

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

ЛАЧКО ОЛЬГА ЮРІЇВНА

УДК 792.038.6 (477) (043.5)

**РЕЦЕПЦІЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ  
КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

26.00.04 – українська культура

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Лачко О.Ю.

Науковий керівник:

Козак Олександра Іванівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Лачко О. Ю. Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.04 – українська культура. Харківська державна академія культури. Харків, 2019.

Наукова новизна полягає в тому, що праця є першим комплексним дослідженням національної специфіки рецепції постмодернізму в театральній культурі України. Її метою є визначення культуротворчого змісту та особливостей розвитку постмодерністських театральних практик як значущого компонента сучасної української культури.

Основою методологічного інструментарію розвідки є теорії К. Бьорка, К. Гірца, Е. Гофмана, Е. Кассіра, С. Лангер. Праця базується на комплексному застосуванні загальнонаукових методів (теоретичних та емпіричних) і спеціальних методів дослідження.

У праці окреслено генезу постмодерністських театральних практик у художній культурі другої половини ХХ ст., основується на аналізі джерел культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Виявлено проблемні вектори джерельної бази.

На основі визначеного науково-методологічного інструментарію доведено, що рецепції постмодернізму в театральній культурі України мають макро- і мікрорівні. Зазвичай, що і підтвердилося аналізом вітчизняних театральних практик, на макрорівні первісна рецепція постмодернізму виявляє свій руйнівний потенціал, призводячи до зміни статусу суспільно-художніх інституцій, враховуючи і театр, та актуалізуючи появу інноваційних культурних формоутворень, які зумовлюють реалізацію індивідом своєї соціальної ролі в дещо іншій якості. Підтверджено, що охарактеризовані ознаки постмодерністської

естетики дозволяють щоразу формувати певну культурну фігурацію, яка надає виконавцеві наявні соціальні ролі і водночас указує на ті їхні фрагменти, які вможливають демонстрацію власної особистості через постмодерністські форми самопрезентації. Доведено, що постмодерністська фаза розвитку соціокультурної фігурації як такої підтримується здебільшого виконанням ролей, ніж діяльністю інституцій.

З'ясовано, що саме в постмодерністських театральних практиках на мікрорівні соціально-художньої взаємодії найкраще втілюються опозитності «вираз-рецепція» та «дія-страждання». Межею «дії-страждання» стає тіло перформера як точка емоційного дотику, яка формує глядацьку чутливість у такий спосіб, що вона стає сприйнятливою до запропонованих мистецьких символізацій.

Виявлено взаємозв'язок між театром як сталою інституцією класичної театральної культури, постдраматичним театром як перехідною ланкою в некласичній театральній культурі та автономними театральними практиками постмодерністської культури. Доведено, що культура постмодернізму створює основу для розвитку перформансу, хепенінгу та інвайронменту як самостійно існуючих театральних практик, в яких відбуваються утворення та пристосування інтерактивного «інтерфейсу», сполучення певного типу виконавської виразності та глядацької рецепції, отже, продукування культурної комунікації нового типу. Кожен учасник сценічної дії по чергово виконує ролі виконавця та глядача і, таким чином, починає краще розуміти механізми не лише створення сучасного мистецтва, але й функціонування суспільства, економіки і політики, а також отримує нові знання та формує індивідуально/колективний оновлений досвід.

На основі аналізу вітчизняних театральних практик визначено регіональну специфіку їхньої трансформації. Доведено, що постмодернізм в Україні не є «проявленим» цілісно. Актуалізація постмодерністських тенденцій у вітчизняному мистецтві відбувалась і під впливом утворення

багатьох субкультур, які зумовили гетерогенність культури як такої. З'ясовано, що перед театральними практиками, які виникли в межах постмодерністських тенденцій у вітчизняному мистецькому середовищі, постало два найважливіших завдання: з одного боку, знищення залишків радянської ідеології в театральній культурі, з іншого, – формування національно-орієнтованих засад як продовження модерних інтенцій. Встановлено, що сприйняття українським глядачем/учасником постмодерністських театральних практик виявилось контрверсійним: частина цих практик визнавалась і визнається як творчо-конструктивна, частина – як руйнівна. Доведено, що перехід від моностилістичної театральної культури радянського зразка до постмодерністської полістилістичної театральної культури відбувається в Україні як через копіювання західних постмодерністських зразків сценічної дії, так і через фундування національно-орієнтованих зразків. Загалом такий перехід є «посттравматичним» та «постколоніальним». «Перформативний переворот», який нині відбувається в Україні, є вкрай важливим для такого формування. На основі аналізу генези постмодерністських театральних практик Харківщини встановлено, що приклади існування театрів, таких як «Прекрасные цветы», «Нефть», «Кімната Т», «Живе дзеркало» та інших, демонструють наявність загальноукраїнської тенденції рецепції постмодернізму в театральній культурі і відповідно до неї визначають специфіку роботи режисера над сучасною сценічною дією.

У межах міждисциплінарних досліджень результати дисертації можуть стати підґрунтям для подальших досліджень постмодерністських театральних практик у царині вітчизняної культури та мистецтва.

**Ключові слова:** сучасна театральна культура України, сучасний український театр, постдраматичний театр, постмодернізм, театральні практики, сценічна дія, «мистецтво дії», акціонізм, інвайронмент, перформанс, хепенінг.

## ABSTRACT

**O.Yu. Lachko. Reception of postmodernism in contemporary theater culture of Ukraine. – Qualification scientific work as a manuscript.**

Thesis for getting academic degree of Candidate of Art Studies (Ph.D) in specialty 26.00.04 — Ukrainian culture. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2019.

The scientific novelty consists in that this work is the first comprehensive study of national specificities of reception of post-modernism in theatrical culture of Ukraine. The objective of this scientific paper is to determine cultural creative sense and peculiarities of development of post-modern theatrical practices as significant component of modern Ukrainian culture.

The basis of methodological toolkit of the paper is provided by theories of K. Björk, C. Geertz, E. Hoffmann, E. Cassirer, S. Langer. The work is based on comprehensive use of general scientific methods (theoretical and empirical ones) and special study methods.

The paper covers genesis of post-modernist theatrical practices in artistic culture of the second half of the XX century on the ground of analysis of sources of culturological and art-historical nature. The problematic vectors of the base of sources are found.

On the basis of determined scientific methodological toolkit, it was proved that receptions of post-modernism in theatrical culture of Ukraine have macro- and micro levels. As a rule, which was confirmed by analysis of national theatrical practices, *at the macro level*, the primary reception of post-modernism shows its destructive potential, causing change of status of social artistic intuitions, also with consideration of the theatre, and implementing appearance of innovative cultural forms, which provide the possibility of realization by individual of his social role and somewhat other quality. It was proved that the described features of post-

modernistic esthetics each time make it possible to form certain cultural coloration, which provides the performer with available social roles and simultaneously indicates those their fragments, which make impossible demonstration of own personality through post-modernist forms of self-presentation. It was proved that post-modernist phase of development of social cultural coloration as such is more supported by performance of roles than activity of intuitions.

An interconnection is found between the theatre as a stable intuition of classic theatrical culture, post-modernist theater as an intermediate link to non-classic theatrical culture and autonomous theatrical practices of post-modernist culture. It was proved that culture of post-modernism forms the basis for development of performance, happening and environment as independently existing theatrical practices, which provide forming and adaptation of interactive “interface”, connection of certain type of performance expressiveness and audience reception, that is, production of cultural communication of new type. Each participant of the stage performance first of all performs the roles of the performer and spectator and, therefore, begins to understand better the mechanisms of not only forming modern art, but also those of functioning society, economy and policy, as well as gets new knowledge and forms individual/ collective renewed experience.

It was cleared that, just in the newest theatrical practices, at the micro level of social and artistic interaction, the oppositivities “expression-reception” and “action-suffering” are best implemented. The boundary of “action-suffering” is provided by the performer’s body as a point of emotional touch of spectator’s sensitivity in such a way that it becomes favorable for proposed artistic symbolizing.

On the basis of analysis of national theatrical practices, there was determined the specificity of their transformations. It was proved that post-modernism in Ukraine does not manifest itself integrally. Actualization of post-modernist trends in national art took place under influence of forming many subcultures, which provide heterogeneity of culture as such. It is found,

that two the most important tasks stand before theatrical practices which arose in the national theatrical culture in the framework of post-modernist trends: on the one hand, the task of elimination of the remnants of Soviet ideology in theatrical culture, on the other hand, forming nationally oriented fundamentals as continuation of modern intentions. It was found that perception by Ukrainian spectator/ participant of post-modernist practices turned out to be controversial: a part of these practices was recognized and is recognized now as creatively constructive, and another part of them is destructive. It was proved that transition from monostylistic theatrical culture of Soviet type to post-modernist polystylistic theatrical culture takes place in Ukraine both through copying western post-modernist specimens of stage performance and through funding nationally oriented pieces of art. As a whole, such transition is “posttraumatic” and “postcolonial”. The “performatory revolution” taking place today in Ukraine is a very important step to way of such formation. Basing on analysis of genesis of post-modern theatrical practices of Kharkiv region, it was found that examples of existence of such theaters as “Beautiful flowers”, “De Facto”, “Live mirror” and others, confirm general Ukrainian line of reception of post-modernism in theatrical culture, and, according to it, determine the specificity of director’s work on modern performance.

In the framework of cross-disciplinary studies, the results of this thesis may provide the foundation for some further studies focused on the newest theatrical practices in the field of national culture and art.

**Key words:** modern theater culture of Ukraine, modern Ukrainian theater, post-drama theater, postmodernism, theatrical practices, stage action, “action art”, actionism, environmental theatre, performance, happening.

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

*Статті у фахових наукових виданнях, які входять до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Лачко О. Енвайронмент — новаторська театральна практика: естетико-художні особливості // *Культура народів Причорномор'я* : науч. журнал. Симферополь, 2014. № 272. С. 127–130.
2. Лачко О. Перформанс: історико-генетичний аспект // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків, 2014. № 3. С. 36–39.
3. Лачко О. Становлення хепенінгу у театральній практиці ХХ століття // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. [Сер.] Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 3. С. 216–221.
4. Лачко О. Перформанс у просторі української театральної сцени // *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. [Сер.] Мистецтвознавство. Харків, 2015. № 6. С. 125–128.
5. Лачко О. Трансформации постмодернистских арт-практик в современной украинской театральной культуре // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2015. № 8. С. 124–127.
6. Лачко О. Культурологічні особливості становлення українського театрального перформансу // *Культура України*. Харків, 2015. Вип. 48. С. 229–237.

*Тези доповідей на наукових конференціях:*

7. Лачко О. Ю. Прийоми ефективного сполучення виражальних засобів сучасного театралізованого видовища // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.* : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 18–19 квіт. 2013 р. Харків, 2013. С. 211.



8. Лачко О. Ю. Хеппенінг як сучасне репрезентативне явище театру вуличного дійства // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації : зб. матер. 2 всеукр. наук.-практ. заочної конференції 29–30 серп. 2013 р. Миколаїв, 2013. С. 68.
9. Лачко О. Ю. Перформанс у сучасному театральному континуумі // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 24–25 квіт. 2014 р. Харків, 2014. С. 171–172.
10. Лачко О. Ю. Енвайронмент — новаторська театральна практика ХХ століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології : VII Міжнар. наук.-творча конф., 9 квіт. 2014 р. Київ, 2014. С. 108–110.
11. Лачко О. Ю. Специфіка театральної вистави крізь призму естетики постмодернізму // Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації: XXII Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса, 2015. С. 56.
12. Лачко О. Ю. Культуроморфний вимір театального постмодернізму // XXXVIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасної науки» (Харків – Відень – Берлін – Астана), 2019. С. 20.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	11
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	19
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження .....	19
1.2. Теоретико-методологічні засади культурологічного дослідження рецепції постмодернізму .....	31
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	54
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ</b> .....	57
2.1. Сутнісні характеристики театрального постмодернізму в контексті видовищної культури ХХ ст. ....	57
2.2. Постдраматичний театр як віддзеркалення сучасної соціокультурної реальності .....	77
2.3. Хепенінг у практиці театрального постмодернізму .....	85
2.4. Інвайронмент – новаторська театральна практика: естетико-художні особливості .....	94
2.5. Розвиток перформансу у площині сучасної театральної культури .....	102
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	119
<b>РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ ХХІ СТ.</b> 123	
3.1. Соціокультурні трансформації в галузі сучасної театральної культури України .....	123
3.2. Мистецькі аспекти втілення постмодерністських театральних практик у контексті видовищної культури України.....	138
3.3. Культурологічні аспекти становлення постмодерністських театральних практик у мистецькому середовищі Харкова .....	154
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	162
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	165
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	169

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** На зламі ХХ і ХХІ ст. під час інтеграції в європейський мистецький простір Україна стає на шлях створення нової моделі культурного розвитку. Долучення до світових театральних новацій і, зокрема, постмодерністських театральних практик зумовлює необхідність пошуку нових видів зв'язку з глядачем, створення такої співмірності актора й аудиторії, котра відповідала би новим історичним реаліям, формувала його культурні орієнтири, моральні цінності, надавала сенсу актуальним подіям. Відтак, нові історичні реалії потребують від театральної культури змін художніх траєкторій розвитку і, водночас, зумовлюють культурологічні рефлексії щодо її місця і ролі.

У вітчизняних культурологічних і мистецтвознавчих розвідках театр, зазвичай, розглядається як системна складова культурного простору. Це відповідає загальноприйнятому підходу: визначення культури як множини сфер, кожна з яких має власну специфіку. Ці сфери поєднуються певними суспільно значущими факторами (світосприйняттям, способом буття, сукупністю цінностей), відповідно до яких вони мають узгоджувати свій спосіб існування. Нині бракує досліджень, у яких розглядалися б нові театральні формоутворення за місцем виникнення і сприймалися як продукти локального досвіду індивіда і спільноти, до якої він належить.

Застосоване в дисертаційному дослідженні бачення культури фокусується на процесах продукування та відтворення «культурної тканини» усередині неї самої. Важливо дослідити, як сама культура продукує нові, різноманітні культурні формоутворення, завдяки чому завжди є живою й непередбачуваною. Відтак, сучасні театральні

практики та інші прояви новітньої сценічної дії в дисертаційному дослідженні розглядаються як царица культури, котра, завдяки «внутрішній» (тобто «іманентній» за своєю суттю) взаємодії з іншими сферами культури, бере участь у відтворенні «культурної тканини». Для цього встановлюється взаємозв'язок між театром, як видом мистецтва, і, водночас, особливою царицею духовної реальності, і соціокультурною сферою, продукованими нею культурними утвореннями, наявними соціальними ролями й опціями соціальної репрезентації. Ефективні інструменти для реалізації такого підходу знаходимо в драматургічній соціології І. Гофмана та інтерпретативній антропології К. Гірца.

Дослідження передбачає висвітлення національної специфіки рецепції постмодернізму в театральній культурі України і ґрунтується на вивченні генези та еволюції таких театральних практик, як перформанс, хепенінг та інвайронмент. Суттєвою складовою дослідження є локалізований підхід до сучасних театральних практик. Оскільки розважальна індустрія досить часто адаптована під невибагливі інтелектуальні й естетичні запити масового споживача-глядача – постає питання щодо створення сценічної дії, яка здатна наповнити глибоким культурним змістом український театральний простір. Значна кількість та варіативність проявів постмодерністських театральних практик у сучасній культурі України та відсутність їхнього теоретичного осмислення зумовлюють актуальність зазначеного дисертаційного дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі культурології Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідницької програми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер № 0109U000511), а також згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедр ХДАК на

2016-2020 рр., затвердженим вченою радою ХДАК (протокол № 3 від 28.10.2016 р.), і є складовою теми кафедри «Проблеми історії та теорії культури».

**Мета і завдання дослідження.** *Мета дисертації* — визначити культуротворчий зміст та особливості розвитку постмодерністських театральних практик як значущих компонентів сучасної української культури.

Реалізація поставленої мети зумовила вирішення таких наукових завдань:

1. окреслити генезу постмодерністських театральних практик у художній культурі другої половини ХХ ст. на основі аналізу джерел культурологічного та мистецтвознавчого спрямування;
2. сформувати науково-методологічний інструментарій та поняттєвий апарат дослідження;
3. визначити особливості постдраматичного театру в художній практиці України на межі ХХ-ХХІ ст. як перехідної ланки між сталою інституцією театру та новітніми театральними практиками;
4. розкрити культуротворчу сутність і багатовимірну змістовність таких явищ, як перформанс, хепенінг, інвайронмент у контексті театального постмодернізму;
5. позначити культуроморфний вимір постмодернізму та його сучасні прояви в театральній культурі України;
6. охарактеризувати роль постмодерністських театральних практик у культурному розвитку сучасної України;
7. визначити специфіку регіонального матеріалу постмодерністських театральних практик на прикладі творчих експериментів сучасних харківських театрів;
8. окреслити специфіку роботи режисера в постановці сучасної сценічної дії в контексті сучасних театральних практик.

*Об'єкт дослідження* — сучасна театральна культура України.

*Предмет дослідження* — специфіка культуротворчої рецепції постмодерністських театральних практик у сучасній театральній культурі України.

**Методи дослідження.** Наукові положення дисертації аргументовані на рівні методології історичного і теоретичного мистецтвознавства. Створення метадискурсу дослідження є результатом синтезування позицій мистецько-культурологічних вимірів у розгляді новітніх художніх форм взаємодії мистецтв (театру, танцю, музики) типових для стану сучасної культури. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких:

- *компаративний* метод, пов'язаний з порівнянням характеристик спеціальних мистецьких практик перформансу, хепенінгу, інвайронменту та виявленням їх провідних особливостей;

- *інтерпретативний* метод аналізу, який дозволив висвітлити механізм формування взаємовідповідності між художньою формою вистави і способом її сприйняття в театральних практиках постмодернізму.

- *історичний* підхід, що висвітлив історично-генетичні параметри формування та функціонування перформансу, хепенінгу, інвайронменту;

- *системний* підхід, що уможливив цілісний аналіз різних художніх форм постдраматичного театру і галузі театального мистецтва як системного явища;

- *культурологічний* підхід, необхідний для розуміння природи і проявів постмодернізму в мистецтві та його трансформацій у царині театральної культури;

- *мистецтвознавчий* підхід використовувався для визначення художніх особливостей постдраматичного театру та інших сучасних театральних практик;

- *міждисциплінарний* підхід сприяв розширенню спектру інтерпретації концептів досліджуваного матеріалу, надав конкретики культурологічним та мистецтвознавчим вимірам в осмисленні означеної проблеми.

*Джерельну базу* дослідження становлять теоретичні положення, які викладені в працях зарубіжних та вітчизняних філософів, культурологів, таких як Ж. Бодрійяр, К. Гірц, Ж. Дельоз, У. Еко, Е. Кассіерер, Ж-Ф. Ліотар, І. Хасан, В. Шейко та ін. З метою визначення специфіки сучасного українського театрального процесу в дисертації використано матеріали критичних статей та арт-описів конкретних театральних практик; авторська рефлексія щодо вистав/сценічних дій у різних містах України; документи та інші свідчення щодо режисерських експериментів, які складають власний архів автора. Мистецтвознавчі позиції базуються на ідеях, сформульованих у працях М. Абрамович, О. Апчел, А. Арто, Є. Гротовського, А. Капроу, Ю. Клековкіна, Н. Корнієнко, М. Переверзевої, Б. Роуз, В. Савчука та ін.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що на прикладі трансформації постмодерністських театральних практик досліджено рецепцію постмодернізму в сучасній театральній культурі України, зокрема:

*Уперше:*

- комплексно та системно досліджено національну специфіку рецепції постмодернізму в театральній культурі України;
- репрезентована культуротворча роль постмодерністських театральних практик як сполучення двох складових: продукування культурних формоутворень-«облаштунків» сфери театрального життя і процесу театралізації сучасної соціальної комунікації;

- охарактеризовано особливості трансформації перформансу, хепенінгу й інвайронменту на основі аналізу сучасних театральних практик у культурному часопросторі Харківщини;

- виокремлено соціокультурні детермінанти розвитку естетики перформансу, хепенінгу, інвайронменту в сучасній театральній культурі України.

*Удосконалено:*

- визначення змісту понять «перформанс», «хепенінг», «інвайронмент» у контексті театральних практик.

*Набуло подальшого розвитку:*

- дослідження специфіки театральних практик постмодерністського типу в театральній культурі України;

- визначення особливостей постдраматичного театру в художній культурі України на межі ХХ-ХХІ ст. як перехідної ланки між сталою інституцією театру та новітніми театральними практиками;

- усвідомлення механізму впливу сучасних театральних практик на соціокультурну сферу суспільства;

- осмислення специфіки роботи режисера в постановці сучасної сценічної дії.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості використання матеріалу дослідження в практичній діяльності сучасних експериментальних творчих об'єднань. Теоретичні положення дисертації можуть бути використані в науковій, педагогічній та творчій діяльності. Матеріали праці сприятимуть подальшим дослідженням у галузі вітчизняної культури та мистецтва. Результати і висновки дисертації можна використовувати для підготовки спецкурсів та методичних посібників для студентів мистецьких навчальних закладів; викладання курсів «Режисура та акторська майстерність», «Режисура



естради», «Режисура театралізованих концертів», «Сценарна майстерність», а також для практичної підготовки режисерів-постановників відповідного напрямку.

Окремі положення дисертації долучено до практичного проведення мистецьких акцій, що здійснюються театром «Eastfire», режисером якого є автор даного наукового дослідження.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертаційного дослідження були апробовані на міжнародних, всеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях. Зокрема: щорічних наукових конференціях у Харківській державній академії культури «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харківська державна академія культури, 2013, 2014, 2016 рр.), «Наукова дискусія: теорія. Практика, інновації» (м. Миколаїв, 2013 р.), «Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології» (НАКККіМ, 2014 р.), «Актуальные научные исследования в современном мире» (м. Переяслав-Хмельницький, 2015 р.), XXII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації» (м. Одеса, 2015 р.), XXXVIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасної науки» (Харків – Відень – Берлін – Астана, 2019 р.).

**Публікації.** Основні наукові результати і висновки дисертаційного дослідження містяться в 12 публікаціях, серед яких 6 одноосібних наукових статей: 2 — у наукових фахових виданнях України, 3 — у виданнях, що входять до міжнародних наукометричних баз, 1 — у зарубіжному науковому виданні; 6 — тези доповідей на наукових конференціях.

**Структура дисертації** зумовлена метою та завданнями дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел — 288 позицій, зокрема 32 — іноземними мовами. Загальний

обсяг дисертаційної роботи становить 192 стор. Основний текст викладено на 169 стор.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Постмодернізм як явище культури, на думку загалом, заявив про себе спочатку в площині мистецтва і лише згодом проявився в різних сферах людської діяльності. Процеси, які відбулися в художній культурі 50-60-х рр. ХХ ст., сприяли виникненню в театральній культурі нових форм.

У результаті пильного вивчення історичних фактів і комплексу літературних джерел можемо запропонувати певну послідовність наукових питань, що неминуче виникають під час дослідження національної специфіки рецепції постмодернізму в театральній культурі України.

Постмодерністські театральні практики: перформанс, хепенінг, інвайронмент – неодноразово досліджувалися в різноманітних галузях знань. Очевидно, що кожен зі сформованих підходів до теоретичного осмислення досліджуваних явищ здатний ініціювати подальші рефлексії лише в певному теоретичному ракурсі. Жоден із них, взятий окремо, не надає можливості повною мірою оцінити їхню повну значимість у сучасному художньому просторі.

З метою комплексного розгляду різних аспектів постмодерністських театральних практик ХХ ст. звернемося до основних теоретичних ідей, пов'язаних із трансформаціями в культурі та проявами постмодернізму в театральному мистецтві, які викладені в працях філософів ХХ ст. Погляди на мистецтво Ж. Бодрієра [28; 29], Ж.-Ф. Ліотара [143; 144; 145], І. Хасана [270], У. Еко [248] та деяких інших сучасних філософів дозволяють зрозуміти не лише сферу художнього, але й загалом своєрідність постмодерністської ситуації та її переломлення в різних сферах людської діяльності: науці, політиці, етнографії, етиці. Згідно з постмодерністською парадигмою, митці

вважали одним із головних завдань виведення мистецтва в життя, злиття з ним, упровадження у свідомість людини думки про те, що будь-який фрагмент її буденності може досягти рівня мистецького акту.

Варто зауважити, що весь традиційний понятійно-категоріальний апарат виявився непридатним для аналізу театральних практик постмодернізму. Класифікаційні труднощі, пов'язані з дефініцією таких явищ, як перформанс, хепенінг та інвайронмент, означають їхню неоднорідність. Породжені культурою модернізму, вони набули в постмодерністській культурі нових ознак. Це свідчить про те, що зазначені театральні практики продовжують своє існування в нових культуровимірних модусах. Будь-який процес, який є незавершеним, постає невизначеним, суперечливим, багатоплановим. Наприклад, В. Лінецький у статті «Постмодернізму вопреки» констатує: «Насправді, весь набір підходів, весь категоріальний апарат, використовуючи який намагаються розібратися в ймовірно постмодерністських текстах, для мети цієї явно не годиться. Звідси всі ці абсолютно безглузді спроби сформулювати “постмодерністську поетику”. Певні поверхневі ознаки постмодернізму – полістилістика, цитатність, сусідство культурних мов “всіх часів і народів”, ставлення до світу як до тексту – водночас, звичайно, фіксуються. Фіксуються – і тут же ставляться під сумнів: чи в них, дійсно, суть постмодернізму?» [142, с. 241].

Парадоксальність текстів стосовно сучасних театральних практик полягає в тому, що їхня розмаїтість ніяк не сприяє чіткості: у визначеннях відсутні точні дефініції. Цей комплекс думок базується на прихильності до різноманітних концепцій критики і безпосередньому залученні дослідників у мистецький процес.

У період другої половини ХХ ст. стирається межа між мистецтвом і дійсністю, що зумовлює пошуки нових способів художнього вираження, які надавали би твору динамічності. Джерела перформансу, хепенінгу й інвайронменту слід шукати у середовищі художників сюрреалістів, дадаїстів, у картинах абстрактного експресіонізму Пола Джексона Поллока, реді-

мейдах Марселя Дюшана та Роберта Раушенберга, у художньому перформансі та «живих картинах» Іва Кляйна. Для художніх практик постмодернізму стає характерним зміщення акценту із самого твору на процес його створення, концепція «виходу» картини за рамку актуалізує таке поняття, як «action art».

Дослідженню історико-культурного феномену «action art» («мистецтво дії»), а також загальних питань постмодерністської філософії та естетики (проблем взаємодії елітарного і масового, явищ інтертекстуальності та семіотики постмодерністського тексту) присвячені праці К. Андрєєвої [4], В. Бичкова [35-39] Б. Гройса [59; 60], В. Діанової [74], І. Ільїна [88; 89] та ін.

Проблема нерепрезентативного сприйняття культури означена в працях французького філософа, теоретика «репрезентативної естетики», творця концепції «наратології», що обґрунтовує ситуацію постмодернізму, Жана-Франсуа Ліотара [145]. Свою теоретичну позицію філософ розвиває на противагу моделям репрезентації, що утвердилися в мистецтвознавстві та філософії, стверджуючи, що подія походить від репрезентації та не піддається фіксуванню в поняттях і образах, залишаючись принципово невизначеною. Ці погляди стосуються не лише мистецтва, вони поширюються Ж.-Ф. Ліотаром на будь-яке висловлювання.

З точки зору естетики культури важливе значення в межах цього дисертаційного дослідження має праця «Естетика постмодернізму» Н. Маньковської [152], у якій розробляється авторська концепція розвитку постмодернізму в Росії, наводяться відмінності, що відрізняють її від західноєвропейської та американської моделей. Посилаючись на характеристику постнекласичної науки визначену Ж.-Ф. Ліотаром, як «антимодель стабільної системи», авторка зазначає: «Це відкрита система, пов'язана з відкритим суспільством і відкритою культурою постмодернізму. Уява, нові ідеї, розбіжності, непрозорість, "хмари" мовної матерії, перевага локального, "маленького" оповідання над "великою" метаповідстю — ознаки постмодерністської ситуації, чиєю метою є прагнення до непізнаного в науці,

невичерпного в мові мистецтва. Цією метою і визначається плюралізм наукових дослідницьких програм і різноманіття художніх стилів, що властиві колажній, мозаїчній постмодерністській науці і естетиці» [152, с. 205].

Для визначення місця постмодерністських практик в сучасному художньому процесі необхідно розглянути історію мистецтва Західної Європи ХХ ст. Не бажаючи бути ув'язненим у рамки норми, художник жадає жити цікаво і повноцінно, не зважаючи на традиції, дозволяючи собі іронію стосовно минулого. Історична ретроспектива постмодерністських театральних практик, генезис, початкові форми і видатні постаті, котрі працювали в цих напрямках театального мистецтва, наводяться в зарубіжних енциклопедіях з історії театру: «The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre» [260], «The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance» [275] та «The Oxford Dictionary of Art» [288], «Tate Glossary of Modern Art» [287]. Спроби визначення особливостей перформансу, інвайронменту та хепенінгу здійснено в праці французького дослідника П. Паві в «Словаре театра» [169].

Тенденція контркультури того періоду – це не лише відмова від традиційних форм, матеріалів, технік, передусім – це формування нового типу мислення і творчості. Генрі Едріан, британський мистецтвознавець, автор праці «Total Art: Environments, Happening and Performance» [257], попри заявлені в назві лише три види «action art» звернув увагу на суміжні явища і певні міждисциплінарні питання. Г. Едріан вважає вищеперелічені мистецькі практики інтернаціональними, розвиток і становлення яких у багатьох країнах характеризується не лише зовнішніми ознаками, а й має подібні ідеологічні підстави. Велика кількість актуальної інформації про розвиток перформансу, хепенінгу, інвайронменту в Східній Європі надає цій праці унікальності, оскільки, незважаючи на широку географічну ретроспекцію, деякі країни виявилися поза межами дослідження більшості науковців, схильних розглядати заявлені мистецькі практики лише на прикладі художньої культури США та Західної Європи.

Відомий англійський мистецтвознавець Брендон Тейлор у розвідці «ART TODAY. Актуальное искусство 1970-2005» [215] аналізує мистецькі явища, які вже стали класикою, і ті, що лише починають оформлюватися у видовищній культурі. Праця охоплює репрезентації сучасного мистецтва останніх трьох десятиліть, досліджує творчі надбання художників-інвайронменталістів.

Високі технології, Інтернет, загострення соціальних суперечностей, міжконфесійні конфлікти – усе це актуалізувало виникнення нових тенденцій у мистецтві живопису, театру, кіно та фотографії. Дослідниця американського мистецтва Барбара Роуз у своїй праці «Authocritique: Essay on Art and Anti-Art. 1963-1987» доводить, що вплив політичних подій, безпосередня участь певних митців у різних формах соціального життя стали каталізатором для втілення ідеї «постійної революції» в мистецтві. Розрив між мистецтвом та суспільством став суттєвим, втрата віри в політиків та владу — усе це призвело до відкритого протиріччя між художником і державою. Б. Роуз вважала, що «мистецтво діє за межами авторитарних стратегій» і в означеній протидії митці використовували різні форми поведінки, неприйнятні для середнього класу. Таким чином, «мистецтво існувало в опозиції до буржуазних цінностей, і приклади прийняття чужої моралі були вкрай рідкісними» [281, с. 201]. Концепція естетизації повсякденності, взаємозв'язку художнього та політичного виявилася співзвучна настроям молодіжного бунтарства для безлічі експериментальних театрів-студій («Living Theatre», «Open Theatre», «Bread and Puppet», «Welfare State International») на шляху формування нової естетики в театральному мистецтві.

Американська мистецтвознавчиня Р. Голдберг є визнаною експерткою з питань історії перформансу. Крім статей, вона випустила дві праці – «Performance. Live Art Since the 60s» [268] і «Performance Art: From Futurism to the Present» [269], також Р. Голдберг організовує щорічний фестиваль «Перформа», де художник вільний експериментувати з

постмодерністськими театральними практиками, а глядачі можуть спостерігати сценічні дії різного типу.

Вивченню трансформації перформансу в театральній культурі присвячено дослідження Е. Фішер-Ліхте «The transformative power of performance. A new aesthetics» та «Culture as Performance. Theatre history as cultural history». В означених працях дослідниця розробила нову театральну концепцію, аналізуючи категорії вистави та перформансу [261; 262].

Крім театрознавців, і самі митці, які вдаються до практичного втілення перформансів та хепенінгів, пропонують власний теоретичний аналіз означених арт-практик. Маючи значний досвід безпосередньої участі в інтерактивних сценічних діях, американський режисер Річард Шехнер видає працю «Environmental Theatre», що стала першим ґрунтовним теоретичним надбанням для послідовників «довкружного» театру» [282]. У розвідці історик американського театального авангарду зазначає, що творчий склад театру – це «ансамбль, позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії». Кожен його член – драматург, режисер, художник, освітлювач – має право на імпровізацію, спонтанну дію, як і актор, заперечуючи таким чином необхідність традиційної послідовності в процесі роботи. Сюжет замінюється подією, ролі – завданнями на певну тему, послідовність дії – фрагментарністю, єдиний оптичний фокус сприйняття – поліфокусністю, перегляд вистави – участю в ній, термінологічні визначення «сцена» та «зал» – загальним поняттям «театральний простір» [282].

У співавторстві зі сценографами власної театральної трупи Джері Рохо та Брукс Мак-Намара – Р. Шехнер видає ще одну працю «Theatres, spaces, environments: Eighteen projects» [283], у якій досліджується властивість простору емоційно впливати на людину за допомогою розташування об'єктів. Вагомого значення під час формування інвайронментальних ситуацій набуває зв'язок між обраним для сценічної дії місцем, темою твору і середовищем. Іноді довкілля диктує тему видовища, а мистецька акція, що там відбувається, дозволяє підкреслити унікальність певного публічного



місця, перетворити його на арт-простір. Довкрузжя стає центральним аспектом вистави, у результаті чого створюється особливий візуально й енергетично активний обшир, який поглинає виконавця та глядача в рівній мірі.

Зв'язок місця дії та п'єси досліджено в праці Майка Пірсона «Site-Specific Performance» [279]. Визнаний театральний художник і вчений означає оригінальні підходи до створення і дослідження вистави за межами класичного театального приміщення. Науковець пропонує інноваційні стратегії, методи і вправи для постановки видовища у непристосованих для цього місцях. Розробляє класифікацію щодо використання простору, а також рекомендує ефективні моделі для його критичної оцінки.

Серед вітчизняних авторів дослідження, присвячені постмодерністським театральним практикам, доволі рідкісні. Дослідник В. Бичков у розвідці «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» надає розгорнуту дефініцію означеним арт-практикам XX ст. та наводить приклади презентацій найцікавіших інвайронментів, що демонструвалися на «Documenta X». Автор звертає увагу на виставу Hans-Jürgen Syberberg ««Cave of Memory» in six stations: Goethe, Kleist, Mozart, Raimund, Beckett and Einar Schleef». Означене мультимедійне видовище поглинає реципієнта в динамічному арт-просторі, демонструючи фрагменти всієї культури, мистецтва і людського життя від античності до наших днів. Інвайромент повністю підкорює глядача своїм законам, незважаючи на те, що учасники вільні самостійно обирати маршрут променаду [36].

З точки зору впливу сценічного простору на глядача варто також відзначити працю Т. Бачеліс «Эволюция сценического пространства» [18], статті В. Березкіна про польського режисера і художника Тадеуша Кантора [24].

Для визначення основних етапів розвитку постмодерністських театральних практик у Східній Європі значущими стали дослідження, які загалом описують історію мистецтва XX ст.: А. Обухова, М. Орлова

«Живопись без границ: От поп-арта к концептуализму» [166]. В. Турчин «По лабиринтам авангарда» [217]. Принципово важливий підхід у дослідженні «мистецтва дії» представлений у працях філософа В. Савчука «Режим актуальности» [195] і «Конверсия искусства» [192]. Спроби дослідження цих явищ здійснено Б. Гройсом [59], мистецтвознавцями К. Андрєєвою [4], Ю. Гніренко [55], Ю. Кривцовою [116].

У межах дослідження «мистецтва дії» в Росії мистецтвознавець А. Ковальов збіркою «Российский акционизм 1990-2000» [97] створив своєрідний архів російського процесуального мистецтва з 1990 по 2000 рр., у якому він у хронологічному порядку розмістив усі важливі перформанси цього періоду. Арт-критик К. Дьоготь присвятила статті феномену перформансу в Росії, також брала участь у створенні збірки про Московський концептуалізм, у якому особлива увага приділяється перформансу як улюбленій формі творчості цього мистецького спрямування [68-70]. До мистецтвознавців долучилися художники, які намагалися виявити характерні особливості процесуального мистецтва. Так К. Морозова розмістила кілька власних статей-есе на різних інтернет-порталах [157]; О. Кулик у своїх інтерв'ю розглядає питання специфіки перформансу в контексті російського художнього простору [122]; А. Осмолівський виводить методологію створення перформансу, а також виступає з майстер-класом на фестивалі «Территория», у якому детально пояснює відмінності різних видів процесуального мистецтва [168].

У цих працях розглянуто широке коло проблем, пов'язаних із культуротворчими процесами кінця ХХ – початку ХХІ ст., позаяк вивчення перформансу, інвайронменту та хепенінгу в площині вітчизняного мистецтвознавства являє собою таке ж складне питання, як і аналіз усіх нетрадиційних видів і жанрів сучасного мистецтва.

На окрему згадку заслуговують статті з видань «Альтернативная культура. Энциклопедия» [3], «Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней. Энциклопедия» [156]. Ці джерела

розглядають видову диференціацію «мистецтва дії». Тривалий час становище досліджуваних явищ з-поміж наукових інтересів вітчизняного мистецтвознавства обмежувалось лише стислими критичними згадками в загальному контексті досліджуваного матеріалу.

На прикладі бібліографії можемо констатувати відсутність великих монографічних праць, що компенсується незначною кількістю статей. Серед них слід відзначити праці Л. Бажанова, В. Березкіна, З. Воїнової, М. Давидової, К. Морозової, В. Турчина. У більшості статей 1960-80-х рр. наявна політизована критика, що пояснюється умовами часу. Хоча слід відзначити принципову користь подібних текстів, які вперше ввели у вітчизняне мистецтвознавство нову тему і подавали частково опис означених явищ. Стосовно цього суттєвий науковий інтерес являє стаття З. Воїнової, надрукована в 1975 р., «Хэппенинг и его теоретики» [47], хоча автор припускається певних хронологічних помилок та здійснює неправильні транскрипції. Безперечною цінністю є спроба розгляду зв'язків хепенінгу з театром, хореографією і кінематографом. Точним є зазначене дослідницею бажання митців визначити власний статус у системі театральних жанрів за допомогою підкреслення відмінностей, а не подібностей. Невизначене становище хепенінгу в системі театального мистецтва викликало полеміку З. Воїнової з цитованим нею Аланом Капроу, автором терміну «happening», основоположником правил його проведення в лекції «How to make a Happening» [274].

Про перформанс у найширшому трактуванні цього терміна знаходимо вагоме наукове дослідження В. С. Романюк «Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації». Означена праця – це культурологічне дослідження перформансу, різноманітних перформативних процесів у соціальній сфері, мистецтві та політиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [189]. Автор наголошує, що «перформанс є простором глобальних трансформацій, у результаті яких зміцнюються принципи

репрезентації, змішуються ролі автора, глядача і виконавця твору мистецтва» [189, с. 7].

У праці В. С. Романюк розглянуто генезу появи перформансу в театральному мистецтві: «Зв'язок мистецтва дії та театру є тісним. Перформативні ознаки театру простежуються ще на початку ХХ ст. у концепціях театру жорстокості Арто, у театральних принципах Єжи Гротовського, імпровізаційних сценах Пітера Брука та спробах відтворення перформативного часу Роберта Уїлсона. Розвиток музичного перформансу та хепенінгу пов'язаний з іменами Джона Кейджа, Карлнхайца Штокгаузена та Філіпа Гласа. Перформативні елементи, поєднавши звук та дію, сконструювали новий перформативно-музичний простір» [189, с. 8]. Також дослідницею сформульовано висновок, що перформативні ознаки сучасної культури свідчать про зміни художніх епістем.

