

Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
факультет соціології  
кафедра соціальних структур та соціальних відносин

## КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:

«Сприйняття сучасного театрального мистецтва глядачем в  
Україні»

Галузь знань 6.030101 «Соціологія»

Освітня програма «Соціологія»

Освітній рівень: бакалавр

Кваліфікація: бакалавр соціології

**Виконавець:**

Гаврюк Єва Віталіївна  
студентка 4 курсу

**Науковий керівник:**

Тащенко Анна Юріївна

Бакалаврська робота допущена до захисту  
рішенням кафедри соціальних структур та соціальних відносин

Протокол № \_\_\_\_\_ від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 201\_\_ р.

Зав. кафедри \_\_\_\_\_ проф. Куценко О. Д.  
підпис

**Київ 2020**

## Реєстрація

	номер	дата	підпис лаборанта кафедри
--	-------	------	--------------------------

## Рекомендовано

### до захисту

	підпис наукового керівника	ініціали, прізвище наукового керівника
--	----------------------------	--

## Результат захисту

	оцінка	дата захисту
--	--------	--------------

## Голова ЕК

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

## Члени ЕК

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

## Секретар ЕК

	підпис	ініціали, прізвище
--	--------	--------------------

## Ключові поняття

*Соціологія театру* — це дисципліна, яка цікавиться способом створення вистави та тим, як її сприймають групи людей (колективне сприймання) і яку обговорюють емпірично (наприклад, щодо соціодемографічної структури публіки).

*Постмодернізм* — світоглядно-мистецький напрям, що порушує загальноприйняті жанрові норми і практики в колись заведених театральних концепціях.

*Сучасний театр* — це єднання мистецтва і соціуму, що перетворює глядача зі спостерігача на співучасника.

*Хепенінг* — форма сучасного мистецтва, що представляє собою дії, події або ситуації, що відбуваються за участю художника, але не контролюються ним повністю.

*Перформанс* — одна з форм мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу.

## **ЗМІСТ**

Вступ.....5

### **РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРУ**

1.1 Підходи вивчення театру як соціального інституту.....7

1.2 Парадигми соціологічних теорій у мистецтві.....9

1.3 Європейська традиція сприйняття.....11

1.4 Соціологія театру в Україні.....16

1.5 Сучасні теорії глядача театру ХХ століття.....18

Висновки до розділу І.....20

### **РОЗДІЛ ІІ. СУТНІСТЬ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ**

#### **МИСТЕЦТВІ ТА СУЧАСНЕ СУСПІЛЬСТВО**

2.1 Засоби впливу театрального постмодернізму на свідомість.....22

2.2 Постмодернізм в репрезентації соціокультурних смислів.....25

2.3 Постдраматичний театр кінця ХХ ст за Ханс-Тіса Леманом.....33

2.4 Незалежні театри України.....35

2.5 Осучаснена класика в українському театрі.....40

Висновки до розділу ІІ.....42

### **Розділ ІІІ. СУЧАСНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ГЛЯДАЧ В УКРАЇНІ**

3.1 Дослідження.....44

3.2 Результати опитування.....46

3.3 Висновки до розділу ІІІ.....53

ВИСНОВКИ.....55

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....61

## Вступ

### *Актуальність теми:*

Театр – це перш за все велике мистецтво, з давніми традиціями і славною історією. Театр — явище синтетичне за своєю природою, здатне вмщати в себе абсолютно всі інші види творчості, і в той же час надзвичайно крихке і недовговічне, адже дуже залежне від проявів і впливу зовнішнього середовища. Саме держава, суспільство, релігія, економіка і політика обумовлюють долю театру. Кожна епоха накладає на театр свій відбиток, і саме тому вивчення його триває і донині, знаходячи завжди нові напрямками пошуку.

Театр сьогодні – це поєднання технологій, соціальної критики та катарсису повсякденності. Сучасний театр – це той вид мистецтва, який здебільшого залишає більше запитань, ніж відповідей, шокує, провокує, виводить людину із зони комфорту. До театру приходить новий глядач, сучасний, який потребує від театру нових емоцій, живого спілкування.

Український театр ще відстає в багатьох питаннях, але в останні роки з'являється все більше нових форм, приватних театрів та сучасних спектаклей.

**Мета дипломної роботи:** дослідити сприйняття спектаклів українського населення.

Реалізація поставленої мети здійснювалась шляхом вирішення певних **задач:**

- узагальнити театр як соціальний інститут;
- уточнити основні поняття дослідження: «соціологія театру», «сучасний театр», «постмодернізм», «перформанс», «хепенінг»;
- проаналізувати сучасні засоби впливу театру на свідомість;
- розглянути структуру театрального постмодерну;
- розглянути сучасний театр в Україні;
- визначити пріоритетність українського населення щодо обрання спектаклю.
- уточнити ставлення українців до сучасності театрального мистецтва.

**Об'єкт дослідження** —сприйняття сучасного спектаклю глядачем.

**Предмет дослідження**— основні характеристики сприйняття сучасного спектаклю.

**Методи дослідження:** аналіз наукової літератури; емпіричне дослідження за темою роботи.

**Інформаційною базою** дослідження є книжки, статті та монографії зарубіжних та українських авторів.

**Структурно дипломна робота** складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

**Ключові поняття:**«соціологія театру», «сучасний театр», «постмодернізм», «перформанс», «хепенінг»

## **Розділ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРУ**

### **1.1 Підходи вивчення театру як соціального інституту**

Соціологія театру – це область соціології мистецтва, що вивчає взаємозв'язок і взаємодію між суспільством і театром. Вона виникла на стику соціології, соціальної психології, історії театру і теорії театру, і вивчає роль театру в певних суспільних умовах, а також те, як відображена в театрі соціальна дійсність.

Поняття театру як соціокультурного феномену характеризує комплекс підходів, що включають **соціокультурний, інституціональний, системний, структуралістський і комунікативний.**

Якщо ж брати визначення театру, як **соціокультурного інституту**, то соціокультурний підхід робить актуальною роль культури, як активної перетворюючої сили, відкриває перспективні можливості дослідження театру, його діяльності, пов'язаної з трансляцією художніх цінностей, створення їм умов для спілкування людей з приводу сприйняття сценічного мистецтва.

Функціонування театру пов'язано з міжкультурною взаємодією субкультури професіоналів працівників театру, які мають стійкий позиційний початок і субкультури глядачів, що мають динамічний початок. Театр є штучно створеною адаптивною системою, яка прагне задовольняти соціокультурні потреби громадян і прагне до активності. Соціокультурний напрям вказує на факти увімкненості досліджень феноменів культури в соціогуманітарну науку [Зілов, 1976].

Театр, як соціальний інститут, направлений на виховання, розвиток, соціалізацію, рух на новий рівень сприйняття і свідомості всіх тих, хто з ним стикається. Соціокультурний інститут освоює і відтворює культурні та соціальні цінності, включає людей в певну культуру, соціалізує індивідів через освоєння стійких соціокультурних стандартів поведінки, здійснює захист духовних цінностей і культурних норм.

Однією з головних причин появи **соціокультурних інститутів** є відповідні соціальні та культурні потреби, виникнення цих потреб і можливість

їх задовольнити є необхідною умовою для інституціоналізації. Другою умовою інституціоналізації є стійкість системи, об'єднання її внутрішніх елементів і їх функцій. Система соціально-культурного інституту організовує і направляє діяльність і поведінку людей у визначене русло ціннісних орієнтацій. Формування і розвиток внутрішнього світу, духовного зростання, інтернаціоналізація всіх цих елементів індивіда є другою умовою інституціоналізації. Наявність будівлі, працівників установи, обслуговуючого персоналу, матеріальної бази, фінансів являється третім елементом інституціоналізації соціокультурного інституту. Театр, як соціокультурний інститут характеризується наявністю мети своєї діяльності, функціями, забезпечують досягнення цієї мети, наявністю певних соціокультурних позицій і ролей, типових для даного соціокультурного інституту, має певну матеріальну і фінансову базу [Дмитрієвський, 2004].

Так як театр – колектив, який моделює на сцені соціальний світ, який оточує його учасників в реальному житті, то це є досвід реальних соціальних відносин, який може стати і особистісним ресурсом для адаптації в соціумі.

Кожне суспільство мало і має «свій» театр, як соціально-культурну традицію, що відповідає рівню його розвитку. Культурна сутність театру акумулює ціннісні орієнтири тієї чи іншої епохи. Саме тому театр несе певну відповідальність перед глядачем та надає уявлення як про історичну, так і соціальну свідомість епохи, відображеної на сцені.

В свою чергу, театр не може розвиватись поза надбань суспільства, його потреб. Тому театр завдяки своєму соціальному характеру залежить від часу, звичаїв та підпорядкований актуалізованим запитам суспільства.

## **1.2 Парадигми соціологічних теорій у мистецтві**

Можна назвати чотири головні соціологічні парадигми, які детермінують цілі соціологічних досліджень в сфері мистецтва. Це **позитивістська, розуміюча** (інтерпретативна), **критична** і **постмодерністська** парадигми.

В рамках **позитивістської** перспективи в соціології мистецтва суспільство розглядає як «набір каузально взаємопов'язаних змінних. Метою соціального дослідника є створення законів, що описують людську поведінку. Даний підхід призводить до концептуалізації культурних символів як «чорних ящиків», смисли і взаємини яких не вимагають аналізу» [Антонович, 1923, с 509]. Поняття «Чорних ящиків» в позитивістських дослідженнях мистецтва має дві сторони: каузальне (механічне) відношення дозволяє описувати взаємодію між суспільством і мистецтвом і стверджувати, що твір мистецтва відображає або формує соціум. Друге: власне естетичні смисли і значення вважаються соціологами цього напрямку недоступними в соціо-емпіричному аналізі. Концепція «чорних ящиків» найбільш ефективна стосовно аналізу мережевої структури культурної індустрії або ринку праці діячів мистецтва. Отже, позитивістська традиція орієнтована на прогнозування соціальної ситуації за допомогою виведених нею каузальних законів.

**Розуміюча** (інтерпретативна) соціологія, слідом за М. Вебером основним своїм завданням ставить дослідження суб'єктивних смислів. Вона намагається відповісти на питання, які сенс і значення конкретного твору мистецтва або культурного продукту. Даний підхід найбільш часто використовується при вивченні аудиторій і предметів мистецтв. Найбільш поширені методи дослідження в цьому випадку — глибинне інтерв'ю і спостереження.

**Критична** соціологія концентрується на проблемах класової боротьби і культурного контролю еліти над масовими засобами мистецтва. Марксистська теорія конфлікту і положення про те, що ідеї правлячого класу є пануючими, сформували цілі течії в дослідженнях культури і мистецтва. У руслі марксистського аналізу склався такий напрям, як критика масової культури. Ще один підхід, який використовує класовий аналіз, стосується процесів

споживання культурних продуктів. Різні групи суспільства сприймають мистецтво по-різному, і перевагою користуються представники вищих верств. Критичною соціологією мистецтво досліджується в його відношенні до різних форм соціальної диференціації - статевими, расовими та ін.

**Постмодерністські** теорії грають важливу роль в в соціології мистецтва. Як розуміє соціологія, постмодерністське реалізується в аналізі аудиторії і сприйняття мистецтва в зв'язку з явищем зростаючого конс'юмеризма, його впливом на соціальну ідентичність як похідне споживчого вибору і обирається стилю життя.

### 1.3 Європейська традиція сприйняття

Особистість, взаємодіючи із суспільством, виявляє свої характерні риси: самосвідомість, ціннісні орієнтації, соціальні відносини, автономність, внутрішню духовну структуру (потреби, інтереси, цінності, мотиви, соціальні норми, переконання, світоглядні принципи, смаки, звички).

Соціологічний підхід до структури особистості враховує передусім особливості й механізми її соціальної поведінки. Вона має певні спонукальні чинники, до яких належать потреби та інтереси. Найважливішим критерієм аналізу особистості є потреби — внутрішні стимули її активності, те, що забезпечує її існування і самозбереження [Корниенко, 1979, с.143].

