

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ  
НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

на тему:  
**«Театральна діяльність України в контексті сучасних соціокультурних процесів»**

Виконав: студент II курсу  
групи МСМ–11–21  
спеціальності 026 «Сценічне  
мистецтво»

**Матушенко Ігор  
Валерійович**

Керівник:  
Доктор мистецтвознавства,  
доцент, професор НАКККіМ  
**Погребняк Галина Петрівна**

Рецензент:  
професор Національної музичної  
академії України ім  
П.І.Чайковського, заслужений  
діяч мистецтв України,  
**Ільченко Петро Іванович**

Допустити до захисту  
Протокол засідання кафедри  
№ \_\_\_ від \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.  
Завідувач кафедри, професор  
\_\_\_\_\_ Гирич В.С.

Київ–2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>Розділ 1. Джерельна база театральної діяльності в Україні</b>	
1.1. Історико-теоретичні передумови вивчення сценічного мистецтва в Україні .....	7
1.2. Особливості розвитку українського театру.....	18
1.3. Сучасний стан театральної діяльності в Україні.....	24
<b>Розділ 2. Специфіка театральної діяльності в Україні</b>	
2.1. Базові засади театральної діяльності.....	39
2.2. Основні функції театральної організації в Україні.....	46
2.3. Порівняльна характеристика театральної організації в Україні та за кордоном.....	49
<b>Розділ 3. Театральна діяльність України в контексті сучасних соціокультурних процесів</b>	
3.1. Сприймаюча підсистема як базова та визначальна у функціонуванні та розвитку театру.....	56
3.2. Перспективи театральної діяльності в Україні.....	69
<b>Висновки</b> .....	77
<b>Список використаних джерел</b> .....	81

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** В останні роки відчувається дуже серйозна проблема фінансування театральної діяльності в усіх областях та регіонах України, яка особливо поглибилась після 24 лютого 2022 року, у зв'язку з повномасштабною війною Російської Федерації проти нашої держави. І виникли дуже складні проблеми перед усіма артистами та функціонерами, що впритул займаються театральною справою.

В останні роки акценти української театральної галузі серйозно зміщуються. Ми бачимо це на прикладі пріоритетної важливості досліджень тематики організації театральної справи, тобто театального менеджменту замість колишніх досліджень соціології глядацьких настроїв та уподобань.

Українські дослідники приділяють більше уваги вивченню змісту соціально-художньої практики, тобто «соціології театральної культури» як різновиду художньої, що дає змогу розглянути історію театру в динаміці соціокультурних перетворень і зацентувати інтерес на необхідності формування культури театального менеджменту. Воно також дозволяє дослідити соціальні механізми буття театральної творчості в контексті сучасних художніх потреб і споживання.

**Об'єкт дослідження.** Розвиток театральної діяльності в Україні.

**Предмет дослідження.** Театральна діяльність в Україні в контексті сучасних соціокультурних процесів.

**Мета дослідження.** Розглянути театральну діяльність України в контексті сучасних соціокультурних процесів, що відбуваються на тлі переходу української економіки на ринкові засади, засвідчити розбалансованість механізмів, передбачених функціонуванням театру як соціокультурного інституту, окреслити терміновий перегляд сталих його моделей на користь самоуправління та самоорганізації, які дозволяють свідомо підходити до регулювання всіх підсистем театральної творчості.

### **Завдання дослідження**

1. Обґрунтувати, що в період глобальних соціальних перебудов, які переживає українське суспільство, утворюються нове відношення до театральної справи.

2. Виявити сучасні тенденції, що дають імпульс театральній діяльності.

3. Встановити причини, які обумовлюють труднощі існування театру у перехідний період.

4. Проаналізувати комплекс різних обставин, що впливають не тільки на театральну діяльність, а на сучасне мистецтвознавство та культурологію загалом.

5. Розглянути специфіку діяльності театрів в Україні за їх територіальним розташуванням.

6. Проаналізувати перспективу діяльності українських театрів в контексті сучасних соціокультурних процесів.