У другому розділі свого наукового дослідження «Витоки перформативної дії в історії культури», В. С. Романюк звертає увагу на архаїчні джерела сучасного перформансу, здійснюючи порівняльний аналіз сучасного перформансу та ритуалу, тобто досліджує перформанс як нащадок архаїчного ритуалу. Також слід відзначити наукове дослідження Р. П. Берези «Формування національної самосвідомості студентів мистецько-педагогічних спеціальностей засобами театралізації народних свят» [22], де розглянуто історичні аспекти та наукові передумови формування національної самосвідомості молоді. Дослідником обґрунтовано необхідність використання народних свят як засобу її формування. Наведено результати експерименту, що свідчать про ефективність дослідно-експериментальної роботи за наявності в студентів позитивної пізнавальної мотивації; глибокого осмислення ними змісту, форм і функцій національно-культурного досвіду, відображеного в народних звичаях, обрядах і святах; забезпечення практичної участі студентів у театралізації народних свят у результаті залучення їх до творчої діяльності на всіх етапах організації, підготовки та проведення святкового дійства. Зважаючи на наявність так званої

ритуальності, можна відзначити ефективність розвитку виховної роботи з прогресивною молоддю [22].

Проблемам українського театру присвячена праця В. Ковтуненко «Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників)» [99]. У дослідженні розглянуто функціонування драматичних театрів в Україні у зв'язку з соціально-художніми й економічними реаліями сьогодення. Визначено фактори, згідно з якими театральна діяльність репрезентує свої соціальні функції у взаємовідносинах з владою, публікою, критикою, громадськістю. В. Ковтуненко виявлено соціально-культурні закономірності, зокрема на Дніпропетровщині, і визначено особливості діяльності в контексті сучасних суспільних трансформацій [99].

Доволі цікавою є праця «Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект» Л. М. Дубчак [78]. Дослідницею охарактеризовано різноманітні театральні форми в площині театральної культури. Доведено, що їхніми сутнісними характеристиками є умовність і святковість. Умовність виражається в перевтіленні, вона – суть діалектичного проникнення ідеального в реальне; святковість театального мистецтва – це суть максимального «порозуміння» компонентів структури театального мистецтва. Дослідниця стверджує, що їхній дуалізм, незалежно від обраних творчих методів втілення, сприяє досягненню художності будь-якої театральної форми. [78].

О. Наконечною досліджено проблему наукового аналізу процесів створення та втілення сценічного образу в театральному мистецтві. У праці «Детермінанти художнього образу в контексті театральної культури» обґрунтовано теоретичну та методологічну базу згаданої проблеми. З метою створення універсальної схеми для аналізу сценічної образності виокремлено й охарактеризовано її функціональну двошарову структуру – об'єктивну й суб'єктивну. Дослідниця проаналізувала стильовий аспект та способи констатування суб'єктивних показників, створивши універсальну систему

критеріїв аналізу театрального контексту та надавши рекомендації щодо застосування визначених нею детермінант у дослідженні сценічної образності в будь-якій площині існування [162].

Іншою дослідницею, О. А. Апчел, проаналізовано документальний театр як новітнє «межове» морфологічне утворення культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. У праці документальний театр досліджується як частина постдраматичної театральної практики з посткласичними методами театральної репрезентації [6].

Ю. В. Сагіна у своєму дослідженні «Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів» здійснила культурологічний аналіз взаємовідносин сучасного театру та глядача на прикладі театрів Одеси. Запропонувала комплексний міждисциплінарний підхід, який ґрунтується на поєднанні загальносистемних закономірностей театрознавчого погляду, психологічних і соціологічних особливостей функціонування й історичного розвитку системи театр-глядач. У праці розглянуто сучасні взаємовідносини театру та глядача, а також соціокультурні особливості формування і перспективи розвитку цієї системи в Україні, типологічні особливості дослідженого матеріалу в Академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька, Російському драматичному театрі та Академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного [196].

Отже, розгляд теоретичних розвідок (враховуючи і окремі статті Г. Вишеславського, А. Баканурського, В. Романюк та ін.), спрямованих на аналіз проявів постмодернізму в театральній культурі України, доводить, що системного дослідження вітчизняних постмодерністських театральних практик не виконувалось. Сучасний театральний процес варто охарактеризувати як рівноправ'я різних стилів, у якому жоден з них не посідає домінуючого положення. Сучасні театральні дійства позбавлені стилістичної чистоти, що зумовлює розкриття їх культуротворчої сутності,

багатовимірності існування та означення культурно-морфологічного виміру рецепції постмодернізму в межах вітчизняної культури.

## **1.2. Теоретико-методологічні засади культурологічного дослідження рецепції постмодернізму**

Методологічні принципи нашого дослідження виходять з теорій К. Бьорка, К. Гірца, Е. Гофмана, Е. Кассіра, С. Лангер.

За Е. Кассіром, утворення символічних форм у мистецтві є засобом встановлення значення та розкриття змісту символізацій: «Адже знаки і символи мови, міфу, мистецтва «існують» не тому, що вони є — не задля того, аби бути, а потім набути ще якогось значення. Усе їхнє буття полягає в їхньому значенні, а їхній зміст цілковито вичерпується функцією позначення... свідомість сама утворює певні конкретно-чуттєві змісти як вирази певних смислових комплексів» [93, с. 42]. Духу притаманна творча сила, яка «не просто пасивно відображає наявне», а «надає простому наявному буттю певного «значення», своєрідного ідеального змісту». Саме тому мистецтво існує в «самобутньому образному світі, де емпірично наявне не стільки відбивається, скільки породжується за певним принципом». Тут воно «утворює свої особливі символічні форми», свою особливу сторону дійсності [93, с. 17]. Відтак, художній світогляд здійснює «не стільки оформлення світу (*Gestaltung der Welt*), скільки формування світу (*Gestaltung zur Welt*), формування об'єктивного смислового взаємозв'язку й об'єктивної цілісності погляду». Тут відбувається «перетворення світу пасивних вражень» на «світ чистого духовного виразу» [93, с. 19].

Отже, духу притаманна властивість означення предметів, формування сенсу їхнього сприйняття та символізації цього сенсу. Завдяки такому перетворенню формується тканина твору мистецтва, яка є водночас і продуктом фантазії митця, і матрицею рецепції сценічної дії, котра синтезується з «культурних облаштунків» повсякденності. Саме ці функції

реалізують суб'єкт-митець та «споживач» творів мистецтва. Активність духу продукує образні конструкти, які є не «відбитками реальності», а її первісними формоутвореннями, проекціями вільної фантазії суб'єкта [131, с. 21]. Надання значення, утворення символів є первинними і засадничими функціями людського духу, які «картографують» усі сфери буття, визначають спосіб сприйняття дійсності, ставлення до неї, вказують напрями її можливої трансформації. Це є основою існування реальності в тому вигляді, у якому її здатна сприйняти людина.

Е. Кассіерер здійснює припущення щодо існування «внутрішньої форми» в релігії, міфі, мистецтві, науковому пізнанні, яка є «законом, що зумовлює їхню побудову» [93, с. 20]. Але притаманний їм спосіб формоутворення вони можуть застосувати лише за допомогою «певного чуттєвого субстрату». Адже «мистецтво і міф вичерпуються світом особливих чуттєво-пластичних образів, що демонструються ними». Автор підкреслює: «Зміст духу полягає лише в його вираженні: ідеальна форма може бути пізнана лише в сукупності чуттєвих знаків, що слугують її вираженню» [93, с. 24].

Надання значення і складання його чуттєвих символізацій вочевидь є послідовними етапами винаходу культурних формоутворень, засадничими компонентами культурної фігурації. Тут ідеться, власне, про плетіння «культурної тканини», яка поєднує дію та страждання, вираз і рецепцію. У контексті цієї взаємодії культурні формоутворення не є «проявами прихованої сутності», або «зовнішніми формами внутрішнього змісту», а становлять саму культурну реальність. Як поняттєву пару, яка визначає внутрішню форму постмодерністського театрального мистецтва, ми обираємо «дію-страждання», точніше сценічний вид її застосовуваності — «вираз-рецепцію» [131, с. 22].

Такий підхід апелює до філософського розмежування «інтелігібельного світу», де панують вільний дух та чисте творіння, і «світу чуттєвого», що є цариною пасивної чуттєвості. Для сформульованої Е. Кассіерером



«внутрішньої форми» їхня протилежність уже не є унікальною і неопосередкованою, оскільки чуттєве і духовне пов'язуються новою формою взаємодії. Автор стверджує: «Їхній метафізичний дуалізм є подоланим, оскільки з'ясовується, що чиста функція духовного вимушена шукати в чуттєвому свого конкретного втілення, якого зрештою тільки тут вона й може набути. У межах же самого чуттєвого слід проводити чітке розмежування між простою «реакцією» і чистою «акцією» — між тим, що стосується сфери враження, і тим, що належить до сфери «вираження»». Автор підкреслює, що «сприйняття естетичної форми чуттєвого можливе лише завдяки тому, що ми самі створюємо основні елементи форми» [93, с. 25, 26].

Водночас, на думку Е. Кассірера, міф, мистецтво, релігію «не можна розглядати просто як явища наочно даного світу — їх слід розуміти як функції самобутнього формування буття, особливі способи його розмежування і структурування» [93, с. 28].

Ідеться про «нове опосередкування, своєрідне взаємовизначення обох факторів». Тут відбувається новий «синтез Я і світу». Головний момент «мистецтва також полягає в тому способі, яким «суб'єктивне» й «об'єктивне», чисте почуття і просте відображення проникають одне в одного. Автор формулює висновок: «Ці приклади... демонструють те, що аналіз форм духу не можна починати з догматичного розмежування суб'єктивного і об'єктивного, але що розмежування і визначення їхніх сфер уперше здійснюється самими формами... Пізнання, мова, міф, мистецтво — усі вони не просто дзеркала, що відображають дане буття,... а радше джерела світла, умови бачення і начала будь-якого формоутворення» [93, с. 30].

Отже, ми припускаємо можливість узагальнення схеми виникнення «нових форм взаємодії» протилежних понять, наведених Е. Кассіером, на більшість категоріальних протилежностей, задіяних у дослідженні (суб'єкт-об'єкт, дія-страждання, сутність-явище, форма-зміст). Це саме ті поняттєві протилежності, у горизонті яких розгортається дискурс театрального

мистецтва, ті протилежності, які відіграють роль засобів продукування змістовних культурних формоутворень, завдяки яким відбувається взаємодія за напрямками вираз-рецепція, митець-публіка. Відтак, абстрактні поняттєві протилежності є не самоціллю, а інструментами, за допомогою котрих складаються культурні формоутворення, що виконують функцію передатної ланки між суб'єктом мистецтва і його споживачем [131, с. 22]. Підкреслимо, що йдеться про специфічне зменшення «категоріального напруження» саме за напрямом взаємодії вираз-рецепція, адже під час, наприклад, створення певного видовища категорії можуть і далі грати класичну роль «розгортання діалектичної протилежності».

Е. Кассіер підкреслює: «Кожен із цих смислових взаємозв'язків — мова, наукове пізнання, мистецтво і міф — має власний конститутивний принцип, який накладає на всі види формоутворення свій особливий відбиток» [93, с. 34]. Він доходить висновку: «Цієї діалектики метафізичного вчення про буття можна було б уникнути лише в тому випадку, якщо з самого початку розуміти «зміст» і «форму», «елемент» і «відношення» так, аби ті й інші мислились не як незалежні одне від одного визначення, а як співвіднесені один з одним і взаємодетерміновані моменти» [93, с. 35].

Автор підкреслює: «У будь-якому «знаку», у будь-якому художньому «образі» нам розкривається духовний зміст, котрий, убраний у форму чуттєвого — у форму зорового, слухового або тактильного, — виводить нас далеко за межі будь-якої чуттєвості. Ідеться про самостійний спосіб формоутворення як специфічну активність свідомості, яка відрізняється від будь-якої даності безпосереднього відчуття або сприйняття, — активності, котра саму цю даність використовує як передавальний засіб, засіб вираження» [93, с. 42].

Е. Кассіер констатує: «Отже, в символічній функції свідомості подана і опосередкована протилежність, дана вже в простому понятті свідомості». Автор розмірковує не про передування або наступність «чуттєвого» стосовно «духовного», а про вираження і маніфестацію основної функції духа в

чуттєвому матеріалі: «Однак якщо виходити... з конкретної форми духовного життя, то ця дуалістична протилежність є знятою. Первісна ілюзія непрохідної безодні між мислимим і чуттєвим, між «ідеєю» і «явищем» зникає» [93, с. 46].

Відтак, згідно з Е. Кассіером, ми приймаємо як регулятивний принцип означеного дослідження, засіб встановлення цілісності предмета поняття «поєднання родів» Платона. Усі поняттєві протилежності, у фарватері яких відбувається аналіз матеріалу (суб'єкт-об'єкт, частина-ціле, дія-страждання, сутність-явище, форма-зміст тощо), є засобом експлікації реальності, утвореної театральною виставою, змістовної культуротворчої визначеності предмета розгляду, винайдення міждисциплінарної конкретизації тієї «κοινωνία τῶν γενῶν», на яку вказує Платон [85, с. 32; 179, с. 323, 324].

Отже, ми використовуємо такі методологічні положення концепції Е. Кассієра: художній образ – продукт формоутворення, вихідними моментами якого є надання значення і символізація, які визначаються суб'єктом мистецтва; категоріальні протилежності в процесі формування образу трансформуються у взаємодію факторів; створення художнього образу є не «віддзеркаленням» реальності, а її формуванням. Ця сформована реальність — не явище прихованої сутності, а «сама реальність», яка становить матеріал розгляду.

У дисертаційному дослідженні використовується також метод інтерпретативної антропології К. Гірца, який дозволив висвітлити формування взаємовідповідності між художньою формою вистави і способом її сприйняття в театральних практиках постмодернізму. Цей метод задіяний під час сценічної дії, де відбувається формування зв'язку «вираз-рецепція». Він встановлюється саме в точках емоційного дотику, котрі мають бути для цього створені. Тому в процесі вистави відбуваються поступова кристалізація почуття, його відшарування від абстрактної моральної норми, яка перетворюється на фон конфлікту. Відтак, вираз набуває необхідної і

структурованої, відповідно до нього, рецепції, яка формує передатну ланку, поглинаючи та віддаючи культурний зміст.

З'ясування місця поняття «значення» є ключовим для розуміння інтерпретативної антропології. К. Гірц підкреслює: «Поворот до значення... змінив як об'єкт пошуку, так і суб'єкта, який його шукає» [263, с. 17]. Такий підхід передбачає виявлення множини об'єктивних значень, які керують культурними спільнотами, що природним чином зумовлює релятивізм їхнього сприйняття. Отже, «значення» в інтерпретативній антропології, на відміну від герменевтичного поняття значення, яке є «внутрішнім» суб'єктивно утвореним інструментом інтерпретації, сприймається як зовнішня об'єктивність, яка відіграє роль підґрунтя пояснення факту.

Автор підкреслює, що таким чином відбувається перехід від «павутиноподібного світу ментальності» до «нібито надійнішого підґрунтя світу значень». Те, що раніше подавалося як порівняння психологічних процесів представників різних культур, почало розглядатися як «питання сумірності концептуальних структур однієї дискурсивної спільноти з іншою» [53, с. 5, 6].

Відтак, застосоване в цьому дослідженні поняття «значення» надає змоги розкрити внутрішній зміст, поданий актором, який розгортається в процесі сценічної дії і передається через поняттєву пару «вираз-рецепція», внаслідок чого набуває об'єктивності. Відповідно до методологічного фарватеру, прокладеного Е. Кассіером, автор інтерпретативної антропології специфікує концептуальні формоутворення як «зовнішні» об'єктивні формації, що існують у соціокультурній сфері й опосередковують соціальну взаємодію. Наше дослідження фокусується на тих соціокультурних формаціях, яких опосередковують контакт між акторами і публікою згідно з поняттєвою парою вираз-рецепція. Вони є тими «культурними облаштунками», котрі утворюють середовище для генерації і передачі значення засобами театральної репрезентації. Відтак, «значення» відіграє в цьому дослідженні роль центрального поняття, довкола котрого

розгортається досвід культурної комунікації, яка відбувається в процесі сценічної дії. Воно потрактовується як її привід і причина.

«Поворот до значення» зумовлює послідовність методологічних змін. Так, той парадокс гуманітарних дисциплін, згідно з яким думка є різноманітною як продукт і одноманітною як процес, починає пов'язуватись з «проблемою перекладу, з тим, як поняття з однієї системи значень можуть бути виражені в іншій системі, тобто з культурною герменевтикою, а не з концептуальною механікою». Тепер у фокусі уваги опиняється «існуюче різноманіття сучасної думки саме по собі» [53, с. 6]. Інтерпретативна антропологія являє собою «захід, мета якого — зробити неясні матерії зрозумілими в результаті поміщення їх в інформативний контекст». Культура розглядається як «феномен, який можна характеризувати, розглядаючи його зовнішні вираження з точки зору діяльності, яка створює ці зовнішні вираження» [53, с. 7].

Отже, йдеться про культурні формоутворення, на котрі вказував Е. Кассіерер. У нашому дослідженні сценічна дія («зовнішнє вираження») сприймається саме завдяки її улаштуванню в «інформативний контекст», тобто в середовище, зумовлене культурними утвореннями. Розгортання значення в процесі вистави і його передання відбуваються через ту «культурну герменевтику», на яку вказує К. Гірц. Ідеться про складання уявлення про виставу як про «ціле», що стає можливим завдяки «накиданню» значення на сценічні дії і послідовності «зовнішніх виражень». Відтак, значення тут відіграє роль кадру, у котрому зосереджуються, фокусуються «зовнішні вираження», що завдяки долученню до нього складають єдину картину [131, с. 20].

У процесі інтерпретації К. Гірц пропонує відмовитися від абстрактної опозитності понять і формувати «змістовні» опозитності замість абстрактних. Убудована в будь-яку теорію абстрактна поняттєва опозиція, котра утворює особливий культурний факт, замінюється на конструювання комплементарних дисциплінарних пар: «інша опозитність — це те, чого ми...

маємо бажати більше, ніж змінного фокусу особливості» [131, с. 20]. Саме тому, як варіант міждисциплінарного підходу, автор пропонує використовувати не опозицію «локальне — універсальне», а опозицію «між одним видом локального знання (скажімо, неврологією) та іншим (скажімо, етнографією)» [263, с. 134].

Відтак, інтерпретативний метод К. Гірца передбачає сполучення двох репрезентацій об'єкта за принципом комплементарності. Ідеться не про класичне герменевтичне коло (циклічний рух мислення між двома опозитними категоріями загальне — особливе, ціле — частина). Мається на увазі циклічне переміщення думки між комплементарними «частинами, аспектами, ландшафтами» об'єкта, у процесі якого відбувається «герменевтичне скріплення між двома полями» [263, с. 170]. Тому до герменевтичної взаємодії належать не опозитні поняття, а репрезентації, які доповнюють одна одну.

Отже, у нашому дослідженні використовується міждисциплінарний підхід, що походить від інтерпретативного методу К. Гірца. Встановлення взаємодії за лінією вираз-рецепція, дія-страждання розглядається як сполучення двох комплементарних функцій, частин, диспозицій, які становлять єдину реальність сценічної дії. Інтерпретативний метод тут є засобом експлікації складових культурної фігурації, завдяки яким вибудовується ця реальність.

Вказівка К. Гірца на необхідність створення змістовних опозитностей є результатом сприйняття методологічної позиції Е. Кассіра. Адже йдеться саме про конструювання культурних утворень, які нададуть можливості узгодити абстрактні протилежності, винайти символічне й образне «оздоблення», що сприятиме вичерпанню дилеми опозитностей [131, с. 21]. Ефективним інструментом тут має стати застосування множини модусів розгляду об'єкта, які зможуть якомога змістовніше розкрити пояснювальний потенціал кількох дисциплінарних пар. Відтак, метод інтерпретативної антропології тяжіє до ідеї міждисциплінарності. Але це — специфічний

варіант міждисциплінарності, який використовує її як засіб найповнішого розкриття сенсу явища культури, у якому кристалізується те «поєднання родів», про що вказував Платон.

Саме за цією логікою комплементарності К. Гірц сприймає структуру суспільної організації. Так, він відокремлює культурні і соціальні аспекти та розглядає їх «як взаємопов'язані фактори, котрі змінюються незалежно один від одного». Він пропонує «подати культуру як упорядковану систему сенсів і символів, мовою яких відбувається соціальна взаємодія, і соціальну систему — як модель самої соціальної взаємодії» [52, с. 169]. Автор підсумовує: «Культура — це носій сенсів, за допомогою яких люди інтерпретують свій життєвий досвід і керують своїми діями, соціальна структура — форма, якої набувають ці дії, мережа соціальних відносин, що реально існує. Культура і соціальна структура, відтак... — абстрактні вираження одних і тих же явищ» [52, с. 170].

Ці аспекти — комплементарні складові об'єкта. Культура є фактором, який підтримує і стабілізує соціальну структуру спільноти. Соціальний поділ подає культурним феноменам соціальні субстрати, які їм кореспондують і сприяють їхній кристалізації. Тому осмислення об'єкта відбувається між двома його репрезентаціями. Воно означає сприйняття відповідних феноменів у спосіб, запропонований К. Гірцем, досліджуваний феномен розглядається як об'єкт, який формується комплементарністю взаємопов'язаних і взаємовизначальних аспектів.

Подібну «виборчу спорідненість» К. Гірц знаходить і між антропологією і правом. Водночас йдеться про зіставлення дисциплінарних матриць, «пошук специфічних аналітичних моментів», «герменевтичне скріплення між двома полями», тобто про конструкцію, яка формується у взаємодії двох підходів. Дисциплінарна пара «право — антропологія» специфікує абстрактне співвідношення «факту та закону», філософську «проблему буття і зобов'язання», закарбовує її в тканину культурної реальності [264, с. 168, 169, 170].

Саме ці співвідношення буття та зобов'язання, факту і закону є визначальними моментами формування мотивації дійових осіб сценічної дії/театральної вистави. Тому в розвідці використовуються конкретна діалектика цих понять і культуротворчий потенціал цих опозитностей, висвітлений К. Гірцем.

К. Гірц підкреслює, що розуміння соціокультурної сфери полягає не в побудові «ієрархії ланцюга буття, який простягається від фізичного і біологічного до соціального і семіотичного, де кожний рівень є похідним і залежним від... того, який розташований нижче». Ці явища не прояснюються і в процесі розгляду їх як «суверенних реальностей, зачинених окремих сфер», пов'язаних зовнішніми факторами. На думку автора, ці сфери є «конститутивними одна для одної, взаємноконструктивними». Тому вони мають розглядатися «як комплементарні частини, а не рівні, як аспекти, а не сутності, як ландшафти, а не сфери» [263, с. 205, 206].

Відтак, структурні уявлення про соціокультурну сферу в евристичному сенсі є підпорядковані первісному, вихідному акту інтерпретації, який реалізується в процесі усвідомлення взаємодії двох комплементарностей. Взаємна конструктивність аспектів розгляду є сутністю когнітивного підходу, способом існування феномену культури. Зовнішній, тобто незалежний від дослідника, зв'язок «рівнів» соціальної сфери поступається місцем когнітивній взаємозалежності аспектів, сформованій суб'єктом.

Такий підхід дозволяє розглядати репрезентовану сценічною дією реальність як сконструйоване за принципом інтерпретативної комплементарності ціле, у якому кожна складова додає до сукупної реалізації значення завдяки внутрішньому герменевтичному зв'язку частин. Адже сприйняття кожної з них потребує засвоєння інших, цілої мистецької картини, оскільки значення не може усвідомитись, доки всі частини не будуть осмислені і узгоджені глядачем. Слід зазначити, що проектування складеного автором внутрішнього смислового зв'язку, тобто його



об'єктивація в процесі герменевтичного засвоєння глядачем, утворює саму реальність сценічної дії, за якою немає жодної прихованої сутності.

К. Гірц відзначає необхідність контекстуального дослідження явищ культури і пояснює: «Такий підхід до речей... поміщає у центр уваги... «форми життя», «epistemes»... Наш погляд фіксується на значенні, на способах, за допомогою яких... (дехто) створює сенс того, що він робить, — практично, морально, експресивно... юридично, — уміщуючи його в ширші рамки сигніфікації, і на тому, як він утримує їх на місці... , осмислюючи відповідно до них свої дії». На думку науковця, «культурна контекстуалізація випадку є критичним аспектом правового,... політичного, естетичного, історичного або соціологічного аналізу» [264, с. 175, 180, 181].

«Культурна контекстуалізація» розглядається К. Гірцем як універсальний метод соціальних наук. Відзначимо, що «контекстуалізація» тут позначає культурологічне тлумачення соціального факту належності актора певній спільноті, тобто є конкретизацією культурних наслідків цього факту.

Отже, ідеться про конфігурацію персонального досвіду, процес усвідомленого та неусвідомленого формування його відповідності (і відповідності значення, яке він передає) до усталених норм. Місце сполучення свідомих намагань індивіда і, можливо, водночас небажаних ним зусиль з підтримання цієї відповідності є тим локусом, де відбувається утворення передатної ланки соціального досвіду, формування тканини культурної фігурації, яка вкарбовує значення в соціальний простір, надає йому місцерозташування (і, завдяки цьому, статус об'єктивності), робить його «політичними», «економічними», «моральними», «правовими», «мистецькими» тощо. Саме завдяки цій тканині заповнюються лакуни в дуалах суб'єкт-об'єкт, сутність-явище, дія-страждання тощо. Відтак, наявність специфічної конфігурації персонального досвіду є зворотною стороною «контекстуальності». Тому дотримання контекстуальності розгляду має дозволити нам експлікувати механізм виникнення культурних

формоутворень, складання тканини культурної фігурації за напрямом вираз-рецепція.

К. Гірц підкреслює необхідність висвітлення емоцій та чутливості в процесі дослідження культури.

Автор таким чином пояснює метод, застосований представниками інтерпретативної антропології: «Такі теоретики... використовують, по суті, семіотичний підхід до емоцій, — такий, який розглядає їх у термінах сигніфікативних інструментів і конструктивних практик, за допомогою яких вони наділяються формою, змістом і вводяться до публічного обігу. Слова, образи, жести,... історії, обряди... не просто передають почуття, які «мешкають» в іншому місці, множиною рефлексій, симптомів... Вони правлять за місцеперебування і облаштування самих речей» [263, с. 208]. Дослідження культури має зосередитися на тому, як значенню вдається переходити в незмінній формі з одного дискурсу в інший, проблемі інтерсуб'єктивності, на тому, як змінюються «системи думки» і підтримуються норми мислення тощо [53, с. 8].

На думку М. Росальдо, інтерпретація має «схопити» відносини між експресивними формами і почуттями, котрі самі пов'язані з культурою і отримують свою значущість від того місця, яке вони посідають у життєвому досвіді... певного суспільства». На думку К. Гірца, дослідження розглядає «значення емоції і, наскільки це можливо, картографує концептуальний простір його поширення» [263, с. 208, 209]. Етнографія сучасної думки вбачається йому «проектом імперативним» — адже ролі, котрі, як нам здається, ми просто тимчасово приймаємо, перетворюються на свідомості, котрі «ми носимо в наших головах» [53, с. 9, 10].

Отже, формоутворення, які подають емоційну змістовність, співвіднесену з соціокультурними визначеннями інстанцій, підданих емоційній оцінці, є продуктами чутливості цієї культурної фігурації. Розгляд таких культурних формувань дозволить нам проаналізувати відносини між

експресивними формами і почуттями, отже, визначити зміст співвідношення вираз-рецепція.

Завдання інтерпретативної антропології, за К. Гірцем, полягає у встановленні «мостового поєднання між світом, який існує в голові людини, і світом іззовні». Його вирішення, на думку К. Гірца, має ґрунтуватися на ідеях Л. Вітгенштейна, на запереченні того, що мозок людини здатний на «автономне функціонування», яке не залежить від контексту культурних систем [263, с. 203-205].

Автор пояснює: «Саме за допомогою культурних моделей, упорядкованих сукупностей значущих символів, людина осмислює явища, серед яких живе. Дослідження культури — накопиченого підсумку таких моделей, стає, таким чином, дослідженням механізмів, використовуваних індивідами і групами індивідів для того, щоб орієнтуватися у світі...» [52, с. 417]. Напівоформлені, несистематизовані уявлення звичайних людей складно аналізувати. Засобом вирішення цього завдання стає концепція мислення як соціальної дії Г. Райла. Вона заперечує картезіанське поняття внутрішнього досвіду і визначає мислення як «рух значущих символів предметів, даних нам у досвіді..., які людина наділяє смислом» [52, с. 416, 417]. Завдяки цьому дослідження культури стає позитивною наукою.

К. Гірц підкреслює: «Необхідний саме систематичний, а не просто літературний... спосіб з'ясування того, що саме дано, які концептуальні структури втілені в символічних формах, через призму котрих сприймається особистість... *нам потрібний... розроблений метод опису й аналізу значущої структури досвіду (у цьому разі досвіду індивідів), який сприймається типовими представниками певного суспільства в певний момент часу, — одним словом, нам потрібна наукова феноменологія культури*» [Курсив мій — О. Л.] [52, с. 419].

Відтак, у фокусі перебуває досвід індивіда: спосіб його розгортання, формування змісту, структура, точки виникнення емоційного наснаження, важелі впливу на визначення позиції індивіда тощо. Ці моменти

висвітлюються завдяки аналізу зовнішніх позначників, змісту зовнішнього досвіду, культурних моделей. Таким чином стають наочними значущі компоненти досвіду — ті фактори, які впливають на ідентифікацію індивіда в зовнішньому світі, узгоджують його вподобання, ціннісні орієнтири, очікування з можливими опціями, котрі пропонує реальність [131, с. 21].

Саме тому сутність дослідження може бути представлена як встановлення відповідності (за зазначеними пунктами) між внутрішнім персональним і зовнішнім соціальним досвідом. З цієї точки зору може бути розглянута й сценічна дія — як спосіб реалізації зв'язку «вираз-рецепція», який, за своєю суттю, є проекцією внутрішнього досвіду драматурга назовні. Під час наповнення змістом дуалу «вираз-рецепція» відбувається формування точок емоційного дотику, проектування і сприйняття символізацій, обмін значеннями тощо.

К. Гірц стверджує, що людина досліджуваної культури створює інтерпретацію першого порядку, а антропологи — інтерпретації другого і третього порядків. Водночас антропологічні інтерпретації являють собою «фікції» в тому сенсі, що вони — «дещо змодельовані», але не тому що не відповідають фактам. Автор вважає, що «в аналізі культури, як і в живописі, чітку межу між способом репрезентації і сутнісним змістом провести неможливо» [52, с. 23, 24].

Відтак, за К. Гірцем, і результат дослідження, і його об'єкт належать до одного роду — роду репрезентацій. Тому інтерпретативна антропологія взаємодіє із самою дійсністю — уявленнями індивіда, які не є проявами «прихованої сутності», а становлять саму сутність. Тому тут складно розрізнити спосіб репрезентації і сутнісний зміст.

Такий підхід можна використати і в нашому дослідженні, адже сценічна дія є, за своєю суттю, репрезентацією, культурологічний сенс якої має бути репрезентований. Цей сенс полягає в тому, що сценічна дія є специфічним видом персонального і колективного досвіду, який застосовує культурні формоутворення, що заповнюють позбавлені змісту лакуни в

поняттєвих парах «дія-страждання», «вираз-рецепція» в такий спосіб, що контрарність цих понять трансформується в їхню комплементарність. Логічні рефлексії щодо діалектичної протилежності понять замінюються на розгляд способу їхньої взаємодії в процесі побудови культурних формоутворень. Відтак, вираз набуває необхідної і структурованої, відповідно до нього, рецепції, яка формує передатну ланку, котра саме тому й здатна поглинати і віддавати культурний зміст. Цей «інтерфейс» утворює точки емоційного дотику, формує глядацьку чутливість у такий спосіб, що вона стає сприйнятливою до запропонованих мистецьких символізацій, завдяки чому створюються канали-передатники образів і значень [131, с. 22].

Такий підхід конотує з припущенням К. Гірца про те, що дисципліни є «не просто інтелектуальними точками зору», а способами буття-у-світі, формами життя. Науковець наголошує: «Адже всі ролі, які, як нам здається, ми просто тимчасово відіграємо, перетворюються на свідомості, які, як виявляється, ми носимо в наших головах» [53, с. 39]. Тому і роздум про спосіб театральної репрезентації, культурні формоутворення, які становлять передатну ланку між акторами і публікою, є не лише «відображенням фрагмента об'єктивної реальності», а розвідкою щодо способу існування самостійної культурної сфери, суттєвої частини людського буття. Це намагання повернути необережно втрачене — те, що раптово дозволяє глядачеві знайти миттєву ідентифікацію, — розуміння того, чому і в який спосіб роль, що виконується на сцені або в реальному житті, необхідна для існування культури.

Драматургічну соціологію І. Гофмана зазвичай кваліфікують як один з напрямів символічного інтеракціонізму. Його соціодраматургійний підхід дозволяє використовувати концепцію фреймів соціальної взаємодії в мікросоціальних ситуаціях. Відповідно до традиції прагматизму І. Гофман, як і К. Гірец, зосереджується на структурі індивідуального досвіду, змісті свідомості діючого індивіда, а не на організації суспільства і структурі соціального життя [266, с. 13].

У передмові до праці «Презентація себе в повсякденному житті» він надає таке пояснення свого методу: «Підхід, застосований у цій розвідці, є підходом театральної вистави; принципи, що впливають з неї, – принципами драматургічними. Я розглядатиму спосіб, за допомогою якого індивід презентує себе і свою діяльність іншим людям у звичайних робочих ситуаціях, способи, якими він керує і контролює враження, які вони формують щодо нього, і види дій, які він може або не може виконувати в процесі вистави перед ними» [267, с. 1].

І. Гофман стверджує, що будь-яке соціальне утворення може бути розглянуте з багатьох позицій, зокрема з культурної і драматургічної точок зору [267, с. 153-154]. Культурний підхід зосереджується на «моральних цінностях, які впливають на діяльність соціального утворення, – цінностях, що властиві моді, звичаям, питанням смаку, ввічливості і декоруму, кінцевим цілям та нормативним обмеженням на засоби тощо» [267, с. 153]. Науковець пояснює: «Драматургічна перспектива... може бути застосована як кінцевий пункт аналізу, як остаточний спосіб упорядкування фактів. Це вестиме нас до опису техніки управління враженнями, використовуваної в цьому соціальному утворенні, головних проблем керування ними, визначення команд виконавців, які діють у ньому, та взаємовідносин між ними» [267, с. 154].

Ці дослідницькі перспективи перетинаються. Автор підкреслює: «Культурна і драматургічна перспективи перетинаються найсуттєвіше в межах підтримки моральних стандартів. Культурні цінності соціального утворення визначають у деталях, що мають відчувати його учасники до багатьох речей і, одночасно, встановляють рамки проявів, котрих слід дотримуватись, незалежно від того, чи стоїть за ними почуття» [267, с. 155].

Отже, тут ідеться про знайоме за інтерпретативною антропологією парування дисциплінарних матриць (культура-драматургія). Як і К. Гірц, І. Гофман наголошує на ролі почуття у формуванні соціальної позиції щодо питань моралі. Ідеться про обопільний зв'язок між почуттями і культурними

цінностями. Адже культурні цінності знаходять точку емоційного дотику, визначають «матерію» почуття, але, з іншого боку, цей акт є верифікацією цінності та підтвердженням застосовності її змісту. Тут відбувається культурне формоутворення через конкретизацію змісту абстрактної моральної норми, уточнення локусу її сфокусованості і, таким чином, удосконалення потенціалу її застосовності. Можна зазначити, що формування почуття щодо питань моралі є засобом існування моральної цінності.

Цей механізм задіяний і в театральній виставі (сценічній дії), де відбувається формування зв'язку «вираз-рецепція». Він встановлюється саме в точках емоційного дотику, котрі мають бути для цього створені. Це завдання вирішується за допомогою апеляції до моральних цінностей, які природним чином долучаються до змісту свідомості глядача зі зростанням окресленості культурного конфлікту, відтвореного виставою. Тому в процесі сприйняття п'єси відбуваються поступова кристалізація почуття, його відшарування від абстрактної моральної норми, яка перетворюється на фон конфлікту. Отже, культурна і драматургічна перспективи, у термінах К. Гірца, є двома сторонами однієї «театральної реальності», герменевтичне сполучення яких має здійснюватися під час вистави (сценічної дії).

І. Гофман пояснює, що експресивний компонент суспільного життя вбачається як джерело вражень, які подаються чи сприймаються іншими. Враження, водночас, розглядалося як джерело інформації про неочевидні факти, за допомогою якого спостерігачі здатні регулювати свою реакцію. Отже, експресія, виразність розглядається, зважаючи на ту комунікативну роль, яку вона відіграє під час соціальної взаємодії [267, с. 160].

Відтак, експресивний компонент суспільного життя, за І. Гофманом, є серцевиною процесу соціальної комунікації. Він утворює канал трансляції змісту за формулою вираз-рецепція. Безпосереднє його призначення – встановлення і формування актів соціальної комунікації. Але головна його функція — поширення та закріплення соціальних значень, образів,

символізацій, в які природним чином об'єднується інформація, що передається. Тут відбуваються утворення та пристосування інтерактивного «інтерфейсу» взаємодії актора і спостерігача, сполучення певного типу виконавської виразності та глядацької рецепції, отже, продукування «облаштувань» культурної комунікації як такої. Слід зазначити, що кожен її учасник по чергово виконує ролі виконавця і глядача.

І. Гофман таким чином пояснює моральні наслідки цієї ситуації: «Тепер ми прийшли до простої діалектики. У своїй виконавській здатності індивіди будуть зосереджені на підтримці враження, що вони відповідають множині стандартів, за якими оцінюють їх та їхню діяльність... Але, як виконавці, індивіди цікавляться не моральними проблемами реалізації цих стандартів, а аморальними проблемами винаходу переконливого враження. Отже, наша діяльність значною мірою стосується моральних матерій, але як виконавці ми не маємо морального зацікавлення в цих моральних матеріях» [267, с. 162].

Відтак, автор відзначає особливий зв'язок театральної вистави (сценічної дії) з моральними питаннями. Тут ідеться про опозитність буття-зобов'язання, щодо якої розмірковує і К. Гірц під час розгляду схеми встановлення «герменевтичного скріплення» між двома дисциплінарними полями. Але, на відміну від нього, І. Гофман розглядає цей дуал за схемою «діалектичної протилежності», хоча саме завдяки наявності множини ролей – опцій застосування виконавської майстерності індивіда, можна говорити про вичерпання протилежності. Адже обидві сторони опозитності тепер належать різним соціальним ролям індивіда (або його різним функціональним шарам). Отже, формування множини ролей соціального актора передбачає їхню комплементарність, оскільки саме завдяки їй вони можуть розглядатися як складові єдиного цілого.

У праці «Аналіз фреймів» І. Гофман зазначає: «Моя мета полягає в спробі виокремити деякі базові фрейми розуміння сенсу подій у нашому суспільстві і проаналізувати специфічну вразливість, котрій вони



підлягають... те, що фактично відбувається, є жартом, мрією, випадком, помилкою, непорозумінням або обманом, або театральною постановкою тощо. І увага спрямовуватиметься на те, що робить наш сенс тим, що постає таким чутливим до потреби цих різноманітних перечитувань». Автор пояснює: «Я вважаю, що визначення ситуації відбувається відповідно до принципів організації, яка керує подіями, принаймні соціальними подіями, і нашої суб'єктивної залученості до них; фрейм є поняттям, яке я використовую, аби послатися на ті з цих базових елементів, котрі спроможний визначити» [266, с. 10, 11].

Отже, суть справи полягає у формуванні відповідності між соціальними об'єктивностями та суб'єктивними спроможностями індивідуального сприйняття або виконавської майстерності. Тому поняття фрейму є релятивним і контекстуальним. Воно не відображає реальність, а контекстуально сполучає структуру сталої об'єктивності, наявну в подіях, і той ступінь свідомого занурення у виставу, на яку здатний актор або споглядач. Результатом має бути кваліфіковане виконання ролі або локалізоване, конкретне осягнення сенсу вистави. Відтак тут відбувається продукування культурного формоутворення відповідного дуалу суб'єкт-об'єкт. Воно має заповнити лакуну між опозитними частинами, перетворити їх на комплементарні складові для утворення видовища і його сприйняття. Відзначимо амбівалентність застосованого тут терміна «актор» – адже він означає водночас і професійного актора, і соціального актора. Можна зазначити, що обрана нами опозитність «вираз-рецепція» інтерпретується І. Гофманом за допомогою дуалу «суб'єкт-об'єкт».