Американський соціолог Абрахам-Харолд Маслоу виробив ієрархічну **теорію потреб**, поділивши їх на базові (постійні) та похідні (змінювані). Базові потреби розташовуються у висхідному порядку від нижчих до вищих: фізіологічні потреби-екзистенціальні-соціальні-престижні-духовні. Потреби відображають об'єктивну залежність людини від зовнішнього світу, соціального середовища, їх ще класифікують на природні та соціальні (створені суспільством). Природні потреби характеризують людину як біологічну істоту, соціальні — є продуктом суспільного життя, рівня розвитку людини (потреби духовної культури, спілкування з іншими людьми, необхідність трудової діяльності). Отже, театр задовольняє в людині, як соціологічній істоті, потреби духовної культури, спілкування з іншими людьми та ін.

Тісно пов'язаний з потребою інтерес. Він також має об'єктивно-суб'єктивну природу і є усвідомленням потреб. Потреби й інтереси виступають об'єктивною стороною діяльності й поведінки особи. Разом вони є основою ціннісного ставлення особистості до навколишнього світу і використовуються для дослідження регуляторів соціальної поведінки.

Існують два типи інтересів: **соціальні та колективні**. Соціальні характеризують індивіда як поза зв'язком з конкретним джерелом інформації, але вступивши в постійний зв'язок з джерелом — він стає споживачем та в цій якості проявляється через колективні інтереси. Відношення глядача і театру

постійно розвивається, змінюються, можуть перериватись та поновлюватись. Тому для відвідувачів театру ціннісне значення набуває не тільки зміст інформації, але і його носія.

Суть соціологічного підходу до проблеми цінностей полягає в з'ясуванні їх ролі як з'єднувальної ланки між поведінкою особистості і соціальними групами та спільнотами і суспільством. Зведення ж соціального підходу до функціонального збіднює розуміння функцій театру, які залежать не лише від потреб публіки, а ще і від естетичних характеристик й образної системи театральних спектаклів як об'єктивних можливостей. Не можна вважати соціологічно значимими в театрі лише позаестетичні фактори, так як соціальна ефективність театру зумовлена його естетичними характеристиками, хоча й не зводиться до них [Семашко, 2002, с 334].

Сукупність індивідуальних і суспільних, особистих, групових і спільнісних, засвоєних особистістю цінностей формує систему її ціннісних орієнтацій, якими вона керується у житті. З цієї точки зору театр формує соціальні цінності, які спрямовують як на діяльність, так і соціальну поведінку особистості і поділяються нею. Також формує найважливіші компоненти структури особистості — пам'ять, культура і діяльність. Накопичується система знань, яку особистість засвоює в процесі перегляду театральної вистави. Вона є відображенням дійсності, виступає впливом на формування сукупності соціальних норм і цінностей. Діяльність театру цілеспрямована на вплив суб'єкта на об'єкт.

Історія соціологічних досліджень театру — це історія насамперед зворотного зв'язку, який «сигналізує», як сприймається театральне видовище публікою, з яким ефектом та як впливає «соціальне» й «соціологічне» на художні здобутки театру [Некрилова, 1988. с.48.].

Європейська традиція соціологічного вивчення театру має свої особливості в кожній країні:

- англійська традиція пов'язана з ідеями ритуальності театру кембриджської культурантропології (В. Браун, Ф. Фергюсон);

- французька школа виділяє жанр соціально-історичного та філософсько-мистецтвознавчого опису соціального контексту функціонування театру (Г. Гурвич, І. Дювіньо);
- німецькому напрямку притаманний методолого-теоретичний аналіз на базі інтенсивного розвитку загальної теорії соціології театру в руслі традицій німецької соціальної філософії. Хоча також притаманне поєднання кількох напрямів (позитивізму, функціоналізму, інтеракціонізму і т. д.), певний еклектизм.

Упродовж семи десятиліть свого розвитку німецька соціологія театру пройшла традиційні для галузевої соціології етапи:

- на першому фіксується багатоманітність зв'язків між театром і суспільством;
- на другому — відбуваються якісні зрушення в установленні соціальної зумовленості театру за особливостями відображення їх у художніх творах, складається «соціологічна естетика театру» з намаганням загально-соціальної постановки всього можливого спектру проблем;
- на третьому — «строга соціологія театру», розглядає театр в системі соціуму, в процесах взаємодії її суб'єктів між собою і з суспільством.

Виходячи з положень німецької формальної (аналітичної) школи соціології (Г. Зіммель, Л. фон Візе), театр розглядається дослідниками як форма колективної поведінки, масового спілкування, «комплекс міжлюдських взаємодій» з вихідною передумовою вивчення, насамперед, включення театру в соціальний контекст (А. Зільберман, Х. Фюген та ін.). Вони виділяють, по-перше, аналіз концепції зумовленості здобутків театру соціальними реаліями, по-друге, концентрують основну увагу на вивченні впливу театральної діяльності на суспільство [Андрущенко, 1998, с. 622].

До соціології театру входять як її складові два рівні — **«соціальний»** і **«соціологічний»**, хоч провідним і за предметом, і за методом є соціологічний, а соціальний — спосіб пояснення дії соціологічних механізмів. **«Соціологічне»** в мистецтві зводиться до того, що піддається методам емпіричного аналізу, тобто до аналізу поведінки людей, які споживають мистецтво в процесі його

функціонування, а «соціальне» розуміється як відображення соціального контексту і суспільних проблем у внутрішньому змісті театру, у художній структурі.

Структурна німецька соціологія театру поділяється на:

- «професіональну» соціологію театру, в основі якої лежить розуміння театру як виробництва;
- специфічну соціологію театру, в якій базовою є проблема театру як інституту культурного посередництва.

Значна увага при такому підході приділяється ролі, статусу, функціям, соціально-психологічному вивченню акторського колективу та комунікативно-соціологічному аналізу публіки. Деякі дослідники особливо виділяють підрозділ соціології акторства. На їх думку, акторам притаманна подвійність соціального становища, яка породжується поєднанням позицій вільної творчої професії і функціонера соціально-культурної індустрії.

**Соціальна роль** — розглядаючи театр, Е. Гоффман в своїй моделі визначив як соціальний актор творить своє життя. Він відповідальний та вільний суб'єкт свого життя, тому наскільки вдало воно складається, залежить і від його драматургійних здібностей. Е. Гоффман найчастіше називає особистість виконавцем, оскільки той виконує певну роль і справляє своїми виражальними діями певне враження. Актор дає виставу перед публікою (або глядачами, аудиторією). У театральній моделі остання посідає центральне місце: по-перше, без публіки театр взагалі не існує; по-друге, вона має велику владу над результатом рольової гри, адже успіх театру визначається тим, схвалить чи не схвалить публіка спектакль, виконання і той образ ролі, який створив актор [Алексеев, 1968, с. 99].

Виконання розглядається як активність певного учасника за певних обставин взаємодії, яка має на меті певним чином вплинути на інших учасників. Партія, або шаблон, — це наперед визначений склад дій, які розгортаються в процесі виконання і можуть виконуватися актором за інших обставин. Соціальна роль — приведення до дії прав і обов'язків, пов'язаних з

певним статусом. Соціальна роль містить одну або кілька партій, і кожен з них виконавець може зіграти за низки обставин перед аудиторією одного і того самого типу.

Відомо, що в театрі спектакль завжди виконується театральною трупю. У повсякденному житті також часто не окремі індивіди виступають перед глядачами, а двоє і більше, тобто команда. Команда — це будь-який набір індивідів, які кооперуються щодо постановки окремих повсякденних діяльностей. У цьому разі індивід діє не як самостійний і незалежний виконавець, а як член команди, виконуючи обов'язкову, приписану йому роль, дотримуючись лінії поведінки команди, а не власної. Кожний спектакль має просторове оформлення — сцену, де виконавець і його партнери грають свої партії перед глядачами, і залаштунковий простір, де актори відпочивають і готують виставу [Биструшкін, 2009, с.19].

## 1.4 Соціологія театру в Україні

Соціологія театру зароджується в Україні на початку ХХ ст. і набуває найбільш інтенсивного свого розвитку, зосереджуючись на вивченні глядача, у 20-і роки ХХ ст. Цей період виділяється одночасним існуванням розгалужень протосоціології театру та театральної соціології, які переростали у соціологію театру і характеризувалися зосередженістю на завданні формування нової театральної аудиторії. Соціологія театру в Україні сформувалася під визначальним впливом концепції Л.Курбаса, реалізованої не тільки театральним об'єднанням «Березіль», але і в дослідженнях, які проводились у театрах Одеси, Дніпропетровська та Харкова. З'ясовано, що відбувається розширення тематики досліджень у межах всієї театральної системи, яка охоплювала сільського глядача і театральну самодіяльність, явище самодіяльної «теакритики», ефективність втручання глядача в театральний процес. Соціо-театральні дослідження активно впливали на театральний процес. Соціологія театру інституалізується і досягає у 20-і роки високого рівня (А. Лягущенко). У 60-і роки поновлення соціологічних досліджень театру відбувається як шляхом соціологічної орієнтації у підготовці спеціалістів з організації, планування та управління театальною справою у Київському державному інституті театального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого (І. Безгін) так із допомогою спорадичного вивчення театральної публіки (Запоріжжя, Чернівці, Київ) [Андрущенко, 1998, с. 625].

У 70-і роки соціологія театру інституціонально формується (секція соціологічних досліджень театру при Українському театальному товаристві, а з 1975 р. Рада з питань економіки, соціології і організації театру, лабораторія організації творчих процесів Міністерства культури України – І.А.Зазюн), складається емпірична основа її розвитку на базі досліджень глядача та наукової організації театального процесу [Андрущенко, 1998, с. 632].

У 80-і роки відбувається поворот досліджень до цілісного вивчення театального життя в Україні, до їх зв'язку з практикою, вивчення динаміки соціокультурних змін в українському театрі.

Вивчається роль театру в соціалізації молоді (С. Паламарчук). Завершується в основних рисах формування соціології театру як самостійної галузевої соціології, предметом якої постає нова театральна-художня реальність і її показники.

У 90-і роки за єдиною програмою продовжується порівняльне дослідження динаміки соціокультурних показників діяльності українських драматичних театрів (І. Безгін, В. Ковтуненко, О. Семашко). Н.М. Корнієнко розкриває соціокультурне підґрунтя постмодерністських тенденцій в українському театрі 80-90-х років ХХ ст., продовжуються дослідження публіки та нового соціокультурного контексту. В ці роки завершується формування соціології театру [Биструшкін, 2009, с. 20].

Значною подією в театральному житті України стало проведення в 1958 році фестивалю «Перша українська театральна весна». Пожвавлення в національно-культурному житті активізувало інтерес суспільства до театального мистецтва. В Україні в 1965 році працювало 60 театрів, які протягом року відвідували близько 15,5 млн глядачів. Протягом 1958-1965 років кількість глядачів у театрах республіки збільшилася з 14,3 до 15,5 млн на рік. У співдружності з театрами плідно працюють українські драматурги. Лише за вказаний період у театрах поставлено 100 їхніх п'єс. Схвалення громадськості дістали вистави «Фауст і смерть» О. Левади, «Веселка» М. Зарудного, «Нащадки запорожців» О. Довженка, «Де твоє серце» О. Коломійця та ін. Проте, як зазначалося на засіданні колегиї Міністерства, падіння престижу професії актора, режисера та інших пов'язане з вкрай низькою заробітною платою, соціальною незахищеністю та побутовою невлаштованістю їх представників [Антонович, 1993, с. 228].

## 1.5 Сучасні теорії глядача театру ХХ століття

Сучасні теорії театру Е. Фішер-Ліхтей, Х.-т. Леман висувають нове «антропологічне» розуміння постановки. Пропонуючи відмовитися від ідеї вистави як твору, теоретики висувають тезу про виставу як зустрічі акторів і глядачів, як про подію, межі якого не задані заздалегідь, а творяться в процесі. Переосмислення фігури глядача виявляється результатом нового розуміння вистави як простору комунікації. Актори своєю присутністю і своєю грою впливають на глядача, а глядач, в свою чергу, своїми реакціями впливає на простір вистави і гру акторів.

