер і теоретик театру приходить до дуже важливого висновку, знімаючи протиставлення чи поспішне вирішення проблеми виконавцем. Артист, вважає П.Брук, стає на правильний шлях, коли бачить, що “прилучення” не суперечить відстороненню. Відстороненість (відчуженість) – це підкорення загальному смислу; прилучення – це повне підкорення поточному моменту; обидві іпостасі існують у взаємодії [42, с.93]. Для виконання цього завдання є значний комплекс репетиційних вправ – розвиток почуття ритму, слуху, уваги, почуття темпу, голосового діапазону, “здатність колективно мислити і критично оцінювати”. Необхідно включати тіло й дух для вираження того, що вимагає п'єса. Нарешті ще одна умова, яку виокремлює П.Брук, характеризуючи входження виконавця у світ п'єси особистісно: “Якщо артист сприймає проблему, порушену п'єсою, як особисту, – пише П.Брук, – він неминуче відчує необхідність поділитися своїми турботами: йому потрібна публіка. Разом з необхідністю контакту з публікою приходить потреба в абсолютній ясності висловлення думки” [42, с.39].

Особливості колективного спілкування в театральному мистецтві П.Брук описував так: враження, створюване грою акторів, є, згідно з науковою термінологією, кодом. І для нього не достатньо буденного способу спілкування за допомогою слів. Тут наявне інше – і мова тіла, і музика голосу, і рух через простір, і навіть тиша. Енергія в театрі народжується актором. Для позначення всезагальної духовної сили театру П.Брук використовує термін “тотальний театр” (не у значенні об'єднувальних складових усіх видів мистецтва). “Тотальний театр міститься в тілі актора”, – писав П.Брук. Тобто, актор із його думками, тілом, переживаннями є абсолютним Всесвітом. З іншого боку, і глядач є абсолютний Всесвіт. Крім того, на думку мислителя, є і третій Всесвіт, що постійно рухається, – це всі люди, які перебувають на сцені і в залі. Образ вистави – це те, що постійно

розвивається та формується у процесі розвитку вистави і п'єси. Отже, театр – це простір, де все, що міститься в ньому, бере участь у взаємообміні енергії, де виникають тісні взаємозв'язки між людьми на сцені і в залі, де народжуються сильні переживання. Радість у театральному мистецтві виникає внаслідок енергії руху маси людей, яка є складовою емоційної, інтелектуальної енергії й енергії тіла.

Теоретик мистецтва Я.Мукаржовський в одній із своїх праць відзначає, що розкриття активного зв'язку між глядачем і сценою – це одна з найважливіших проблем сучасного театру, що може мати різні способи розв'язання театром, його режисером й акторами. Йдеться про “включення” (“втягування”) глядача до процесу гри. Водночас із творчою самобутністю автор вирізняє другу, таку саму правомірну особливість театру – його зал [132, с.361].

Я.Мукаржовський не погоджується з тими, як він пише, "глибокодумними, однак малопродуктивними розмірковуваннями" про те, що необхідною передумовою інтенсивного контакту і повного взаєморозуміння між театром і суспільством є “спонтанна єдність світогляду, релігійних і моральних почуттів”. Проте, зауважує вчений, у театрі (особливо сучасному) буває не все суспільство тієї чи іншої епохи, тієї чи іншої нації, а публіка – співтовариство, у соціальному плані здебільшого досить різнорідне, проте воно об’єднане сприйнятливістю, тобто схильністю до сприймання театрального мистецтва. “Публіка, – робить висновок Я.Мукаржовський, – завжди є посередником між мистецтвом і суспільством в цілому” [132, с.361].

Автор проводить паралель з іншими видами мистецтв: поезією, живописом, музикою та ін. Для самовиявлення вони потребують “публіки”, яка, відповідно до своїх уподобань чи здібностей, схиляється до того чи іншого виду мистецтва. Адже серед глядачів неодмінно будуть люди підготовлені до сприймання, скажімо, естетичного впливу слова, і такі, які залишатимуться байдужими, тобто “не обов'язково схильні до художнього

впливу кольору, звуку тощо”. Із цих спостережень робиться принципове для театральної естетики узагальнення про порозуміння й зацікавлений творчий зв'язок між публікою і сценою.

Поняття “театральна публіка” – досить широке й абстрактне, однак “кожен театр, і особливо театр з чітко вираженим художнім спрямуванням, має власну публіку, яка знає художні контури” цього театру, стежить за грою актора від п'єси до п'єси, від ролі до ролі і т.д. І ця обставина – важлива передумова активного ставлення публіки до театру. Саме тут пролягає найзручніший шлях, яким можна “втягнути глядача у гру” [132, с.361-362]. Процес цей буде залежати від художніх прагнень режисера – хоче він чи ні зламати “матеріальну перешкоду” між сценою та залою для глядачів. Та в будь-якому разі “відносини між театром і глядачем визначаються двосторонньою активністю за умови, що публіка залюбки і в усіх деталях сприйме художні умовності, на яких театр і саме даний театр будує свій вплив” [132, с.361-362].

Із висловлених міркувань Я.Мукаржовського випливає принципово важливий для нашого дослідження висновок про те, що будь-яка форма, сповідувана театром, рівень художності та засоби досягнення форм, щільно пов'язані з активною силою сприймання залою, відповідним чином уже сформованого в естетичному відношенні глядачем.

Наприкінці XIX ст. в театрі істотно виокремлюється постать режисера-постановника, головного організатора цього виду мистецтва, головні завдання якого полягають у прочитанні, сценічній інтерпретації драматичного твору силами творчого колективу, доведення його до досконалості й узгодження усіх складових театру в образному завершенні дії.

Суперечки про роль режисера точилися від часів його офіційного визнання. Прихильники режисури надають їй великого значення в театральній творчості: режисер визначає художню єдність вистави, її ідейну спрямованість. Опоненти ж вбачають у цій ролі обмеження активності акторів і можливостей їх “самовиявлення”.

Як засвідчила художня практика, театральна творчість завжди потребувала ідейної єдності. До появи режисури її здійснювали інші учасники вистави: в античному театрі реалізацію акторської дії організовував драматург, хоревт. Своїх ідейних натхненників мав театр і в подальші часи – в епоху Середньовіччя, Відродження, Просвітництва.

Значення цього важливого в театральному мистецтві компонента підтверджується практикою режисерської творчості двох лідерів протилежних у своїй основі форм театру – К.Станіславського та В.Мейєрхольда. Їх театри зароджувались у часи культурної (зокрема театральної) кризи, і вийшли з неї завдяки талановитій режисурі – ідейному орієнтирі нової театральності.

Режисура, зазначав Ю.Герасимов, має такі ознаки, як єдина воля вистави, якій підкоряються всі самостійні творці дії, “репертуарна лінія”, певна виконавська школа, акторський ансамбль та ін. [61, с.7]. Із великої когорти непересічних режисерів різних часів варто виокремити, крім уже згаданих К.Станіславського і В.Мейєрхольда, Ф.Комісаржевського, Н.Євреїнова, О.Таїрова, М.Охлопкова, М.Захарова та ін. Завдяки їх таланту в театрах панувала внутрішня органічна єдність акторського колективу, усіх компонентів постановки, сцени та глядацької зали.

Творчість майстрів режисури є запорукою досягнення художності, найвищої оцінки їх діяльності. Поступовий розвиток – це позитивний чинник у мистецтві, оскільки саме завдяки багатолітній спільній роботі колективу акторів із режисером можна досягти органічної єдності. В.Василько з цього приводу відзначав: “Глибока узгодженість, єдність у грі акторів з’являється в колективі театру внаслідок єдиної школи виховання актора, єдності творчого методу акторів і режисерів, однакової майстерності акторів, учасників даної вистави. Це вже явище значно глибше і триваліше, ніж поверховий ансамбль” [44, с.261]. Отже, шлях театрального розвитку пролягає через єдину ідейно визначену структуру під опікою талановитого режисера.

Художність, як головна мета мистецтва виникає в колективній єдності всіх структурних компонентів театру. Це суть святковості мистецтва. Ф. Ніцше на прикладі античної трагедії доводить, що колективна єдність – це "дух спілкування", основа чарівливої сили театрального мистецтва.

Як зазначав філософ, трагедія виникла з трагічного давньогрецького хору, присвяченого богу Діонісу, “вигаданій” природній сутності “вигаданих” істот. Двічі вжите слово «вигаданий» підкреслює, що трагедія назавжди була позбавлена дріб'язкового копіювання дійсності. А з іншого боку, трагедія не стала обманом – вигаданим світом, що перебуває у стані хитання між небом і землею. “Цей світ, – зазначає мислитель, – дихає тією ж реальністю і тією ж правдивістю, що й Олімп в очах віруючого елліна” [140, с. 162].

Світ мистецтва, згідно із судженням Ф.Ніцше, функціонує в лоні двох начал – аполлонівського та діонісійського, що уособлюють два типи світобачення: снобачення й сп’яніння.

Для людини характерний стан снобачення – ілюзорності, коли вона уявляє своє буття як ілюзію. Такі ілюзії є найреальнішими уві сні і найбільше там відчутні. Реальне співіснування із снобаченням розуміли ще греки, тому втілили його в образі Аполлона, бога пластичного мистецтва, який, за уявленнями еллінів, втілював чарівний світ образів, ілюзійну насолоду, безтурботність. У його світі можливості не виходять за межі снобачення: груба дійсність тут не має місця, “тут витримується почуття міри, панують свобода від шаленства відчуттів і мудрий спокій бога пластики” [140, с. 138]. І в цьому він був подібний до людини з її уявленнями про “сон наяву”.

Однак людина може переживати ще й стан духовного піднесення, який Ф.Ніцше уподібнював до сп'яніння і називав діонісійським началом, для якого характерна поява почуття колективного і втрата особистого, що найбільше виявлялося в піснях і танцях, якими опікувався у Стародавній Греції бог Діоніс.

Діоніс і його мистецтва пробуджують в людині надприродне: через сп'яніння людина отримує високі енергії, сприймає символи – і тоді може відчувати себе навіть богом. Філософ зазначає, що “чари Діоніса не лише поновлюють єднання людини з людиною, а й кличуть природу, відчужену, ворожу чи поневолену на свято примирення з людьми, своїми блудними синами” [140, с.139]. При цьому феномен діонісійського екстазу має надзвичайну силу: маси людей відчувають себе зачарованими ним. Символом такого збудження сатирів, як уже зазначалося, був хор у грецькій трагедії.

Структура давньогрецького хору викликала колективне зачарування, бо він був і автором, і актором, і глядачем: публіка в хорі орхестри бачила себе, і не було істотної різниці між нею та хором. “Знайома нам театральна публіка, – писав Ф.Ніцше, – грекам була невідома: кожен, хто перебував у глядацькій залі з її рядами, які терасами здіймались по колу, має повну можливість не помічати весь оточуючий його світ і, насолоджуючись видовищем, подумки перетворюватися в одного з учасників хору” [140, с.166].

Звичайно, пізніша структура хору була дещо іншою. Відбулося відділення “діонісійських глядачів” від зачарованих Діонісом. Насправді, у подальшому театральне мистецтво стало все ж художнім наслідуванням того природного стану, який утілював у собі хор.

Найістотнішою передумовою драматичного мистецтва, за словами Ф.Ніцше, є зачарованість: “Зачарований, замріяний діонісієць бачить себе сатиром і споглядає, знову-таки як сатир, бога, тобто перед ним, перетвореним мрійником, виникає нове бачення у вигляді аполлонівського відновлення його стану” [140, с.167]. І з цим баченням драма набуває закінченого вигляду.

Концепція Ф.Ніцше в подальшому набула усталеності. Значна кількість дослідників намагалася застосувати ідею міфопоетичної свідомості філософа для критики класичного театрального мистецтва. Так, відомий теоретик-

символіст російської естетики, В.Іванов розробив концепцію “соборного дійства»” [84], що закликала до відновлення “театру-свята” давнини, протиставляючи його сучасному “буржуазному” театру. Вона ґрунтувалася на запереченні єдиної дії в театрі, оскільки, на думку мислителя, вона створює ілюзію здійсненої реальної події, і натовп ніби входить у гіпноз, споглядає в напівмороці, виходячи поглядом і душею на сцену. Такий стан речей не відповідає дійсній психології театрального колективу. Це лише придушує живі сили глядачів і поділяє вже об'єднану загальним інтересом соборну свідомість на кілька індивідуальних свідомостей [84, с.282].

Театр, на думку В. Іванова, на шляху свого розвитку втрачав "соборність", притаманну античному театру. “Соборне дійство”, за логікою автора, є суть містеріального театру, просякнутого волею народу. У цьому сенсі, народ є безпосереднім учасником дії, а не спостерігачем відображення. Із свого боку, “соборне дійство” сприяє досягненню театром внутрішнього реалізму (а не “зовнішнього”, яким став театр, на думку В.Іванова).

Однак повернення “соборності” не означає відтворення в повному смислі античних форм театру, а визначення нових типів театру на основі вже відомих. Такі типи театру повинні базуватися на ідеї міфотворчості істинного символічного мистецтва. Повернути театру таку “соборність” можна, вважає В. Іванов, такими засобами умовності, як маска, імпровізація. Оволодівши цими засобами, театр зміг би поєднати в собі життя і творчість. Найприйнятнішою перехідною формою нового театру є політична драма, що набуває в “соборному” розгортанні дії всенародного, “хорового резонансу”, де немає поділу на глядачів та акторів. Тут все діє в єдиному суспільному колективі, як це було в Античній Греції в часи Есхіла й Аристофана. А міфотворча трагедія еллінів була політичною драмою тому, що “община, яка святкувала в театрі свято Великих Діонісій, звісно перетворювалась у світський схід, кидаючи своє захоплення чи свою ненависть на державні терези народних зборів чи ради старійшин” [84, с.189].

У цьому значенні ідея “соборного дійства” протиставлялася будь-якому театру, який мав сцену і глядацький зал, через що, на думку В.Іванова, виникла театральна криза. Насправді, це протиставлення має зовнішні ознаки, оскільки причина кризи прихована в іншому. А саме: театр втратив здатність “зачаровування” глядача, тобто зникло емоційне взаєморозуміння з публікою. А стосовно “соборності”, то цей внутрішній момент наявний у будь-якій театральній формі.

Отже, мета театру досягається в реалізації потреби естетичного задоволення, що залежить від міри зближення і “порозуміння” ряду компонентів складної структури театру. Тобто в той самий момент, коли всі компоненти, у тому числі допоміжні, включені в загальний процес, учасники театрального дійства – актори, глядачі, драматург, режисер – “звільняються від самих себе, відмовляються від свого “я” і своїх смаків, захоплені новими емоціями”, єднаються один з одним, коли “вони втрачають свою індивідуальність”, “народжується” театральне мистецтво.

У театральному мистецтві святковість, власне, є однією з визначальних ознак досягнення його художності. Театр найбільше з усіх мистецтв наділений можливістю звільнити людину від жахів буття, навіяти оптимістичну енергію, щоб відродити життєвий дух. Мистецтво театру передбачає вихід із рутини реальної дійсності. У театрі людина має можливість не лише забути про свої проблеми, а й посміятися над ними. Тут вона відпочиває. Хоча мета театру полягає не лише у відпочинку. Людина приходить у театр для спілкування, отримання естетичного задоволення. Саме в цьому “народжується” святковість мистецтва.

Саме святковість живіть весь універсум супутніх мистецьких практик театру. Одразу ж потрібно наголосити, що лише у 1867 р. було дозволено грати сцени із п’єс, використовувати сценографію та театральну поетику на театральних майданчиках просто неба, кафе-шантанах та ін. Так, лише у 1898 р. вперше для рев’ю був написаний сценарій в кафе „Альказар” (Франція). Розквіт кабаре в Германії, зокрема приходить на 1900 р. У Франції кабаре

екстракласу стають мюзик-холом, а забудова кафе „Мулен-Руж” перебудована для рев’ю (800 місць). У 1907 р. в Англії створюється королівський благодійний фонд для допомоги артистам вар’єте. У 1909 р. в мюзик-холах сценографія вже усуває драматургію – відбувається інституалізація жанру.

Адже вже 1913 рік позначений початком занепаду мюзик-холів завдяки їх рекспектабельності (копіюванню театральної поетики), відсутністю вульгарності. У 1920 році музична комедія усуває рев’ю, тобто театр знову бере реванш. 1923 рік позначається кінцем ери мюзик-холу, переутворенням його на аналог театрального видовища. Проте у цей час активізуються рев’ю, атракціони, кабаре з оголеними танцюристками (Германія). Але у 1930 р. рев’ю усуваються оперетою, зірки мюзик-холу знаходять свою сцену у звуковому кіно, шансоньє – у сольних концертах.

1935 р. позначений тим, що слово у мюзик-холах відходить на другий план, переважає ексцентрика, пантоміма, танок. У 1966 р. „Бітлз” завершує сценічну діяльність і лише записує платівки, а в 1970 р. повністю закінчує своє існування [93].

Наведені події трансформації сценічного мистецтва поза сценою театру свідчать про його вплив та епіцентр тяжіння. Усі арт-практики (проміжні між мистецтвом та комерційною діяльністю сфери повсякденної культури) довгий час існували в полі тяжіння священного мистецтва театру. Але згодом час змінюється. Змінюється і сам театр.

2.2. Театральний нонконформізм як актуалізація естетичного потенціалу арт-практик культури повсякдення

Театр 1960-70-х рр. живився вибуховою енергією молодіжних конткультур Заходу, а в посттоталітарному просторі – енергію опору поетиці соціалістичного реалізму. Арт-сцена театру розширюється. Так, актори, не находячи можливості втілити свої ідеї в театрі, стають піснярами-бардами (В.Висоцький), які утворюють неформальну арт-сцену в культурі

повсякдення. Театральні ремінесценції буквально вичитуються в авторській пісні тих років – М.Мозговий і Н.Матвієнко, не будучи акторами театру, утворили своєрідну фольк-сцену в українській культурі тих часів. Вчинок С. Ротару, А.Пугачової і досі продовжується як діяльність у власних театрах естради цих талановитих майстрів сценічного мистецтва.

Руйнування "залізної завіси" після XX з'їзду КПРС загострило протиріччя, що накопичувалися в культурі радянського суспільства під тиском сталінського авторитаризму. Театр теж відреагував на них. Із кінця 1960-х років театральна реальність відтворює цілий ряд конфліктів у суспільстві, які для філософських, психологічних, політичних наук стали очевидними лише в середині 1980-х. Вона, перш за все, констатує неблагополуччя, "середньовічний" стан суспільства: "Мовою актуалізованих цінностей і лексичних міфем театр указував на необхідність зміни в суспільстві статусних стандартів. Культурна конвенція театру … відтворювала конвенцію альтернативної соціальної поведінки, яка руйнує усталені норми і догмати суспільства 60-70-х років" [98, с.21].

Українському театру цих років, порівняно з театром російським і театрами інших республік колишнього Союзу, була властива майже повна "відсутність високохудожньої оригінальної національної драматургії і — практично — невикористання власної національної класики" [98,с.22] (зокрема п'єс М.Куліша, Л.Українки та ін.). Звертання до доробку корифеїв відбувалося швидше заради факту жанру — але не більше. У цей період в українському театрі відсутні видатні твори У.Шекспіра, Б.Брехта, Ж.Мольєра, заборонені російські автори п'єс критичного чи загально-гуманістичного напряму (В. Розов, О. Арбузов, М. Шатров, О. Володін, О. Вампілов).

Театр ніби адаптується до стану суспільства, дещо втрачає енергію саморегулювання, набуває "охоронних" імпульсів. "Умови довготривалої трагедії суспільства провокують у театрі, цьому стратегічному виді мистецтва, "занурення" його шифрів, збереження головних вартостей у

глибині естетичної “воронки”, — щоб неушкодженими залишати саме ці, структуротворчі свої елементи” [98, с.23]. Унаслідок таких процесів однією з тактик театр обирає “вторинність”, неактивність, камерність картин світу і смислообразів.

На рівні реального побутування театру, як свідчать дослідження сучасних театрознавців [98], український театр 1960-х – початку 1980-х років був недорозвинутим, малохудожнім, втратив свою пошукову енергію, за винятком окремих вистав.

На авансцену драматургії та інсценізованої прози вийшли в цей час автори “національних” республік, зокрема Ч. Айтматов, Ф.Іскандер, М. і Р. Ібрагімбекови та ін. Процес доцентровий, що тривав досить довго, супроводжувався як природною конкуренцією естетичних ідей у межах центру, так і асиміляцією. Центри, зрештою, завжди живилися і живляться “провінцією”, остання за таких умов відчуває в собі згасання енергії. Тоді ж у лідери вийшов цілий корпус іонаціональної драматургії і прози із синхронними потужними етико-художніми ідеями, які центр був неспроможний асимілювати. Це був сигнал про спад енергії театру російської культури і про загрозу в цій зоні загальної нестійкості культури. Крім того, в театрі рельєфніше і різкіше виявився поділ на два види часу: конкретно-історичний, з ознаками сучасного складу та стилю буття, побутово-психологічний час, – та час, що у своїх надрах тяжіє до характеристик “вічних”, до постійного відтворення колообігу подій. Простіше кажучи, протягом 1970-1980-х років інтерес до першого часу переважав у російській театральній традиції, другий освоювався переважно театрами іонаціональними. Звичайно, у кожній культурі була своя специфіка цього відображення, однак саме такими були особливості цього процесу [98, с.26]. Інтерпретації іонаціональної драми на російському кону виявили суспільний інтерес до театру епіко-філософського, який по-новому поєднує в собі ознаки динамічного сьогодні з глибинним минулим досвідом морального.

Проте в 1970-ті роки завдання театру ідеологічно обмежувалися. Осягненням й аналітичним осмисленням суспільних процесів через типові явища театр також закликав до активного удосконалення дійсності. Курс на реалістичну виставу суттєво зменшував вагу інших. Цей курс підтримує критика, яка звинувачує постановників у нав'язуванні драматургії додаткових власних міркувань і висловлювань, у сваволі й подекуди має рацію, бо нерідко драматург, ім'я якого значиться в афіші, не висловлював у своєму творі нічого подібного до того, що повідомляє сцена. Користуючись правом автора, постановники вносять зміни в сюжет твору, змінюють інтерпретацію сюжету, даючи власне тлумачення подій і явищ, і таким чином досягають повної заміни змісту. Крім того, режисери дописують до п'єси власні слова або вводять безсловесні події, про які не згадується в її тексті, – пантоміми, спеціально створені чи вже існуючі пісні, вірші, танці.

Така практика поступово призводить до суттєвих змін у засобах створення сценічної умовності.

Дилема, пов'язана з протистоянням між життєподібним реалістичним театром і мистецтвом умовним і дидактичним, була вирішена театральною практикою 1980-х на користь синтезу – органічного поєднання засобів різних театральних систем.

У своїй практиці театр 1980-х років поступово починає звертатися не лише до брехтівського типу умовності, а й до прийомів театру Л.Курбаса, В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова, умовності народного і майданного театру, лубка, народної драми і знакового театру Сходу. Із зникненням межі між “епічним театром” і неепічним, умовним і реалістичним, режисери перестають свідомо обмежувати свій вибір художніх прийомів однією системою. Елементи, що належали до різних систем, уже не сприймалися як такі, що виключають один одного. На рівнях створення вистави та її сприймання знакові, умовні прийоми були засвоєні й увійшли до театральної лексики як її нормативні, загальновизнані елементи. Режисура почала використовувати їх легко і природно. Саме таке, органічне використання

сценічних прийомів, що деформують реальність в ім'я “другої реальності” – сценічної, характерне для ряду вистав межі 1970-1980-х років.

Завдяки процесу концептуалізації театру психологічний і побутовий реалізм 1970-х років починає зазнавати трансформації. У більшості випадків він перестає бути самодостатнім. У попередні десятиліття естетична вартість реалістичного спектаклю полягала, насамперед, у мірі психологічної точності і вірогідності в зображенні вчинків людей, подій і реакцій на них. Однак із часом у такій виставі збільшується режисерський вплив, зростає частка прямого комунікативного процесу. Психологічні реалістичні прийоми – життєподібні сценічні знаки поступово замінюються на узагальнюючі, інформативно місткі позначення.

Унаслідок структурної перебудови реалістичної побутової вистави під впливом активізації комунікативного процесу в ній відбувається руйнування “четвертої стіни”. Це дозволяє режисурі вводити в тканину вистави прийоми нереалістичної сценічної мови, а акторам грати у двох планах – показувати живу людину й одночасно – своє ставлення до неї.

У 1980-ті роки збільшується кількість спектаклів із життєподібним зовнішнім виглядом, однак із внутрішньою структурою, підпорядкованою не принципам достовірності зображення і “саморозвитку” сюжету, а логіці розвитку думки. У цей період зростає вага вистав, де замість п'єси використовується матеріал, що є “матеріалом” для самовияву постановника. Цим зумовлене широке звертання до інших, недраматичних жанрів літератури – романів, повістей, поем (“Енеїда” І. Котляревського, “Маруся Чурай” Л.Костенко, “Гайдамаки” Т.Шевченка, “Вибір” Ю.Бондарева, “Майстер і Маргарита” М.Булгакова, “Плаха” Ч.Айтматова, “Тіні забутих предків” М.Коцюбинського та ін.).

Такий підхід сприяє розширенню засобів сценічної мови. Відсутність традиційної за формою п'єси дозволяє витворити власну. А переклад мови одного мистецтва на мову іншого стимулює пошук художніх прийомів. Передання наявних у романі багатьох планів, точок зору дозволяє ввести в

тканину такого твору й авторський погляд, присвятити йому ліричні відступи. Крім того, спостерігається більший суб'єктивізм у порівнянні з попередніми десятиліттями, аналогічний до феномена ліричного, чи поетичного кінематографу: як і ліричний кінематограф, театр дедалі більше тяжіє до зображення речей такими, як про них говорять і думають, тобто такими, якими вони здаються.

Усе це все більше надає театру ознак авторського. Постановник одержує право розповідати щось своє, дописуючи фрагменти до літературного твору, вводячи нові персонажі, створюючи власні "сценарії" вистав. Він усе більше виявляє прагнення спілкуватися з глядачем без посередників в особі драматурга чи акторів. У вистави є автор, і він хоче висловитися особисто. Режисер прагне говорити "про своє", яке, безумовно, певним чином пов'язане з сюжетом і з тими ідеями, які обстоює автор. Проте цей зв'язок іноді є досить віддаленим.

Режисер одержує право замінювати ідеї, закладені у творі, навіть на протилежні. Нерідко він змінює не лише ідеї, а й сам сюжет. Тому переважна більшість вистав 1980-х рр. має ознаки концептуалізму, відтворюючи певне світовідчуття, породжене часом. Усвідомлення кризи, дисгармонії фіксується не стільки змістом спектаклю, скільки його формою. Тогочасна ситуація в суспільстві активізувала потребу висловлюватися і, разом із тим, вказала на небезпечність такої поведінки: цензура (зовнішня чи внутрішня) призводить до необхідності бути зрозумілим без слів: мову форм, подій, рухів, мову метафор складніше контролювати.

Способи повідомити глядачеві власну інформацію були різними. Серед них такий, як зміна режисером жанру твору (вистава Київського молодіжного театру "За двома зайцями" М.Старицького у постановці В.Шулакова). Замість соціально-побутової комедії – пародія і гротеск поєднані з темою особистої драми.

Словесний текст, який промовляється із сцени, – цілком легітимний, у той час, як за допомогою засобів сценічної комунікації постановник передає

той зміст, який він не наважується повідомити в словесному тексті. І цей зміст через асоціації, алюзії і т. ін. стає зрозумілим глядачеві.

На початку 1980-х років, як правило, п'єси не зазнають рішучих трансформацій, оскільки більшість режисерів не вступає в пряму полеміку з їх авторами. Постановники намагаються створити власний твір – розповісти свою "історію" чи висловити особисті міркування – концепцію, частково використовуючи взятий драматургічний матеріал. Однак до кінця 1980-х років авторське концептуальне бачення у виставах стрімко зростає, воно переходить із сфери інтуїтивного прагнення у сферу усвідомленої, сформульованої необхідності. Прикладами є "Конотопська відьма" Г. Квітки-Основ'яненка (п'єса Б.Жолдака) в Київському театрі ім. І.Франка, вистави "Баня" В.Маяковського в Київському молодіжному театрі (постановник В.Шулаков), "Діалоги з Електрою" за Софоклом у Запорізькому ТЮГу (постановник В.Денисенко), "Москаль-чарівник" у Запорізькому українському драмтеатрі (режисер О.Король). У цих виставах прийоми, а не текст, що лунає із сцени, активно формують зміст твору. Семантика того чи іншого сценічного знаку, застосованого режисурою, видозмінює смислові акценти першоджерела, навіть сам сюжет. Нерідко такі трансформації значно здрібнюють зміст п'єс, однак, з іншого боку, у них є сенс: режисери прагнуть і домагаються актуалізації змісту. Менш шанобливе ставлення до змісту додає сміливості в поводженні з формою, а це збагачує, оновлює художню лексику.

У своєму прагненні самовияву режисура 1980-х років намагається "грати" і за актора, тобто, власне, режисерськими маніпуляціями викликати в глядача певні відчуття і враження, що стосуються внутрішнього життя героїв, а також використовує сценічні прийоми, що деформують реальність у заданому напрямі.

Сам факт створення "другої реальності", своєрідної й оригінальної, іноді стає не менш важливим, ніж безпосереднє повідомлення глядачеві певної світоглядної позиції. Побудова іншого, штучного життя, яке існує за

відмінними від реального законами, заданими постановником, в іншому, принципово штучному середовищі, дозволяє ще повніше реалізувати своє авторство. Разом із тим, ці деформації – не довільні (хоча таке теж трапляється), вони осмислені й цілеспрямовані.

Отже, у 1980-ті роки концептуальність стає чи не обов'язковою умовою сучасної вистави, так само, як і винайдення власних неповторних сценічних прийомів – тропів узагальнюючого змісту. У виставах-концепціях сюжет – нерідко привід для власних ліричних чи громадянських, філософських чи публіцистичних роздумів постановника.

Для того, щоб зміст не тяжів над режисерами, обмежуючи політ їх фантазії наперед заданим міфом, вони вдаються до руйнації сюжету – членуючи його вставними номерами-дивертисментами, переносячи кінець на початок, а початок у кінець, включаючи пантоміми й інші фрагменти сценічного “тексту”, що належать до інших, ніж основна частина, явищ (чи то просторового, чи часового, чи мистецького), або переривають одну сюжетну лінію іншою, що легко пов’язувало театр із культурою повсякдення.

Фрагменти –“цеглини” сценічного тексту відрізняються один від одного не лише змістом, а й принципом будови, іншими засобами виразності. Інколи режисер чергує фрагменти прямого акторського перевтілення за принципом “тут, тепер” із фрагментами розповіді – словесного переказування подій.

Так з’являються вистави-роздуми як різновиди концептуальної вистави, зумовлені прагненням режисера висловити своє бачення, своє розуміння тих чи інших життєвих явищ. У них глядачеві пропонується певний матеріал для роздумів, проте від нього не вимагаються моментальна реакція чи висновки. Відповідно до цих завдань у виставу-роздум були включені вірші, міні-сюжети, режисерські фантазії: ліричні роздуми і "потік свідомості"; пісні, пантоміми й концертні номери, об'єднані однією метою – пошуком істини. Отже, може відбуватись усе, що завгодно. І фантазія, і дійсність нічим не відрізняються одна від одної, “все однаково реальне, оскільки все є елементом театралізованої авторської думки” [56, с.27].

Така поліфонічність вистави-роздуму, де зміст включає різні світоглядні позиції, різні точки зору на об'єкт осмислення, вимагала оновлення загальної побудови вистави, скерованої логікою розвитку авторської думки, що досить часто руйнувало хронологічний виклад подій і дозволяло побачити семантичний зв'язок між віддаленими явищами (“Енеїда” С.Данченка).

Режисерський самовияв у виставі-роздумі полягає не лише в способі організації дії, не лише у свавільному поєднанні фрагментів-«цеглин» твореного ним сценічного “тексту” в тій послідовності, що необхідна йому для викладення власних міркувань. У більшості таких вистав режисери додають спеціально створені ними фрагменти, на зразок “тексту від себе”, у яких безпосередньо виявляються міркування другого, надсюжетного плану. Вони містять узагальнення, оцінювання чи просто власні ліричні відступи – із приводу фактів сюжету або й таких, що не мають до нього прямого відношення.

Це, висловлюючись мовою семіотики, режисерські повідомлення, що передаються за допомогою певних знакових утворень – речень чи метазнаків без використання драматургічного чи літературного твору, якщо інсценується (вистава “Вибір” Київського театру ім. І.Франка, режисер С.Данченко; “Диктатура совісті” М.Шатрова у постановці Л.Танюка).