**Методологія дослідження.** У ході дослідження було використано такі методи: аналітичний, культурологічний, системний, емпіричний та соціологічного спостереження.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше:

- розглянуто функціонування драматичних театрів в Україні у контексті соціально-художніх та економічних реалій сьогодення;

- узагальнено методологію дослідження проблем, пов'язаних з діяльністю театру як соціально-культурного інституту;

- визначені фактори, що впливають на його формування як цілісного утворення та показники, в яких театральна діяльність репрезентує свої соціальні функції у взаємовідносинах з владою, публікою, критикою, громадськістю;

- розкрито специфічно-професійні якості цієї діяльності, від яких залежить її соціальна ефективність (репертуар, творчий потенціал театральних працівників, їхня професійна компетенція та включеність у соціальні взаємини);

- виявлені соціально-культурні закономірності, які зумовлюють регіональні особливості професійної діяльності українських драматичних театрів та накреслені напрямки її оптимізації в контексті сучасних суспільних трансформацій.

**Практична значимість дослідження.** Сформульовані в роботі основні теоретичні положення і висновки можуть бути використані для подальшого розроблення методичних рекомендацій, курсів лекцій, навчальних посібників, матеріалів конференцій, практикумів, симпозіумів, навчальних посібників, підручників та іншого матеріалу з розгляду проблем функціонування театральної діяльності в Україні.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати дослідження обговорювались на Одинадцятій міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність» (Київ, 2021), Шостій Всеукраїнській конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: Сучасний науковий вимір» (Київ, 2022).

1. Матушенко І.В. Театральне мистецтво як особлива система соціокультурної діяльності держави // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 190–192.

2. Матушенко І.В. Сценічне мистецтво України в сучасних соціокультурних умовах // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VI Всеукраїнської наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3 листопада 2022 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 125–126.

**Структура дипломної роботи** обумовлена логікою розкриття теми, метою та завданням дослідження. Вона складається зі вступу, трьох розділів, які містять вісім підрозділів, висновків, списку використаних джерел (63).

Загальний обсяг роботи – 85 сторінок, із них основний текст складає 80 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

### 1.1. Історико-теоретичні передумови вивчення сценічного мистецтва України

Театральне мистецтво зародилося ще до нашої ери в античні часи і завжди було для численних культурних народів великою цінністю, яка мала незвичайне моральне, культурне і громадське значення як база, що безпосередньо давала громадянам все те, що придбали життя, наука і знання[1]. Чим світліші часи, чим колоритніший розквіт національного життя, тим більше з'являється матеріалу для драматичної творчості, яка стає найвірнішим дзеркалом почувань, ідей та змагань, якими людство в даний час жило. Український народ мав багаті традиції у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи і проти чого так гостро виступали давні проповідники й моралісти. Основою існування театрального мистецтва є гра акторів, початок майстерності якої ми знаходимо у найпростіших елементах підсвідомої гри мисливців – звіроловів, наших далеких пращурів, найдревніших жителів Землі. Полюючи на звіра, мисливець одягався в шкіру ведмедя чи бізона, наслідував їх поведінку і голос, підпускаючи його ближче. При цьому він ставав ніби актором, але не для гри чи розваги, а заради свого мисливського успіху. У цьому наслідуванні – зародок майбутнього реалістичного театрального мистецтва. Але в Україні завжди існували передумови для виникнення самобутнього театру, бо український народ від найдавніших часів мав у своїх звичаях і обрядах зародки драми. З XI століття відомі театральні вистави ярмаркових, весільних дідів, скоморохів, елементи театру були в церковних обрядах. Витоки театрального мистецтва України сягають княжої доби, коли мандрівні актори-скоморохи розважали народ своїми діями — танцями, піснями, завжди доречними та актуальними. Наші князі, користуючись здобутками візантійської культури, запрошували скоморохів, які забавляли глядачів своєю музикою, співами і виставами та

перевдягалися для своїх виступів. Це були перші костюмовані виступи українського театрального мистецтва[20]. Найстаршими пам'ятками побуту скоморохів на наших землях були згадки в літописах у різних церковних писаннях та фрески на стінах і фіглярах Софійського собору в Києві. Походять вони з XI або XII ст. та представляють різні сцени, які скоморохи грали перед князями й боярами. Але згодом скоморохи почали переїжджати з міста в місто, із села в село і стали улюбленцями глядачів. Незважаючи на заборони духовних моралістів та аскетів, але людям подобалось їх мистецтво, особливо на ярмарках. Останні записи про скоморохів зустрічаються в XVI ст. [14].