Сучасні театральні практики (другої половини ХХ ст.) прагнуть запропонувати глядачеві осмислити свою роль і становище, часто через порушення звичних рамок комунікації і дестабілізуючих ситуацій.

Досліджуючи ритуали переходу, В.Тернер виділяв три стадії [Еко, 2004, с. 78]:

- 1) стадію відділення (індивіда — від повсякденної середовища і звичного оточення);
- 2) перехідну стадію (стадію трансформації, коли учасник ритуалу знаходиться в проміжному положенні між різними станами і сферами);
- 3) стадію відновлення (повернення в суспільство в новому статусі, зі зміненою ідентичністю).

Така концепція, пов'язана з ритуалами переходу, допомагає висловити важливість сучасної театральної комунікації. Тернер описав стан, в якому знаходиться учасник ритуалу: «в проміжку між положеннями, запропонованими і розподіленими законом, звичаєм, умовностями і церемоніалом» [Еко, 2004, с. 103]. Це положення, коли попередній статус вже втрачено, а новий ще не знайдений, а значить, втрачена структура і певне місце суб'єкта в цій структурі. Фішер-Ліхтей ж вказує на те, що сучасні постановки за схожим принципом дестабілізують глядача. В експериментальних виставах глядач часто не розуміє, чи почався вже спектакль, хто тут артист, а хто глядач та якою може бути його власна залученість в видовище [Германн, 2004, с. 31].

Описуючи положення глядача в сучасному театрі, Фішер-Ліхтей оперує рядом понять, протилежних поняттю комфорту. Це такі конструкції, як «стан кризи» (який неможливо подолати, дотримуючись загальноприйнятих правил поведінки), «ризик», «неможливість контролювати те, що відбувається», «постійна зміна позицій між суб'єктом і об'єктом» (коли глядачі і актори міняються місцями, наприклад, коли неясно, хто за ким спостерігає — глядачі за артистами або ж артисти за глядачами), «стан нестабільності», «незвичайні» і «дезорієнтують глядача» ситуації [Германн, 2004, с. 42].

Друга концепція комфорту, що відноситься до сучасних театральних практик, на відміну від традиційної концепції, передбачає глядацьку свободу, відсутність маніпуляцій глядацькими емоціями, більш тонкі і складні механізми залучення глядачів. У цьому випадку мова йде про глядача як суб'єкта і про його ролі в процесі вистави.

Вистави Х.Геббельс пропонує розглядати як «загальнодоступні простору», глядацький комфорт для нього пов'язаний з можливістю отримати простір, свободу, свою частину цього загального простору, пережити власну суб'єктність: «Мислима перспектива могла б полягати в тому, щоб в опері і драматичному театрі відкрити глядачам необхідний простір і залишити його відкритим, тобто не заповнювати простір глядацьких очікувань картинами однозначності, не позичати, які не заклеювати. Останнє означає недооцінювати публіку, опікати, вчити - і рідко чомусь гарному» [Геббельс, 2015, с.146].

В контексті відносин глядача і видовища необхідно торкнутися теми тілесності. Сучасні теоретики театру приділяють велику увагу цій категорії. Робота з тілесністю актора в актуальних спектаклях є сильним засобом впливу на глядача: самодостатня тілесність артиста, яку являє сучасний театр, потужно заявляє про свою присутність. Тілесність виявляється в розриві між тілом і свідомістю, дистанційованості людини по відношенню до самого себе. Тобто коли глядач чимось дуже захоплений, інтригою чи сюжетом або монологом артиста [Геббельс, 2015,с. 178].

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Досягнутий сьогодні рівень соціологічних досліджень щодо театру надає можливість в просторі соціального функціонування, діалогу художника сцени, публіки і критики цілісно проаналізувати і осмислити динамічний розвиток основних елементів духовного життя суспільства, спрямованих до гармонії суспільних відносин в найширшому значенні.

Соціологічні дослідження свідчать, що характер відносин людини і суспільства, художника і держави, публіки і театру в значній мірі визначається реальними умовами існування особистості в конкретному соціумі на самих різних його рівнях, адже театр є соціальним інститутом, який має комплекс правил поведінки, принципів, культурних норм, охоплюють певну сукупність людей, забезпечуючи відносну стійкість соціальних відносин. Театр як інститут реалізує комплекс базових потреб щодо соціалізації особистості, трансляції соціальних норм і культурних цінностей, соціального досвіду. Разом з тим театр розглядається як механізм формування особистості і елементами впливу є: соціальне пізнання, оволодіння певними навиками практичної діяльності, засвоєння певних норм, позицій, ролей та статусів, вироблення ціннісних орієнтацій та установок, а також включення особистості в активну творчу діяльність. За допомогою впливу театру формується духовна сфера та поведінка особистості, накопичується система знань, яка засвоюється нею в процесі перегляду театрального дійства. Одночасно відбувається процес формування компонентів структури особистості — пам'ять, культура і діяльність.

Інформація і комунікація є двома рівнями процесу спілкування. На першому рівні процесу спілкування, театр несе в собі інформацію до глядача, створює умови для пізнавальної діяльності, є пізнавальним ресурсом при формуванні уявлень, ціннісних орієнтирів, стереотипів поведінки тощо. На другому рівні процесу спілкування публіки з театром, одержана інформація поєднується з системою існуючих норм і цінностей, регулює контакти з оточуючим середовищем, передусім соціальним.

Одна з важливіших актуальних завдань вивчення театру складається сьогодні в переосмисленні динамічно-мінливих соціальних соціально-психологічних, духовних, економічних зв'язків та історичних передумов. В результаті такого переосмислення сформувалася модель соціального функціонування театру, яка спирається на фундамент глибоких економічних обґрунтувань, принципово нових організаційних основ, а головне, усвідомлення цілісності театру як унікального соціального і художнього організму, діяльність якого базується на принципах і механізмах, що поєднують енергетичний потенціал масового і індивідуально-особистісне спілкування.

Сучасні театральні практики прагнуть запропонувати глядачеві осмислити свою роль і становище, часто через порушення звичних рамок комунікації і дестабілізуючих ситуацій.

Сучасні теорії театру Е. Фішер-Ліхтей, Х.-т. Леман пропонують відмовитися від ідеї вистави як твору й висувають тезу про виставу як зустрічі акторів і глядачів, як про подію, межі якого не задані заздалегідь, а творяться в процесі. Актори своєю присутністю і своєю грою впливають на глядача, а глядач, в свою чергу, своїми реакціями впливає на простір вистави і гру акторів.

## **Розділ II. СУТНІСТЬ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА СУЧАСНОГО ГЛЯДАЧА**

### **2.1 Засоби впливу театрального постмодернізму на свідомість.**

Перформанс, хепенінг та інвайронмент є інтерактивними формами мистецтва, у яких важливу роль відіграють імпровізація і випадковість, але хепенінг характеризується спонтанністю та непередбачуваністю більшою мірою, адже участь публіки у ньому рухає сценічну дію. Спільною ознакою цих практик є їхня процесуальність. Важливою стає саме подія, а не конкретний результат.

А. Капроу вперше наводить теоретичне обґрунтування хепенінгу, характеризуючи його як «сукупність подій, виконаних або сприйнятих у більше ніж одному часі і просторі. Хепенінг, на відміну від сценічної п'єси, може відбутися в супермаркеті, під час автомобільної подорожі по автотрасі на самоті, під купою лахміття, на кухні в друга, причому як одного разу, так і регулярно... Це мистецтво, але здається, що воно ближче до реального життя» [Зілов, 1976, с. 43].

Основа структури хепенінгу це:

- відмова від схеми «сцена – аудиторія»;
- неповторюваність дійства;
- глядач учасник дії;
- відсутність сценарію і сюжетної лінії;
- непередбачувана тривалість видовища.

Французький мислитель Ж.-П. Сартр вважає провісником хепенінгу вистави «театру жорстокості» А. Арто: «Дійсно, здебільшого хепенінг – це вмiла експлуатація жорстокості, про яку говорив Арто... Сцена відсутня, усе трапляється прямо посеред залу або ж на вулиці, на березі моря; усе відбувається між глядачами і тими, кого ми назвемо вже не акторами, а дійовими особами; між ними існує лише тимчасове розмежування, тобто розмежування в часі. Дійові особи реально щось роблять – не важливо, що

саме, але неодмінно щось провокаційне, зухвале – і це приводить до того, що відбувається реальна подія – не важливо яка!» [Ортега-и-Гассет, 1925, с. 70].

Ж.-П. Сартр зазначає, що відмова від театральності заради реального проживання події – гасло А. Арто, режисера-авангардиста [Ортега-и-Гассет, 1925, с. 73].

На думку американського мистецтвознавця С. Зонтаг, хепенінг – це «бісівська комедія», мета якої полягає в тому, щоб «пробудити сьогоднішню публіку від її комфортної емоційної анестезії» [Зонтаг, 1997. с 103]. Варто зазначити, що саме провокаційність дійства актуалізує нові теми для обговорення в суспільстві, які свідомо залишаються поза межами повсякденної дискусії внаслідок своєї неоднозначності. Залучення глядачів до співавторства, яке найчастіше характеризувалося безглуздістю дій та безчинством, становило драматургічну основу хепенінгу.

М. Скорнякова зазначає, що в процесі ігрової імпровізації «...глядачі непомітно для самих себе втягувались у дію, мимоволі стаючи співучасниками. Тільки тоді, коли все закінчувалося, загальна картина подій вибудовувалася в щось цілісне» [Скорнякова, 1997, с.219]. Непередбачуваність видовища провокувала емоційний шок і повністю змінювала зміст та тривалість дійства. Безглузді дії учасників у навмисно створених абсурдних умовах відображали приховані проблеми суспільства.

Мета хепенінгу – у процесі ігрової імпровізації надати вихід підсвідомим імпульсам, стати джерелом нового досвіду реципієнта. Безпосередня участь у мистецькій дії впливає на чуттєву сферу людини, що трансформується в міру того, як певні зміни відбуваються в системі візуального і тактильного сприйняття. Глядацька творчість вможливорює інтерпретацію, розуміння множинності смислів тексту та потребує від індивіда відповідного естетичного, духовного, інтелектуального досвіду. Глядач починає краще розуміти механізми не лише створення сучасного мистецтва, а й функціонування сучасного суспільства, економіки і політики, а також отримує нові знання та психологічний досвід. Хепенінг базується на ігровій імпровізації, яка надає

вихід різноманітним підсвідомим імпульсам глядачів та слугує для підтримання або зміни соціальних значень під час такої мікровзаємодії.

У 1961 році Алан Капроу, засновник теорії та практики хепенінгу, створив дійство «Слова», котре назвав «Інвайронмент зі світлом і звуками». Власне, ця подія і стала висхідною для впорядкування практичної термінології довкружного театру. Естетика інвайронментальної вистави ґрунтується на принципі презентації реальності. Місце, у якому відбувається спектакль, більше не створюється штучно, а є цілком реальним, існуючим у повсякденні. Пітер Брук зазначав, що здатен «взяти будь-який порожній простір та назвати його пустою сценою» [Брук, 1976, с.239].

Вагомого значення під час формування інвайронментальних ситуацій набуває зв'язок між обраним для вистави середовищем та, власне, місцем дії п'єси, темою та ідеєю твору. Іноді довкілля диктує тему видовища, а мистецька акція, що там відбувається, дозволяє підкреслити унікальність певного публічного місця, перетворити його в арт-простір.

## 2.2 Постмодернізму в репрезентації соціокультурних смислів.

Постмодернізм змінює репрезентацію соціокультурних смислів в умовах становлення суспільства споживання та перетворення гомогенної масової культури на гетерогенну, субкультурну. За І. Гофманом та Е. Кассіерером, сам постмодернізм став наступним етапом винаходу нових культурних формоутворень, що почав визначати новий для суспільства спосіб сприйняття дійсності.