Унаочненням аналітичної роботи режисерської думки стало “розщеплення” одного сценічного героя на кілька в тих виставах, де досліджується особистість. Різні аспекти чи стадії розвитку однієї і тієї ж особистості уособлюють різні актори. У виставі “Шлях” у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка Поета грають чотири актори: Поет – В.Маляр, Молодий Шевченко – П.Рачинський, Старий Шевченко – Ю.Головін і Хлопчик - О.Качан.

В одній виставі співіснують виконавці, які грають живих людей з усіма подробицями їх існування, і поряд актори лише зазначають певну необхідну якість свого персонажу, існуючи як характери-маски, набір інформації про дійову особу. У “Сні” П.Ластівки Поет (В.Хім'як) існує як жива людина,

свою драму проживає Катерина-Оксана (І.Складан), і тут же діють алегоричні фігури: Доля-Муза (Л.Ластівка), Слава-Фортуна (Л.Дишкант), є також просто Пан-поміщик (Т.Давидко), пан взагалі, як явище.

Отже, виникнення в українському театрі нових типів сценічного видовища – вистав-концепцій і вистав-роздумів призвело до суттєвого оновлення засобів художньої виразності [111].

У структурі спектаклю значну роль починають відігравати знакові метафоричні, символічні кінетично-візуальні образи, що утворюють художню тканину чи несуть ключове навантаження – як інформативне, так і образне. Ряд композиційних прийомів спрямовується на те, щоб визначити ідею авторського задуму й порушити реальний перебіг сценічних подій. Щоб посилити комунікацію між автором "сценічного тексту" і глядачем театр 1980-х років активно використовує зображальність, яка має знакову природу: метафори, символи, художні образи, гіперболи, літоти й інші прийоми, у яких предмети й події використовуються в переносному значенні і які можна визначити як тропи.

Поетизація театральної дії посилює її асоціативність та багатозначність прочитання смислів, які закладені в її змісті (сцена фіналу "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського у постановці І. Бориса, "Піти й не повернутися" Б.Луценка).

Театральна метафоричність у виставах 1980-х років виявляє себе, насамперед, як гра з формою і змістом, можливими способами вираження певного змісту, взаємодії між можливостями словесних лексичних зворотів і театральної просторово-часової мови. Глядачеві пропонується суто інтелектуальна гра, що захоплює. Крім метафоричності в театральному мистецтві 1980-х років спостерігається поширення принципу знаковості, – принципу, згідно з яким, замість життєподібного відтворення явища, сценічне зображення ("матеріальний об'єкт, що сприймається у відчуттях") "відсилає до зазначеного ним предмета, явища, дії чи події" [95, с.182].

Знакові засоби надають сценічній мові більших можливостей узагальнення й абстрагування, економію простору й часу – більшу компактність інформації. Присутність знаку на сцені, гра із знаком дозволяє створити принципово нові семантичні якості сценічного тексту.

Використовуючи семантичні аспекти предметів, що виступають у знаковій якості (ліхтарики – “зорі”, коло – “пам'ять”, “круговерть життя”, темрява – “небуття”), а також сценічний простір, режисери вибудовують складні знакові утворення та знакові тексти, що всередині мають власний сюжет. Але цей сюжет складають не міжособові взаємини персонажів, а абстрактні ідеї; знаки, символи й метафори, що позначають їх, діють, втілені на сцені (“Моменти” за новелами В.Винниченка, постановка А.Жолдака).

Знаковість, умовність, метафоричність багатьох вистав наприкінці 1980-х років набуває ознак тенденції. Вони посилюють ігрове начало театрального видовища і, водночас, його “штучність”. Усе це сприяло збільшенню у виставах якостей та ознак театралізації чи детеатралізації, коли “рух, протилежний до натуралізму, ... висуває на перший план правила й умовність гри, представляючи спектакль у його єдиній реальності ігрової вигадки. В інтерпретації актора зазначається різниця між ним і персонажем. Мізансценування апелює до традиційних театральних прийомів: перебільшеного гриму, сценічних ефектів, мелодраматичної манери гри, сценічних костюмів і техніки мюзик-холу і цирку, вкрай перебільшеної пластичної експресивності... розуміння сцени як місця гри і мистецтва” [146, с.288].

Таким чином, в українському сценічному мистецтві остаточно “узаконюється” той факт, що театр – це театр (а не життя). На практиці це призводить до зникнення “четвертої стіни” навіть у реалістичних спектаклях. З'являється тип вистави, у якій театральність видовища не приховується. Вона не обов'язково підкреслюється – однак цієї проблеми більше не має. Декорації замінюють на очах у глядачів; режисери не бояться фронтальних мізансцен, монологів у зал, театральних ефектів, скульптурно вибудуваних

пластичних композицій, а також переривання дії, включення в неї концертних номерів, “входжень” і “виходів” акторів з образу прямо на сцені.

З театралізацією у вистави 1980-х років входять виражальні засоби експресіоністської драми та брехтівської драматургії, розвинуті його послідовниками естетики абсурду й відроджені прийоми з вистав корифеїв.

Гра в перевтілення, до якої долучаються і глядачі, пряме спілкування з ними, маски, декларованe лицедійство, імпровізація, барвистість та екзотичність (нерідко – позачасова і позаісторична) всього матеріального світу вистави, поява на сцені стороннього”, його втручання в дію, зупинення дії, її коментар, переказування і прийом “театру в театрі”. Об’єднає всі ці засоби театралізації в українському театрі принцип святковості, успадкований і збережений у національних традиціях. Пов’язана з ним театральність вимагає “чіткої опуклості, яскравої форми”, “пластичного вираження”. Свято – це той самий карнавал, виняткова подія, що порушує повсякденний плин життя.

Ця концепція зумовлює ряд художніх правил, яких повинен дотримуватися постановник такої "святкової" вистави. Вона вимагає естетичного співу й танцю як складових свята, святкових костюмів, небуденних, виняткових взаємин, характерів і, власне, подій. Така вистава – це яскраве і вражаюче видовище, у ній у порівнянні з дійсністю, є певне перебільшення, певна штучність.

Цей тип театральності демонструє вистава «Гайдамаки" Львівського театру ім. М.Заньковецької, постановка Ф.Стригуна, який використовує ефектний театральний жест, відкриту патетику сильних пристрастей. Музика і пісня, крім інших своїх змістоносних і структуротворчих функцій, сприяють підсиленню емоційного впливу, естетизації дії.

Ознаки театрального свята – фольклорного, яскравого, барвистого й розмаїтого – у різних виявах простежуються в багатьох виставах: у “Назарі Стодолі” П.Колесника у Чернігівському театрі ім. О.Кобилянської, у “Марусі Чурай” Ф. Стригуна у Львові, у “Запечатаному двірнику”

Ю.Федьковича, поставленому А.Литвинчуком у Чернівцях та ін.

Вистава-свято передбачає неодмінну естетизацію зображуваного – адже на святі все має бути особливо гарним. Для спектаклів, створених за законами цього типу театральності, краса, естетичність – один із головних принципів. Естетизація виступає одним із головних чинників театралізації традиційного українського театру. Це стосується й моралі, і дій, і рухів. У таких виставах актор зобов'язаний гарно співати й танцювати. Емоції і рухи теж не повинні мати жодної брутальності. Так само й одяг має бути гарним, часто відверто декоративним.

Слід підкреслити, що традиційний для української сцени тип театральності не є поверненням до первинного етнографізму. Безумовно, етнографізм є одним із поширених джерел театралізації, проте не єдиним. Незважаючи на присутність етнографічного забарвлення в таких виставах як "Маруся Чурай" Ф. Стригуна, "Енеїда" С. Данченка, "У неділю рано..." К. Пивоварова, "Тіні забутих предків" І. Бориса, "Конотопська відьма" І. Афанасьєва вони не належать до жанру етнографічно-побутового образу з народного життя. Художні завдання постановників полягають не в ілюстративному зображенні сюжету. У цих концептуальних, поетичних чи пародійно-травестійних видовищах етнографізм не є самоціллю, а виступає в ролі просторово-часової координати подій чи як засіб театралізації дії, чи в якості компонента іншої, складнішої художньої структури.

Досить часто етнографізм використовується як засіб, що надає подіям яскравішого, вражаючого вигляду, виявляючи їх внутрішній драматизм. У "Безталанній" А. Літка у Дніпропетровську, коли Варка заручається на зло Гнатові, душевна драма її така сильна, що, як пише С.Веселка, "подає Варка рушники і падає як підкошена" (актриса Л.Ставич); "Згоряє у полум'ї свого кохання Софія" (О.Копитіна); Гнат (В.Варламов) "не в силі чинити опір своїй пристрасті, зриватиме... рушники, кидатиме під ноги" [49].

Взаємопроникнення різних художніх традицій і систем, що спостерігається в театрі 1980-тих, призводить до того, що зразків вистав,

побудованих за яким-небудь одним художнім принципом не багато. У більшості випадків театралізація виступає одним із чинників художньої форми, поряд з іншими, як, наприклад, в “Енеїді” С.Данченка, де вона співіснує з формами сучасної масової культури -телебаченням, поп-музикою.

Такі ознаки цього типу театральності, як тяжіння до гармонії, яскрава виразна форма, естетизація, сильні емоції, драматизм чи те, що, в гіршому разі, визначають сентиментальністю, а також мелодійність, музичність, співочість, мальовничість – тобто синкретизм архаїчного першоджерела, дієвість, патетика, певний масштаб, що не дозволяє здрібнення до надто детальних подробиць – кожен із прийомів і принципів не є чимось особливим і не властивим іншим моделям сценічного видовища. Однак, саме їх сукупність становить певний мистецький код. Поєднання цих засобів і прийомів в одній виставі в певному місці і в певний історичний момент обумовило існування типу вистави, що репрезентує традиційну для українського театру театральність.

Паралельно з пошуком нових засобів сценічної мови в театрі 1980-х зберігаються твори традиційної, чи естетично нейтральної форми. Функціонує театр, який не намагається знищити фабулу, зовнішній причинно-наслідковий зв'язок подій, зберігаючи відповідність між сценічними й реальними формами буття. До нього належать і цілковито реалістичні, і навіть натуралістичні в окремих деталях вистави.

Справжня стіна дощу (вона так виглядає) падає в глибині сцени у “Зливі” О.Коломійця в Київському театрі ім. І.Франка (художник Д.Лідер, режисер С. Данченко, 1985 р.), причому сценограф досягає повної ілюзії, що в театрі пішов дощ. У виставі “Дикий Ангел” О.Коломійця в цьому ж театрі режисер В.Оглоблін відтворює безпосередньо плин життя сучасної селянської родини, що проходить перед очима глядачів. На сцені фасад хати з ґаночком і драбиною, що веде на горище, стіл у дворі (художник Я.Нірод). Тут відбуваються сімейні обіди з тарілками, ложками, каструлями.

У театрі 1980-х років зберігаються композиційні прийоми та засоби художнього впливу, що використовувались у мистецтві протягом багатьох десятиліть чи навіть століть і, зрештою, стали звичними, перетворились на естетичні норми художньої мови.

Найпоширенішим явищем у 1980-ті роки є вистави, у яких постановник і виконавці балансують між театральною умовністю та психологічною і побутовою вірогідністю. У таких спектаклях герої можуть їсти за справжнім столом і із справжніх тарілок, але їжі в цих тарілках не буде – "їсти" доведеться "умовно"; розливатимуть чай, але вода з чайника не литиметься; визиратимуть у намальовані вікна, розмовлятимуть із партнером, стоячи до нього спиною, а обличчям до публіки та робитимуть інші речі.

У цих виставах зустрічаються й натуралістичні прийоми і метафори чи інші тропи. Вони можуть бути художньо довершеними – при значущості змісту й гармонійності форми, однак можуть бути й невиразними, особливо без майстерних акторських робіт. Бо за відсутності яскравих формальних прийомів режисури головне інформативне навантаження переноситься на актора. Стилістично нейтральні – це здебільшого акторські вистави, у яких режисери не ставили собі за мету ані граничну життєподібність, ані демонстративне руйнування сценічної ілюзії.

2.3. Театральні фестивалі як форма генерації сценічного простору в культурі повсякдення

Новітня хвиля театральних режисерів не переконана в можливості і необхідності буквального наслідування, розкуто й вільно йде на введення в сучасний театральний простір "класичних" цитат із вистав — шедеврів минулого. Театр 1994-1996-х років широко використовує нюанси суперечностей, а тонкощі режисерських прочитань цих років сягають нового рівня достовірності. Розчинивши двері на Захід і на Схід, український театр опинився під впливом нових авторитетів. Найбільш інтригуючі автори —

Ж. Кокто та С. Беккет,Е. Іонеско та Ж. Жене, Е. Олбі та Ю. Місіма. Інтеграція в Європу — вільна й послідовна. Однак “подекуди має місце заперечення суті заради форми, вислід невпевненості після активного сплеску екзистенційних інтересів” [98, с.49].

У процесі інтеграції українського театру в ширший простір картини світу переміщаються частково в салони, ательє, заможні готелі – усе це є просторовими знаками впізнавання-реалізації себе в побуті. Тенденція в цілому плідна, і вона узаконює честолюбство театру найвищого виправдання.

Проте, прихований в експерименті бунт інстинктивно вивільнює сцену від всевладності «лінійних» форм і всюди шукає своєї мови, випробовує себе всіма “температурами й формами”. Особливо уважний молодий український театр до етичного боку життя. Возз'єднання театру з цілісністю молодіжних субкультур повертає йому тему спадкоємності на нових основах, однією з яких стає проживання щастя як відкритої заново трепетності начала. Театр прагне вивільнитися від досвіду перебування в єдиній традиції. Він наче відкривається всім естетикам, усім мовам, будь-яким небезпекам і недогматичним завданням. Знову воскресло наявне в театрі гасло “пройти за три роки втрачене XX століття”.

Його художні структури (вистави), репрезентативні для сучасного театрального пошуку — це структури, що засвідчують високу міру нерівноваги, невпорядкованість контекстів, до яких вони належать (театральний, контекст суспільної думки, настроїв, суспільних очікувань тощо).

Звертаючись до культурної цитати, театр пропонує більший “набір виборів”, тобто інтенсифікує вихід до свободи. Нагадуючи образи історії, її сюжети й героїв, вона стабілізує свідомість довкола незаперечних вартостей, а головне — культурна цитата виконує функцію ідентифікації індивіда і групи з еталонами й символами національного чи універсального дискурсу, вписуючи національне, у всій його самобутності, до «письмен» універсалізму.

Актуальність такої зорієнтованості посилює нахил театру в бік комерціалізації. Вистава – експеримент на межі комерції – знак втрати режисером пошукового начала і знак можливого перетворення художньої ідеї на товар. За таких умов театр, по-перше, (художня культура) втрачає в собі найцінніше — суб'єктивність, позаяк остання, відчужуючись у товар, в індустрію ідей на потоці, перестає бути індивідуалізованим, рукотворним художнім актом. По-друге, вистава, що стає товаром, не здатна конкурувати з виставами некомерційного спрямування, оскільки її можна укласти "з окремих блоків", а отже, вона перестає потребувати творця неремісничого кшталту.

Тобто будь-яка з таких вистав далека від поняття унікальності й не може претендувати на інституціоналізацію за цією ознакою. Виникає загроза втечі явища з художнього простору у простір послуг. Сказане відтак не означає неможливості поєднання маскульту, комерції та живого начала, однак критерій комерціалізації значно змінює художню сутність, а такий критерій для експерименту з духовними завданнями є найнебезпечнішим.

Явище комерційної вистави (естради, кінематографа, пластики тощо) сьогодні часто поєднується з масовою культурою, враховує еталони, кліше й моду, зокрема, молодіжного середовища. Однак різке прискорення цих процесів робить суперечності субкультури гостро виразними. Небезпека тут теж подвійного плану: для театру виникає загроза змінити власне місцеперебування — в авангарді чи в ар’єргарді; для молодіжної субкультури — прийняти власний пароль, шляховий знак, тип уніформи — за новий зміст (варіант — за зміст).

Усе це свідчить про активний творчий потенціал театрального мистецтва. Про його невичерпність говорить також зростання значущості театралізації як соціально адаптивного засобу, що проникає із сфери безпосередньої художньої практики у сфери міжлюдського спілкування (свята, дозвілля людини, спорт, засоби масової інформації і т. ін.). Культурологічне осмислення впливу театрально-художньої діяльності на

формування системи духовних цінностей, на становлення морально-естетичного ідеалу суспільства доводить, що вона повертає собі чільне місце в духовному житті українців.

Фестиваль (фр. festival, лат. festivus – святковий, веселий), за культурологічним словником К. Хоруженка, є показом, переглядом мистецтва, це також періодичні культурні святкування – музичні, театральні тощо [204, с.591].

У довідковій літературі фестиваль тлумачиться також як “масове свято”, “святкування”, що включає показ (огляд) досягнень у галузі мистецтва (музики, театру, кіно, естради та інших видів і жанрів). Більшість дослідників розглядають фестиваль як конкурс і творче змагання. Саме агональність (agon грецькою означає “змагання”) окреслює сутність фестивалів, надає їм певної специфіки та розкриває дане явище як загальнокультурний і мистецький феномен.

Як відзначає відомий польський соціолог К. Жигульський, “лише тоді, коли значення свята перестає визнаватися чи схвалюватися, коли під сумнів ставиться цінність, якій він повинен служити, коли обряд починає вважатися нікому непотрібною умовністю чи внутрішньо чужою учасникам формулою, нав'язаною традицією чи сучасними умовами, забава й участь у ній може виправдовувати саме святкування. Свято перетворюється на народне гуляння або фестиваль, в яких може взяти участь будь-яка людина, наприклад чужий для даного суспільного середовища турист, який приїхав з іншого кінця світу, охочий розважитися, повеселитися, приємно і цікаво провести вільний час. Адже розважатися можна і з чужими, але святкувати – лише із своїми” [212, с.112-113].

Але навіть там, де традиційні свята втрачають суспільне значення і проголошуються погляди, що заперечують потребу в самому інституті свята, одночасно виразно виявляється ностальгія по святу, робляться спроби його відродження.

Театральна практика країн колишнього СРСР під поняттям “фестиваль” розуміє ще й міцне протистояння руйнуванню культурно-естетичного спадку нації, що є неминучим наслідком будь-яких політичних, соціально-культурних реформ.

Проте необхідно враховувати саме соціально-культурні перетворення, серед яких особливе місце належить політичним та ідеологічним.

Так, геополітика обумовила диференціацію українського театрального процесу Східної і Західної України. Особливої актуальності цій проблемі надає необхідність осмислення впливу театрально-фестивального руху на формування системи духовних цінностей української держави.

Водночас театральний фестиваль як тема не вкладається ні в рамки театрознавства, ні навіть у межі мистецтвознавства загалом. Потрібен і філософсько-естетичний, і культурно-історичний розгляд головних питань: що таке театрально-фестивальний процес, які його місце й роль у художньо-мистецькому житті країни та культурі взагалі.

Проходили епохи, руйнування і знову створювалися держави, але не вмирав театр. Протягом століть театральне мистецтво несло людству правду життя, дарувало насолоду, стверджувало високий гуманізм. “Що писав про театр Пушкін? Що Шекспір? Які безсмертні слова склав про театр Віссаріон Бєлінський? Але шлях до нього – віки. Вся історія людства. І цей шлях був дуже непростим. Артисти були богами. Імператори поважали артистів і самі мріяли бути ними. Згадаймо, наприклад, Нерона. Як заздрила ця всемогутня людина, яка підкорила півсвіту, тим, хто співав і грав краще за нього. Але артистів і виганяли за межі міста, і переслідували, їх спалювали на вогнищах як єретиків, бо недарма велике перевтілення народжує саме таке, навіть божественне почуття захоплення – цього почуття боялася влада, боялася церква” [212, с.23].

Загальновідомо, що фестивалі беруть початок від Олімпійських ігор у Давній Греції, від змагань середньовічних трубадурів, мінезінгерів та ін. “Для Європейської культури, – відзначав К. Жигульський, – особливе

значення має традиція свят Давньої Греції, в якій змагання, ігрища, святкові ігри набули виняткового характеру" [75,с.25]. "Немає нічого благороднішого від сонця, що дає стільки світла й тепла. Так і люди прославляють ті змагання, величніших за яких немає – Олімпійські ігри", – писав давньогрецький поет Піндар [38, с.28]. У літературі у зв'язку з цим йдеться про їх агональний, тобто змагальний характер.

Олімпійські ігри розвивалися в рамках культу Зевса Олімпійського – бога блискавки та грому, "батька богів і людей". Вони були засновані в 776 р. до н.е. і проводились в Олімпії раз на чотири роки. Спочатку мали характер спортивних змагань і включали п'ятиборство, до якого, окрім бігу, входили стрибки в довжину, метання списа та диска, боротьба. Самостійний вид змагань становили кулачні бої та перегони на колісницях. У фізичних вправах змагались чоловіки та жінки-спартанки.

Із часом до спортивної програми додались змагання музикантів, поетів, художників, скульпторів. У такий спосіб Олімпійські ігри стали, "по суті, наймасовішим спортивним театром Еллади" [38, с.43].

Безумовно, ігри-змагання були цікавою видовищною та важливою змістовною частиною свята. Гра як така – не просто демонстрація певних умінь та якостей. Важливими її складовими були встановлені вимоги-"правила" до учасників. Коротко звучала напутня промова суддів до учасників Олімпійських агонів: "Якщо ви тренувались так, щоб бути гідними найбільших змагань, – сміливо приступайте до них. Якщо ж ви поводили себе інакше, то для того, аби запобігти великої публічної ганьби, йдіть на всі чотири боки" [38, с.43].

По завершенню змагань визначались переможці, відбувалась урочиста церемонія їх нагородження та величання. Поза тим, що перший серед спортсменів отримував оливковий вінок, а учасник мистецьких змагань – лавровий, на честь переможця виконували пісні та писали вірші, скульптори ж – виліплювали їх статуї.

За такою структурою відбувались змагання і під час інших свят та й сам “сценарій” свят також був схожий.

У цьому зв’язку заслуговує на особливу увагу яскраве культове святкування Великих Діонісій. Проводилось воно на честь і про славу бога виноробства та виноградарства Діоніса і включало такі частини: ритуальну (культове дійство), громадянську (театрально-хороводні ігри, спортивні змагання) та видовищну (власне театральна вистава). Дійство відбувалось в Афінах і тривало чотири дні, два з яких були цілковито присвячені змаганням десяти хорів, що представляли філи (територіально-племінні складові афінської держави). “Два хори, що змагаються між собою, святкова боротьба двох груп ряджених, які немовби вели між собою хоровий і пісенний діалог”, становили основу театральних ігор-видовищ [143, с.34]. У заключній частині свята відбувались, власне, театральні вистави. Крім акторів, у майстерності змагалися й поети, автори п’єс (трагедій), тобто драматурги, вручались цінні подарунки та бронзові триножники (стільці-трони), амфори з вином і солідні грошові винагороди.

Театральні вистави в Афінах також виливались у форму змагань, традиційну для всіх давньогрецьких видовищ. До всіх учасників таких “конкурсів” висувалась єдина вимога: щоб представлені твори були новими. Для театральних дійств на підвищеній частині Афін було збудоване спеціальне приміщення – театрон (“видовище”).

Одним із різновидів діонісійського свята були Лінеї (свято вичавлювання винограду), що проходили в січні. Під час цих святкувань виконувались дифірамби (хвалебні пісні богу) та влаштовувались різноманітні драматургічні змагання.

Ще одним святом, що вплинуло на традиції європейських фестивалів, були Піфійські агони, присвячені Аполлону Піфійському – “богу світла та поезії”. Піфійські агони проходили спочатку раз на вісім років, а потім кожні чотири роки. Тут змагання від самого початку набули музично-поетичного характеру. Вони включали виступи співаків-кіфаристів, які виконували

присвячені богу хвалебні гімни (урочисті пісні), а також музикантів-флейтистів. Переможець отримував пальмову гілку та статуетку “мудрого” ворона. Поетів-переможців удостоювали високої честі: їх вірші висікались на скрижалях (мармурових плитах). Найвищою нагородою від бога-покровителя мистецтв для переможця був лавровий вінок. Тих, хто його отримував, греки називали дафнофорами, тобто увінчаними лаврами, а римляни – лауреатами.

Надалі до програми Піфійських ігор увійшли і спортивні змагання та військові турніри, адже греки прагнули гармонії – єдності фізичної сили та духовної краси. І видовища античного світу яскраво це демонстрували, навчаючи глядачів милуватися та захоплюватися такою єдністю.

Немейські ігри проводились раз у два роки в Немейській долині в Арголіді при храмі Зевса. За однією з легенд, святкування влаштовувались на честь Адраста, який організував похід семи грецьких вождів проти Фів, за іншою – змагання проводились на тому самому місці, де Геракл “голими руками” задушив розлюченого лева. Призовий вінок на цих іграх отримували не лише ті, хто завойовував першість в атлетичних і кінних змаганнях, а й – на рівні з ними – ті, хто відзначився в музичних поєдинках.

У програму Істмійських ігор, присвячених Посейдону, також включались як спортивні, так і музичні змагання, а нагородою був вінок із соснових гілок, для переможця знатного походження – ще й грошова премія. Переможець, у свою чергу, надсилав слова вдячності на адресу бога: “Харм, переможець на Істмійських іграх, присвячує тобі, Посейдоне, шпори, вуздечку, прикраси збруї та арапник. Прийми милостиво ці приношення та даруй мені вінок також і на великих святкуваннях в Олімпії” [38, с.35].

Щодо головного призу – соснового вінка, – то греки вигадали легенду, за якою герой, Тезей, подорожуючи Істмом (Корінфським перешийком), убив розбійника, який грабував мандрівників і розпинав їх між соснами. На цьому місці Тезей нібито і заснував змагання на честь свого батька Посейдона, який вважався богом морів, річок та озер, а також покровителем кінних агонів, тому мав ще прізьвисько Гіппій (Кінний).

Кінні змагання користувались в Елладі великою популярністю, адже ще давньогрецькі воїни бились на колісницях. Спеціально для таких видовищ був збудований в Олімпії перший іподром (“місце для бігу коней”). Із часом на іподромах почали влаштовувати і верхогони (змагання вершників). Необхідною умовою для учасників таких змагань було вміння вправно та гарно сісти на коня без сідла, а також повинні були заскочити на коня, що мчав галопом, чи перестрибнути на ходу з одного на іншого.

Щорічно в серпні греки відзначали “день народження” Афіни Паллади (богині мудрості), через кожні три роки – влаштовували Великі Панафінеї в Афінах.

За однією з легенд, свою назву Панафінеї отримали від міфічного царя Афін Тезея, який заснував це свято на честь об’єднання античних племен в єдину державу.

У перший день на схилах Акрополя в Одеоні – музичному театрі (від грецького слова ode – пісня) відбувались музичні конкурси. Солон, перебуваючи на посаді афінського архонта-начальника (з 594 р. до н.е.), ввів у програму Панафіней пісні рапсодів (декламаторів епічних поем без музичного супроводу). На сцені можна було побачити знаменитих поетів, письменників і навіть філософів. Далі ігри продовжувались на стадіоні та іподромі.

556 року до н.е. свято доповнилось урочистим ритуалом: до нього були включені гімнастичні змагання та військові турніри. Через століття, 446 року до н.е., Перікл – вождь афінської демократії (444/443 – 429 рр. до н.е.), ввів до святкової програми змагання музикантів (гру на флейті та струнних інструментах) і збільшив тривалість святкувань на кілька днів.

Крім музики, богиня Афіна, за віруванням греків, захоплювалась атлетикою, тому й опікувалась усіма, хто займався спортом: гімнастикою, бігом, боротьбою. За визначенням агонофетів (суддів, організаторів і розпорядників агонів) найвищою нагородою цих змагань був вінок із гілок оливи та амфора, наповнена олією з плодів цього “священного” дерева. Далі,

від часів персидських війн, у програму свята було включено ще одне видовище – змагання трирем (кораблів). Закінчувались святкування конкурсом чоловічої краси, у якому брали участь найвродливіші юнаки й чоловіки Аттики.

На честь богині Гери (володарки неба та заступниці жінок) через кожні п'ять років дівчата змагались в бігу. Це були вересневі одноденні змагання в Елладі. Переможниця нагороджувалась гілкою маслини та шматочком печінки жертовної тварини.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, варто відзначити, що "культ переріс у священну гру… Мудрість та знання знаходили своє вираження в освячених змаганнях…" [75, с.35].

Змагання в грецькій історії, за Гейзінгою – "найвищий життєвий принцип суспільства": "У грі розігрується щось таке, що перевищує безпосередні життєві потреби й надає ось цій дії певного смислу" [59, с.52]. Саме драматичні змагання були "найважливішою, найзначнішою частиною святкувань", до яких в Афінах довго й старанно готувались та саме в ці дні свято Великі Діонісії сягало своєї кульмінації [87, с. 38].

Втрата святом ігрового елементу та перетворення цього елементу в "фальшиву гру", на думку А.Мазаєва [116, с.26], шкідливо позначається на його змісті.

"Скільки існували еллінські ігри, вони повсякчас були щонайтісніше пов'язані з релігією, зокрема, й тоді, коли на поверховий погляд, могли скидатися на суто спортивні звичайні свята загальнонаціонального масштабу", – переконаний Й.Гейзінга [59, с.45]. Зв'язок між культом та театралізованим дійством очевидний. Польський історик релігії Я. Ковальський писав: "Культ є вистава…" [61, с.23].

А. Чечьотін вважає, що спочатку головною частиною Великих Діонісій була урочиста процесія (перенесення зображення Діоніса з Денейського святилища в храм), пізніше головна роль відводиться театралізованим та

театральним виставам (драматичним змаганням) [216, с.76]. Цієї думки дотримується і відомий режисер Д. Гєнкін [60].

К. Жигульський, навпаки, акцентує увагу на тому, що однією з важливих особливостей грецьких свят є те, що центральною частиною святкових торжеств були не змагання, а велика процесія до храму божества, що надалі завершувалась жертвопринесенням та бенкетом [75,с.43]. Дослідник вважає, що ігри (змагання), виконуючи видовищну функцію, мають на меті надати блиску святковому дню, служити святу та ніколи не перетворюються в центральний елемент, що надає сенсу самому святу [75, с.44].

Саме в римських святах цей процес чітко вимальовується. Зміни, що відбулися у видовищних постановках, були пов'язані з змінами (чи заміною) найголовнішого: ідеї цінності, з якою асоціювалося дане свято. Коли під сумнів ставиться цінність, якій служить свято, коли обряд стає просто умовністю чи формою, яка нав'язана традиціями чи умовами, гра (забава) та участь у ній можуть виправдовувати саме святкування, а свято перетвориться в народне гуляння чи фестивалі, в яких може взяти участь будь-яка людина (скажімо, турист, бажаючий розважитись та цікаво провести вільний час). "Коли свято починають розуміти як різновид вільного часу, насправді завжди відбувається його занепад, зникнення" [75, с.45].

Оскільки святкування виникають, формуються й розвиваються в часі, то, безумовно, вони пов'язані з тими суспільними катаклізмами, що відбуваються в історичному процесі.

Надалі відокремлення церкви від держави, релігії від інших сфер життя дало поштовх у Європі до модифікації деяких культових свят і появи нового виду: "світських свят" (поряд із релігійними), якими і стали фестивалі.

"Кожне свято пов'язане з певною цінністю, інколи і з цінністю вищого порядку, яка є святинею (sacrum) для святкуючої групи. Дане поняття… охоплює також і культурні блага, які є об'єктом нерелігійного, світського культу. Спроби у святі виокремити релігійне sacrum як дещо цілком особливе

та протилежне іншим явищам культури явно не виправдовують себе. Це усвідомлював уже Е. Дюркгейм, підкреслюючи, що у будь-якого свята, навіть цілком світського, знаходяться певні ознаки, характерні для релігійних подій" [75, с.41] – слушно зазначив К. Жигульський.

Римські свята, що наслідували елементи грецьких святкувань (як і культуру взагалі), набули певних специфічних ознак. У Римі з'явилось чимало нових богів, яких почали зображувати, як і в Елладі, у вигляді прекрасних чоловіків і жінок. Вирішальний крок до антропоморфізму римських культів було зроблено в період правління етруської династії.

Ще при правлінні Тарквінія Древнього (616/615-578/577 рр. до н.е.), п'ятого царя етруського походження, у Римі був збудований Великий цирк для змагань на колісницях і запроваджені святкування, що пізніше одержали назву "Римські ігри".

Бажаючи обійти славу Олімпійських ігор, римський імператор Октавіан Август (30 р. до н.е.-14 р. н.е.) заснував Акційські ігри та Капітолійські змагання, під час яких поряд із масовими спортивними змаганнями (в яких брали участь також жінки), влаштовувались конкурси в мистецтвах співу та гри на лірі.