В епоху Середньовіччя з Візантії до нас прийшла релігійна літургійна драма. Пізніше, під кінець XVI ст., доходить до нас західноєвропейська релігійна драма, в якій перевагу над латинською взяла народна українська мова. Ці драми виконувались спочатку по костьолах перед святами. У нас такі вистави особливо поширювали єзуїти. Отже, були там різдвяні драми, народження Ісуса і прихід пастирів, трьох царів, Ірода, вбивання віфлеємських дітей перед святом трьох царів, Христові муки у страшний тиждень. Із часом ці драми вийшли за межі церковної суворості, поширюючи зміст з пастухами чи вояками, що мали більш реалістичний характер. Тоді духовенство почало виступати проти них і вигнало драму з церкви. За драму взялися веселі братства, різні весельчаки, які вважали своїм завданням забавляти й смішити народ. Щоб розвіяти нудні розмови, її наповнили драматичними сценами. Це були так звані інтермедії та інтерлюдії, котрі з часом дали початок новочасній комедії.

«До кінця XVI – початку XVII століття на території України театральне мистецтво не було настільки розвинутим, як у країнах Західної Європи. Адже ригористична (ригоризм – суворе, надмірно дріб'язкове дотримання яких-небудь моральних принципів) православна церква не допускала тих вільностей у своїй обрядовості, які мали місце в латинському церковному обряді, внаслідок чого там розвинувся церковний, а згодом і



світський театр. Учені припускають, що ті зразки народної творчості, які дійшли до нашого часу, у другій половині XVII— упродовж XVIII ст. мали найбільше побутування в Україні. Перші зразки драми у XVI - XVII століттях прилюдно виголошувалися учнями київських Братської та Лаврської шкіл. Важливими осередками розвитку релігійної драми у цей час були також Львівська братська школа та Острозька академія. У XVII – XVIII століттях широкого розмаху набули вертепи – мандрівні театри маріонеток, які виконували різдвяні драми та соціально-побутові інтермедії.

На другу половину XVII — першу половину XVIII ст. припадає період подальшого розвитку, започаткованого наприкінці XVI ст. українського шкільного театру. Якщо до першої половини 30-х рр. XVII ст. головним осередком українського шкільного театру був Львів, то у другій половині XVII ст. його центром стає Київ, власне, Києво-Могилянській колегіум. Саме наприкінці XVI — на початку XVII ст. український театр розвивається у вигляді найпростіших його виявів — декламацій і діалогів.

Декламація — це віршовані панегірики у формі привітань, надгробних промов, написів, послань. Темами їх були герби або їх елементи, якісь найновіші події (війна, укладання миру, зустріч або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога; релігійні свята — Різдво, Великдень та ін., важливі історичні події тощо). Виконувались декламації гуртом у шкільних класах, або в церквах без сценічних атрибутів, але під час проведення свят чи урочистостей допускалося скупе сценічне оформлення (виконавці, одягнуті у відповідні костюми реальних або алегоричних постатей, декламували серед декорацій, вдаючись до відповідних жестів). Збереглися декламації Лазаря Барановича, Димитрія Туптала, Петра Поповича-Гученського, присвячені Ісусу Христу. З курсів поезики і риторики, які викладалися в українських школах у другій половині XVII ст., до нас дійшли тільки деякі, починаючи з XVII ст., але й вони дають конкретне уявлення про той обсяг знань, які здобували студенти в галузі драматичної творчості і сценічного мистецтва.

Написанням і розігруванням драматичних творів керував учитель поетики, хоча початки декламації, виразного читання викладав учитель риторики. Хоч ці твори мали релігійно-дидактичний характер, тогочасна дійсність відбивалася в них у вигляді світських елементів, де були відгуки на окремі актуальні питання сучасності. У XVII ст. на території Східної Галичини й у Києві з'являються зразки поетичних панегіриків, написаних у формі декламації та у стилі бароко[34,53-54]».