Канони самопрезентації індивіда, вироблені класичною культурою, спочатку диференціюються, а потім і зовсім переходять на процес конструювання індивідуального стилю самопрезентації в культурі посткласичній. Класична суспільна інституція, за І. Гофманом, у добу постмодернізму перетворюється на суспільну інтеракціоністську інституцію, у якій перебуває мікровзаємодія.

Характеризуючи на макрорівні первісну рецепцію раннього постмодернізму, Умберто Еко ж наголосив на наявності руйнівного потенціалу постмодерністського осмислення мистецтва. На його думку, мистецтво освоює безладдя дійсності, це «плідний безлад, позитивність якого виявила сучасна культура руйнацією традиційного порядку, що вважався у західної людини незмінним, остаточним і ототожнювався з об'єктивною структурою світу», на означеному етапі розвитку воно «відкидає ті схеми, які в традиційній психології та культурі вкоренилися настільки, що стали здаватися природними» [Еко, 2004, 93]. Саме в цьому ключі слід розглядати узагальнюючу класифікацію основних ознак постмодерністського мистецтва, запропоновану американським літературознавцем Іхаб Хасаном у праці «Ще раз. Постмодерн» [Hassan, 1994. с. 47]. Його система фіксує особливості, характерні в тому числі і таким постмодерністським театральним практикам як перформанс, хепенінг, інвайронмент:

- **фрагментарність.** Постмодерністські театральні практики використовують колаж, як один із основних прийомів. Зв'язок узгодження частин сценічної дії зникає, на зміну йому приходять розщеплений літературний твір. Традиційна

структура руйнується, перетворюючись на окремі, часто не узгоджені між собою, фрагменти. Означена деконструкція характерна під час створення хепенінгу;

- **деканонізація.** Відмова від звичних театральних форм на користь експерименту, заперечення попереднього мистецького досвіду. Відступ від макронаративів, руйнування яких відбувається за допомогою іронії. Однак І. Хасан відзначає і позитивні форми руйнації, наприклад, фемінізацію культури;
- **невизначеність.** Означену характеристику І. Хасан зіставляє з постмодерністським світосприйняттям індивіда, наголошуючи, що «невизначеність пронизує наші дії, ідеї, інтерпретації, вона створює наш світ». Двозначність прочитання сучасних мистецьких творів – один із основних принципів постмодерністських художніх концепцій;
- **втрата «Я», безособовість.** Для постмодерністських театральних практик характерна відмова від традиційного «Я», відбувається стирання особистості. Сценічна дія провокує багатоваріативне тлумачення, формує різоматичне середовище, позбавляється своєї уявної «глибини»;
- **гібридизація.** Сучасна театральна культура тяжіє до схрещування традиційних видів та жанрів мистецтва. Запозичення творчих методів і стилів попередніх епох збагачує сферу репрезентації. Завдяки вдалому використанню плагіату та пародійності відбувається дифузія елітарної та масової культур;
- **карнавалізація.** Означений термін було введено М. Бахтіним, на якого і посилається І. Хасан. Одним із головних постулатів театральних практик постмодернізму є проникнення мистецтва в життя, адже карнавал і є «реальною формою життя». Викристалізуються такі поняття як комізм, сміх, що за своєю природою знищують будь-яку ієрархію, поєднуючи високе з низьким, величне з нікчемним;

- **перформанс.** Тіло, жести, поведінка художника стають засобом і матеріалом для творчості, здатні безпосередньо впливати на поведінку глядача та його свідомість;
- **конструктивізм.** В обґрунтуванні цієї ознаки постмодерністського мистецтва Хасан посилається на Ф. Ніцше, Г. Н. Гудмена. Автор наголошує на «конструктивістському характері» творчості;
- **іронія.** Іронічність необхідна людському духу в спробах пошуку істини. Для постмодерністських театральних практик властиві прийоми гротеску, алегорії тощо;
- **іманентність.** Нині спостерігається розширення сфери наших почуттів, природа стає культурою, а культура — іманентною системою семіотики. Це досягається завдяки засобам масової інформації та новітнім технологіям. За допомогою нових технічних засобів стало можливим розвинути людські почуття. На відміну від модернізму, у якому зростав інтерес до пошуків трансцендентного, постмодерністські пошуки спрямовані на людину, її здібності, на виявлення трансцендентного в іманентному.

На думку Н. Маньковської, специфіка постмодерністської естетики пов'язана з «некласичним трактуванням класичних традицій. Відійшовши від класичної естетики, постмодернізм не вступає з нею у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на новій теоретичній основі» [Маньковская, 2000, с.125]. Постмодерністська тенденція є неканонічною у зв'язку зі своїми «принциповою асистематичністю, свідомим еkleктизмом, установкою на розхитування поняттєвого апарату класичної естетики, її норм та критеріїв. Її каноном стає відсутність канону» [Маньковская, 2000, с.128]. Постулати свободи творчості, відкритості та процесуальності художнього твору, відсутність поділу на жанри і стилі стали ідеальними умовами для подальшого розвитку перформансу, хепенінгу й інвайронменту в площині світової та української видовищної культури.

Постмодерністська театральна реальність трансформує основоположні для класичного театру принципи мімезису та катарсису. Е. Кассіерер виділяє

«підсилення» за допомогою акціонізму сфери «вираження» та руйнує жорстку структуру вистави, тому переорієнтація виражається в зміщенні акценту з твору на процес, у зникненні ідейного вузла, смислового центру, у цитатності, іронії, мовній грі, знятті бар'єру між сценою та залом, зміні статусу автора, режисера, актора.

Криза репрезентацій вважається магістральною ознакою мистецтва постмодернізму, тобто певної системи уявлень індивідуума про реальність та можливості її відображення. Погляд модерністів на театр як на «буржуазну інституцію» постмодерністами замінюється поняттям сценічної діяльності як інтелектуальної парадигми [Karlow, 1968 с. 8].

В. Діанова визначає два типи сучасного театрального авангарду: «театр просторової постановки смислу» (пов'язаний із класичною традицією) та «театр радикальний», де глядач не лише сприймає інформацію, а бере участь у творчому акті, в теургічному дійстві, пов'язаному з народженням сенсу» [Гладков, 1990, с. 67]. Перший вид тяжіє до класичної традиції, другий – акцентує глядача на продукуванні смислу, таким чином стираючи однозначність у сприйнятті художнього твору. Процес виникнення нового театрального ландшафту зумовлює інтерес щодо функціонування постмодерністських театральних практик у контексті постмодерністської культури.

В основу постмодерністського художнього мислення покладено принцип деконструкції (термін Ж. Дерріди). За науковцем, деконструкція – «це метод, застосований інтерпретатором, який перебував поза текстом, для того, щоб зруйнувати його жорсткі й довільні ієрархії» [Гладков, 1990, с. 81]. Деконструкція класики заперечує ідею відповідності першоджерелу, вона трансформує за допомогою гри з культурним інтертекстом. Бажання опанувати досвід світової культури за допомогою її іронічного цитування – один із головних інструментаріїв в естетиці постмодернізму.

Такої думки дотримується і дослідник українського сучасного театру Н. Мірошніченко: «Визначити формальні риси постмодерну не так складно.

Найголовніші з них - використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне цитування, визнання вторинності, принципової неможливості створити щось нове, але цитування не формальне, а переосмислене. Як похідні цих принципів – застосування гри, багаторівнева організація тексту» [Васильєв, 2005, с.1]. Важлива особливість постмодернізму в театральному мистецтві – цитування у виставах художніх прийомів попередніх століть, яке здатне переосмислювати історичні процеси, виявляючи новий зміст.

Вистави, поставлені в дев'яності роки ХХ ст. такими режисерами, як Франк Касторф, Айнар Шлеєф або Крістоф Шлінгензіф, були експериментальними. Але оскільки процеси спільної дії рівноправних партнерів здійснювалися в них за «демократичною моделлю», то деякі учасники навіть не розуміли, що перебували в ситуації лабораторних досліджень. Задля правильного впливу такої вистави, необхідно використовувати такі інструменти як перформативність та подія. У процесі сприйняття вистави в деяких глядачів виникають певні фізіологічні, афективні й моторні реакції: виступає піт, частішає пульс, пришвидшується серцебиття, перехоплює подих, накочуються сльози, пересихає в роті. Глядачам може стати соромно, страшно тощо.

Також характерною ознакою театрального постмодерну є «звільнення» від авторитету літературного тексту. Весь традиційний театр базується на домінуванні вербального тексту, що, на думку А. Арто, тільки спотворює природу театру, позбавляє його художньої автономії. Проти теорії літературного центрування виступає і Г. Крег, вважаючи, що «найдовговічнішою драмою є драма безмовна». Слово існує в посткласичному театрі, але воно перестає керувати змістом дії, підкорюючись візуальним і пластичним елементам та поступаючись місцем зоровим образам. Відмова від слова як головного носія раціонального змісту і перехід театру на невербальний рівень мислення є основою знищення принципу репрезентації в постмодерністському театральному середовищі.

Візуальний образ починає домінувати в сучасній культурі. Текст вистави сприймається як «тотальний текст» і включає в себе музику, пластику, відеопроекції та інші виражальні засоби сучасного театру, які діють поряд з акторським існуванням. Усі ці виражальні засоби перебувають у «вільній композиції». Наприклад, фішка вистави «Добро, добро...Халва», представленої Іннародним театром абсурду «Воробушек», проявляється в її завершенні, яке щоразу є новим. Плацдармом для фіналів служать яскраві закінчення фільмів, мультиків, спортивних змагань.

Наступний принцип театрального постмодернізму полягає у відкритості структури, яка унеможливорює однозначне прочитання, відкриває текст множинності інтерпретацій, змінює акценти у взаєминах акторів та глядачів. У. Еко вважає «відкритість» своєрідною «трансцендентною схемою» структурування художньої форми в постмодернізмі. Постмодерністський образ не розрахований на однозначну розшифровку, оскільки містить багато значень, що надає можливість суб'єктивного сприйняття. Пропонуючи глядачеві завершити роботу у своїй свідомості, художник немов перекладає частину відповідальності на нього, надаючи особливий статус і зазначаючи: тільки особистість нині має справжнє значення [Енциклопедія постмодернізму, 2003. с.503]. Неможливість що-небудь прочитати однозначно дозволяє висувати версії, варіанти, перегравати і переосмислювати ситуації. Тому поняття композиції як системного, логічного співвідношення частин твору зникає, заміщуючись принципом декомпозиції – свідомим створенням хаосу на всіх рівнях розповіді.

На думку Р. Барта, сюжет класичної вистави рухається «від питання до відповіді», а постмодерністський текст базується на ідеї розгалуження подій. Специфічна сюжетна поліфонія досягається за допомогою наділення події неоднозначним прочитанням, у результаті чого формується декілька версій трактування, жодна з яких не може бути догмою [Дмитрієвський, 2004, с. 34]. Такі засоби розщеплення сенсу надали художній потенціал декомпозиції як основному способу сприйняття постдраматичної вистави. Асоціативна гра

вможлиблює нескінченні варіації, дозволяє паралельно осмислювати різні рівні тексту, досягаючи багатовимірності, розгалуження за різними напрямками. З тексту усувається все, що може забезпечити його цілісність, поєднати в стабільну структуру. «Продовжувалися також експерименти із поєднанням у рамках однієї вистави різних за жанром та стилем текстів, а також навмисне, підкреслене зіткнення різних, різко відмінних жанрово-стильових «блоків»» [Зонтаг, 1997, с.133], що унеможлиблює визначення жанру, адже полістилістика і мозаїчність руйнують такі категорії, як метод, стиль, вид.