Акційські святкування були запроваджені на честь перемоги над політичним супротивником Антонієм і проводились кожні чотири роки. Капітолійські змагання відбувались біля Капітолійського пагорба, де був збудований храм на честь Юпітера.

На честь шанованої у римлян Церери (богині полів, рільництва, хлібних рослин), квітневе свято Цереалії розпочиналось урочистою ходою святкуючих до цирку, де протягом восьми днів воно супроводжувалось іграми, кінними змаганнями. За традицією, в ці дні римляни вбиралися у білий одяг, ходили один до одного в гості та обмінювались подарунками – вінками з квітів.

З 28 квітня по 3 травня римляни прикрашали двері своїх домівок квітами, на вулицях влаштовувались розваги та відбувались ритуали на честь

богині весни Флори. Запроваджене в 241 р. до н.е. свято Флоралії з 173 р. до н.е. стало в Римі традиційним. Надалі культ у ньому став формальністю, бо інтерес до свята почали викликати ігри, циркові вистави та інші видовища.

На честь богині мудрості Мінерви (ототожнювалась з грецькою Афіною Палладою), покровительки мистецтв і ремесел, від 19 березня протягом п'яти днів проходили головні – Великі Квінкватри. Розпочинались святкування богослужінням і пожертвуваннями. Наступні три дні влаштовувались ігри та бої гладіаторів. На п'ятий день відбувалось освячення геліконів (труб), – Мінерва вважалась також покровителькою трубачів.

Малі Квінкватри розпочинались 13 червня та включали музичні виступи флейтистів.

Культ Аполлона був запозичений ще в V ст. до н.е., "адеквата" йому в римській міфології не було. Аполлонові ігри проводились 5 липня.

Ігри, що супроводжували римські свята, з часом стають не просто формою проведення дозвілля, головною розвагою, а й сурогатом політичного життя.

Важливим періодом у розквіту видовищного мистецтва Риму стало правління імператорів: вони "підносили" себе до рівня богів і на свою честь встановлювали відповідні свята. Святкування цього часу відрізняються грандіозністю видовищ-ігор і змагань, що ставали дедалі жорстокішими.
Загалом, протягом року в Римі відзначалось 45 всезагальних свят. Крім того, що кожен місяць мав також святкові дні, були ще й особливі свята: Робігалії (проводились 25 квітня на честь богині Робіго), під час яких влаштовувались змагання з бігу в мішках; "Гра рибалок" (8 червня), що відзначались змаганням із вилову риби вудками; у "Кінний жовтень" (15 жовтня) проводились кінні перегони.

Різноманітними святковими іграми відзначались військові перемоги римських вождів: Сулли (138-78 рр. до н.е.), Гая Юлія Цезаря (102 чи 100-44

рр. до н.е.), а також уведені святкування на честь Фортуни – римської богині щастя та успіху.

На думку Й.Гейзінги, структурі римської цивілізації зовсім не бракувало “агонного елемента”, проте змагання між вільними громадянами були незначними: відбулось зміщення “змагального інстинкту” – з активної участі на пасивне споглядання [59, с.35]. Дослідник вбачає джерело такого процесу в суто культовому характері ігор-змагань. Це були ludi (ігри), пов’язані із щорічними святкуваннями, або ludi votivi (“ігри по обітниці”), на честь небіжчиків чи для задобрення богів. Священний характер таких ігор, вважає Й. Гейзінга, виявляється в дотриманні встановленого ритуалу.

Поза сумнівом, початково римські свята-ігри були також складовою частиною культів. Та все ж в епоху правління імператорів ця особливість помітно стиралась, і розваги ставали політичним інструментом у руках правлячої верхівки.

В основу “римських” розваг імператорської доби закладалась вишукана жорстокість та насилля, що викликали емоційне збудження у глядачів. Спроби ж запровадити ігри грецького типу, де переважали елементи мистецтва, не увінчались успіхом. Ніякі пристрасті, навіяні музичними змаганнями, не йшли в порівняння із загальним захопленням римської публіки цирком. Товариство римських вельмож влаштовувало в цирку “дні арени” (змагання колісниць): “Хто б не керував державою, процвітала вона чи роздиралась чварами, загрожували їй вороги чи ж успіх супроводжував легіони, – в ці дні мешканці “вічного міста” думали тільки про одне: який візник переможе…” [38, с.35].

Не менш популярними видовищами Риму були гладіаторські бої, змагання кораблів (навмахії), стравлювання звірів, змагання звіробойців. Близько 50 тисяч глядачів, що прийшли в Колізей, спостерігали за смертельними поєдинками між тваринами та гладіаторами. Це були “ігри” (ludi – “великі публічні змагання”), що за своїми жорстокими правилами нагадували продумані, дещо театралізовані масові вбивства. Незважаючи на

це, римські бої гладіаторів, за Гейзінгою, мали агональний характер і “до самого останку пронесли просту назву ludus з усіма її асоціаціями свободи й веселощів” [59, с.45].

У Нові часи фестивалі набули поширення в кінці XVIII ст. у Швейцарії. Початково вони мали характер урочистої ходи, кортежів, згодом почали перетворюватись на театралізовані масові вистави, присвячені певним подіям, надалі ж проходили як покази, огляди, конкурси, цикли концертів. Проте до сьогоднішнього дня фестивалі зберегли агональну (змагальну) сутність, що й робить їх особливим видовищем.

Звичайно, сучасні фестивалі, рівною мірою як художні, так і торгово-туристичні, що множаться в міру розвитку “індустрії розваг” і туризму, є лише замінником свята, що збирає людей, яких ніщо постійно не пов'язує, окрім бажання розважитися, а це можна здійснити і з сторонніми з метою отримати задоволення від гри.

Тому свято стає видовищем як для його безпосередніх учасників і частих іноземних туристів, так і для мільйонів телеглядачів. Помічено також, що деякі регулярно організовувані видовища, розважальні масові культурні заходи, фестивалі і т.д. самі починають відігравати роль міжнародних свят.

Саме фестивальна форма є скарбницею збереження театру взагалі та творчих здобутків театрального мистецтва, яскравим смолоскипом висвітлення пошуку нових шляхів на ниві сценічного втілення життєвої правди всесвіту.

З початку 90-х років в Україні щороку відбуваються такі театральні фестивалі:

- Міжнародний фестиваль театральних колективів “Рампа дружби” (з 1998 року, раз на 2 роки); засновники заходу – Міністерство культури АР Крим, управління культури Євпаторійського міськвиконкому;

- Міжнародний театральний фестиваль античного мистецтва “Боспорські агони” (з 1999 року, щорічно); засновники – Міністерство

культури і мистецтв України, Міністерство культури АР Крим, Національна спілка театральних діячів;

- Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Подільська лялька’ (з 1999 року, раз на 2 роки); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, Вінницький обласний театр ляльок);

- Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Різдвяна містерія” (з 1993 року, раз на 2 роки); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, Луцький обласний театр ляльок);

- Фестиваль театрального мистецтва “Квітневий барвінок” (з 2003 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Донецької облдержадміністрації, Макіївський обласний театр юного глядача);

- Міжрегіональний фестиваль “Театральний Донбас” (з 1992 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Донецької облдержадміністрації;

- Міжнародний фестиваль лялькових вистав „Лялькові зустрічі” (з 2000 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Донецької облдержадміністрації;

- Міжнародний театральний фестиваль „Добрий театр” (з 1992 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Запорізької облдержадміністрації, Енергодарська міська рада;

- Міжнародний фестиваль театрів для дітей „Інтерлялька” (з 1990 року, раз на 2 роки); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Закарпатської облдержадміністрації, Ужгородський обласний театр ляльок;

- Міжнародний фестиваль етнічних театрів „Етна-Діа-Сфера” (з 2000 року, щорічно); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Закарпатської облдержадміністрації, Мукачівський обласний російський драматичний театр;

- Фестиваль театрів України „Прем’єри сезону” (з 2000 року, щорічно); засновники – управління культури Івано-Франківської

облдержадміністрації, Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр;

- Міжнародний фестиваль класики на сцені театрів ляльок „Обереги” (з 2001 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації за підтримки Міністерства культури і мистецтв України;

- Всеукраїнське свято театрального мистецтва „Вересневі самоцвіти” (з 1970 року, щорічно); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Кіровоградської облдержадміністрації;

- Відкритий Всеукраїнський конкурс студентських театральних колективів „Родзинка” (з 2003 року, раз на рік); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Луганської облдержадміністрації, Луганський державний інститут культури і мистецтв;

- Міжнародний театральний фестиваль „Золотий лев” (з 1992 року, раз на 2 роки); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Львівської облдержадміністрації, Львівський театр „Воскресіння”;

- Міжнародний фестиваль театрів ляльок „Золотий Телесик” (з 1996 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Львівської облдержадміністрації, Львівський обласний театр ляльок за підтримки Міністерства культури і мистецтв України;

- Всеукраїнський театральний фестиваль любительських колективів “Від Гіпаніса до Борисфена” (з 1996 року, щорічно); засновники – управління культури Миколаївської облдержадміністрації за підтримки Міністерства культури і мистецтв України;

- Міжнародний театральний фестиваль “Одеса-Інтертеатр” (з 2000 року, раз на 2 роки); засновники – Одеське міжобласне відділення Національної спілки театральних діячів України;

- Всеукраїнський фестиваль “Тернопільські театральні вечори. Дебют” (з 1994 року, щорічно); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Тернопільської облдержадміністрації, Тернопільський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка;

- Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Дивень” (з 2003 року, раз на 2 роки); засновники – управління культури Хмельницької облдержадміністрації, Кам’янець-Подільський обласний театр ляльок;

- Міжнародний фестиваль театральних прем’єр “Мельпомена Таврії” (з 1999 року, щорічно); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Херсонської облдержадміністрації, Національна Всеукраїнська музична спілка;

- Міжнародний фестиваль театрального мистецтва “Слов’янські театральні зустрічі” за участю театрів України, Росії, Білорусії (з 1990 року, щорічно); засновники – управління культури Чернігівської облдержадміністрації, обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка за підтримки Міністерства культури і мистецтв України;

- Міжнародний театральний фестиваль міст побратимів “Київ травневий” (з 1999 року, щорічно); засновники – Київська міська держадміністрація;

- Міжнародний театральний фестиваль “Херсонські ігри” (з 1990 року, раз на 2 роки); засновники – Міністерство культури і мистецтв України, управління культури Севастопольської міськдержадміністрації [13].

Звісно, поданий перелік не претендує на вичерпність, однак дозволяє скласти уявлення як про самі фестивалі, в яких беруть участь українські та зарубіжні театри, так і про мету, яку переслідують їх засновники чи організатори. Знайомство з програмами фестивалів дає підстави зробити висновок, що вони проводяться на різних рівнях: міжнародному, міжрегіональному, всеукраїнському та ін. Деякі з них обмежуються лише

переглядом вистав, інші надають можливості для обговорення та дискусій, відзначають преміями в різних номінаціях, нагороджують дипломами тощо. Одні фестивалі вже є визнаними та відомими в різних країнах світу (наприклад, “Прем’єри сезону”, “Мельпомена Таврії”, “Боспорські агони”, „Золотий лев”, „Рампа дружби”, „Київ травневий”), інші лише намагаються залучити до участі більше учасників. Зокрема, менш відомими є такі фестивалі, як „Сталкер”, Міжнародний театральний студентський франкомовний фестиваль, Міжнародний фестиваль-лабораторія „Ярилові ігрища”, фестиваль української комедії в Києві, Міжнародний фестиваль постмодерного мистецтва „Апокаліпсис почнеться звідси”, фестиваль „Земля – планета людей”, ”Мандрівні зорі”, Відкритий фестиваль молодіжних аматорських театрів „Південні маски”, Всеукраїнський фестиваль дитячих і юнацьких театрів.

Кожен з театральних фестивалів, що збереглися в Україні від початку 90-х років XX століття до сьогодні – лише частина нескінченно-великого світового фестивального руху, яка й дотепер знаходиться у стадії постійної модернізації та реформації.

Міжнародні театральні фестивалі - це не тільки показ кращих мистецьких здобутків, а насамперед спорідненість та спільність творчих пошуків митців. Міжнародне театрально-фестивальне життя це зустріч однодумців, спілкування митців, єднання праці цехів і, найголовніше, обмін досвідом. Доречним буде навести приклад проведення у місті Берегові на Закарпатті міжнародного фестивалю сучасного театрального мистецтва “Сталкер-2005”. На сцені Берегівського угорського театру імені Дюли Ійеша виступали колективи з Нью-Йорка, Будапешта та Берегова. Подібні театральні фестивалі традиційно відбуваються в Європі, в Закарпатті ж це відбулося вперше. Вистави угорською, англійською та українською мовами перекладу не потребували. Професійна акторська гра була зрозуміла глядачеві. Фестиваль об'єднав митців-однодумців сучасного театрального мистецтва, де панує атмосфера свободи і творчого польоту.

Театральний фестиваль є святом і одночасно важкою організаційною роботою – це найскладніша конструкція видовищної індустрії відпочинку, розваг, естетичної насолоди. Саме тут доречно згадати про багатогранний, насичений театралізованими видовищами різноманітних форм VII-й міжнародний театральний фестиваль “Мельпомена Таврії”, який відбувся у червні 2005 року у місті Херсоні. Протягом п'яти днів шанувальники мистецтва обласного центру та гості міста знайомилися з кращими спектаклями 12 театральних труп із Москви, Києва, Одеси, Луганська, Кривого Рогу, Ніжина. Програма фестивалю була насичена яскравими дійствами: театральна хода вулицями міста, ралі “Чумацький шлях”, гала-концерт “Фестиваль вітає рідне місто”, яскравий святковий феєрверк. На театральній площі в дні проведення фестивалю проходили вуличні вистави аматорських творчих колективів Херсонської області. Особливістю п'ятиденної театральної феєрії було те, що тут неспостерігалося головних і другорядних учасників. Організатори „Мельпомени Таврії” не поділяють запрошені театри на академічні та експериментальні, заслужені та аматорські. Кількість учасників щороку зростає. Херсонський фестиваль вирізняється з-поміж інших своєю грандіозністю різноманітних театральних заходів.

Кожен театрально-фестивальний рух веде величезну рекламну кампанію. Це дає можливість представити свою країну, її народ та національну культуру, а також набути цінний культурний досвід громадянам міста, де проходить той чи інший фестиваль. Це світова практика. “Сучасний театр руйнує останню, на цей раз фізичну, межу між грою та життям – простір сцени остаточно зливається з простором глядацької зали. Це виявляється не тільки у вуличному авангарді, а й у позірно Традиційному дитячому театрі. Гість “Києва травневого”, Національний шведський пересувний театр для дітей УНГА РІКС зі Стокгольма, показав виставу за п'єсою Й. Остберга “Пакунок”. Незвикла до таких дійств київська дитяча аудиторія захоплено реагувала на авангардну клоунаду, попри незнання

шведської мови та цілу купу складних алегоричних смислів, закладених у виставу. Шведи вдало працюють із дитячою психомоторикою, примушуючи дітей цілковито занурюватися у дійство. Протягом вистави вони постійно пересувають невеличкі трибуни, на яких сидять найменші глядачі. Ані трохи не сумніваються, що такий глядацький досвід наверне дитину до розуміння театру набагато ефективніше...” [166, с.6].

Організатори фестивалів часто стверджують, що вони збільшують існуючу глядацьку аудиторію та готують глядачів до сприймання сміливіших, незвичайних та принципово нових вражень. Збільшення кількості фестивальних заходів є вимогою часу.

Сьогодні театральне мистецтво не тільки зобов'язане задовольнити безліч різноманітних духовних потреб народу, а й виховувати його естетично, морально. Фестивальний рух є вимогою й сучасного театрального мистецтва, позначеного оновленням, розвитком сценічної техніки та технології режисерської й акторської творчості.

Популярність фестивальних видовищ доводить широчінь використання професії режисера. Режисура проникла у всі сфери духовного життя людини. Театралізація (це теж режисура) стала необхідним компонентом нашого суспільного існування. Важко собі уявити без театру або театралізації презентації, номінації, шоу-програми, різноманітні масові дійства, спортивні видовища, телебачення. Театральною аудиторією стало практично все населення країни, яке мало чим вже здивуєш. «Завершальний тиждень VI міжнародного театрального фестивалю міст-побратимів “Київ травневий” виявився непропорційно насиченим, порівняно з рештою фестивальної програми. Кияни-театрофіли губилися в сумнівах, розриваючись між двома-трьома непересічними подіями, котрі за фестивальним розкладом збігалися з точністю до хвилини. Апогей бурхливого фестивального життя припав на всенародне святкування Дня Києва, що додало “Києву травневому” присмаку карнавалу або вакханалії. Втім, навіть у такому хаотичному способі проводити фестиваль можна вгледіти певну культурну тенденцію. Межа між

театром і “повсякденним життям” стає дедалі не помітнішою, автономність театру як самостійного мистецтва розмивається, театральне дійство розчиняється у безмірі споріднених творчих практик” [166].

Стимулюють цей процес ситуативні колізії, які виникають саме під час підготовки та проведення фестивалю. Це питання фінансування даного театрального заходу. Наприклад, на цьогорічний Міжнародний театральний фестиваль “Золотий лев” держава виділила у чотири рази менше грошей, ніж торік. Тому організатори “Золотого лева” зменшили тривалість фестивалю з десяти до трьох днів та відмовили в участі декільком театрам з Франції, Польщі та Німеччини.

Досить часто негативно впливає на цей процес непередбачуване перенесення дати початку фестивалю, місце його проведення наприклад, з причини проведення державно-політичних заходів у місті, відбулася зміна місця проведення театрального заходу під час Міжнародного фестивалю “Золотий лев” 2005 року. Вистава “Лабіринт” повинна була відбутися у парку ім. І. Франка, але через нещодавню заборону місцевою владою проводити там будь-які дійства, вистава-перформенс була перенесена на площу перед Оперним театром.

Вищезазначені суб'єктивні фактори сприяють не поширенню фестивального руху, а навпаки, згортанню театрально-фестивального життя в нашій країні, зникненню її з театральної карти світу.

Театральні фестивалі в Україні – абсолютно самостійні, хоча й не державні, ідеологічно та концептуально зрілі мистецькі інституції. За кожною з них стоїть безперечний лідер зі своєю мистецькою програмою життя та існування у всезагальному культурному просторі. В їхню модель побудови театрального всесвіту давно вписані і світовий фестивальний підтекст і суто національні особливості. Але, на превеликий жаль, величезна кількість самодостатніх міжнародних театральних фестивалів, що з'явилися в України наприкінці 80-х років минулого століття з надією на соціально-культурні та політичні перетворення, зникла з театральної карти України та

мистецької палітри світу у 90-х роках XX століття. Такими фестивалями, спроможними знайти своє особливе місце у світовому театральному контексті були: перший і останній український міжнародний театральний фестиваль "Березіль-93" у Харкові, присвячений Лесю Курбасу; міжнародний фестиваль країн Чорноморської конвенції "Молодий театр. Херсонеські ігри" у Севастополі (1991-1997); міжнародний фестиваль театрів ляльок у Києві (1991-1997); міжнародний фестиваль "Інтертеатр" в Ужгороді (1991); міжнародний фестиваль вуличних театрів "Ласкавий берег" в Алушті (1999) та багато інших. Майже кожен регіон України мав власний міжнародний театральний фестиваль. Якби на карті нашої країни зробити позначки, у вигляді акторської маски, яким позначити місця проведення театральних фестивалів, то територія держави просто яскраво замайоріла б зображенням образу Мельпомени. Проте фестивальний рух в невеличких містах нашої країни був занадто помпезний, організатори намагалися показати всі театральні здобутки начебто в останній раз, що часто-густо так і траплялося. Можна зробити висновок, що такі регіональні театрально-фестивальні форуми абсолютно точно висвітлювали і діагностували ситуацію вітчизняного театру. Причому не тільки з мистецької, але й з економічної точки зору. Вижили і довели свою життєздатність лише кілька фестивалів. «Минули роки, в культурі сутеніло. Однак пітьма не запанувала. А вже нині, безперечно, благословляється на світ. І прихід дня сонячного в українському театрі передвіщає ціле сузір'я фестивалів – від уже добре відомих до таких, що заявляють про себе вперше, та аж ніяк не нерішуче. Поки що найбільшим форумом у нашій країні залишається "Київ травневий", стабільно цікавим є "Золотий лев", "Мистецьке Березілля", "Боспорські агони", "Кримський ковчег". У Києві вже два фестивалі моновистав "Відлуння" і "Марія"..." [101].

Серед сучасних театральних фестивалів, які спрямовані на підтримку театрального й загалом культурного життя всіх куточків нашої країни, можна назвати такі:

Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія «Мистецьке Березілля» – унікальна творча майстерня авторського театрального мистецтва сучасності. Започаткування Міжнародного театрального фестивалю-лабораторії “Мистецьке Березілля” було ініційоване у 1992 році українським театром-студією “Будьмо!”, а точніше його режисером, директором, художнім керівником Сергієм Проскурнею на честь 70-річчя заснованого Лесем Курбасом у Києві 1922 року Творчого Об'єднання «Березіль», яке стало провісником всіх наступних течій та напрямків українського театрального мистецтва. Фестиваль став своєрідною присвятою основоположнику українського модерного театру ХХ століття, фундатору “Мистецького Об'єднання Березіль” Л.Курбасу. Отже, ідея театрального фестивалю виникла як спроба частини театральної молоді України обмінятися досвідом, познайомитися один з одним, зберегти традиції курбасівського Молодого театру як товариства на вірі та об'єднання постійних театральних пошуків-експериментів. Відтоді Лесь Курбас став духовним патроном фестивалю.

Перший Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля” був присвячений огляду-аналізу студійного руху на Україні. Це був огляд театрального студійного процесу театрів-студій Києва, Дніпропетровська, Львова, Харкова, Хмельницького та інших міст України. Протягом трьох тижнів у Києві виступили 16 формацій (театри-студії, монотеатри, фольклорні та рок-гурти).

Відтоді Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля” став яскравою щорічною подією, яка синтезує низку непересічних театральних та інших проектів, включаючи виставки, майстер-класи, круглі столи, семінари, кінопокази тощо. Це єдиний в Україні фестиваль, що триває цілий місяць весною. Кожний фестиваль несхожий на інші завдяки щорічній зміні тематики проектів, які відбуваються в його рамках. Всі фестивалі “Мистецьке Березілля” були присвячені окремій темі. Тобто, протягом 14-річної історії існування у мистецькому просторі дана форма театрального

мистецтва мала відповідну тематику і проходила під певним гаслом. Тематику фестивалю ми висвітлимо поступово, розкриваючи естетичні аспекти даної форми театрального мистецтва, аналізуючи кожний щорічний фестиваль, його сюжетну лінію та намагання спрогнозувати певні ситуації та події у театральному процесі.

У 1993 році театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля” набув статусу міжнародного і свій другий форум провів під гаслом “Режисер”. У центрі уваги фестивалю були проблеми професії режисера, яка розглядалась з усіх можливих вікових ракурсів. Полеміка довкола професії; відеоперегляди шедеврів Єжи Гротовського, Пітера Брука; перегляд вистав корифеїв режисури та студентів – майбутніх режисерів; перші спроби театральних проектів, спільних для кількох формацій; виставка “Життя режисера або Божественна трагікомедія”, – стали основою програми доволі аскетичного фестивалю.

Вперше в “Мистецькому Березіллі” взяли участь закордонні учасники: Spielwerk-Thester з Німеччини, театр NN з Польщі. Відбулася прем'єра міжнародного проекту „Сліпий зір”, ініційованого Вірляною Ткач та Yara Arts Group з театру La MaMa (Нью-Йорк). Фестиваль вітала легендарна Еллен Стюарт – “мати” експериментального театру Америки.

Третій Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля” (1994) був сконцентрований на особистості актора, на його місці в сучасному театральному процесі. “Єдине, що буде завжди в театрі – це живий актор, привабливий особою і своєю талановитістю...” [103, с.27] – зазначав в свого часу Л. Курбас. Актори в масці, в гримі та з відкритим обличчям; актори академічних театрів та театрів для дітей; актори драми та балету; актори-партнери та моноактори, – всі ці аспекти були в центрі уваги фестивалю.

До Києва завітали театри з Англії, Бельгії, Італії, Німеччини, Росії, Уельсу, Японії. Це вже був справжній міжнародний форум.

Протягом 32 днів було проведено 49 культурних заходів. Серед них: круглий стіл, присвячений творчій діяльності Леся Курбаса; дискусія-полеміка “Інтелектуальний Арлекін”; семінар, присвячений найвидатнішому актору театру Laboratorium Єжи Гротовського Рішарду Чесляку; майстер-класи італійця Феліче Пікко з театру Del Sole з майстерності володіння маскою, японця Тадаші Ендо на тему гри за системою Butoh, Емми Карлон (Уельс) з модерної хореографії за участю артистів балетних труп Києва.

У Міжнародний День Театру, 27 березня 1995 року, розпочався театральний фестиваль “Четверте Мистецьке Березілля” і “його ми назвали фестивалем-лабораторією. Він присвячений драматургії та її взаємодії з життям. Віднині фестиваль матиме класичну структуру, відому театральному світові: в центрі уваги знаходяться театри-зірки і представляють видатні вистави. В більш широкому колі демонструються постановки різних стилів, експериментального характеру, а навколо відбуваються явища “паралельного” типу: хеппенінги, дискусії, круглі столи, спільні репетиції та тренінги. І, звичайно, все об'єднується театральною “тусовкою” зазначив Сергій Проскурня у інтерв'ю газеті Дзеркало тижня” [166, с.8].

Слово “хеппенінг” у перекладі з англійської означає “випадок, подія”. Це дійство являє собою вуличну виставу, але досить незвичного характеру – вся дія побудована на основі випадкової події. Актори відображають сутність дії, яка відбувається за допомогою міміки, побудови всіляких тілесно-динамічних фігур та пластики без жодного слова. Характерною особливістю таких вистав є залучення до дії глядача. І тоді виникає небувала вистава-імпровізація. Глядач і актор разом відтворюють своє дійство, свій світ на вуличному майданчику без декорацій та м'яких крісел. “Четверте Мистецьке Березілля” почало своє життя з таких хеппенінгів. Місцем дії стали Майдан Незалежності та майданчик перед галереєю “Київ”. Киянам був представлений міжнародний театральний проект-хеппенінг «Бути дитиною для майбутнього», в якому прийняли участь актори і режисери театрів “Spielwerk” (Німеччина), “Del Sole” (Італія), “Shap” (Великобританія),

“Будьмо!” (Київ) та київські школярі. Яскравий калейдоскоп міміки та пластики справляв враження несподіваності та таємничості – на одному подиху сприймалося дійство, глядач-учасник не знав, куди поведе його актор у наступну хвилину, в якій новій побудові із людських тіл та різноманітних рухів випаде взяти участь. Винахідливість хеппенінгу у сфері випадковості не має обмежень.

Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Четверте Мистецьке Березілля” проходив під знаком Драматурга. Тому був не випадковий підбір п'єс, які взяли участь у фестивалі: від всесвітньої класики до сучасної драматургії, яка вибрала класичні сюжети для своїх творів. Тема античності в різних іпостасях проходила через весь фестиваль: “Єлена, Аркадій і Креонт” О.Петруленкова, “Даная” і “Касандра” Ю.Волкова, „Медея” Л.Розумовської, „Персефона”, „Агамемнон”, “Філоктет”, “Орест” і “Електра” Я.Ріцоса.

Фестиваль торкнувся проблем професії драматурга, найважливішою з яких виявляється проблема сценічного втілення п'єси. У рамках фестивалю відбулося 17 прем'єр, а саме: молодих українських драматургів; міжнародні проекти – фестиваль у фестивалі – “Гамлет-проект”, домінантою якого стали покази вистави італійського театру “Societas Rafaello Sancio”. Важливою була участь Театру Романа Віктюка з виставами за п'єсами Миколи Коляди та прем'єрою за комедією Антоніо Франческі. Кульмінацією фестивалю стали вистави литовського режисера Еймунтаса Някрошюса “Моцарт і Сальєрі”, “Кам'яний гість”, “Три сестри”.

“Фестиваль розпочався акцією “Бути дитиною для майбутнього”. Закінчився – “Над пропастью во ржи”. Це позиція театру в сучасному світі, який ніби затьмарює наболіле, провокує сценічні конфлікти для вирішення життєвих. Така психотерапевтична функція театру і, звичайно, цього фестивалю. Він сам по собі як велика п'єса. Тут є багато колізій, які я, як режисер, намагаюся створити – іноді свідомо, іноді інтуїтивно” [106, с. 10].

1996 рік – “П'яте Мистецьке Березілля – Співтворчість”. Цього року керівництво Міжнародного театрального фестивалю-лабораторії “Мистецьке Березілля” поставило перед учасниками фестивального життя вічну проблему сценічного мистецтва – співтворчість, як взаємодію всього ансамблю театрального процесу. “Продукт театрального мистецтва – вистава є мистецьким твором багатьох авторів, бо мистецтво театру своєю природою є мистецтвом колективним. Перша-ліпша вистава в справжньому мистецькому театрі є твором колективу, а не твором однієї, хоч би й дуже талановитої особи – драматурга, режисера, актора чи художника. Для створення справжнього художнього твору театрального мистецтва потрібне гармонійне об'єднання, цілий ансамбль окремих митців” [44, с.261] – слушно зазначав В. Василько. Співпраця, співтворчість драматурга і режисера, режисера і сценографа, режисера і композитора, режисера і актора, актора і костюмера були головними темами П'ятого Мистецького Березілля.

В рамках фестивалю відбувся показ театру класичної японської комедії з міста Кіото. Традиційно відбувся фестиваль у фестивалі – “Записки божевільного”. Були показані сценічні та лялькові версії тексту М.Гоголя театрами Білорусі (ляльковий театр з Мінська та драматичний театр ім. Я.Коласа з Вітебська). Під час фестивалю відбулося дві моновистави (Литва – вистава В. Масальскіса, Україна – вистава В.Шестопалова).

В пам'ять 10-ї річниці Чорнобиля у фестивальному житті взяв участь проект “Екологія душі”, програмою якого передбачалася низка культурно-масових заходів – від кінопоказів до круглих столів-дискусій. Філософською та духовною кульмінацією фестивалю став показ авторської вистави Ками Гінкаса, як дивовижного зразка співтворчості режисера з актрисою Оксаною Мисіною. Проблема та ідея, які поставив перед собою театральний фестиваль цього року, були повністю і блискуче вирішені.

Традиційний Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля” відбувся вшосте у 1997 році і був присвячений сучасному музичному театру у всій його різноманітності. На цей раз киянам-

театралам була представлена унікальна насичена програма. Під час фестивалю у столиці України відбулися різноманітні культурні акції: творчі вечори, непередбачені гастролі, блискучі бенефіси, прем'єри вистав, грандіозні гала-концерти, конкурси. “Прихильники мистецтва Терпсіхори отримали щасливу можливість “відвести душу”: три вечори під ряд на сцені Національної опери України демонстрували свою майстерність учасники другого Міжнародного фестивалю “Серж Лифарь де ля Данс”. За традицією, в основній масі це були кияни, а делегацію з-за кордону представляли вже знайомі нам танцюристи, які не так давно виступали у Києві, – Етьєн Фрей і Каті Деті з Швейцарії, солістка Санкт-Петербурзького Маріїнського театру Анастасія Волочкова, а також гості з Парижу, молоді виконавці з “Гранд Опера” – Олександра Кардінале і Карл Пакет” [83, с.5].

Серед 46 проектів-подій фестивалю найважливішими були виконання нових балетних та оперних партитур молодих українських композиторів. У театрально-музичному фесті взяли участь: Національний симфонічний оркестр України; камерні оркестри та ансамблі Києва, Львова, Одеси. Цей фестиваль підтвердив потребу в аналізі не стільки окремих театральних процесів, скільки потребу в осмисленні цілих напрямків та пластів, жанрів та видів театральної культури. Кульмінацією творчого лабораторного процесу “Мистецького Березілля” стали експерименти за участю Ніни Матвієнко та Тадаші Єндо у музичній виставі “Під сонцем”, демонстрація інтерактивної техніки композиції з використанням арсеналу електронних засобів – представника IRCAM (Школа сучасної композиції при Центрі Жоржа Помпіду в Парижі), японського композитора Сугуру Гото.

Майстри сценічного мистецтва, як й інші спеціалісти будь-якої сфери людської діяльності, мають свій неповторний почерк і займають відповідне місце у процесі створення духовних цінностей. Майстер, майстерність, майстерня – такі гасла обрало “VII Мистецьке Березілля. Майстер” у 1998 році. Фестиваль-лабораторія вбачав свою місію в акцентуванні уваги на окремому відрізку театрального процесу, який багатий певними творчими

здобутками та митцями. Театр рухається у просторі і часі за всіма законами життя і разом з ним рухається мистецька творчість. Відбувається постійний процес створення спеціаліста театральної майстерні: він народжується у певний відрізок часу, має у кого вчитися, сам стає майстром. "Мистецьке Березілля" спромоглося представити так званий проект "Сад Майстрів", в якому взяли участь відомі сценографи Борис Юханов та Данило Лідер, справно працювали майстерні режисерів-педагогів Ігоря Лисова (Москва) та Володимира Оглобліна (Київ), провели відкриті уроки та покази вистав театральні педагоги Богдан Козак (Львів) та Олександр Кочнєв (Київ), відбулися виступи акторів-майстрів Валерія Івченка (Санкт-Петербург), Петра Мамонова (Москва).