І. Гофман зазначає: твердження про те, що «повсякденна діяльність надає нам оригінал для різноманітних копій» базується на припущенні, що вона тісніше сполучена з існуючим світом, ніж будь-яка модель, утворена за її зразком. Але науковець зауважує: «Однак у багатьох випадках те, що робить індивід у реальному житті, співвідноситься з культурними стандартами, встановленими для такої дії і для соціальної ролі, створеної для

цієї дії... Сукупне уявлення формується з моральних традицій спільноти, взятих із народних казок, героїв новел, реклами, міфів... та інших джерел репрезентативних зразків. Тому повсякденне життя, достатньо реальне саме по собі, часто виявляється багат шаровим нарисом зразка або моделі, яка сама є типіфікацією царини розпливчастого статусу» [266, с. 562].

Ключовим для усвідомлення сенсу цих рефлексій є слово «здається», адже занурюючись у соціальний світ драматургічної соціології, ми маємо справу не з непорушними зовнішніми об'єктивностями, які ніби утворюють основу реальності, а з думками, сприйняттями, сенсами, винайденими або запозиченими і застосованими для досягнення події. Ці суб'єктивні утворення, долучені до зовнішніх соціальних подій, образів, вистав, утворюють складну, неоднорідну і, можливо, у чомусь контраверсійну і неусталену культурну фігурацію. Тут доречно згадати наведену К. Гірцем цитату Л. Вітгенштейна – «правдиве уявлення про нечіткий об'єкт, так чи інакше, не є ясным, але є нечітким» [264, с. 216].

Поняття «культурної фігурації» означає не стільки «сутність», котру можна охарактеризувати за допомогою способу існування, «ознак» тощо, скільки сукупність неоднорідних функцій, притаманних соціокультурному утворенню, які спрямовані на усвідомлення значення «зовнішніх виразів», символізацій, образів. Можна зазначити, що культурна фігурація є складним культурним утворенням, яке визначає усвідомленість щодо необхідності підтримання або зміни соціальних значень і цим уможливорює існування соціокультурних утворень.

І. Гофман пояснює: «Життя може не бути імітацією мистецтва, але повсякденна поведінка, у певному сенсі, є імітацією властивостей, відгуком на зразкові форми, і первісна реалізація цих ідеалів належить більшою мірою уявленню, ніж реальності.

Більше того, люди підтримують, з вимушеною самовідданістю, те, що вони вважають організацією власного досвіду. Вони створюють збірки повчальних історій, ігор... та інших сценаріїв, котрі витончено

підтверджують картину роботи світу, яка відповідна фрейму... І людська натура, котра підходить цій картині бачення, є такою частково, тому що її власники навчилися поводити себе так, аби надати достовірності цій аналітиці. Дійсно, безперервно і в незліченні способи соціальне життя підхоплює і вкарбовує наші уявлення про нього» [266, с. 562-563].

Наслідуючи традиції прагматизму, автор підкреслює первинну роль актора, котрий утворює образне облаштування світу й узгоджує його з існуючими типами бачення, рецепції і поведінки. Людська натура тут відіграє роль проміжного терміна, своєрідного передавача значень, символів, образів назовні в соціальне середовище. Завдячуючи цій здатності людської природи, виникає, як уважає І. Гофман, об'єктивна відповідність між її аналітичними викладками і способами організації соціального досвіду. Зворотною стороною цієї трансляції культурних символізацій є формування соціальної спільноти, яка утворюється навколо них і підтримує їх. Накопичення досвідного «фонду» є необхідним фактором збереження соціокультурних формацій: з одного боку, він є документальним архівом, котрий засвідчує, верифікує ґрунтовність соціокультурного утворення, з іншого — є досвідом, відповідно до якого індивід має виконувати обрану роль. Актори примусово приводять виконання ролі згідно з тим, що їхній власний досвід має здобути соціальну локалізацію, тобто стати визнаним як зразок досвіду певного соціокультурного утворення. В іншому випадку він не набуде соціальної значущості, адже це можливо лише для тих дій, котрі можуть бути прийняті як екземпляри засвідченого досвіду.

І. Гофман пояснює, що, на перший погляд, повсякденна діяльність здається чітко відокремленою від «копій, презентованих у фіктивних царинах буття». Науковець підкреслює: «Копії можуть розглядатися як прості трансформації оригіналу, і все, що виявлено стосовно організації фіктивних сцен, може сприйматися як таке, що стосується лише копій, а не реального світу». Але такий підхід, на його думку, не є продуктивним. Адже реальна діяльність має порівнюватися не просто з «чимось вочевидь нереальним,

таким як мрії, але також зі спортом, іграми, ритуалами... і ці види діяльності не є цілковито химерними». Автор зауважує: «Крім того, кожна з цих альтернатив повсякденності відрізняється від інших особливим чином..., повсякденна діяльність сама містить швидкозмінні фрейми, чимало з яких генерують події, котрі значною мірою відрізняються від будь-чого, що може бути назване оригінальним» [266, с. 563].

Отже, як В. Джеймс і А. Шютц, автор дотримує думки про наявність багатьох життєвих світів, кожен із яких відповідає сприйняттю дійсності в певному фреймі. З точки зору драматургічної соціології оригінальна діяльність є визначальною для основної, первинної сфери буття. Драматургічні копії цієї вихідної діяльності зумовлюють формування нових, похідних і тому значно віддаленіших від первинної сфери. Але похідні сфери перебувають у зворотному зв'язку з первинною і впливають на неї, тому вона може змінюватися відповідно до трендів, заданих копіями. У результаті більшість дій є багатосаровими утвореннями, продуктами множини фреймів. Відтак, значний обсяг людської діяльності трансформується відповідно до кількох фреймів. Це означає наявність драматургічних форм – зразків виконавської майстерності – майже в усіх соціокультурних утвореннях. Ця театралізована оболонка соціальності утворює основу для нової театральності, котра виходить за межі класичного театру, змінює загальноприйняте поняття театру як таке.

І. Гофман підкреслює, що індивід діє, «як дехто з особливою біографічною ідентичністю навіть тоді, коли з'являється у вбранні специфічної соціальної ролі». Сам спосіб виконання ролі надає йому можливості виразити власну персональну ідентичність [266, с. 573]. Науковець пояснює: «Існує зв'язок між людьми і роллю. Але ця зв'язаність відповідає інтерактивній системі (фрейму), у межах якого виконується роль і «схоплюється» особистість виконавця. Особистість в такому разі не є сутністю, напівприхованою за подіями, а змінною формулою управління собою під час їхнього виникнення. Так само як наявна ситуація приписує

офіційну личину, за котрою ми ховаємо себе, так вона забезпечує нас вказівками, де і як ми зможемо себе виявити, культура сама вказує за сутність якого роду ми маємо себе брати задля того, аби бути в змозі проявити що-небудь таким чином» [266, с. 573-574].

Отже, саме культурні формоутворення забезпечують індивіда засобами виконання соціальної ролі. Одночасно вони утворюють основу для її сприйняття. Роль надає акторові можливості стати членом соціальної спільноти і, з іншого боку, підтримує її цілісність. Культурна фігурація надає виконавцеві наявні соціальні ролі і водночас указує на ті їхні фрагменти, котрі вможливають демонстрацію власної особистості. Слід підкреслити авторську вказівку на те, що культурні формації надають індивідові не просто перелік необхідних поверхневих пристосувань, які він має здійснити, – ідеться про перетворення особистості, вибір «сутності», котрою має стати виконавець.

Можна припустити, що кожна роль, для того, щоб бути потенційно здійсненою, вписаною в певний соціокультурний простір, має дотримувати чітко визначеного балансу між «обсягом необхідних перетворень» і «обсягом незайманого особистого змісту». Це є своєрідна соціокультурна «межа неповернення». З цієї точки зору кожна роль містить консервативну складову, котра має відтворювати усталений культурний зміст, підтримувати структурні основи його незмінності, й інноваційну складову, яка має «розгойдувати» усталену соціокультурну формацію, порушуючи складену структуру. Застосований нами термін «культурна фігурація» вказує саме на цей амбівалентний аспект соціокультурної реальності: з одного боку, підтримання усталених основ, і «розгойдування ситуації» з іншого, перетворення її на розпливчасту неструктуровану сукупність, котра скріплюється, більшою мірою, не наявними соціальними, правовими, політичними інституціями, а саме виконанням ролей. Перефразовуючи М. Вебера, можна зазначити, що це такий стан, коли соціокультурна спільнота висить над прірвою в павутинні, витканій із ролей. Це – картина

реальності, де соціокультурне середовище змінюється так, що починає порушуватись необхідний баланс усталеної соціокультурної формації.

Цей соціокультурний стан утворює фон сценічної дії. Адже «розгойдування» і відповідне «зміщення» культурної реальності, яке відбувається під поверхнею наявних фактів, потребують нових театральних практик, що були б в змозі репрезентувати переміщення культурних утворень, зміну техніки виконання, рецепції, зрушення чутливості. Ці театральні практики мали б віднайти конкретне і локалізоване прагнення до перетину «межі неповернення», порушення усталеного соціокультурного балансу.

**Висновки до розділу 1.** Вивчення історіографії проблеми дослідження дозволяє стверджувати, що у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві існує нестача узагальнюючих досліджень, які б розкривали культурологічну сутність рецепції постмодернізму в театральній культурі України. Відтак, доведено, що зазначена проблематика не є вичерпаною та потребує подальшого дослідження.

Методологія дисертаційного дослідження базується на ідеях Е. Кассіра, К. Гірца та І. Гофмана. Підхід до предмета розгляду формується на перетині двох напрямів: з одного боку, досліджуються культурні формоутворення, котрі опосередковують функціонування театального мистецтва (методи досягнення виконавської виразності, способи трансляції значень, символізацій, формування сприйнятливості, чутливості, рецепція та її форми тощо), з іншого – розглядається зустрічне зрушення соціокультурної реальності до театралізації соціальної комунікації, «вростання» театральних способів репрезентації і відповідних фреймів у соціокультурну тканину.

Дослідження фокусується на тих соціокультурних утвореннях, які опосередковують контакт між акторами і публікою, згідно з поняттєвою парою «вираз-рецепція» в межах соціокультурної мікрорізмової. Вони є тими «культурними облаштуваннями», які становлять середовище для генерації і передачі значення засобами театральної репрезентації. Відтак, «значення»

відіграє в цьому дослідженні роль центрального поняття, довкола якого розгортається досвід культурної комунікації, що встановлюється в процесі сценічної дії. Воно вважається її приводом і причиною.

У дисертаційному дослідженні сценічна дія розглядається як специфічний вид персонального і колективного досвіду, котрий застосовує культурні формоутворення, які заповнюють позбавлені змісту лакуни в поняттєвих парах «дія-страждання», «вираз-рецепція» у такий спосіб, що контрарність цих понять трансформується в їхню комплементарність. Логічні рефлексії щодо діалектичної протилежності понять замінюються на розгляд механізму їхньої взаємодії в процесі побудови культурних формоутворень. Відтак, вираз отримує необхідну і структуровану відповідно до нього рецепцію, яка формує передатну ланку, котра здатна поглинати і віддавати культурний зміст. Цей «інтерфейс» утворює точки емоційного дотику, формує глядацьку чутливість у такий спосіб, що вона стає сприйнятливою до запропонованих мистецьких символізацій, завдяки чому створюються канали-передатники образів і значень.

Визначено, що призначенням сценічної дії є створення «культурної тканини», яка поєднає дію і страждання, вираз та рецепцію. У контексті цієї взаємодії культурні формоутворення не стануть «проявами прихованої сутності», або «зовнішніми формами внутрішнього змісту», а правлять за саму культурну реальність. Установлення взаємодії за лінією «вираз-рецепція», «дія-страждання» розглядається як сполучення двох комплементарних функцій, частин, диспозицій, які становлять єдину реальність сценічної дії. Інтерпретативний метод тут є засобом експлікації складових культурної фігурації, завдяки яким вибудовується ця реальність.

Визначено, що поняття «культурна фігурація» означає не стільки «сутність», яку можна охарактеризувати за допомогою способу буття, «ознак» тощо, скільки сукупність неоднорідних функцій, притаманних соціокультурному утворенню, які націлені на усвідомлення значення «зовнішніх виразів», символізацій, образів. Культурна фігурація є складним

культурним утворенням, яке формує усвідомленість щодо необхідності підтримання або зміни соціальних значень і цим уможлиблює існування соціокультурних утворень.

Виявлено, що кожна роль для того, щоб бути вписаною в певний соціокультурний простір, має передбачати чітко визначений баланс між «обсягом необхідних перетворень» і «обсягом незайманого особистого змісту». Відтак, кожна роль містить консервативну складову, яка відтворює усталений культурний зміст, та інноваційну складову, котра «розгойдує» усталену соціокультурну формацію. Термін «культурна фігурація» вказує саме на цей амбівалентний аспект соціокультурної реальності: з одного боку, підтримання усталених основ, і «розгойдування ситуації», з іншого, перетворення її на неструктуровану сукупність, котра скріплюється, більшою мірою, не наявними соціальними, правовими, політичними інституціями, а саме виконанням ролей.



## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

#### 2.1. Сутнісні характеристики театрального постмодернізму в контексті видовищної культури ХХ ст.

Сучасна видовищна культура синтезує багатовікові пошуки у сфері художнього життя людського духу, надає їм свого тлумачення і вбирає те, що нині якнайповніше відповідає соціокультурним запитам. Досягнення новітніх технологій, що запроваджуються до різноманітних сфер людської діяльності, впливають на світосприйняття індивіда, що виявляється в істотних змінах культурно-мистецької парадигми та в пошуку нової «мови» художнього вираження. «Сучасний стан культури у літературі з філософії й естетики часто іменують посткультурою. Це поняття застосовується і до культури в цілому, і до її найважливішої складової – художньо-естетичної культури. Посткультура, у свою чергу, в естетичній і культурологічній літературі ототожнюється з постмодернізмом» [244].

Терміном «постмодернізм» нині позначають: у широкому сенсі слова – загальний уклад суспільно-культурного життя другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст., у вузькому – жанрово-стильовий комплекс сучасного постмодерністського мистецтва. Дослідниця постмодерного мистецтва К. Дьоготь зазначає, що це «художня і культурна ідеологія другої половини ХХ століття, що передбачає корекцію ідеології модернізму в нових історичних умовах» [71]. Ця «корекція» полягає як у пом'якшенні у деяких аспектах модерністського максималізму, так і в кардинальній зміні орієнтирів розвитку культури як такої. Означена ситуація пояснюється як нерівномірністю поширення постмодерністських тенденцій, враховуючи і їхнє формування в театральній культурі, так і багатоваріантністю постмодерністських проявів.

Постмодернізм поступово змінює репрезентацію соціокультурних смислів в умовах становлення суспільства споживання та перетворення гомогенної масової культури на гетерогенну, субкультурну. Репрезентативне «супроводження» суспільної взаємодії стає «реквізитом» у світовій постановці «суспільства вистави». Репрезентація часто замінюється симуляцією, яка «викриває» первісний руйнівний потенціал постмодерністських соціокультурних/художніх практик. Таким чином, відповідно до ідей І. Гофмана та Е. Кассіра, сам постмодернізм (практики, ним народжувані) став наступним після модернізму етапом винаходу нових культурних формоутворень та створив культурну фігурацію, яка розпочала картографувати всі сфери буття та 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. Це призводить до певного нівелювання/«перереформатування» статусу суспільно-художніх інституцій (статус театру, наприклад, у добу модерну замінюється статусом групової сценічної діяльності), а потім у постмодернізмі уся система театральної культури зазнає диференціації, розсіювання і навіть деконструювання. Класична суспільна інституція, за І. Гофманом, у добу постмодернізму перетворюється на суспільну інтеракціоністську інституцію, у якій перебуває мікрвзаємодія.

Ціннісні установки доби модерну «системність», «цілісність», «ієрархія», «порядок», «непротиріччя», «центр», «трансцендентність», «тотальність» поступово у постмодернізмі замінюються ціннісними установками на «множинність», «розсіювання», «випадковість», «анархію», «парадокс», «децентрацію», «іманентність» та «амбівалентність».

Характеризуючи на макрорівні первісну рецепцію раннього постмодернізму, Умберто Еко наголосив на наявності руйнівного потенціалу постмодерністського осмислення мистецтва. На думку видатного філософа та семіотика, 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» [74, с. 192].

Саме в цьому ключі слід розглядати узагальнюючу класифікацію основних ознак постмодерністського мистецтва, запропоновану американським літературознавцем Іхаб Хасаном у праці «Ще раз. Постмодерн» [270]. Розглянемо його систему, що фіксує особливості, характерні в тому числі і для таких постмодерністських театральних практик 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, епізоди/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. Одна з головних постмодерністських установок. І. Хасан зазначає, що 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 [74, с. 210].

Постмодернізм заперечує модерністську вимогу щодо «постійної оригінальності», зважаючи на те, що наприкінці ХХ ст. створити щось принципово нове неможливо. 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» [36, с. 350]. Постмодерністська естетика поступово формується завдяки допущенню в мистецтво методу цитування, посилянь та натяків, еkleктики, елементів масової культури, присвоєння чужих мов і образів.

У результаті відбувається переосмислення основних естетичних категорій: прекрасне стає «сплавом» чуттєвого і концептуального, потворне естетизується, піднесене замінюється дивним, трагічне — парадоксальним. Центральне ж місце посідає комічне в його іронічній іпостасі [36, с. 351]. 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» [152, с. 8].

Постмодернізм виявився плідним ґрунтом для виникнення нових способів художнього самовираження. Означений підхід демонструють слова П. Пікассо, який характеризує художників-імпресіоністів, стверджував, що вони хотіли зображати світ таким, яким вони його бачили, а він (П. Пікассо) хоче зображати світ таким, яким його мислить. М. Салтанова

підсумовує одну з основних характеристик постмодерністських митців: «Художники поставили собі за мету не стільки зображати реальний світ, звертаючи свій погляд назовні (те, що бачу), скільки творити свій власний світ у мистецтві (те, що мислю), дивлячись всередину себе» [197, с. 253].

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. Водночас зазначені культурні морфологічні утворення, які зародились при модернізмі, у постмодернізмі розпочали запозичувати модерністську естетичну стратегію, яка, згідно з постмодерністськими засадами, «скасовувала» модерністське мислення, пов'язане з масивом емпіричного матеріалу. Цей парадокс «підтримувався» в постмодерністській видовищній культурі, зокрема і за допомогою художніх запозичень, рімейків, реінтерпретації, «дописування від себе» класичних творів тощо. Таким способом митець-постмодерніст демонструє свою, нехай і оновлену, традиційність, протиставляючи себе нетрадиційному авангарду. Художник постмодерну – це комбінатор, демонстратор, інтерпретатор, тобто, словами С. Зонтаг, «автор другого порядку». Створюючи новий художній твір, він виокремлює запозичений матеріал з природного для нього середовища чи контексту і розміщує в новій, не властивій йому сфері.

Ще однією типологічною ознакою мистецького постмодернізму є іронія. Постмодернізм узагалі не визнає пафосу й іронізує над навколишнім світом чи над самим собою, таким чином уникаючи непристойності та банальності.

«Авангардистській установці на новизну протистоїть тут прагнення включити в сучасне мистецтво весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування» [36, с. 350]. Можливість вільно маніпулювати в іронічній манері будь-якими готовими формами та

художніми стилями акцентує на їхньому аномальному стані в сучасному світі. Саме іронічність стає сенсоутворюючим принципом мозаїчного постмодерного мистецтва. Близькою до іронії і також характерною для згаданого напрямку ознакою є пародійність.

Важливою ознакою мистецтва постмодерну стає еkleктизм, адже він передбачає злиття різноманітних якостей, властивостей, прийомів, форм, жанрів, стилів. Постмодернізм реабілітує в новій якості художні традиції класики, академізму, реалізму, які активно пригнічувались протягом ХХ ст. Сучасний митець прагне поєднати істини та принципи (часто протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій. Синтезуючи різноманітність мистецьких форм, постмодернізм підтверджує свою готовність до діалогу з будь-якою культурою.

У межах загальної постмодерністської парадигматики суспільство стає суспільством тотальної гри, що нав'язує соціальним акторам певні форми культурної активності та видовищної за своєю суттю самопрезентації. Не є винятком постмодерністський митець, чия «гра» стає певним результатом маркетингово-культуротворчої діяльності, і має гнучкий та рухливий, ігровий характер.

Для постмодерністського художника є типовим використання гри як основної стратегії. Н. Маньковська зазначає, що «своїм виникненням постмодернізм багато в чому зобов'язаний розвитку новітніх технічних засобів масових комунікацій – телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. Виникнувши передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності за допомогою експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, комп'ютерними іграми, діснеївськими атракціонами. Ці принципи роботи з “другою дійсністю” ... поступово просочилися і в інші сфери, захопивши в свою орбіту літературу, музику, балет» [152, с. 11]. Амбіції «творчості» зменшуються до поняття «гри». «Навіть при побіжному погляді на мистецтво

XX століття, створюється враження, що воно з'являється, “граючись”: кожна індивідуальна творча стратегія має ігровий момент – чи у момент створення, чи демонстрації, чи при використанні твору споживачем», – зазначає Р. Студницький [213, с. 117]. Саме ця тенденція зумовила домінанту ігрових стратегій у сучасному мистецькому процесі.

Модерністське осмислення хаосу як «складного порядку» в постмодернізмі трансформується в «досвід ігрового освоєння цього хаосу, перетворюючи його в середовище існування людини культури» [36, с. 350]. Одним з основних символів цього середовища (як і постмодернізму загалом) можна вважати лабіринт – як уособлення численності шляхів, багатоваріантності, входів та виходів тощо. Концептуалізм став одним з провідних мистецьких напрямів у 60–70-х рр. XX ст. одночасно в Європі та США.

Концептуалісти вважали, що основним завданням митця є створення концепції, певної ідеї, адже головне – придумати, а втілення може відбутися і завдяки будь-кому. Особиста реалізація згенерованої ідеї може втілюватися у словах, текстах, аудіоматеріалах, відеофільмах, інсталяціях, малюнках, кресленнях, фотографіях, об'єктах, перформансах тощо; твір може бути виставлений чи створений у галереї, залі, на відкритому повітрі. Концептуальний твір – це моментальна фіксація думки митця, і глядач запрошується до цього інтелектуального процесу. Певний дискомфорт може виникати під час сприйняття таких творів, адже вони, заперечуючи традиційні естетичні оцінки, оперують радше до розумового осмислення концепту, а не до емоційного співпереживання. Концептуальне мистецтво, за твердженням Г. Фадєєвої, об'єднало процеси створення і дослідження, теорію та практику, функції творчості і критики. Концептуаліст самостійно досліджує та описує свої роботи, поєднуючи артиста й критика [222].

Представниками американського концептуалізму є: Дж. Кошут, Д. Грехем, Л. Вайнер, Р. Баррі, К. Бьорден та ін.; європейського: Й. Бойс,



Р. Лонг, Д. Бюрен, Б. Дмитриєвич та ін.; російського: І. Кабаков, А. Монастирський, Д. Пригов, В. Пивоваров, І. Нахова, група «Коллективні дії», Р. і В. Герловіни та ін., українського: І. Чацькин, Л. Войцехов, А. Савадов, Г. Сенченко.

Один з основоположників напряму, американський художник Джозеф Кошут виклав своє бачення і значення концептуалізму в статті «Мистецтво після філософії» (1969), де стверджував, що мистецтво – це сила ідеї, а не матеріалу. У момент, коли ідея автора поєднується з думками глядачів, народжується концептуальний твір [115].

У межах постмодерністської парадигми театр як вид мистецтва, піддається специфічній деструкції, як і будь-яка естетична цінність у її класичному розумінні.

Головною умовою існування театральної культури другої половини ХХ ст. стала зміна ролі репрезентації. Проблема репрезентації є ключовою в естетиці постмодернізму, оскільки ставлення до цього поняття виявляє принципову відмінність означеного напряму від всієї попередньої культурної традиції.

Починаючи з ХХ ст., естетика драматичного театру зазнає певних змін – важливого значення набуває особистість режисера, поступово відбуваються розрив театру і драми, відхід від літературного тексту. Ідеї «епічного театру» Б. Брехта, «театру жорстокості» А. Арто актуалізували зміну театральної парадигми через радикальне спростування традиційної фабули драматичної дії, адже у класичному театрі структура репрезентації ґрунтувалася на таких категоріях як фабульна побудова дії та логічний розвиток конфлікту. Важливою постаттю на вітчизняній сцені, котра вплинула на виникнення нової театральної реальності, був В. Мейєрхольд, який радикалізував розрив п'єси і театру. Після В. Мейєрхольда актори грали не лише свого персонажа, а й відношення актора до нього.

Постмодерністська театральна реальність трансформує основоположні для класичного театру принципи мімезису та катарсису; «підсилення» за

допомогою акціонізму сфери «вираження» (Е. Кассіер) руйнує жорстку структуру вистави із заздалегідь заданими параметрами: 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. В. Діанова зазначає: «...якщо французький театральний авангард в свій модерністський період розвивався відносно до свого попередника, традиційного театру, як опозиція, що викликало необхідність руйнації звичних стереотипів сприйняття, потребу в «жорстокому» театрі А. Арто, то на постмодерністському етапі, який окреслювався в театральній практиці ще з другої половини 1960-х рр., сформувалася інша головна особливість – гра зі змістом, що зумовило нове трактування природи театру: тепер театр розглядається не як засіб демонстрації або зображення певного змісту, а стає тим місцем, де зміст формується. Означилася сутнісна зміна погляду на мистецтво театру» [74, с. 224].

Погляд модерністів на театр як на «буржуазну інституцію» постмодерністами замінюється поняттям сценічної діяльності як інтелектуальної парадигми [80, с. 414]. Розгляд сценічної діяльності як автономного об'єкта, межі якого сягають далеко за рамки театру, стає поширеним у культурологічному дискурсі всередині ХХ ст. Естетика постмодернізму на ранніх етапах свого існування пропонує «руйнівну силу міждисциплінарності», яка акцентується «автентичністю» сценічної діяльності як такої. За Г. Блау, саме театр постійно існує в рамках сценічної діяльності, а не навпаки [80, с. 414].

Аналізуючи теоретичні надбання відомого театрознавця П. Паві, В. Діанова визначає два типи сучасного театрального авангарду: «театр просторової постановки смислу» (пов'язаний із класичною традицією) та «театр радикальний». «Глядач у «радикальному» театрі не просто сприймає

інформацію, а бере участь у творчому акті, в теургійному дійстві, пов'язаному з народженням сенсу» [74, с. 224]. 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. Культурна парадигма сьогодення характеризується багатофункціональними соціокультурними утвореннями, котрі обирають незвичайний міський простір для власних мистецьких акцій та творчих експериментів: Центр Сучасного Мистецтва «Дах» під керівництвом В. Троїцького (м. Київ), мистецьке об'єднання «Дзига» (м. Львів), ЦСМ «Винзавод» (м. Москва) тощо. Очевидно, що ці арт-кластери слугують вагомою альтернативою репертуарному театру, формуючи нову театральну реальність за допомогою невпинних атак і провокацій класичної моделі театральної естетики.

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» [80, с. 115]. Зіткнення різних текстуальних масивів (частин традиційної драми, уривків з «привласнених» текстів масової культури, автентичних документальних наративів) становить структуру постдраматичної вистави/сценічної дії, яка програмно є децентрованою.

Деконструкція класики, характерна для постмодернізму, 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.

Як зазначає мистецтвознавець Б. Гройс, «художник наших днів – це не виробник, а апропріатор (привласнювач). З часів М. Дюшана ми розуміємо,

що сучасний художник не виробляє, а відбирає, переносить і розміщує на новому місці, комбінує. Культурна інновація сьогодення – пристосування культурної традиції до нових життєвих обставин, нових технологій презентації та дистрибуції, або нових стереотипів сприйняття» [60].

Подібної думки дотримує 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 (до пародіювання включно). Як похідні цих принципів – застосування гри, багаторівнева організація тексту» [157, с. 28].

Аналізуючи вищесказане, відзначимо ще одну особливість прояву постмодернізму в театральному мистецтві – цитування у виставах художніх прийомів попередніх століть, яке здатне переосмислювати історичні процеси, зумовлюючи народження нового змісту. Ситуація художнього запозичення, рімейк, реінтерпретація, тиражування, дописування від себе класичних творів – суть мистецтва епохи постмодерну. Н. Корнієнко вважає, що подібний прийом цитування інтенсифікує нові культурні акценти. «Культура і театр здавна знають прийом цитування, внесення в текст (семіотич.) чужих фрагментів, що вже само по собі змінює матерію першооснови і спонукає до нових смислообразів. ... Назвемо хоча б «атмосферні цитати» з вистави В. Більченка «Постріл в осінньому саду» за Чеховим та Жолдакову «Кармен». Наведений тип цитування, видобуваючи нові змісти, не руйнує кодів і контекстів, яким та чи та цитата належить» [107, с. 107].

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.

Актори нерідко самі свідомо змінювали рамки, у межах яких розвивалися відносини з глядачами. Наприклад, у виставі Ф. Касторф «Пан Пунтила і його слуга Матті» виконавець ролі Пунтили, залишаючи сцену, блукав по залу, підходив до окремих глядачів, яких оцінює вивчав з голови до ніг і коментував їхній зовнішній вигляд грубими зауваженнями. Водночас він, проти волі глядачів, таким чином робив їх акторами, на яких мимоволі спрямовувалися погляди інших, а ті водночас реагували на таку «зміну ролей» так само, як і глядачі, котрих вона безпосередньо торкнулася. За винятком справжніх знавців Брехта, зал спочатку сприйняв усе так, ніби актор «вийшов» з ролі й ображав публіку, висловлюючи свою думку про глядача, на якому фіксував загальну увагу. Однак його слова написано самим Б. Брехтом. Глядачі були розгублені і прийняли слова актора на свій рахунок: одні почувалися скривдженими, інших це шокувало або розвеселило. Набагато пізніше вони зрозуміли, що потрапили в пастку. Хоча актор не ображав нікого з них, своєю грою він перетворював глядачів на дійових осіб, персонажів п'єси Брехта.

Кваліфікуючи той вплив, який здійснює вистава, необхідно використовувати найефективніші з евристичної точки зору інструменти. Ними якраз і є, у зв'язку з усім вищевикладеним, «перформативність» та «подія». У процесі сприйняття вистави в деяких глядачів раптово 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.

Саме тоді як із шістдесятих років театр певним чином грає зі своїми матеріальністю, медіальністю і семіотичністю, він, як ми помітили, одночасно розвиває концепції перформативності та подієвості, які як розширюють, так і конкретизують можливості постановок.

Перформативність і подія в цих постановках відповідно співвідносяться один з одним, що, втім, залежить від постійно мінливих обставин.

Вистава стає тим «місцем», де зникають звичні й основоположні для нашої культури протиріччя – між чуттєвістю і сенсом, дією та значенням, присутністю і репрезентацією. Щоправда, ці відмінності зазнають у процесі й за допомогою гри все нових й нових зрушень. Поняття «перформативність» і «подія», які є основоположними для розуміння природи вистави, істотно визначають нове, основане аж ніяк не на опозиціях формулювання поняття. Вони допомагають наново переглянути поняття та дихотомічні концепції, істотні для сприйняття і тлумачення спектаклів.

Наступною характерною ознакою театрального постмодерну є «звільнення» від авторитету літературного тексту. Слово як носій логосумісту є центром структури вистави-репрезентації: 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» [118, с. 282].

На відміну від класичної вистави, слово, звичайно, існує і в посткласичному театрі, але воно перестає керувати змістом дії, підкорюючись візуальним і пластичним елементам та поступаючись місцем зоровим образам. «Мова авангардних форм у постдраматичному театрі стає арсеналом жестів» [277, с. 145]. Відмова від слова як головного носія раціонального змісту і перехід театру на невербальний рівень мислення є основою знищення принципу репрезентації в постмодерністському театральному середовищі.

Незвукова сценічність народжує нову пластичну мову, яка розширює сфери впливу вистави на глядача, а також дозволяє уникнути труднощів, пов'язаних з перекладом текстів для іноземної публіки. Якщо «раніше театр виступав, скоріше, у ролі ілюстратора п'єси; відповідно, питома вага

інтерпретаційного моменту (вона, в основному, залежала від індивідуальності актора) аж до початку ХХ сторіччя була на кону мінімальною» [163, с. 889], то нині погляд на літературне першоджерело лише привід для власного висловлювання.

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

На відміну від драматичного театру, головною ознакою якого є створення актором психологічно достовірного образу ролі і репрезентація досвіду персонажа (переживання розказаної в п'єсі історії), в постдраматичному театрі актор представляє глядачеві своє існування, означене Х.-Т. Леманом «перформативним», «миттю абсолютної присутності» [90]. «Тіло актора не демонструє (і не означає) нічого іншого, крім самого себе, і звернення до пластики вільного жесту (танець, ритм, грація, сила, кінетичне багатство) наділяє його максимальною значущістю. Тіло стає єдиною темою», – зазначає Х.-Т. Леман [277, с. 135].

Аналізуючи режисерський досвід постдраматичного театру, можна сформулювати висновок, що головне акторське завдання – актуалізація ролі; «звільнення» тіла актора від суті ролі. Він не перевтілюється в персонаж, а демонструє власну фізичну іпостась, свою тілесність. Виникає поняття «liveness» – провокативна присутність людини замість утілення образу. Означена тенденція спостерігається у виставах «Living theatre», «Performance group», «Théâtre du Soleil», цей прийом застосовують режисери: Ф. Касторф, А. Жолдак, А. Мнушкіна, Є. Гротовський, Т. Кантор, А. Могучий К. Серебренніков, К. Богомолів та ін.

Наступний принцип театрального постмодернізму полягає у відкритості структури, яка унеможлиблює однозначне прочитання, відкриває текст множинності інтерпретацій, змінює акценти у взаєминах

акторів та глядачів. Постмодерна режисура перетворює інтерпретацію у своєрідне мистецтво зняття шарів з літературного тексту. Шари можуть бути соціальними, психоаналітичними, філософськими тощо. Тому утворення значення в постмодерністському театрі варто порівняти з коментарем із нескінченними примітками, за допомогою яких і відбувається нашарування змістів.

Дія перетворюється на багатоваріативне символічне поле, у просторі якого можна рухатися просторі нескінченно. У. Еко вважає «відкритість» своєрідною «трансцендентною схемою» структурування художньої форми в постмодернізмі. Постмодерністський образ не розрахований на однозначну розшифровку, оскільки містить цілий «пучок» 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 [248].

Погоджуємося з думкою, що саме 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.

Так званий дискурсивний текст (композиційний хаос) – це новий ракурс бачення, ключ, що надає доступ до тієї сторони явищ, яка в іншій, впорядкованій системі зв'язків, незбагненна. Водночас сутністю театрального дійства в постдраматичному театрі є створення культурної тканини, яка поєднає дію і страждання, вираз і рецепцію.

На думку Р. Барта, сюжет класичної вистави базується на «принципі незворотності» (сюжет рухається «від питання до відповіді»), постмодерністський текст базується на ідеї розгалуження подій. Специфічна сюжетна поліфонія досягається зазвичай за допомогою наділення події неоднозначним прочитанням, у результаті чого



формується декілька версій трактування, жодна з яких не може бути догмою [17]. У цьому полягає суть плюралістичної моделі досліджуваної реальності, запропонованої постмодернізмом. Засоби дроблення і розщеплення сенсу надали художній потенціал декомпозиції як основному способу сприйняття постдраматичної вистави.

Асоціативна гра вможливорює 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»» [163, с. 920], саме тому практично неможливо визначити жанр постмодерністської вистави: 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 загальновизнаних канонів» [74, с. 232]. У результаті чого вистави постмодерністського театру лишаються незатребуваними серед широкого загалу глядачів, адже пропагують радикальне зречення певних культурних традицій через постійні провокації стосовно класичної естетики і мистецтва.

Постмодерністські театральні практики апелюють переважно до молодіжної аудиторії, а не до «консервативного» суспільства. Багато дослідників вважають, що в результаті подібних інновацій на театральному ґрунті відбуваються витіснення і руйнація гуманістичної

реалістичної основи театру та заміна її техногенними, чужими театральними канонами, адже театральний прогрес дедалі частіше підмінюється штучним технологічним розвитком.

Явище неприйняття сучасного мистецтва більшістю глядацької аудиторії проаналізовано Х. Ортегою-і-Гассетом у «Дегуманізації мистецтва». Дегуманізацією автор називав знищення «занадто людського», тобто звичайного способу сприйняття, що припускає відтворення життя «у формах самого життя». Адже мистецтво, яке розвивається і постійно оновлюється, не може бути спрямовано одночасно й на красу художніх форм (саме художніх, а не реалістично достовірних), і на «людяність» сприйняття: реалізм і справжня художність – речі несумісні. «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» [167].

Однак ми не вбачаємо негативу в народженні нових постмодерністських театральних практик і схилиємося до думки, що означені експерименти апелюють до оновлення театральної мови в різноманітних аспектах. Більшість режисерів-новаторів прийшла в театральне мистецтво, щоб змінити естетичну реальність, і в цьому не варто шукати загрозу існуванню класичній моделі театру. Нові прийоми та стилі творчості виникають іноді без руйнування традиційних жанрових характеристик мистецтва – поряд із новими поняттями і термінами не втрачають актуальності поняття традиційної театральної школи, яка продовжує розвиватись і вдосконалювати мову художнього виразу.

Слід сформулювати певні висновки, які виокремлять основні характеристики існування постмодерністської вистави, адже «постмодерна парадигма свідомості нікуди не ділася, вона продовжує визначати на театрі певні світоглядні настанови та виражальні засоби» [163, с. 923].

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. Відбувається розмивання меж між реальним і художнім, між фігурами актора і режисера. Текст позбавляється змістового центру, звичного ідейно-тематичного вузла. Сценічний простір перетворюється на поле руху значень, які можуть бути різнотипними, але обов'язково рівнозначними, тобто жоден із них не домінуватиме. У такій сценічній дії вони співвідносяться за принципом вільних асоціацій, у разі зіткнення яких можливе виникнення нового змісту.

Акцент зміщується зі значення, на процес його створення глядачами/учасниками під час сценічної дії. Критика «серйозних» явищ мистецтва виявляється в іронічності художньої мови, концептуальному об'єднанні елементів різностильового, різножанрового походження в рамках одного сценічного видовища.

Постмодерністська вистава характеризується децентрацією структури художнього тексту на різнорідні елементи; драматургічні конструкції є «відкритими» за своєю побудовою і формують в процесі сценічного втілення багаторівневе символічне поле. Режисер не наполягає на однозначності прочитання, процесуальна сценічна дія – це інструмент, який надається глядачеві для того, щоб той міг самостійно сконструювати зміст.

Таким чином, аналізуючи сутнісні характеристики театрального постмодернізму в контексті видовищної культури ХХ ст. – початку ХХІ ст., можна констатувати, що *на макрорівні* первісна рецепція постмодернізму виявляє свій руйнівний потенціал, призводячи до зміни статусу суспільно-художніх інституцій, враховуючи і театр, та актуалізуючи появу інноваційних культурних формоутворень, які

вможливають реалізацію індивідом своєї соціальної ролі в дещо іншій якості.

Продовження в постмодернізмі модерністських завдань руйнування усталених зв'язків у театральній морфологічній системі та зміни модусів існування кожної ланки театральної морфології призводить до постмодерністського «розсіювання» сталої інституції театру на окремі театральні практики, програмно наближені до культури повсякденності. Інструментарієм такої руйнації стають: іронія, симуляція, стратегія тотальної гри, перетворення Автора на «автора другого порядку», морфологічна гібридизація та еkleктизм тощо.

Охарактеризовані ознаки постмодерністської естетики дозволяють щоразу формувати певну культурну фігурацію, яка надає виконавцеві наявні соціальні ролі і водночас указує на ті їхні фрагменти, які вможливають демонстрацію власної особистості через постмодерністські форми самопрезентації.