В. Діанова зазначає, що «Такого роду мистецтво вдається до прийомів інтертекстуальності письма, цитування, пастишу, колажу, які розраховані на високий інтелектуальний рівень читача, слухача, глядача... Маргінальність постмодерністського мистецтва, нехтування видовою та жанровою диференціацією, стилем, традиційними художніми критеріями, виявилось, як правило, не прийнятним непідготовленим глядачем, вихованим у рамках класичних традицій і загальноновизнаних канонів» [Виговський, 2004. с.87]. Через постійні провокації стосовно класичної естетики і мистецтва певних культурних традицій вистави постмодерністського театру лишуються незатребуваними серед широкого загалу глядачів.

Постмодерністські театральні практики апелюють переважно до молодіжної аудиторії, а не до «консервативного» суспільства. Явище неприйняття сучасного мистецтва більшістю глядацької аудиторії проаналізовано Х. Ортегою-і-Гассетом. «Ось чому нове мистецтво поділяє публіку на два класи - тих, хто розуміє, і тих, хто не розуміє його, тобто на художників і тих, які художниками не є. Нове мистецтво - це чисто художнє мистецтво» [Ортега-и-Гассет, 1925 с. 91].

Сучасна вистава часто являє собою не втілення конкретного режисерського задуму, а продукт спільної роботи актора і глядача, адже межа між мистецтвом і життям, актором і глядачем, знаком та його референтом стає вкрай рухомою. Сценічні дії співвідносяться за принципом вільних асоціацій, у разі зіткнення яких можливе виникнення нового змісту. Акцент зміщується зі

значення, на процес його створення глядачами, адже режисер не наполягає на однозначності прочитання, процесуальна сценічна дія – це інструмент, який надається глядачеві для того, щоб той міг самостійно сконструювати зміст.

### **2.3 Постдраматичний театр кінця ХХ ст за ідеологією Ханс-Тіса Лемана.**

Кінець ХХ ст. охарактеризувався неймовірною кількістю експериментальних вистав, які відбувалися не лише в театральних приміщеннях, а й у просторах абсолютно не призначених для проведення сценічної дії. А. Баканурський у статті «Українська режисура в контексті постдраматичного театру» зазначає, що джерела постдраматичного театру слід шукати в процесах, пов'язаних із проникненням кінематографа в міську культуру на початку ХХ ст. Кінематограф як конкурентна загроза для театру визначив певні інтенції стосовно зміщення акцентів із традиційного драматичного тексту на візуальну складову вистави. Х.- Т. Леман, розглядаючи проблему сприйняття такого театру, зазначає: «постдраматичний театр пропонує себе як місце зустрічі різних мистецтв, а тому потребує і нового потенціалу сприйняття, який відійшов би від драматичної парадигми. А тому не дивно, що прихильники інших мистецтв часто відчують себе набагато впевненіше в його сферах, ніж завзяті відвідувачі звичайного театру, звиклі до літературних, нарративних театральних форм» [Енциклопедія постмодернізму, 2003, с.50]. Автор виділяє такі ознаки традиційного театру: вистава – це ілюстрація п'єси; ціль – створення ілюзії, імітація реального життя. Для постдраматичного ж театру: багатозначність, мистецтво як фікція, театр як процес, відсутність наслідування традиції, різномірність і неоднотипність, нетекстуальність (текст як матеріал для опори), деконструкція, плюралізм, безліч кодів, руйнування, деформація, актор як тема і головний персонаж, антиміметичний принцип. Для обґрунтування своєї теорії Х.-Т. Леман звертається до історії європейської театру, який вважався театром драми, адже його основу становить власне драматичний текст, а вистава, по суті, є просто його інсценізацією.

У межах таких взаємостосунків між театром і текстом було сформовано одну з постдраматичних театральних практик – документальний театр. «Репрезентаційна модель документального театру передбачає художнє

перенесення реального життя на сцену, тільки не шляхом авторської інтерпретації, а через монтажне переоформлювання дійсності, згідно дослідження, здійсненого навколо життєвого джерела» [Сидоренко, 2006, с. 58]. Серед таких масивів текстів треба звернути увагу і на масиви документального матеріалу (щоденники, документи, особистий візуальний матеріал), які можуть бути долучені до формування сценічної дії.

Постдраматичний театр відмовляється від дублювання літературної конструкції і вигадує свою, тобто стає новітньою формою сценічної репрезентації, в якій літературна основа деконструйована і вписана в іншу структуру. «Те, що глядачі самі визначають свою ситуацію і змушені брати відповідальність за спосіб своєї участі в ситуації, стає невід'ємним моментом постдраматичного театру» [Енциклопедія постмодернізму, 2003, с. 103]. Театр більше не самодостатній без глядача, який стає співавтором вистави. Залучення публіки для побудови сценічної дії у постдраматичному театрі стає принциповим. Якщо зникає необхідність в цілісності висловлювання, комунікація здійснюється не через розуміння всього тексту вистави, а через стимуляцію уяви глядача. Як і в інших культурних постмодерністських формоутвореннях, в постдраматичному театрі відбувається тотальна гібридизація, розмиваються межі між стильовими напрямками: поєднання вербального театру з новітніми цифровими технологіями, цитування зразків класичної літератури прийомами бурлеску тощо.

Вибудовуючи свою теорію, Х.Т. Леман зазначає, що не всі постмодерністські театральні практики існують у постдраматичній парадигмі. Однак, постдраматичний театр постійно модифікується, виникають нові модуси його існування, збагачується художня мова, що доводить тезу про те, що означена театральна практика не вичерпала себе і є досі актуальною.

## 2.4 Незалежні театри України

Сьогодні театр ХХІ століття— це театр взаємодії і активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, який співзвучний з ритмом сучасного суспільства. Сама парадигматика театру як чистої форми істотно змінилася під впливом сучасного візуального мистецтва, філософських дискурсів, цифрових технологій та мас-медіа [Театральна лабораторія, 2015, с.1].

Український театр налічує в своєму репертуарі більшість класичних творів, а нова європейська драматургія залишається майже невідомою. Глядач, не знайомий з різноманітністю сценічних діалектів і з недовірою сприймає спроби режисерів експериментувати з формою. Багато хто вважає, що відставання українського театру від європейського спричинене лише відсутністю сучасних сценічних технологій, але насправді розрив глибше і принциповіше. До цього треба додати й проблеми театральної школи — негнучкої, орієнтованої на консервування традицій, а не на знайомство та освоєння молоддю спектра різних художніх систем.

Але в Україні в останні три-чотири роки почало формуватися нове мистецьке покоління — режисери, драматурги, актори, художники, критики — прагнуть творчо реалізуватися. І, що важливо, мають для цього ресурси. Йдеться, зокрема, й про обізнаність із тенденціями світового театрального процесу [Васильєв, 2015, с.1].

Наразі театр перетворюється на один із експериментальних майданчиків для випробовування креативних можливостей не тільки нових технологій, але й нової театральної мови. І впевненими лідерами у цих творчих процесах стали в останні роки незалежні театри. Тільки у Києві, на 28 офіційних театрів, існує більше ніж 100 незалежних. Такі театри складаються з продюсера або режисера, актори часто змінюються від вистави до вистави та кожен театр має свою специфіку. Наприклад, «Театр переселенця» – документальний театр, PostPlay працює з перформансом, а Pic Pic – імерсивний театр [Семеник, 2018, с.1].

Незалежний театр – це театр приватної форми власності, діяльність якого наближена до західних моделей антрепризи. Тобто режисер збирає трупку під окремий проект, не створюючи постійного колективу. Розрізняють театри-студії, арт-проекти та власне незалежні – приватні театри. Останні можуть бути проектними (без постійного репертуару) чи на зразок державних – репертуарними. Тож, наприклад PostPlayТеатр або «Дикий театр» – репертуарні, як і комунальні, але проводять кастинг акторів для кожного проекту окремо.

Вистави незалежних театрів формують рекламну історію своїх брендів. На своїх афішах вони завжди вказують власні логотип і назву, зазначають авторів проекту, його виконавців і продюсерів. Часто саме на афішах та іншій друкованій продукції простежується впізнаваний фірмовий стиль організації [Головненко, 2018. с. 26]. У ЗМІ, характеризуючи активізацію незалежних театрів, зазначають, що до театру поступово приходять покоління молодих професіоналів, які не цураються слова «менеджмент» у контексті своєї діяльності в професії. На сторінках преси можна зустріти й зовсім безапеляційні твердження, що театр поступово виходить у площину конкурентоспроможної альтернативи культурного дозвілля та інтелектуального харчу для людей, які прагнуть мислити, гостро відчують фальш і здатні критично обирати: що їм потрібно, а що можна лишити на смітнику історії [Гайшенец, 2017, с.1]. Навіть явні успіхи державних театрів викликають у представників незалежного руху скептичну реакцію. «У Києві є традиція походів у театр. Але немає планки якості: всі йдуть і дивляться, що показують. Не всім людям потрібно, щоб з ними говорили про війну, ксенофобію, сексизм» [Семеник, 2019, с.1].

Що ж до самих незалежних театрів, то можна констатувати, що останнім часом такі театральні колективи, займаючись промоушеном нових проектів, використовують термін «вперше в Україні». Така вже практично обов'язкова ремарка на афіші, звичайно, привертає до себе увагу, додає вагомості і

відображає реальну ситуацію – кожна труппа, в конкретному складі, з конкретним твором, здійснює своє «вперше».

Одним з найпопулярніших незалежних театрів став вже згаданий «Дикий театр». Його вистави збирають аншлаги, хоча вони говорять на непрості теми: про гендерну нерівність, стереотипи, байдужість і навіть про світовий тероризм. «Дикий театр» засновано у 2016 році. Причиною його появи був театральний голод. Тоді й виникла ідея створити театр, який би говорив з глядачами однією мовою та торкався питань, які хвилюють сучасну людину. Найбільше відкриття за два роки існування «Дикого театру» – це те, що він став довгостроковим проектом. Ярослава Кравченко наголошує, що «у нас є система державних і незалежних театрів. Бюджетні гроші йдуть виключно на державні театри. Але при цьому є глядачі які ходять в незалежні театри. Це означає, що держтеатри не в повному обсязі задовольняють їхні культурні потреби. А ще це означає, що десь державний сектор не допрацьовує, тому що держтеатр, який фінансується коштом глядачів, не дає цим глядачам того, що їм потрібно. Саме тому вони йдуть до нас. Відповідно, якщо ми виробляємо 20% контенту, якого не вистачає, значить, ми виконуємо функцію, яку мають виконувати держтеатри. Різниця в тому, що ми робимо все за свої ресурси, платимо гроші державі і ці ж гроші йдуть на фінансування державних інституцій». Втім, творці «Дикого театру» вважають, що актуальний театр – поза зоною комфорту, яку вони, на їхню думку, і руйнують своїми виставами. Тож, існування самого театру у далеких від комфорту умовах теж виглядає логічним [Семеник, 2018, с.1].

У грудні 2009 року, цілком несподівано для епохи кризи, в столиці з'явилася нова театральна сцена – Центр мистецтв «Новий український театр». Власне тут два театри в одному. Перший – дитячий, другий – «Новий український театр» з дорослими, ґрунтовно продуманими, драматичними творами. Позиція театру така, що репертуар складається наполовину з сучасної драматургії, а наполовину – з класики. Тому, якщо у театрі з'являється вистава за класичним твором, то наступна прем'єра обов'язково буде за текстом сучасного

драматурга, і це така п'єса, яка ще не з'являлась на сценах інших театрів. Такими «відкриттями» у «Новому українському театрі» стали п'єси Наталі Уварової, Романа Горбика, Віктора Рибачука, Миколи Халезіна, Марини Смілянець, вистава за мотивами творів Тані Малярчук [Новий український театр, 2014, с. 1].

Доволі резонансною є сьогодні й робота PostPlay Театру, яка зивають у пресі «першим українським андеграундним театром». Своїми проектами він привертає увагу суспільства до «незручних», гострих, болючих тем. Тематика вистав – від політичних до гендерночутливих, кожен зможе знайти близьке для нього. Колектив театру переконаний, що однією з важливих на сьогодні проблем є питання соціальної комунікації. Тож, театр створює умови для суспільного діалогу, дає право бути почутими тим, кого суспільство зазвичай ігнорує. Через мистецькі акти він залучає проблеми вимушених переселенців та інших «нових пригноблених» груп до культурного й загальнодержавного контексту. Таким чином підняті у виставах та на обговореннях гострі питання отримують суспільний резонанс.