Панорамним у фестивалі цього року був майстер-клас професора Вищої акторської школи, режисера та мистецького керівника Янтайської трупи Китаю Хе Гуанчі, який проходив протягом 21 дня. Майстер-клас закінчився показом засвоєних молодими українськими акторами елементів техніки акторської гри та виставкою малюнків масок Пекінської опери. Кульмінацією фесту стала експозиція малюнків, плакатів, афіш, фотографій з вистав великого режисера XX століття Тадеуша Кантора.

Спробувавши на минулих фестивалях висвітлити головні складові театрального мистецтва (режисер, актор, драматург, музика), виділяючи щороку якийсь один із аспектів синтетичного мистецтва, цього разу «Восьме Мистецьке Березілля», в останній рік XX століття, присвятило себе проблемам експериментаторства в сучасному театрі. Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія "Мистецьке Березілля-8, Експеримент" (1999) включала в себе кілька блоків: покази новостворених студійних груп м. Києва; музичні та пластичні вистави регіональних театрів України; постановки видатних режисерів-експериментаторів закордонних театрів. Головною метою театрального фестивалю було намагання підтримати пошукові, експериментальні формації, заохотити до студійності, до

створення нової театральної мови, нового синтезу, нової методології сценічної майстерності.

У II тиждень фестивалю-експерименту відбувся проект “Театр-сховок”, який був присвячений перегляду пара-театральних формацій в Україні: психодрама, театри у в'язницях, театри у війську, театри у божевільні. Важливою подією фестивалю став приїзд з Нью-Йорку знаменитого театрального режисера та педагога Террі О'Рейлі (театр Мабу Майне), який провів майстер-класи у Києві та Львові.

Зпочатком другого тисячоліття, Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля” обрав для свого життя загальну тему “Вічний театр”. “Дев'яте Мистецьке Березілля” репрезентувало Театр у його первинних, архаїчних формах, в яких усі види мистецтва зібрані воєдино для виявлення сакрального змісту різних культур. Саме такі поняття, як „архаїка”, „ритуал” визначили головну тему „Мистецького Бере зілля 2000”.

Фест подарував киянам три воістину справжніх екзотичних дійства: ритуальні танці, горлові співи та музику бубнів народу інуїти у виконанні “Ансамблю Людей льоду” (нова автономія Канади Нунавут); виставу єгипетського театру Аль-Таліа; вечір балетів Ігоря Стравинського. Єгипетський театр Аль-Таліа привіз на фестиваль виставу “Люди-ріки” за мотивами творів Хажжаж Хасан Адуля. Вистава режисера Несесера Абдулля Нунайма представляла собою сумну історію про архаїчний світ нубійського селища, яке поглинається водами цивілізації. “Цю сумну історію трупі театру Аль-Таліа” вдалося перетворити на захоплююче дійство. Звучали ритуальні барабани, пахло екзотичними благовоніями, дзюрчала вода, а “люди ріки” співали і танцювали. Перед початком вистави нубійським танцям могли віддатися всі бажаючи, а у фіналі глядачі впали у цілковитий екстаз і підстрибували у кріслах” [167, с.2].

“Весна священна” Ігоря Стравінського на фестивалі була представлена двома балетними трупами. Розпочала проект авангардна вистава французької балетної трупи “Аріадон” з Бордо, у постановці Карлотти Ікеда, а завершила

– вистава Харківського театру опери та балету ім. Лисенка, постановка Алли Рубінової. “Загалом, ритуал зустрічі весни “людьми лісу” вдало відбувся як і “людьми ріки” їх прощання з ритуальним минулим. “Березіллю” вдалося довести, що ритуал вічно юний і плідний, а ми, люди метрополії, не так вже далеко зайшли від людей ріки і лісу” [167, с.3].

Архаїка на фестивалі була представлена формаціями-носіями автентичних форм театру-ритуалу, сакральними дійствами, обрядами, а також спробами їх реконструкції. Учасниками стали: “Театр восьмого дня” (Польща); киргизький театр “Сааймалуу таштар”; вірменський експериментальний театр “Єреван”, Грузинська театральна академія, майстри з країн учасниць: Карлотта Ікеда (Франція), Зінур Фатхулін (Канада), Магомет Рахманьян (Іран) - провели майстер-класи, проби, тренінги.

Театральна сучасність подарувала фестивалю зустріч з пошуковими театрами, які або використовують стару ритуаліку, або творять нову. Кияни мали унікальну нагоду побачити Аду Роговцеву у ролі Раєвської („Вишневий сад”) у постановці режисера В. Кучинського (Харківський драматичний театр) та режисерську роботу Мирослава Гринішина – постановку “Галілео Галілей” у Івано-Франківському музично-драматичному театрі. “Гринішина цілком можна назвати філософом від режисури. Його “Галілео Галілей”, показаний цього року на фестивалі “Мистецьке Березілля”, – це справжній філософський трактат на культурологічну тему (середньовіччя й новий час як культурні феномени), до того ж яскравий і сценічно виразний” [176].

Третя неділя міжнародного театрального фестивалю пройшла під знаком лялькових театрів. Чехи з відомого у Європі театру “Царство ляльок” привезли на суд київської публіки “Фауста”, а студенти Академії музичного і драматичного мистецтва Словакії – “Маленького принца”. “Мефістофель постав перед глядачем блазнем і паяцом, який нічого не може зробити з Фаустом ...” На фоні примітивності осмислення “Фауста” як літературного твору актори майстерно показали його народну театральність та колорит. Поряд з архаїчною формою “Фауста” цікаво було дивитися “Маленького

принца”. Молоді Словаки спромоглися наповнити твір Сент-Екзюпері своєю фантазією... В цій виставі люди грають поряд з ляльками...Акторам вдалося передати гуманізм і доброту. І в цьому їм допомогли ляльки” [80, с.4-6].

Сюрпризом фесту 2000 стала ретроспектива фільмів видатного чеського аніматора Яна Шванкраймера. Оскільки фестиваль “Березілля” було присвячено темі ритуалу і ляльковому театру, присутність у його програмі робіт Яна Шванкраймера досить зрозуміла – аніматор створює неймовірні форми лялькових дійств, а свої трагіфарсові естетичні ритуали будує на ілюзір-подібності людини до ляльки. З дивовижною свободою та винахідливістю майстер досить правдиво іронізує за допомогою ляльки над людиною. “Ниточки від маріонеток нікуди не ведуть, їх фарсову виставу ні́кому створювати та і навіщо. А після вистави – простий демонтаж виконавців і підмостків. Як і потрібно за канонами сюрреалізму – анімація без Аніматора” [176, с.60].

Ювілейний Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Десяте Мистецьке Березілля. Глядач” стартував у Міжнародний День Театру у 2001 році. Творчі дослідження цього фесту присвячені глядачеві, його взаєминам з театральним мистецтвом. Фестиваль став своєрідним підсумком взаємодії театру з глядацькою аудиторією. Грандіозний спектакль-шоу “A whisky kiss” відповідав місцю проведенню. Організатори фестивалю провели відкриття серед скупчення глядачів, у місці, де немає сцени і залу, а всі існують у єдиному часі та спільному просторі. Так символізувалася ідея театру без лаштунків, театру без завіси, нічим не відокремленого від глядачів. “Глядачів, котрі приїхали спеціально на відкриття, і тих, хто звичайно “тусувався” на неосяжних просторах нічного клубу “Будинок культури Промзона”, привітав головний театральний витівник і невгамовний арт-провокатор-директор “Мистецького Березілля” Сергій Проскурня... і заводські стіни, які ще пам'ятають гудіння верстатів, здригаються від гуркоту сучасної дискотеки, а в кабіні вантажівки, що колись перевозила заводські деталі, а тепер стоїть посеред залу, сидять молоді закохані й цілуються, а в

кузові – п'ють пиво... Що їм театр, і що вони театру? Проте слід віддати належне організаторам “Мистецького Березілля”, це правильний крок – хай не безпосередньо і не серйозним мистецтвом (просто не зрозуміють), але не нав'язливо та поступово спрямовувати молодого глядача до справжнього. Процес цей складний і тривалий, але не безперспективний. І причин досліджувати тему “глядач” у “Мистецького Березілля” предосить” [157, с.6].

Проект фестивалю надав можливість побачити учасників минулих років: дует мультиінструменталістів – Теодор Росе та Вільгельм Брюк з Німеччини; Тадаші Ендо; Євгена Гришковеця та ін. Взагалі “Березілля 2001” відрізнялося підвищеною музичною спрямованістю. Найяскравіші спектаклі фестивалю були музично-драматичними, а в рамках проекту “Нова опера України” в Будинку органної та камерної музики відбувся концерт відомого вітчизняного композитора Михайла Шуха. Стихія Михайла Шуха, автора численних органних мес і духовних концертів, – сакральна музика.

Українську програму склала презентація робіт Михайла Мельника, Андрія Жолдака, Ірини Волицької, Анатолія Канцедайло. “З висот нинішнього “Березілля” можна було охопити панораму українського театрального життя, втім дещо суб'єктивну, оскільки значна частина показаного на фестивалі ландшафту виявилася жолдаківською. Цей “епатажний з епатажних” буквально заполонив собою останній фестивальний тиждень. Львівський театральний простір був представлений на двох останніх тижнях фестивалю спектаклями “Театру в кошику” і Духовного театру “Воскресіння”. Актор і режисер Михайло Мельник приїхав на фестиваль із постановкою за мотивами роману П.Зюскінда “Парфюмер”...” [168, с.5].

Проект фестивалю “Наші серед чужих» представив постановки українських митців, які успішно працюють сьогодні і за кордоном: режисер Андрій Крітянко здійснив постановку п'єси О.Ірванця “Брехун у Театрхаус” (Німеччина); балетмейстер Георгій Ковтун поставив балетну виставу

“Арлекінада” у Державному академічному театрі опери і балету м. Улан-Уде (Бурятія).

Творчою лабораторією “Десятого Мистецького Березілля” стали майстер-класи викладачів та учнів хореографічних училищ Києва та Улан-Уде.

Одинадцятий Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля. Лідери” зібрав кращих українських режисерів, які дали згоду виставити свої досягнення на такий солідний театральний форум. Свої вистави представили театри з Києва, Одеси, Черкас, Севастополя, Харкова, Дніпропетровська. Зі Львова у “Березіллі” взяли участь три театри: “Воскресіння” з виставою “Іов”, “Театр у кошику” з моновиставою “Сон” та театр ім. Леся Курбаса, якій зіграв майже всі вистави зі свого репертуару: “Забави для Фауста”, “Марко Проклятий, або Східна легенда”, “Благодарний Еродій”, “Хвала Еросу”, “Квітка-невіста” та ін. Київська публіка напрочуд добре сприйняла творчість курбасівців. “Для мене було показовим, що майже на всі наші вистави приходили режисери, – розповідав львівським журналістам режисер театру ім. Леся Курбаса Володимир Кубинський. – І не йшли після закінчення вистави тихцем із залу, а підходили до мене і казали, що їм подобається наша робота. Їхнє захоплення було щирим, а не таке, як за кордоном, де режисери ходять на вистави одне до одного лише для того, щоб вкрасти ідею. Назагал у Києві все заполонила “бродвейськість”. Навіть добру драматургію роблять тепер там придатною для легкого «перетравлювання» [157, с.5].

На спектаклі “Автобус” С. Стратієва Дніпропетровського українського театру ім. Т. Г. Шевченка в дорогу разом з пасажирами глядачам довелося вирушати в буквальному значенні. Завівся мотор, повільно рушило коло сцени і слідом за справжнім автобусом, розташованим у центрі рядів, встановлених прямо на сцені, глядачі “поїхали” в історію однієї подорожі. Головне надзавдання вистави – показати, як, опинившись в екстремальних

умовах, кожний персонаж показує своє справжнє обличчя. Вистава пронизана смутком від усвідомлення недосконалості людської природи.

Серед прем'єр фестивалю – вистава “Ендшпіль” С. Беккета у постановці Олега Ліпцина. Головна ідея вистави – людина загубилася у непроглядній порожнечі всесвіту і заблукала у своєму внутрішньому космосі. У виставі акцентуються такі аспекти, як життя, кінець великої гри, безглуздість існування, сліпота зовнішня та внутрішня.

Ще одна прем'єра в рамках фестивалю – “Дядя Ваня” Київського Молодого театру (режисер Станіслав Моісеєв). Всі персонажі виставлені режисером дрібними, нецікавими людьми, позбавленими милосердя та співчуття. Їхні переживання й пристрасті нагадують клоунські дивертисменти, гротескові мініатюри, вульгарний фарс.

Роботи режисера Андрія Жолдака, показані у Києві вдруге, “Місяць кохання” за І. Тургенєвим і “Один день Івана Денисовича” за О. Солженіциним Харківського українського театру ім. Т.Г. Шевченка знову продемонстрували суперечливість такого явища, як режисура А.Жолдака.

Володимир Магар, який очолює Севастопольський російський драматичний театр ім. А.Луначарського, привіз на фестиваль вистави, які не могли не з'явитися у присвяченій лідерам вітчизняної режисури програмі “Березілля”. І у “Маскараді, або Заколоті масок” Ю.Лермонтова, і в “Імперії Місяця і Сонця” по “Сірано де Бержераку” Едмона Ростана відчувається сильна режисерська рука, яка вміє перетворити хаос у гармонію театрального лідера. В цих виставах багато простору, повітря, режисер не вдається до дрібних деталей, а віддає перевагу виразним динамічним мізансценам, які стрімко розгортаються у пустоті сцени.

“Ревізор” М.Гоголя у Одеському музично-драматичному театрі ім. В. Василька поставив київський режисер Юрій Одинокий. У своїй виставі Одинокий вирішив направити в маленьке українське містечко непідкупних ревізорів з потойбічного світу. Актори вистави блискуче показують сутність

бісовщини, яка крутить-вертить людиною, позбавляючи її божественного спокою.

Ретроспектива вистав Львівського театру ім. Леся Курбаса відкрилася у фестивальний місяць на свято Покрови. У Володимирському соборі стародавній духовний спів звучав а-капела у надзвичайному виконанні акторів цього театру-співдружності, театру-будинку.

“Закривали нинішнє “Березілля” виставою театру ім. І.Франка “Тев'є-Тевель” за Шолом-Алейхемом, в іншій стилістиці і з іншою інтонацією, яка також розповідала про марні спроби як окремих шукачів радості, так і цілих народів пізнати заповітне щастя, яке покинуло цю планету скорботи і оселилось десь на щедро розсипаних Данилом Лідером зірках Чумацького шляху” [70, с.2].

Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля”, щоразу визначаючи сферу своїх художніх досліджень, у 2004 році вирішив зайнятися “Оточенням”. Оточувати театр може все що завгодно, було б бажання звернути на це увагу. Люди “Мистецького Березілля” стійкі і відважні до сприймання всіляких театральних експериментів, тому вони вирішили самі познайомитися з людьми “DEPвальdy” і познайомити з ними київського глядача. В ідеї поєднати два геніальних класичних твори – “Ліс” О. Островського і “Розбійників” Ф.Шиллера, – як це зробила у своєму авторському проекті, ностальгічній драмі «DEPвальd», режисер і сценограф Лариса Паріс, немає нічого особливого. Л. Паріс склала цілу країну «DEPвальd». Як перемішані літери у назві цієї країни, так дивним чином перемішалися поняття і закони існування в ній. Тут моральне бездоріжжя і неймовірні траєкторії душевних порухів. У цьому «DEPвальdi» заблукали всі. Вони репетують, як у справжньому лісі, не можуть догукатися одне одного. Для такого проекту простір Центру “УТЮГИ” підійшов щонайкраще. “В одне зі значень назви п'єси “Ліс” О.Островський вкладав смисл поняття моральної глухомані. Мабуть, не минуща з часом актуальність цієї думки розбурхала творчий неспокій Лариси

Паріс і змусила її здійснити цей проект. Але прагнення висловитися якомога повніше призвело до того, що з вистави вийшов “дрімучий” ліс інформаційної каші, вінегрет художніх течій, сценічних віянь, формотворчих ідей. Естетичні позиції автора гіпертрофовано спотворили гуманістичну першооснову драматургії, не давши натомість переконливої альтернативи розуміння задуманого” [13, с.16].

“Мистецьке Березілля XII” мало досить незвичайний термін проведення фестивального життя – він перетворився на марафон проектів. “Події будуть виникати то там, то тут протягом всього року для того, щоб до його завершення створилося відчуття цілісної програми. А присвячений він буде темі “Оточення”. Ми спробуємо розкрити українську тему у світі театру. Торкнемося долі наших співвітчизників, які успішно працюють в інших театральних культурах, продемонструємо розуміння українських текстів зарубіжними театрами...” [164, с.27].

Будь-який фестиваль мистецтв, що відбувається щорічно, має одну й ту ж характерну особливість – кожний рік приносить в його течію щось нове, з'являється більше різноманітних тенденцій, напрямків, розширюється сама структура фестивалю і поповнюється великою кількістю нових заходів. Все це з повним правом можна віднести і до театрального фестивалю “Мистецьке Березілля”.

З точки зору сьогодення, можна стверджувати, що Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке Березілля”, який виник та розпочав свою діяльність на початку зародження української держави, зараз є досить самостійною, самодостатньою та традиційною формою театрального мистецтва.

Можна зробити висновок, що “Мистецьке Березілля” найбільше сприяє модернізації української культури, не дивлячись не те, що проходить в столиці України, яка є консерватором у впровадженні будь-яких новітніх художньо-мистецьких заходів. “Мистецьке Березілля” найсміливіше руйнує стереотипи в процесі організації фестивалю, шукає нові форми, обживає

незвичні театральні простори, створює парадоксальні театральні контексти. Художній керівник-директор фестивалю Сергій Проскурня вбачає завдання “Мистецького Березілля” у підтримці та допомозі талантам, тому дотепер відстоює абсолютно не комерційну, але надзвичайно необхідну функцію. «Ви вірите у прикмети? А я ось не тільки вірю, але навіть спробував одну створити. І не тільки методично займався цим сам понад 10 років, але й залучив до цього міфологічного діяння сотні, навіть тисячі людей: режисерів, акторів, драматургів, сценографів, композиторів-музикантів і звичайно глядачів. Так створювався фестиваль, який і повинен був стати прикметою весни. Та і назву цьому дійству ми найшли відповідну – “Мистецьке Березілля”. В ньому – і жива пам'ять про Курбасівський МОБ, і творча поліваріантність, і ритуальність. Як усіляке явище, що відбувається у середині процесу та не пов'язане з номенклатурою, фестиваль важко завойовував адекватні реакції. Наприклад, наші друзі-журналісти трансформували своє відношення по шкалі від “Свято для самих себе” до “Без Березілля й весна не весна” [14, с.28].

За роки існування фестивалю в ньому взяли участь понад 3,5 тисячі театральних митців з багатьох країн світу, відбулося біля 500 мистецьких подій, 60 прем'єр, в тому числі 8 міжнародних театральних проектів.

У 1989 році розпочалася історія театрального фестивалю “Золотий лев” у Львові, який успішно веде свою життєдіяльність і до сьогодні. В 1994 році “Золотий лев” отримав статус міжнародного. З самого початку ця театральна форма сформувалася як фестиваль експерименту. Фестиваль проходив під гаслами: “Класика очима експерименту”, “Сучасний театр – очима експерименту”. Головна особливість цього фестивалю – показові, елітарні вистави кожної держав-учасниці, пошук та відкриття нових імен. Завдяки зусиллям художнього керівника фестивалю Ярослава Федоришина, „Золотий лев” став членом Європейського Театрального Форуму та Асоціації Міжнародних фестивалів і подій у Європі. З 2001 року Я.Федоришин започаткував міжнародний фестиваль вуличних театрів - „Золотий лев на

вулиці”. Фестиваль також співпрацює з відомими європейськими театральними фестивалями: „Контакт” (Польща), „Чеховський фестиваль” (Росія), Единбурзький фестиваль (Шотландія), „Нітра” (Словаччина) та іншими. За роки існування фестивалю у ньому взяли участь понад 3,5 тисяч акторів з багатьох країн світу. Сьогодні „Золотий лев” є державним плановим фестивалем України, який відбувається восени у Львові на базі Львівського театру „Воскресіння”.

Головною подією фестивалю 2003 року стала спільна вистава польського театру „КТО”, Київського експериментального при Києво-Могилянській академії та Львівського театру „Воскресіння” – „Мазепа”, показана на площі біля оперного театру.

В Криму у місті Керчі з 1990 року проводиться щорічний міжнародний тематичний фестиваль античної драматургії – “Боспорські агони” (агони – змагання давньогрецьких акторів). Головною метою даного тематичного театрального фестивалю є залучення молодих режисерів, акторів та інших працівників театрального мистецтва до класичної античної драматургії.

Влітку 2003 року відбувся ювілейний V міжнародний фестиваль античного мистецтва "Боспорські агони", що передбачає змагання театральних колективів у мистецтві античної драми. Участь брали колективи з України, Росії, Німеччини, Італії, Македонії та Польщі. В рамках фестивалю відбулась також виставка "Пантикапей театральний" про традиції стародавнього театру. З восьми театрів-учасників заходу – 5 були відзначені нагородами. За номінацією “За сучасне прочитання античної драми” нагороду отримав Миколаївський український театр драматичної й музичної комедії (вистава “Чудесна потвора” Г. Фігейредо), приз за кращу режисуру дістався режисеру Львівського театру ім. Л. Курбаса (вистава “Хвала Еросу” за діалогом Платона “Бенкет”).

Одним з найцікавіших міжнародних тематичних фестивалі є фестиваль присвячений творчості Шолом Алейхема “Мандруючі зірки”, який щороку проходить у Києві з 1999 року. З 3 по 7 вересня 2005 року це дійство

переглянули понад три тисячі глядачів. Перед ними виступили професійні та аматорські театральні колективи з Росії, Молдови, а також українські театральні колективи з Черкас, Чернігова, Білгород-Дністровського, Ніжина та Києва.

Міжнародний театральний фестиваль міст-побратимів "Київ травневий", присвячений Дню міста, започаткований у 1999 році і є одним з наймолодших та найбільших фестивалів. За цей час в столиці України у фестивальному русі „Київ травневий" виступили понад 100 театральних колективів з 35 країн світу.

В біографії фестивалю багато всесвітньо відомих імен – Мішель Марсо, Софіко Чиаурелі, Ані Жирардо – та театрів – на Таганці Юрія Любимова, Вільнюський Малий театр Тумінаса, Російський Імперський балет М. Плісецької. Не менш знані в світі, але невідомі нам театри "Аліс" з Парижа, Театр Анджея Дзюка з Польщі, італійська трупа "Балето ді Тоскано", фантастичний корейський театральний колектив також справили незабутні враження на київських глядачів.

До участі у V Міжнародному театральному фестивалі міст-побратимів „Київ-травневий" були запрошені колективи з 21 країни, зокрема Хорватії, Азербайджану, Сербії, Польщі, Латвії, Росії, Чехії, Канади та ін., представлені, зокрема, такими виставами, як „Блісс" (Чеський театр), „Сардафф" (Будапештський національний театр), „Едіп" (Петербурзький театр), „Слова на піску" та „Антігона" (Литовський національний театр), „Сьома кафана" (Молдавський театр), „Лазня", „Татуаж" (польські колективи) та ін.

На шостому Міжнародному театральному фестивалі міст-побратимів "Київ травневий" 2004 року представили свої вистави митці з 17 країн. Вагому частину фестивального часу було віддано нетрадиційним театральним формам та експериментальним практикам. Фестиваль розпочався тижневим семінаром з контактної імпровізації "Мистецтво бути поруч". Театральні перформанси учасників семінару були втілені спільно з

членами київського клубу “Контакт”, що також практикує цей вид театрального мистецтва. Ще одну форму інтерактивного виду театру продемонстрував швейцарський “Плейбек-Театр” з програмою пробудження весни. Що стосується більш традиційного театру, то “Київ травневий” наповнив програму закордонними виставами для дітей та сімейного перегляду. До Києва завітали бельгійський лялковий театр “Баттерфляй”, Національний шведський пересувний театр для дітей УНТА РІКС, Театр ляльки та актора “Піноккіо” з Лодзі. Найближчі сусіди з Вітебська показали “Вишневий сад”, з Кутаїсі – “Спокусу Антонія”, Москва представила “Ревізора”, Україну представили студенти КДІТКіТ ім. Карпенка-Карого з виставою „Житейське море”.

Свято сценічного мистецтва пройшло під гаслом “Весь світ у київських театрах, весь Київ – театральний фестиваль”. На столичних сценах з 16 по 31 травня 2005 року виступили актори з 17 країн світу – Росії, Франції, Америки, Німеччини, Канади, Кореї, Індії, Литви, Грузії тощо. Один з найвідоміших в Європі митців - литовський режисер Римас Тумінас - представив аристократичне і, водночас, масове видовище - драму М.Лермонтова “Маскарад”. В Києві свої вистави представили 26 театрів. Фестиваль 2005 року “Київ травневий” викристалізувався багатогранністю театрального дійства та театралізацією міста – це головна мета останніх років його головного режисера - Олексія Кужельного.

Міжнародний незалежний театральний фестиваль моно мистецтва “Відлуння” у Києві розпочав свій рух з 1999 року. Доречним буде звернути увагу на проведення VI-го міжнародного фестивалю моновистав “Відлуння”, який відбувся у травні 2005 року і зібрав велику кількість аматорів жанру мономистецтва. Під час проведення фестивалю теоретики та практики театрального мистецтва зібралися за круглим столом та обговорили питання стану і проблеми сучасного монотеатру. Незважаючи на індивідуальне розуміння та різницю позицій театрознавців та практиків, усі зійшлися в одному — в неординарності і особливості майстерності театру одного актора.

Мономистецтво в сучасному сценічному мистецтві з кожним роком набирає обертів. “У моновиставі діє традиційна для будь-якого театрального видовища тріада: текст – режисер – актор. З тією різницею, що в більшості випадків усі складові цієї тріади – одна людина. І кожна вистава стає розмовою із самим собою. Уявляєте, які тонни щирості, сценічної правди, органіки актор має винести на підмостки, щоб розмова наодинці з собою зацікавила ще когось?” [157, с.3].

Фестиваль „Херсонські ігри” доводить, що театр сьогодні пропонує різнобарвність, змішує напрями, жанри, течії, що у хаосі активного виникнення приватних антреприз та комерційних проектів, у калейдоскопі репертуарних театрів уже можна вибрати для себе „свій театр”; що поступово з'являється здорова творча й професійна конкуренція між театральними колективами; що минули часи „обов'язкових вистав”, присвячених якимось датам і подіям; що театр сьогодні залежить від глядача. Зокрема, у VIII міжнародному театральному фестивалі “Херсонські ігри-2001” брали участь 17 театрів з України, Росії, Німеччини, Македонії. Вистави відбувалися у кількох театральних приміщеннях та на відкритих майданчиках.

Розвиває свої традиції театральний фестиваль „Прем’єри сезону” в Івано-Франківську, який репрезентує діяльність музично-драматичних театрів, і не лише українських.

Для Тернопільських шанувальників театрального мистецтва вже став звичним фестиваль, який підтримує молоду театральну режисуру. “Тернопільські театральні вечори” проходять щороку, на початку осені, перед відкриттям чергового театрального сезону. Всі учасники відзначаються дипломами фестивалю I, II, III ступенів, та головними номінаціями: “Краща режисерська робота”, “Краща чоловіча роль”, “Краща жіноча роль”. За кількарічною традицією мерія Тернополя нагороджує спеціальним призом кращу виставу.

В Ужгороді проводиться такий престижний мистецький форум, як Міжнародний фестиваль театрів для дітей „Інтерлялька”. В ньому беруть участь колективи з Австрії, Угорщини, Білорусії, Боснії і Герцеговини, Литви, Німеччини, Польщі, Росії, Румунії, Сербії і Чорногорії, Словаччини, Хорватії, Швейцарії, України. Під час фестивалю проводиться навчання, творчі лабораторії, круглі столи, диспути, обговорення конкурсних і позаконкурсних робіт з художниками, режисерами, акторами, що є хорошою школою для вивчення різних напрямів у сценографії, режисурі, узагальнення роботи, налагодженню зв'язків з обміну творчими працівниками для здійснення постановок, інтеграції українського театрального мистецтва до світового гуманітарного простору.

„Простежити за маневрами режисерів, котрі творять свої, інші, духовні світи, дозволяє фестиваль „Тернопільські театральні вечори”. Його унікальність полягає в тому, що в полі зору фестивалю опиняється творчість виключно українських режисерів. У такий спосіб запропоновано стежити за станом сучасної режисури, за тенденціями й мотиваціями її розвитку” [11, с.5].

Розпочали свою діяльність і нові фестивалі: „Мельпомена Таврії – 2003”, в якому взяли участь два зарубіжні колективи – з Білорусії та Росії. Свої здобутки показали українські театри з Миколаєва, Одеси, Києва і господарі свята – кримчани. Переможців було нагороджено у номінаціях “Найкраща чоловіча роль” та “Найкраща жіноча роль”, відзначено найкращі ролі другого плану та епізодичну.

У Сімферополі 2004 року відбувся І Міжнародний театральний фестиваль “Кримський Ковчег”. Увага до камерних театральних жанрів, як свідчить час, не слабшає. Спектаклі з малою кількістю виконавців, ніби реактив, що використовується для досліджень процесів, продовжують приваблювати і професіоналів, і глядачів. Своєрідних лабораторій із дослідження проблем мономистецтва — монофестивалів — у світі є достатньо, однак увага до дуетних спектаклів не є поширеною. Тому тим

цікавіші почини у цій сфері сценічного мистецтва. Зупинимось на московському театрі “У Никитских ворот”, який привіз дві вистави: “Хват” за оповіданням В.Набокова у виконанні Г.Борисової й А.Лукаша та “Самосожжение Марка Розовского”. Під назвою “Самосожжение...” мається на увазі творчий спалах театральної легенди – Марка Розовського: у “пожежі його серця, вогні душі та полум'ї музичних номерів” загоралися фрагменти спектаклів “История лошади”, “Гамбринус”, “Три мушкетера”. Актор разом із Т.Ревзіною (фортепіано) розповідав, співав пісні, “теревені правив”, згадував. Загалом, намалював картину колишньої й нинішньої театральної Москви. Діалог в артиста вийшов множинний, із кожним глядачем. Напевно, до цього й треба прагнути, особливо в камерному жанрі – зробити глядача своїм співрозмовником, щоб йому було цікаво вести діалог із артистом, спектаклем, театром. Саме такі творчі ідеї має намір втілювати в життя театральний фестиваль дуетних спектаклів “Кримський Ковчег”: озброювати своїх глядачів театральними біноклями і залучати до театральних діалогів.

У Міжнародного Булгаковського фестивалю теж є всі передумови стати в один ряд із найвідомішими театральними форумами, такими, наприклад, як Шекспірівський фестиваль у Москві. Організатори Булгаковського фестивалю – Креативний фонд ім. М.Булгакова, київський Театр на Подолі, Музей М.Булгакова у Києві планують з допомогою подальшої популяризації творчості нашого земляка, письменника із світовим ім'ям, зробити фестиваль плацдармом для цікавого творчого спілкування, взаємозбагачення творчими ідеями, культивування нових задумів, що втілюються у сценічне життя.

Твори Булгакова затребувані, з ними працюють багато театрів світу, тому сформувати театральну програму не становить труднощів. Фонд ім. Булгакова (на те він і креативний) підійшов до фестивалю творчо і запропонував продуктивну ідею: присвячувати кожен фестиваль одному

твору письменника. Ясна річ, почали з безсмертного роману “Майстер і Маргарита”.

У театральному житті відбуваються фестивалі й дещо іншого характеру. Так, у березні 2003 року у Харкові відбувся фестиваль „Жовтий звук” (театр і нові форми візуального мистецтва), присвячений 40-річчю перших експериментів у галузі динамічного світложивопису. Серед учасників фестивалю – “Оптимістичний театр” (Москва), театр “Lux Aeterna” (Київ), “Тотальний театр” (Москва), а також дитячі театри Херсона, студія музичного світложивопису Харківського обласного палацу дитячої і юнацької творчості та “Білий театр” центру “Гілель”.

2003 року у Львові завершився IV фестиваль театрів ляльок “Золотий Телесик-2003” – дипломом правління культури Львівської обласної держадміністрації був нагороджений Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки.