*На мікрорівні* значуща зміна в означенні в добу постмодернізму, призводить до розриву сталих драматургічних структур традиційної драми/вистави на користь розмаїття культурних формоутворень та інноваційної для другої половини ХХ ст. драматургічної техніки – автономної сценічної дії, яка формує новітній театральний інструментарій перетворення особистості на полікультурну дискурсивну особистість, вибір «сутності» якої має здійснити виконавець.

Рецепція руйнування постмодернізмом меж «закритого» тексту та поява некласичної, а потім і посткласичної драматургічної структури вистави, призводить до епістемологічного зміщення в ідеях мови та літературного твору і поширення дискурсивних театральних практик, основою яких є сценічна дія, що виходить за межі театру як сталої інституції в культуру повсякденності. Прихована наявність ширшого за класичний символічного виміру актуалізує текстуальність та інтертекстуальність, оскільки дискурсивний текст сприймається лише як

діяльність або в процесі свого творення. Виникнення в межах дискурсивного тексту «сучасної драми» стає передмовою «перереформатування» театру в «постдраматичний».

## **2.2. Постдраматичний театр як віддзеркалення сучасної соціокультурної реальності**

Серед культурних формоутворень постмодернізму особливе місце посідає постдраматичний театр – своєрідне «дзеркало» однієї із затребуваних культурних фігурацій. Саме приклад існування постдраматичного театру визначив значні зрушення постмодерністської соціокультурної реальності до театралізації соціальної комунікації, продемонстрував динамічне «вростання» театральних способів репрезентації і відповідних фреймів у соціокультурну тканину.

Спробуємо проаналізувати характерні ознаки, властиві для «нових поліморфно дискурсивних театральних форм, які слід було б визначити як постдраматичні» [277, с. 6]. За О. А. Апчел, «теорія постдраматичного театру не оголошує «кінець театру», а наголошує на тому, що театр взагалі як метанаратив продовжує свій безперервний розвиток. Центральні характеристики постдраматичного театру сформовані постмодерністською естетикою і французькими структуралістами: деконструкція, деформація, багатокодовість, медійний плюралізм, різні нові засоби масової інформації і комунікації, які формують комунікативний простір такого театру, нове розуміння жесту і руху» [6, с. 47].

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. Нова формація режисерів, яка почала сміливо експериментувати із формою та змістом, спровокувала появу різноманітних

за своєю художньою мовою театральних практик. Саме тому очевидною стала поява книги німецького театрознавця Х.-Т. Лемана «Постдраматичний театр».

Вищезначене дослідження – одна з перших спроб систематизації нової театральної теорії, котра базується на дослідженні практики визначних майстрів сценічного мистецтва кінця ХХ ст.: Е. Барби, П. Брука, А. Васильєва, Р. Вілсона, Є. Гротовського, Т. Кантора, Р. Шехнера. Звичайно ж перша спроба теоретичного осмислення змін у сучасній театральній культурі означилася запеклими дискусіями та суперечками серед мистецтвознавців.

У 2013 р. з'явився переклад «Постдраматичного театру» Х.-Т. Лемана російською мовою (пер. Н. Ісаєва), завдяки чому зникає неоднозначність в трактуваннях певних моментів. Але й досі більшість вітчизняних театрознавців вважають, що Х.-Т. Леманові не вдалося запропонувати ефективний теоретичний інструментарій і його праця лишається об'єктом для критики в мистецтвознавчих колах. Наприклад, І. Ільїн стверджує, що теорія театрального постмодернізму ще не набула чітких обрисів, тому що «вона радше призначена для критики інших теорій, ніж для утвердження постулатів своєї власної» [88]. Павло Руднев схиляється до думки, що в російському театральному середовищі практично ставиться знак рівності між режисерським і постдраматичним театром, а драма зовсім виключається з концепції останнього [191]. Та, незважаючи на бурхливі дискусії, що не припиняються і в наш час, запроваджений Х.-Т. Леманом термін впевнено увійшов у світовий театральний обіг і на сьогодні поняття «постдраматичний театр» можна тлумачити широко – як певну сукупність театральних практик постмодерністського походження та їхніх новітніх модифікацій та вузько – як власне одну з таких театральних практик, яка є новітньою формою сценічної репрезентації, насамперед, режисерської.

Починаючи із середини ХХ ст. відбувається глибокий розрив між театром і літературою, драматург тепер не визначається як один із авторів, з'являється інший текст вистави, який синтезує в собі пластику, музику, новітні технології, що урізноманітнюють візуальну складову. Ставши в опозицію до традиційного конструювання вистави, постдраматичний театр характеризується відходом від літературного першоджерела на користь візуальної реальності. Дослідниця театру Наталія Ісаєва зазначає, що «...сучасний театр стає дедалі “візуальнішим”» [91, с. 25].

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. [14].

Створивши конкурентну загрозу для театру, кінематограф таким чином визначив певні інтенції стосовно зміщення акцентів із традиційного драматичного тексту на візуальну складову вистави. Х.-Т. Леман, розглядаючи проблему сприйняття такого театру, висловлює думку: «...постдраматичний театр пропонує себе як місце зустрічі різних мистецтв, а тому розвиває (і навіть безпосередньо потребує) і певного нового потенціалу сприйняття, який відійшов би від драматичної парадигми (і навіть від літератури загалом). А тому не дивно, що прихильники інших мистецтв (образотворчого мистецтва, танцю, музики ...) часто відчують себе набагато впевненіше в його сферах, ніж завзяті відвідувачі звичайного театру, звиклі до літературних, нарративних театральних форм» [277, с. 50].

Незважаючи на те, що постдраматичний театр актуалізувався саме в добу постмодерну, в означеній розвідці Х.-Т. Леман лише побіжно звертається до аналізу постмодернізму в мистецтві. Позаяк уважає, що постмодернізм – це характеристика епохи, водночас постдраматизм

характеризується набором певних художніх прийомів, які виникають у театральному мистецтві.

Для визначення основних характеристик постдраматичного театру варто навести ознаки, якими Х.-Т. Леман наділяє традиційний театр: вистава – це ілюстрація п'єси; ціль – створення ілюзії, імітація реального життя. Постдраматична вистава, на відмінну від класичної, наділена новим типом театрального тексту, це вагатоваріативне використання знаків; вона стала «радше присутністю, ніж репрезентацією, радше розділеним досвідом, ніж досвідом комунікації, радше процесом, ніж твором, радше маніфестацією, а не позначенням, енергетичним імпульсом, а не інформацією» [277, с. 85].

Згодом, у своєму дослідженні німецький мистецтвознавець наводить ознаки, характерні для постдраматичного театру: багатозначність, мистецтво як фікція, театр як процес, відсутність наслідування традиції, різнорідність і неоднотипність (гетерогенність), нетекстуальність (текст лише як матеріал для опори, ставлення до тексту як до чогось авторитарного й архаїчного), 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. Століттями в європейському театрі панувала парадигма, яка істотно відрізнялася від неєвропейської моделі театрального видовища. Якщо для східної театральної традиції властива візуальна складова певних церемоніальних видовищ: синтез танцю, хору та музики, то європейська театральна традиція підпорядковувала усе літературному тексту.



Взаємозв'язок та взаємообмін між театром і текстом тривають. Так у межах таких взаємостосунків 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» [6, 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. Ці напівформалізовані текстуальні масиви є драматургічно/сценічним «віддзеркаленням» зіткнення/поєднання колективного і індивідуального досвіду в «документальному театрі», який є однією з модифікацій «постдраматичного театру». Уже згадувана О. Апчел звертає увагу на колективність створення документальної вистави і цитує А. Соколянського з його оцінкою такого досвіду як «досвіду групової нікчемності», коли індивідуальна неспроможність драматургів компенсується колективістським «спільним», модним бажанням писати про те, про що досі не писали [6, с. 27]. Однак метод деконструкції, який водночас реалізується в зазначеній театральній практиці, дозволяє «вписати» таку постдраматичну виставу в певний соціокультурний простір та вносить чітко визначений баланс між «обсягом необхідних перетворень» і «обсягом незайманого особистого змісту».

Структура постдраматичної вистави стає вільною від єдності часу, місця і дії, вона може бути фрагментарна, рвана, не містити поділу тексту на репліки та ремарки, а являти собою псевдомонологічний текст. Цей формотворчий прийом призводить до неминучого розмивання традиційної структури вистави і її перетворення в ризоматичний простір, дискурсивний текст. Таким чином створюються специфічні постмодерністські гібриди – стильові, жанрові, видові.

Постдраматичний театр відмовляється від дублювання літературної конструкції і вигадує свою. Фактично постдраматичний театр стає новітньою формою сценічної репрезентації, в якій літературна основа деконструйована і вписана в іншу структуру. Змінюється й функція самого слова, воно поступається мові тіла, відсилає не до європейської театральної традиції, а радше до східних театральних практик. Візуальна складова виходить на перший план: «коли ні сюжети, ні оформлені драматичні персонажі, ні драматично-діалектичне зіткнення цінностей, ні навіть впізнавані фігури більше не потрібні для того, щоб створювати «театр» (і все це вже в повній мірі продемонстрував новий театр), тоді від ідеї драми - яка б не багатосторонньою, всеосяжною вона б не була – залишається так мало суті, що вона втрачає свою когнітивну цінність» [277, с.34].

У ХХ ст. виникає необхідність шукати інші способи референції з реальністю, адже домінуючою стає ідея недоцільності її копіювання. «Постдраматичний театр – не просто новий спосіб демонстрації тексту на сцені, і точно не новий тип театального тексту, це швидше новий тип використання знаків в театрі, який перевертає обидва цих рівня театру через структурно змінену «мову» вистави» [277, с.85].

У постдраматичному театрі конфлікт не розігрується на сцені, а переноситься у свідомість глядача. Автор вистави пропонує публіці завершити роботу над конструюванням та пізнанням основного змісту. «Те, що глядачі самі визначають свою ситуацію і змушені брати відповідальність за спосіб своєї участі в ситуації, стає невід'ємним моментом постдраматичного театру» [277, с.103].

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.

Таким чином особистість глядача наділяється особливим статусом. Режисер залишає за собою право не маніпулювати глядацьким світоглядом, не надавати готових відповідей на запропоновані питання: «...можливість синтезуючого, узагальнюючого тлумачення, – усе це залишилося в минулому» [277, с. 42].

Культура постдраматизму різко змінює роль драматурга, режисера, актора. Так, драматург відмовляється від необхідності спростування попередніх інтерпретацій, по суті, його текст пишеться в момент створення вистави. Актор перестає бути виконавцем, він стає співавтором. У центрі – його особистість, передача особистих рефлексій глядачеві, головним акторським завданням стає актуалізація ролі: «Актори слідуєть своїй тілесній логіці: прихованим імпульсам, енергетичній динаміці і механіці самого тіла, а також його моториці» [277, с. 52]. Режисер відіграє роль медіума: «театр поступово перетворюється ніби в певний інструмент, за допомогою якого «автор» («режисер») безпосередньо звертає свій «дискурс» до публіки» [277, с. 51].

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.

Серед режисерів, які працюють у напрямку постдраматичного театру слід виділити наступних: Айнар Шлеєф, Франк Касторф, Юрген Мантей, Юрген Крузе, хореограф та режисер-постановник Піна Бауш,

Уве Менгель, Ханс-Юрген Зіберберг, Роберт Уілсон та ін. У російському театральному просторі це Кирило Серебреніков, Анатолій Васильєв, Костянтин Богомолів. Що стосується українського постдраматичного театру, то яскравими прикладами втілення режисерських експериментів вирізняються «Дикий театр» (куратор та ідеолог Ярослава Кравченко), «Мізантроп» (режисер І. Мощицький), «Перший театр» у Львові (режисер Роза Саркісян, Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки (режисер Олена Апчел), що відрізняється радикальною роботою з текстом, сміливою грою з простором. Також слід відзначити театр «Дах» Влада Троїцького, харківський театр «Кімната Т», театр «Прекрасные цветы», «Нефть».

Наведені театральні колективи експериментують на стику мистецтва і «не мистецтва», створюють власну художню мову, синтезуючи у своїх виставах основні прийоми перформансу, хепенінгу та інвайронменту.

Таким чином, аналіз одного з культурних формоутворень доби постмодернізму – постдраматичного театру – доводить, що його існування як теоретичного концепту, так і сучасної театральної практики досі не є усталеним. Найпоширеніше у фаховій літературі є уявлення про постдраматичний театр як новітню форму сценічної репрезентації, в якій опозитності «вираз-рецепція» забезпечують зв'язок між людьми і роллю (як соціальною, так і власне художньою). Постдраматичний театр є перехідною ланкою між сталою інституцією театру, сформованою у класичній театральній культурі та театральними практиками ХХ ст. Саме в постдраматичному театрі відбувається тотальна морфологічна гібридизація: від видово-жанрових утворень до формотворчих, що дозволяє морфологічній театральній системі перейти до автономних театральних практик. Творення текстуальної основи постдраматичного театру під час самої вистави забезпечує існування інтерактивної системи, фрейму, в якій виконується роль і «схоплюється» особистість виконавця як виконавця «перформативного».

### 2.3. Хепенінг в практиці театрального постмодернізму

Перформанс, хепенінг та інвайронмент – театральні практики, породжені добою модернізму, в постмодернізмі наслідують основні його естетичні ознаки. Основна об'єднуюча лінія означених театральних практик – це стосунки між глядачем та митцем. Глядач перетворюється зі стороннього спостерігача на співучасника дії, що впливає на розвиток сюжету, глядач водночас відчуває ефект зворотного зв'язку. Перформанс, хепенінг та інвайронмент є інтерактивними формами мистецтва, у яких важливу роль відіграють імпровізація і випадковість, але хепенінг характеризується спонтанністю та непередбачуваністю більшою мірою, позаяк участь публіки у ньому рухає сценічну дію. Для всіх вищезазначених театральних практик спільною ознакою є їхня процесуальність. Важливою стає саме подія, а не конкретний результат. На відміну від класичної театральної вистави, зазначені форми театрального мистецтва іноді не потребують репетиційного процесу, в них важлива миттєвість. Основою подібних видовищ є імпровізація, що розуміється як форма і специфічний творчий процес.

Звернемося до тлумачення хепенінгу в контексті театральної культури постмодернізму. Для визначення місця означеного явища в сучасному художньому процесі необхідно розглянути його генетичне коріння в історії мистецтва США та Західної Європи другої половини ХХ ст. Тенденція контркультури того періоду – не лише відмова від традиційних форм, технік, матеріалів, передусім – це формування нового типу мислення і творчості.

Термін «хепенінг» виник у 60-х рр. ХХ ст. в середовищі акціонізму, напрямі авангардного мистецтва, в якому акцент переноситься з результату творчості на сам процес створення художнього твору, та має усталену наукову і художню норму використання саме в англomовному варіанті (англ.

happening — випадок, подія). Тенденція контркультури другої половини ХХ ст. — не лише невизнання традиційних форм, технік, матеріалів, передусім — це протест проти комерціалізації мистецтва. Зосереджуючи увагу на акті написання картини, митець відмовляється від твору як кінцевої мети, адже вважає недоцільною участь художніх об'єктів у функціонуванні суспільства споживання. Дії художника трансформуються в певне театралізоване дійство, мета якого полягає в спонтанному залученні глядачів до творчого процесу. Художник перетворювався на актора, який виконує певну мистецьку дію, а глядачі зосереджувалися не стільки на результаті, скільки на процесі написання картини. Джерела цієї арт-практики простежуються в так званому «живописі дії» (засновник — американський художник Дж. Поллок), який володів виразною пантомімічною формою. Такі поняття, як хепенінг, перформанс та інвайронмент, що стали ключовими для визначення епохи постмодернізму, наслідували певні художні принципи на новації, запроваджені Дж. Поллоком.

У спеціальній літературі історична ретроспектива хепенінгу, генезис, початкові форми і видатні постаті, котрі працювали в цьому напрямі театрального мистецтва, наводяться в зарубіжних енциклопедіях з історії театру: «The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre» [260] та «The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance» [275].

У культурологічному контексті хепенінг досліджували автори: В. Бичков, Н. Маньковська, В. Турчин; в аспекті концептуального мистецтва і «action art» — Д. Буличова, К. Дьоготь, В. Берьозкін, В. Петров, М. Переверзева. Спроби визначення особливостей жанру висвітлені в працях іноземних дослідників: С. Зонтаг, Г. Едріана, П. Паві, Р. Шехнера, Жан-Жака Лебеля, А. Капроу.

Назва досліджуваного явища походить від дійства «18 хепенінгів у шести частинах» американського художника А. Капроу, котре відбулося в 1959 р. в «Рубен Гелері». Видовище нагадувало «тотальний театр», у якому брали участь Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Альфред Леслі, Лестер

Джонсон. М. Переверзева зазначає: «...у дійстві Капроу не було ні сюжету, ні програми, ні запланованої послідовності подій...» [176]. У виставі відбувалося нівелювання «межі сцени» та перетворення публіки на учасників інсценування. Глядачі мимоволі долучалися до дійства, адже актори провокували їх на спонтанні вчинки та співавторство.

А. Капроу стає ідейним лідером американського акціонізму, фіксуючи результати власних експериментів у статтях та книгах, що згодом набувають статусу класики мистецтвознавчої літератури. Наприклад, 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» [274]. Основне значення надавалося не образам і формами, а ідеї, концепції. У праці «Assemblages, Environments and Happening» А. Капроу перелічує «сім правил великого пальця», необхідних для створення хепенінгу, закликаючи забути про традиційні жанри і спробувати створити щось принципово нове [272, с. 25].

А. Капроу був послідовником ідей Джона Кейджа, автора знаменитої п'єси «4'33». Під час виконання означеного твору піаніст, вийшовши на сцену і сівши за рояль, протягом 4 хвилин 33 секунд жодного разу не доторкнувся до клавіш інструменту. Він перегортав ноти, переставляв стілець тощо. Глядачі, котрі спочатку прислуховувалися до тиші, згодом почали реагувати: обурюватися, вставати з місць, створюючи таким чином певну звуко-шумову композицію. Саме в цьому і полягав зміст твору «4'33»— трактувати звуки навколишнього середовища, як музику.

Художньо-естетична концепція Д. Кейджа полягала «...у виділенні цілих фрагментів, уламків реальної дійсності і обмеженні їх художніми рамками» [176]. Кейдж перетворив кожного слухача на учасника гігантського оркестру. Під час кожного нового виконання твір «звучав» інакше, адже «набір інструментів» був довільним. Художні принципи А. Капроу та Д. Кейджа були схвально прийняті багатьма послідовниками «мистецтва дії»: Клас Олденбург, Джим Дайн, Жан-Жак Лебель, Роберт Раушенберг, Рой Ліхтенштейн намагалися по-новому поглянути на художню реальність.

Аналізуючи діяння означених митців, слід виокремити основні постулати структури хепенінгу: відмова від схеми «сцена – аудиторія»; неповторюваність діяння; глядач перетворюється зі стороннього спостерігача на учасника дії; відсутність сценарію і заздалегідь продуманої сюжетної лінії; непередбачувана тривалість видовища. С. Зонтаг у статті «Хепенінги: мистецтво безоглядних зіставлень» зазначає: «Оскільки ні сюжету, ні зв'язаної розумної мови в хепенінгах немає, то немає і минулого. Як зрозуміло з назви, хепенінг - завжди в сьогодні... В основі впливу хепенінгів – незаплановані несподіванки без кульмінації та розв'язки: радше алогічність сновидінь, ніж логіка більшості мистецтв. Часу в снах не відчуваєш. Те саме – в хепенінгах» [87, с. 39]. Ірраціональному елементу у видовищі надається особлива естетична значимість [137 с. 218].

Незважаючи на те, що хепенінг мав ознаки театрального діяння, А. Капроу відмовлявся від ідеї його театральної генези, детермінуючи означене поняття як новий жанр у системі образотворчого мистецтва. Теоретична дискусія триває й донині – у мистецтвознавчих працях наявні такі дефініції: «форма театральної діяльності» [169, с. 424], «різновид арт-акції, що відрізняється масовою участю глядачів» [3, с. 217], «мультимедійна подія, розіграна на публіці з елементами образотворчого мистецтва, хореографії і театрального мистецтва» [175, с.455].



Еріка Фішер-Ліхте, німецький мистецтвознавець, підкреслює, що суть будь-якої «революції в театрі» – атака на «традиційний театр», а точніше, на його базові принципи, які склалися в європейському театрі XVIII ст.: перенесення на сцену літературного тексту; актор, котрий представляє персонажа і втрачає під час цього власне обличчя; обмеження ролі глядачів, які спостерігають за зображуваними подіями, вживаються в образи персонажів і осягають сформульовану в постановці ідею [225].

Заперечуючи вищезначені засади, філософсько-естетичні інтенції хепенінгу суттєво вплинули на трансформаційні процеси в середовищі театральної культури. Якщо класичне драматичне мистецтво культивувало споглядання, як основну форму сприйняття твору, то хепенінг надає перевагу хаптиці [137 с. 219].

Відомий 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!» [200, с. 93]. Ж.-П. Сартр зазначає, що відмова від театральності заради реального проживання події – гасло А. Арто, режисера-авангардиста [137 с. 219].

Ознаки хепенінгу простежуються в «невидимому театрі» А. Боалю (термін введено А. Боалем у 1977 р.), виставах Лео де Берардініса, Р. де Сімоні, Л. Ронконі. Відступ від театральності заради реального проживання події, стирання меж між життям та мистецтвом зумовлює небачену раніше активізацію суб'єкта.

Експериментуючи на «стику» різних сфер культури, розсуваючи жанрові та видові межі, граючи на межах фабульної, композиційної та

художньо-образної специфіки, – хепенінг відкриває нову естетичну реальність для театральної вистави.

Протягом другої половини ХХ ст. хепенінг поширюється в Західній Європі та набуває ознак інтернаціональної художньої практики, розвиток і становлення якої в багатьох країнах характеризується подібними не лише художніми особливостями, а ідеологічними підставами. Перший європейський хепенінг «L'enterrement de la Chose» було реалізовано в 1960 р. Жан-Жаком Лебелем – французьким художником, поетом, мистецтвознавцем. Дійства Ж.-Ж. Лебеля наближалися за своєю формою до театралізованих імпровізацій, що розвивалися на основі заздалегідь визначених сцен у супроводі живої музики. Естетичною домінантою видовищ Ж.-Ж. Лебеля слугували оголені тіла, секс, свіже м'ясо, атрибути політичного життя і символи суспільства споживання. Художник здійснював моральну трансгресію, гарантуючи глядачеві необхідний катарсис, який дозволив би усунути приховані травми, вилікувати суспільство від насильства і знайти бажану свободу.

Намагаючись виявити характерні ознаки хепенінгу в театральному мистецтві, Ж.-Ж. Лебель досліджував творчість авангардного театального колективу «The Living Theatre». У своїй праці автор проводив паралель між «мистецтвом дії» та неортодоксальними театральними експериментами сучасників. За допомогою «прекрасної, ненасильницької, анархічної революції» в театральному мистецтві актори намагалися зруйнувати так звану «четверту стіну», яка заважала взаємодії з глядацьким залом на первинному енергетичному рівні. Фундатор театру Джуліан Бек зазначав: «Ви не можете бути вільні, якщо ваше життя минає в рамках літературного твору» [141, с. 212]. Вистави «The Living Theatre» нагадували містичний ритуал, у процесі якого глядачі мимоволі долучалися до акторської трупи. Віра в те, що відбувається на сцені, стирала лінію рампи і вивільняла неймовірний енергетичний потенціал видовища [137 с. 219].

На думку американського мистецтвознавця С. Зонтаг, хепенінг – це «бісівська комедія», мета якої полягає в тому, щоб «пробудити сьогоднішню

публіку від її комфортної емоційної анестезії» [87, с. 46]. 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» [207, с. 121]. Непередбачуваність видовища провокувала емоційний шок і повністю змінювала зміст та тривалість дійства. Безглузді дії учасників у навмисно створених абсурдних умовах відображали приховані проблеми суспільства.

До європейської практики хепенінгу, окрім Ж.-Ж. Лебеля, долучаються також Й. Бойс, В. Фостель, К. Ринке. Місцем дії обирався будь-який простір: вулиця, територія занедбаного заводу, дах хмарочоса, потяг. В акціях означених митців повсякденні вчинки і жести, будучи вилученими зі звичайного життя, набували форми естетичного видовища для спостерігача, а для виконавця ставали способом нівелювання агресивних, еротичних та інших підсвідомих імпульсів.

Одночасно з розвитком європейського хепенінгу простежуються спроби інтеграції постмодерністських арт-практик у художню реальність СРСР. У 1951 р. на філологічному факультеті Ленінградського державного університету імені А. Жданова відбувся перший хепенінг, у якому взяли участь студенти М. Красильников, Ю. Михайлов та Е. Кондратов. Оскільки образ вільного і творчо ініціативного індивіда не міг бути популярний у СРСР, авторів виключили з університету за вільнодумство [137 с. 220].

На противагу офіційному курсу державної доктрини у сфері мистецтва виникають арт-групи «Мухомори», «Коллективні дії», «Э.Т.И.». «Ми не займаємося мистецтвом. Наш головний твір – це наше існування», – зазначав один із фундаторів «Мухоморів» К. Звездочетов [98]. Насміхаючись над

політикою «розвиненого соціалізму», «Мухомори» розпочали період героїчного естетичного протистояння влади і незалежних геніїв. Серед багаточисельних акцій, хепенінгів та перформансів знаковими були: «Випадок у котельні», «Скарб», «Життя в метро», «Розстріл». Митці викладали своїми тілами нецензурне слово на снігу; каталися на метро з відкриття і до закриття, призначаючи явки на різних станціях; відправляли глядачів з лопатами в руках, щоб ті зрештою відкопали художника Свена Гундлаха, який просидів кілька годин під землею. Однак боротьба з рецидивами тоталітарного мислення через реалізацію подібних творчих проєктів так і не вийшла за межі вузького кола апологетів андеграундної культури [137 с. 220].

Після розпаду СРСР хепенінг набуває динамічного розвитку в середовищі художників, музикантів, діячів театрального мистецтва. Серед театральних колективів, які використовують формотворчі ознаки цієї арт-практики у виставах, слід відзначити московський театр «Тінь». Колективом реалізовано хепенінг «Червоні шапочки», сюжетом якого є процес творчості глядачів: вони самостійно створюють звукову партитуру, оживляють ляльок, будують декорації. Завершується вистава демонстрацією фільму, головними героями якого були «автори» видовища. «Тінню» реалізовано проєкт «Швидка театральна допомога» (мікроавтобус з обладнаною міні-сценою та глядацьким залом), мета якого полягала у виїзді в будь-який час і в будь-яке зручне для глядача місце для введення «ін'єкції культури». «Театромобіль» отримав національну премію «Золота Маска» у 2013 р.

Театр «Гун-го» Сергія Гогуня влаштовує видовища на вокзалах, вулицях. Драматургія таких акцій імпровізаційна, характерна безпосередня участь глядача в конструюванні сюжету.

Вистави Петербурзького інженерного театру «АХЕ» основані на ідеях хепенінгу. Варто виокремити особливості, притаманні виставам цього театру, що характеризуються як хепенінг: в центрі дії – процес, а не результат; головним стає не міф, а архетип, тобто структура, що перебуває в глибинах

підсвідомого, первісна, інтуїтивна форма світосприйняття. Образ – результат маніпуляцій оператора з річчю.

Достатньо часто середовище диктує тему видовища, а мистецька дія, що там відбувається, дозволяє підкреслити унікальність певного публічного місця, перетворити його в арт-простір. Відбувається нівелювання «межі сцени» та перетворення публіки на учасників інсценування. 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. Якщо класичне драматичне мистецтво культивувало споглядання як основну форму сприйняття твору, то хепенінг надає перевагу хаптиці. Акцент переноситься з творчості автора на глядацьку творчість, що вможлиблює 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 і набуває нового психологічного досвіду.

Отже, хепенінг як постмодерністська театральна практика є однією з новітніх форм суспільно-художньої взаємодії, за допомогою якої відбувається утворення та пристосування інтерактивного «інтерфейсу», сполучення певного типу виконавської виразності та глядацької рецепції, тобто продукування «облаштунків» культурної комунікації нового типу. Слід зазначити, що кожен учасник сценічної дії по чергово виконує ролі актора і глядача і таким чином починає краще розуміти механізми не лише створення сучасного мистецтва, але й функціонування суспільства, економіки і політики, а також отримує нові знання та формує індивідуально колективний оновлений досвід.

Хепенінг базується на ігровій імпровізації, яка надає вихід різноманітним підсвідомим імпульсам акторів/глядачів та слугує для

підтримання або зміни соціальних значень під час такої мікровзаємодії. Набутий колективно/індивідуальний досвід учасників хепенінгу є важливішим, аніж сам хепенінг. Хепенінг — процесуальна театральна практика, елементами якої є спонтанність, випадковість, інтерактивність та наявність імпровізаційних дій учасників. Мета хепенінгу — новітній тип комунікативних дій, які зумовляють сполучення певного типу виконавської виразності та глядацької рецепції, що нівелює авторство та персонажність у сценічній дії.

#### **2.4. Інвайронмент – новаторська театральна практика: естетико-художні особливості**

На зламі XX і XXI ст. Україна розпочинає створення ефективної моделі культурного розвитку, інтегруючись у європейський мистецький простір. Пошук нових зв'язків із глядачем зумовив виникнення нової для українського мистецтва практики – інвайронменту (від англ. environment — докільля, середовище), основне завдання якої полягає у вивченні взаємозв'язку між об'єктом та оточуючим його середовищем. «Інвайронмент (від англ. environment – оточення, середовище) – значна просторова композиція, де глядачі (учасники) становлять реальне оточення. Також так називають і сам процес художнього осмислення середовища, штучно створеного за допомогою «ручної» або «індустріальної творчості». Інвайронмент створює ефект «актуалізації» самого простору, що розглядається як штучне «оточення» [154, с. 463].

У світовій мистецтвознавчій літературі простежуються істотні відмінності, пов'язані з дефініцією та генезисом досліджуваного інвайронменту в контексті театральної культури, адже процес його становлення та актуалізації є незавершеним, що ускладнює його поняттєву інструменталізацію.

Будучи породженням постмодерністської культури, інвайронмент є міжнародним явищем. Він функціонує в театральному просторі Іспанії – як «teatro ambiental», Франції – як «de Venvironnement», Польщі – як «teatr środowiska», США та Великобританії – як «environmental theatre», України – як «довкружний театр» [96, с. 536].

На сучасному етапі вивчення театральних практик України виявлено недостатню кількість досліджень, котрі розглядають проблематику створення вистави поза класичними театральними приміщеннями, що зумовило цілісний мистецтвознавчий аналіз естетико-художніх особливостей інвайронменту.

Для визначення основних етапів розвитку досліджуваної театральної практики важливими стали праці, які описують історію мистецтва ХХ ст. загалом – «The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre» [260] та «Энциклопедия искусства XX века» [250]. У працях П. Паві «Словник театру» [169] та О. Клековкіна «ТНЕАТРИСА: Лексикон» [96] надається термінологічне визначення інвайронменту. Методологія створення інвайронментальної вистави висвітлена в розвідці режисера та історика американського театального авангарду Річарда Шехнера «Environmental Theatre» [282]. Еволюцію просторових систем театру в контексті культури ХХ ст. розглядає Т. Бачеліс [18].

Розкриваючи поняття інвайронменту в контексті театальної культури, французький дослідник П. Паві в «Словнику театру» зазначає, що термін упровадив Річард Шехнер у 60-х рр. ХХ ст., режисер експериментальної театальної трупи «The Performance Group» та теоретик перформансу, для визначення театальної практики, що має на меті зменшити різницю між глядацьким залом та сценою [169, с. 356]. Хвиля творчих експериментів зумовила освоєння нового сценічного простору: характерною особливістю театального авангарду 60-х рр. ХХ ст. стала постановка спектаклів у нетеатральних приміщеннях.

Незважаючи на те, що термінологічне визначення інвайронменту поширилось лише в другій половині ХХ ст., історію виникнення цього явища слід розглядати крізь призму ритуальних дійств, поєднаних із танцем та піснею. Обґрунтування твердження про ритуальну генезу довкружного театру викладено в праці Річарда Шехнера «Environmental Theatre» [282]. Режисер досліджує взаємодію людини і довкілля на прикладі обрядів о. Балі. Навколишнє середовище перетворювалося на активного учасника священнодійства: відокремлені зони, призначені для ритуальної дії, розглядаються Р. Шехнером як перші прояви організації театрального простору. Відсутність диференціації на учасників та глядачів стирала межу між буденним життям й ігровою діяльністю, створюючи єдине енергетичне середовище, яке повністю поглинало реципієнта. Властивість простору емоційно впливати на людину розташуванням об'єктів простежується за будь-якої історичної доби: ознаки інвайронменту властиві середньовічному містеріальному театрові, японському Але і Кабукі, індійському Катхакалі, Шекспірівському «Глобусу». На думку П. Брука, справжній театр – це шекспірівський театр, у якому натоп не пов'язаний жорсткими рамками: «народ брав участь у виставі і разом з актором визначав перебіг п'єси» [258, с. 9].

Суттєво зазначити, що зародженню нових театральних практик, характерних для театральної культури ХХ ст., сприяли різноманітні експерименти, спрямовані на реконструкцію ритуальних практик минулого, та досвід аристократичних видовищ Європи часів абсолютизму та Просвітництва, які створювались у відповідному ландшафтному просторі.

У мистецтвознавчій літературі наводяться лише поодинокі описи вистав ХІХ ст., які відбувалися в реалістичних пейзажах [260, с.253]. Видовищні властивості природних об'єктів та навіть небесних тіл слугували одночасно і основними виражальними засобами таких вистав.

Пошук нових форм комунікації інтенсивно розпочинається із зародженням режисерського театру на початку ХХ ст. Досі небачений ступінь свободи спричинив хвилю творчих експериментів. «Демонстративна



відмова від затвердженого в XIX ст. реалістично-натуралістичного зображення видимої дійсності, або – міметичного принципу в його ізоморфній парадигмі; нестримне прагнення до створення принципово нового в усьому і передусім – у формах, прийомах і засобах художнього вираження» [39, с. 362] зумовили переосмислення поняття «мистецтво», його змісту та форм. Розробка новітніх засобів сценічного існування скасовує диктатуру тексту, акумулюючи атмосферу відповідного естетичного та творчого середовища і знову актуалізує театральні практики в нетеатральних приміщеннях та природних ландшафтах [128, с. 127].

Для розуміння передісторії формування інвайронменту в театральній практиці варто відзначити досліди німецького режисера Макса Рейнхардта. Режисер виступав проти натуралізму на сцені, як і більшість тогочасних реформаторів театрального мистецтва. Т. Бачеліс зазначає, що режисер «прагнув активізувати театр і заради цієї мети хотів зруйнувати, зламати лінію рампи, залучити глядачів у дію. Усунути лінію, що розділяє театр надвоє, прагнули й інші. То була одна з ілюзій художників, котрі ждали зробити театр справді масовим» [18, с. 148].

Відступ від утвердженого сценографічного підходу простежується в режисурі 20-х рр. XX ст., представленій досвідом В. Мейєрхольда. Режисер сміливо організовував театральний простір, вважаючи, що «коли актор виходить на сцену, то в нього завжди є всередині якесь прагнення до абсолютного центру сцени, тобто до місця, звідки його однаково чути і видно зліва та справа. Іноді необхідно повернути актора, поставити його в стан якоїсь деформації, порушити звичну точку зору, перемістити уявний центр п'єси. Тоді й глядач не буде розвалюватися в кріслі, витягнувши ноги, а занепокоїться» [54, с.191].

Подібні експерименти з поліфокусністю театрального середовища продовжує Микола Охлопков у «Реалістичному театрі». Працюючи над театральним дійством «Боротьба праці і капіталу», режисер відмовляється від декорацій, елементи реального простору використовуються замість штучних

елементів традиційного театру. Довкружжя перетворюється на активного учасника дійства, адже ядро сценічної дії режисер розташовує серед глядачів. У своїх спогадах Охлопков відзначає: «... я ніколи в житті не забуду, як ці тисячі глядачів, немов за помахом чарівної палички, почали вірити у все, що відбувається на сцені, почали бачити ті місця дії, про які лише натякали деталі та ігрові предмети» [40, с. 6]. Криза вербальних засобів сценічної виразності зумовлює дослідження нового типу театральної комунікації. Прояви інвайронментальної практики простежуються у виставах А. Арто, А. Аппія, Г. Крега. «Дія охопить весь зал театру; оточить глядача з усіх сторін, занурюючи його в атмосферу світла, образів, рухів і звуків. Це означає, що між життям та театром більше немає явного розриву та порушення зв'язків» [10, с. 172], – наголошував А. Арто. Заради цього театр повинен звільнитися від своїх звичних «прикрас».

Починаючи з 1939-го р., європейські традиції експериментальної режисури починають повільно стагнувати, але повоєнний період перегорнув нову сторінку реформаторських тенденцій у театральному мистецтві. Змінюється дійсність, і щоб зобразити її, потрібно змінити спосіб зображення. Нові проблеми природно і закономірно затребували нових форм вираження. Т. Бачеліс вважає, що «бажання побачити людину в новому світлі накладало неминучий відбиток на мистецтво. Воно розширювало свій кругозір і прагнуло врахувати вплив на природу людини навколишнього середовища» [18, с. 152]. Новації, пов'язані з трансформацією сценічного середовища, продовжуються у виставах Єжи Гротовського. Глядач на виставах «бідного театру» відсутній, адже він трансформується в учасника дії. Оригінальна сценічна модель світу вибудовувалася режисером завдяки нетрадиційній організації театального простору. Театр починає виходити за межі звичного приміщення у світ безмежних можливостей, розсуваючи рамки стандартних виражальних засобів. Експерименти тривають на берегах річок, галявинах [128, с. 128].

Концепцію «виходу художньої практики за рамки картини, за межі станка, на якому пишеться картина або ліпиться скульптура, за межі умовного простору музею, театру, концертного залу...» [127] продовжують розвивати художники-акціоністи в 60-х рр., мистецтво сприймається як тотальна діяльність, як постійно діючий творчий процес, не обмежений рамками окремого твору. Упровадження в площинне зображення реальних об'єктів сприяє розкриттю художнього змісту середовища і, отже, дія повинна розвиватися в реальній ситуації. На цьому ґрунті виникає інтерес до нової арт-практики – «інвайронментального мистецтва», основним для якої стане взаємодія реального об'єкта і простору.

Період розквіту театру інвайронменту, що припадає на другу половину ХХ ст., характеризується боротьбою проти стереотипів елітарного мистецтва. Прагнення піти назустріч аудиторії, яка зазвичай не ходить на виставу, виводить видовищне мистецтво в реальне життєве середовище. Мистецькі пошуки розпочинаються за межами традиційних театральних приміщень та концерт-холів. Вулиця, територія занедбаного заводу, дах хмарочоса, ресторан стають активним інструментарієм для реалізації нетрафаретних творчих ідей.

У 1961 р. 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. Позаяк естетика інвайронментальної вистави ґрунтується на принципі презентації реальності, а не мімезису, місце, у якому відбувається спектакль, більше не створюється за допомогою декорацій, а є цілком реальним, апріорно існуючим у повсякденні.

Пітер Брук у своїй праці «The Empty Space» зазначав, що здатен «взяти будь-який порожній простір та назвати його пустою сценою» [258, с. 7]. Згодом ця фраза стала світочем для безлічі експериментальних театрів-студій («Living Theatre», «Open Theatre», «Bread and Puppet», «Welfare State International») на шляху формування естетики довкружного театру. Вихід за

межі класичного театру сприймався як повернення до «нормального стану» творчості, як засіб зриву ілюзії, адже довкружжя, яке обиралося, практично не змінювалося, залишаючись таким, яким було поза виставою. Розпочинається процес «виходу мистецтва із мистецтва в життя» [39, с. 512].