Специфіка PostPlay Театру ще й в тому, що після вистав зазвичай відбуваються обговорення, котрі інколи переростають у палкі дискусії. Предмет обговорення – не сама вистава та її естетична цінність, а коло окреслених нею проблем. PostPlay Театр надає можливість висловитися кожному, хто готовий почути та поважати думку інших [PostPlay Театр, 2018, с.1].

Також Києві існує епатажний театр з незвичною назвою «Сірий Театр Чуттєвого психоаналізу». Його відмінні риси – інтелектуальність, гумор і еротизм, а ще атмосфера кінематографа, перенесена на театральні підмостки. У репертуарі театру вісім незвичайних вистав – психологічні драми, трилери та ретромелодрами.

У 2017 році почала діяти Театральна Лабораторія Мистецького арсеналу «Другий поверх». Вона створює новий перформативний простір, необмежений традиційною театральною сценою та формою. Театральна лабораторія є

міждисциплінарним простором, який об'єднує теорію і практику сучасного театру. В суспільстві нових технологій і швидких змін актуальний театр, як жива мистецька форма, невтомно шукає нові форми виразу для взаємодії з навколишнім світом. Провідні театральні практики впевнено експериментують з гібридними формами, являючи собою колаж мистецтв, технологій, медійних елементів. Естетика сучасних театральних форм здебільшого формується цифровою культурою, що змінила наше сприйняття світу. Нова драматургія також розвивається за рамками театральної сцени і традиційного театального простору і відходить від догматики тексту, беручи до уваги фізичність театральної форми і важливість усіх елементів сценічної мови. В першу чергу це нетрадиційні методики для створення театральних постановок і сценаріїв, більш відкритий, експериментальний творчий процес, колаборативний підхід до напрацювання матеріалу. Наприклад, ідея вистави може відштовхуватися від теми, проблематики, образу, музичного твору, постачання не обов'язково потребують драматичного тексту, сценарій може створюватися у процесі репетицій і спільно з усіма учасниками проекту. Зазначені методики вимагають володіння всіма елементами акторської гри, впровадження і вивчення різноманітних практик акторської школи. Важливим елементом є робота з простором, відмінним від традиційної сцени, сценографією, візуальними елементами вистави, робота з мізансценою [Новий український театр, 2014, с.1].

Однією з характерних рис незалежних театрів є спрямованість на експеримент, пошук нових форм самовираження. У ЗМІ констатують, що завдяки «новій драмі» й документальним текстам змінюються та потроху розвиваються репертуари не тільки незалежних, а й державних театрів [Головненко, 2018, с. 21]. На сценах Києва й усієї країни поволі досліджують метод колективного творіння тексту та експериментують з іншими театральними формами [Головненко, 2017, с 16].

## 2.5 Осучаснена класика в українському театрі.

Хвиля відродження творчої спадщини напівзабутих і заборонених українських письменників викликала інтерес національно свідомої частини масового глядача до нових постановок української класичної прози і поезії в театрах. Показовими в цьому плані стали вистави «Мазепа» за Богданом Лепким, «Санаторійна зона» за Миколою Хвильовим, «Марія» за Уласом Самчуком. Продовжують такий напрям постановки інсценізацій «Маруся Чурай», «Берестечко» за Ліною Костенко, «Солодка Даруся», що стала бестселером, «Нація» за Марією Матіос, «Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» за кіносценарієм Івана Миколайчука. Загалом репертуарна політика сучасних театрів є багатоплановою і включає в себе використання інсценізацій української класики різних жанрів.

Театр розвивається завдяки новаторству у різних сферах: відмова від п'єси і створення інсценізації, імпровізації, візуальні вистави, соціальні й документальні драми і навіть не літературна мова (суржик, мат), епатаж тощо. І на кожну виставу приходять свій глядач. Сучасний театр – це переважно простір для невибагливої публіки. В театр ідуть для відправлення культурного ритуалу. Митців зі сфери масової культури оцінюють за «продуктивністю», за реакцією аудиторії і, як підсумок, за прибутком або збитками.

Оцінка масового мистецтва не пов'язана з його естетичним значенням, має значення тільки ступінь впливу на аудиторію. Театр не повинен догоджати глядачеві. Він покликаний вести його вперед і вище. Інакше театр втрачає свою головну функцію – він не виховує глядача й не робить його духовно багатшим. Не можна, задовольняючи невимогливі потреби масового глядача, опускатися на нижчий щабель розвитку, а навпаки, потрібно робити все, аби глядач сам хотів стати краще, поглянути на світ ясними очима, а не затуманеним поглядом хибних цінностей та ідеалів.

Такі спектаклі як «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» Котляревського, «За двома зайцями» Старицького тощо нині йдуть у сучасних прочитаннях. «Сто тисяч» Карпенка-Карого живе на наших сценах у цілком

сучасному прочитанні. «Конотопську відьму» Квітки-Основ'яненка ставили на сцені Луганського українського музично-драматичного театру в Сєверодонецьку Володимир Московченко в жанрі реп-бурлеску. По-новому ставлять «Безталанну». Вистава «Хіба ревуть воли, як ясла повні» в ролі експерименту у Театрі на Подолі була у варіації рок класики. Спектакль сюжетно та за духом близький до оригіналу, але протягом спектаклю однакові декорації дозволили максимально заглибили глядача у події на сцені, а побут середини позаминулого століття суттєво приправлений елементами із сучасності. Тут і одяг акторів, що відповідав тій епохі і водночас був геть сучасним і певні предмети, яких точно не було тоді. Гуляння подібні до теперішніх і соціальні проблеми та питання, які були порушені у виставі, можна віднести як до тих часів, так й до сьогодення. Та й мова героїв цілком сучасна, і це в сумі з вище названими факторами допомагає виставі про Україну позаминулого сторіччя бути в той же час й виставою про Україну сьогоднішню.

## ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ II

Канони самопрезентації індивіда, вироблені класичною культурою, спочатку диференціюються, а потім і зовсім переходять на процес конструювання індивідуального стилю самопрезентації в культурі посткласичній. Класична суспільна інституція, за І. Гофманом, у добу постмодернізму перетворюється на суспільну інтеракціоністську інституцію, у якій перебуває мікрорвзаємодія. На думку Н. Маньковської, специфіка постмодерністської естетики пов'язана з «некласичним трактуванням класичних традицій. Відійшовши від класичної естетики, постмодернізм не вступає з нею у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на новій теоретичній основі». Постмодерністська театральна реальність трансформує основоположні для класичного театру принципи мімезису та катарсису. Е. Кассіерер виділяє «підсилення» за допомогою акціонізму сфери «вираження» та руйнує жорстку структуру вистави, тому переорієнтація виражається в зміщенні акценту з твору на процес, у зникненні ідейного вузла, смислового центру, у цитатності, іронії, мовній грі, знятті бар'єру між сценою та залом, зміні статусу автора, режисера, актора.

Також характерною ознакою театрального постмодерну є «звільнення» від авторитету літературного тексту. Весь традиційний театр базується на домінуванні вербального тексту. Відмова від слова як головного носія раціонального змісту і перехід театру на невербальний рівень мислення є основою знищення принципу репрезентації в постмодерністському театральному середовищі.

Візуальний образ починає домінувати в сучасній культурі. Текст вистави сприймається як «тотальний текст» і включає в себе музику, пластику, відеопроекції та інші виражальні засоби сучасного театру, які діють поряд з акторським існуванням.

Сучасна вистава являє собою не втілення конкретного режисерського задуму, а продукт спільної роботи актора і глядача, адже межа між мистецтвом і життям, актором і глядачем, знаком та його референтом стає вкрай рухомою.

Сценічні дії співвідносяться за принципом вільних асоціацій, у разі зіткнення яких можливе виникнення нового змісту. Акцент зміщується зі значення, на процес його створення глядачами, адже режисер не наполягає на однозначності прочитання, процесуальна сценічна дія – це інструмент, який надається глядачеві для того, щоб той міг самостійно сконструювати зміст.

Вибудовуючи свою теорію, Х.Т. Леман зазначає, що постдраматичний театр відмовляється від дублювання літературної конструкції і вигадує свою, тобто стає новітньою формою сценічної репрезентації, в якій літературна основа деконструйована і вписана в іншу структуру.

Театр більше не самодостатній без глядача, який стає співавтором вистави. Залучення публіки для добудови сценічної дії у постдраматичному театрі стає принциповим. Якщо зникає необхідність в цілісності висловлювання, комунікація здійснюється не через розуміння всього тексту вистави, а через стимуляцію уяви глядача. В такому театрі відбувається тотальна гібридизація: поєднання вербального театру з новітніми цифровими технологіями, цитування зразків класичної літератури прийомами бурлеску тощо.

Постдраматичний театр постійно модифікується, виникають нові модуси його існування, збагачується художня мова, що доводить тезу про те, що означена театральна практика не вичерпала себе і є досі актуальною.

Незалежні театри спрямовані на експеримент, пошук нових форм самовираження. Завдяки «новій драмі» й документальним текстам змінюються та потроху розвиваються репертуари не тільки незалежних, а й державних театрів.

Хвиля відродження творчої спадщини напівзабутих і заборонених українських письменників викликала інтерес національно свідомої частини масового глядача до нових постановок української класичної прози і поезії в театрах. Також всім відомі класичні твори почали перетворюватись на сучасні.

## **Розділ III. СУЧАСНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ГЛЯДАЧ В УКРАЇНІ**

### **3.1 Дослідження**

Цей розділ — емпірична частина роботи, що містить в собі методику та результати дослідження ставлення українців до сучасного театрального мистецтва.

**Мета емпіричного дослідження:** дослідити ставлення глядача до сучасного театрального мистецтва в Україні.

**Завдання дослідження:**

1. Визначити ставлення респондентів до сучасного театрального мистецтва.
2. Дослідити пріоритетність обрання спектаклю українцями.
3. Виявити рівень відвідуваності певних театрів.
4. Дослідити найвпливовіші засоби в сучасних спектаклях.

**Емпіричний об'єкт дослідження:**

Населення України віком від 17 років.

Всього було опитано — 111 респондентів.

**Предмет дослідження:** ставлення українців до сучасного театрального мистецтва.

**Методи дослідження:** Інтернет-опитування.

Зміст анкети складався з 2 блоків — 19 запитань:

- 1 блок — 6 запитань
- 2 блок — 13 запитань

До паспортички входили такі соціально-демографічні та освітні фактори як вік, стаття освіта.

Серед респондентів: 79 - жінки та 32 - чоловіки.

За віком:

- 94 - віком від 17 до 25 років
- 8- віком від 26 до 30 років
- 3- віком від 31 до 40 років
- 3- віком від 40 до 50 років
- 3- віком від 51 до 60 років

### За освітою:

- 49 мають вищу освіту
- 47 мають неповну вищу освіту
- 10 чоловік середню освіту
- 5 мають неповну освіту

В процесі аналізу отриманих емпіричних даних використовувалися **такі методи:** аналіз, синтез, порівняння.

### **Гіпотези:**

1. Сучасний глядач надає перевагу класичним спектаклям.
2. Державні театри мають перевагу над приватними.
3. Глядач зазвичай гарно ставиться до класичних спектаклів у сучасній інтерпретації.
4. Спектаклі в яких актори залучають до участі глядачів не користуються популярністю.
5. Багатьом глядачам важко зрозуміти сучасний спектакль.

## **3.2 Результати дослідження**

Перше запитання «Чи любите ви відвідувати театр?»

Результати:

- 82% - так
- 18%- ні

Що означає, що більшість респондентів любить театр.

Друге запитання «Як часто ви відвідуєте театр?» виявило, що:

- 40,5% людей відвудує театр раз на рік
- 27% раз на пів року
- 15,3% раз на 3 місяці
- 5,4% раз на місяць,
- 11,7% зазначили інше

Тобто, стандартна відвідуваність припадає на один раз за пів року-рік (27%та 40,5%).