Учасниками Другої “Театральної платформи” (2003) у Києві стали театри Києва, Харкова, Львова, Берегового, котрі представили для професіоналів з Франції, Італії, Польщі, Хорватії та Росії свої вистави. “Театральна платформа” започаткувала процес професійного діалогу між українським та європейським театрами.

Отже, можна зробити висновок, що театральний рух в Україні набирає обертів. Поряд з проведенням фестивалів в столиці збільшується кількість регіональних, які стають не лише оглядами театрального мистецтва, але й важливими чинниками культурного розвитку регіону та формування громадського суспільства в Україні.

Висновки до другого розділу

Театральна сценічна мова класичного театру надовго залишилась взірцем для формування мистецьких сценічних угруповувань малих форм, які певний час були обмежені у своїх виконавських можливостей завдяки суворому наказу не використовувати інструментарій театральної поетики

поза межами театру. Згодом ситуація змінилась, адже еволюція кафе-шантанів, рев'ю, мюзик-холлів та ін. свідчить про їх тяжіння до театральної поетики.

Фестивалі стають з часом єднаючим жанром святкового втілення. У 90-ті роки тяжіння до видовищності набуває фестивального вигляду. Інтегруючись у Європу українське театральне життя демонструє свою відкритість, керується: "Пройти за три роки втрачене XX століття". Водночас, відповідаючи на виклик часу, театральне мистецтво посилює свій соціально-виховний потенціал. Нові тенденції яскраво демонструють фестивальні акції – огляди, творчі змагання різних колективів.

У розділі розглянуто історія виникнення фестивального руху та функції, які виконували у суспільстві такі заходи, як засіб узагальнення і збереження накопиченого досвіду і демонстрації новітніх форм та варіантів оновлення сценічного мистецтва.

В Україні з 90-х років фестивалі відбуваються щороку. Це фестивалі театральних колективів: драматичних, лялькових, дитячих етнічних, студентських, аматорських, театрів міст побратимів тощо. Більшість з них мають міжнародний статус, є місцями зустрічі однодумців та обміну творчим досвідом ("Стакер – 2005", "Мельпомена Таврії" та ін.).

Популярність фестивальних видовищ доводить широчінь використання професії режисера, її зорієнтованість на широку театральну аудиторію. Трапляється так, що фестивальні програми включають в себе відзначення інших святкових подій (фестиваль міст-побратимів "Київ травневий" припав на всенародне святкування Дня Києва, що надало йому присмаку карнавальності).

Багато театральних фестивалів репрезентують себе як концептуальні мистецькі інституції з певними національними особливостями. Серед них – фестиваль "Березіль", започаткований у 1992 році на честь 70-ти річчя заснованого Л.Курбасом у 1922 році творчого об'єднання з аналогічною назвою. Він став оглядом-аналізом студійного руху на Україні. В розділі

проаналізовано всі фестивальні події, що проходили під цією назвою. Кожен з фестивалів мав певний знак, що об'єднував спрямованість представлених вистав. Головними дійовими особами у фестивальних заходах були режисери, драматурги, всі ті, хто створює театральну реальність – актори, художники, музиканти.

Крім драматичного мистецтва на фестивалях демонструються свою майстерність представники інших театральних жанрів. Відомим став міжнародний фестиваль "Серж Лифар де ля Данс", де виконуються нові балетні твори і відбувається показ нових хореографічних технологій та засобів танцювальної виразності.

В останні роки спостерігається тенденція зближення у межах фестивалю різних форм театрального мистецтва, а також зростання ваги мистецьких подій, які дозволяють ознайомитися з досягненнями у суміжних видах мистецтва, що надає строкатість фестивальним контекстам.

Не менш вагоме значення у фестивальному житті мають тенденції, що свідчать про зростання інтересу до експерименту (фестиваль "Золотий лев"), відродження традицій античного театру ("Боспорські агони"), новітніх режисерських та акторських технологій ("Тернопільські театральні вечори"), камерних театральних жанрів ("Кримський ковчег"), пошуку нових прочитань театральної класики (Булгаковський, Шекспірівський фестивалі, фестивалі присвячений творчості Шолом Алейхема "Мандруючи зірки").

Розмаїття явищ і напрямків у фестивальному житті України свідчить про зростання попиту на театральне мистецтво у суспільстві та відродження інтересу до театральних технологій як носіїв соціально вагомого смислу.

РОЗДІЛ ІІІ. ТЕАТРАЛЬНА СЦЕНІЧНА МОВА НЕКЛАСИЧНОГО ТА ПОСТНЕКЛАСИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИК

3.1. Стильові трансформації сценічної мови некласичного театру

Художня реальність культури ХХ ст. відображає особистісний аспект формоутворення і, водночас, її спрямованість на пошук засобами творчості певного синтезу. Взаємодія та взаємовплив художнього і загальнокультурного має ряд каналів прямої і зворотної дії. Мистецтво, що містить у собі матеріальне і духовне, практичне і теоретичне, є своєрідним синтезом, здатним репрезентувати всі можливі рівні діяльності людини. Такий синтез є своєрідною міфотворчою інтуїцією, що трансформується на простір естетичних кремацій, віртуальну реальність – міф культури, забарвлений мистецькими, технологічними інтенціями. Реальність virtus є штучною втечею від культури в світ натури, “натуральних почуттів”. Ця реальність ніби відроджує попередній синкретизм людини і світу, людини і соціуму. Однак тут експлуатуються лише зовнішні форми міфу, а не, власне, міфологічний синкретизм, який О.Ф. Лосєв назвав “дивом”, “чудом” [114, с. 604]. Без феномена чудесності міф не відбувається, редукуючись до міфологічної образності. Саме такою є віртуальна реальність. Визначним тут є естетичне відлуння чуда – “райська насолода”. Тобто virtus експлуатує тоталітаризм міфологічної ідентифікації, який перетворюється на універсальний і безмежний міметизм.

Отже, художня діяльність в ситуації virtus виконує набагато більше завдань, ніж раніше: компенсує дефіцит символізму, образності, активності людини, фіксує розподіл між ними функцій, розбудовує самодостатню техногармонію речі й середовища.

Зміни, що відбулися, яскраво ілюструють стиль як людиновимірний феномен, бо він свідчить про можливість людини бути іншою – в художньому творі, естетичному почутті і т. ін. Поза цим глибинним

онтологічним виміром стиль швидко перетворюється на художню доктрину, циркуляр, канон чи догму.

Художніми стилями ХХ століття є напрями творчості, що задовольняють онтологічний критерій єдності людини і світу в культурі. Такими різновидами сучасної художньої культури є модерн, авангард, сюрреалізм, соцреалізм і постмодерн, які демонструють різні типи співбуття людини і світу. Так, стиль модерн прийшов у ХХ століття із попередньої доби. Art Nouveau, Iugedstil, Sezessionsstil, Modernista, Liberti, Modern Style, модерн – номінації того самого феномена. Це стиль ідеалізації дійсності, де домінує інша, неземна краса. Авангард – витвір культури ХХ століття. Це стиль первісної простої гармонії – елементаризму, цей стиль метафізичний за витоками творіння. Це стрибок до першосубстанції – лінії, кольору, плями, крапки. Проуни (проекти універсально нового) Е. Лісицького, архітектони К.Малевича є ніби надбуттєві світи, де сконцентрована надреальність і світ людини в одній реальності твору. “Супрематизм” вже напряму означає надреальність. Чорний квадрат – символ небуття, над яким художник-метафізик розбудовує світ надбуття. “Я розв’язав вузли мудрості і звільнив свідомість, фарби. Швидше ж скидайте з себе кремезну шкіру століть... Ми, супрематисти, надаємо вам дорогу. Поспішайте!” [119, с.193]. – писав К.Малевич. Естетосфера авангарду герметична, міфологічна, архаїчна і самодостатня як світ у собі, як художня онтологія.

В контексті культури ХХ століття авангарду протистоїть сюрреалізм, який теж є онтологічно концентрованим напрямом творчості. Онтологія підсвідомого, позасвідомого розгортається тут у предметний ряд зображення, чи словесний дискурс, де утворюється світ уяви, невербалізованої реальності іншого буття людини у сні, галюцинації та ін. П.Елюар, А.Бретон намагалися перетворити чорне обличчя світу через любов. Любов – це поезія в чистому вигляді. Сюрреалізм будує свою онтологію як контр-образ, образ-шок, образ-магію, образ-любов. Від перефразування Леонардо да Вінчі в творчості Дюшана, творів Де Кірико, Бретона й Елюара до Сальвадора Далі в світі

сюрреалізму розкривається “параноїко-критична” реальність позасвідомого. Сюрреалізм – адаптуючий стиль, бо він інтегрує підсвідоме й позасвідоме, абстрактну мову живопису, експресіонізм й адаптує їх до своєрідного акту бачення, адже надреальності тут вже немає, це світ буденного буття.

Соціалістичний реалізм теж апелює до надбуття, однак це надцінне буття, на відміну від сюрреалізму, будували цілком як бажаний, майбутній світ, який зображувався з чіткістю канону, ідеального зразку. І хоча “радянський стиль” потребував “правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку”, онтологія цього стилю є драматичною, поєднує форми культурного буття й небуття, це “конфлікт онтологій” – способів реалізації митця в мистецтві, що виправдовувалися власним вчинком.

Логіку стильового формотворення ХХ століття можна реконструювати як утворення маньєристичного неокласицизму стилю модерн, виникнення авангардного зламу реальності культури, поповнення дефіциту цієї реальності в сюрреалізмі й соцреалізмі, і знов – до маньєристського авангардизму в постмодерні. Постмодерн – це надманьєризм, панеклектика, однак не надреальність культури. Постмодерн є маргінальною, фрагментарною, острівною онтологією, це гармонія вічного становлення та безмежного варіювання [120, с.15].

Говорячи про модернізм як право на суб’єктивність, варто визначити сам термін “суб’єктивність”, що трактується досить широко. З одного боку, він протиставляється об’єктивному як реально існуючому незалежно від свідомості суб’єкта, а з іншого – об’єктному як речовому. Філософський енциклопедичний словник трактує суб’єктивність у двох планах: як “все те, що відноситься до суб’єкта (всього його психічного стану) і більш чи менш збігається з його поглядами, інтересами, смаками і т. д.”, а також як “залежність від суб’єкта” [186,с.441]. У світлі феноменології Е.Гуссерль “запропонував поняття “трансцендентальної суб’єктивності” – суб’єктивності, що характеризується інтенційністю, що керує, підпорядковує

і надає значення Lebenswelt (життєвому світові), світові нашого безпосереднього досвіду" [5,с.620]. Таким чином, говорячи про суб'єктивність, маємо на увазі свого роду ангажованість особистості собою, власним внутрішнім світом, психічним досвідом і життєвими настановами, що опосередковує відображення реальності й робить можливою, власне, неуникною його деформацію. Тією чи іншою мірою така суб'єктивність була завжди, проте лише епоха модернізму надала їй легального статусу як свого роду творчого методу, за якого автор діставав право говорити не від імені певного "ми", якогось абсолюту, з претензією на істинність і чіткою адресованістю на інше подібне "ми", а мав змогу висловлюватись від імені окремої особистості, суб'єктивного "я", причому не обов'язково власного "я".

Епоха модернізму – мистецтва дереалізації дійсності – мала своїм прологом смерть Бога, проголошену Ф.Ніцше, а епілогом – смерть Автора, проголошену Р.Бартом. Такий хронологічний контекст зовсім не випадковий. Ці дві мортальні постаті поєднує не лише бартівське написання слова "Автор" з великої літери та символічність проголошеної смерті. Саме зі зникненням Бога як абсолютної істини, першопричини, творця, судді та свідка одноосібним володарем, творцем, добром і злом – власне Богом – художньої реальності став Автор. Епоха модернізму – це час його легального існування (не як фізичної особи, звичайно, а як реалізованої суб'єктивності). Загальновизнаний вплив Ф.Ніцше на період модернізму полягає, насамперед, у тому, що філософ проголосив релятивність добра і зла, таким чином поставивши на місце Бога людину як творця власних цінностей: "Чи можеш ти дати собі своє добро і своє зло і навісити на себе свою волю, як закон? Чи можеш ти бути сам своїм суддею і месником свого закону?" [141, с.46], – пише Ф. Ніцше і стверджує: "Символи все – імена добра і зла: вони нічого не виражають, вони лише підморгують" [141, с.55]. Для мистецтва це означало відсутність абсолюту, від імені якого досі говорив автор; тепер не лише він, а

і його персонажі одержували право говорити від себе і безвідносно до встановленої кимось істини.

Історична парадигма авторства до того часу не знала такої свободи. Автор був юродивим пророком, голосом незбагненних вищих сил (наприклад, віщий Боян); він був скромним коментатором божественної істини Біблії в часи християнського Середньовіччя; він був "секретарем історії", відстороненим та об'єктивним в епоху нового часу. До кінця XIX ст. усі сплески "людського, занадто людського" (зокрема, в епоху Відродження чи в часи романтизму) не виходили за межі звичайної ліричності. Ця увага до суб'єкта не була суб'єктивною, варіативною до загальновизнаних істин. Синусоїда, яка свого часу класифікувалась як чергування романтичного та реалістичного типів творчості, мала в основі саме зміну об'єкта (відповідно: або людина, або громада), а не зміну способу художнього відображення. Будь-які рефлексії ліричного героя, як і епічний опис, за формою лишались об'єктивними. В кінці XIX ст. буття людини втрачає раціоналістичну однозначність (сцієнтизм зазнає краху) й етичну одновимірність (разом із Богом вмерла абсолютність моральних приписів). Під впливом релятивізму та індивідуалізму Ф.Ніцше, не без втручання психоаналізу, зокрема фройдівської естетичної концепції, що розглядає творчість як психічне відхилення, з'являється новий тип, новий статус автора: між "секретарем історії" попередньої епохи та "автором-фікцією" наступної здобуває право на існування "автор-шизофренік". В. Вейдле наголошує: "Кубісту не цікаво писати картини; йому цікаво лише показати, як вони пишуться" [177, с. 278]. Погляд на мистецтво як на чисту форму намагався відсепарувати авторське бачення від того, на що воно спрямоване, відділити суб'єктивність зображення від його об'єкта. Не випадково модернізм загалом розглядають як тенденцію «штуки для штуки», адже він справді цінує не повноту, точність чи правильність відображення дійсності, а навпаки – варіативність, інакшість художнього світу. Це не є обов'язковим для загального вжитку, це мистецтво не копіювання, а неповторності деформування реальності.

Стосовно способу деформування Х.Ортега-і-Гассет вказує, що “дереалізація стає досяжною лише тоді, коли об’єктивний бік образу підкоряється суб’єктивному, відчуванню, коли об’єктивне стає часткою нашого “я” [145, с. 111].

Якщо раніше герой мав право на помилку, але суддею був автор, то в модернізмі персонаж має власні уявлення про те, що саме є для нього помилкою; він більше не повинен погоджуватись чи сперечатись із письменником, оскільки, як зазначав М. Бахтін, “коли герой і автор збігаються чи виявляються поряд один з одним перед лицем спільної цінності, чи один навпроти іншого як вороги, закінчується естетична подія і починається етична ...” [21, с.25]. Модернізм намагався бути явищем суто і винятково естетичним.

Одним із способів цієї естетизації, одним із шляхів дереалізації відображуваної дійсності стала суб’єктивність.

Постмодернізм приходить на зміну модернізму як друга спроба секуляризації наявного порядку речей: якщо в епоху реформації людина пориває із світом небесним, то тепер вона пориває із світом земним, переходячи у віртуальний. Постмодернізму властиві такі ознаки: безтурботний плюралізм, всеїдність, порушення ієрархічних зв’язків, наголос на суперечці, а не на згоді, деонтологізація світу: дихотомію “фізика – метафізика” визнано умовною, науку – прагматичною, що шукає не істину, а зміни балансу влади, реальність взято за естетичний конструкт. “У свідомості постметафізика світу постає не у вигляді картезіанського механізму, який функціонує за законами лапласівського детермінізму, а в образі “плюралістичного всесвіту” У.Джеймса, світу, що нагадує собою “великий квітучий безлад, який дзижчить” [179,с.37]. Постмодернізм прикметний оптимістичним невіглаством: “забагато культури” – стільки, що вона не засвоюється; надмір партикуляризму і надмір ідентичностей; дефундаменталізація культури – випад проти духовних монополій,

схильність до випадкових референцій, до мізансцен, метафоризація дискурсу, спостереження в квадраті і розмивання традицій.

Відносність модерності саме в тому і полягає, що “нове” швидко старіє і все новочасне затримує прихований зв’язок із класичним. Сучасний сенс модерності творить власні самодостатні канони прийдешньої класичності, і це порушує “усталену” історичну послідовність. З постмодерної точки зору, сучасність можна описати як концепт вибірково повтореної минувшини. Цитата перетворилася на знак пануючої культури. Підвищена ремінісцентність, увага до чужого слова стали запорукою творчості в постісторичних умовах. Сучасна епоха досягла високого рівня складності й багатозначності. Нового для людини культури суттєво поменшало ,у порівнянні з наївною людиною.

Теоретики постмодернізму підкреслюють кризовий характер постмодерністської свідомості: апеляція до здорового глузду, притаманна критичній практиці ідеології Просвітництва, почала розглядатися як спадок “неправильної буржуазної раціоналістичності” [85,с.204]. Відмова від раціоналізму й освяченої традицією чи релігією віри в загальновизнані авторитети, сумнів у вірогідності наукового пізнання призводять постмодерністів до “епістемологічної невпевненості”. Можливістю найадекватнішого осягнення дійсності наділяються не точні науки чи традиційна філософія, а інтуїтивне "поетичне мислення" з його асоціативністю, образністю, метафоричністю, миттєвими одкровеннями інсайту [85, с.204].

Постмодернізм проникає, насамперед, у сферу світовідчуття, а не світобачення, де на першому місці не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо пережита реакція сучасної людини на оточуючий її світ. Таким чином, він охоплює глобальну за своїм масштабом сферу. Видатний італійський семіотик, естетик, історик середньовічної літератури Умберто Еко вважає постмодернізм не фіксованим хронологічним явищем, а духовним станом, підходом до справи, даючи цим

відповідь модернізму, що руйнував і деформував минуле. Постмодерністський варіант, на його думку, полягає у неможливості змінити чи знищити минуле, запрошує до його іронічного переосмислення [224, с.210-241].

Специфічне бачення світу як хаосу, позбавленого центру, логіки і ціннісних орієнтирів, що відображається в людській свідомості у вигляді ієрархічно невпорядкованих фрагментів, одержало визначення "постмодерністської чутливості" й стало ключовим поняттям постмодернізму. Важливим елементом в етичній рефлексії постмодерністів, зокрема Д. Рюелля, Ж. Баландьє, є розмірковування про порядок і хаос Всесвіту. Оперуючи категорією "хаос", вони не хочуть миритися з хаосом як поясненням Всесвіту. Хаос переосмислюється як надскладний неявний порядок, що потенційно виявляється в безкінечній багатоманітності структур. І оскільки після "смерті Бога" "вичерпався" і сам суб'єкт, постмодерністське прагнення відродити його в новій якості поєднане з пориванням до Бога. З цього приводу П. Козловські відзначав: "Суперечка між Сходом і Заходом є, по суті, суперечкою про те, чи набуває Абсолютне своє здійснення в людстві та його авангарді – пролетаріаті (як це вважали молодогегельянці), чи Абсолютне вже знайшло втілення ...у Сині Божому і тим самим певним чином у кожній (а не лише в окремій) людині... Постмодерн, долаючи нетерпимість модерну, повинен також допомогти подоланню нетерпимості Сходу і Заходу у сфері метафізики" [94, с.34].

Відкидаючи логіку тотожності, постмодернізм значною мірою апелює до алогічної сутності світу і доводить, що він пізнається не на основі принципу бінарності, а в результаті "вживання" в багатоманітність світу людей і культури. Головним у сучасній ментальній парадигмі є бажання зберегти розбіжності, не зводячи їх до протилежностей. Постмодернізм виражає езотерику в усіх формах знання, синергетичність стилів і напрямів думки; взаємопроникнення, а не відокремленість і протидію. Одним з визначальних понять цього феномена є трансгресія як вихід за межі

можливого, спроба створення нової свідомості, що ґрунтується на таємниці, свободі, хаосі і грі, відмові від "універсально-нейтральної моралі".

Постмодернізм пропонує модель самоорганізації людської суб'єктивності як автохтонного процесу, без нав'язування їй зовнішніх регламентацій, обмежень з боку певних моральних кодексів. Йдеться, за словами М. Фуко, про “утворення себе через різного роду техніки життя, а не придушення за допомогою заборони чи закону” [158, с. 998]. З цього приводу Ю. Кристєва висловила думку, що перед сучасною етикою постає питання: “які коди (звичаї, соціальні узгодження) повинні бути зруйнованими, щоб, нехай на час і з ясним усвідомленням того, що залучається, дати простір вільній грі негативності” [158, с.998].

Таким чином, авторитарності, догматизму протиставляється вільний вибір без принципу примусової “стилізації поведінки”. Цей принцип актуалізується лише для тих, хто “хоче надати своєму існуванню найбільш прекрасної і завершеної форми “ (М. Фуко) [158, с.998].

Конкретні практики поведінки осмислюються постмодерністами як продукт особливого (герменевтичного) індивідуального досвіду, спрямованого на усвідомлення й організацію себе в якості суб'єкта – своєрідної “практики існування”, “естетики існування” чи “техніки себе”, не підлеглої ні ригористичному канону, ні жодному загальному правилу, що щоразу вибудовується суб'єктом по-новому. Отже, постмодернізм відкидає абстрактно-унікальні способи суджень і цінностей, тому особливу увагу звертає на релігію, історію, психологію і т.п., що є яскравим виявом плюральності. Ця плюральність повністю виключає імперативність.

Для постмодерністів важливішою є практика “щоденності”, а не моральні приписи, оскільки людина як “символічна”, “та, що сміється”, незавершена тварина, вільна і відкрита, яка еволюціонує і інволюціонує, рухається життям без орієнтирів. Возвеличення моралі, як і розуму, породжує стан “некомунікабельної індивідуальності”[158].

Наближення до реальності, предметності, визнання доцільності культурної індустрії, поліваріантність мистецтва, зацікавленість - все це дозволяє говорити про зближення елітарного мистецтва і масової культури у контексті постмодернізму.

В західній естетиці другої половини XIX – початку XX століття масова культура трактується як виродження мистецтва, загибель культури. На думку вчених, зберегти культуру можливо лише орієнтуючи її на еліту.

Однією з передумов пошуків нових напрямів у мистецтві є процес урбанізації. Збільшення кількості міст і міського населення за рахунок сільського, в свою чергу, змушувало все більше людей звертатися до високої культури. Це призвело до зміни статусу культурного життя взагалі, в тому числі класичного мистецтва, і спонукало до руйнування його вікових форм. Оскільки традиційне класичне мистецтво, що потребувало відповідного рівня освіченості, було недоступним народу, то виникла потреба в новому мистецтві, мистецтві для мас.

Протягом кількох десятиліть з моменту свого виникнення масова культура розвивалась стихійно, фактично не маючи глибокого теоретичного підґрунтя. Подальш активізація феномену масової культури, пов'язана з досить стрімким її поширенням, викликала певну тривогу багатьох мислителів (Ф.Ніцше, О.Шпенглера, Т.Еліота, Х.Ортега-і-Гассета та ін. [140; 219; 225; 145]).

Дослідження проблеми масової культури було тісно пов'язане з концепцією “масового суспільства”, що відображає дві протилежні за висновками ідеї.

Насамперед, це переважаючий з 1950-х років аналіз масової культури з позиції традиційного західного ліберального гуманізму. Для представників цього напряму (Е.Фромм, Г.Маркузе та ін. [211;121]) було характерне уявлення про неминучу загибель “загальнолюдської культури” в результаті “послаблення еліти”, “натиску вульгарних мас і бездушної техніки”.

Критики масової культури ігнорували її важливі особливості, які і стали основою для виникнення ряду апологетичних концепцій, що виправдовують диференціацію культурної продукції та стверджують, що ця культура відповідає попиту масового споживача (Т.Парсонс, Е.Морен та ін. [149; 130]).

Апологетичні концепції масової культури пов'язували її розвиток з успіхами в галузі матеріально-технічного забезпечення людства (Д.Белл та ін. [27]). До них належить і досить авторитетна концепція М.Маклюена про початок розвитку “третьої” системи культури, згідно з якою масова культура є природним розвитком засобів масової комунікації (ЗМК).

Сьогодні є різноманітні теоретичні підходи до розуміння масової культури. Не без підстав дослідники вбачають зв'язок масової культури з різними філософськими вченнями (з фройдизмом, гедонізмом, позитивізмом, з філософією прагматизму).

В українській науковій літературі осмислення проблем масової культури завжди ускладнювалось ідеологічним підтекстом. В радянській державі масова культура заперечувалася, а якщо й визнавалася, то винятково в окремих проявах, що розцінювалось як ідеологічні диверсії, пов'язані з кризою буржуазної культури. Через це багато українських дослідників вивчали феномен масової культури в країнах Західної Європи та Америки, піддаючи його нищівній критиці (О.Ашин, О.Карцева, О.Кукаркін, О.Мідлер, В.Молчанов, О.Нечай, В.Шестаков, М.Чегодаєва та ін.) [128, с.2].

Лише в останні десятиліття ряд авторів усвідомили, що йдеться про якісно новий феномен культури. Це викликало інтерес до проблеми масової культури російських, українських, білоруських та інших дослідників (К.Разлогов, Н.Козлова, О.Агеєв, В.Матвєєв, О.Гофман, О.Забужко, Д.Микитюк, А.Окара, О.Золотухіна-Аболіна та ін.). З'явились дослідження з цієї проблематики, що виявили ряд маловивчених і дискусійних питань, пов'язаних з феноменом масової культури [128, с.2].

Про виникнення “одномірної”, “масовидної” “людини-натовпу”, “майбутнього хама” писали практично всі великі філософи культури ХХ століття. Докладний і блискучий за стилем аналіз даному типу людини дав Х. Ортега-і-Гассет, який і назвав його “людиною-масою”[145, с.588].

ХХ сторіччя піддало сумніву як ідеал вільної автономної особи, який протягом століть був стрижнем класичної культури, такий ідеологічний апарат та філософський інструментарій, який його обґрунтовував. Це стало фундаментом для відтворення нового образу людини як осередку нової культури.

Таким чином, проблема “людини-маси” являє собою драматичну, іноді трагічну і досить непросту проблему. Незважаючи на невисокі духовні запити “людини-маси”, вона, як і будь-яка людина, гідна того, щоб поважали її особу. Тому, з одного боку, розвиток масової культури призводить до підвищення загальної культури людини, рівня її освіти. У великої кількості людей з’явилась можливість ознайомитися з найрізноманітнішими творами мистецтва, з останніми досягненнями науки, хоча, звичайно, на досить популярному рівні. Це є важливим при оцінюванні найрізноманітніших явищ сучасного життя, оскільки широкий світогляд дозволяє індивіду враховувати безліч обставин. З іншого боку, поширення масової культури і розвиток техніки призводить до спрощення духовного світу людини, до панування утилітарного, егоїстичного ставлення до життя, до проявів бездуховності, до формування мислення, не перейнятого суттю вищих цінностей, сенсожиттєвими питаннями. Такою є об’єктивна дійсність, що демонструє всю складність, неоднозначність і суперечливість феномена масової культури. Цю суперечність посилює той факт, що так само, як і культура взагалі, масова людина не може не прагнути до певної міфологізації світу.

Отже, в творах масової культури, розрахованих на сприймання непідготовленої публіки, міститься велика кількість посилань на міфологію як універсальну і давню систему образів, які повинні торкатись окремих

глибинних, загальних для всіх уявлень та ідей, що беруть свій початок в архетипах.

Все це і є підставою “втручання” масової культури в елітну у вигляді “кітчу”, який не має ані художнього, ані естетичного змісту. Намагання зберегти високе мистецтво від такої “демократизації” і “загальнодоступності” зумовило виникнення художньої течії, що була зорієнтована на започаткування протилежної “мистецтву для народу” художності – модернізму.

Спільним для всіх течій модернізму є прагнення розвивати мистецтво на основі протиставлення реальності, й цим самим зберегти елітарну культуру як сферу творчості й практичної незацікавленості. Проте, парадокс полягав у тому, що мистецтво, якому не притаманні соціальні інтереси, перетворюється в гру чистою формою і вмирає.

Якщо модернізм не визнавав масову культуру як мистецьке явище, то прихильники постмодернізму намагалися наблизити своє мистецтво до мистецтва масового. У 1950-ті роки серед професіоналів і критиків панувала думка про те, що авангардна музика та музика масова – це дві полярні речі, які ніколи не матимуть точок перетину, а в 1980-ті авангардна музика вже не абсолютизувалася, і непопулярність її критики пов’язували з недоліками самого мистецтва, а не публіки.

Модернізм виник на зламі XIX століття як спроба ізолювати мистецтво від мас, оскільки в омасовленні мистецтва модерністи вбачали його крах. Як інший полюс культури продовжував існувати реалізм – принципово протилежний напрям у розвитку мистецтва.

Соціальні процеси, що відбулися в суспільстві в кінці XIX – на початку XX століття, справили вагомий вплив на формування сучасної соціальної структури суспільства.

Орієнтація на масового глядача чи слухача в багатьох видах мистецтва вдало поєднується з духовним наповненням і використанням засобів формоутворення, вироблених високим, елітарним мистецтвом.

Стильові спроби досягнення синтезу орієнтувалися на пошук принципів художнього мислення, здатних забезпечити сучасні потреби у пошуках втраченої гармонії між тілом і духом, тимчасовим і вічним, побутом і буттям. Сучасна їм емпірична та утилітарна мова мистецтва не в змозі була відобразити загальнолюдські духовні цінності. Потрібна була нова орієнтація світосприймання, яку шукали в загальних основах культури: символах та архетипах. Звертаючись до них, модернізм набуває у своїй естетико-філософській практиці поліваріантності.

“Вибрики Пегаса” починаються там, де йдеться про розшифрування змісту полі - і конкретизації особливостей кардинальної зміни естетичного світогляду, виявленої на зламі XIX і XX століть.

У статті Д. Наливайка поряд з термінами “декаданс” та “авангардизм” зустрічаємо поняття “фундаментального модернізму”, “власне модернізму”, “зрілого модернізму”. Найпереконливіше модерністські інтенції, як стверджує Д.Наливайко, виявляються у “фундаментальному модернізмі” – у Ф.Кафки, Д.Джойса, М.Пруста, В.Фолкнера, А.Камю. “Декаданс, – відзначає Д. Наливайко, – використовує стилі різних художніх течій – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму тощо” [135, с.46].

У контекст модерністських та авангардистських напрямів (без диференціації) вводяться експресіонізм, імпресіонізм, символізм, екзистенціалізм як такі, що ними (поокремо) не вичерпуються Ф. Кафка, М. Пруст, Р.М. Рільке [88; 165; 174].

До одного художньо-стильового знаменника модернізм звести неможливо, однак проблематично уявити його і як певну абстракцію, що існує над і поза течіями й школами.

Загальновизнано, що символізм, імпресіонізм, неоромантизм, екзистенціалізм – модерністські стильові складові. Дещо інша ситуація з експресіонізмом, футуризмом, сюрреалізмом, імажинізмом, дадаїзмом, акмеїзмом.

Т. Гундорова, говорячи про ранньомодерністські форми, констатує, що “імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм, натуралізм, неокласицизм, звичайно, переплiталися між собою і рідко оформлялися в окремі школи” [66, с.13].

Модернізм відмінний і від свого відгалуження – авангардизму, до якого відносять “кубістів, футуристів, експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів і т.п.” [113,с.11]. Д. Наливайко авангардистськими складовими визнає експресіонізм, футуризм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм. А. Ткаченко вважає, що модернізм проходив стадії декадансу й авангардизму, і визнає імпресіонізм, експресіонізм, символізм, сюрреалізм, футуризм модерністськими течіями [135, с.44-48].

Програмні настанови модернізму й авангардизму є цілком відмінними. “На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага”, – ця вимога-прохання М.Вороного вже стала модерністичним каноном. О.Білецький визначив завдання модерністів так: “перетворити життя в поезію” [30, с.292]. Модернізм зробив ставку на єство, витонченість, вишуканість, рафінованість як у плані відчуттів, так і в плані їх адекватного відтворення в художньому слові.