У 1968 р. Річард Шехнер, театрознавець та режисер, заснував театральну трупку «The Performance Group», разом з якою дебютував як постановник. У праці «Environmental Theatre» автор зазначає, що творчий склад театру – це «ансамбль, позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії» [282, с. 22]. Кожен член цього ансамблю – драматург, режисер, художник, освітлювач – має право на імпровізацію, спонтанну дію, як і актор, заперечуючи таким чином необхідність традиційної послідовності в процесі роботи. Варто зазначити, що в деякій мистецтвознавчій літературі інвайронмент позиціюється як «просторовий релікт хепенінгу» [282, с. 28], позаяк концепція цього явища, народжена в середовищі акціонізму, виявилася співзвучною у філософсько-естетичному плані із концепцією хепенінгу. Еластичність кордонів між вказаними явищами сприяла запозиченню і засвоєнню ідентичного художнього досвіду, що згодом зумовило дифузію основних виражальних засобів. Сюжет замінюється подією, ролі – завданнями на певну тему, послідовність дії – фрагментарністю, єдиний оптичний фокус сприйняття – поліфокусністю, перегляд вистави – участю в ній.

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 доквілля диктує тему видовища, а мистецька акція, що там відбувається, дозволяє підкреслити унікальність певного публічного місця, перетворити його в арт-простір. Як у першому, так і в другому випадках доквілля стає центральним аспектом вистави, у результаті чого створюється особливий візуально й енергетично активний обшир, який поглинає виконавця і глядача рівною мірою.

Наприкінці 1960-х рр. акторами «The Performance Group» було зіграно виставу в приміщенні діючого ресторану. Взаємодія з реальним середовищем, його залучення, як основного елементу під час дії, дозволили Р. Шехнерові запустити механізм звільнення театру від фікції. Пивна стійка замість глядацьких крісел, відлуння грози за вікном замість фонограми – революційність засобів виразності сприяла народженню нової театральної мови, котра здатна перетворити будь-який фрагмент прозаїчного буття на витвір мистецтва, підняти його на рівень сакрального дійства. Відсутність фіксованих сидінь під час вистави сприяє зміні зв'язків – ігровий процес і процес сприйняття глядачем просторово ставали рівноцінними. У цьому театрі немає місця ілюзорності, імітації реальних предметів. Використовуються лише справжні матеріали, оскільки кожен із них наділений власною енергетикою, а не виготовлений спеціально для вистави бутафорським цехом [129, с. 109].

На думку теоретика мистецтва Б. Гройса, «справді актуальне, сучасне мистецтво має здійснюватися безпосередньо в житті – воно має надавати форми життєвому світу, почуттям, сприйняттю, соціальній реальності свого часу» [59, с. 27]. Взаємопроникнення світу театрального і світу соціального свідчить про ідею карнавалізації життя, концепцію «революції-свята», що виявилася співзвучною настроям апологетів контркультури того періоду – творчих молодіжних об'єднань. Режисери шукають шляхи об'єднання теорії та практики інвайронменту у виставах: «Несамовитий Роланд» Луки Ронконі, «1789» – п'єса «Theatre de Soleil», що була присвячена Французькій революції, «Orghas» – Пітера Брука, поставлена на руїнах давнього Персеполя, «Ka Mountain» – Роберта Вілсона [260, с. 252].

На початку 80-х рр. подібні творчі експерименти з ознаками театрального інвайронменту розпочинаються в країнах колишнього СРСР. Цікавий досвід режисера Н. Біляка, що поставив «Сцену з Фауста» О. С. Пушкіна в парадних залах колишнього маєтку.

Подібні постановки здійснюються С. Мревлішвілі в приміщенні тбіліського храму Метехи. У казематах Петропавловської фортеці керівник ленінградського театру «Експеримент», режисер В. Харитонов, поставив п'єсу В. Манєвського «В'язні російської Бастилії». У сучасній українській театральній культурі ознаки інвайронменту простежуються у виставах театру «Дах» В. Троїцького, «Мізантроп» І. Мощицького, незалежній перформанс-групі «TanzLaboratorium».

Отже, інвайронмент як ланка постмодерністського акціонізму дозволяє підкреслити унікальність певного публічного місця (або програмно нетеатральної території), перетворити його на арт-простір, «вводить» глядача/учасника сценічної дії в повсякденність, але не дублює повсякденні дії, має еkleктичну техніку художнього втілення.

## **2.5. Розвиток перформансу у площині сучасної театральної культури**

У міжнародній практиці різних видів сучасного мистецтва: театрі, музиці, хореографії, архітектурі, живописі, кіномистецтві, – перформанс уже повністю освоєний як історично, так і теоретично. Проте українське мистецтвознавство відзначається розрізненістю думок та класифікаційними труднощами, пов'язаними із дефініцією означеного явища. Різниця визначень базується на прихильності авторів до тих чи інших концепцій критики і більшому чи меншому залученні в безпосередній мистецький процес. Перформанс (від лат. *reformare* – здійснювати, виконувати; англ. *performance* – виконання, виступ, гра, вистава).

Театр перформансу — вузький пласт театральної культури, однак саме він ініціює процес синтезу художніх мов і взаємовпливів естетичних парадигм. Незважаючи на те, що перформансу передбачали швидкоплинну «долю», він належить до світової культурної спадщини не лише як факт історії, але як діюча арт-практика, яка, залежно від превалювання певного художньо-інформаційного

начала, проявилась у музичному, образотворчому, театральному мистецтвах. Політичні та рекламні акції влаштовуються за його законами, а сам перформанс стає не лише засобом реагування на соціальні, політичні і культурні віяння епохи, а їхнім художньо-технологічним інструментом. Необхідність дослідження історії перформансу в контексті створення театрального видовища, аналіз його змісту та генезису є однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавства.

У спеціальній літературі українських мистецтвознавців досі відсутні ґрунтовні дослідження, котрі розглядають проблематику застосування перформативної практики в театрі, незважаючи на те, що це явище ввійшло в український театральний простір на початку ХХІ ст. У результаті пильного вивчення комплексу літературних джерел варто відзначити театральні словники таких мистецтвознавців, як Ю. Клековкін [96], А. Баканурський та В. Корнієнко [15], у яких надається термінологічне визначення перформансу.

У російськомовній мистецтвознавчій літературі різні аспекти функціонування перформансу досліджували Б. Гройс, В. Савчук, В. Турчин, Н. Маньковська, К. Дьоготь, К. Морозова. Однак розмаїтість думок аж ніяк не сприяє чіткості: у визначеннях відсутні точні дефініції.

На думку В. Савчука, перформанс – це сучасний вид мистецтва реагування «шкірою», що затверджується як одна із форм образотворчого мистецтва [194 пб7]. Дослідниця Н. Маньковська стверджує: це – публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і «не-мистецтва». Виявленню соціально-психологічних аспектів сучасного авангардного мистецтва, а саме провокативності в перформансі, присвятила свої розвідки художниця та мистецтвознавець К. Морозова. Дослідженню перформансу присвячені також і дисертації Ю. Кривцивої, М. Каткової, Д. Буличової, В. Романюк.

Велика кількість актуальної інформації про розвиток перформансу в США та Західній Європі міститься в працях мистецтвознавців П. Паві, Р. Голдберг, Р. Шехнера, Г. Едріана. П. Паві називає перформанс «театром візуальних мистецтв». Подібної думки дотримує і американська дослідниця Р. Голдберг, котра визначає синтез мистецтв як фундаментальну ознаку перформансу.

Інтернаціональною художньою практикою вважає перформанс Г. Едріан. Науковець також зазначає, що розвиток означеного явища в багатьох країнах визначався спільністю не тільки зовнішніх ознак, а й мав подібні ідеологічні підстави. Р. Шехнер уперше дефініціював поняття з точки зору театрального мистецтва, а також практично здійснював творчі акції: перформанси, хепенінги, інвайронменти. [132, с. 36].

Витоки перформансу в театральній культурі пов'язують із такою подією як «вечір футуризму», що відбувся в січні 1910 р. в театрі Россетті в м. Трієст. Означене дійство являло собою політичний мітинг з елементами естрадного театрального видовища, під час якого футуристи виголошували свій маніфест. Достатньо часто художнє читання супроводжувалося провокативними діями стосовно публіки. У лютому 1909 року в газеті «Фігаро» Ф. Марінетті публікує «Перший маніфест футуризму». Ця публікація стала точкою відліку для народження одного з основних авангардних рухів в європейському мистецтві. Пріоритет актуальної реальності, пріоритет сучасного життя, ствердження нової естетики і нового світогляду, «любов до небезпеки», «сміливість, зухвалість і бунт» -- все це стало концепцією несподіваного театру, яка практично втілювалася в діях акторської трупи Ф. Марінетті. Дія у виставах футуристів базувалася на імпровізації без репетиційного процесу, тому що тільки таким чином у ній наявна сама реальність і твір стає актуальним [153].

Крім футуристів, гібридизацію жанрів та видів втілювали у своїй творчості багато художників модернізму, зокрема представники таких напрямів як дадаїзм, сюрреалізм. Оскар Шлеммер – німецький художник школи Баухаус у своїх сценічних дослідах експериментує над можливостями простору і актора всередині цього простору, піднімає питання самої природи театральності. Головним засобом художньої виразності стають створені ним сценічні костюми, ні на що не схожі конструкції, які перетворювали учасників вистави в рухомі скульптури і багато в чому диктували характер їх рухів. Концепція О. Шлеммера полягала у зміні взаємовідносин людини і простору, синтезі технічного і творчого.



Походження театрального перформансу мистецтвознавці також пов'язують із концертними програмами Дж. Кейджа та Е. Саті, джерела цього явища простежуються в концепції «театру спонтанності» Я. Морено, танці М. Каннінгема, «антропометрії» Іва Кляйна, «театрі жорстокості» А. Арто, численних дослідках у сфері образотворчого мистецтва, таких як «живопис дії» Дж. Поллока, де сам процес створення картини, а не результат, стає мистецтвом [195].

Принципи мімезису та репрезентації стали незатребуваними в 50-60 рр. ХХ ст.: об'єкт мистецтва зникає, спочатку як предмет репрезентації, а згодом як основна матеріальна складова художньої культури. Саме у творчих акціях художників 60-х рр. ХХ ст., на думку В. Савчука, варто шукати джерела перформансу. «Знайшовши собі місце в художній галереї, перформанс утверджується сьогодні як одна із форм образотворчого мистецтва. Однак традиційні рамки жанру для нього тісні... Хоча, здавалося б, чому створення образу рухом тіла, що передбачає розігрування цілих театральних мізансцен, не можна вважати театральним мистецтвом чи танцем?» [195].

Подібну думку висловлює й російський художник А. Осмоловський у своїй лекції на фестивалі «Територія» у 2009 р. Митець підкреслює, що перформанс народжується не з театральної традиції, а походить з образотворчого мистецтва, являючи собою різновид одномоментної скульптури. Тому в перформансі важливий саме показ, причому реально існуючого в житті, відсутність сюжету і слова надає сенсу лише діям художника [168].

Якщо прийняти визначення, що в перформансі існує «рівноправ'я» всіх видів мистецтв, то можливе і зворотне твердження, що різні види мистецтва на певному етапі містили елементи перформансу, випробовуючи жанрові межі на міцність. Так, Дік Хіггінс, один з авторів руху «Флюксус», писав, пояснюючи цей феномен: «істотною проблемою було те, що в наших перформансах превалювали музика, танець, література, а не графіка. Це не відповідало програмам діяльності галерей та музеїв, і тому ми часто виступали в театрах...» [74, с. 58].

Відомий американський режисер Річард Шехнер у праці «Performance Theory» визначає перформанс як «дії однієї людини або групи перед іншими людиною або групою» [285, с. 10]. На думку автора, все життя індивідуума перетворюється на витвір мистецтва, безперервну акцію, що включає весь доступний досвід і зумовлює індивідуальну реакцію [285].

Учасник Віденського акціонізму Г. Нітш описував подібні дії як «естетичний спосіб молитися» [120] Такі молитви є колективними, творець перформансу «заряджає» енергетично весь простір і аудиторію, відкриває нові горизонти, робить «те, що здійснюється в ритуалі загалом – перехід у сакральний простір-час» [193, с. 59] Саме мистецтво виконання перформансу розглядається як форма очищення або переходу в інший стан. Тому можемо спостерігати часті випадки перенесення в перформанс ритуалу ініціації, який художник робить сам над собою або над глядачем.

Наближення сучасного театру до його праформи, яка була нероздільно пов'язана з ритуалом, спостерігається у творчих експериментах польського режисера Єжи Гротовського. У виставах «Театру-Лабораторії» виконавець, позбавлений традиційних допоміжних засобів театру, сам ставав театром. Те, що актор розповідає якусь історію або щось обіграє, неможливо визначити як дію, яка відбувається в нинішньому часі, це не «тут і зараз. Базуючись на теорії ритуалу, працях етнографів і власних спостереженнях, що виникли під час подорожей до країн, де збереглися початкові форми театру, подібну думку висловлює і Річард Шехнер: «Більшість ортодоксальних театрів використовує символічний час, на відміну від експериментальних театрів, які намагаються задіяти безпосередній випадок або ж навіть зупинити час» [285, с.48]. Ми підтримуємо думку, що, на відміну від класичного театру, рамки хронотопа визначаються самим перформером, а не драматургічним матеріалом. Використовуючи свої свідомість і тіло, виконавець створює нову подію та нову мову протягом реального існування в єдиному з глядачем часопросторі [132, с. 37].

Є. Гротовський винаходить театр нової тілесної чуттєвості, в якому тіло актора аналогічне фантомному органу. У творчих експериментах спостерігається відхід від мови психологічного реалізму, мови «життя людського духу» – до мови життя людського тіла, інтерпретатором якої стає фізичний апарат актора, його моторика, пластика і вся візуально-акустична складова театрального спектаклю.

Режисерські спроби «оголити» найінтимніші психологічні процеси актора за допомогою фізичних дій відбуваються паралельно з експериментальними сценами завдання реальних болю і страждань у мистецьких акціях художників та перформерів. Вихід з уявлення в реальну дійсність через демонстрацію страждання, болю, за допомогою тілесності перформансів та хепенінгів демонструє постмодерністську чутливість, коли раціональне осягнення світу йде на останній план, життя не досліджується, а відчувається, переживається. Доцільно навести приклад перформансу Марини Абрамович «Вуста Святого Фоми», про який згадує у своїй розвідці «Естетика перформативності» Еріка Фішер-Ліхте [227, с. 18]. Протягом двогодинного перформансу художниця наносила собі певні тілесні ушкодження, однак дійство було перервано глядачами, які втрутилися в дію та зняли Абрамович із льодяного хреста. Таким чином порушено звичні зв'язки між актором та глядачем, у яких останньому було відведено лише роль стороннього спостерігача. Під час перформансу, порушуючи певні правила, глядачі стали частиною дії, перетворившись на акторів. Подібний перформанс складно адекватно описати за допомогою традиційних естетичних теорій. Він докорінно суперечить принципам естетичної теорії герменевтики, спрямованої на тлумачення художнього твору, зважаючи на те, що йшлося не про те, щоб зрозуміти дії, вчинені художницею, а радше про її відчуття, які передавалися глядачам, позаяк центральне значення мав процес трансформації, пережитий учасниками перформансу.

Очевидно, що в рамках перформансу виникла ситуація, в якій два співвідношення, які є постулатами для як естетичної теорії герменевтики, так і естетичної теорії семіотики, були визначені заново: по-перше, співвідношення

між суб'єктом та об'єктом, між спостерігачем і предметом спостереження, глядачем та актором, і, по-друге, співвідношення між тілесно-матеріальним та знаковим аспектом елементів. Для цих концепцій характерне уявлення про те, що художник («суб'єкт») створює витвір мистецтва, який існує незалежно від нього і не піддається подальшому відтворенню та фіксації. Ці якості художнього твору є необхідною передумовою для того, щоб реципієнт («суб'єкт») міг сприйняти та інтерпретувати його [227, с. 18].

Метою багатьох мистецьких акцій є звернення уваги реципієнта на різні чуттєві реакції тіла. Мистецькі дії, спрямовані на переживання глядачем своєрідного емоційного шоку, що настає внаслідок споглядання тих больових впливів, яким піддає своє тіло художник, дослідники нерідко порівнюють з «театром жорстокості» А. Арто [195]. Його суть полягала в наближенні театру до його природної межі, яка відокремлює творчість від реального життя.

Як відомо, у пошуках нового мистецтва А. Арто експериментував зі східними традиціями, містичними вченнями та архаїчними ритуалами. Епатаж і шок виводили глядача за межі реальності. Модифікуючи правила вистави, режисер мав на меті пробудити інстинктивну реакцію публіки, надаючи перевагу образу і жесту, а не слову. Замість того, щоб повертатися до тексту, слід передусім порушити звичну залежність театру від словесного матеріалу і відновити уявлення про єдину мову, що ніби стоїть на півдорозі від жесту до думки. «Мова в сучасному театрі використовується як якась набута частина думки, яка втрачається, будучи втілена, у зовнішніх формах» [9]. У концепції «театру жорстокості» Арто жест трактується як домінуючий засіб виразності. Ця установка мотивується тим, що слово, як таке, є лише символом, який не виражає, а заміщує означений предмет, і через це «подолати слово – означає доторкнутися до життя». Згідно з думкою А. Арто, традиційний західний театр завжди мислився як «театр слова»: «театр Слова – це все, і крім нього не існує ніяких інших можливостей; театр – це галузь літератури, своєрідна звукова варіація мови» [9]. На наш погляд, повалення влади слова дозволить звільнити інтимний і чуттєвий аспекти театру [132, с. 38].

Дослідивши історію становлення перформансу, зазначимо, що як новий спосіб висловлювання означена арт-практика поширюється в театральному просторі наприкінці 60-х рр. ХХ ст. Всесвітньовідомий театрознавець П. Паві називає перформанс «театром візуальних мистецтв» та стверджує, що цей феномен, являючи собою дифузію багатьох видів мистецтв, перетворюється на синтетичне дійство та зникає з виставкових зал [169, с. 233]. Хвиля творчих експериментів режисерів-новаторів зумовила переосмислення ролі драматичного мистецтва, що за своєю інтенцією набуває ознак творчої лабораторії. На відміну від класичного театру, який був панорамним, тому що завжди ґрунтувався на здатності суб'єкта мати перспективне почуття реальності, перформанс стирає ієрархічні межі між художником і глядачем, учасником дії та випадковим перехожим [132, с. 37].

У 1970-х рр. перформанс відкрито заявляє про себе і в Європі. Француз Ів Кляйн, німець Йозеф Бойс, італієць П'єро Мандзоні прийшли в цей мистецький напрям, так само, як і в США, з живопису та скульптури. П. Мандзоні та І. Кляйн «використовували» тіло як художній матеріал. Складний символізм і власна іконографія вирізняли акції Й. Бойса, свої роботи автор називав «соціальною скульптурою» [81]. Становлення неможливо обмежити певними рамками – «так грань, яка відділяє мистецтво від реальності, розмивається остаточно, і художник виявляється цікавим вже не своїми творіннями, але проявами власної особистості» [10, с. 56].

У театральному мистецтві експериментувати з перформативними виставами розпочинає польський художник і режисер Тадеуш Кантор. За допомогою події актор театру «Кріко-2» переходить із буденного стану в нову сферу буття – мистецтво, реально переживаючи створену ним ситуацію на очах у глядача. Діючи з професіоналізмом досвідченого психоаналітика, провокуючи необхідні ефекти, перформер дозволяє пережити означену ситуацію і глядачеві, який з тих чи інших причин не може зробити це в реальному житті. Відсутність ототожнення із вигаданим персонажем – це витончена норма активізації глядача, що порушує його спокій і, в разі успіху,

потрапляє в потаємні простори його свідомості, в іншому випадку – провокує відкрити емоційність скандалу.

Дослідник перформансу Генрі Едріан зазначав, аналізуючи скандальність методів перформансу, що в 1964 р. в Единбурзі в останній день театрального фестивалю гола жінка пробігла через майданчик тролейбуса. З цього часу більшість британської публіки асоціювала перформанси з оголеними жінками [257]. Краса дисонансів, що використовувалася режисерами під час створення вистав, відображала постмодерністську естетичну норму, плюралізм смаків і мозаїчність культурного контексту. Безліч форм самовираження утверджує вільний художній стиль як основну формотворчу ознаку перформансу: вистави складні за змістом і синтетичні за формою, характеризуються спонтанністю та епатажем [132, с. 38].

Становлення перформансу в театральній культурі України розпочинається в 1990-х рр. та є спробою формування нової системи художніх цінностей у мистецтві. Збагаченню сценічної мови сприяють фестивалі, серед яких найвідоміший – «Дні мистецтва перформанс у Львові» (започаткований у 2006 р. Польським Інститутом). Означене явище представлено не лише у великій різноманітності вистав та мистецьких проєктів, а й має освітню спрямованість: у рамках фестивалю відбувається «Школа перформансу», програма якої насичена лекціями та майстер-класами всесвітньовідомих митців.

У сучасному українському театрі в напрямі перформансу працюють декілька арт-груп, серед яких одна з найвідоміших – «ТанцЛабораторіум» під керівництвом Лариси Венедиктової, мистецька практика групи здійснюється за допомогою роботи з тілом як носієм власної тілесної свідомості та тілесної уяви. Тіло не використовується як інструмент, але стає автором образу та критичним агентом для мислення. Тілесна практика розглядається як метод критичного аналізу, водночас танець, через дослідження його сприйняття, стає способом мислення [77].

Основою всіх різноманітних експериментів групи є робота із самим собою і співробітництво через радикальну суб'єктивність. У процесі спільної роботи індивідуальні інтереси і зусилля зливаються в одне ціле. Як будь-який живий організм, «ТанцЛабораторіум» працює в постійній взаємодії зі своїм оточенням, формується ним і формує його через свою художню діяльність. У кожному проекті група визначає концепцію, бере матеріал від середовища, критично аналізує та трансформує його і трансформує самі медіа, з якими працює.

Вистава «БУЗА» (за В. Маяковським, це слово означає «вид діяльності людей, які заважають будь-якому виду діяльності»), присвячена загибелі В. Мейерхольда, тематизує страх, який досі панує в житті сучасної людини, особливо в пострадянському суспільстві. На відміну від традиційної театральної постановки, яка створює цілісні картини-композиції, впорядковані нарративною структурою, тут кожен з перформерів виконує власне соло у взаємодії з іншими на сцені, яка зазвичай затемнена. Стежачи за образами, розведеними в просторі, глядач швидко розуміє, що він, мабуть, завжди щось пропускає. Дотримуючи принципу, поширеного в сучасному візуальному або медіа-мистецтві, робота створена так, що її неможливо повністю охопити людським сприйняттям. Глядач повертається до думки, що вистава відбувається за допомогою фокусування його особистої уваги. Художники пропонують глядачеві сприймати кожен момент існування під час представлення як об'єкт мистецтва.

Оточенням, з яким працює «ТанцЛабораторіум», можуть бути особливі місця, у яких роботи реалізуються. В акції «Безголові» в рамках міжнародного проекту «Invisible Generation» у липні 2010 р. делегація дивних безголових істот зі своїми охоронцями відвідала різні популярні місця відпочинку в центрі Києва. Вони виходили з білого лімузіна, покладали квіти і фотографувалися біля пам'ятників – як це роблять політики, туристи, молодята під час весілля. «Безголові» не порушували жодних правил, але

їхня незвичайна присутність шокувала місцевих людей, порушила спокій звичного громадського порядку [132, с.38].

Критичність художньої практики «ТанцЛабораторіум» проявляється в їхній постійній рефлексії над собою і середовищем. У кожній роботі художники проявляють власну людську екзистенцію (за допомогою безглузких дій) і пропонують глядачеві порефлексувати над тим, що відбувається. Під час акції «Будуй з Розумом!» в рамках фестивалю «Вулиця гри / Ігри на вулиці» на Андріївському узвозі команда, доклавши чималих зусиль, побудувала стіну, в отвори якої перформери вкладали свої голови. Стіна простояла дві години, під час яких провокувала людей до дискусії про київське містопланування, і потім була знищена.

Кожним своїм проектом група формує власну художню традицію. У 2010 р. «ТанцЛабораторіум» представили проект «10.10.10» (куратор — Лариса Венедиктова). 10 художників показували 10-хвилинні соло-перформанси. Кожна робота відображала особистість її автора-виконавця — як він чи вона думає. У перформативній структурі проекту увага зміщується на власне проживання часу і пропонується інший спосіб споглядання. Замість оцінки кожного соло як хорошого або поганого, глядач міг спостерігати як по-різному спливають 10 хвилин, залежно від того, що відбувається на сцені [132, с. 38].

Улітку 2011 р. «ТанцЛабораторіум» здійснив мистецько-освітній проект «Перформативність» у Києві. Проект, спрямований на розвиток сучасного українського перформативного мистецтва, складається з лабораторій, лекцій, дискусій за участі міжнародних та українських сучасних художників, теоретиків і глядачів. Перформативність як поняття міждисциплінарного походження, що позначає ситуацію збігу змісту з виявом, найточніше передає як суть проекту, так і принципи роботи групи «ТанцЛабораторіум».

Замість того, щоб описувати світ, перформативне мистецтво діє в процесі повідомлення, з одного боку, зважаючи на час, що минає, а з іншого



— відкриваючи простір сумніву, адже перформативне повідомлення неможливо перевірити на істинність. У разі перформативності зміст не розповідається, але відбувається його самоподача. Певне повідомлення (текст або дія) стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, про що йдеться в цьому повідомленні.

«Перформативність» — це мистецько-освітній проект, у якому освітній компонент виводиться з традиції «вчитель (той, що дає) — учень (той, що засвоює)», усі його учасники однаково задіяні у створеній ситуації. Глядачі, які приходять подивитися перформанси, також є учасниками проекту, вони долучаються за допомогою свого сприйняття. Водночас виникає можливість здійснити самокритичну рефлексію, таку, як в авторки цих рядків: «Сам факт того, що я пишу слова, а ви їх читаєте, — нормальне явище нашої культури, проте воно має своєю передумовою ідею контролю розуму над тілом, адже, як сказав хтось, — у такий спосіб, фактично, здійснюється акт шкідництва, що підсилює у ваших головах стереотипи мислення, які є повною маячнею» [42].

Проект, з-поміж іншого, досліджує перформативність кураторської практики й має структуру трьох самостійних кураторських проектів: «Час», «Відсутність» та «Виворіт».

«Час» у цьому разі розглядається як реальний, тобто спрямований на зменшення ентропії. «Відсутність» — як те, за допомогою чого тільки й можливо насправді бути присутнім. «Виворіт» — можливо, завжди цікавіше ніж те, що знаходиться по той бік поверхні. Проекти передбачають різні види діяльності, які концептуально взаємопов'язані. Куратори водночас не режисують свій проект, а досліджують його тему на практиці, власним тілом. Дія в такій ситуації стає способом мислення, який ставить цю дію під сумнів. Як зазначила колега португальського учасника проекту Жоао Фіадейро, — антрополог/перформер Фернанда Евженіо: «Його метод... це лише з'ясування функціонування енергії, людських стосунків, співіснування.

Художник як протагоніст уже не має бути видимим; єдиний протагоніст, що лишається, — це сама подія» [42].

Стан сучасної української культури змушує подивитися на її розвиток кардинально новим чином. Однією з можливих альтернатив для розширення мистецьких меж є перформативний поворот. Рівень розвитку мистецької освіти сьогодення відображає достатньо кризову ситуацію. Відсутність рефлексії суспільно-політичних питань не сприяє створенню культурних інновацій. Поділ мистецтва на жанри тривалий час не зазнавав змін. Сучасне мистецтво вважає за необхідне досліджувати себе й аналізувати умови власного існування, впливаючи на розвиток новітніх технологій та інновацій у сфері художньої культури.

Спроба ініціювати продуктивний дискурс між українськими та зарубіжними митцями за допомогою об'єднаного досвіду перформативності («Гогольfest», «Parade-fest», «Carbonarium») – це великий крок у розвитку тривалої альтернативної платформи української мистецької освіти.

Сучасна художня ситуація доводить, що театр переживання наочно поступається місцем театру відкритих і закритих формальних кодів-прийомів. Серед українських вистав, що використовують практику перформансу, слід виокремити спектакль-перформанс «Солодких снів, Річарде» Дмитра Богомазова. Режисер зазначав, що ця постановка є не прочитанням драматургічного тексту сценічними засобами, а досвідом трансформації драматургічного тексту в текст перформансу. Змінюють театральний контекст в Україні вистави ЦСМ «Дах» Влада Троїцького. Перформанси «Circulation», «La porte d'or» – це досвід пошуку «динамічного синтезу».

У рамках розгляду перформативної інтерпретації минулого досліджується історія соціальних, культурних, релігійних, політичних ролей. Ці ролі наділяються колективними та індивідуальними характеристиками, а їхнє «виконання» може бути або вимушеним, або добровільним. Таким чином, у вищеназваних сценічних діях специфічними засобами усуваються

межі між театральними жанрами за допомогою постійної імпровізаційної гри. У перформансах на перший план виходить тілесно-пластична виразність, актуальними стають незвичайний сценічний простір, нігілістичні і гротескні форми. Виконавець працює з новими технологіями, щоб надати їм нового звучання, відмінного від суто технічного застосування. В. Діанова у своїх дослідженнях зазначає: «Зростаючий інтерес до нових технологій – відео, комп'ютерів – сприяв їх застосуванню у сфері створення нових форм художньої творчості. Як свого часу кінематограф сколихнув багатьох теоретиків мистецтва, так і нова ситуація стала об'єктом рефлексії, оскільки в тотальному наступі техніки помітили загрозу різноманітності, множинності, полістилістиці» [74, с. 215]. Сучасне театральне мистецтво змінює класичні орієнтири: в одній сценічній дії поєднуються прийоми мультимедійних технологій, засоби виразності карнавалу, вуличного театру, голографічного шоу та «3D mapping». Очевидно, що вистава заперечує класичну структуру видовища та починає «жити» в іншій художній естетиці.

Для визначення відмінностей та загальних ознак наведемо порівняльну характеристику для перформансу, хепенінгу та інвайронменту.

	<i>Хепенінг</i>	<i>Перформанс</i>	<i>Інвайронмент</i>
<i>Визначення</i>	Прояв акціонізму, спрямований на заміну традиційного художнього твору спровокованою подією. Характеризується виконанням певних акцій, вчинків, дій, під	Різновид мистецтва дії, де художнім твором стають дії митця, за якими спостерігає аудиторія в реальному часі. Здійснюється не лише в театральних	Значна просторова композиція, яка охоплює глядача/учасника. Під час сценічної дії відбувається процес художнього переживання середовища.

	<p>час яких митці залучають глядачів до гри, сценарій якої приблизно намічений. Під час ігрової імпровізації відбувається вихід різноманітних підсвідомих імпульсів.</p>	<p>постановках, але і в інших сферах культури: літературі, музиці, кіно, образотворчому мистецтві.</p> <p>Основою перформансу є уявлення про творчість як спосіб життя.</p> <p>Людина, яка творить дійство, називається перфомером.</p>	<p>Інвайронмент створює ефект «актуалізації» самого простору, що повністю поглинає в себе реципієнта.</p>
<i>Час появи у театральному мистецтві</i>	50-ті рр. ХХ ст.	60-ті рр. ХХ ст.	60-ті рр. ХХ ст.
<i>Мета сценічної дії</i>	Творчий досвід глядача/учасника важливіший, ніж кінцевий продукт.	Творча реалізація, перформера, втілення його позиції.	Емоційний вплив простору на реципієнта.
<i>Фото- та відеозйомка</i>	Дія не сприймається вартою фіксації, адже унікальна	Фото- і відеозйомка, створення опису самим	Фото- і відео зйомка, застосування новітніх

	ефектом неповторності.	перформером.	комп'ютерних технологій
<i>Особливість сценарної побудови дії</i>	Відсутність сценарного плану, намічений лише початок дії, подальший розвиток епізодів відбувається завдяки спонтанності, інтерактивності, імпровізації.	Заздалегідь запланована драматургія сценічної дії, але може включати в себе елементи імпровізації та інтерактиву.	Заздалегідь запланована драматургія сценічної дії, але може включати в себе елементи імпровізації, пов'язані з «обігруванням» просторової композиції.
<i>Характеристика сценічної дії</i>	Маніпулювання об'єктами і людьми в просторі.	Поєднання рухів, жестів, звуків, візій.	Процес художнього переживання середовища.
<i>Можливість ідентичного повтору сценічної дії</i>	Неповторність, дія не може повторитися ідентично попередньому показу.	Неповторність, дія не може повторитися ідентично попередньому показу.	Неповторність, дія не може повторитися ідентично попередньому показу.

<i>Провокативність</i>	Характеризується відвертою провокативністю, яка націлена на максимальне залучення глядачів/учасників до процесу створення хепенінгу	Характеризується епатажністю, провокативністю, апелюючи таким чином до самоідентифікації та самопрезентації.	Провокація не є важливою для реалізації сценічної дії.
<i>Роль автора</i>	Немає ні персонажа, ні автора. Глядач стає рівноправним учасником та залучається до створення сценічної дії	Автор (перформер) відіграє основну роль, важливий творчий жест, висловлювання автора-художника.	Авторство належить художньому простору. Важлива взаємодія людини і довкілля.
<i>Роль глядача</i>	Глядач долучається до сценічної дії, стає основним учасником і співавтором.	Залучення глядача в процес створення дії не є основною характеристикою. Перформанс може відбутися і без участі глядачів.	Глядач може долучатися до конструювання сценічної дії, але інвайронмент можливий і без інтерактиву.

<i>Ставлення до повсякденності</i>	Вводить повсякденність у сферу мистецтва, не імітує реальність, а стає реальністю.	Повсякденні дії перформера можуть бути підняті до рівня мистецького акту.	Елементи реального простору, повсякденні речі використовуютьс я замість театральної бутафорії.
<i>Значення</i>	Утвердження абсолютної свободи творчості для будь-якої людини.	Утвердження ідентичності творця-художника і свободи самовираження для нього.	Місце, у якому відбувається спектакль, більше не створюється за допомогою декорацій, а є цілком реальним, існуючим у повсякденні.

**Висновки до розділу 2.** Доведено, що *на макрорівні* первісна рецепція постмодернізму виявляє свій руйнівний потенціал, призводячи до зміни статусу суспільно-художніх інституцій, враховуючи і театр, та актуалізуючи появу інноваційних культурних формоутворень, які забезпечують реалізацію індивідом своєї соціальної ролі в дещо іншій якості.

Обґрунтовано, що продовження в постмодернізмі модерністських завдань руйнування усталених зв'язків у театральній морфологічній системі та зміни модусів існування кожної ланки театральної морфології призводить до постмодерністського «розсіювання» сталої інституції театру на окремі театральні практики, програмно наближені до культури повсякденності.

Інструментарієм такої руйнації стають: іронія, симуляція, стратегія тотальної гри, перетворення Автора на «автора другого порядку», морфологічна гібридизація та еkleктизм тощо.

Визначено особливості постдраматичного театру в художній практиці України на межі ХХ-ХХІ ст. як перехідної ланки між сталою інституцією театру та новітніми театральними практиками:

Підтверджено, що охарактеризовані ознаки постмодерністської естетики дозволяють щоразу формувати певну культурну фігурацію, яка надає виконавцеві наявні соціальні ролі і водночас указує на ті їхні фрагменти, які вможливають демонстрацію власної особистості через постмодерністські форми самопрезентації.

Визначено, що *на мікрорівні* значуща зміна в означенні в добу постмодернізму, призводить до розриву сталих драматургічних структур традиційної драми/вистави на користь розмаїття культурних формотворень та інноваційної для другої половини ХХ ст. драматургічної техніки-автономної сценічної дії, яка формує новітній театральний інструментарій перетворення особистості на полікультурну дискурсивну особистість, вибір «сутності» якої має здійснити виконавець.

З'ясовано, що рецепція руйнування постмодернізмом меж «закритого» тексту та поява некласичної, а потім і посткласичної драматургічної структури вистави, призводить до епістемілогічного зміщення в ідеях мови та літературного твору і поширення дискурсивних театральних практик, основою яких є сценічна дія, яка виходить за межі театру як сталої інституції в культуру повсякденності. Прихована наявність ширшого за класичний символічного виміру актуалізує текстуальність та інтертекстуальність, оскільки дискурсивний текст сприймається лише як діяльність або в процесі свого творення. Виникнення в межах дискурсивного тексту «сучасної драми» стає передмовою «перейформатування» театру в «постдраматичний».

Визначено, що постдраматична вистава — це новітня форма сценічної репрезентації, насамперед, режисерської, яка характеризується децентрацією



структури, розпадом художнього тексту на різномірні елементи. Жанровий аспект підпорядкований принципу інтертекстуальності – інструменту, який надається глядачеві/учаснику для того, щоб той міг самостійно сконструювати зміст. У подібному континуумі театральних практик постмодерністського походження та їхніх новітніх модифікацій кожна людина вільна вибирати або створювати прийнятний для неї розвиток подій.

Доведено, що культура постмодернізму створює основу для розвитку перформансу, хепенінгу та інвайронменту як самостійно існуючих театральних практик. Їхнє постмодерністське походження зумовлює наявність об'єднуючих ознак: процесуальності, неповторності, ситуативності, недовговічності, ефемерності, епатажності, провокаційності, ігрової стратегії втілення. Досліджувані театральні практики виникли як форма протесту суспільству споживання та втілили в життя руйнівний потенціал постмодернізму.

З'ясовано, що хепенінг у практиці театального постмодернізму є однією з новітніх форм суспільно-художньої взаємодії, згідно з якою відбувається утворення та пристосування інтерактивного «інтерфейсу», сполучення певного типу виконавської виразності й глядацької рецесії, отже, продукування «облаштувань» культурної комунікації нового типу. Кожен учасник хепенінгу по чергово виконує ролі виконавця та глядача і, таким чином, починає краще розуміти механізми не лише створення сучасного мистецтва, але й функціонування суспільства, економіки і політики, а також отримує нові знання, формує індивідуально/колективний оновлений досвід.

Обґрунтовано, що інвайронмент як тип постмодерністського акціонізму дозволяє підкреслити унікальність певного публічного місця (або програмно нетеатральної території), перетворити його на арт-простір, «вводить» глядача/учасника сценічної дії в повсякденність, але не дублює буденні дії, має еkleктичну техніку художнього втілення. Виявлено основні естетико-художні особливості інвайронменту: знищення просторової

біфуркації під час дії, що сприяє спільній творчості присутніх у залі і на сцені; формування колективно/індивідуального досвіду під час сценічної дії; відмова від принципу мімезису на користь принципу презентації реальності.

На основі аналізу акціоністської генези перформансу як постмодерністської театральної практики доведено, що головним у ньому є уявлення про творчість як спосіб життя. Серед основних прийомів створення перформансу слід виокремити: ідентифікацію сцени і життя; відхід від тексту та режисерського диктату на користь перформативного жесту й мовчазної виразності; еклектичне поєднання видів і жанрів мистецтва в новій, авторській формі; відмову від сцени і залу на користь єдиного майданчика для дії: залучення глядачів до процесу створення. Саме в перформансі на *мікрорівні* соціально-художньої взаємодії найкраще втілюються опозитності «вираз-рецепція» та «дія-страждання»: вираз отримує необхідну і структуровану, відповідну до нього рецепцію, яка формує ланку, котра здатна поглинати і віддавати певний культурний зміст. Межею «дії-страждання» стає тіло перформера як точка емоційного дотику, яка визначає глядацьку чутливість у такий спосіб, що вона стає сприйнятливою до запропонованих мистецьких символізацій.

## РОЗДІЛ 3

### ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ ХХІ СТ.

#### 3.1. Соціокультурні трансформації в галузі сучасної театральної культури України

Для формування постмодерну як цілісної культурної ситуації в Україні не існувало підстав. Його слід охарактеризувати як «посттравматичний». Після розпаду СРСР постмодерн, який до цього потрапляв у країну надзвичайно лімітовано, став живильним середовищем для багатьох художніх експериментів. Мистецтвознавці зазначають, «що український постмодернізм є вторинним явищем щодо західного, оскільки не зростає на ґрунті глобальної інформатизації суспільства. Його простором перетворень стають передусім відроджені змісти національної традиції, зокрема барокової, класицистичної, романтичної, авангардної» [238, с. 116]. Ця ознака проявилася в тому, що постмодерн зазнає впливу різних пластів культури країн колишнього СРСР та історичних подій минулого. Це й не дивно, оскільки український театр розвивався в достатньо складних умовах. З другої половини 60 до 80-х рр. в Україні почалися кризові явища практично в кожній сфері життя. Мистецькі практики, такі як перформанс, хепенінг та інвайронмент, визнавалися згубними та «шкідливими», тому постмодерністські орієнтації західної цивілізації набували деякого відгуку лише в культурі андеграунду, що йшла в розріз з офіційним курсом державної доктрини.