Третє запитання «Перевагу яким жанрам ви надаєте?» з можливістю зазначити декілька варіантів.

Результати:

- 67,6% - комедія
- 53,2% - драма
- 24,3% - мелодрама
- 33,3% - трагікомедія
- 27,9% - мюзикл або опера
- 3,6% - інше

Найбільшої популярності серед жанрів набула комедія 67,6%, трохи меншої - драма 53,2%. Далі трагікомедія 33,3%, мюзикл і опера 27,9% та мелодрама 24,3%.

Четверте запитання «Як ви ставитесь до класичних спектаклів в сучасній інтерпретації?».

Результати:

- 53,2% - позитивно
- 41,4% - нейтрально
- 5,4% - негативно

Позитивне ставлення переважає - 53,2%, за ним слідує нейтральне - 41,4%, і лише 5,4% зазначили негативно.

П'яте запитання «Оберіть які з зазначених елементів сучасного спектаклю вам подобаються?» з можливістю зазначити декілька варіантів.

Результати:

- 50,5% - сучасна мова (діалоги наближені до життя, сленг, нецензурна лексика)
- 46,8% - сучасна музика
- 37,8% - сучасний одяг або декорації
- 31,5% - згадування сучасних місць (назви закладів, станцій метро, тощо)
- 64,9% - згадування актуальних проблем суспільства
- 12,6% - залучення відеоряду
- 6,3% - нічого не подобається
- 9% - інше

Отже, в сучасному спектаклі глядачі надають перевагу таким елементам як згадування актуальних проблем суспільства, використання сучасної мови та сучасної музики, згодом за ними надають перевагу сучасному одягу, декораціям й згадуванню сучасних місць. Менш за все респондентам подобається використання відео-матеріалів.

Шосте запитання «Ви б скоріш подивилися спектакль»

Результати:

- 45% - сучасний
- 55% - класичний

Класичний спектакль має перевагу в 5% над сучасним. Але сучасний спектакль має 45%, що також не мало.

Сьоме запитання «Перевагу яким театрам ви надаєте?»

Результати:

- 40,4% - приватним
- 59,6% - державним

Респонденти все ж таки надають перевагу державним театрам - 59,6%, але й приватні мають гарний показник в 40,4%. Отже, наразі відвідуванність вирівнюється.

Восьме запитання «Зазначте як часто ви відвідували певний театр?»

Результати:

Київський академічний Молодий театр

- 46% - не відвідував
- 45% - інколи
- 9% - часто

Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка

- 22% - не відвідував
- 62% - інколи
- 16% - часто

Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки

- 32% - не відвідував
- 52% - інколи
- 16% - часто

### Київський академічний драматичний театр на Подолі

- 55% - не відвідував
- 36% - інколи
- 9% - часто

### Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра

- 65% не відвідував
- 26% - іноді
- 9% - часто

### Дикий театр

- 70% - не відвідував
- 24% - інколи
- 6% - часто

### Театр Браво

- 70% - не відвідував
- 23% - інколи
- 7% - часто

### Чорний квадрат

- 56% - не відвідував
- 35% - інколи
- 9% - часто

### Київський академічний театр «Золоті ворота»

- 66% - не відвідував
- 30% - інколи
- 4%- часто

Найбільш відвудувані театри із зазначених: Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки та Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка (16%). Далі йде Київський академічний

Молодий театр, Київський академічний драматичний театр на Подолі, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра та Чорний квадрат (9%). До рейтингу театрів які респондент ніколи не відвідував відносяться Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра (65%), Київський академічний театр «Золоті ворота» (66%), Театр Браво (70%), Дикий театр (70%).

Дев'яте запитання «Як ви ставитесь до театру абсурду?»

Результати:

- 55% - нейтрально
- 39,6% - позитивно
- 5,4 % - негативно

Ставлення до театру абсурду в 55% респондентів нейтральне і в 39,6% позитивне. Лише в 5,4% респондентів негативно.

Десяте запитання «Які спектаклі викликають у вас більше думок та емоцій?»

Результати:

- 37,6% - класичні
- 28,4% - сучасні
- 34% - важко відповісти

Класичні спектаклі все ж таки мають перевагу над сучасними в контексті викликання думок та емоцій в глядача, але також 34% не змогли обрати.

Одинадцяте запитання «Чи траплялось таке, що вам було важко зрозуміти сучасний спектакль?»

Результати:

- 43,2% - так
- 40,6% - ні
- 16,2% - важко відповісти

Сучасний спектакль важко зрозуміти 43,2% респондентам, 40,6% не зазначають важкості, 16,2% утримались від відповіді.

Дванадцяте запитання «Чи подобаються вам спектаклі в яких актори залучають до участі глядачів?»

Результати:

- 42,3% - ні
- 37,8% - так
- 19,8% - важко відповісти

Більшості респондентам не подобається коли глядачі долучаються до спектаклю - 42,3%, але 37,8% подобаються, 19,8%.

Тринадцяте запитання «У вас є досвід прямої взаємодії з акторами під час спектаклю?»

Результати:

- 74,8% - ні
- 25,2% - так

В більшості респондентів - 74,8% не було досвіду взаємодії з акторами й лише у 25,2% був.

Чотирнадцяте запитання «Чи доводилося вам долучатися до обговорення проблематики спектаклю з театральним колективом?»

Результати:

- 85,6% - ні
- 11,7% - так
- 2,7% - важко відповісти

Лише 11,7% долучались до обговорення спектаклю, аж 85,6% ні, що означає, що це доволі не часта практика.

П'ятнадцяте запитання «Чи подобається вам перегляд онлайн спектаклів?»

Результати:

- 61,3% - ні
- 25,2% - важко відповісти
- 13,5% - так

Більшості респондентів не подобається перегляд спектаклів онлайн - 61,3%, 13,5% подобаються, 25,2% утримались від відповіді.

Шістнадцяте запитання «Назвіть театр в якому вам найбільше сподобалась сучасна вистава?»

Респонденти зазначили:

14 відповідей - Київський академічний Молодий театр

11 відповідей - Чорний квадрат

6 відповідей - Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка

4 відповіді- Національний академічний театр російської драми імені Лесі

Українки

3 відповіді - Дикий театр

3 відповіді - Київський академічний драматичний театр на Подолі

3 відповіді- театр Леся Курбаса

3 відповіді - Театр Браво

3 відповіді - Театр Актор

2 відповіді - Театр одного актора «Крик»

1 відповідь - Київський академічний театр «Золоті ворота»

1 відповідь - Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі

Дніпра

1 відповідь- Театр імені Рікардо Мілоса

1 відповідь- ДАХ

1 відповідь -Київський академічний театр юного глядача на Липках

1 відповідь- Post Play Театр

1 відповідь- Британський театр що гастролював в Україні

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III**

Більшість опитаних (82%) люблять театр, але середня відвідуваність припадає на один раз на рік та пів-року (67,5% разом). Найбільше популярними жанрами є комедія та драма.

До класичних спектаклів у сучасній інтерпретації більше половини - 53% ставиться позитивно, інші нейтрально і лише 5,4% зазначили негативно.

З елементів сучасного спектакля глядачі надають перевагу згадуванню актуальних проблем суспільства, потім відмічають сучасну мову та музику.

Декорації і згадування місць також зазначають, а от залучення відеоматеріалів не користується популярністю і має 5%.

Який спектакль радше б подивилися, з невеликим відривом переважає класичний. Але й сучасний набрав 45%, що свідчить про позитивний досвід перегляду сучасного спектаклю, або ж в його поширенні та викликаному інтересі в глядача.

Негативне ставлення до театру абсурду зазначило ли 5,4% респондентів, у більшості ж воно нейтральне і в 39,6% позитивне.

Класичні спектаклі все ж таки мають перевагу над сучасними в контексті викликання думок та емоцій в глядача 37,6%, але також 34% не змогли обрати. Але цікаво що при цьому у 43,2% траплялось таке, що вони не розуміли сучасний спектакль.

42,3% зазначили, що їм не подобається залучення до спектаклю глядача, але 37,8% подобаються, інші ж не відповіли, скоріш через брак досвіду. Лише у 25,2% респондентів був досвід взаємодії з акторами і лише 11,7% долучались до обговорення проблематики спектаклю з театральним колективом. Що свідчить все ж таки про низький рівень таких практик у театрах.

Щодо онлайн спектаклів, то 61,3% обрали що їм не подобається і лише 13,5% подобається, 25,2% зазначили важко відповісти, можливо через те, що не дивились, можливо важко зрозуміти чи вистачило тобі всього, щоб сказати, що це сподобалось.

Найбільш відвідувані театри із зазначених в анкеті стали: Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки та Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка (16%). Далі йде Київський академічний Молодий театр, Київський академічний драматичний театр на Подолі, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра та Чорний квадрат (9%). До рейтингу театрів які респондент ніколи не відвідував відносяться Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра (65%), Київський академічний театр «Золоті ворота» (66%), Театр Браво (70%), Дикий театр (70%).

За такими результатами опитування гіпотеза «Сучасний глядач надає перевагу класичним спектаклям» є цілком виправданою, хоча й не з великим відривом (45%-55%). «Державні театри мають перевагу над приватними» — підтверджено (40,4% - 59,6%). «Глядач зазвичай гарно ставиться до класичних спектаклів у сучасній інтерпретації» - 53,2% - позитивно, 41,4% - нейтрально, 5,4% - негативно — а отже, гіпотеза також є підтвердженою. «Спектаклі в яких актори залучають до участі глядачів не користуються популярністю» — гіпотеза виправдана з перевагою в 42,3%. «Багатьом глядачам важко зрозуміти сучасний спектакль» — є підтвердженою гіпотезою в якій 43,2% важко, 40,6% - ні, але 16,2% - важко відповісти.

## **ВИСНОВКИ**

**В першому розділі** театррозглянутий як інститут, що реалізує комплекс базових потреб щодо соціалізації особистості, трансляції соціальних норм і культурних цінностей, соціального досвіду. Театр загалом розглядається як механізм формування особистості і елементами впливу є: соціальне пізнання, оволодіння певними навиками практичної діяльності, засвоєння певних норм, позицій, ролей та статусів, вироблення ціннісних орієнтацій та установок, а також включення особистості в активну творчу діяльність. За допомогою впливу театру формується духовна сфера та поведінка особистості,

накопичується система знань, яка засвоюється нею в процесі перегляду театрального дійства. Одночасно відбувається процес формування компонентів структури особистості — пам'ять, культура і діяльність.

Одна з важливіших актуальних завдань вивчення театру складається сьогодні в переосмисленні динамічно-мінливих соціальних соціально-психологічних, духовних, економічних зв'язків та історичних передумов. В результаті такого переосмислення сформувалася модель соціального функціонування театру, яка спирається на фундамент глибоких економічних обґрунтувань, принципово нових організаційних основ, а головне, усвідомлення цілісності театру як унікального соціального і художнього організму, діяльність якого базується на принципах і механізмах, що поєднують енергетичний потенціал масового і індивідуально-особистісне спілкування.

Сучасні театральні практики прагнуть запропонувати глядачеві осмислити свою роль і становище, часто через порушення звичних рамок комунікації і дестабілізуючих ситуацій. Сучасні теорії театру Е. Фішер-Ліхтей, Х.-т. Леман пропонують відмовитися від ідеї вистави як твору й висувають тезу про виставу як зустрічі акторів і глядачів, як про подію, межі якого не задані заздалегідь, а творяться в процесі. Актори своєю присутністю і своєю грою впливають на глядача, а глядач, в свою чергу, своїми реакціями впливає на простір вистави і гру акторів.