«Деестетизація» мистецтва, прагнення розмити його “береги” [113, с. 470] є творчими орієнтаціями авангардистів, що формулювалися у вигляді лозунгів “смерть ліриці”, “дайош масову культуру”, “смерть мистецтву” і т.п. Це виявилося у формі екстремістських випадів, провокацій, афішування максимальної агресивності, скандалів як способу ведення літературної полеміки (наприклад, позиція В.Поліщука стосовно інших художніх течій), епатажу навіть у назвах (“Справа про труп” М.Семенка, “Онан” В.Поліщука). До каталогу літературно-поетичних засобів авангардизму внесені пародійні прийоми, “прозаїзація’ поетичного стилю, вульгаризація поезії, активізація нецензурної лексики (недарма за дадаїстами закріпилася репутація циніків).

Як модернізм, так і авангардизм активізують роль суміжних мистецтв (літератури і театру). Модернізм послуговується “мистецькими ідеями” як допоміжними засобами для увиразнення “літературних ідей”.

Авангардистські епатаж, бравадність, балаганність, бутафорність створюють емоційний малюнок, співзвучний з гедоністичними настроями, тоді як модернізму притаманний культ страждання. Цивілізація з її швидкісними темпами, утилітарністю й прагматизмом є ворожою модернізму.

Авангардизм орієнтується на урбанізацію, технізацію, механізацію, проголошує політизацію культури, утверджує наступально-оптимістичний погляд на світ. Жодних рефлексій. Бадьорий ритм. Форма повинна відобразити натиск цивілізації. Ідея руху, що перетворює світ у калейдоскоп речей (“живих” і “неживих”), деформує дозвілля. Щоб “остаточно зірвати тяглість” культури, українські авангардисти на чолі з М.Семенком проголосили принцип деструкції – екструкції-конструкції.

Деструкція, деформація, девальвація, деестетизація спрямовані на тотальну руйнацію змісту і форми. Гонитва за прийомом і стилем, складні формальні шукання, “експеримент психологічний, експеримент суто сюжетний” (Ф.Якубовський) – провідні риси авангардизму. “Головний фарватер мистецтва ... проходить під знаком величезного деструктивного зрушення...”, – проголошено в “Панфутуристичному маніфесті”. Деструктивний характер мистецького процесу особливо позначився на “творчих степах, що виникли на трупах імпресіоністичного й неоімпресіоністичного малярства й парнаської та символістичної поезії” [105, с.113].

Програмна настанова експресіонізму – створити світ вищого порядку, вийти в духовний простір через повернення до віри у високу мораль, оперту на філософію “глибинного серця” (П.Юркевич). Це – також експеримент. Однак, якщо в авангардистів він обмежувався формальним рівнем, маючи “ярмарковий” відтінок (і в розумінні строкатості зовнішніх ознак тексту, і в

розумінні “галасливості” змісту), то експресіонізм піднявся до найвищих регістрів трагічного звучання, оскільки “деструкція” була спрямована на те, щоб “у власне тіло увійти» (В.Стус), попередньо “деформуючись”, перебуваючи в «ста подобах» (В.Стус), у фокусі перехрещення “ста дзеркал” [23, с.79].

В експресіоністів об’єктивна реальність або деформується” (гіпербола, гротеск), або конструюється заново як “нутро”, як “друга природа”, “звільняється” від дійсності, щоб душа і дух стали зримими, “оголились” до рівня монади. “...Віднині предметом зображення буде не той, хто мислить, ні – мислення. Не двоє, що злилися в обіймах, ні – самі обійми” [223, с.309]. В результаті зображальність, предметність, об’єктивність, так культивовані авангардистами, поступаються місцем виражальності. Пізнавальний (подієво інформативний) аспект тексту втрачає провідні позиції, а пальму першості отримує аксіологічний. Описовість, перелічувальна інтонація, експерименти над словом, практиковані авангардистами, видаються блідими відображеннями урбанізованого інтелекту в порівнянні зі словом, що виражає лише суть.

Недарма мистецтво експресіонізму визначене як “мистецтво кричати” (О.Білецький), мистецтво нестямного екстазу, кошмару, покликане струснути буденну людину, пройняти її жахом заради виведення із стану відстороненого споглядання й естетичного переживання дійсності і спрямувати первісну енергію на со-творення нової людини, а відповідно, й нового світу.

3.2. Європейський театр ХХ століття у пошуках нових виражальних засад і драматургії

Кінець ХІХ століття позначений активним розвитком режисерського театру. Режисура в цей час освоювала модель традиційного театру ХІХ століття і стрімко її руйнувала. Суттєвий крок у цьому напрямі був зроблений символістами, які спиралися на принципово інше розуміння

театру. Уявлення про мистецтво загалом у символістів ґрунтувалися на ідеї синтезу мистецтв заради виявлення певної квінтесенції, єства мистецтва. Розробляючи театральні концепції, символісти не стільки реформували театр, скільки прагнули вирватися за межу поезії до тотального творення мистецтва майбутнього.

Символістський театр використовував режисерські принципи для створення небуденної атмосфери. Звичайні предмети втрачали свою реальність і набували іншого значення. Те, що відбувалося на сцені, було театральною реальністю, розшифрованою для глядача, протиставленою йому.

В другій половині 1880-х років відкриваються театральні студії символістів – Роз-Круа, Пті театр дю Маріонетт, Театр де Поет, Театр Мікст, ставляться окремі театральні вистави.

Одним із теоретиків символістського театру був поет і драматург П’єр Кійар, який підкреслював першорядне значення тексту в новому театрі й вказував у зв'язку з цим на новий принцип оформлення, який повинен лягти в основу глядацького образу спектаклю. Розвиток декораційних принципів сприяв формуванню Театру Художника, в якому спектакль залежав, перш за все, від рішення сценічного простору, від перетворення задуму драматурга в задумі художника. Спектаклі, в яких символістська модель подвійності світу передається головним чином через візуальне рішення сценічного простору, були роставлені на сцені Театру д'Ар [22].

Театри Художника, де головну роль відігравав зовнішній образ спектаклю, та Театри Поета, в якому всі театральні засоби підкорялися поетичному слову, зумовили виникнення концепції вистави, де сценічні засоби максимально розширювалися на основі використання принципу синтезу: поєднання тексту, музики, кольору, запаху (наприклад, постановка «Пісні пісень» П.-Н. Руанара в грудні 1891 року) [22, с.39]. Складна побудова спектаклю передавала не внутрішню відповідність слова, звуку, кольору, запаху, а зовнішню їх ефектність. Однак, це не применшує значення самого

прагнення театру до створення атмосфери спектаклю, метафоричної мови, до відкриття нових способів впливу на глядача і до витіснення (в окремих постановках) пріоритету слова.

Якщо Театр д'Ар створювався зусиллями поетів для реалізації їх символістських задумів, то Театр Евр, створений 1893 року одним з найвидатніших акторів, режисерів, антрепренерів межі XIX–XX століть Орельєном-Марі Люньє-По, – це театр професіоналів. Серед провідних акторів – Берт Баді, Едуар де Макс, Сюзанн Депре, на початку XX століття – Елеонора Дузе.

О.-М. Люньє-По пропонував синтетичну ігрову форму, в якій крім драми використовувалися елементи пантоміми, театру маріонеток і театру тіней. Це свідчить, перш за все, про те, що режисер надавав великого значення пластиці та світлу, а також був близький до символістських ідей. Для О.-М. Люньє-По характерне використання контуру (звичайно, розмитого світлом) фігури актора, непомітна поява і зникнення актора, який зливається з тінню. Декларуючи орієнтацію на театр тіней, режисер прагнув домогтися виразнішого малюнку, компонуючи лінії фігури актора та його тіні [118, с.58].

Особливе місце в символістському і постсимволістському театрі займає творчість художника, музиканта, теоретика, режисера Адольфа Аппіа, який підкорив сценографію спектаклю режисерському задуму. Замість декорації, що імітує реальну обстановку, художній образ А. Аппіа створює сценічну реальність, що складається з об'ємів, просторів і світла як головного організуючого засобу. Синтезуючи різні виражальні засоби, А. Аппіа організуючим мистецтвом визначає музику, спрямовуючи через неї твір на розкриття можливостей актора. Таким чином, на його думку, відбувається синтез двох начал: аполлонівського і діонісійського, візуально-ілюзорного і музично-сутнісного [118, с.127]. Ніцшеанська концепція трагедії, розробку якої обумовили трактати і ліричні драми Р. Вагнера, одержала логічне

завершення і модель можливої реалізації в розробках творів живого мистецтва А. Аппіа [118].

Говорячи про символістські шукання у сфері театру, слід відзначити й театральну концепцію С.Малларме, який прагнув на папері зафіксувати театральне дійство. Згідно із С.Малларме, лінія сюжету рухається від слова до слова, слова стають персонажами, літери вступають у конфлікт. В основі сюжету – процес творення Книги. На аркушах і в нарисах виявляється акт читання твору перед публікою, одночасно – процес його створення. Виникають яскраві випадкові деталі цього уявлення, однак сюжет не виходить за межі самого творчого акту як речі-в-собі.

В уявленні С.Малларме, вже не актор і не поет, а "оператор", "розпорядник" приводить у дію спектакль. 202 аркуша "Лівр" задумані автором як сценарій уселенського уявлення, що відбувається в побутовій обстановці. Театр став реальним життєвим процесом, але не побутовим, а святковим. Поет-артист для С. Малларме є "розпорядником свят" [22, с.98]. Цю ідею переосмислив надалі Антонен Арто, розвиваючи ідеї символістського театру, для якого актор – "розпорядник священної церемонії". В процесі творчого акту "розпорядник", який організовує реальність, "народжує" в собі "двійника". Цей двійник – не очищене символістське єство, а саме існування, головне і єдине. Цей двійник – ніщо, даоська пустка (кун), оскільки він – не розкладання форми, а відсутність форми [22, с.112]. Та межа форми, до якої дійшов С.Малларме, стала відправною точкою для А. Арто.

Символістська концепція Книги-Твору, хоча і передбачала можливість публічного виконання-проживання автором-читцем, не могла бути реалізована в професійному театрі. Театр розвивався в іншому напрямі, але концепція С.Малларме відобразила в абсолютному, буквальному вигляді символістські театральні шукання.

Початок XX століття у Франції ознаменовано появою нових театральних тенденцій, що долають символізм, однак при цьому органічно розвивають найважливіші його принципи.

Одним з помітних театральних явищ у Парижі 1910 року став Театр дез Ар (Театр Мистецтв), заснований Ж. Руше. Замість боротьби художніх течій Ж. Руше пропонував певний синтез режисерських шукань, синтез різних мистецтв, зокрема здійснюваний запрошеними режисерами в спектаклях різних жанрів. Істотним моментом для розуміння естетики Театру дез Ар є його орієнтація на філософію А. Бергсона, спроба відтворення якої на сцені зумовила виникнення естетично-філософського спектаклю, в якому, на шкоду інтуїтивному пізнанню, торжествував раціональний підхід [63, с.39].

Продовжуючи експерименти Ж. Руше, інший французький режисер – Ж.Копо, фундатор театру Вьйо-Коломбьє (“Старий Голубник”), робить спроби підсумувати всі режисерські шукання від натуралізму до модерну і поєднати новаторство режисерського театру з театром традиційним, що спирається на акторську майстерність і високу класичну драматургію. Він прагнув бачити в сучасних площадкових виставах відродження традицій далекого Середньовіччя, коли, на його думку, панувала “піднесеність і чистота” традицій, висхідних не до народних святкувань тих років, а до літургійних дій, містеріального театру, що оповідає про “пристрасті Христові”, “мученицьке життя святих”. Тобто, він хотів бачити театр, що впливає “на релігійні відчуття й етичне виховання народу” [63, с.46].
Ж. Копо також наділяв театр особливою функцією, що, можливо, суперечить релігії, функцією, що утверджує велич особи, однак не за допомогою її причетності до реального буття, а завдяки показу внутрішніх драматичних процесів, що відбуваються в ній і знаходять нові душевні глибини.

Діяльність Ж.Копо, поза сумнівом, сприяла утвердженню інтелектуальної драми у французькому театрі. Своєю творчістю він надихав драматургів на створення героя, який привертав би увагу не конкретністю

соціального характеру, а, перш за все, складною логікою думки, своєю етичною позицією [206, с.45].

Режисерський театр Франції одержує новий стимул для розвитку в “Картелі чотирьох” (1927 р.), серед засновників якого найяскравішою постаттю є Ш. Дюллен, який прагнув пов’язати професійний театр з народним, площадковим. Він створює спектаклі, де торжествує стихія вільної імпровізації як святкування поезії, що звільнилася з-під влади натуралізму. Ці спектаклі є відвертою клоунадою. Нестримна веселість і розіграш перемежовуються тут раптовим смутком і душевною тугою. Все будується на імпровізації і несподіваній зміні ритмів, на гострій пластиці мізансцен. У передвоєнні роки в творчості Ш. Дюллена з’являється соціальний пафос і загострений психологізм [63].

Загалом, соціальна спрямованість – характерна особливість довоєнних вистав. Яскравий приклад – творчість Г.Баті, який осмислював особу в контексті швидкозмінного часу, виявляючи її багатоскладові взаємозв'язки зі світом у соціально-етичній сфері. Ще одним прикладом є творчість Ж.Пітоєва – творця “чеховського” напряму в французькому театрі, який зосереджував увагу на людині, на її духовному бутті, на ставленні до дійсності – то споглядально-спокійному, то трагічному, то просвітлено-оптимістичному [22].

Інакше соціальна проблематика представлена у виставах Театру Насьональ Популер, створеному 1920 р. Ф. Жемьє. Видатний французький режисер і актор, Ф. Жемьє головною метою театру вважав активізацію свідомості трудящих мас та етичне їх звільнення з-під гніту міщанського побуту, релігійних догм та уявлень, залучення демократичних кіл Парижа до головних проблем століття, до мистецтва та краси.

У воєнні роки, на хвилі опору виникають нові ідейні спрямування французького театру, пов'язані з давньою мрією діячів сцени про мистецтво, близьке широкій глядацькій аудиторії, причому не лише столичній, а й периферійній. Цей процес сприяв утворенню драматичних центрів, будинків

культури з постійними професійними театральними трупами в робочих передмістях Парижа, Сент-Етьєна, Страсбурга, Ліона, Реймса, Марселя, Тулузи, в багатьох департаментах країни. І тут основоположна роль належала режисурі. Саме режисери стали керівниками драматичних центрів, будинків культури, визначаючи політичний і художній напрям пошуків, репертуар, а часто і весь комплекс культурної діяльності. Серед цих режисерів – Р.Планшон, Р.Оссейн, М.Марешаль, А.Мнушкіна і багато інших.

Післявоєнний процес театрального розвитку є рухом від форм метафоричних та умовних до реальних, документально засвідчених, до максимально можливого поєднання театру з життям.

Розвиток головних мотивів післявоєнної західної драми має кілька етапів. Перший позначений активізацією німецької і французької інтелектуальної драми, другий – розвитком англійської соціально-побутової драми кінця 1950-х років, а третій представлений жанром документальної драми, що була поширена в багатьох країнах [82, с.37].

Західний театр середини XX століття розпочинається з антифашистської інтелектуальної драми, в якій репрезентована людина, яка усвідомлює свою відповідальність перед іншими людьми і своє право на свободу вибору. Здійснити це право вона змушена в умовах тотального насильства, в жорстокій, трагічній, безвихідній ситуації. Отже, інтелектуальна драма піднімала питання: чи в змозі людина відстояти свою свободу, чи їй доведеться стати маріонеткою в чужих руках; може вона поводитися відповідно до своїх етичних принципів, чи їй лишається покірно слідувати невблаганним велінням потужних зовнішніх сил. Засобом відповіді на ці питання є метафора і притча.

Тяжіння до зображення сучасності за допомогою іносказання та міфу визначалося потребою в стійких і монументальних художніх формах, незалежних від повсякденної дійсності. Декорована історичними реаліями, яскраво й екзотично вбрана сучасна суспільно-політична ситуація, така мерзотна, така убога, підносилася, і, разом з тим, втрачала зловісний ореол

винятковості. Індивідуальна людська доля через міф поширювалася в часі й просторі, прирівнюючись до долі багатьох. Незмінна сюжетна схема міфу виразно виявляла ідейне значення інтелектуальної драми, звільняючи ідейність від подробиць побуту, ефектно відтіняючи від традиційного мислення. Логічні докази і розумні думки частіше належать тут не герою, а його супротивникам; чужим аргументам, а не мотиву історичної необхідності і суспільної користі він протиставляє не які-небудь інші, вагоміші аргументи, а власну одержимість, прагнення бути вірним своєму життєвому призначенню, своїм бажанням, своєму настрою. Французька інтелектуальна драма – драма настрою. Боротьба героя з несприятливими обставинами і людьми, прихильними обставинам, – це боротьба настрою з розумом. У міру розвитку конфлікту з'ясовується, наскільки настрій був глибоким. Герої французької інтелектуальної драми б'ються з іншими за те, щоб вони не охолодили їх настрою – їх налаштованості на подвиг.

В інтелектуальній драмі 1940–1950-х років історія була лише декорацією. Сучасність недбало драпірувалася в історичний одяг, в жодному разі не претендуючи на те, щоб бути невпізнанною. У Б. Брехта й Ж. Ануйля історія відіграє другорядну роль, до неї ставляться не дуже шанобливо, не приймаючи її всерйоз [82, с.41].

Ідеї екзистенціалістів – в тому чи іншому тлумаченні, в тих або інших поєднаннях з іншими ідеями – характерні для всього післявоєнного театру. До початку 1950-х років інтелектуальна екзистенціалістська драма як самостійна художня течія вичерпується і втрачає колишній вплив. Обмеженість її можливостей визначилася саме на початку 1950-х років, коли на європейській сцені з'явилися, з одного боку, п'єси Б. Брехта, а з іншою, – п'єси абсурду.

Б.Брехту, при всій його революційності, ідея самотнього жертовного героїзму, що її пропагували французькі інтелектуали, видається чужою, він вважає її сумнівною – як з етичної, так і з політичної точок зору. Він створює театр трагічної тверезості, розрахований на розсудливих громадян. Б.Брехт

вимагає, щоб людям дали жити по-людськи, а Ж.-П. Сартр і Ж. Ануйль вимагають від людини готовності йти на смерть [82, с.43].

Французькі драматурги початку ХХ століття вважають, що антигуманна дійсність – це даність; вона є сьогодні і буде завтра, уникнути її неможливо; залишається лише виробити норми етичного поводження в цих умовах. Б. Брехт же, навпаки, веде мову про те, що ці обставини слід зробити моральними [82, с.47].

В театрі абсурду ідейний склад інтелектуальної драми розщеплюється на елементи, одні з них перестають виконувати свої функції, інші – набувають домінуючого значення. Спосіб метафоричного зображення життя в театрі абсурду набуває інших форм. Віртуозно розроблене відсторонення, як засіб активізації людської свідомості, суперечить мотиву безцільності людського існування. Завдяки цьому вся художня система інтелектуальної метафоричної драми набуває іншого значення.

С.Беккет та Е.Іонеско у своїх творах показують час, в якому, як вони переконані, не залишилося ні ідеалів, ні надій, ні натхнення. Ж.-П. Сартр і Ж.Ануйль проповідували стоїчну неучасть людини в історії, абсурдисти показують людей, покинутих історією, людей, які майже все втратили і готові до нових втрат, які не знають, що їм робити: оплакувати втрачене, чи радіти тому, що вціліло. Персонажі абсурдистської драми виникають між двома катастрофами: тією, що вже трапилася, і тією, що насувається.

Автори театру абсурду використовують прийоми не лише драматургів кінця XIX – початку ХХ століття: у М.Метерлінка, Б.Шоу, А.Жаррі, а й сучасного кіно, зокрема техніку сповільнених крупних планів і монтажу атракціонів. Значущість психологічних станів і житейських ситуацій, показаних у театрі абсурду, підкреслена тією обставиною, що героями є тут люди без виразних якостей, з ледь обкресленим характером. Міф набуває в абсурдистській драмі гострішого і напруженішого характеру, ніж в інтелектуалістів, оскільки створюється у формах сучасного життя, без підтримки історичного маскараду та сюжету, запозиченого у попередників.

Міф будується безпосередньо на сучасній повсякденності, гротескному перебільшенні її трагічних і фарсових ознак.

Після логічних абстракцій і витончених метафор французької інтелектуальної драми, після умовних і натуралістичних притч театру абсурду для англійських п'єс другої половини 1950-х років характерна демонстративна прихильність до реальної дійсності і побутової фактури. Повсякденність в англійській драмі тлумачилась широко – як критерій істини і міра всіх речей; вона досліджувалася з такого ракурсу, який раніше не брався до уваги.

В цей період широкої популярності набувають автори, які розробляли театральні прийоми Б.Брехта: Фріш і Дюрренматт. Англійські драматурги прагнули використовувати й досвід інтелектуальної традиції, трансформуючи його в жанр історичної драми, що на початку 1960-х років поступово втрачає загальноєвропейське значення, опинившись перед небезпекою зубожіння своїх мотивів – перед загрозою замкнутого острівного провінціалізму [82, с.62].

В 1960-ті роки реформується й англійський стиль: динаміка змін відбувається від поєднання імпозантного естетизму, холодної енергії і вузького мелодраматизму до поетичного натуралізму. Ставлення до життя стає вільним і тверезим, земні інтереси оцінюються над усе. Поетичний натуралізм, з одного боку, «вироджується» в театр жорстокості, з іншого – знову розцвітає – тимчасово – в музичному театрі, що набув в ці роки великої популярності.

В 1960-ті роки як реакція на необхідність подолати кризу ідей, розвинуту в попередні роки, на Заході виникла документальна драма. Автори кращих документальних п'єс відмовляються від дуже обширних концепцій, зокрема й тієї, згідно з якою існування людини в сучасному світі є абсурдним. Так, митці вважають, що ідеологія себе скомпрометувала, проте вони не відрікаються від неї. Вони звертаються до мужньої й об'єктивної достовірності. Автори документальних п'єс спираються на історичні факти,

на всім відомі події, що не можуть бути заперечені чи поставлені під сумнів. Цим історичним фактам і всім відомим подіям вони, як правило, слідують неухильно, із скрупульозністю протоколістів, прагнучи реально представити історичну істину, подекуди тяжіючи до жорстокості [82, с.71].

Документальна драма – це акт довіри до глядача з боку мистецтва. В глядачі передбачається така вихованість думки і така зрілість історичного досвіду, що драматичний автор ніби усувається від тлумачення зображених ним подій, йому, глядачу, довіряючи це право. Історія в документальній драмі набуває першорядного значення: вона є перевіркою теперішнього часу, в теперішньому часі продовжує своє буття. Тягар історії, минулих злочинів лежить на сучасності. Не проживши, не усвідомивши минулого, не можна скинути цей тягар, рухатися далі. Документальна драма – це не драма вибору, не драма розуму чи побуту, а драма совісті. І самі автори-документалісти розраховують на совість глядачів, залишаючи їх віч-на-віч з фактами, довіряючи їм самим зробити необхідні висновки.

В 1960–1970-ті роки нова драматургія сприяла активізації пошуків у напрямі сценічних інновацій. Про це свідчить, зокрема, творчість М. Марешаля, актора, режисера, теоретика театру, який прагнув створити елітний театр, який, водночас задовольнятиме потреби як освічених драматургів, так і робітників і селян.

М.Марешаль протидіяв невиразності та комерціалізації мистецтва, що перетворює театральну виставу на продукт “суспільного споживання”. Він бачив свою місію в синтезі поезії та нових сценічних форм, презентуючи “Компані дю Котурн” як театр “поетичного реалізму”. Він будує “народний експериментальний театр”, що має дивовижну здатність вбирати в себе і переосмислювати все різноманіття театральних ідей та яскравість сучасного життєвого досвіду. В “Компані дю Котурн” на першому місці є Автор. Авторський театр режисер перетворює у феєрію дійства, творчо репрезентуючи режисерський зміст слова. Актор, який майстерно втілює ідеї

режисера, в театрі М. Марешаля на другому місці [65]. Саме навколо Автора та Актора розгортається неперевершене театральне життя.

У 70–80-х роках XX ст. відбувається посилення інтересу до проблеми як видовища загалом, так і до окремих важливих його аспектів, зокрема святковості, синтетичності, ігрової специфіки, дієвості, колективності, демократизму.

Видовище, як форма емоційно-естетичного та ідейно-емоційного спілкування, передбачає обов'язкову присутність глядача з його співучастю, співпереживанням і співтворчістю. Видовище, по-перше, перебуває в прямій залежності від візуальної здатності глядача, що передбачає рух глядацької уваги та її максимальну концентрацію. По-друге, видовище є публічним актом, спрямованим "на глядача".

Соціально-історичні типи видовищ, охарактеризовані італійським філософом А.Банфі, а також історична періодизація видовищних форм, здійснена В.Кісіним [137,с.5], підтверджують прадавнє історичне коріння видовищного акту та його значну соціокультурну функцію. Сучасні західні філософи та теоретики культури розглядають проблему видовища в постіндустріальному культурному процесі з урахуванням посиленої ескалації в усіх сферах людського життя [137,с.5]. Вирішення складних проблем, пов'язаних з видовищною творчістю, потребують звернення до різних галузей гуманітарних наук, що мають пряму чи опосередковану причетність до проблеми видовища.

Навряд чи можна взагалі чітко визначити момент, в який обрядове дійство перетворюється на театральне. Навіть тоді, коли існування грецького театру вже не викликає сумнівів, у ньому продовжують зберігатися ознаки давніх обрядових культів. Не шукаючи єдиного витоку становлення грецького театру, можна стверджувати, що саме свята Діоніса є чи не єдиною предметною основою для дослідження грецького театру як першої форми мистецького видовища і для вивчення природи театрального видовища загалом.

Культ Діоніса, що передбачає смерть і воскресіння бога в іншій іпостасі, зберігає в собі ознаки ритуально-міфологічного навернення, що обов'язково має бути емоційно пережите учасниками. В діонісійські оргії повинні були бути залучені всі. Кожен мав узяти участь у вбивстві бога, щоб пережити муки та каяття з приводу скоєного “гріха”, а надалі повною мірою відчути радість від воскресіння бога та всезагального прощення. Таким чином, через особисте залучення і переживання мало відбутися очищення – катарсис.

Виникнення видовища переорієнтовує святково-культові традиції. Видовище відкидає необхідність співучасті в реальному дійстві заради глибокого переживання та досягнення катарсичного стану. Воно базується на гуманніших позиціях: споглядання заради співпереживання та досягнення катарсису. Ранні форми театрального видовища ще залишаються близькими до співучасті. Однак, учасниками є не усі присутні, а кілька представників – хор. Останній має право не на дію, а на слово, на коментар, на висловлення думки від імені всіх присутніх. Поступово необхідність у такій дійовій особі відпадає. Глядач залишається сам-на-сам із своїми особистими переживаннями та думками, залучаючись до катарсису методом споглядання та співпереживання.

У ХХ столітті сутність естетики видовища поступово зводиться до зорової натуралізації ідеологем і міфологем століття. Наприклад, видовище ходи із смолоскопами в культурі ІІІ Рейху, чи видовище натовпу в культурі, яку потім назвуть Gesamtkunstwerk Сталін. Онтологія почуттів тут ідентична – це зорова екстатика великих мас людей. Схожий екстатизм спостерігається і в мітингових уподобаннях кінця століття. Зорові реалії компенсують логоцентризм знеосібленого буття, перетворюють його в натуралізовану схему почуттєвих переживань часу, що постає як видовище. Тут немає ані глядачів, ані акторів. Це театр шекспірівський, де грають усім світом. Гра відбувається із самим часом, життям. Видовище є лише частиною цієї гри, її верхівкою, симптомом і фантомом самовизначення спів-буття буття культури.

3.3. Формування сучасних арт-практик як сценічно означеного соціального простору

Відповідаючи на виклик часу, театральне мистецтво відображає емоційно яскраві переживання соціальних, політичних, культурних подій окремою особистістю та допомагає їй визначити своє ставлення до них. Це, в свою чергу, сприяє розвитку видів, форм, жанрів художнього осмислення світу реальності, формуванню нової системи художніх цінностей. Зростання ролі театрального мистецтва у культурі постмодернізму призводить до повернення до карнавальних, містеріальних, ритуалізованих сценічних форм театральної культури. „Драма буття", за Г.Гегелем, в сценічному просторі перетворюється на „ринок буття". Конфлікту онтологій театрального сценізму, однак, не відбувається: театр існує на межі культуротворчих інтенцій – або локалізується у власних стінах, або все більше спрямовується на вулицю.

В свій час, як відомо, проблему зіткнення реального та ідеального (правди та вигадки) намагався вирішити Г.Гегель через категорію „пафос". Істинний пафос, згідно з концепцією мислителя, має в своїй основі життєві реальні факти. А оскільки зовнішнє буття характеризується розрізненістю, то пафос надає твору мистецтва єдності та цілісності. Пафос є умовою художності твору мистецтва, оскільки наділяє якийсь "непоетичний", сам по собі незначний образ вищими людськими якостями, включає його до системи естетичних цінностей. За Г.Гегелем, пафос – "розумний зміст, наявний у людському "я", що наповнює і пронизує собою всю душу" [57, с.241].

Пафос творить мистецтво, він є головним у творі, відіграючи також важливу роль і в глядацькому сприйманні, оскільки наділений здатністю збуджувати душевні переживання. Умовою визнання його є відчуття того цінного й розумного начала, що є у змісті істинного пафосу. Життєва правда, підпорядкована пафосу, відступає на другий план. Він відкриває духовний бік твору мистецтва, що проникає в усі часткові й одиничні моменти

творчого задуму. Буденні речі, одухотворені пафосом, стають небуденними, поетичними, набувають справді художнього змісту.

Пафосу властива ідея істинності, від якої залежить художність мистецтва; він ґрунтується на життєвій правді, що виявляється у зображенні побуту, особистого життя, зовнішнього світу. Г.Гегель називає це "непоетичною" дійсністю [57, с.242]. Твір мистецтва, на думку філософа, підноситься до рівня художності чи "поетичності" (ці поняття для Г.Гегеля є синонімами), і тоді зображення – одухотворене, пронизане пафосом, а життєва правда набуває поетичності.

Сценічне мистецтво є продуктом конкретного середовища. Воно народжується в часі і просторі, тому на нього, як і на погляди художника, а тим більше на відчуття прекрасного, впливають час, суспільство, індивідуальність, вік, смак і т.д. Ці важливі в мистецтві чинники обумовлюють потреби, прагнення та ідеали глядацької аудиторії. Проте категорія „пафос", яку мало використовують у постмодерній естетиці, є надзвичайно плідною, бо вона свідчить про джерела „буттєвості істини" в часто-густо неадекватних формах.

З театром, як зазначає С. Цимбал [214, с.414], відбувається те саме, що із середовищем: для відродження театральних традицій нерідко придатнішими є твори мистецтва, яким сучасники не надали належного значення, а тепер вони потребують детальної "реставрації". Такий процес – це результат не лише зовнішніх перетворень у суспільному житті, а й суб'єктивного мислення. Історія зберігає певні зовнішні особливості мистецтва тієї чи тієї епохи, засоби його театральної творчості. Кожна театральна вистава є підсумком безперервного процесу пошуків внутрішньої новизни. Неглибока модернізація твору мистецтва не може схвилювати глядацьку аудиторію.

Так, С.Цимбал для прикладу вказує на виставу Большого драматичного театру "Сер Джон Фальстаф" за мотивами п'єси В.Шекспіра: коли Фальстаф був представлений у ролі оповісника передових драматичних ідей, а принц Гаррі з веселого і розумного життєлюбця раптом перетворився на

розгнузданого відчайдушника. Це виглядало як глум над В. Шекспіром [214, с.168].

М.Метерлінк, як виразник естетики символізму в літературі і театрі, крім іншого, писав статті та передмови до власних перекладів п'єс і творів В. Шекспіра. Саме “Передмова до трагедії Шекспіра “Макбет” [123] свідчить про глибоке прочитання і розуміння ним того, чому ця п'єса, сповнена жаху злочинства і вбивств, викликає особливе ставлення до неї та її героїв. М. Метерлінк розкриває парадоксальну особливість творів великого англійця: автор, уникаючи будь-яких коментарів до зображуваного, вкладає своє ставлення до того, що відбувається, в уста героїв. За словами М. Метерлінка, драматург неодмінно “бажає зосередити всю нашу увагу і всі наші симпатії на вбивцях. Для цього він повинен подолати дві надзвичайні складності: по-перше, змусити нас зацікавитись антипатичними і пересічними героями, а по-друге, – підняти твір над рівнем моральної розумової посередності своїх героїв і зробити це виключно за допомогою тих самих осіб, які своєю сірістю принижують цей твір” [123, с.120].