Так, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат «Київської пекторалі» серед театральних критиків Валерій Гайдабура пише: «Уніфікація як один із принципів комунізму торкалася і театральної «ділянки життя». Кожному місту дарувалося театральне приміщення, призначався свідомий свого ідеологічного надзавдання художній керівник. У кожній трупі були власні «Бучма» і «Ужвій», «Нятко» і «Яковченко»... Грала тотожний репертуар. Клішувалася режисура, художнє оформлення. Порівнювалася реальність сцени 1930-40-50-60-70-х років. Тривало «таке довге, довге літо» соцреалізму... Цей, довжиною в життя, період був часом обмежень, пресингу, невсипного контролю, суворих доган, жорстоких санкцій» [51, с. 106]. Мистецтво постмодернізму, що робить ставку передусім на вільного і творчо ініціативного індивіда, не могло бути популярне в такій країні – навіть з позиції творчого протистояння «системі». У більшості статей вітчизняних авторів 1960-80-х рр. простежувалася політизована критика постмодерністських театральних практик, що пояснюється умовами часу, хоча слід відзначити принципову користь подібних текстів, які вперше ввели означені дефініції в простір вітчизняного театрознавства. І, як наслідок, ми можемо відзначити особливий тип постмодернізму в Україні, дослідження рецепції якого в українській культурі є важливим фактором досягнення сучасного мистецтвознавства.

У 90-ті рр., після відновлення Україною незалежності виникає нова художня реальність культури, на яку впливають поступова зміна взаємовідносин, трансформація ідеології та соціального вибору, зміна ціннісних орієнтирів і формування нових акцентів у площині української театру.

Досі доволі гомогенна радянська культура України розпочала перетворюватись на субкультурну, гетерогенну, власне національну українську культуру. Нині цей процес триває.

Паралельно з перетворенням, що почалося в Україні в часи перебудови в економіці, політиці і соціальній структурі, відбуваються процеси культурної трансформації, головними тенденціями якої є модернізація, глобалізація й універсалізація культур у світовому масштабі, що позначається і на поширенні в Україні форм традиціоналізації, постмодернізації, підвищенні взаємовпливів різних культур одна на одну. Розглядаючи театральні трансформації постмодерністської культури, спробуємо визначити яким чином перформанс, хепенінг та інвайронмент інтенсифікувалися в українському театральному мистецтві.

Якщо західний постмодернізм зароджувався в системі візуальних мистецтв, середовищі дадаїстів та сюрреалістів розвивався еволюційно та був природним продовженням попередніх напрямів, то для культури України характерні перенесення, запозичення постмодерністського комплексу, що зумовило його контекст переломно-кризовими, драматичними характеристиками, такими як радикальність і епатаж. Як зазначає М. Маньковська, «запізніла мода на постмодернізм перетворила його на пародію пародії, запрограмувавши на вторинність» [150, с. 5].

У своїй статті О. Пахльовська зазначає, що «інерційне і «невідфільтроване» засвоєння парадигм західної культури зумовило механічну аплікацію цих парадигм до специфіки українського культурного контексту, неселективну абсорбцію інформативних потоків, що й занурило українську критичну думку в теоретичний, методологічний та термінологічний хаос» [173, с. 3].

Зростаюча свобода й можливості розвитку культури супроводжувалися пошуком шляхів поновлення з урахуванням традицій її буття. Найважливішими змінами в новій соціально-культурній реальності в Україні є: перехід від моностилістичної культури соціалістичного реалізму до полістилістичної художньої культури, для якої характерні різноманітні напрями розвитку; ідеологізація мистецтва, поширена в часи

СРСР, втрачає свою однозначну націленість, формуються нові ідеологічні установки; зміна в системі критеріїв оцінювання мистецтва; трансформація вимог глядацької аудиторії до митців; зміна установки на загальну зрозумілість об'єктів мистецтва, яка зазвичай призводила до зниження художнього рівня; розширення жанрової структури; інтеграція у світовий культурний простір; набуття творчих зв'язків і взаємообміну; зростання національної спрямованості української художньої культури й пошуки нею своєї самодостатності; формування конкурентної державній приватної й громадської мережі мистецьких закладів і організацій; збагачення простору української художньої культури досвідом художніх культур інших країн.

Культурна сфера в сучасний період характеризується зняттям догматично однобічної, заідеологізованої моностилістичної за своєю суттю, соціалістичної культури і переходом до плюралістичної моделі, зростаючої різноманітності культурної діяльності, власне до полістилістичної культури. Культурна трансформація, створюючи нові умови попиту й пропозиції щодо культурних послуг, актуалізує нові духовні потреби, сприяє реалізації раніше блокованих духовних запитів, без яких неможливий поступ культури.

Зміна системи цінностей, пріоритетів і зникнення світоглядного пресингу в художній культурі викликала принципові зрушення як в українському мистецтві загалом, так і в театральному зокрема. Театр ідентифікується не лише з певним рівнем культури, але й особливим його статусом у суспільстві. Це пов'язано з його здатністю відображати існуючу громадську думку, прагнення, настрої, типи поведінки, наявні в суспільстві, або ті, які в ньому зароджуються. Н. Корнієнко зазначає: «Спостереження сучасної семіотики є доповнювальним аргументом до того факту, що художня культура демонструє дуже високі рівні свободи. І нарощує їх. А те, що домінантним у цьому процесі виявився театр, суб'єкт стратегічний, засвідчує, що саме він може виявитися головним

конструктором сучасного простору художньої культури, потенційно інноваційного» [107, с. 133]. Погоджуючись із думкою Н. Корнієнко, зазначимо, що нові духовні і соціальні потреби суспільства є детермінантою розвитку експериментів на площині театрального мистецтва, стимулятором ускладнення, а іноді й спрощення певних духовних надбань.

Якщо в епоху «застою» соціологами була помічена тенденція до зниження інтересу публіки до театру, то в часи перебудови, у зв'язку з пробудженням надій на краще, відбувається поживлення інтересу.

«Після скасування цензурних обмежень провідні драматичні театри – Київський ім. І. Франка та Львівський ім. М. Заньковецької – здійснили талановиті постановки, які ввійдуть до скарбниці театрального мистецтва» [30, с. 233]. За твердженням В. Бокань і Л. Польового, у театрах опери і балету також відбуваються зміни: «Лише в січні 2000 року балетний колектив Національної опери України показав дві прем'єри – балети «Вікінги» видатного сучасного українського композитора Є. Станковича і «Жар-птиця» класика музичної культури ХХ ст. І. Стравинського, українця за походженням. Проте, як зазначалося на засіданні колегії Міністерства, падіння престижу професії актора, режисера й інших пов'язане з українською низькою заробітною платою, соціальною незахищеністю та побутовою невлаштованістю їх представників» [30, с. 234].

«Спостерігається тенденція руйнування мистецьких закладів, аматорських художніх колективів тощо, повалення кумирів та ідеалів радянської культури. Водночас утворюються численні недержавні творчі художні колективи – театри-студії, творчі об'єднання на комерційних засадах, виникають раніше блоковані нові естетичні потреби» [104, с. 371]. Усунення жорстких обмежень у розвитку культури супроводжується деідеологізацією культури, зняттям ієрархічної вертикалі в управлінні сферою культури з наданням значних можливостей для розвитку культури в регіонах.

Нову революцію звільнення театру від ідеологічних втручань у мистецькі процеси реформаторське покоління сприйняло як давно очікувану подію. Ще на гроші, котрі лишилися від старого ладу, виходили вистави на заборонені раніше теми. Однак у зв'язку зі складними економічними умовами в державі, поновлена творча енергія діячів театрального мистецтва виявилася незатребуваною. Трансформаційний процес, супроводжуваний різким скороченням фінансування театру, ставить театральну культуру на межу виживання.

Доволі емоційно, але точно описує ситуацію занепаду театральної культури мистецтвознавець В. Гайдабура: «Новий час розшарував людей на ситих, мало нагодованих та зовсім голодних. Театри опинилися на катастрофічній межі бідності. Забуксували обов'язки держави перед театрами. У Запоріжжі, де за «обкомівських» часів колектив щорсівців шанувався на рівні з Дніпрогесом, після зняття імені героя громадянської війни наче хтось начаклував: красень театр перетворився на сіру, похмуру маску; від 1993 року заморожено ремонт приміщення. А місцевий Молодіжний театр від заснування – «байстріук», понад 15 років живе без власного приміщення. Незручно, незатишно живе. Зневірився. Хворіє... З цього міста безрезультатно телеграфують у безадресний соціальний космос трагічне «SOS». Куди не поглянь, економічні проблеми стали гальмом для вирішення нагальних мистецьких проблем, зашморгом для самоздійснення нових лідерів» [51, с. 108]. Економічна пастка, у яку потрапила країна, серйозно гальмувала модерні інтенції української сцени.

Подальший розвиток театрального мистецтва ознаменувався поліпшенням: у Києві в період 90-х рр. виникло більше 100 нових театральних компаній. Для порівняння: всередині 1980-х у столиці працювало лише 12 професійних театрів. М. В. Кордон зазначає: «на приблизно 40 тисячах щорічних вистав буває майже 20 мільйонів глядачів. Світове визнання і славу здобув своєю творчістю театральний режисер-новатор Р. Віктюк, котрий, по суті, визначає театральну естетику



XX століття. За умов відсутності ефективної системи державного фінансування культури Указом Президента України в липні 1994 року було створено фонд сприяння мистецтву України. Ініціатором цієї організації стали представники творчої інтелігенції, політики, вчені, підприємці, хто вбачав майбутнє України у творенні культури, підтримці таланту і майстерності діячів мистецтва. Уже перші кроки його діяльності показали, що дії фонду ефективно впливають на реалізацію багатьох художніх проєктів, сприяють духовному відродженню суспільства» [104, с. 499]. На українських теренах динамічно розвиваються позадержавні театральні утворення. Генерація молодих режисерів активно опановує кращі зразки новітньої світової драматургії, чим суттєво розширює репертуарні межі українських театрів. Молоді митці поспішали розпрощатися із віджилим соцреалізмом, адже вільніше відчували себе в атмосфері новітнього західноєвропейського мистецтва [133, с. 127].

Нове покоління «прийшло в мистецтво в епоху постмодернізму, яка розширила образно-естетичні уявлення. Якщо класичний модернізм абсолютизував принципове новаторство, стилістичну чистоту та єдність, передбачав постійну зміну образно-пластичних систем, що претендували на створення певних моделей естетично-філософського відтворення світу, то специфіка постмодернізму – у його принциповій еkleктиці, яка відбиває нову «екологічну» цілісність людського буття та самого мистецтва» [104, с. 372]. Зважаючи на те, що постмодернізм – це заперечення всіх принципів, будь-яких правил, спостерігається піднесення на п'єдестал еkleктики і полістилістики, вседозволеність, при якій мистецтво виходить на приграничні йому рубежі, де стикається з масовою культурою, шоу-бізнесом. Відтак можна означити ще одну характерну ознаку постмодернізму – орієнтація постмодерністської культури на всі прошарки суспільства (тобто і на «масу», і на «еліту») [133, с. 127].

Інтеграція українського театру у світовий художній простір, починаючи з часів перебудови, радикально змінює його становище і спосіб вирішувати

проблеми, ставить театри перед необхідністю формування нової моделі функціонування та розвитку. Властиві українському театрові певний консерватизм, традиціоналізм, фольклорність, хронічне відставання національної драматургії від потреб часу в нових умовах зазнають тиску, деформацій, а сам театр існує в жорстких умовах.

Нова художня реальність, перебуваючи в початковій стадії становлення, суперечливо поєднує процеси нового традиціоналізму, модернізації, постмодернізації. Гіперреальність сучасного стану суспільства і людини полягає в тому, що ми абсолютно все сприймаємо як образ. Реальність набуває ознак награшу, відбувається поєднання мистецтва і життя в єдиний симулякр, а «наше сприйняття світу набуває естетичного виміру. Ми дивимося на світ, як глядачі, насолоджуючись або дивуючись подіям, що розгортаються перед нашими очима подіями» [230, с. 94]. Питання самореалізації і самовираження переходять у сферу естетичного.

Означені трансформації в мистецькому процесі сприяли розширенню сценічної мови, а орієнтація на постмодерністські тенденції надала театру ознак авторського, самодостатнього естетизму. Театрознавець Анна Липківська в праці «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» висловлює думку про те, що хронологічні рамки виникнення нової моделі українського театру обмежені 1987–1989 рр. — часом легітимізації позадержавних театральних утворень. У цей період відбувається вихід назовні мистецтва «підвального», як за своєю географією, так і за світовідчуттям [163, с. 868].

«Молода» українська режисура інспірувала зміну театральної парадигми, формуючи власну територію, яка була звільнена від театального академізму на користь сценічного експерименту. «...початок новій хвилі дав «проєвропейський» вибір С. Данченка для керованого ним театру ім. І. Франка, а затим — вистави Валерія Більченка, Олега Ліпцина, Ігоря Талалаєвського, Олексія Кужельного, Володимира Кучинського, Андрія Жолдака, Романа Мархолія, Сергія Проскурні, Миколи Яремківа, Геннадія

Касьянова. Слідом за ними до режисерського «цеху» вступили Олександр Балабан, Сергій Кляпньов, Степан Пасічник, Ганна Воротченко. На початку 1990-х вголос заявляють про себе А. Віднянський, Д. Богомазов, Д. Лазорко, О. Богатирьова та ін.» [163, с. 868].

Валерій Більченко створив на початку 1990-х рр. авторський Експериментальний театр, де паралельно з роботою над драматичними текстами почав займатися вуличним театром.

Наблизився у своїй практиці до мрії про універсального актора і Львівський молодіжний театр ім. Леся Курбаса під керівництвом Володимира Кучинського. Актори цієї трупи стажувалися в Єжи Гротовського і здійснили кілька спільних проєктів з польським гуртом «Гардженіце» Володимира Станєвські. У своїх виставах – «Апокрифи» за Лесею Українкою, «Забави для Фауста» за Достоевським, «Бенкет» за Платоном, «Благодарний Еродій» за Григорієм Сковородою – вони невимушено варіювали різні ігрові моделі, формуючи під час дії воістину магічну атмосферу народження іншої, непобутової реальності. Сам актор, його тіло, емоція, думка ставали предметом та метою мистецтва. У сучасних українських реаліях ця трупа і сьогодні не припинила лабораторних досліджень у сфері.

Тобто в загальному сенсі цей театр був театром значно менше «реалістичним» за своїми формами, однак «реалістичнішим» по суті, ніж театр «старий», звичний, усталений. Під реалістичністю в цьому разі розуміється те, що в просторі молодого театру — у тому чи іншому вигляді — неодмінно знаходило свій відбиток усе отримане або не отримане за його межами: нереалізовані бажання, відсутні чи втрачені можливості, виснажливі сумніви, втома і знесиленість, зрештою, ностальгія за «непрожитим життям», за чимось та кимось, що, може, ніколи і не існувало насправді, але стало невід’ємною (та начебто й надлишковою в жорстко регламентованому світі) «фігурою пам’яті».

А. Жолдак усередині 1990-х рр. починає займатися комерційним театром, артикулюючи таким чином реальні вимоги часу. У театральному середовищі це викликало хвилю осуду, глузувань та заздрості, однак саме цей режисер «здобув імідж найяскравішої та найскандальнішої мистецької постаті вітчизняного театру» [163, с. 929].

Н. Корнієнко називає вистави А. Жолдака своєрідними «роздумами», «снами» поп-культури з приводу класичної культури [107, с. 137]. Художник грандіозного візіонерського дару, він з перших професійних кроків не переставав дивувати. Виступаючи автором хепенінгу «О-О-И», усередині 1990-х рр. він публічно проголосив зречення від студійного руху і заявив, що займатиметься комерційно успішними проектами, адже, по суті, більшість українських театрів на той момент вже були комерційними.

«У відкритому морі» стала однією з перших вистав «Театрального клубу», керованого О. Ліпциним. Сконструювавши її дію із ситуативних, нелінійно змонтованих епізодів, режисер сповнив її абсолютно умовними — позбавленими будь-якої детермінації — персонажами, які в хороводі розмов мали знайти сенс буття, або, принаймні, ствердити одну з найсуттєвіших його прикмет — свободу вибору, фактично вирішити гамлетівське питання через добровільно прийняте рішення – жити чи померти, побороти чужу волю й обставини чи підкоритися їм [163, с. 876].

Слід зауважити, що якісні зміни театрального ландшафту на зламі ХХ-ХХІ ст. сприяють інтеграції постмодерністських арт-практик в український сценічний простір. Формуються умови для розвитку сучасних авангардних напрямів мистецтва, основою яких є принцип безкомпромісного розриву не лише з традиційною художньою культурою, але і з системою моральних правил. Так, порушуючи загальноприйняті норми, митці актуалізують питання, що виходять далеко за межі естетичних проблем. Вони створюють зв'язок між мистецтвом і повсякденною реальністю, проявляючи таким чином етичний вимір, що виникає як результат нашої індивідуальної реакції на нове і часто суперечить готовим моральним установкам.

Стосовно вищесказаного варто навести цитату з інтерв'ю Д. Богомазова, де обговорювалась доречність балетних пачок у виставі за новелами В. Стефаника: «Кожна вистава має природно прорости у свою індивідуальну форму... І тут важливо обрати ту форму, в якій паросткам буде куди рухатися. Фокус літератури — у тому, що кожний читач бачить за романом, новелою, п'єсою свою власну виставу. Театр менш вільний: ти маєш обрати одну з можливостей, які тобі надає література. Бо ж недарма Шекспіра вже ставили ледь не мільйон разів, і всі тлумачення різні, хоча текст той самий... Театр повинен мати і власну ідею, не можна покладатися лише на автора. Тобто нова форма виникає від того, що ти маєш запропонувати свій погляд, інакше театру не вийде. Не можна поставити «Чайку», «як написав Чехов». Адже ніхто не знає, як він її написав. Наявність штампів, стереотипів — це прояв певного соціального остраху та автоматизму сприйняття, від чого творчій особистості потрібно відмовлятися» [27].

Актуалізація свободи творчості, відкритості художнього твору, ігрового начала, відсутність поділу на жанри та стилі стали ідеальними умовами для розвитку перформансу, хепенінгу й інвайронменту в театральному середовищі України. «Перформанс виконував функцію повернення мистецтву чуттєвості. Усе радянське мистецтво так було засушене ідеологічними конструкціями, що художник був намертво відрізаний від пластики. Він не мав права відчувати» [11, с. 46]. Театр сприяє налагодженню соціально-культурних процесів лише тоді, коли він промотує певні інновації в культурі, формуючи і відтворюючи творчий потенціал суспільства.

Н. Мірошніченко зазначає, що: «маргінальність театру, можливість експериментального театру-лабораторії, мета якого не результат, а процес, освоєння незвичних для театру площ, коли все стає театром, і ніщо ним не є (перформанс, хепенінг), це примат самого процесу означення, а не виявлення окремих знаків, це створення за Бартом, не твору (закритої матеріальної системи), а тексту....» [157, с. 30].

Епоха постмодернізму зумовила значні цивілізаційні зміни, які сприяли певним трансформаціям у сфері театрального мистецтва. Нова мистецька парадигма, змінюючи ціннісні орієнтири сучасного суспільства, визначила і продовжує визначати в театрі певні світоглядні настанови та виражальні засоби.

Аналізуючи театральні процеси крізь призму постмодерністської культури, спробуємо перелічити позитивні зміни в новій театральній українській дійсності.

Сучасне театральне мистецтво свідомо заперечує більшість правил, створюючи власне особливе бачення. Тому постмодерністське театральне мистецтво тяжіє до універсальної художньої мови, поєднання і дифузії різноманітних художніх напрямів, «розмивання кордонів жанрів, родів, стилів...» [88, с. 28]. Синтетичність сучасних театральних тенденцій уможливорює «... експерименти із поєднанням у рамках однієї вистави різних за жанром та стилем текстів, підкреслене зіткнення різних, різко відмінних жанрово-стильових «блоків»» [162, с. 30]. А використання віртуальної реальності та поєднання інноваційних комп'ютерних технологій у рамках однієї сценічної дії збагачує театральне мистецтво безліччю нових засобів художньої виразності. Існує безліч варіантів використання нових технологій: голографічна проекція, 3-D-mapping, віртуальні декорації тощо.

Т. І. Уварова зазначає: «Театр і віртуальну реальність поєднує така особливість як ефект занурення та інтерактивність. Сьогодні вимоги в інтерактивності у глядачів зросли. На нашу думку, така вимогливість формується саме завдяки високому рівню комп'ютеризації суспільства. Запропоноване А. Арто об'єднання сцени та глядачів в єдиний театральний простір відбулося. Нова інтерактивність дозволяє реально впливати, матеріально трансформуючи художній об'єкт» [220].

Театральний репертуар є місцем проєкцій, з одного боку, театральної програми творчого колективу, а з іншого – прагнень і потреб театральної публіки, потенційних глядачів. Багатогранність використання

перформансу, хепенінгу й інвайронменту в складі постановок п'єс професійних театрів зумовлює наявність множинності трактувань. Таким чином, відбувається процес ігрової дії і переміщення учасників з реального простору у віртуальний за допомогою активізації психоемоційних станів людини. Утілення постмодерністських театральних практик на українській сцені є формою рефлексування й розкриття проблем буття загалом і, особливо, з позицій соціології театру та культурології.

Прикладом поєднання театру та комп'ютерних технологій є спектакль «Slem.com». Сценарій твору – це інтернет-чат, єдиним способом спілкування головних персонажів є комп'ютери, вмонтовані в стіну. Інтерактивність вистави полягала в тому, що глядачі могли самі вибирати власний режим сприйняття та обмінюватися коментарями. Трансляція вистави також відбувалася онлайн, завдяки чому режисер уміло компілював театр, музику, відео й інтернет-технології. В основі твору – постмодерністська проза В. Пелевіна «Шолом жаху».

Звертаючись до віртуальної реальності, режисер наголошує на тому, що в нашому суспільстві реальні речі трансформуються в знаки. У своїй статті Т. Уварова підсумовує: «Коли мистецтво, самобутньою рисою якого є гра актора, реальної людини, тут і зараз, дозволяє собі замінити деякі компоненти сценічного ансамблю екранною проекцією, відцифрованим зображенням, що свідчить, напевно, про проникнення духу знеособлювання, уніфікованості в театральне мистецтво. Воно стає привабливим для масового глядача, але втрачає при цьому свою ауру, перетворюючись з театру в медіа-театр, у віртуальний театр» [220].

Сучасний стан театального мистецтва характеризується певною комерціалізацією художніх творів, що пов'язано з орієнтацією репертуарних театрів на масовість. Індустрія розваг та мас-медіа, розвиток технічних засобів призводять до постійного мистецького виробництва та миттєвого контакту з глядачем/споживачем, що суттєво

впливає на зміну соціальних орієнтирів мистецтва. У тоталітарному суспільстві масова культура є важелем для маніпуляцій масовою свідомістю, а в сучасному суспільстві мистецький простір — саморегулюючий ринок ідеологій. А інтерпретаційна невичерпність творів масової культури сприяє заміні якісних характеристик кількісними.

Нині, через десять років після зазначеної часової межі, можна констатувати: яскравий спалах пошукового театру в Україні на межі 1980-1990-х рр., що являв собою ревізію світоглядних засад та виражальних засобів аж до деструкції театральних форм і змістів, спробу повернути театр до пратеатральної, ритуальної першооснови, впровадити відповідні до неї акторські технології, суттєво не вплинув на вітчизняний театр загалом. А саме: через подібні екстремістські спроби максимального дистанціювання від літературного першоджерела театр ніби очистився від зайвого, обтяжливого, неконструктивного, такого, що гальмує його власне висловлювання, пістету перед автором, звільнився від нав'язливого «ставити так, як написано». Способи донесення глядачеві власної інформації є різними: зміна жанру твору, вільне тлумачення його тексту, створення «іншої реальності», протилежної до першоджерела, долучення віршів, міні-сюжетів, монологів, пісень, пантоміми, у виставах – наявність режисерських роздумів, розщеплення сценічного героя на декількох персонажів тощо.

Отже, аналіз соціокультурних трансформацій у галузі сучасної театральної культури України свідчить, що постмодернізм не є «проявленим» в ній цілісно. Оскільки в Україні ще не завершені процеси націо- та державотворення, вітчизняна театральна культура перебуває на перетині модернізму, постмодернізму і навіть постпостмодернізму. Окрім цього, «залишки» радянської театральної культури теж наявні в сучасній театральній культурі України. Актуалізація постмодерністських



тенденцій у вітчизняному мистецтві відбувалась і під впливом утворення багатьох субкультур, які забезпечили гетерогенність культури як такої.

Тому перед театральними практиками, які виникли в лоні постмодерністських тенденцій у вітчизняній театральній культурі, постало два найважливіших завдання: з одного боку, знищення залишків радянської ідеології в театральній культурі, з іншого, – формування національно-орієнтованих засад як продовження модерних інтенцій.

Саме тому сприйняття українським глядачем/учасником постмодерністських практик виявилось контрверсійним: частина цих практик визнавалась і визнається як творчо-конструктивна, частина – як руйнівна.

Перехід від моностилістичної театральної культури радянського зразка до постмодерністської полістилістичної театральної культури відбувається в Україні як через копіювання західних постмодерністських зразків сценічної дії, так і через фундування національно-орієнтованих зразків. Загалом такий перехід є «посттравматичним» та «постколоніальним», оскільки руйнує не лише ідеологічні засади минулої культури, але й формує власну національно-орієнтовану театральну культуру. «Перформативний переворот», який нині відбувається в Україні, є вкрай важливим кроком для шляху такого формування.

Основною соціокультурною метою рецепції постмодернізму у вітчизняній театральній культурі є формування художньої комунікації нового, «неієрахічного» типу через «переформатування» сталої інституції українського радянського театру на гнучку систему соціально-художніх динамічних зв'язків, які здатні сформувати згодом українське громадянське суспільство.

### 3.2. Мистецькі аспекти втілення постмодерністських театральних практик у контексті видовищної культури України

В Україні перформанс, хепенінг та інвайронмент набувають особливих ознак, позаяк постмодерн у нашій країні формувався в особливих історичних умовах, відмінних від європейських і американських. Його можна описати як «посттравматичний», оскільки положення вітчизняної культури в ізоляції в Радянському Союзі, панування ідеології над усіма сферами життя є тими «травмами», які продовжують осмислюватись в сучасній культурі постмодерну. Це виразилося в тому, що втілення перформансів, хепенінгів та інвайронментів 1990-х рр. багато в чому повторювали вже прожитий художній досвід мистецтва Європи і США.

Характерними ознаками були: інтерактивність, можливість співтворчості глядачів; відсутність диктату авторитарної позиції автора; твір мистецтва як привід для комунікації; повсякденність, буденність як поле творчості й основна тема; повторення, цитування зразків мистецтва минулого – усі ці ознаки проявлялися в перформансі, хепенінгу та інвайронменті під впливом постмодерної культури. Зазначені культурні формоутворення зумовлюють на мікрорівні соціально-художньої взаємодії постмодерністську рецепцію у вітчизняній театральній культурі на основі двох пар опозитностей: «дія-страждання» та «вираз-рецепція».

Однією з перших постмодерністських театральних практик в Україні часів СРСР став перформанс В. Бажая, ідея якого часто з'являється в його роботах і сьогодні. Так, у 1975 р., після закінчення навчання у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, де про перформанс та інші новітні течії ніхто не згадував, В. Бажай почав працювати в театрі ім. М. Горького. Виконавський склад там виявився цікавим, режисери вловлювали і втілювали нові мистецькі ідеї.

Усе це було забороненим і цікавим. У 1976 р. митець разом із режисером задумали зробити не «чергову» виставу, а щось кардинально нове. Вони використали бюджет, наданий для нової постановки, і створили перформанс — відбулася одноразова вистава з «акторами-перформерами».

Заставлена дзеркалами сцена втілювала ідею: як людині побороти своїх двійників, не заблукати в сотнях себе самого (оскільки кожен актор, котрий опинявся на сцені, відразу з'являвся десятками своїх відображень), залежно від надміру інформації, що атакує звідусіль, змін, позбутись «Я», уподібненого комусь і відшукати своє істинне «Я». Таким чином відбувся один із найперших публічних перформансів у Львові і почалася активна робота над чимось нестандартним — перформансами, хепенінгами, акціями.

У культурологічному контексті української театральної сцени для постмодерністських арт-практик: перформансу, хепенінгу, інвайронменту — характерні як колективність дії, так і сама дія, феномен співучасті, ігровий характер, провокативність та епатажність, що активізує глибинні трансформації психоемоційного стану суб'єкта дії, дуальність простору і часу.

Означені процеси актуалізують можливості не лише для розвитку театрального перформансу в просторі української культури, але й його поширення в інших культурних просторах. Так, у Львові щорічно проходить фестиваль «Дні мистецтва перформанс у Львові». Під час тижня актуального мистецтва відбувається велика кількість мистецьких проєктів, серед яких чільне місце посідають вистави українських перформерів.

Фестиваль проводиться в Україні з 2006 р. Тоді ініціатором і організатором одного з небагатьох у Європі фестивалів, присвячених виключно перформансу, став Польський Інститут у Києві на чолі з його тодішнім директором Єжи Онухом. У 2008 р. Дні були долучені до

програми Тижня актуального мистецтва у Львові, яку організовує Інститут актуального мистецтва і мистецьке об'єднання «Дзига». З 2011 р. фестиваль існує вже як окремий самодостатній проект. У 2009 р. основним компонентом фестивалю стала Школа перформансу – по суті, єдина в Україні можливість навчатися цього жанру. Ця подія надзвичайно значима, оскільки в Україні, де в багатьох мистецьких навчальних закладах сучасне мистецтво, як і раніше, є негласним табу, перформанс – явище недосліджене та нерозкрите. Учасники Школи (щорічно їх близько п'ятдесяти) за кілька днів інтенсивної роботи вчать майстерності в митців, котрі спеціалізуються на цій новаторській театральній практиці.

Кураторами проекту вже не вперше стали Тамар Рабан (Ізраїль) і Януш Балдига (Польща). Януш Балдига, учасник відомої польської групи перформерів «Академія Руху», присвятив перформансу все життя і до сьогодні досліджує цей жанр. Сам Януш зазначає, що Школа перформансу йому цікава передусім тим, що формує мистецьке середовище, оскільки приваблює, виявляє і надалі підвищує рівень молодих українських митців. І результатами діяльності «школи» він надзвичайно задоволений: «Перформанс – це один з варіантів пошуку власного знаку. Тому для мене особливо важливо, що школа з кожним роком залучає дедалі більше молоді. Спочатку були переважно місцеві, тепер спеціально приїжджають з інших міст, зокрема і з Києва. Цього року багато учасників, чий професійний інтерес – танець, театр. Вони беруть участь у «школі» не тому, що хочуть бути перформерами, а щоб дізнатися більше про себе, про своє тіло і його можливості в контексті простору. Досвід школи надає учасникам можливості вийти «назовні», і потім вони повертаються з новим досвідом» [110].

Порохова вежа стала основною локацією фестивалю: тут глядачам доводилося постійно курсувати між верхнім поверхом і вулицею, орієнтуючись на підказки Влодко Кауфмана – організатора Тижня актуального мистецтва, який зазначає: «Самобутність українського

перформансу полягає в тому, що він активно реагує на процеси, які відбуваються в соціумі, у формуванні країни, і, відповідно, всі болісні, хворобливі процеси впливають на його розвиток» [77]. Тут свої проекти представили українські художники Юрій Білей, Павло Ковач, Ярина Шумська (всі троє – у минулому учні Школи перформансу), Василь Бажай, Володимир Топій, Мирослав Вайда, польські – Януш Балдига, Вальдемар Татарчук, Кароліна Кубик, Моніка Шидловська, ізраїльські – Тамар Рабан, Гай Гутмен, Мішел Шрайбер, канадка Надін Суре й ірландець Найджел Ралф.

Важливо відзначити, що комунікативна функція перформансу в рамках фестивалю була теж дещо видозмінена: глядач (він же учасник/учень) був не просто спостерігачем, оскільки намагався поступово наблизитися до ролі перформера. Крім комунікації на рівні глядач-перформер, існувала взаємодія учень-учитель, що доповнювало структуру перформансу. Власна мистецька практика перформерів та її аналіз слугували навчальним матеріалом для учасників школи, і в цьому так само спостерігалася цікава трансформація самого перформансу. Адже ключовим моментом у мистецтві перформансу є ефект зустрічі, напруженості, яка виникає між художником та глядачем тут і зараз. Ще один ключовий компонент цього жанру – це час або точніше відсутність часу.

Суттєвого значення в становленні і розвитку постмодерністських театральних практик в українській видовищній культурі набуває фестиваль сучасного мистецтва «Гогольfest».

П'ятий фестиваль став особливим, оскільки місцем локації був колишній цегельний завод на Видубичах у Києві. «Освоєння промзон митцями – річ давно відома та звична у світі, але стихійне освоєння заводу на Видубичах – явище, гідне подвигу для зарубіжної громадськості та й для нас. Від вистав на сцені та експозицій картин до підмітання території та виносу сміття – усе робилося руками акторів,

художників, музикантів та ще купи людей, які зробили цей фестиваль реальним», – зазначає Н. Яремчук [255, с. 42]. Засновник та куратор фестивалю Влад Троїцький є критиком сучасної системи українського театру. У кожному інтерв'ю він, справедливо обурюючись, наголошує на тому, що керівники державних театральних колективів перетворилися на фараонів, навічно окупували свої крісла і не пускають у свої лави молодих режисерів. «На ці інвективи не звертають уваги. Крісла ніхто звільняти не збирається. Та й проведення театральних реформ найближчим часом мало ймовірно. Театр, мабуть, приречений ще довго перебувати на периферії суспільної уваги. Частково він сам у цьому винен. За великим рахунком, втративши віру в сенс свого призначення, погодившись безперестанку схилитися перед кожним, хто погодиться платити за його жалюгідні атракціони, демонструючи убогість ідей і атрофію громадянської совісті, він безтурботно замкнувся на своєму хуторі, задовольнившись нехай жалюгідною, але стабільністю» [255, с. 42].

Саме тому запровадження подібних ініціатив, таких як «Гогольfest», «Дні Перформансу у Львові» тощо, є плідним ґрунтом для зрощення митців нової генерації, звільнених від «замиленого» погляду на театральне мистецтво. Формотворчі принципи перформансу, хепенінгу й інвайронменту часто простежуються в діях різноманітних експериментальних груп, представлених на фестивалі.

Катерина Кот, спілкуючись з Петером Шпулером, драматургом і режисером, задокументувала, що більшість українських молодих митців у своїх творчих доробках переймаються політичними і соціальними питаннями. «У мене було відчуття, що українські драматурги щиро стурбовані, яким чином наше суспільство можна змінювати на краще», – зауважує П. Шпулер [111, с. 67]. Зважаючи на думку згаданого режисера про те, що «театр має важливу місію – рефлексувати наше суспільство, показувати, як людині діяти, які рішення приймати в складних ситуаціях,

як це вже було в античному театрі Греції, де вистави навчали, як люди могли б жити разом» [111, с. 67], висновком бесіди стає твердження, що українська п'єса може надати новий імпульс європейському театру [133, с. 127].

Український театральний перформанс у вигляді окремо взятих вистав також стає об'єктом уваги мистецтвознавців. Спектакль «КомА» режисера Андрія Мая став у 2012 р. одним із найцікавіших театральних експериментів українського культурного простору початку ХХІ ст. [133, с. 127].

«Вибір нестандартних локацій уже став характерною рисою цього режисера. Андрій Май ніби вишукує будь-яку можливість уникнути театального помосту, підштовхуючи акторів до зближення з публікою. Форма постановки у першу чергу викликає інтерес глядачів і, здається, залишається найсильнішою його складовою» [256, с. 25]. Надія Яремчук зауважує, що родзинка вистави в тому, що глядачі переміщуються всім простором театру, але це не передбачає свободи пересування. «Публіку розділили на чотири групи, до кожної з яких приставили провідника. За чіткими вказівками свого гіда глядачі обійшли гримерні, вбиральні, сходинокві майданчики й коридори, де й відбувалися епізоди вистави. Необхідність покірності такому режисерському задуму (і провідникові) дещо здивувала публіку, проте й послугувала на користь виставі – це ніби нагадування про шкільний устав з його суворим дотриманням правил. Переміни локації створюють алгоритм подій, крок за кроком наближаючи нас до неминучої трагедії». Культурологічною особливістю згаданого театального перформансу є те, що режисер зробив дію розкутою, вивільняючи її зі звичайної глядацької зали, але скував у жорсткій структурі приміщень [133, с. 127].

«Експерименти режисера з локаціями раніше доводилося бачити у виставах «Місто на Ч.» та «Вбити п...дара». У першому, який проходив у Черкаському академічному театрі ім. Т. Шевченка, глядачів провели

верхніми галереями за куліси сцени, де було спеціально споруджено залу. У виставі «Вбити п...дара» за п'єсою молодого українського драматурга Є. Марковського дія відбувалася в одній зі столичних саун» [256, с. 27]. У виставах А. Мая вагомого значення набуває зв'язок між місцем дії п'єси, темою твору і обраним для вистави середовищем.

Наприклад, пластичну драму Криворізького театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху» – «Голос Землі» [56], на думку автора цієї статті, можна вважати перформансом. Сенс спектаклю полягає в тому, що оживають картини сучасного художника. Ці картини з'єднують історії давньої Скіфії, які дійшли до нашого часу в описах Геродота, дослідженнях учених, легендах і міфах. За допомогою пластики танцю і світлозвукових рішень показано зіткнення Творця, тобто художника та Товариства поза Простором і Часом. Для чого приходять на Землю люди – для життя та любові. Жорстокість і смерть не є метою приходу людини на Землю. Навіть у часи варварства було місце милосердю та співчуттю [56].

Запорізький муніципальний театр-лабораторія «Vie» поставив моноп'єсу «Все, нарешті» австрійського письменника Петера Турині. Чоловічу роль у ній зіграв Сергій Детюк. Простота сюжету виражена перформансом – персонаж обіцяє глядачам застрелитися після того, як дорахував до тисячі, і в перервах між рахунком розповідає про свою життєву драму, яка досить складна з точки зору виконавської майстерності. Актор повинен протягом години утримувати увагу глядача. Сергій Детюк непогано справляється із завданням, роблячи це надзвичайно професійно: «зачіпляє» публіку імпровізованим жартом, прямою апеляцією, переважно – своїми акторською харизмою і переконливою грою [202, с. 14].

Театр поезії «Мушля» та київська академічна майстерня театального мистецтва «Сузір'я» презентували в листопаді 2011 р. п'єсу «Три радості» режисера Сергія Архипчука. Подія присвячувалася



сімдесятиріччю поета Володимира Свідзінського, якого в наші дні асоціюють із феноменом «Розстріляного Відродження». Свідзинський дивом зміг уникнути репресій наприкінці 1920-30-х рр., але все-таки долучився до найталановитіших людей свого часу, яких фізично знищило НКВС у 1941 р. «Принципово непубліцистична, камерна, а іноді й герметична, його поезія мало пристосована для сценічного виконання, і асоціюється радше зі спокійним і вдумливим прочитанням. Без сумніву, його вірші не можуть бути масово популярними ...», – пише театральний критик Роксоляна Свято [202, с. 2].

Сергій Архипчук спробував зробити неможливе – донести творчість поета без коментарів і пояснень, створивши сценічну дію, у якій окремі фрагменти з життя, а частіше – емоційні стани і переживання Свідзінського, проступали через його художні тексти. Саме вірші звучали у виконанні акторів (непрофесіоналів) та музикантів (співачка Іларія в супроводі фортепіано та контрабаса). За художню постановку відповідав балетмейстер В'ячеслав Гуров. Серед виконавців були Наталка Сопіт, дикторка і ведуча телециклу «Гра долі», поетеса Олена Степаненко, лідер «готичного» рок-гурту «Холодне сонце» Василь Гоцко, а також дві молоді актриси, одна з яких – студентка акторського факультету Київського національного університету ім. Карпенка-Карого. «Здається, що найбільше досягнення Сергія Архипчука полягає в тому, що він зумів об'єднати всіх цих молодих людей, які стосуються зовсім різних сфер мистецтва, навколо поезії Володимира Свідзінського. Актори дуже особисто переживали і проживали кожен з озвучених текстів і їх емоційна заангажованість у все, що відбувалося на сцені, відображала особливу, дійсно особисту і по-сімейному теплу атмосферу» [202, с. 2].