Дуже важливий вплив на розвиток театрального мистецтва в Україні відіграв рух зародження шкільного театру в різних місцевостях. «Розвиток шкільного театру припадає на другу половину XVII — першу половину XVIII ст. У київських шкільних драмах, окрім релігійних тем, піднімалися питання утвердження загальнолюдських цінностей, втілених в алегоричних образах і релігійних розмірковуваннях. Шкільний репертуар у кожному окремому випадку диктував сценічне обладнання сцени. Найбільша частина його вимагала містеріальної сцени для виставлення різдвяних і великодних драм, у яких відповідно до тогочасної барокової естетики зображувались різні місцевості на землі, уявні картини неба, раю і пекла в алегоричних образах. Історичні п'єси обмежувалися доволі скупими декораціями. Інші види п'єс — декламації і діалоги — виставлялися взагалі без сценічних пристосувань, за наявності лише завіси. Алегоричні постаті українського шкільного театру одягалися відповідно до античних і середньовічних уявлень про одяг міфічних, біблійних та історичних осіб. Кожна постать мала в руках характерні символи, які відрізняли один образ від іншого. Серед шкільних драм, написаних і виставлених протягом першої половини XVIII ст., основне місце продовжують посідати драми різдвяного й великоднього циклів. Деякі з них дійшли до нас без заголовків, дат створення, деякі — анонімні і без дат написання чи вистави. Найкращою українською шкільною драмою типу мораліте є «Воскресіння мертвих» Георгія Кониського. У п'єсі змальовано картину соціальної нерівності, жорстокої експлуатації простих людей панівною верхівкою, беззахисність бідняків перед представниками влади,

викрито несправедливе судочинство, пов'язане з хабарництвом. Драми на історичні теми стали вершиною української шкільної драматургії першої половини XVIII ст. («Владимер» Феофана Прокоповича (1705), «Іосиф Патріарха» Лаврентія Горки (1708), «Милость Божія...» невідомого автора (1728)). У трагікомедії «Владимер» розповідається про прийняття християнства князем Володимиром Святославовичем, але насправді йдеться про державно-культурницьку діяльність гетьмана Івана Мазепи, якому й присвячено цей твір.

На другу половину XVII — першу половину XVIII ст. припадає значна кількість давньої української інтермедії. Вони відзначаються яскравими характерами персонажів, гострими, дійовими, комедійними контрастами і композиційною стрункністю. В одних із перших інтермедій, що дійшли до нас, сюжет був простим, а в інших він взагалі нерозвинений. В основі одних лежать мандрівні анекдоти й казки, в основі інших — веселі бувальщини з народного життя, але всі інтермедії за своєю природою близькі до імпровізаційного театру різних народів — від грецького міма до італійської комедії масок дель арте. Шарж, гротеск, бурлеск, пародія, макаронічна мова були в інтермедії засобами комічного. Дійовими особами виступають українські селяни, козаки, цигани, євреї-корчмарі, німці, студенти. Зміст інтермедій зводиться в основному до суперечок, які здебільшого закінчуються бійками. Сперечаються іудеї з християнами, батько з сином, німець з українським селянином, польський шляхтич з козаком, циган і єврей з селянином тощо. У кращих своїх зразках українська інтермедія була гострою політичною сатирою на окремі соціальні явища тогочасного суспільства, в ній звучали мотиви визвольної боротьби українського козацтва проти польської шляхти, викривалися гнобителі народу — шляхтичі, пани, православні, уніатські католицькі священики. Українські інтермедії та інтерлюдії надавали виконавцям надзвичайно широкі можливості для відтворення різноманітних, індивідуалізованих рис, зображених персонажів,

для застосування різнобарвних художніх засобів і виразних сценічних прийомів акторської майстерності. Популяризаторами інтермедій у народному середовищі були переважно спудеї (студенти) Києво-Могилянської академії, школярі тогочасних колегіумів в Україні. Особливо під час вакацій (канікул), щоб заробити собі на прожиття, вони влаштовували інтермедійні вистави. У практиці українського шкільного театру XVII—XVIII ст. інтермедії посідали другорядне місце стосовно серйозної драми[34, 55-56]».