Продовжуючи таку незвичну і не позбавлену істинності думку про головних персонажів-винуватців пролиття крові в трагедії “Макбет”, М.Метерлінк пише, що В.Шекспір не помилився, примусивши їх мовчати. У цьому мовчанні, чи, точніше, в мовчазних думках і почуттях останнього з людей приховується стільки таїни, що краще не змогли б висловитися і поети, навіть генії. З певним перебільшенням і, напевно, не беззаперечно, автор визначає, як можна піднести найпрозаїчніший і жорстокий матеріал до поетичної та художньої патетики, і більше – до краси. “Диво полягає в тому, – підкреслює М.Метерлінк, – що все це відбувається на наших очах і без нашого відома. Ні Макбет, ні інші головні герої не висловлюють жодної піднесеної чи просто видатної думки, не виявляють жодного шляхетного чи просто симпатичного почуття; а сам поет, із свого боку, не допускає жодного психологічного пояснення чи морального розмірковування. І все ж, драма вся оповита і пройнята похмурою і величавою красою” [123, с.122].

Розмірковування драматурга-символіста над трагедією В.Шекспіра дають ширше уявлення про можливості вияву прекрасного, піднесеного, гротескного у сучасному середовищі. Так, перформанс, за Н.Маньковською, є публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва, що не потребує професіональних навиків і не претендує на існування на довгі терміни. „Його серцевина – жест. Епатаж, провакаціоність – органічні властивості перформанса. Його естетична специфіка є акцентування на первинності і самодостатності творчого акту як такого, за аналогією мистецтва для мистецтва. За перформансом закріпилася характеристика „акт заради мистецтва"; художнє надзавдання – ствердження ідентичності творця" [120, с.335].

Л. Бичкова констатує: „Ленд-арт – один із різновидів мінімал-арту, коли діяльність художника виноситься на природу і матеріалом для арт-об'єктів слугують, як правило, або чисто природні матеріали, або їх поєднання з мінімально кількістю штучних елементів" [105, с.277].

Ще більш драматично утворюються сучасні енвайронменти, що буквально примушує згадати В.Шекспіра. „Самі енвайронменти, – відмічає В. Бичков, – часто організуються в приміщеннях, які колись мали сугубо утилітарне значення, – в цехах закритих заводів і фабрик, забудовах електростанцій, складських приміщеннях і т.п., де залишки фрагментів заводських конструкцій і верстатів також включаєтюся в енвайронмент. В сучасних енвайронментах активно використовуються всі можливі електроні інсталяції. Серед найвідоміших представників модерніського, в основі своїй статичного енвайронмента, можна назвати К.Ольденбурга, Ж.Сігала, А.Кепроу, Е.Кінхольса, Р.Бойса, Я.Кулліса, А.Хорі.

Як приклади сучасних постмодерніських динамічних енвайронментів можна назвати два з найбільш виразних, які демонструвалися на documenta X (Кассель, 1997), Ганц Юрген Зіберг. За допомогою десяти кіноекранів і багатьох відеомоніторів у великому напівтемному залі, через котрий просуваються і в котрому сидять, стоять реципієнти, утворюється майже

ентропійний п-вимірний простір життє-ПОСТ-культури ХХ ст., котре включає в себе фрагменти всієї культури, мистецтва і життя людської активності від античності до наших днів. Візуально хаосогенний процес людської екзистенції доповнюється ще й приглушеним звукорядом, котрий можна обрати, надягаючи ті чи інші навушники з різними записами музики й іншої аудіо продукції. Реципієнт в достатньо широкому діапазоні повинен сам вибирати маршрути переміщення, або рівні перебування в цьому активному, безмежно динамічному арт-просторі, повністю або частино розчиняюсь в ньому і підкорюючись (в межах обраної парадигми сприйняття) його законам" [105, с.519].

В.Бичков констатує: «Ейвейромент – один із видів найбільш прогресивних практик останньої третини ХХ ст., який представляє собою повністю організований художником або колективом кураторів, художників, інженерів, техніків цілісний неелітарний арт-простір. В енвайронменті знайшли завершення декілька традицій історичного розвитку мистецтв. Передусім, це традиції організації простору й середовища існування людини, що сягають корінням глибоко в давнину й реалізуються нерідко достатньо стихійно, як правило, архітекторами, декораторами інтер'єрів, садоводами (садово-паркове мистецтво), дизайнерами, містобудівниками. Тут на першому місці стояли утилітарно функціональні завдання, що доповнюються естетичним середовищем" [105, с.518].

Всі констатації ставлять проблему естетичної самодостатності сценічних арт-практик постсучасності. Адже, як вважає М.Хрєнов пише, що видовищний світ сьогодення є в більшості „компенсаторним механізмом" фунціонування соціуму. Яскравими зразками цієї тенденції є „Моцарт – на бігу", за А.Тоффлером, і „Шопен в мобілках". Театр маргіналізується, як і все мистецтво в цілому, поступаючись місцем масовій культурі. „Відродження видовищних форм в другій половині ХХ століття, – пише М.Хрєнов, – як їх зворотне „погашення" в місцях – це тенденція першої половини ХХ століття, що виказало проблему, важливу в соціально-екологічному сенсі.

В умовах безпрецендентного збільшення чисельності населення міст і анонімності існування, відірваності від традицій великого числа людей, індивідуальна енергія отримала стимул для вільного розвитку. В той же час, відрив індивідуальних цінностей від колективних, як наслідок зміни культур, став драматичним, провокуючи появу компенсаторних механізмів. Чим активніше в місті проявлення індивідуального витоку, тим очевидніше виявляє себе потреба в компенсації втрачених колективних цінностей. Оскільки властиві традиційній культурі видовищні форми буття в місті пригасають, то в новому середовищі традиційні видовища набувають самостійності. Можна стверджувати, що саме в місті зростає значення їх естетичної функції, і це в першу чергу революціанізує систему мистецтв, породжуючи нові види мистецтва" [212, с.16].

Гостро змінюється сам тип комунікації в культурі й мистецтві. „Важливо зазначити, що для найбільш характерна ознака традиційного типу комунікацій, – пише А.Гофман, – слабка розчленованість діяльності і інформації про неї. Засоби діяльності не являють собою особливих культурних утворень, а знаходяться самі в собі. Виробництво ідей, уявлень свідомості первинно, безпосередньо вплетенно в матеріальну діяльність і в матеріальне спілкування людей, яким є мова в реальному житті. В цьому випадку діяльність не стільки детермінована її об'єктом, скільки стандартом, що потребує повторення. В якості регулятора соціальної діяльності звичай має тут домінуючу роль і виступає в найбільш „чистому вигляді". Природньо, що в процесі аналізу соціальних функцій звичаїв „традиційний" тип регуляції служить для них моделлю" [65, с.612].

Стандартизація та уніфікація смаків стають ознакою сучасної культури споживання. Адже саме тиражування не обов'язково є нівеляцією високого мистецтва. „Стандартизація тісно пов'язана з масовістю, – констатує А.Гофман, – є універсальним соціальним процесом. І завдання полягає не лише в тому, щоб зневажати стандартизацію як таку. Необхідно, безумовно, всемірно підтримувати і культувати цінність, унікальну і неповторну,

особливо в художній творчості, без чого вона просто не існує. Але при цьому важливо помітити, що вона може, а інколи повинна стати стандартом, хоча і не обов'язково вічним і повсякденним" [65, с.743 – 744].

В сучасних суспільствах елітарне, традиційне і масове складають елементи, які дотикаються і перемежовуються, котрі не можуть існувати один без одного. О.Спальнікова відмічає: „Світ, в котрому живе зараз людство став більш чужим, незрозумілим і більш фантасмагоричним, ніж світ XX століття. Цей світ, який із всіх форм Сніду і масових епідемій, які забираюьт людей, свідчить про те, що всесвітня утопія реклами в певній мірі дає збій. І цей збій потребує своїх альтернатив. А альтернативи лише тоді стають справжніми ціннісними засадами людства, коли людство переживає внутрішній конфлікт між інстинктом самозбереження і потребою активізувати драматизм та інстинкт саморуйнування. Homo sapiens знаходиться в стадії адаптації до сумних і скандальних фактів буття. І на початку XXI століття відбувається справжній прорив до небувалої толерантності, яка іменується словом «політкоректність». Людству дається з успіхом, нібито на раціональному рівні признати право на існування гомосексуальної любові, наркоманії, можливих відхилень від моральних, естетичних, фізіологічних традиційних нормативів. Ще недавно здавалося ганьбою, злочином і ганьбою гомосексуальний зв'язок, який зараз отримує в культурі все більш активну, естетичну реабілітацію, що проникає в якості пікантного еротичного й розважального нюансу і в рекламну обраність. Це не патологія, а примхи смаку. Політкоректність входить в моду, стає загальноприйнятою і престижною" [176, с.272].

Вивчаючи ситуацію щодо проектної діяльності в масовій культурі, зокрема маркетингу, А. Ульяновський визначає міфодизайн як комерційні соціальні міфи, як соціокультурну практику, а не як проектний рівень рекламних комунікацій. Це вже інший простір й інша реальність, але дизайнерська проектні компоненти залишились [173].

Доба домінанти знакових систем, брендингу, імеджелогії по суті своїй теологічна, адже „вторинні моделюючі системи" усувають цінності культури. Е.Уорхол, один з художників постмодерну, знакова постать американського постмодерну, в кінці свого життя формулював кредо життя: „те, що продається за більші гроші, є кращим". Він фактично сформулював парадигму поп-смаку. Поп-смак – це захоплення не еротичними блондинками з тонкими таліями, а цифрами, які за ними стоять.

Коли ми дізнаємося, що К.Шифер виходить на подіум і за це їй дають від 10 до 50 тисяч долларів за вихід, то ми її поважаємо, любимо цю красу, не тому що вона красива, а тому, що вона дуже дорого коштує. Те саме стосується й інших зірок модельного бізнесу. Вони мають свої ресторани, свій бізнес, який досягає вже міліардних позначок. І, звичайно, повага до цієї краси зовсім інша.

Поп-смак – це легітимний смак, смак удосконалений суспільством, смак, що фактично рухає потоками грошей, це вже та естетична інфраструктура, яка стає рушійною силою формотворення, світобачення і самого світостворення сценічного простору. Важливо зазначити, що „смак" як категорія свідчить про індивідуальне сприйняття поняття "добре", "погане". Так, нерефлективно, керуючись власним смаком ми приєднуємося до певної низки прихильників тих чи інших зірок чи інших цінностей культури як імеджів, флеш-імеджів та ін.

Не секрет, що мода завжди рухала світом. Наприклад, в Середньовіччі носили сукні з глибоким декольте, з пишними хвостами. Все це потрапляло під вогонь гіперкритики: в сукнях ховається диявол! Декольте – це образа того тіла, яке надав Господь жінці! Але ніхто не зменшував декольте і ніхто не зменшував довжину сукні. Не дивлячись критику продовжували, більше того, генерували, підтримували стратегію формотворення в моді, бо вона була загальноприйнятою. Отже, не можна сказати, що в Середньовіччі існував поп-смак, там існували свої регулятиви, ідеали, норми, можна сказати іміджи, або навіть бренди, бо бренд як тавро, що пронизує свідомість і

випалює навколо себе простір, існував відвіку, просто він не називався тоді брендом, а сприймався як торгова марка, але вік постмодерну все поставив на ринкову основу.

Виходячи з зазначеного вище, можна говорити: про поліструктурність, еклектику, орнаменталізм, глобальну плюральність, але за всім цим стоять гроші, потоки грошей, які утворюють імена, формують ціни, визначають шедеври, які шедеврами назвати не можна. Дуже важливо помітити, що поп-смак, з його меркальтильним виміром реальності, його холодним „підсвідомим", яке абсолютно не реагує ні на що, підживлюється справжньою еротикою, увагою до тіла людини, яке симулюється, стає тим виміром, засобом ідентичності, де звичайний спостерігач бачить світ намріяної тотальної арт-сцени.

Ж.Бодріяр в своїй книзі "Суспільство споживання', яка вийшла в 1970 р. пише: "Франція в 1968 р. прокинулася і зрозуміла, що вона знаходиться в суспільстві споживання. Америка знаходилась в цьому суспільстві вже 12 років тому" [35. с.269]. Суспільство споживання – це суспільство, де не потрібна людина-деміург, людина-творець, більше того, виникає нова космічно-планетарна стихія – натовп, яка заповнює всі простори культури – духовні й матеріальні, які існують в навколишньому середовищі. Так, один художник-постмодерніст зробив таку акцію: купляє великі банки консервів, замовляє етикетки, на яких пише "Лайно художника", а потім наклеює їх на ці банки і виставляє як об`єкт мистецтва. Тут же ці банки купляють всі провідні музеї сучасного мистецтва. Здавалося б, що у всіх повинен бути шок, але шоку немає, бо всі вже до цього звикли. Далі він бере прозорі кульки, надуває їх і продає під назвою "Останній подих художника". Театральна підоснова цих акцій є очевидною [35].

М.Дюшан виставив арт-продукт, який називається "Фонтан", – це пісуар. У публіки тих часі був шок, а зараз це вже нікого не шокує. Інші постмодерністи виставляють неопісуар, який вже набагато кращий, але він теж зветься "Фонтаном". Ця сучасна інсталяція визначається як популяція

знаків, як знак-знака-знака. Пісуар вже має свою генеологію, яка походить від М.Дюшана і доходить до останнього візаві цієї „пісуарної культури".

Наведені приклади належать до явищ низова культури, яка відроджує феноменологію сміхової культури давньої Русі, де в скоморошестві, в світі юродивих народжувалася справжня істина. Але чи має цю істинність (пафос, за Гегелем) арт-об'єкт „Фонтан"?

Е.Уорхол робить „автопортрет", який створюється за допомогою фотозображення як фотомонтаж. Людина подається у вимірі негативно-позитивних інсталяцій зображення, яке коливається й монтується, є серійним й своєрідною версією „Я". Тобто, це зображення, але зображення на межі свого існування. Серійність, або багатовимірність зображення стає однією з настанов постмодерну. Але за серійністю легко прочитується ряд мізансцен, що утворює динаміку арт-сцени постмодернізму в зображувальних артефактах [35, с.157]

Деструкція, яка була провідною тенденцією в модерні, а потім в авангарді, виноситься назовні і стає проектною мовою художника. Художник стає дизайнером-проектантом. „Проект" стає модним усталеним словом у лексиконі постмодерного мистецтва. І співак, і дизайнер, і архітектор, і кулінар, і психотерапевт створюють власні „проекти". Проект – у буквальному перекладі – кинутий вперед. Саме засобом технологій, але вже психоделічних, дають можливість трансформувати світ в контексті серійності. Серійність, серія, колекція стають обов`язковою прикметою реальності. Не одна модель, а 10, 40, 70, 100 і більше. Виникає навіть номінація – „колекція мікс".

Так, М.Дюшан зробив виставку "Перші документи сюрреалізму". Наній можна побачити інтер`єр, де розвішані картини, а потім – кілька кілометрів мотузки, якою завішаний весь простір кімнати. Людина не входить в цей інтер`єр, вона не може пробитися крізь павутиння цих мотузків, але вона бачить, що це є павутиння техногенної цивілізації, це той зашморг, який бере її за горло – і вона вже є мертвою у цьому мертвому

просторі. Це жахлива інсталяція, це вже не епатаж пісуарного типу, а епатаж мертвого простору або простору мерців. Підсвідомість починає вібрувати на цій інсталяції і реципієнти розуміють, що ці інсталяції є засобом психоделічного дизайну або театральної режисури простору.

Інсталяція – це просторові артифакти, які мають чітко визначену зображувальну мову, вимову, несуть певну інформацію. Асоціативно – це зондування підсвідомого. Таким чином розгортається поле створення образу – не прямо, не комунікативно, хоча комунікації задіяні, асоціативно, на рівні підсвідомого, на рівні занурення в „Его", в „Супер-Его", за З.Фройдом. Проста матриця „Его", за Фройдом має такий вигляд: „Я" розчленовується по вертикалі, відповідно, водночас існують підсвідоме, або те „Я", яке існує на рівні неудосконалених, нерефлекторних уподобань, знань, почуттів, і „Я" буденне, звичайне, яке існує тут, яке має цілком натуральну статуру і „Супер-Его", яке вже вимірює вчинки „Я" [208].

Що тут є домінативним, що є тим легітимним „Я"? „Супер-Его" чи підсвідоме, яке є репресоване „Его"? З.Фройд говорить, що людина звичайна, або „Его" цього світу, витісняє свої неврози в підсвідоме і вони вже починають жити більш активним життям і буттям людини, ніж те життя, яке культивоване, буденне і в якому людина існує. У своїй роботі "Психопатологія буденного життя" З. Фройд чудово реконструює неврози. Він показує, що людина сучасного світу є тотальний невротик, який позбувається цього неврозу як настанови культури в творчості. Можливість позбутися неврозу як репрезентації „Его" в світі „Супер-Его", або світі „Суперкультури" – тотальна настанова полісценізму постмодернізму в цілому, де людина є гравець відразу у трьох світах.

Якщо існують такі номінації, як „Суперего", „Суперкультура" або „Надкультура", то одразу виникає номінація – „Надлюдина". Це номінація – вже не З.Фрейда, а Ф.Ніцше. Адже „Надлюдина" у З.Фройда – це „Его", яке відбувається в зниженних тонах, це людина-невротик, причому не будь-який, а сексуальний невротик, який не може реалізувати свої спонуки до тілесних

адеквацій, вони занурюються “нижче пояса”, а він їх потім сублімує, або витісняє в справжній світ.

Ця теорія раптом стає занадто популярною. Коли в 30-і роки Голлівуд ще тільки ставав на ноги, прордюсери робили соціальні опитування щодо фільмів. Виявилося, що пересічний американець був споживачем фільмів, де є сила, агресія і секс. Ці три факори стали домінантним принципом психоделічного дизайну тієї продукції, якою практично стала вся індустрія американського кіно, що зараз панує на екранах світу.

Отже, якщо в теорії П.Паві центральним визначником події в сценічних мистецтвах стає категорія „акт”, то постмодерна естетика вносить свою корекцію. „Акт” деформується, часовість інвертується, серійність призводить до феномену „кризи презентації”, за В.Беньяміном [29]. Поп-смак свідчить, що цінності культури є полівалентними, аморфними. Існують, наприклад, такі картини, на яких проведена всього одна пульсуюча лінія (вони теж продаються за величезні гроші), і картини, на яких відбувається розподіл простору на невеликі прямокутники. Чим вони відрізняються від “Чорного квадрату” К.Малевича, який є певним метафізичним проектом, що буквально проголосив еру модернізму? Тим, що цих квадратів багато. У К.Малевича був один чорний, один червоний і один білий квадрат, у картинах постмодерністів вони вже скомпоновані в серії. Це вже не квадрати, а прямокутники. Розподільчі зони між ними є більш активні, ніж сама конфігурація. Імпліцитно, тобто за кадром, діє одне „Его” – підсвідоме, всі інші діють як статисти цього великого театру, який змінюється, але несе безлад, інсталяції руйнування світу, який дуже важко назвати арт-сценою.

М.Дюшан перевів реальність предметну в реальність мистецьку. Він назвав це словом „реді-мейд” – готовий до споживання. Реді-мейди – це предмети, вирвані з буденного контексту, які утворюють інсталяції, стають – артефактами культури. Це не зображення, не усталений код культурних комунікацій, а хиткий код, який несе в собі свавілля, хиткий спосіб презентаціїї, який демонструє неусталену реальність. Але набагато раніше

цей код був відкритий в театрі. Театральність реді-мейдів не викликає сумніву.

Виникає нова реальність, яка вже виглядає достатньо кластично. Це оп-арт, на відміну від поп-арту, масового мистецтва, мистецтва низу, мистецтва натовпу – це візуальне мистецтво. Ешер та інші художники перетворюють ілюзії, візуальну реальність на певну самодостатню естетичну гру. Це вже дизайн суто візуальний. Тобто, „візуальне мистецтво" – це термін постмодерної культури. Адже візуалізація замінює репрезентацію. Якщо репрезентація – це тілесна ідентифікація „Я" і „Ти", синтетична ідентифікація, то візуалізація – це ідентифікація часткова, коли ми можемо помилитися, коли можемо бачити під кутом зору несправжню реальність.

У роботі Е.Уорхола "Банки супа Кембел" намальовані 32 банки, але це фотореальність. Це серійність. Реципієнти ідентифікують себе з банкою і їм здається, що це їх поставили один на одного. Так люди живуть в багатоповерхових будинках, так структурують людську свідомість, де є горизонтальний і вертикальний дискурс, так людей консервують, і споживають. Людському „Его" ненав`язливо присвоюють місце консервів в банці і вже нема чим дихати, але це є спокуса тотального психоделічного дизайну, який говорить про те, що люди – це просто консерви.

Можна вважати, що це кінець мистецтва, кінець культури, але за кожним кінцем починається щось нове. XXI століття пройшло етап ешалонованого консервного плюралізму, коли Джоконда (зображення у нетрадиційних матеріалах – фасолі, соусі та ін.) так само, як консервні банки, про які йшлося вище, розмножена і поставлена рядами, утворювала серійну реальність. Мона Ліза поставлена на конвеєр. Поза категоріями "добре" й "погано" це свідчить, що маніфестація достатньо автентична. Можна сказати, що оп-арт – це такий коридор, таке буття, де перекручена ілюзія заводить в глухий кут небуття, але формує гру, розвагу, створює розкіш візуальних інсталяцій.

Поруч зі зображувальними інсталяціями є інсталяції техногенн: роботи, які рухаються, скульптури техноморфного світу. Це вже арт-діяльність, реальність пластична, архітектурна, більше того, середовищна. Так, макет Рейстагу, упакований у вигляді предмету буденного життя, представляється як інсталяція. Рейстаг як носій фашизму можна „перенести" в целофановому пакетику і "прищепити" в свідомість суб`єкта в будь-якій частині земної кулі.

Модельєри, художники-дизайнери одягу також не оминули інсталяційних елементів, особливо японська школа дизайну. Рей Ковакубо, Ісей Міяке, які живуть зараз в Парижі, утворюють сучасні інсталяції на тілі людини, з манекенами, які слугують репрезентативами тіла людини. Модельєри працюють в просторі обмотування, упаковування, підвішування, що утворює інсталяційний код. Чи можна сказати, що це високе "мистецтво"? Можна, "мистецтво" – як дизайн, високе "мистецтво" – як психоделічний дизайн. Адже це вже дизайн, який стає психоробленням[114,с.85].

Інсталяція перетворюється в перформанс. Наприклад, на фото зображено два пам`ятника. Два чоловіки привезли по машині цегли, один – червоної, інший – білої (на фото показується, як робітники розвантажують цю цеглу). Далі з цегли робляться два п`єдестали, потім на фото зображується, як робітники підставляють до цих п`єдесталів дві драбини – червону і білу. Двоє чоловіків підіймаються наверх, підіймають руки і „стають" пам`ятниками та ще махають руками один одному. Театральна сценічність такої презентації вражає своєю надією „стати пам'ятником" тут і тепер. Хіба цим не займається театр протягом свого тисячолітнього існування? Зараз ніхто не хоче чекати смерті, щоб стати пам`ятником. Можна стати пам`ятником за життя.

Перформанс стає дуже важливим засобом презентації. Якщо все спрямоване на продаж, то все є театр. Театралізація стає жестуально-репрезентативним актом часовості культури, яка потрапляє в обійми цієї

часовості. Так, одна жінка зробила дивний перформанс. Вона одягла дерев`яний ящик на свої груди, створила два отвори, два входи з рукавами: ви можете туди засунути руки і ощупати її оголені груди. Вона ходила вулицями Германії і демонструвала свою „жіночність". Це арт-мистецтво, психоделічний дизайн, це також містеріальні реалії, коли містерія, або культ, занурення у підсвідоме, садомазахізм стають образом-навіюванням. Мистецтво інтерпретації в постмодернізмі стає головним, сам світ розуміється як інтерпретація [71, с.176].

Зростаючу роль у соціальному функціонуванні сучасного мистецтва вцілому і, особливо, театру відіграє інститут посередників (критика, засоби масової комунікації, реклама, театральна громадськість та ін.), що забезпечує (чи не забезпечує) всебічну і функціонально потрібну відносну стабільність діяльності театру, його статус, престиж і перспективність буття та виконання ним головних функцій.

Трансформаційний процес, що супроводжується різким скороченням фінансування театру, вивів на одне із перших, а часто і визначальних місць, два типи відносин – "театр-держава", 'театр-місцева влада" та суспільно-інвестиційні (комерційні, благодійницькі та ін.) відносини матеріально-фінансового виживання [71, с.176].

Разом з тим, театр як носій специфічної театрально-художньої культури, забезпечує своє функціонування не лише художньо-естетичними засобами, а й використовує здобутки моральної, організаційної, управлінської культури, що й повинно бути враховано в емпіричних дослідженнях.

Театр засобами культури сприяє налагодженню соціальних процесів у тому разі, коли він є промоутером інновацій у культурі, піднімаючи публіку до свого художнього і соціально-культурного рівня, відтворює і формує творчий потенціал суспільства. Тому на особливу увагу заслуговують норми і цінності театру як соціокультурного інституту, бо вони "становлять цю систему, розподіляють функції і регулюючу взаємодію соціальних утворень

та індивідів таким чином, щоб реалізувати властиву їм взаємозалежність як основу їх бутя” [25, с.54].

Специфічна система цінностей і норм театру як соціального інституту базується на художньо-соціальній цінності вистави як носієві нового художнього бачення і розуміння дійсності, меті, досягненню якої підпорядковуються всі інші цінності й норми. Утвердженню художньої ідеї вистави значною мірою сприяють творчий метод і концепція художнього керівника чи режисера, що формується на основі певного естетичного і соціального ідеалу. Структурується певна система театральних цінностей і норм у межах двох організацій: “офіційної” – театру, театрального колективу і “неофіційної”, недержавної, громадської організації – Спілки театральних діячів.

Важливою складовою головної цінності театру є творча майстерність, рівень якої дозволяє (чи не дозволяє) театру зайняти бажане престижне місце в театральному житті, що можливе на основі іншої цінності – “соціально-художнього визнання”. Саме визнання творчості дозволяє митцеві утвердитись у соціально-культурній меті своєї діяльності, здобутті престижу, який у мистецькій сфері має свої особливості і повинен постійно підтримуватися.

Висновки до третього розділу

Естетична реальність сценічної культури ХХ століття демонструє провідну тенденцію формування сценічних практик – людиновимірність, яка синтезує і репрезентує через стильові парадигми певні світоглядні орієнтації, іноді протилежні за своїм змістом. З людиновимірністю пов’язане й їхнє різноманіття. Серед них є й такі, що займають серед інших домінуюче місце. Всі вони відтворюють різні підходи до буття: від ідеалізації світу людини, надреальності і небуття до оспівування підсвідомого або елементарного, канонізованого як еталона краси.

Світоглядно-стильова варіативність у культурі ХХ століття стала проявом легалізації статусу суб’єктивності, який знаходить своє підтвердження в художній реальності автора, максимально “дереалізованій” театральній реальності.

Саме у такому напрямку розвивається мистецтво постмодерну, в якому суб’єктивізм виявляє себе як здатність до іронічно забарвленого світовідчуття (О.Соболь), автохтонного процесу, необмеженого зовнішніми факторами. Суб'єктивізм постмодерну – це індивідуальний досвід, представлений у вигляді своєрідної щоденної практики існування людини.

Зорієнтованість на щоденність зближує постмодернізм із масовою культурою, яка пропонує альтернативний проект художнього відтворення буття, доступного для сприйняття “одномірної” людини – людини-маси (Х.Ортега-і-Гассет).

Протиставлення в елітному та масовому мистецтві різних підходів до художньої реальності наприкінці ХХ століття трансформувалося у взаємопроникнення, яке яскраво демонструє авангардизм.

Все це сприяло розширенню сценічної мови, а зорієнтованість на концептуальну драму надало театру ознак авторського самодастатнього естетизму. Способи повідомляти глядачеві власну інформацію були різними: шляхом зміни жанру твору, вільного тлумачення його тексту, створення “другої реальності”, протилежної до першоджерела, включення віршів, міні-сюжетів, монологів, пісень, пантоміми, залучення режисерських роздумів, розщеплення сценічного героя на декількох персонажів тощо.

Вистави в просторі арт-практик будуються на принципах естетизації зображального світу. Перформанс, інсталяція, енвайронмент й інші мистецькі практики є певним „відчуженим” сценізмом в зображувальному просторі фото, відео та медіа-технологій.

ВИСНОВКИ

1. Проведене дослідження показало, що театральна сценічна мова ще мало вивчена в контексті її взаємодії з сучасними арт-практиками, починаючи від кафе-шантанів, рев'ю, мюзик-холлів, театрів-кабаре і закінчуючи сучасними бізнес-презентаціями, бізнес-ритуалами, перформансами та ін. Вивчення сучасного сценічного мистецтва в контексті комплексного аналізу з врахуванням соціокультурних і художньо-естетичних та історичних специфічних особливостей арт-практик дозволяє визначити внутрішній зміст репрезентованої ним театральної реальності в проекції на різні культурно-історичні традиції, супутні арт-практики, які є певним проміжним рівнем між поетикою театрального мистецтва та культурою повсякденності.

2. Аналіз сценічної реальності класичного, некласичного та постнекласичного театру доводить, що її життєподібність опосередковано відбиває потреби суспільства, персоніфіковані суб'єктами театрально-художнього процесу поза межами театральної сцени. Театральна сценічна мова стає моделлю розвитку арт-практик як в контексті класичного театру, так і постнекласичного. В сучасній культурології опрацьовуються такі інтегративні категорії, як „арт-сцена" (весь простір сценічного втілення художнього образу в культурі), „сценічна мова" (єдність дискурсивних практик артикуляції образу на сцені), які набувають видових та жанрових ознак – „рок-сцена", „рейв-сцена, „фольк-сцена" та ін. В дисертації доведено доцільність їх використання як інтерпретативних моделей сценічного мистецтва вцілому.

3. Театральна вистава (подія в театрі та в контексті арт-практик) є драматичною умовністю, яка розкриває свій зміст видовищно, тобто через можливості її варіативного здійснення на підставі певного синтезу мистецтв. Одиницею подієвого простору є „акт" (П.Паві) як певна темпоральність дії, що регламентується сценарієм, режисурою, поведінкою конферансьє на

авансцені, алогічними механізмами презентації перформансів, енвайронментів та ін.

4. Багатовекторність естетичних зв’язків, спонук, які породжує театральна сценічна реальність, є узагальненими носіями цих зв'язків у драматичному слові, акторській грі, режисерській творчості, глядацькій активності аудиторії тощо. Повернення до актуалізації у творчому акті публічності детерміноване святковістю як наскрізною характеристикою сценічних мистецтв у контексті їх функціонування в культурному просторі.

5. Світоглядно-стильові тенденції, що впливали на становлення закономірності синтетичних тенденцій взаємодії театру та інших форм сценічної діяльності: естради, кафе-шантанів, рев’ю, мюзик-холлів, театрів-кабаре та ін., стають певними „маркерами” часу, доби сценічного простору класичного та постнекласичного театрів. Сучасні арт-практики постмодернізму (перформанс, енвайронмент, ленд-арт та ін.), як сценічні форми артизації естетичної реальності, є ремінесценцією поетики постнекласичного театру.

6. Динаміка розвитку українського театрально-фестивального життя відбиває етапи його входження у європейський та світовий мистецький простір: через опанування досвіду концептуальної драми до усвідомлення театральної художності, що тлумачиться як засіб передачі суб’єктами-учасниками соціально-художньої комунікації власного ставлення до актуальних проблем буття.

7. Пошуки новітніх форм у видовищах сценічних видів мистецтв пов’язані з демократичними тенденціями у суспільстві. Орієнтованість на широку театральну аудиторію, відродження та оновлення національних традицій, узагальнення накопиченого вітчизняного досвіду в різних жанрах театрального мистецтва, актуалізація режисерських та акторських технологій, опанування нових засобів виразності є досягненням світового театру, а також національних сценічних синтезів, які виникають у діалозі формалізованих та неформалізованих сценічних практик сучасної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абалкин, Н. А. Диалог с актером / Н. А. Абалкин. – М. : Всерос. театр. об-во, 1982. – 319 с.

2. Авдеев, А. Д. Происхождение театра : элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев ; под ред. Л. П. Потапова. – Л.-М. : Искусство, 1959. – 266с.

3. Актуальні проблеми організації театральної справи : тем. зб. наук. пр. / ред. І. Безгін. – К., 1994. – 169 с.

4. Алперс, Б. В. Театральные очерки : театральные монографии : в 20-х т. / Б. В. Алперс. – М. : Искусство, 1977. – Т.1 : Театр социальной маски – 179 с.

5. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 636 с.

6. Антуан, А. Дневники директора театра : 1887-1906. Свободный театр, Одеон, Театр Антуана / А. Антуан ; отв. ред. А. А. Гвоздева. – М.- Л. : Искусство, 1939. –504 с.

7. Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. з давньогрецької Б.Тена. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.

8. Аронов, Р. А. Театр абсурда : нужен ли он современной физике? / Р. А. Аронов // Вопросы философии. – 1997. – № 12. – С. 39 – 48.