Яскравим зразком перформансу також, на думку автора цієї статті, можна вважати «Перформанс «Куб»» від ArtTus в Labcombinat (Київ, Україна) [177].

Цікавою подією в просторі українського театального перформансу, на наш погляд, є пластичний перформанс за книгою І. Померанцева «Номо eroticus». 13 акторів київського театру «Міст» презентували його у 2013 р. в Будинку освіти й культури «Майстер клас».

Театральний критик К. Кот у журналі «Українська культура» пише: «Для авторів і учасників проекту це був новий досвід і, як вони кажуть, «авантюра». Ідею запропонувала перекладач поезії І. Померанцева Д. Клочко, підхопила ідею художниця Ю. Лазаревська, яка здійснила постановку і як режисер, і як сценограф, і як майстриня асоціацій та образів у переносному і буквальному значенні – адже всі декорації й костюми виготовлялися вручну, і чи не кожен учасник взяв у цьому участь» [112, с. 36]. Поєднання поетичної лірики з юнацькою енергією зумовило легку єдність сцени й глядацької зали. Ідеї з реквізитом і костюмами, яскраве кольорове рішення, художній відеоряд, музичний супровід – усе це «синтезувало» виконавців з аудиторією глядачів.

Так, у рамках П'ятого «Гогольfest» відбулася прем'єра МАД-шоу «Красные!». Це, за словами режисера і керівника, «інваріант масштабнішого проекту, ролі в якому виконують і чоловіки, і жінки, професійні актори й аматори» [106, с. 46]. Синтез поезії В. Маяковського з музикою «Pussy Riot» – це повна авантюра, реалізована лише за три тижні. Автор вистави Катерина Кот розповіла в інтерв'ю виданню «Українська культура», що «на початку вересня з двадцяти необхідних акторів у мене було лише дві дівчини і я, але все вдалося. І це теж є прикладом того, що найважливіше – дія. Маяковський – це символ безкомпромісного прагнення розвитку, вдосконалення. Символ, який зомбували і переробили. Ми реанімуємо його, от і все» [106, с.49]. Газети як декорації підкріплювали посилення дівчат, оскільки завжди були дзеркалом, що транслювало стан громадської думки [133, с. 128].

Текст вистави сприймається як «тотальний» і містить музику, пластику, відеопроекції та інші виражальні засоби сучасного театру поряд з акторським існуванням. Усі ці виражальні засоби перебувають у «вільній композиції». На відміну від драматичного театру, головною ознакою якого є створення актором психологічно достовірного образу ролі та репрезентація досвіду персонажа (тут і зараз переживання розказаної в п'єсі історії), у постдраматичному театрі актор представляє глядачеві своє існування, означене Х.-Т. Леманом «перформативним», «миттю абсолютної присутності» [90, с. 10].

Головним акторським завданням є актуалізація ролі. Дія тут розуміється як протяжність театральної вистави від її початку до фіналу, а основним засобом супідпорядкування фрагментів композиції називається «наскрізний монтаж». Зміст вистави часто формується безпосередньо в глядацькій свідомості, оскільки художник (режисер, актор, перформер) залишає за собою право не пропонувати готових відповідей на поставлені у виставі запитання. Таким чином дія вможливорює новий спосіб глядацької співучасті.

Цікаві перформативні експерименти створює Л. Венедиктова в співавторстві з режисером Дмитром Богомазовим у театрі «Вільна сцена». Запропонувавши драматичним акторам відмінне від звичного пластичне існування в сценічному просторі, і, чи не першою в Україні (у виставі «Приречені на смерть вітають тебе!» за Василем Стефаником) мисткиня постулювала, що людське тіло має не лише параметри фізичні, а й психологічні та філософські, що його конфігурація і рух здатні до висловлювань не менш глибинних і потужних, ніж слово, звук, візуальний образ.

Довести це Л. Венедиктова спробувала засобами ненормативної пластики, яка існує поза межами будь-якої усталеності і виникає в процесі вивільнення людиною власної фізичної оболонки. У нашумілій київській прем'єрі «Роберто Зукко», за М.-Б. Кольтесом, режисер з

розім'ятого, мов хлібний м'якуш, акторського тіла «виліплювала» химерні фігурки, які не застигали в знайденій формі, а постійно внутрішньо і зовнішньо переінакшувалися – розповзалися, виструнчувалися, згорталися. Така пластика нагадувала всесвітню тілесну мімікрію.

Світ розпадався і ставав у «Роберто Зукко» суто атомарним: тіло окремо, душа окремо, слова окремо, речі окремо, це доводилося передусім розмежованістю тіла й духу. У «Жінці з минулого» Р. Шиммельпфенніга в постановці Дмитра Богомазова, у якій Л. Венедиктова працювала вже як асистент режисера, актори опанували особливий спосіб сценічного існування, який унікально поєднав людську фізіологію з новітньою комп'ютерною технологією. В екранних проєкціях «розчинялися» думки, почуття, спогади.

Л. Венедиктова поки що маніфестує виключно лабораторність діяльності. Тому її перформанси «Рекреація», «Clinamen», «Proprius» слід сприймати не як повноцінно змістовні мистецькі висловлювання, а як пошук тілесної рівноваги, яка надає особливе відчуття буття як запоруки творення актуального мистецтва. Наразі їхня концептуальна цілеспрямованість, програмність внеможливіє і такі ознаки, як емоційність, міжособистісні відносини дійових осіб, мистецьку дидактику.

За твердженням Л. Л. Матвєєвої, «хепенінг» – один із напрямів мистецтва акціонізму. «Хепенінг – це певна форма акцій, дій, вчинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої є приблизним. Це вид рухомого твору, у якому навколишній світ, речі відіграють роль не менш важливу, ніж живі учасники акції» [154, с. 463]. Якщо висловлюватись точніше, то хепенінг являє собою ігрову імпровізацію, яка надає вихід різноманітним підсвідомим імпульсам.

Відповідно до визначення «хепенінг», у культурологічному контексті української театральної сцени значна роль, на нашу думку,

повинна бути відведена проекту «Місто Ч», який був ініційований і здійснений незалежним центром «Текст», а саме драматургинєю Наталією Ворожбит, режисером Андрієм Травнем, критицицею Марисею Никитюк, соціологом Миколою Гоманюком і журналістом Євгеном Марковським. Це команда, яка протягом кількох місяців у 2011 р. творила в Черкасах. У статті Ольги Велимчаниці знаходимо висловлювання самої Наталії Ворожбит про те, що Черкаси спочатку були для всієї команди «чистим аркушем», а знайомство з містом відбувалося для колективу поступово: спочатку спілкування з акторами-черкашанами, які згадували основні «бренди» міста, далі інтерв'ю, на якому доводилося маскуватися для того, щоб людина розкривалася. За словами Марисі Никитюк: «Опитування мешканців міста проходило по-різному, комусь ми нічого не говорили, просто знайомилися, задавали ряд питань. А комусь ми відразу говорили, що ми з драмтеатру і пишемо п'єсу про місто. Живі драматурги на вулицях Черкас – це як погане прикриття для спецагентів. Але жителі міста виявилися дуже відкритими, як великі діти. З деякими персонажами ми подружилися, і в основному наша п'єса є п'єсою «історій», і як виявилось, черкашани люблять їх розповідати» [41, с. 4].

Сама постановка – експериментальний майданчик, оскільки спектакль спрямований на тісний контакт актора і глядача. Місцем локації та основним джерелом театральності став декораційний цех. Глядач приймав правила гри ще у фойє театру, коли всім запропонували розділитися на дві групи і слідувати за двома працівницями театру. Усе стало доступно глядачеві, навіть самі «таємні» приміщення. Глядачі сиділи один навпроти одного, внаслідок чого і актори, і аудиторія були творцями спектаклю, точніше вже хепенінгу. Мінімум театральних засобів викликав глядацьку уяву до співтворчості. Актори говорили тими фразами, які були зібрані під час хепенінгу на вулицях міста, і це зворушувало людей, знаходило серед них розуміння [39, с. 3-4].

Постановка інвайронменту під відкритим небом «Понтій Пілат» (2014) за мотивами безсмертного твору «Майстер і Маргарита» М. Булгакова в рамках XVI Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» являє собою не просто застосування постмодерністської арт-практики. Це, на нашу думку, міжнародний інвайронмент.

Загалом Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» за 16 років свого існування поступово перетворився на «один з найбільших театральних фестивалів нашої країни; а сам Херсон у цей травневий тиждень усе більше людей називають театальною столицею України».

Театральна критициця Роксоляна Свято описує «Мельпомену» як масштабну за кількістю подій, запрошених учасників і гостей подію, що вийшла за межі сценічного майданчика, оскільки театралізовано-музичні дійства відбувались не лише на сценах двох міських театрів – ім. Куліша і лялькового, але й на площі, на вулицях міста. Як мінімум 24 театри з України, Росії, Білорусі, Молдови, т. зв. Придністров'я, Румунії, Португалії відвідують цей захід щороку [202, с. 11].

Розглядаючи «Понтія Пілата» (2014), слід підкреслити, що вся дія відбувається під відкритим небом у мальовничому містечку Цюрупинськ Херсонської області. Тут і ліс, і вода, і вогонь. Усе наживо. Глядач ніби зливається з акторами, і тимчасові рамки зникають. Театральне дійство, подібно до машини часу, переносить присутніх у реальність минулого.

Яскравим зразком застосування інвайронменту в театральній практиці можна вважати «Гогольfest», де місцем дії у 2012 р. став колишній цегельний завод на Видубичах в Києві. Згодом, у 2018 році, фестиваль було перенесено до Маріуполя. Таким чином організатори втілять в життя ідею ревіталізації занедбаних локацій в стилі радянського конструктивізму, переосмислення культурного процесу прифронтового міста.

Представляючи собою величезне за масштабом дійство, в «Гогольfest» знаходимо гармонійне поєднання інвайронменту та перформансу. Кураторка театральної програми, критикиця і драматургиня Марися Нікітюк, зазначила, що програму фестивалю потрібно сприймати не як продукт споживання, а як лабораторію або навіть зону експерименту. «Оскільки експериментального театру в Україні мало, то тут слід мати розуміння того, що мистецтво – це і є зона експерименту, де відбувається апробація різних форм, смислів і головне – йде розвиток» [255, с. 43].

Вистава театру «Дах» Влада Троїцького «Школа нетеатральності мистецтва» в рамках «Гогольfest» спеціально була підготовлена під промзону фестивалю. Спектакль поєднує п'єси Шекспіра, Іонеско, українського драматурга Кліма, тексти театральних майстрів Пітера Брука, Михайла Чехова, Джорджо Стрелера і навіть уривки з інтерв'ю Андрія Жолдака. У п'єсі актори виконують оперу на сонет номер 59. За словами Надії Яремчук, постановка опери – ще одна грань таланту режисера Владислава Троїцького [255, с. 43].

У своїй новій роботі В. Троїцький звертається до великих трагедій – «Річард III», «Ромео і Джульєтта», «Макбет», «Король Лір» і «Гамлет». Такий вибір зумовлений масштабами промзони, де відбувався фестиваль: «Я побачив, що це геніальний простір для постановки трагедії. У цьому спектаклі може реалізуватися мрія великої ролі», – зазначив режисер [255, с. 44]. Робота над виставою велася таким чином, що кожен з акторів пропонував уривок певного твору, з якого потім народжувався спектакль. Це мозаїка уривків п'єс і недраматичних текстів про театр [255, с. 44].

Оскільки розгортання сюжету цілковито належить аудиторії, то в проаналізованих виставах диктат автора повністю відсутній. Це провокує глядачів до власної активності в розгортанні сюжету або в інтерпретації побаченого.

На думку режисера «ТанцЛабораторіум» Л. Венедиктової, сутність уваги глядача нічим не відрізняється від сутності уваги акторів: «Увага – це коли людина своїм сприйняттям перебуває там, де вона є, коли вона готова працювати, сприймати. Коли людина уважна, вона і допомагає, і взаємодіє, співробітничает...» [42]. Іншими словами, глядач як спостерігач своїм інструментом осягнення – увагою – впливає на те, що відбувається на сцені: «Якщо спостерігач – глядач, то він так само впливає на процес» [42]. Ідея глядача/учасника розпочинається із системи людських стосунків. Найцінніше, чого глядач може досягнути в процесі дії – це проникнення до творчої суті, яке дозволяє актуалізувати і народжувати певні сенси, котрі лише частково наявні в сценічному втіленні.

«Людина, сидячи в залі, – вважає Л. Венедиктова, – може сприймати навіть те, чого їй і не хотіли показувати. І тут вступає в гру медіум мистецтва. Коли глядач починає бачити крізь те, що йому показують. У будь-якій виставі можна щось знайти не в сенсі смислів, а в сенсі того, що не хотіли показати, а показали» [42].

Проаналізовані вистави українських режисерів дозволили визначити основні характеристики постмодерністських театральних практик: інноваційність, що проявляється в експерименті над формою і змістом; епатажність і провокативність; увага до глибинних трансформацій психоемоційного стану глядача/учасника; гостра соціальна спрямованість; свобода глядацького сприйняття.

Характерними особливостями становлення перформансу, хепенінгу та інвайронменту в просторі української культури є те, що після розвитку українського театру в доволі складних умовах соціалістичної цензури, незважаючи на безгрошів'я, постмодерністські театральні практики не лише зародилися на національному театральному ґрунті, але й набули спроможності надавати новий імпульс світовому театральному мистецтву.



Специфіка означених явищ полягає в подоланні розриву зв'язків між і індивідами та їхніми націокультурними традиціями, в переосмисленні цінності культури.

Виявлення трансформацій, характерних для сучасного стану театрального мистецтва, та аналіз їхніх функціонування й особливостей свідчать, що культура продовжує генерувати нові нормативи, нову художню мову. Можна констатувати, що епоха постмодернізму досі впливає на трансформації в театральному мистецтві. Окреслені зміни театрального мистецтва в контексті постмодерністської культури загалом та кожна новація окремо, безумовно, потребують подальшого наукового осмислення.

Таким чином, аналіз мистецьких аспектів втілення постмодерністських театральних практик у контексті видовищної культури України доводить, що вітчизняний досвід кристалізації культурних формоутворень, який лише частково базується на світовому, постає на дещо іншому рівні «облаштувань» театрального дійства. Вітчизняні театральні практики гібридизуються значно швидше, аніж західні (часто трапляється поєднання інвайронменту з перформансом, перформансу з постдраматичною виставою тощо); вони за своєю онтологією не лише ґрунтуються на сценічній дії, але й на певних електронних технологіях (інтерактивні за своєю суттю), адже рецепції постмодернізму у вітчизняній театральній культурі сформувались у певній антифазі до світових умов розвитку постмодерністської художньої ситуації. Доволі цікавою і автономною вітчизняною практикою стає театральний фестиваль, який кардинально змінює потенціал рольових опцій учасників/глядачів, але й трансформує роботу режисера як режисера кількох театральних практик одночасно.

### 3.3. Культурологічні аспекти становлення постмодерністських театральних практик у мистецькому середовищі Харкова

З початком ХХІ ст. в українському суспільстві відбувається стабілізація, що зумовлює зміну театральної парадигми. Нова режисерська генерація, котра дебютувала в Харкові на зламі мистецьких систем, коли означилася певна непридатність усталених режисерських підходів, зацікавилася лабораторними моделями театру. Починаючи з 2000-х рр., поряд із державними театрами динамічно розвиваються авторські театри-лабораторії, театри-студії. У 2014 р. їхня кількість зросла до двадцяти. Щорічно в Будинку Актора відбувається фестиваль недержавних театрів «Курбалесія», що викликає яскравий сплеск самобутніх, постдраматичних вистав, які поживляють процеси співтворчості із театальною аудиторією. Нове покоління митців продукувало на сцені власні візії стосовно нагальних соціальних проблем, таким чином утворюючи специфічний естетичний фундамент для долучення постмодерністських театральних практик у площину молодого харківського режисури.

Серед творчих колективів, котрі використовують практику перформансу, хепенінгу та інвайронменту, слід відзначити театр «Кімната Т». Улітку 2015 р. молодого режисеркою Ольгою Сомовою розпочато роботу над театральним проектом «Без стін». Актори театру демонстрували перформанси прямо на вулицях, в безпосередньому контакті з перехожими, у результаті чого все місто стало великим театром [133, с. 128].

За словами Ольги Сомової, режисерки-постановниці театру, ідея проекту полягала в донесенні до глядачів думки про те, що не варто бути байдужими до свого життя і життя ближнього, не можна ігнорувати ті світові проблеми, які сьогодні існують. «Ми не є прихильниками певної театальної «системи», завжди перебуваючи в пошуку нових форм існування актора на сцені. Актори театру виходять зі своєї кімнати і руйнують всі стіни сучасного

суспільства» [211]. Цей проект має на меті вирішення світових проблем за допомогою втручання у свідомість глядача/учасника. Адже живе провокаційне дійство показує все те, що, можливо, замовчувалось століттями.

Тематика перформансів «Кімната Т» не випадкова – у колективу була ідея інтенсифікувати основні соціальні проблеми. Акторами театру було проведено опитування в соціальних мережах, яке допомогло остаточно визначитися із тематикою перформансів: «Руйнування», «Розмір», «Люди на продаж», «Невиліковні», «Бабло». Назву проекту «Без стін» обрали не випадково, адже тільки у своїй кімнаті людина знімає маску, не бреше. Цим проектом автори перформансів «руйнували» стіни навколо кожного, підіймаючи найболючіші теми: перформанс «Розмір» – про війну, «Руйнування» – розповідає про внутрішній світ і про те, яке зло може там оселитися. У перформансі «Люди на продаж» режисерка звертає увагу на молодих жінок, які намагаються в житті йти по легкому шляху: їхнє життя складається з дорогих речей і вимірюється кількістю купюр, вони женуться за грошима, переступаючи через свою гідність з високо піднятою головою, із задоволеною посмішкою, приховуючи справжні думки і їхні нікчемні втілення.

«Зараз маленькі дівчатка вже з пелюшок знають як себе вести, і батьки дуже хочуть їх вигідно «продати». І не завжди вони думають про наслідки. Ми відкриваємо живі рани. Будь-яка реакція хороша. Найстрашніше – байдужість. Якщо ж людина зупинилася і подумала: «Що це за дурниці?» – Це теж добре», – зазначає режисерка-постановниця Ольга Сомова [211]. Місце проведення перформансу обрано не просто так - Дзеркальний Струмінь, біля якого відбувалася дія, символізує очищення людської душі.

Іноді пересічний глядач сприймає перформанс як такий собі квазітеатр. Насправді площина перетину театру та перформансу – це унікальний простір, саме на цій площині перетину театру й «нетеатру» експериментує режисер

Роза Саркісян. Постмодерністські театральні практики яскраво втілюються в постановках театру «De Facto», у 2017 році Р. Саркісян стала головною режисеркою «Першого театру» у Львові.

Для своїх перформансів Р. Саркісян обирає незвичайний простір. Для її робіт не обов'язковою є наявність театральних підмостків. Актори театру готові розігравати свої дійства де завгодно: вулиця або дах будинку, майстерня або музей, площа або двір, художня галерея або сцена академічного театру, бібліотека чи магазин, кінотеатр або каток. Кожне з означених місць має свої знакові конотації, які значно розширюють ситуацію мистецтва, переносячи артефакт на територію життєвої практики або територію, що не характерна для театральної сфери. Опинившись на чужій території, перформанс стає виразнішим і наочнішим: чужорідний контекст підриває ситуацію перформансу, таким чином досягається його мета, він є ефектним і незвичайним.

Один із найяскравіших перформансів театру «De Facto», присвячений темі жіночності в умовах війни, – «ВО(й)НА». Дійство розпочинається в одному з торгових центрів Харкова: у центрі холодної бетонної підлоги насипано коло пухкої, вологої землі. У колі три дівчини, всі в білому, волосся довге, розпущене, не вкладене і не розчесане. Земляне коло, неймовірно точна метафора, придумана художницею Діаною Ходячих, відокремлює, як межу сцени, від того, що відбувається всередині. Межа кола – межа безпеки. Простір сцени розширюється із розвитком дії і, відповідно, звужується зона комфорту глядача. Дівчата виходять за рамки кола, ногами розтягуючи землю по залу, хаотично підходять до кожного, дивляться прямо в очі і задають запитання, які не хочеться чути, але ці запитання потребують відповідей, і з кожною хвилиною все жорсткіших.

Під час перформансу виникають незвичайні відносини з публікою. Безпосередній контакт із глядачами, які за допомогою сценічної дії стають рівноправними учасниками, так чи інакше змушує мистецтво поглинати

життя в його безпосередніх проявах, розширюючи жанрові і видові театральні рамки.

Про війну сьогодні говорити не етично, тому «ВО(й)НА» починається з глибокого, грудного виття, і лише з часом це виття «одягається» в слова. Їхній зміст гранично простий і зрозумілий кожному, від того глядачам стає ще більше некомфортно. Слова перетворюються на крики, крики — на пісні. Лунає загрозливий ритм: б'є барабан і в такт йому жіночі ноги в танці розкидають навколо сиру землю. Усе це робить існування глядача нестерпним — звуки, їхнє наповнення, картинка, дія. Але лише через цю нестерпність можна змусити кожного визнати реальність того, що відбувається на сцені. Для цього перформансу актуальні й тенденції мінімалізму з його мізерним, але знаковим набором форм, побутової лексики, взятої з повсякденного життя: перформери ходять, їдять, переодягаються — усе відбувається, «як у житті».

Серед робіт режисера Р. Саркісян варто виокремити ще одне видовище, яке наближається за своєю суттю до інвайронменту — «Часу немає. За склом». Роза Саркісян звернулася до надзвичайно болючої теми насильства і провини, але розкрила її не через певний наратив, а в безпосередній взаємодії з глядачем. Вона посадила двох персонажів за скло, що нагадувало вакуум або ковпак, і за допомогою тексту відтворила простір моторошного насильства, в якому кожен бере участь. Режисерка, яка сама була спершу учасницею дії, потім почала за нею спостерігати. «Цей експеримент доводить, що люди хочуть гратися в насильство. Вони не бажають припинити його, і тому не бачать виходу, хоча вихід є. Тільки для цього хтось першим повинен вийти з гри ... » [199].

Варто відзначити зростаючий інтерес харківського молодого покоління режисерів до постановок постдраматичних вистав, що гібридизують в собі ознаки перформансу, хепенінгу та інвайронменту. Олександр Середін, драматург і режисер Харківського академічного російського драматичного театру імені А. С. Пушкіна, продовжує провокувати театральне середовище

власними візіями: «Пушкин. Племя», «Герой нашого времени», «Гимнастический козел». В означених виставах простежуються основні характеристики постдраматичного театру: рівноправність усіх елементів (епізодів) вистави, тілесність, гіпернатуралізм, візуальна драматургія тощо.

До цікавих творчих експериментів варто додати соціальну мультимедійну виставу К. Васюкова «Та, що вмирає», у якій підіймається актуальна на сьогодні тема насильства над дітьми. Створивши своєрідну експериментальну платформу «Лаборатория Театра», режисерки Кіра Малініна та Юлія Даниленко актуалізують практику танцювального перформансу у театральному середовищі Харкова: перформанс «Желтым», «Как в коже твоей», «Танцевальные диалоги о любви».

У 2011 р. в Харкові був створений театр «Прекрасные цветы». Їхня перша вистава «Щур», синтез пантоміми, ексцентрики і театру ляльок, викликала неабиякий резонанс у театральному середовищі Харкова. Протягом наступного року «Щур» став учасником багатьох театральних фестивалів міста. У квітні 2013 р. театр презентував свій новий творчий доробок: виставу-сатиру під назвою «ЖИР», у якій, крім звичного складу, беруть участь відомий український музикант і актор Сергій Бабкін зі своєю дружиною Сніжаною Бабкіною. 2014 р. почався з прем'єри вистави «Червоний», у якій розкриваються вічні питання взаємин чоловіка і жінки. У цьому проекті до основного складу театру долучилася актриса Оксана Черкашина.

Серед цікавих робіт, які спрямовані на втілення постмодерністських театральних практик, слід виокремити мім-перформанс, що закликає до миру: «Займайтесь коханням, а не війною». Учасники перформансу, актори театру «Прекрасные цветы» Ігор Ключник, Артем Вусик і Денис Чмельов, будучи поза політикою, хотіли нагадати харків'янам про значущість миру, любові і радості. Вони їздили по місту на велосипедах, посміхалися перехожим, дарували їм квіти. За словами артистів, їхня поява в міському парку ім. М. Горького

насторожила охоронців, які прискіпливо розпитували артистів про акцію. Однак актори, не промовивши жодного слова, дарували нарциси перехожим. «Нас запитували, хто проплатив цю акцію, на чиему ми боці. А кілька дівчат, які також каталися на велосипедах, долучилися до нас, підтримали акцію і поїхали з нами дарувати квіти» [49].

Артем Вусик розповідає, що ролі вони не репетирували, весь перформанс – «чиста імпровізація». «Крім того, коли друзі дізналися про ідею, багато хто вирішив допомогти: хтось намалював плакат і дістав квіти, а у велопрокаті нам абсолютно безкоштовно дали велосипеди» [49]. Серед інших яскравих перформансів та хепенінгів театру слід згадати «Світанок», який відбувався на даху багатоповерхівки, та «Пиріжки з м'ясом» — видовище, що порушувало тему війни між Росією та Україною.

У 2015 р. відбувся незвичайний проект харківського плейбек-театру «Живе дзеркало» – «Вмикай себе в життя», який допомагав переселенцям із Донецької та Луганської областей адаптуватися на новому місці і подолати депресію. Плейбек-театр – оригінальна форма імпровізаційного мистецтва, в якій глядачі розповідають про реальні події, що сталися в їхньому житті, а потім спостерігають, як ці розповіді втілюються в сценічній дії акторами театру. Це явище посідає своє місце між психологією, громадським життям і мистецтвом. Його головна цінність – історії, якими наповнене саме життя. Мета постановок «Живого дзеркала» – створити ритуальний простір, у якому будь-який голос і будь-яка історія, якою б звичайною або незвичайною вона не здавалась, може бути почута і розказана, оскільки вона унікальна й унікально цінна, і саме тому є сенс її розповідати та почути. За чотири місяці трупа з восьми акторів відвідала місця компактного проживання в Харкові, Лозувій, Чугуєві, Слов'янську та інших містах. Вони провели 16 виступів, зустрілися з близько 600 переселенцями і зіграли для них 152 історії, які розповіли самі переселенці. Крім того, актори виступили

в Будинку дитини, де на реабілітації постійно перебувають діти із зони АТО, і провели чотири відкриті репетиції, які відвідали близько 200 охочих.

Актори не обговорюють сценарій і не готуються до виконання. У результаті виникає глибокий та сильний досвід, який збагачує глядачів/учасників в рамках та за межами сцени.

Дія структурована у вигляді епізодів та розгортається за наступною схемою: один із глядачів розповідає історію зі свого життя; розповідь набуває обрисів і сприймається акторами за допомогою короткого інтерв'ю; оповідач спостерігає, як його досвід інсценізується відразу на сцені. Під час останнього етапу оповідач «переживає заново» інсценовану подію. Він уперше або заново відкриває для себе емоційну сторону цієї події, яка була вибірково відфільтрована в його пам'яті. Таким чином, будь-яка розповідь глядачів перестає бути неживим спогадом або викладом певних фактів, обмеженим лише вербальною формою вираження: кожна розповідь стає багатовимірним, багаторівневим, набутиим за допомогою акторів життєвим досвідом.

Водночас решті аудиторії надається можливість простежити зіставлення подібних моментів зі своїм життям, адже глядачі переживають естетичний досвід, ідентифікують себе з персонажами перформансу, у процесі якого проявляються універсальні аналогії соціальних проблем.

За словами організаторів проекту, переселенці розповідали свої історії про те, як вони виїжджали з оселі, рятуючись від війни, як ховалися від обстрілу і втрачали близьких. Імпровізації акторів нерідко викликали в глядачів сльози.

«За відгуками людей ми зрозуміли, що для них дуже важливо бути почутими, адже головним завданням нашого проекту було створити безпечне середовище, яке надавало б можливість висловлюватися на найскладніші теми. Результатом наших вистав стали позитивні зміни в житті глядачів/учасників, підвищення рівня толерантності та емпатії» [172].



Варто зазначити, що сучасна театральна сцена Харківщини набуває ознак діалогу між автором і глядачем. Перформанс, хепенінг, інвайронмент уже не вміщуються в традиційні простори театрів і концертних залів, виходять за рамки світу художньої презентації. Вони проникають у сферу повсякденного життя. «З художньої сфери перформанс потрапляє до соціального – медійного й економічного простору. В акціях, що виконуються з рекламною метою, рекламіст використовує засоби «мистецтва дії»: епатаж, провокацію, залучення до неї. Долаючи межі художньої дії, ці принципи набули універсальності», – зазначає В. С. Романюк [189, с. 8].

У результаті аналізу вистав харківських театрів, основуючись на мистецтвознавчих статтях, інтерв'ю з режисерами, слід зазначити, що у всіх вищенаведених прикладах простежуються поняття творчої ідеї, реалізованої певною взаємодією «автор-глядач», колективність, поліваріантність ідей, просторово-часова дуальність і провокативність. Очевидні нові ролі «автора» і «глядача», де автор не лише інтерпретатор ідей, але й сценарист, і дослідник психоемоційного стану учасників акції. Автор провокує аудиторію, перетворюючись на глядача подальшої сценічної дії. Водночас у глядача виникає право інтерпретації і трансформації авторської ідеї, що робить його співавтором, а перформанс, хепенінг, інвайронмент – полем перевтілень, де всі — рівноправні учасники та перебувають у тісному комунікативному зв'язку. Таким чином, ми можемо спостерігати, що перформанс, інвайронмент і хепенінг є динамічними театральними практиками, за допомогою яких митці можуть висловити не лише своє ставлення до тих чи інших проблем, але й використовувати їх як діалог з суспільством. Слід відзначити зростаючий інтерес до постмодерністських театральних практик у глядачів Харківщини, що дозволяє спрогнозувати про те, що і далі ці культурні формоутворення будуть затребувані українською громадськістю.

**Висновки до розділу 3.** Доведено, що постмодернізм в Україні не є «проявленим» цілісно. Оскільки в нашій країні ще не завершені процеси націо- та державотворення, вітчизняна театральна культура перебуває на перетині модернізму, постмодернізму і навіть постпостмодернізму. Окрім цього, «залишки» радянської театральної культури теж наявні в сучасній театральній культурі України. Актуалізація постмодерністських тенденцій у вітчизняному мистецтві відбувалась і під впливом утворення багатьох субкультур, які зумовили гетерогенність культури як такої.

З'ясовано, що перед театральними практиками, які виникли в межах постмодерністських тенденцій у вітчизняній театральній культурі, постало два найважливіших завдання: з одного боку, знищення залишків радянської ідеології в театральній культурі, з іншого – формування національно-орієнтованих засад як продовження модерних інтенцій.

Встановлено, що сприйняття українським глядачем/учасником постмодерністських практик є контрверсійним: частина цих практик визнавалась і визнається як творчо-конструктивна, частина – як руйнівна.

Доведено, що перехід від моностилістичної театральної культури радянського зразка до постмодерністської полістилістичної театральної культури відбувається в Україні як через копіювання західних постмодерністських зразків сценічної дії, так і через фундування національно-орієнтованих зразків. Загалом такий перехід є «посттравматичним» та «постколоніальним», оскільки руйнує не лише ідеологічні засади минулої культури, але й формує власну національно-орієнтовану театральну культуру. «Перформативний переворот», який на сьогодні відбувається в Україні, є вкрай важливим для такого формування.

Означено, що основною соціокультурною метою рецепції постмодернізму у вітчизняній театральній культурі є формування художньої комунікації нового, «неієрахічного» типу через «перформатування» сталої інституції українського радянського театру на гнучку систему соціально-

художніх динамічних зв'язків, які здатні сформувати у майбутньому українське громадянське суспільство.

На основі аналізу генези постмодерністських театральних практик встановлено, що перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує принципової здатності останнього до інтерпретації, розуміння множинності значень тексту, відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду.

Охарактеризовано формотворчі принципи хепенінгу, перформансу та інвайронменту в просторі української видовищної культури, визначено їхні ключові характеристики: колективність сценічної дії (феномен вистави пов'язаний із співучастю автор-глядач, що виводить його у сферу інтерсуб'єктивного досвіду переживання); ігровий характер сценічної дії (відкритість і варіативність сценарію, вільний вибір поведінкових правил); провокативність та епатажність (зазвичай больові і шоківі афекти, пов'язані з травматичним досвідом, що активізує повернення до глибинних трансформацій психоемоційного стану суб'єкта дії); відсутність диктату Автора; єдність часопростору (дія відбувається «тут» і «зараз», створюючи ефект позачасового переживання, що розгортається одночасно в повсякденному і уявному, реальному та віртуальному світах).

Досліджено сутність означених понять у контексті харківської театральної сцени, зокрема театрів «Прекрасные цветы», «De Facto», «Живе дзеркало». Безпосередня участь глядачів у мистецькій дії впливає на чуттєву сферу людини, що трансформується в міру того, як певні зміни відбуваються в системі візуального і тактильного сприйняття. Показ вистави щоразу є унікальним і неповторним, позаяк глядацька аудиторія повсякчас наповнює театральний простір новими історіями й емоційними переживаннями. Глядач набуває унікального колективного/індивідуального досвіду під час реалізації сценічної дії.

Визначено наступну специфіку роботи режисера у формуванні сценічної дії в контексті культуровимірної сполученості «вираз-рецепція»:

використання документального матеріалу, набуття навичок «сканування» ситуації, монтаж художніх і документальних фрагментів, спонтанність дії та її непередбачуваність.

Аналіз сучасних постмодерністських театральних практик у сфері мистецтва і культури надає достатньо вагомих підстав стверджувати про те, що відбувається зміщення акцентів від «оптикоцентризму» до пріоритету синтетичного, «візуально-тактильного» світосприйняття. Цю нову естетичну «епістему» культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст. з певною часткою умовності можна назвати «перформативною».

## ВИСНОВКИ

Значення дисертаційної роботи полягає у комплексному дослідженні специфіки рецепції постмодернізму в театральній культурі України та визначенні культуротворчого змісту постмодерністських театральних практик: перформансу, хепенінгу й інвайронменту та інших.

Отримані результати сприяли досягненню мети дисертаційного дослідження та вирішенню його завдань, що дало змогу сформулювати такі висновки:

1. Окреслено генезу постмодерністських театральних практик у художній культурі другої половини ХХ ст. на основі аналізу джерел культурологічного та мистецтвознавчого спрямування: так, генеза постдраматичного театру розпочинає «відлік» з 1990-х рр., у період, коли постмодернізм повністю сформувався; водночас перформанс, хепенінг та інвайронмент, породжені добою модернізму, в постмодернізмі наслідують основні його естетичні ознаки та закріплюються як театральні практики (термін «хепенінг» виникає в 60-х рр. ХХ ст. у середовищі акціонізму; інвайронмент, формується з другої пол. ХХ ст.; витоки перформансу можна простежити і в першій пол. ХХ ст., але поширеною театральною практикою перформанс стає лише з другої половини ХХ ст.). Виявлено проблемні вектори джерельної бази: відмінності в розумінні перформансу, хепенінгу та інвайронменту серед критиків, мистецтвознавців і театрознавців сучасності.

2. З'ясовано, що поняття «соціокультурне утворення» вказує на такий методологічний підхід, котрий розглядає терміни «культурне» і «соціальне» як два взаємовідповідні комплементарні аспекти однієї реальності. В русі мислення між ними за траєкторією герменевтичного кола створюється її інтерпретація. Поняття «культурна фігурація» означає не стільки «сутність», скільки сукупність диспозицій і функцій, притаманних соціокультурному утворенню, які націлені на усвідомлення значення «зовнішніх виразів», символізацій, образів. Культурна фігурація визначається не суто

матеріальними характеристиками її членів (соціальним походженням, рівнем доходу і т.д.), а їхньою ментальною диспозицією, прихильністю до певних цінностей. Культурна фігурація є складним утворенням, що може мати як сталий, так і ситуативний характер.

3. Доведено, що рецепції постмодернізму в театральній культурі України існують на макро- і мікрорівні. На макрорівні первісна рецепція постмодернізму виявляє свій руйнівний потенціал, призводячи до зміни статусу суспільно-художніх інституцій, структури традиційних мистецтв (театр, музика, танець та ін.), та актуалізуючи появу інноваційних культурних формоутворень, які вможливають реалізацію індивідом своєї соціальної ролі в дещо іншій якості. Обґрунтовано, що руйнування усталених зв'язків у театральній морфологічній системі, зміни модусів існування кожної ланки театральної морфології призводять до постмодерністського «розсіювання» сталої інституції театру на окремі театральні практики, програмно наближені до культури повсякденності. Інструментарієм такої руйнації стають: іронія, симуляція, стратегія тотальної гри, перетворення Автора на «автора другого порядку», морфологічна гібридизація та еkleктизм.

4. Виявлено, що на мікрорівні значуща зміна в добу постмодернізму призводить до розриву сталих драматургічних структур традиційної драми/вистави на користь розмаїття культурних формоутворень та інноваційної для другої половини ХХ ст. драматургічної техніки — автономної сценічної дії, котра формує новітній театральний інструментарій перетворення особистості на полікультурну дискурсивну особистість, вибір «сутності» якої має здійснити виконавець. Підтверджено, що рецепція руйнування постмодернізмом меж «закритого» тексту та поява некласичної, а потім і посткласичної драматургічної структури вистави, призводить до появи дискурсивних театральних практик, основою яких є сценічна дія, що виходить за межі театру як сталої інституції в культуру повсякденності.

5. Визначено особливості постдраматичного театру в художній практиці України на межі ХХ-ХХІ ст. як перехідної ланки між сталою інституцією театру та новітніми театральними практиками. Саме в постдраматичному театрі відбувається тотальна морфологічна гібридизація: від видово-жанрових утворень до формотворчих, що забезпечує морфологічній театральній системі перехід до автономних театральних практик.

6. Доведено, що культура постмодернізму створює основу для розвитку перформансу, хепенінгу та інвайронменту як самостійно існуючих театральних практик, у яких відбуваються утворення та пристосування інтерактивного «інтерфейсу», сполучення певного типу виконавської виразності та глядацької рецепції, отже, продукування культурної комунікації нового типу. Кожен учасник сценічної дії по чергово виконує ролі виконавця і глядача. З'ясовано, що саме в новітніх театральних практиках на мікрорівні соціально-художньої взаємодії найкраще втілюються опозитності «вираз-рецепція» та «дія-страждання»: вираз набуває необхідної і структурованої відповідної рецепції, яка формує передатну ланку, котра здатна «поглинати» і віддавати певний культурний зміст. Межею «дії-страждання» стає тіло перформера як точка емоційного дотику, яка формує глядацьку чутливість у такий спосіб, що вона стає сприйнятливою до запропонованих мистецьких символізацій.

7. З'ясовано, що перед театральними практиками, які виникли в лоні постмодерністських тенденцій у вітчизняній театральній культурі, постало два надважливих завдання: з одного боку, знищення залишків радянської ідеології, з іншого, — формування національно-орієнтованих засад як продовження модерних інтенцій. Зазначено, що сприйняття українським глядачем/учасником постмодерністських практик виявилось контрверсійним: частина цих практик визнавалась і визнається як творчо-конструктивна, частина — як руйнівна. Доведено, що перехід від моностилістичної театральної культури радянського зразка до постмодерністської полістилістичної театральної культури відбувається в Україні як через

копіювання західних постмодерністських прикладів сценічної дії, так і через фундування власних національно-орієнтованих зразків. З'ясовано, що основною соціокультурною метою рецепції постмодернізму у вітчизняній театральній культурі є формування художньої комунікації нового, «неієрархічного» типу через «переформатування» сталої інституції українського радянського театру на гнучку систему соціально-художніх динамічних зв'язків, які здатні сформувати в майбутньому українське громадянське суспільство.