Окремою сторінку розвитку театральної справи в Україні стоїть вертепне дійство, яке поширилося на більшість українських сіл та міст. «У середині XVI ст. з'являється вертеп — вуличний ляльковий народний театр. Вертепом називалася печера, де народився Ісус Христос. Для вистави використовувалася скринька у вигляді двоповерхового будиночка, а ляльки приводились у рух за допомогою ниток. У верхній частині розігрувалися сцени на біблійні сюжети, у нижній — народно-побутові. Вертепні вистави влаштовувалися на торгових площах, у будинках заможних козаків та міщан. Дійовими особами вертепних вистав були селяни, козаки, «москалі», «ляхи», євреї, попи та інші герої, широко відображалися народний побут і звичаї. Дотепні сцени із життя можновладців, панів та священників часто містили сатиру, за що їхні автори переслідувалися урядовцями. Час його виникнення досі не з'ясований. Перше документальне свідчення про ходіння з ляльками в Україні фіксується 1573 р., але невідомо, чи ця лялькова гра якимось стосувалася того своєрідного театру, що дійшов до нас у пізніших зразках. Цікавим є свідчення українсько-польського етнографа Еразма Ізопольського (1843) про те, що він бачив у Ставищах (є кілька Ставищ — у Київській, Волинській, Житомирській і Рівненській областях) триповерхову вертепну скриньку з датою 1591 р., а в Дашівщині (тепер село Дашів Іллінецького району Вінницької області) — з датою 1639 р. За описом Ізопольського, скринька мала триповерховий палац з галереєю, висунутою з третього

поверху, на якій безберебійно несуть варту група солдатів і барабанщик. Вистави у вертепі відбуваються на третьому і першому поверхах, а другий поверх служив складом і місцем для перебування акторів (ляльок) та притулком всієї вертепної машинерії (акторської трупи). Протягом другої половини XVI — першої половини XVII ст. у народному побуті зберігаються й елементи театральних дійств, успадковані від попередньої доби. Водночас шкільний театр в Україні набирає барокових прикмет, причому однією з істотних рис культури стає підкреслена театральність. Театральні елементи були однією з ознак властивого періоду бароко синтезу мистецтв, що відбивають суперечливість тодішнього світогляду, поєднання в ньому середньовічної спадщини і пошуків шляхів самовираження людини. Тісно пов'язана з шкільною драмою та інтермедією, розрахованими передусім на міську публіку, вертепна драма протягом XVIII ст. і особливо у другій його половині була улюбленим видовищем, задовольняючи естетичні потреби найширших народних мас[34, 56-57]».

Що стосується зародження аматорського (дорослого) театру на теренах України, то все починалося із Сумської губернії (зараз Сумська обл.) міста Глухів. «За свідченнями дослідників театального мистецтва відомо, що якісь аматорські вистави відбувалися в 30-х рр. XVIII ст. у Глухові. Із багатьох історичних джерел відомо, що старовинний Глухів (нині Сумська область) майже все XVIII сторіччя був столицею Лівобережної України : спершу резиденцією гетьманів, а потім (1722-1727 рр.) – місцем перебування відомої Малоросійської Колегії. Тому саме у столичному Глухові ще у першій половині XVIII століття козацька верхівка з метою організації культурних розваг та дозвілля почала створювати свої невеликі акторські трупи та оркестри інструментальної музики. Правда, тодішні гетьмани Іван Скоропадський, Павло Полуботок і Данило Апостол та високопоставлені представники козацької старшини у своїх розвагах переважно задовольнялись тим, що слухали заїжджих до Глухова російських та

чужоземних митців. Про це свідчать записи відомого мемуариста того часу, генерального підскарб'я Якова Марковича, який вів протягом 50-ти років (1717-1767 рр.) свій відомий «Щоденник» – одне з найважливіших і найцінніших історичних джерел. Найбільш широко розвинулось музичне і театральне життя на Україні з часу вступу в 1750 році на гетьманство Кирила Розумовського. Новий гетьман значний час перебував при царському дворі у Петербурзі і звик до його систематичних банкетів і розваг. Прибувши до Глухова, він вирішив перетворити свій двір у мініатюрну копію царського двору. Старий гетьманський палац виявився для цього незручним, і в мальовничому передмісті древнього Глухова, за міською брамою біля просторого ярмаркового майдану, терміново почали будувати новий палац у стилі італійської архітектури. У 1751 році він був готовий, і гетьман перебрався до нього. У палаці окреме приміщення було відведено для театральних вистав та святкувань. Для свого театру Кирило Розумовський привіз із Петербурга цілу трупу іноземних (переважно італійських) та російських митців. Але й обдарованих місцевих творчих особистостей гетьман широко залучав до роботи в театрі. До цієї трупи входили такі талановиті артисти, як Р.Богданович, С. Котляревський, П. Марченко, В. Іванов, К. Роговський та інші. Постійно діючий український театр у Глухові, остаточно утвердився у 1751 році. Він був своєрідним видовищним закладом, де поруч уживалися різні жанри: співав хор, виступали солісти, грав інструментальний оркестр, читались уривки з літературних творів, виконувались фрагменти з балетів тощо. Особливим успіхом користувались виступи хорової капели, якою в цей час керували придворний капелмейстер Рагинський та капелан Корнелій Юзефович. Сцена театру Кирила Розумовського часто була ареною виступів балету. Зокрема, там був показаний глядачам балет-опера «Венера і Адоніс» французького композитора Анрі Демаре за поемою Вільяма Шекспіра. У театрі йшли вистави за п'єсами Есхіла та епічними поемами Гомера, ставили п'єси західноєвропейських авторів, інтермедії та діалоги українських письменників