**В другому розділі** розглянуті театральні практики під впливом постмодернізму. Канони самопрезентації індивіда, вироблені класичною культурою, спочатку диференціюються, а потім і зовсім переходять на процес конструювання індивідуального стилю самопрезентації в культурі посткласичній. Класична суспільна інституція, за І. Гофманом, у добу постмодернізму перетворюється на суспільну інтеракціоністську інституцію, у якої перебуває мікрözаємодія. На думку Н. Маньковської, специфіка постмодерністської естетики пов'язана з «некласичним трактуванням класичних традицій. Відійшовши від класичної естетики, постмодернізм не вступає з нею у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на новій

теоретичній основі». Постмодерністська театральна реальність трансформує основоположні для класичного театру принципи мімезису та катарсису. Е. Кассіерер виділяє «підсилення» за допомогою акціонізму сфери «вираження» та руйнує жорстку структуру вистави, тому переорієнтація виражається в зміщенні акценту з твору на процес, у зникненні ідейного вузла, смислового центру, у цитатності, іронії, мовній грі, знятті бар'єру між сценою та залом, зміні статусу автора, режисера, актора.

Характерною ознакою театрального постмодерну є «звільнення» від авторитету літературного тексту. Весь традиційний театр базується на домінуванні вербального тексту. Відмова від слова як головного носія раціонального змісту і перехід театру на невербальний рівень мислення є основою знищення принципу репрезентації в постмодерністському театральному середовищі.

Візуальний образ починає домінувати в сучасній культурі. Текст вистави сприймається як «тотальний текст» і включає в себе музику, пластику, відеопроекції та інші виражальні засоби сучасного театру, які діють поряд з акторським існуванням.

Сучасна вистава являє собою не втілення конкретного режисерського задуму, а продукт спільної роботи актора і глядача, адже межа між мистецтвом і життям, актором і глядачем, знаком та його референтом стає вкрай рухомою. Сценічні дії співвідносяться за принципом вільних асоціацій, у разі зіткнення яких можливе виникнення нового змісту. Акцент зміщується зі значення, на процес його створення глядачами, адже режисер не наполягає на однозначності прочитання, процесуальна сценічна дія – це інструмент, який надається глядачеві для того, щоб той міг самостійно сконструювати зміст.

Вибудовуючи свою теорію, Х.Т. Леман зазначає, що постдраматичний театр відмовляється від дублювання літературної конструкції і вигадує свою, тобто стає новітньою формою сценічної репрезентації, в якій літературна основа деконструйована і вписана в іншу структуру.

Театр більше не самодостатній без глядача, який стає співавтором вистави. Залучення публіки для добудови сценічної дії у постдраматичному театрі стає принциповим. Якщо зникає необхідність в цілісності висловлювання, комунікація здійснюється не через розуміння всього тексту вистави, а через стимуляцію уяви глядача. В такому театрі відбувається тотальна гібридизація: поєднання вербального театру з новітніми цифровими технологіями, цитування зразків класичної літератури прийомами бурлеску тощо.

Постдраматичний театр постійно модифікується, виникають нові модуси його існування, збагачується художня мова, що доводить тезу про те, що означена театральна практика не вичерпала себе і є досі актуальною.

Незалежні театри спрямовані на експеримент, пошук нових форм самовираження. Завдяки «новій драмі» й документальним текстам змінюються та потроху розвиваються репертуари не тільки незалежних, а й державних театрів.

Хвиля відродження творчої спадщини напівзабутих і заборонених українських письменників викликала інтерес національно свідомої частини масового глядача до нових постановок української класичної прози і поезії в театрах. Також всім відомі класичні твори почали перетворюватись на сучасні. Приклади з українського театального мистецтва наведені, а також виділені елементи, які застосовуються.

**Третій розділ** — емпірична частина роботи, що містить в собі методику та результати дослідження ставлення українців до сучасного театального мистецтва.

**Метою** є дослідити ставлення глядача до сучасного театального мистецтва в Україні.

**До завдань досліджень входило:**

1. Визначити ставлення респондентів до сучасного театального мистецтва.
2. Дослідити пріоритетність обрання спектаклю українцями.
3. Виявити рівень відвідуваності певних театрів.

4. Дослідити найвпливовіші засоби в сучасних спектаклях.

**Емпіричний об'єкт дослідження:**

Населення України віком від 17 років.

Всього було опитано — 111 респондентів.

**Предмет дослідження:** ставлення українців до сучасного театрального мистецтва.

**Методи дослідження:** Інтернет-опитування.

За результатами опитування маємо такі результати:

Більшість опитаних (82%) люблять театр, але середня відвідуваність припадає на один раз на рік та пів-року (67,5% разом). Найбільше популярними жанрами є комедія та драма.

До класичних спектаклів у сучасній інтерпретації більше половини - 53% ставиться позитивно, інші нейтрально і лише 5,4% зазначили негативно.

З елементів сучасного спектакля глядачі надають перевагу згадуванню актуальних проблем суспільства, потім відмічають сучасну мову та музику. Декорації і згадування місць також зазначають, а от залучення відеоматеріалів не користується популярністю і має 5%.

Який спектакль радше б подивилися, з невеликим відривом переважає класичний. Але й сучасний набрав 45%, що свідчить про позитивний досвід перегляду сучасного спектаклю, або ж в його поширенні та викликаному інтересі в глядача.

Негативне ставлення до театру абсурду зазначило ли 5,4% респондентів, у більшості ж воно нейтральне і в 39,6% позитивне.

Класичні спектаклі все ж таки мають перевагу над сучасними в контексті викликання думок та емоцій в глядача 37,6%, але також 34% не змогли обрати. Але цікаво що при цьому у 43,2% траплялось таке, що вони не розуміли сучасний спектакль.

42,3% зазначили, що їм не подобається залучення до спектаклю глядача, але 37,8% подобаються, інші ж не відповіли, скоріш через брак досвіду. Лише у 25,2% респондентів був досвід взаємодії з акторами і лише 11,7% долучались

до обговорення проблематики спектаклю з театральним колективом. Що свідчить все ж таки про низький рівень таких практик у театрах.

Щодо онлайн спектаклів, то 61,3% обрали що їм не подобається і лише 13,5% подобається, 25,2% зазначили важко відповісти, можливо через те, що не дивились, можливо важко зрозуміти чи вистачило тобі всього, щоб сказати, що це сподобалось.

Найбільш відвудуваними театрами із зазначених в анкеті стали: Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки та Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка (16%). Далі йде Київський академічний Молодий театр, Київський академічний драматичний театр на Подолі, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра та Чорний квадрат (9%). До рейтингу театрів які респондент ніколи не відвідував відносяться Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра (65%), Київський академічний театр «Золоті ворота» (66%), Театр Браво (70%), Дикий театр (70%).

**За результатами** опитування гіпотеза «Сучасний глядач надає перевагу класичним спектаклям» є цілком виправданою, хоча й не з великим відривом (45%-55%). «Державні театри мають перевагу над приватними» — підтверджено (40,4% - 59,6%). «Глядач зазвичай гарно ставиться до класичних спектаклів у сучасній інтерпретації» - 53,2% - позитивно, 41,4% - нейтрально, 5,4% - негативно — а отже, гіпотеза також є підтвердженою. «Спектаклі в яких актори залучають до участі глядачів не користуються популярністю» — гіпотеза виправдана з перевагою в 42,3%. «Багатьом глядачам важко зрозуміти сучасний спектакль» — є підтвердженою гіпотезою в якій 43,2% важко, 40,6% - ні, але 16,2% - важко відповісти.

### **Список використаної літератури:**

1. Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. «Зритель в театре. Социологические исследования театральной жизни», 1968.
2. Андрущенко В.П., Волович В.І., Горлач М.І., Головченко Г.Т., Д'яченко М.В. Соціологія: Підручник для вищої школи. - 3. вид., перероб. і доп. — К., 1998. — 622 с.
3. Антонович Д. Театр // Загал. Укр. енцикл. («Книга Знання»). Т. III. С. 509-518.

4. Антонович Д. Триста років українського театру. - К.: Либідь, 1993. – 228с.
5. Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
6. Виговський Л.А. - Філософія релігії — 2004
7. Геббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электротеатра Станиславский, 2015. С. 146-178.
8. Германн М. Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31
9. Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. М. : СТД РСФСР, 1990.,
10. Дмитрієвський В.М. «Основи соціології театру: Історія, теорія, практика.» 2004.
11. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В.Тейлора ; пер. з англ. В.Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
12. Зілов М. «Натхнення і розрахунок. Організація творчої роботи в драматичному театрі» М., СОТ, 1976.
13. Зонтаг С. Хепенинги: искусство безоглядных сопоставлений // Мысль как страсть : избр. эссе 1960–70-х годов / сост., общ. ред., пер. с фр. Б.Дубина ; пер. с англ. В. Гольшева и др. М., 1997.
14. Корниенко Н. Н. Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. – М.: Наука, 1979.
15. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. 2000, с.125
16. Матвеева Л. Л. Культурологія : курс лекцій. Київ : Либідь, 2005.,
17. Некрилова А.Ф. Русские народные праздники, развлечения и зрелища. - М., 1988. с.48.

18. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. 1925, с. 70-73 URL:  
[https://www.ereading.club/bookreader.php/43019/Ortega-i-Gasset -  
\\_Degumanizaciya\\_iskusstva.html](https://www.ereading.club/bookreader.php/43019/Ortega-i-Gasset_-_Degumanizaciya_iskusstva.html)
19. Сартр Ж.-П. К театру ситуаций : пер. с фр. // Как всегда — об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992
20. Семашко О.М., Піча В.М., Погорілий О.І., Ніколаєнко Л.Г., Гавриленко І. М. Соціологія культури. — К.: Каравела, 2002. — 334 с.
21. Сидоренко В. та ін. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України ; редкол.: Київ : Інтертехнологія, 2006
22. Скорнякова М. Реформа театрального пространства (експерименти Луки Ронкони) // Западное искусство. ХХ век. Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997 с. 219
23. Тернер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура 1983
24. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике. СПб. : Акад. проект, 2004.
25. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne -Diskussion / hrsg. von Wolfgang Iser. Berlin, 1994. P. 47–56.
26. Капроу А. How to make a Happening. URL:  
<http://www.scribd.com/doc/37550448/Allan-Kaprow-How-to-Make-a-Happening> 1968 с. 8

#### Посилання на монографії:

1. Биструшкін Ярослав Олександрович. Діяльність київських театральних установ в контексті соціокультурних змін 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2009. — 19с

2. Лачко О. Ю. Становлення хепенінгу у театральній практиці ХХ століття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 3

Посилання на статті та електронні ресурси:

1. Васильєв С. Розділені скляною стіною 2015 [Електронний ресурс] <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/mag/20750403.html?forceDesktop=1>
2. Гайшенец А. Сезон на старті: «Сцена 6», Жюль Одрі, 100-річчя «Молодого» [Електронний ресурс] / Гайшенец А. – Текст. дані. – Режим доступу: [https://ukr.lb.ua/culture/2017/09/08/375954\\_sezon\\_starti\\_stsena\\_6\\_zhyul.html](https://ukr.lb.ua/culture/2017/09/08/375954_sezon_starti_stsena_6_zhyul.html).
3. Головніченко А. Антреприза: бізнес, халтура чи незалежний театр? [Електронний ресурс] <http://tyzhden.ua/Culture/204843>.
4. Семеник О. – Текст. дані. – [Електронний ресурс] Режим доступу: [https://ukr.lb.ua/culture/2018/01/11/386981\\_yaroslava\\_kravchenko\\_z\\_dikogo.html](https://ukr.lb.ua/culture/2018/01/11/386981_yaroslava_kravchenko_z_dikogo.html).
5. Театральна лабораторія [Електронний ресурс] / Інформація. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://artarsenal.in.ua/uk/laboratoriyi2/teatralnalaboratoriya/>.
6. Центр мистецтв «Новий український театр» [Електронний ресурс] / Інформація. – Текст. дані. – Режим доступу: <http://primetour.ua/-uk/excursions/theatre/TSentr-iskusstv—Novyiy-ukrainskiy-teatr-.html>
7. PostPlay Театр – справжній театральний андеграунд [Електронний ресурс] / Інформація. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://teatrarium.com/postplay-teatr-andegraund/>