8. Визначено специфіку регіонального матеріалу постмодерністських театральних практик на прикладі творчих експериментів сучасних харківських театрів, яка полягає в «обігруванні» регіональних проблем, створюючи для глядача/учасника привід для власних висловлювань та рефлексій стосовно суспільно-політичного життя Харкова. На основі аналізу генези постмодерністських театральних практик Харківщини виявлено, що приклади існування театрів «Прекрасные цветы», «De Facto», «Живе дзеркало», «Нефть» тощо демонструють підтвердження загальноукраїнської тенденції рецепції постмодернізму в театральній культурі і відповідно до неї визначають специфіку роботи режисера над сучасною сценічною дією: використання документального матеріалу, навички «сканування» ситуації, монтаж художніх і документальних фрагментів, спонтанність дії та її непередбачуваність.

В межах міждисциплінарних досліджень результати дисертації можуть стати підґрунтям для подальших досліджень новітніх театральних практик у царині вітчизняної культури та мистецтва.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович М. Интервью // Артхроника. 2009. № 2. С. 32–39.
2. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 24.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2008. 501 с.
3. Альтернативная культура : энциклопедия / сост. Д. Десятерик. Екатеринбург : Ультра-Культура, 2005. 240 с.
4. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины ХХ — начала ХХІ века. СПб. : Азбука-классика, 2007. 488 с.
5. Аничкин Т., Петров А. Перформанс, хэппенинг, акция // Праздник. 2005. № 10/ С. 9–11.
6. Апчел О. А. Документальный театр у контексті сучасної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 22 с.
7. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 1. М. : Мысль, 1975. 550 с.
8. Арт-азбука : словарь / под ред. Макса Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/action> (дата звернення: 20.04.2017).
9. Арто А. Театр и его Двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl> (дата звернення: 20.03.2018).
10. Арто А. Театр и его двойник : сборник / пер. с фр. и коммент. С. Исаева. М. : Мартис, 1993. 191 с. : ил.
11. Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. М. : Ad marginem, 2004. 320 с.
12. Бажанов Л., Турчин В. От игры к игре. От хэппенинга к перформанс. За гранью искусства // Декоративное искусство. 1980. № 9. С. 35–37.
13. Базак И. Кристоф Шлингензиф: «Искусство — это жизнь, жизнь — это искусство» // ART UKRAINE : журнал об искусстве. 2011. 2 июня. URL: <http://artukraine.com.ua> (дата звернення: 04.08.2017).

14. Баканурский А. Украинская режиссура в контексте постдраматического театра. URL: [http://www.kurbas.org.ua/projects/kurb\\_chyt\\_5/38-52.pdf](http://www.kurbas.org.ua/projects/kurb_chyt_5/38-52.pdf) (дата звернення: 20.02.2018).
15. Баканурський А. Г., Корнієнко В. В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. 319 с.
16. Барбой Ю. Постдраматический театр и посттеатральный драматизм. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/76/introduction-to-lehman/postdramaticheskij-teatr-ipostteatralnyj-dramatizm-76/> (дата звернення: 14.07.2016).
17. Барт Р. Смерть Автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт : пер. с фр. М., 1994. С. 384–391.
18. Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство ХХ века. М. : Наука, 1978. С. 148–212.
19. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч. 1. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ : Наука, 2002. 336 с.
20. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття. У 2 т. Т. 2. М–Я : енциклопедія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010. 256 с. : іл.
21. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1996. 240 с.
22. Береза Р. П. Формування національної самосвідомості студентів мистецько-педагогічних спеціальностей засобами театралізації народних свят : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання». Київ, 2001. 20 с.
23. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины ХХ века / Гос. ин-т искусствознания. М. : Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
24. Березкин В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М. : Аграф, 2004. 336 с.
25. Березкин В. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? // Театральная жизнь. 1997. № 1. С. 35–39.

26. Бернар А. VOIX! VOIE? О современном поэтическом перформансе // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы : каталог. Кеннингсберг ; Калининград, 1998. С. 13–20.
27. Богомазов Д. Интервью : видеозапись / вел А. Ревецкий. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0FFWVa2J2TU> (дата звернення: 20.04.2017).
28. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М. : Добросвет, 2000. 389 с.
29. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: [http://lit.lib.ru/k/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml) (дата звернення: 08.06.2018).
30. Бокань В. А., Польовий Л. П. Історія культури України : навч. посіб. Київ : МАУП, 2002. 256 с.
31. Бондарєва О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ — початку ХХІ ст : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2007. 40 с.
32. Брехт Б. Об экспериментальном театре. «Малый органон» для театра // Собр. соч. : в 5 т. М., 1965. Т. 5, ч. 2.
33. Брук П. Нити времени. Воспоминания / пер. с англ. // Звезда. 2003. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/bruk.html> (дата звернення: 20.04.2018).
34. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. 265 с.
35. Бычков В., Бычкова Л. ХХ век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63–76 ; № 3. С. 67–85.
36. Бычков В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века. URL: <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm> (дата звернення: 16.03.2017).
37. Бычков В., Маньковская Н. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 47–59.
38. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Человек. 2003. № 12. С. 56–63.
39. Бычков В. Эстетика. М. : Гардарики, 2004. 556 с.
40. Велехова Н. Охлопков и театр улиц. М. : Искусство, 1970. 359 с.

41. Велимчаниця О. Повірити театру // Кіно–Театр. 2012. № 2. С. 3–4.
42. Венедиктова Л. Перформативність. URL: <http://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/#.W6gbodczaUn> (дата звернення: 20.04.2017).
43. Виноградов А. В. Діяльність державних та недержавних інституцій України в площині українсько-російських гуманітарних відносин доби незалежності : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України». Луганськ, 2010. 20 с.
44. Вислова А. В. Культурные индустрии и театр // Культурологический журнал. 2012. № 1. URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j\\_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j_id=9) (дата звернення: 12.03.2019).
45. Вишеславський Г. Просторові композиції в українському сучасному мистецтві: приклад типологізації // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. Київ, 2010. Вип. 7. С. 43–48.
46. Вишеславський Г., Сидір-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Париж ; Київ : Terra, 2010.
47. Воинова З. В. Хеппенінг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления : сб. ст. М., 1975. С. 176–214.
48. Воронин М. Загадочные идеи — на фестивале перформанса в Москве // Первый канал. Новости. 2010. 8 сент. URL: <http://www.1tv.ru/news/culture/160776> (дата звернення: 20.04.2017).
49. Вусик А. Інтерв'ю : машинопис / провела О. Ю. Лачко // Особистий архів О. Ю. Лачко.
50. Гадамер Х.-Г. О праздничности театра // Актуальность прекрасного : пер. с нем. М. : Искусство, 1991. С. 155–165.
51. Гайдабура В. Театральні автографи часу. Київ : Факт, 2007. 292 с.
52. Гирц К. Интерпретация культур : пер. с англ. М. : РОССПЭН, 2004. 560 с.
53. Гирц К. Как мы сегодня думаем // Этногр. обозрение. 2007. № 2. С. 3–16.
54. Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. М. : СТД РСФСР, 1990. 1990. 473 с.
55. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/> (дата звернення: 20.04.2017).

56. Голос Земли. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9hX4aVmYLyc> (дата звернення: 20.05.2017).
57. Горбачов Д. Український авангард // Мистецтво України ХХ століття. Київ : НІГМА, 1998. 224 с.
58. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры. URL: <http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/carnaval> (дата звернення: 24.04.2018).
59. Гройс Б. О музее современного искусства // Художественный журнал. 1999. № 23. С. 27–32.
60. Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата звернення: 12.02.2017).
61. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / пер. с пол. Н. З. Башинджагян. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. 348 с.
62. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 1999. 188 с. (Мистецтво театру).
63. Давыдова М. Конец театральной эпохи. М. : Золотая маска : ОГИ, 2005. 384 с.
64. Давыдова М. Кризис театрального перепроизводства // Openspace.ru сайт. URL: [/projects/139/details/19120](http://os.colta.ru/theatre/projects/139/details/19120) <http://os.colta.ru/theatre> (дата звернення: 20.04.2018).
65. Давыдова М. Общество культурного спектакля // Openspace.ru : сайт. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/139/details/31793/> (дата звернення: 22.03.2016).
66. Давыдова М. Особенности национального театрального бума // Openspace.ru. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/139/details/1086/> (дата звернення: 20.03.2018).
67. Данилкина О. Перформанс — самое честное из искусств. URL: <http://thespot.ru/flow/art/performans-samoe-chestnoe-iz-iskusstv-marina-abramovich-v-moma/> (дата звернення: 10.05.2017).
68. Деготь Е. Критик перед лицом насилия. URL: <http://www.openspace.ru/art/projects/89/details/18780> (дата звернення: 20.04.2017).
69. Деготь Е. Литература: Performance — искусство действия // Декоративное искусство. 1991. № 5. С. 62–64.

70. Деготь Е. Опыты мультисубъектности // Современное искусство в сети : сайт. URL: [www.guelman.ru](http://www.guelman.ru) (дата звернення: 24.03.2018).
71. Деготь Е. Постмодернизм. URL: <http://visart.info/POST/post.htm> (дата звернення: 10.04.2017).
72. Демин Г. Русский театр начала XXI века: время выживания // PRO SCENIUM. Вопросы театра : сб. науч. тр.. М. : КомКнига, 2006. С. 76–97.
73. Демпси Э. Стили, школы, направления. М. : Искусство – XXI век, 2008. С. 222–225.
74. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб. : Петрополис, 2000. 240 с.
75. Діксон С. Цифровий Перформанс: історія нових медіа в театрі, танці, виставі та інсталяції. URL: [http://www.teterin.ru/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129](http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129) (дата звернення: 25.11.2017).
76. Дмитриевский В. Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. М. : Наука, 2001. 176 с.
77. Дні мистецтва перформанс у Львові. URL: <http://www.dzyga.com/dp/en/2013/teatry.html> (дата звернення: 16.04.2016).
78. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2001. 16 с.
79. Евреинов Н. Демон театральности. М. ; СПб. : Летний сад, 2002. 534 с.
80. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В.Тейлора ; пер. з англ. В.Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
81. Ещенко Н. Арт-терапия и социальное искусство. URL: <http://metaform.com.ua/articles/socialnoe-iskusstvo/> (дата звернення: 20.07.2016).
82. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів XX століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Філософія науки». Київ, 2002. 14 с.
83. Жеребкина И. А. Перформативность (в) современной философии: гендерная тревога как политика сопротивления. URL:

[http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/totallogy/2001\\_6/gereb.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/totallogy/2001_6/gereb.htm) (дата звернення: 24.10.2017).

84. Закович М. М., Зязюн І. А., Семашко О. М. Культурологія : українська та зарубіжна культура. Київ : Знання, 2007. 567 с.

85. Заславский Г. Бесподобный Роберт Уилсон // Независимая газета. 2000. № 6. URL: [http://www.ng.ru/culture/2000-05-06/7\\_wilson.html](http://www.ng.ru/culture/2000-05-06/7_wilson.html) (дата звернення: 29.08.2017).

86. Золотухин В. Роузли Гоулберг: «Перформанс стоит не на обочине, а в самом центре искусства XX века» // Театр. 2010. № 1. С. 152–158.

87. 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. С. 37–47.

88. Ильин И. П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. М. : Интрада, 1998. 250 с.

89. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов. М. : Интрада, 2001. 384 с.

90. Исаева Н. Театр и его сумеркигнор: о книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» // Театр. 2013. № 10. URL: <http://oteatre.info/teatr-i-ego-sumerki-o-knige-hans-tisa-lemana-post-dramaticheskij-teatr/> (дата звернення: 16.09.2016).

91. Исаева Н. Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени // Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. М. : Издат. программа Фонда развития искусства драмат. театра режиссера и педагога А. Васильева, 2013. С. 16–25.

92. Калугина Т. П. Постмодернизм — искусство для народа // Человек. 1996. № 3. С. 52–59.

93. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М. ; СПб : Унив. кн., 2002. 272 с.

94. Кизевальтер Г. Перформанс и группа «Коллективные Действия» // Театр. 1991. № 11. С. 69–73.

95. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика // Культура народів Причорномор'я. 2011. № 202. С. 134–137.

96. Клековкін О. Ю. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

97. Ковалев А. Российский акционизм 1990–2000. URL: [https://monoskop.org/images/c/cc/Kovalev\\_Andrey\\_ed\\_Rossiyskiy\\_aktionsizm\\_1990-2000.pdf](https://monoskop.org/images/c/cc/Kovalev_Andrey_ed_Rossiyskiy_aktionsizm_1990-2000.pdf) (дата звернення: 13.11.2017).
98. Ковалев А. Никто полковнику. URL: [http://old.russ.ru/columns/pictures/20040312\\_kov-pr.html](http://old.russ.ru/columns/pictures/20040312_kov-pr.html) (дата звернення: 24.05.2018).
99. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Театральне мистецтво». Київ, 2002. 19 с.
100. Козловский Л. Культура постмодернизма. М. : Республика, 1997. 238 с.
101. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета) ) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Донецьк, 2008. 20 с.
102. Колязин В. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене // Вопросы театра. 2011. Вып. 1/2. С. 86–99.
103. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М. : Вече 2000 : АСТ, 2003. 512 с.
104. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура. Київ : Центр учбової літ., 2010. 584 с.
105. Корифеї українського театру / упоряд. І. О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1982. 309 с.
106. Корн Т. МАД-шоу «Красные» на Гогольfest // Українська культура. 2012. № 10. С. 46–49.
107. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності: монографія / НЦТМ ім. Леся Курбаса. Київ, 2008. 246 с.
108. Корнієнко Н. Новий напрям — синергетика художньої культури (фрагмент майбутньої книги). URL: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah6/2.pdf> (дата звернення: 20.04.2017).
109. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=1766> (дата звернення: 20.05.2018).



110. Космолинская Н. Львов, «Дни – 2013»: блюдечко с золотой каемочкой. URL: <http://artukraine.com.ua/a/lvov-dni-2013-blyudechko-s-zolotoy-kaemochkoj/#.W6gqn9czaUl> (дата звернення: 20.10.2018).
111. Кот К. Українська п'єса може дати новий імпульс Європейському театру // Українська культура. 2013. № 3. С. 67.
112. Кот К. Шаради Померанцева // Українська культура. 2013. № 5. С. 36–38.
113. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Театральне мистецтво». Київ, 2002. 19 с.
114. Кочубейник О. М. Автентичність особистості в інтерсуб'єктивному просторі : автореф. дис. ... д-ра психол. наук : спец. 19.00.05 «Соціальна психологія». Київ, 2011. 32 с.
115. Кошут Дж. Искусство после философии. URL: [http://vcsi.ru/files/art\\_after\\_philosophy.pdf](http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf) (дата звернення: 20.03.2016).
116. Кривцова Ю. Перформанс мигрирует. URL: <http://mmj.ru/index.php?id=158&article=581&type=98> (дата звернення: 20.04.2017).
117. Кругосвет : универс. науч.-попул. онлайн-энцикл. URL: <http://www.krugosvet.ru/> (дата звернення: 24.08.2017).
118. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / сост. и ред.: А. Г. Образцова, Ю. Г. Фридриштейн, пер. с англ. В. В. Воронина и др. М. : Искусство, 1988. 399 с.
119. Крюкова Т. Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. 2006. № 2. С. 202–211.
120. Кулик И. Кацуо Ширага — Герман Нитш : лекция : видеозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V5MfdheAq7A&v1=ru> (дата звернення: 20.04.2017).
121. Кулик И. Театр в культуре Дада // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2.
122. Кулик О. Творец и арт-индустрия : лекция : видеозапись. URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=26&v=MSd8Vg0KXMM](https://www.youtube.com/watch?time_continue=26&v=MSd8Vg0KXMM) (дата звернення: 21.06.2018).
123. Культурология в вопросах и ответах / под ред. Г. В. Драча. М. : Гардарики, 2002. 336 с.

124. Культурология XX век. Т. 2 : энциклопедия / под ред. С. Я. Левита. СПб. : Унив. кн. : Алетейя, 1998. 447 с.
125. Культурология : теория та історія культури : навч. посіб. / за ред. І. І. Тюрменко. Вид. 3-тє, перероб. та допов. Київ : Центр учб. літ., 2010. 368 с.
126. Лавлинский С. П. Перформативный потенциал новейшей русской драмы // Литература и театр: проблемы диалога : сб. науч. ст. / сост. Л. Г. Тютелова. Самара, 2011. С. 224–233.
127. Ланкин В. Г. Основы эстетики. URL: <http://textb.net/17/index.html> (дата звернення: 20.04.2018).
128. Лачко О. Ю. Енвайронмент: естетико-художні особливості // Культура народів Причорномор'я. 2014. № 272. С. 127–130.
129. Лачко О. Ю. Енвайронмент — новаторська театральна практика ХХ століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології: матеріали VII Міжнар. наук.-творч. конф., 9 квіт. 2014 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. С. 108–110.
130. Лачко О. Ю. Культурологічні особливості становлення українського театального перформансу // Культура України. Харків, 2015. Вип. 48. С. 229–237.
131. Лачко О. Ю. Культуроморфний вимір театального постмодернізму // Актуальные проблемы современной науки : сб. тезисов науч. тр. XXXVIII Междунар. науч.-практ. конф., 30 янв. 2019 г. / Междунар. науч. центр развития науки и технологий, Междунар. науч. журн. «Интернаука». Харьков и др., 2019. С. 20–22.
132. Лачко О. Ю. Перформанс: історико-генетичний аспект // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. № 3. С. 36–39.
133. Лачко О. Ю. Перформанс у просторі української театальної сцени // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2015. № 6. С. 125–128.
134. Лачко О. Ю. Перформанс у сучасному театальному континуумі // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. С. 73.

135. Лачко О. Ю. Прийоми ефективного сполучення виражальних засобів сучасного театралізованого видовища // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 211.*
136. Лачко О. Ю. Специфіка театральної вистави крізь призму естетики постмодернізму // *Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації : матеріали XXII Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса, 2015. С. 56.*
137. Лачко О. Ю. Становлення хепенінгу у театральній практиці XX століття // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 3. С. 216–221.*
138. Лачко О. Ю. Трансформації постмодерністських арт-практик в сучасній театральній культурі // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 8, ч. 3. С. 124–127.*
139. Лачко О. Ю. Хепенінг як сучасне репрезентативне явище театру вуличного дійства // *Наукова дискусія: теорія, практика, інновації : зб. матеріалів 2 всеукр. наук.-практ. заоч. конф., 29–30 серп. 2013 р. Миколаїв, 2013. С. 68.*
140. Левченко О. Народження актуального в теорії та практиці contemporary dance: на матеріалі практик Лабораторії сучасного танцю Лариси Венедиктової. Стаття друга // *Курбасівські читання. 2011. № 6, ч. 2. С. 40–53.*
141. Лидерман Ю., Неклюдова М., Рогинская О. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом : материалы круглого стола «Театральность в искусстве и за его пределами» (Лаборатория «Театр в пространстве культуры», РГГУ, ноябрь 2010 г.) // *Новое Литературное Обозрение. 2011. № 111. С. 202–233.*
142. Линецкий В. Постмодернизму вопреки (еще раз о литературе «новой волнь») // *Вестник новой литературы. 1993. № 6. С. 241–249.*
143. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард : пер. с фр. // *Метафизические исследования. СПб., 1997. Вып. 4. С. 224–242.*
144. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem – 93. М., 1994. С. 307–323.*

145. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб. : Алетейя, 1998. 160 с.
146. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург : Урал. гос пед. ун-т, 1997. 317 с.
147. Локшин Б. «The Living Theatre»: репетиция рая. URL: <http://oteatre.info/living-theatre-repetitsiya-рая/> (дата звернення: 220.10.2017).
148. Лях В. Культурология искусства как междисциплинарная константа // Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере : сб. науч. тр. М., 2007. С. 114–124.
149. Маньковская Н. Б. Культурология. XX век : энциклопедия. URL: [http://lib.unibna.ru/search/files/kult\\_kulturology\\_xx\\_vek/kult\\_kulturology\\_xx\\_vek.htm#\\_Тoc524758972](http://lib.unibna.ru/search/files/kult_kulturology_xx_vek/kult_kulturology_xx_vek.htm#_Тoc524758972) (дата звернення: 20.04.2017).
150. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). М. : Ин-т философии РАН, 1994. 220 с.
151. Маньковская Н. Б. Перформанс // Культурология : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. М., 2007. Т. 2. С. 27.
152. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. URL: [http://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/postmodernizm/mankovskaja\\_n\\_b\\_ehstetika\\_postmodernizma\\_2000/54-1-0-1691](http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/mankovskaja_n_b_ehstetika_postmodernizma_2000/54-1-0-1691) (дата звернення: 20.04.2017).
153. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Хрестоматия по культурологии : учеб. пособие / сост.: Лалетин Д. А., Пархоменко И. Т., Радугин А. А. ; отв. ред. Радугин А. А. М., 1998. С. 421–426.
154. Матвеева Л. Л. Культурология : курс лекцій. Київ : Либідь, 2005. 512 с.
155. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия : пер. с фр. СПб. : Ювента : Наука, 1999. 603 с.
156. Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней : энциклопедия / сост. И. Г. Мосин. URL: [http://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/slovari\\_ehnciklopedii/lunnyj\\_svet\\_sankkhi\\_sankkhja\\_karika\\_sankkhja\\_karika\\_bkhashe\\_tattva\\_kaumudi/23-1-0-188](http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/slovari_ehnciklopedii/lunnyj_svet_sankkhi_sankkhja_karika_sankkhja_karika_bkhashe_tattva_kaumudi/23-1-0-188) (дата звернення: 20.04.2016).
157. Мірошніченко Н. Неоритуальність у театрі постмодернізму // Кіно–Театр. 1995. № 1. С. 28–30.

158. Морозова Е. А. Перформанс: жизнь или искусство? // Исцеляющее искусство. 1997. № 1, т. 1. С. 39–48.
159. Морозова Е. А. Провокативность как метод социально-психологического воздействия (на примере авангардного искусства) // Сайт А. Рубцова. URL: <http://rubtsov.penza.com.ru/chitar/7/morozova.htm> (дата звернення: 20.04.2017).
160. Морозова Е. А. Социально-психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства) : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.05. М., 2005. 256 с.
161. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2003. 20 с.
162. Наконечна О. В. Детермінанти художнього образу в контексті театральної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2008. 15 с.
163. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с. : іл.
164. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? URL: <http://theatrumundi.org/2010/10/does-the-postdramatic-theatre-exist/> (дата звернення: 12.05.2017).
165. Обертинська А. Театр просто неба : [про масові театралізовані свята та видовища] // Український театр. 1973. № 5. С. 28–29.
166. Обухова А. Е., Орлова М. В. Живопись без границ: от поп-арта к концептуализму : альбом. М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 176 с. (История живописи. ХХ век).
167. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/43019/Ortega-i-Gasset\\_-\\_Degumanizaciya\\_iskusstva.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/43019/Ortega-i-Gasset_-_Degumanizaciya_iskusstva.html) (дата звернення: 20.04.2017).
168. Осмоловский А. Мастер-класс на фестивале «Территория». URL: <http://www.openspace.ru/mediathek/details/3592> (дата звернення: 20.09.2018).

169. Пави П. Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. 504 с. : ил.
170. Павленко А. Н. Теория и театр. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. 234 с.
171. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
172. Пальчик Н. Інтерв'ю : машинопис / провела О. Ю. Лачко // Особистий архів О. Ю. Лачко.
173. Пахльовська О. Ситуація постмодернізму в Україні: український постмодернізм як клонування без правил // Кіно–Театр. 2001. № 6. С. 2–12.
174. Пелагеша Н. Україна у смислових війнах постмодернізму: трансформація національної ідентичності в умовах глобалізації. Київ : Нац. ін-т стратегіч. досліджень, 2008. 288 с.
175. Переверзева М. Хэппенинг // Музыкальная культура США XX века : учеб. пособие. М., 2007. С. 455–468.
176. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Harmony : междунар. муз. культурол. журнал. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=114> (дата звернення: 20.04.2016).
177. Перформанс «Куб» от ArtTus в Labcombinat : видеозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g10AYYShFAM> (дата звернення: 20.11.2018).
178. Петров В. Хэппенинг в искусстве XX в. // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. Т. 16. С. 212–215.
179. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / общ. ред. А. Ф. Loseva. М. : Мысль, 1999. 528 с.
180. Платонова Н. Театральный карнавал на улицах Москвы // Юный художник. 2001. № 11. С. 8–9.
181. Полікарпов В. Лекції з світової культури. Київ : Знання, 2006. 359 с.
182. «Понтий Пилат» под открытым небом. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vSyIOS8IDFE> (дата звернення: 20.04.2017).

183. Популярная история живописи. Западная Европа / авт.-сост.: Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина, О. В. Семенова. М. : Вече, 2001. 480 с. : ил.
184. Постмодернизм : энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск : Интер-прессервис : Кн. дом, 2001. 1040 с.
185. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М. : Рефл-бук, 2001. 656 с.
186. Приходько В. Эпоха постмодернизма в современном художественном искусстве // Арт Галерея. URL: <http://veronikart.uanames.com/index.php> (дата звернення: 11.04.2017).
187. Разумный В. А. Игра – искусство или искусство – игра? : (парадокс амбивалентности). М. : АПРИКТ, 2000. 200 с.
188. Ритуал. Театр. Перформанс // Материалы стенограмм лаборатории режиссеров под руководством И. Уваровой. М., 1999. Март.
189. Романюк В. С. Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2008. 18 с.
190. Рубб А. А. Размышления о нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть. М. : ВК, 2004. 604 с.
191. Руднев П. Как меняется современный российский театр? : лекция : видеозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RiNW2eIm6cI> (дата звернення: 20.04.2017).
192. Савчук В. Конверсия искусства. СПб. : Петрополис, 2001. 288 с.
193. Савчук В. Метакритическая решительность // Художественный журнал. 2004. № 55. С. 56–59.
194. Савчук В. О перформансе и театре // Режим актуальности. URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/actual\\_06.html](http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/actual_06.html) свободный (дата звернення: 12.11.2017).
195. Савчук В. Режим актуальности. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. 280 с.
196. Сагіна Ю. В. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2009. 20 с.

197. Салтанова М. В. Игровые стратегии музея современного искусства // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. СПб., 2009. № 101. С. 252–258.
198. Самые знаменитые режиссеры: Ежи Гротовский // «Ах, этот театр, театр» : сайт. URL: <http://teatr-teatr.ru/index.php?artcat=2&see=181> (дата звернення: 28.04.2018).
199. Саркісян Р. Інтерв'ю : машинопис / провела О. Ю. Лачко // Особистий архів О. Ю. Лачко.
200. Сартр Ж.-П. К театру ситуаций : пер. с фр. // Как всегда — об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 92–94.
201. Свято Р. Мушля вишуканої поезії від Володимира Свідзінського // Кіно–Театр. 2012. № 2. С. 2.
202. Свято Р. Таврійські театральні традиції // Кіно–Театр. 2011. № 5. С. 11–15.
203. Семенова Е. А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика» // Педагогика искусства. 2009. № 3. URL: [http://www.art-education.ru/AEmagazine/archive/nomer-3\\_009/semenova/semenova\\_06\\_09\\_2009.htm](http://www.art-education.ru/AEmagazine/archive/nomer-3_009/semenova/semenova_06_09_2009.htm) (дата звернення: 20.03.2019).
204. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М. : Прогресс-Традиция, 2004. 336 с.
205. Силантьева И. И. Виртуальный человек в пространстве времени театра // Философские науки. 2007. № 8. С. 99–106.
206. Силин А. Д. Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках. Ч. 2 : учеб. пособие. М. : Совет. Россия, 1987. 164 с.
207. Скорнякова М. Реформа театрального пространства (эксперименты Луки Ронкони) // Западное искусство. XX век. Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997. С. 99–128.
208. Смильк А. Свободный Танец: перформанс и жизнь // Еженедельник «2000». 2006. URL: <http://www.freedance.org.ua /data/press/ 25.htm> (дата звернення: 20.04.2017).



209. Смирнягина Т. Театр мечты Вячеслава Полунина // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов : сб. ст. СПб., 2004. С. 163.
210. Соколов Е. Г. Формула театра // Метафизические исследования : альманах Лаб. метафизич. исследований при филос. фак. СПбГУ. СПб., 1997. Вып. 1. Понимание. С. 97.
211. Сомова О. Інтерв'ю : машинопис / провела О. Ю. Лачко // Особистий архів О. Ю. Лачко.
212. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003. 271 с. : іл.
213. Студницький Р. О. Художня іронія у дискурсі дизайну постмодернізму // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура. 2007. № 7. С. 115–124.
214. Театр «Тень» : сайт московского театра «Тень». URL: <http://ttttttttt.ru> (дата звернення: 18.04.2019).
215. Тейлор Б. Art today. Актуальное искусство 1970–2005 / пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М. : Слово/Slovo, 2006. 256 с.
216. Турчин В. С. Образ «двадцатого» в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М., 2003. 648 с.
217. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М. : Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
218. Уваров М. С. Элитарен ли постмодернизм? // Вопросы культурологии. 2005. № 8. С. 81–89.
219. Уварова Е. Д. Вокзалы, сады, парки // Развлекательная культура России XVIII–XIX в. : очерки истории и теории. СПб., 2000. С. 326.
220. Уварова Т. Театральне мистецтво в контексті постмодерністської культури. Режим доступу: <http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/4621/45-53.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.04.2017).
221. Усовская Э. Постмодернизм : учеб. пособие. Минск : ТетраСистем, 2006. 256 с.

222. Фадеева А. Мир искусства и мир перформанса. Традиции отечественного искусства XX века в практике московского перформанса 1970–80-х годов. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/fadeeva/> (дата звернения: 05.10.2016).
223. Фархадов Р. Джон Кейдж — «парадоксов друг» // Электронный портал культуры и искусств. URL: [http://kultura.Az/articles.php?item\\_id=20080505050613058&sec\\_id=16](http://kultura.Az/articles.php?item_id=20080505050613058&sec_id=16) (дата звернения: 20.04.2017).
224. Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии. Система : сб. ст. / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Ин-т театроведения свобод. ун-та г. Берлина. СПб., 2004. 198 с.
225. Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма? // Авангард. Постмодернизм (литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр). М., 2008. С. 147-158.
226. Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в мир // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр : сборник / В. И. Березкин и др. ; ред.-сост. В. Ф. Колязин. М., 2008. С. 481–502.
227. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М. : Междунар. театр. агентство «Play&Play» : Канон+, 2015. 376 с.
228. Флюксус: поживем-увидим : материал с выставки яё1. URL: <http://mammmdf.ru/exhibitions/exhibition-fluxus-wait-and-see> (дата звернения: 20.04.2017).
229. Фрай М. Перформанс. Арт-азбука современного искусства. URL: [www.Gif.ru/azbuka/p.htm/](http://www.Gif.ru/azbuka/p.htm/) (дата звернения: 20.05.2018).
230. Харт К. Постмодернизм. М. : ФАИР-ПРЕСС, 2006. 272 с.
231. Хейзинга Й. Homo Ludens : ст. по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. М. : Прогресс Традиция, 1997. 416 с.
232. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М. : Наука, 2006. 646 с. (Искусство в исторической динамике культуры).
233. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова, 2003. 607 с.

234. Чернова І. В. Ігрові стратегії в інструментальному театрі постмодернізму // *Культура і сучасність*. 2008. № 2. С. 65–68.
235. Чудовська-Кандиба І. А. Перформанс візуальних комунікативних практик у сучасному соціокультурному просторі // *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства* : зб. наук. пр. Харків, 2009. Вип. 15. С. 280–282.
236. Чужинова І. Гогольфест: проект у ризиківаннях. URL: [http://www.kurbas.org.ua/projects/kurb\\_chyt\\_5/183-193.pdf](http://www.kurbas.org.ua/projects/kurb_chyt_5/183-193.pdf) (дата звернення: 20.04.2017).
237. Шароев І. Г. Режиссура естрады и массовых представлений : учеб. для высш. театр. учеб. заведений. М. : Просвещение, 1986. 461 с.
238. Шевнюк О. Українська та зарубіжна культура. Київ : Знання-Прес, 2003. 277 с.
239. Шевченко Н. Акторські технології експериментального європейського театру як етичний вимір культури ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : рукопис // Особистий архів автора.
240. Шевченко С. Л. Автентичність екзистенції в «негативному» та «позитивному» екзистенціалізмі : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Етика». Київ, 2009. 19 с.
241. Шейко В. М., Александрова М. В. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2009. 312 с.
242. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. 623 с.
243. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ ст.) : у 2 т. : монографія. Харків : Основа, 2001. Т. 1. 518 с. ; Т. 2. 399 с.
244. Шелюто В. М. Вплив постмодерністського світогляду на процес десакралізації естетики. URL: [www.filisof.com.ua/jornel/M\\_59/Sheluto.pdf](http://www.filisof.com.ua/jornel/M_59/Sheluto.pdf) (дата звернення: 20.04.2017).

245. Шилова Л. В. Розвиток українського театрального мистецтва в Криму (40–90-ті рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2010. 20 с.
246. Шишкова Т. Как сделать хэппенинг. Аллан Капроу, 1966 // Коммерсант Ъ. 2012. № 3.
247. Шютц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом. М. : РОССПЭН, 2004. 1056 с.
248. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике. СПб. : Акад. проект, 2004. 384 с.
249. Элиас Н. Придворное общество : исследования по социологии короля и придворной аристократии. М. : Языки славян. культуры, 2002. 368 с.
250. Энциклопедия искусства ХХ века / авт.-сост. О. Б. Краснова. М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. 352 с.
251. Эпштейн М. Н. Информационный взрыв и травма постмодерна. URL: [www.philosophy.ru](http://www.philosophy.ru) (дата звернення: 20.12.2018).
252. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М. : Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.
253. Эпштейн М., Савчук В. Светлой памяти постмодерна посвящается... // Художественный журнал. 2007. № 64. URL: [www.xz.gif.ru/numbers/64/epshtein-savchuk](http://www.xz.gif.ru/numbers/64/epshtein-savchuk) (дата звернення: 20.04.2017).
254. Юнисов М. В. От ритуала к театру и назад : сборник // Мифологические представления в народном творчестве. М. : Рос. ин-т искусствоведения, 1993. 283 с.
255. Яремчук Н. Гогольfest – 2012 : театр блазнів і пророків // Українська культура. 2012. № 10. С. 42–45.
256. Яремчук Н. «КомА» у столичному молодому театрі // Українська культура. 2012. № 11/12. С. 25–27.
257. Adrian H. Total Art : Environments, Happening and Performance. New York : Oxford University Press, 1974. 216 p.
258. Brook P. The Empty Space. New York : Touchstone, 1996. 176 p.
259. Burke K. A Grammar of Motives. Berkeley : University of California, 1969. 530 p.

260. Chambers C. *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. New York, 2002. 865 p.
261. Fischer-Lichte E. *Culture as Performance. Theatre history as cultural history*. URL: [http://ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika\\_def.pdf](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf) (дата звернення: 20.04.2017).
262. Fischer-Lichte E. *The transformative power of performance: a new aesthetics* / [translated by Saskya Jain]. Routledge, 2008. 232 p.
263. Geertz C. *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton : Princeton University Press, 2000. 271 p.
264. Geertz C. *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York : Basic Books, 1983. 244 p.
265. Geertz C. «Local Knowledge» and It's Limits : Some Obiter Dicta // *The Yale Journal of Criticism*. 1992. Vol. 5, № 2. P. 129–135.
266. Goffman E. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York : The Maple Press, 1986. 586 p.
267. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh, 1956. 163 p.
268. Goldberg R. L. *Performance. Live Art Since the 60s*. Thames and Hudson. London, 1998.
269. Goldberg R. L. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York : Thames & Hudson, 2005. 256 p.
270. Hassan I. *Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne -Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch*. Berlin, 1994. P. 47–56.
271. Kaprow A. // *Journal of Contemporary Art*. URL: <http://www.jca-online.-com/kaprow.html> (дата звернення: 28.05.2018).
272. Kaprow A. *Assemblages, Environments and Happening*. New York : Agon, 1966. 112 p.
273. Kaprow A. *Happening in the New York Scene* // *Art News*. 1961. №3. P. 36–39.

274. Kaprow A. How to make a Happening. URL: <http://www.scribd.com/doc/37550448/Allan-Kaprow-How-to-Make-a-Happening> (дата звернення: 20.07.2016)
275. Kennedy D. The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. New York : Oxford University Press, 2003. 1618 p.
276. Langer S. Feeling and Form. A Theory of Art. New York : Charles Scribner's Sons, 1953. 415 p.
277. Lehman H.-Th. Postdramatic Theatre. London ; New York : Routledge ; Frankfurt am Main, 2006. 460 p.
278. Mason B. Street Theatre and Other Outdoor Performance. London : Routledge, 1992. 232 p.
279. Pearson M. Site-Specific Performance. Palgrave, 2010. 207 p.
280. Romanska M. The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in 'Akropolis' and 'Dead Class', Anthem Press, 2012. 420 p.
281. Rous B. Authocritique: Essay on Art and Anti-Art. 1963–1987. New York, 1988, P. 261.
282. Schechner R. Environmental Theatre. New York : Hawthorn, 1973. 339 p.
283. Schechner R., McNamara B., Rojo J. Theatres, spaces, environments: Eighteen projects. New York : Drama Book Specialists, 1975. 181 p.
284. Schechner R. Performance Studies. An Introduction. New York : Routledge, 2002. 288 p.
285. Schechner R. Performance Theory. New York : Routledge, 1988. 432 p.
286. Schechner R. The End of Humanism: Writing on Performance. New York : PAJ Publications, 1982. 128 p.
287. Tate Glossary of Modern Art. URL: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary> (дата звернення: 20.10.2018).
288. The Oxford Dictionary of Art. URL: <http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia> (дата звернення: 10.02.2019).

## ДОДАТОК

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті у фахових наукових виданнях, які входять до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Лачко О. Ю. Енвайронмент — новаторська театральна практика: естетико-художні особливості // *Культура народів Причорномор'я* : науч. журнал. Симферополь, 2014. № 272. С. 127–130.
2. Лачко О. Ю. Перформанс: історико-генетичний аспект // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків, 2014. № 3. С. 36–39.
3. Лачко О. Ю. Становлення хепенінгу у театральній практиці ХХ століття // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. [Сер.] Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 3. С. 216–221.
4. Лачко О. Ю. Перформанс у просторі української театральної сцени // *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. [Сер.] Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2015. № 6. С. 125–128.
5. Лачко О. Ю. Трансформации постмодернистских арт-практик в современной украинской театральной культуре // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2015. № 8. С. 124–127.
6. Лачко О. Ю. Культурологічні особливості становлення українського театального перформансу // *Культура України*. Харків, 2015. Вип. 48. С. 229–237.

*Тези доповідей на наукових конференціях:*

7. Лачко О. Ю. Прийоми ефективного сполучення виражальних засобів сучасного театралізованого видовища // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.* : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 18–19 квіт. 2013 р. Харків : ХДАК, 2013. С. 211.
8. Лачко О. Ю. Хепенінг як сучасне репрезентативне явище театру вуличного дійства // *Наукова дискусія: теорія, практика, інновації* : зб. матер. 2 всеукр. наук.-практ. заочної конференції 29–30 серп. 2013 р. Миколаїв, 2013. С. 68.

9. Лачко О. Ю. Перформанс у сучасному театральному континуумі // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 24–25 квіт. 2014 р. Харків : ХДАК, 2014. С. 171–172.*
10. Лачко О. Ю. Енвайронмент — новаторська театральна практика XX століття // *Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології : VII Між. наук.-творча конф., 9 квіт. 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 108–110.*
11. Лачко О. Ю. Специфіка театральної вистави крізь призму естетики постмодернізму // *Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації: XXII Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса, 2015. С. 56.*
12. Лачко О. Ю. Культуроморфний вимір театального постмодернізму // *XXXVIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасної науки» (Харків – Відень – Берлін – Астана), 2019. С. 20.*

### **ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**

Апробацію отриманих результатів дослідження здійснено в формі виступів і доповідей на:

міжнародних конференціях:

1. «Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації» (Одеса, 2015 р.) – заочна участь;
2. «Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології» (Київ, 2014) – очна участь;
3. «Актуальні проблеми сучасної науки» (Харків – Відень – Берлін – Астана, 2019) – заочна участь;

всеукраїнських конференціях:

- 4-5. «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2013, 2014 рр.) – очна участь;
6. «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (Миколаїв, 2013) – заочна участь.