9. ART Міжнародний фестиваль-ART International Festival / Асоціація артгалерей України. – К. : Et Cetera, 1999. – 112 с.

10. Архів Міністерства культури і мистецтв України. – Справа № 7 : Хроніка культурного життя. – 2001. – Рукопис.

11. Архів Міністерства культури і мистецтв України. – Справа № 7 : Хроніка культурного життя. – 2002. – Рукопис.

12. Архів Міністерства культури і мистецтв України. – Справа № 7 : Хроніка культурного життя. – 2003. – Рукопис.

13. Архів Міністерства культури і мистецтв України. – Справа № 7 : Хроніка культурного життя. – 2004. – Рукопис.

14. Архів Міністерства культури і мистецтв України. – Справа № 7 : Хроніка культурного життя. – 2005. – Рукопис.

15. Барна, Н.В. Естетика іміджмейкінгу/ Н. Барна. – К. Університет «Україна», 2010. – 200с.

16. Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи ; пер. с итал. Г. П. Смирнова. – М. : Искусство, 1989. – 383 с.

17. Барро, Ж.-Л. Воспоминания для будущего / Ж.-Л. Барро ; пер. с фр. Л. Завьяловой. – М. : Искусство, 1979. – 391с.

18. Барро, Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро ; пер. с фр. – М. : Иност. лит-ра, 1963. – 303 с.

19. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; под. общ. ред. Г. К. Косикова ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

20. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.

21. Бахтин, М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

22. Бачелис, Т. И. Заметки о символизме / Т. И. Бачелис. – М. : Искусство, 1998. – 245 с.

23. Бедрик, Ю. І. Василь Стус : проблема сприймання / Ю. І. Бедрик. – К. : ПБП "Фотовідеосервіс", 1993. – 79 с.

24. Безгин, И. Д. Организационные проблемы театра / И. Д. Безгин. – К. : Академія, 1993. – 422 с.

25. Безгін, І. Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / І. Д.Безгін, О. М.Семашко, В. І. Ковтуненко ; Київс. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого. – К. : Наука, 2002 – . –

Ч. 1 : Соціально-художні виміри українського театру : ретроспектива, стан, тенденції. – К. : Наука, 2002. – 336 с.

26. Безгін, О. І. Система управління театральною справою : історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.) : навч. посіб. для студ. вищ. театр. закл. освіти України / О. І. Безгін.– К. : Компас, 2003. — 168 с.

27. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество : опыт социального прогнозирования / Д. Белл ; пер.с англ. В. Л. Иноземцев. – М. : Academia, 1999. – 787 с.

28. Березкин, В. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? / В.Березкин // Театральная жизнь. – 1997. – № 1. – С. 35 – 39.

29. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Избранные эссе. – М. : Аграф, 1996. – С. 6 – 186.

30. Білецький, О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку / О. Білецький // Червоний шлях. – 1925. – № 11 – 12. – С. 268 – 308.

31. Блок, В. Диалектика театра : очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / В. Блок. – М. : Искусство, 1983. – 294 с.

32. Бобошко, Ю. Образність театру / Ю. Бобошко // Український театр. – 1971. – № 1. – С. 2 – 3.

33. Бобошко, Ю. М. Я вічно буду жити... / Ю. М. Бобошко // Український театр. – 1971. – № 4. – С. 21 – 23.

34. Бобошко, Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – К. : Мистецтво, 1987. – 197 с.

35. Бодрияр, Ж. Общество потребления : его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Е. А. Самарской. – М. : Республика ; Культурная революция, 2006. – 269 [3] с. – (Мыслители XX века).

36. Боннар, А. Греческая цивилизация : От Илиады до Парфенона. От Антигоны до Сократа / А. Боннар ; пер. с фр. О. В. Волкова, Е. Н. Едеонской. – М. : Искусство, 1995. – 671 с.

37. Бояджиев, Г. Театральность и правда / Г. Бояджиев // Поэзия театра : статьи. – М. : Искусство, 1960. – С. 46 – 165.

38. Брабич, В. Зрелища Древнего мира / В. Брабич, Г. Плетнева. – Л. : Искусство, 1971. – 79 с.

39. Брегадзе, В. Феномен безобразного в исскусстве и эстетическая проблема художественного отрицания / В. Брегадзе. – Тбилиси : Хеловнеба,

1989. – 198 с.

40. Брехт, Б. Про мистецтво театру / Б. Брехт ; упоряд. О. С. Чирков ; пер. з нім. – К. : Мистецтво, 1977. – 365 с.

41. Бродская, Г. Незабываемый 1905-й. Горький и Станиславский / Г. Бродская // Театр. – 1991. – № 10. – С. 89 – 107.

42. Брук, П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Інтервью / П. Брук ; пер. с англ. М. Стронина ; предисл. Л. Додина. – СПб.- М. : Артист-Режиссер-Театр, 1996. – 270 с.

43. Вакуленко, К. Молодість буремна / К. Вакуленко // Український театр. – 1971. – № 4. – С. 24.

44. Василько, В. С. Про мистецтво режиссера : навчальний посібник / В. С. Василько. – К. : Мистецтво, 1948. – С. 259 – 267.

45. Василько, В.С. Театру віддане життя / В. С. Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – 407 с.

46. Вахтангов, Е. Записки, письма, статьи / Е. Вахтангов. – М.-Л. : Искусство, 1939. – 405 с.

47. Поспелов, Г. Н. Введение в литературоведение / Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др. – М. : Высшая школа, 1983. – 327 с.

48. Веселка, С. А ластівки вже літають / С. Веселка // Український театр. – 1989. – № 5. – С. 7 – 10.

49. Веселка, С. Велич пристрасті / С. Веселка // Культура і життя. – 1982. – № 4. – С. 6 – 9.

50. Веселка, С. Довіримося надії / С. Веселка // Український театр. – 1990. – № 4. – С.13 – 16.

51. Веселка, С. Як побачити час, коли ти в ньому? / С. Веселка // Український театр. – 1988. – № 2. – С. 12 – 15.

52. Веселовська, Г. „Ділок” Газенклевера на сцені театру ім. Івана Франка : від екстатизму до музичного гротеску / Г. Веселовська // Український театр. – 2002. – № 6. – С. 25 – 30.

53. Вилар, Ж. О театральной традиции / Ж. Вилар ; пер. с фр. И. Кин. – М. : Знание, 1956. –134 с.

54. Вилар, Ж. Хроника в форме романа / Ж. Вилар ; пер. с фр. Т. Б. Проскурникова. – М. : Искусство, 1999. –263 с.

55. Галан, Б. Театрализованные праздники и зрелища / Б. Галан. – М. : Искусство, 1976. – 486 с.

56. Гасснер, Дж. Форма и идея в современном театре / Дж. Гасснер ; пер. с анг. Д. Соколовой. – М. : Иностр. л-ра, 1959. – 256 с.

57. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель; под ред. и с предисл. М. Лифшица ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1968 – 1973. –

Т. 1. –1968. – 312 с.

58. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель; под ред. и с предисл. М. Лифшица ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1968 – 1973. –

Т. 3. –1973. – 624 с.

59. Гейзінга, Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга ; пер. з анг. О. Мокроволаського. – К. : Основи, 1994. – 250 с.

60. Генкин, Д. Массовые театрализованные праздники и представления / Д. Генкин, А. Конович. – М. : Просвещение, 1986. – 353 с.

61. Герасимов, Ю. К. Введение / Ю. К. Герасимов // У истоков режиссуры : очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века / под ред. С. В. Владимирова, П. П. Громова, Ю. К. Герасимова. – Л. : ЛГИТМиК. – 1976. – С. 5 – 12.

62. Гете, И.-В. Опыт о живописи Дидро : признание переводчика / И.-В. Гете // Об искусстве / сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги. – М. : Искусство, 1975. – С. 148 – 198.

63. Гительман, Л. И. Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века : учебное пособие / Л. И. Гительман. – Л. : ЛГИТМИК, 1988. –72 с.

64. Гительман, Л. И. Из истории французской режиссуры : учебное пособие / Л. И. Гительман. – Л. : Искусство, 1976. – 84 с.

65. Гофман, А. Б. Обычай, мода, дизайн / А. Б. Гофман // Классическое и современное : этюды по истории и теории социологии. – М. : Наука , 2003.– С. 611 – 739.

66. Гундорова, Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297с.

67. Гюго, В. Передмова до „Кромвеля” / В. Гюго // Мистецтво і народ : збірка / упор., пер. з фр., передм., приміт. М. Н. Москаленка. – К. : Мистецтво, 1985. – С. 24 – 79.

68. Дидро, Д. О драматической поэзии / Д. Дидро // Эстетика и литературная критика / пер. Р. Линцер. – М. : Худ. лит-ра, 1980. – С. 216 – 299.

69. Дидро, Д. Парадокс об акторе / Д. Дидро // Эстетика и литературная критика / пер. Р. Линцер. – М. : Худ. лит-ра, 1980. – С. 538 – 591.

70. Дишкант, В. «По ревізії», или услышать хруст травы / В. Дишкант // Зеркало недели. – 2003. – 7 ноября. – С. 2 – 5.

71. Дмитриевский, В. Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики / В. Н. Дмитриевский. – М. : Наука, 2001. – 176 с.

72. Драматургія масових театралізованих заходів : навч. посібник / уклад. А. З. Житницький ; Харківс. держ. академія культури. – Х. : ХДАК, 2004. – 128 с.

73. Дунаева, Е. Из истории возникновения западноевропейской режисуры / Е. Дунаева. – М. : Знание, 1994. – 312 с.

74. Дюллен, Ш. Воспоминания и заметки об актере / Ш. Дюллен ; пер. с фр. – М. : Иност. лит-ра, 1958. – 147 с.

75. Жигульский, К. Праздник и культура. Праздники старые и нове :

размышления социолога / К. Жигульский ; пер. с польского. – М. : Прогресс, 1985. – 336 с.

76. Жидков, В. С. Культурная политика и театр / В. С. Жидков. – М. : Наука. – 1995. – 132 с.

77. Жуве, Л. Мысли о театре / Л. Жуве ; пер. с фр. Е. Л. Якушиной. – М. : Иност. лит, 1960. – 298 с.

78. Забужко, О. Хроніки від Фортінбраса : вибрана есеїстика 90-х. / Л. Забужко. – К. : Факт, 1999. – 340 с.

79. Зедльмайр, Г. Искусство и истина : теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Axioma, 2002. – 272 с.

80. Зеленський, Ю. Люди и куклы / Ю. Зеленський // Зеркало недели. – 2000. – 22 – 28 апреля. – С. 4 – 6.

81. Зингерман, Б. Драматургия Сэмуэла Беккета / Б. Зингерман // Вопросы театра. – 1966. – № 6. – С. 89 – 178.

82. Зингерман, Б. И. Развитие идейных мотивов в послевоенной западной драме : до середины 60-х годов / Б. И. Зингерман // Современное западное искусство : идейные мотивы, пути развития. – М. : Наука, 1971. – С. 34 – 109.

83. Зубарева, Н. Весна, балет, сюрпризы и неожиданности / Н. Зубарева // Зеркало недели. – 1997. – 17 – 23 мая. – С. 5.

84. Иванов, В. Игры Мельпомены / В. Иванов // Борозды и межи : опыты эстетические и критические. – М. : Изд-во "Мусагеть», 1916. – С. 273 – 286.

85. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.

86. Йейтс, У. Б. Видение : поэтическое, драматическое, магическое / У. Б. Йейтс ; пер. с англ. – М. : Логос, 2000. – 768 с.

87. Каллистов, Д. П. Античный театр / Д. П. Каллистров. – Л. : Искусство, 1970. – 348 с.

88. Кафка, Ф. Дневники / Ф. Кафка ; пер. с нем. Е. А. Кацева. – М. : Аграф, 1998. – 445 с.

89. Київ травневий' 99 : Міжнародний театральний фестиваль міст-побратимів : проспект. – [К.], 1999. – 13 с.

90. Клековкін, О. „Космічний екстаз” : про театральність фашизму / О. Клековкін // Український театр. – 2004. – № 1 – 2. – С. 22 – 31.

91. Клековкін, О. Homo Saker : „споглядання істини” / О. Клевовкін // Український театр. – 2004. – № 3. – С. 2 – 20.

92. Клековкін, О. Поетика марень / О. Клевовкін // Український театр. – 2002. – № 6.– С.17 – 19.

93. Клитин, С. История искусства эстрады / С. Клитин. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.

94. Козловски, П. Культура постмодерна / П. Козловски. – М. : Республика, 1992. – 238с.

95. Кондаков, Н. И. Логический словарь-справочник / Н. И. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 717с.

96. Корнієнко, Н. М. Лесь Курбас : репетиція майбутнього / Н. М. Корнієнко. – К., 1998. – 498 с.

97. Корнієнко, Н. М. Театр як діагностична модель суспільства : деякі універсальні механізми самоорганізації художніх систем : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17. 00. 01 „Теорія та історія культури” / Н. М. Корнієнко. – К., 1993. – 36 с.

98. Корнієнко, Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття / Н. М. Корнієнко. – К. : Пошук, 2000. – 160 с.

99. Короткова, С. Оксана Мисіна – від Раневської до Санчо Панси / С. Короткова // Дзеркало тижня. – 2003. – 23 – 29 серпня. – С. 4 – 5.

100. Крэг, Г. Воспоминания, статьи, письма / Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 272 с.

101. Кужельний, О. Враження й уроки театральних фестивалів /

О. Кружельний // Дзеркало тижня. – 2005. – 15 – 22 жовтня. – С. 8 – 9.

102. Куниця, А. Чернігівське intermezzo / А. Куниця // Український театр. – 2002. – № 4 – 5. – С. 2 – 7.

103. Курбас, Л. Березіль : із творчої спадщини / Л. Курбас ; упор. М. Г. Лабінського. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.

104. Курбас, Л. Філософія театру / Л. Курбас ; ред. М. Москаленко ; упоряд. М. Лабінський. – К. : Основи, 2001.– 917 с.

105. Лексикон нонклассики : художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.

106. Лемыш, А. Если театр ещё жив, значит, не всё потеряно / А. Лемыш // Зеркало недели. – 1995. – 1 – 7 апреля. – С. 6 – 7.

107. Ленглі, С. Театральний менеджмент і продюсерство : американський досвід / С. Ленглі ; пер. з англ. І. Безгін ; Акад. мистецтв України, Київс. держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. – К. : ВВП "Компас", 2000. – 639 с.

108. Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг ; под общ. ред. М. Лифшица ; [пер. с нем.]. – М.-Л. : Искусство, 1936. – 455 с.

109. Лессінг, Г. Э. Лаокон, або Про межі малярства й поезії / Г. Э. Лессінг ; пер. з нім. Є. О. Попович. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с.

110. Липківська, Г. О. Український театр на порозі XXI ст. : спроба короткої ревізії / Г. О. Липківська. – К., 2007. - С.41 – 54.

111. Липова, Г. В. Художні засоби українського театру 70-80-х років (структурно-композиційні принципи, художні моделі, семантика прийомів) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 „Театральне мистецтво” / Г. В. Липова. – К., 1997. – 22 с.

112. Литвиненко, Л. М. Феномен святковості у театральному мистецтві / Л. М. Литвиненко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наук. праць. – К. : Друкарня Держакадемії керівних кадрів культури і мистецтва, 1998. – С. 96 –103.

113. Літературознавчий словник-довідник / [редкол. : Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.

114. Легенький, Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика / Ю.Г. Легенький: [Посіб. для худож. та техн.вузів]; Київ. держ. ун-т технологій та дизайну. – К.: КДУТД, 2000. – 271 с.

115. Лосев, А. Ф. Диалектика творческого акта : краткий очерк / А. Ф. Лосев // Контекст. – М. : Искусство, 1981. – С. 48 – 56.

116. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1978. – 264 с.

117. Майдаченко, П. Примітки до циклу памфлетів М. Г. Хвильового «Думки проти течії» / П. Майдаченко // Хвильовий М. Г. Твори : у 2-х т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – С. 896 – 899.

118. Максимов, В. Французский символизм – вступление в двадцатый век / В. Максимов // Французский символизм : драматургия и театр. – СПб. : Гиперион, 2000. – С. 5 – 55.

119. Малевич : художник и теоретик / авт. вст ст. Е. Н. Петрова. – М. : Советский художник, 1990. – 240 с.

120. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия «Gallicinium»).

121. Марков, Б. В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б. В. Марков. – СПб. : Алетейя, 1999. – 297 с.

122. Мельникова, У. П. Український театр доби конструктивізму / У. П. Мельникова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2002. – № 5. – С. 3 –11.

123. Метерлинк, М. Полное собрание сочинений : [в 4 т., 8 кн.] / М. Материнк ; под ред. Н. Минского пер. Н. Минского и Л. Вилькиной. – Петроград, 1915 – . – Кн. 3. – 1915. – 197 с.

124. Мистецькі обрії" 98 : альманах : наук.-теорет. праці та публіцистика / [гол. ред. І. Д. Безгін ; ред.-упоряд. В. А. Щербак] ; Академія мистецтв України. – К. : ВВП "Компас", 1999. – 428 с.

125. Михайлова, А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – М. : Искусство, 1978. – 247 с.

126. Міжнародний ART фестиваль "Український класичний авангард і сучасне мистецтво" = International ART Festival "Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art" : Київ, 1 – 4 червня 1996, Центр "Український Дім" / [уклад. В. Хаматов]. – К. : Асоціація артгалерей України, 1996. – 183 с.

127. Міжнародний ART фестиваль = International ART festival : каталог / Міжнародний ART- фестиваль (3 ; 1998 ; Київ). – Оденсе : Асоціація артгалерей України, 1998. – 167с.

128. Міщенко, Н. Д. Масова культура як предмет філософського аналізу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09. 00.04 „Естетика” / Н. Д. Мищенко. – Х., 1999. – 16 с.

129. Мєднікова, Г.С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості/ Г.С. Мєднікова. – К., 2005. - 215с.

130. Морен, Э. Утраченная парадигма : природа природы / Э. Морен ; пер. з фр. М. Собуцкого. – К. : КАРМЕ-СІНТО, 1995. – 208 с.

131. Музична естетика античного світу: вступний нарис і зібрання текстів професора О. Ф. Лосєва. – К. : Муз. Україна, 1974. – 220 с.

132. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский ; пер. с чешск. – М. : Искусство, 1994. – 606 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

133. Мусієнко, О. С. У лабіринті ілюзій : міфи та реальність кінематографу Заходу / О. С. Музієнко. – К. : Мистецтво, 1987. – 170 с.

134. Мягкова, И. Комеди-Франсез, XX век / И. Мягкова // Проблема режиссуры : збірник статтей . – Л. : Искусство, 1980. – 123 с.

135. Наливайко, Д. С. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. С. Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44 – 48.

136. Наливайко, Д. С. Искусство, направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Знання, 1985. – 179 с.

137. Наумова, Л. М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 „ Філософська антропологія і філософія культури” / Л. М. Наумова. – Х., 2004. – 19 с.

138. Неволов, В. Класика сьогодні / В. Неволов // Український театр. – 2002. – № 1-2. – С. 2 – 6.

139. Нефедова, Е. Г. Творчество как социокультурный феномен : учебн. пос. для студ. вузов культуры и искусств / Е. Г. Нефедова ; Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов – М. : Изд-во ТГУ, 2000. – 56 с.

140. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Стихотворения : философская проза / пер. с нем. М. Кореневой ; вступ. ст. М. Кореневой и А. Аствацатурова ; коммент. А. Аствацатурова. – СПб. : Худ. лит-ра, 1993. – С. 130 – 249.

141. Ницше, Ф. Сочинения : в 2-х т. / Ф. Ницше ; пер с нем. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998 – . – Т. 2. – 1998. – 864 с.

142. Ніколаєнко, М. Нотатки сумного критика / М. Ніколаєнко // Український театр. – 1990. – № 2. – С. 20 – 23.

143. Обертинська, А. П. Історія масових свят : навч. посіб. / А.П. Обертинська – К. : НМК ВО, 1992. – 128 с.

144. Орлов, О. Праздники и зрелища Древней Греции и Древнего Рима / О. Орлов. – Л. : Искусство, 1991. – 386 с.

145. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика : философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.

146. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. Л. Баженова, И. Бахта. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

147. Пазолини, П. П. Поэтическое кино / П. П. Пазолини // Строение фильма. – М. : Радуга, 1984. – С. 45 – 66.

148. Палиевский, П. В. Постановка проблемы стиля / П. В. Палиевский // Теория литературы. – М. : Наука, 1965. – С. 7 – 33.

149. Парсонс, Т. О структуре социального действия / Т. Партонс ; ред. В .Ф. Чеснокова. – М. : Академический Проект, 2000. – 879 с.

150. Пилипчук, Р. Чи замулені джерела української класики? / Р. Пилипчук // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 10 – 12.

151. Пилипчук, Р. Я. Українському професійному театрові – 175 років / Р. Я. Пилипчук // Український театр. – 1994. – № 1. – С. 11 – 13.

152. Пінчук, С. Уроки Винниченка / С. Пінчук // Культура і життя. – 1989. – 4 червня. – С. 4 – 6.

153. Поляков, А. Правда і кривда «хрущовської відлиги» : суб'єктивні нотатки про український театр 50-60-х років / А. Поляков // Український театр. – 1996. – № 2. – С. 19 – 23.

154. Поляков, А. В. Героїка на сцені : героїчна вистава на сцені радянського театру / А. В. Поляков. – К. : Мистецтво, 1978. – 159 с.

155. Послужна, А. Курсом Курбаса – в Тернопіль / А. Послужна //Дзеркало тижня. – 2005. – 15 – 21 жовтня. – С. 8 – 10.

156. Послужна, А. Марафон «Мистецьке Березілля» розпочався / А. Послужна // Дзеркало тижня. – 2001. – 7 – 13 квітня. – С. 7 – 9.

157. Послужна, А. Ув’язнений у клітці власного «я» / А. Послужна // Дзеркало тижня. – 2005. – 7 – 13 травня. – С. 3 – 6.

158. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Книга, 2001. – 1040 с.

159. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня ; сост., авт. вступ. и коммент. Б. Муратов. – М. : Высшая школа, 1990. – 342 с.

160. Поэзия французского символизма / сост., ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Искусство, 1993. – 478 с.

161. Прилуцкая, А. Морфологический анализ в исследовании специфики театрального действа / А. Прилуцкая // Вісник Харківського університету : філософія і культура. – 1997. – № 397. – С. 68 – 74.

162. Прокопович, Ф. Філософські твори : в 3-х т. / Ф. Прокопович ; упоряд. М. Д. Рогович, В. М. Нічик ; пер. з латин. – К. : Наукова думка, 1979 – . – Т.1. – 1979. – 511 с.

163. Проскурникова, Т. Б. Авиньон Жана Вилара : традиции народного театра во Франции / Т. Б. Проскурникова. – М. : Искусство, 1989. – 367 с.

164. Проскуряков, В. Культурологія єврейського театру України / В. Проскуряков, Б. Гой. – Львів : Львівська політехніка, 2007. – 107 с.

165. Пруст М. Памяти убитых церквей : [статьи и очерки] / И. И. Кузнецова ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Согласие, 1999. – 163 с.

166. Радинський, О. Театр і довкола / О. Радинський // Дзеркало тижня. – 2004. – 5 – 11 червня. – С. 6 – 8.

167. Раскина, Е. Люди леса и люди реки / Е. Раскина // Зеркало недели. – 2000. – 29 апреля – 5 мая. – С. 2 – 6.

168. Раскіна, О. Нам батьківщини дим солодкий і приємний… / О. Раскіна // Дзеркало тижня. – 2001. – 17 – 21 квітня. – С. 5 – 7.

169. Раскіна, О. Ще далеко їм до патріархів / О. Раскіна // Дзеркало тижня. – 2000. – 1 – 7 липня. – С. 3 – 4.

170. Розова, Т. Освоєння майбутнього в світлі постмодерністської світоглядної парадигми / Т. Розова // Мультиверсум - №11.- 2000.- С.31-39.

171. Ревуцький, В. В орбіті світового театру / В. Ревуцький. – К.-Х.-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. – 244 с.

172. Режисура українського театру : традиції і сучасність : зб. наук. праць / відп. ред. Л. А. Дашківська. – К. : Наук. думка, 1990. – 299 с.

173. Ремез, О. Я. Азбука режиссуры / О. Я. Ремез. – М. : Искусство, 1976. – 119 с.

174. Рильке, Р. М. Избранные переводы : с параллельным текстом на рус. и нем. яз. / Р. М. Рильке. – К. : CARTEL, 1996. – 152 с.

175. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник научных трудов / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, 1979. – 299 с.

176. Сальникова, Е. В. Эстетика рекламы : культурные корни и лейтмотивы / Е. В. Сальникова. – М. : Алетея, 2001. – 288 с.

177. Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / сост. Р. А. Гальцева. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с.

178. Слободян, М. І. Сучасна українська радянська кінодокументалістика / М. І. Слободян. – К. : Знання, 1981. – 32 с.

179. Соболь, О. М. Постмодерн і майбутнє філософії / О. М. Соболь. – К. : Наук. думка, 1997.– 187 с.

180. Соколянський, М. На шляху до Брехта / М. Соколянський // Український театр. – 1975. – № 6. – С. 28 – 29.

181. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. с фр. Н. А. Слюсаревой. – М. : Логос, 1998. – 296 с.

182. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский ; глав. ред. М. Н. Кедров. – М. : Искусство, 1954 – . –

Т. 6. : Статьи, Речи, Отклики, Заметки. Воспоминания. – 1961.– 466 с.

183. Станішевський, Ю. Шукання під наглядом / Ю. Станішевський // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 14 – 16.

184. Станішевський, Ю. О. Театр радянської України / Ю. Станішевський. – К. : Мистецтво, 1980. – 136 с.

185. Структурализм : «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е. Я. Босина и М. Я. Полякова ; пер. с англ., франц., нем., чешск., польск. и болг. – М. : Прогресс, 1975. – 468 с.

186. Субъективность // Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 2000. – С. 441.

187. Сулименко, А. Люди, боги і війна / А. Суліменко // Український театр. – 1979. – № 1. – С. 11 – 13.

188. Сурина, Т. М. Станиславский и Брехт / Т. М. Сурина. – М. : Искусство, 1975. – 271 с.

189. Стайн, Джон Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній

практиці : [у 3 кн.] / Джон Л. Стайн. – Львів : Львівськ. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003 – . –

Кн. 2 : Символізм, сюрреалізм і абсурд / пер. Н. Козак. – 2003. – 272 с.

190. Стайн, Джон Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : [у 3 кн.] / Джон Л. Стайн. – Львів : Львівськ. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003– . – Кн. 3 : Експресіонізм та епічний театр / пер. О. Дзера. – 2003. – 288 с.

191. Танюк Л. С. Монологи : театр, культура, політика / Л. С. Танюк. – Х. : Фоліо, 1994. – 383 с.

192. Тарасенко, О. На шляху до дива / О. Тарасенко // Культура і життя. – 1980. – 26 червня. – С. 4 – 6.

193. Театральний менеджмент : зб. навч.-метод. та наук. пр. / ред. А. Г. Лягущенко ; Київс. держ. ін-т театр. мистец. ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : ВВП "Компас", 1996. – 431 с.

194. Теории, школы, концепции : критические анализы : художественная коммуникация и семиотика / отв. ред. Ю. Б. Борев. – М. : Наука, 1986. – 231 с.

195. Терещенко, М. С. Режисер і театр / М. С. Терещенко. – К. : Мистецтво, 1971. – 158 с.

196. Терещенко, М. С. Театральні горизонти / М. С. Терещенко. – К. : Мистецтво, 1981. – 110 с.

197. У пошуку театру : антологія молодої драматургії / упоряд. Н. Мірошниченко. – К. : Смолоскип, 2003. – 545 с.

198. У чеканні театру : антологія молодої драматургії / ред. Г. Карпенко ; упоряд. Н. Мірошниченко. – К. : Смолоскип, 1998. – 359 с.

199. Українське акторське мистецтво : традиції і сучасність : зб. наук. праць / відп. ред. Ю. О. Станішевський. – К. : Наук. думка, 1986. – 163 с.

200. Український класичний авангард і сучасне мистецтво = Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art : Міжнародний ART фестиваль, Київ, 1-4 червня 1996, Центр "Український Дім"; Odense, 21. October – 10. November

1996 Museum of Funen Art : каталог / [уклад. В. Хаматов]. – К. : Асоціація артгалерей України, 1996. – 183 с.

201. Український театр XX століття / ред. Н. Корнієнко ; Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. — К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с.

202. Ульяновский, А. Мифодизайн рекламы / А. Ульяновский. – СПб. : Петрополь, 1995. – 300 с.

203. Фестиваль "Театральне Придніпров'я" : анонс / уклад. Н. М. Іващенко. – Дніпропетровськ : Редотдел облполиграфиздата, 1990. – 22 с.

204. Фестиваль // Хоруженко К. М. Культурология : энциклопедический словарь : 2550 словарных статей. – Ростов н/Д. : Феникс, 1997. – С. 591.

205. Филіпенко, Л. Авантюрна вистава, чи відбиття авантюрної реальності? / Л. Филипенко // Український театр. – 2003. – № 5 – 6. – С. 2 – 7.

206. Финкельштейн, Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни / Е. Л. Финкельштейн. – Л. : Искусство. –1971. – 135 с.

207. Финкельштейн, Е. Л. Картель четырех : французская театральная режиссура между двумя войнами : Ш. Дюллен, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев / Е. Л. Финкельштейн. – Л. : Искусство, 1974. – 351с.

208. Фрейд, З. "Я" и "Оно" : труды разных лет : [в 3 кн.] / Зигмунд Фрейд ; [пер. с нем.]. – Тбилиси : Мерами, 1991– . –

Кн. 1. – 1991– 397 с.

209. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Вост. лит-ра, 1998. – 800 с.

210. Френкель, М. А. Пластика сценического пространства / М. А. Френкель. – К. : Мистецтво, 1987. – 184 с.

211. Фромм, Э. Революция надежды. Избавление от иллюзий : о гуманизации технологического обществава : сопоставление взглядов Маркса и Фрейда / Э. Фромм ; отв. ред. П. С. Гуревич ; пер. с англ. Н. Г. Кротовская. – М. : Айрис-пресс, 2005. – 344 с.

212. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.

213. Художественное в эстетике и в искусстве / [В. Е. Громов, О. П. Лановенко, Т. П. Рудая и др.] ; под ред. Н. В. Гончаренко. – К. : Наук. думка, 1990. – 248с.

214. Цимбал, С. Разные театральные времена / С. Цимбал. – Л. : Искусство, 1969. – 414 с.

215. Чепалов, О. Жорстокі ігри – сцена і життя / О. Чепалов // Український театр. – 1988. – № 6. – С. 9 – 11.

216. Чечетин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М. : Просвещение, 1981. – 190 с.

217. Что такое язык кино / [Е. С. Громов, Н. Н. Лисаковский, З. М. Ефимов и др.]. – М. : Искусство, 1989. – 240 с.

218. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / [М. К. Йосипенко, Ю. М. Бобошко, І. Р. Піскун та ін.]. – К. : Мистецтво, 1970. – 345 с.

219. Шпенглер, О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / О. Шпенглер ; пер. с нем. И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1998 – .– Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. – 1998. – 606 с.

220. Шульга, Р. П. Искусство в мире обыденного сознания / П. Р. Шульга ; под ред. В. Мазепы. – К. : Наук. думка, 1993. – 160 с.

221. Шупик, О. Б. Становлення українського радянського кінознавства / О. Б. Шупик. – К. : Наук. думка, 1977. – 128 с.

222. Щепкін, М. С. Записки : листування / М. С. Щепкін ; пер. з рос. А. Головка ; передм. С. Дуриліна – К. : Мистецтво, 1953. – 200 с.

223. Эдшмид, К. Экспрессионизм в поэзии / К. Эдшмид // Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 300 – 317.

224. Эко, У. Постмодернизм, ирония, удовольствие / У. Эко // Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 210 – 241.

225. Элиот, Т. Назначение поэзии / Т.Элиот ; [пер. с англ.]. – К. : AirLand, 1997. – 351 с.

226. Юлдашев, Л.Г. Искусство : философские проблемы исследования / Л. Г. Юлдашев. – М. : Мысль, 1981. – 247 с.

227. Юткевич, С. И. Поэтика режиссуры : театр и кино / С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1986. – 467 с.

228. Якимович, Т.К. Драматургия и театр современной Франции / Т. К. Якимович. – К. : Изд-во Киевского ун-та, 1968. –303 с.

229. Якимович, Я.К. Магические игры на горизонтальной плоскости : картина мира в конце XX ст. / Я. К. Якимович // Мировое древо. – 1993. – Вып. 2. – С. 43 – 58.

230. Якубовский, А. Возвращение к театру / А. Якубовский // Театр. – 1994. – № 7 – 8. – С. 2 – 16.