(Івана Некрашевича та ін). Загалом репертуар цього театру був досить багатий. У бібліотеці Кирила Розумовського були драматичні твори старогрецьких письменників, а також твори таких видатних драматургів, як Гольдоні, Мольєр, Шекспір, кілька примірників одноактних п'єс Лесежа тощо. Сцену цього театру майстерно оформлював відомий тодішній художник, маляр-монументаліст і портретист Григорій Стеценко (уродженець м. Ромни, нині – Сумська область), який служив у гетьмана Розумовського і виконував його різні мистецькі доручення. Виступи місцевих артистів у цьому театрі були настільки успішними, що закордонні актори з часом змушені були виїхати додому в Італію, бо Кирило Розумовський не бачив потреби далі їх тримати у Глухівському театрі. У цей же час тут періодично виступали гастрольні акторські трупи. Отож, заснований понад чверть століття тому театр у Глухові був першим в Україні постійно діючим театром. Разом з відомою Глухівською музично-співацькою школою, він був важливим центром театральної і музичної культури. Виховані тут талановиті мистці, «зірки» Глухівського театру, сяяли на сценах багатьох країн і несли в маси українське мистецтво. Г. Квітка-Основ'яненко пише, що в Харкові у 80-х рр. XVIII ст. існував аматорський театр, але через відсутність постійного приміщення почав занепадати, а з часом припинив своє існування. Відомо, що в Києві з розпорядження губернатора протягом 1789—1790 рр. у царському палаці, названому в XIX ст. Маріїнським, влаштовувались російськомовні вистави для «благородного товариства», а наприкінці 1790 р.— на початку 1791 р. тут виступала італійська трупа.

Український театр другої половини XVII—XVIII ст. посів видатне місце в історії української культури. Бароковий за своєю природою, він виріс на західноєвропейському культурному ґрунті, орієнтуючись на шкільні драми, що побутували в різних країнах Заходу. Український шкільний театр був значною мірою залежний від своїх джерел — народних звичаїв та ігор, церковних обрядів. Він же й впливав на розвиток народної драми — так

званого фольклорного театру (в обох його варіантах — ляльковому і живому). При шкільному театрі другої половини XVII — першої половини XVIII ст. існувала інтермедія — попередниця української комедії в новому українському театрі початку XIX ст.[34, 58-59]».

Отже, заснований в 1751 р. театр у Глухові був першим в Україні постійно діючим театром.

XVII–XVIII ст. були важливим етапом розвитку української культури. Продовживши традиції давньокиївської культури, українська культура виявилася дуже стійкою в умовах, які повинні були привести її до зникнення, або до асиміляції з сусідніми народами та культурами. Духовними провідниками українського ренесансу XX ст. стали письменники М. Зеров (керівник київської групи неокласиків) і М. Хвильовий. Зеров і Хвильовий відстоювали розвиток української культури у її зв'язку з європейською і світовою. Їх погляди поділяв Лесь Курбас (1887-1937), видатний режисер-реформатор українського театру. Творчість Леся Курбаса належить до визначних надбань світового театру XX ст.(33) Його традиції наслідували учні, режисери 40-60-х років – В. Василько, Г. Юра, М.Крушельницький, Б. Тягно, Д. Козачківський та ін. Справою життя Гната Юри (1887-1966) став український драматичний театр ім. Франка. Він очолив театр у 1926р., з 1954 р. – разом з М. Крушельницьким. Г. Юра був природженим імпровізатором в акторській і режисерській діяльності, постійно спрямовував репертуар театру до світової класики.

Світовим визнанням користується творчість Романа Віктюка, який розпочинав свою діяльність у Львові. Як режисер-новатор він по суті визначає театральну естетику XX ст. (спектаклі "М. Батерфляй" за п'єсою американського драматурга Хуанга; «Лоліта» за романом В. Набокова та ін). До розвитку національного театру долучаються українські культурні діячі в еміграції. В Австралії у Мельбурні існує театр ім. Леся Курбаса, заснований 1950 р. [33]. Драматичні гуртки діють у Мельбурні, Сантаїні (штат Вікторія)



та Петрі, (західна Австралія). У 1953 р. аматорський український театр ім. Т. Г. Шевченка ставив у Буенос-Айресі "Наталку-Полтавку" І. Котляревського, "Тараса Бульбу" і "Сорочинський ярмарок" М. Гоголя. На початку ХХ ст. у Нью-Йорку розпочав діяльність Український робітничий театр, який поставив низку спектаклів з української класичної спадщини. Сучасна американська письменниця і режисер Вірліана Ткач (за походженням українка) поставила 1990 р. у Нью-Йорку власну композицію "Світло зі сходу" про Леся Курбаса, де використала його щоденники. З цією виставою гастролювала 1991 р. у Києві, Харкові, Львові. Їй належать театрознавчі варіації "Народження режисера Леся Курбаса і його перший сезон у "Молодому театрі" (1987р.), "Леся Курбас і актори мистецького об'єднання "Березіль" в Києві" (1988р). Вона також співзасновник Міжнародного товариства Леся Курбаса [32].

Отже, процеси національно-культурного відродження, що відбувалися в Україні, відобразилися на ретрансляції традиційного і сучасного театру. Активізувалися міжнародні творчі зв'язки між театральними колективами України та Болгарії, Румунії, Чехії, Словаччини, Англії, Франції, Німеччини, Польщі, інших країн. В Україні побували з гастролями багато театрів. Останні демократичні перебудови в українській державі зумовлюють суттєві зміни у відносинах керівництва країни і театральних закладів, а в тому числі вищих навчальних закладів, що займаються безпосередньою підготовкою та вихованням театральних кадрів. На першому місці стоїть Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. Не пасе задніх і НАКККиМ. За останні роки, наш ВНЗ підготував для основної трупі колективу Національного академічного театру ім. І.Франка випускницю акторської групи нашої кафедри Сидоренко Оксану, а для Державного академічного театру юного глядача – двох наших випускниць акторського курсу – Діану Куцу та Демочко Марію. Відбувається якісне оновлення всіх ланок і структур національного театру на шляху поєднання наших вітчизняних і світових традицій.

## 1.2. Особливості розвитку українського театру

Новий театр, за європейськими зразками, Україна бачила вже наприкінці XVIII ст., але повністю українським його називати не можна. Наприклад, у Харкові театральні постановки проходили на російській мові, а в Кам'янці-Подільському на польській. Балетмейстер Іваницький у Харкові почав проводити вистави, а у 1789 р. розпорядженням губернатора Кішенського побудували постійно діючий театр, керівником якого у 1812 р. став наш відомий письменник Григорій Квітка-Основ'яненко, який ставив виключно російські твори. В Харкові на бенефіс І. Лелкіна за спеціальним дозволом генерал-губернатора Рєпніна уперше було поставлено «Наталку Полтавку» Котляревського. У Кам'янець-Подільську був польський театр під дирекцією Антона Змієвського. В Полтаві в 1815 р. князем Сіковим-Ростовським було засновано аматорський театр, а директором став Іван Котляревський, що й сам часто виступав на сцені.

У період з 1831 по 1863 роки, що спричинили обрусіння, витиснули польські театри з Правобережжя. Пізніше такі українські міста, як Київ, Харків і Одеса засновують постійні театри, де українські вистави, хоч офіційно не були заборонені, але знімаються з демонстрацій, бо драматична творчість після Котляревського й Квітки-Основ'яненка не прижилася, не процвітала аж до часу Кропивницького, Карпенка - Карого, Лисенка[31].

Загальна реакція, що наступила після ліберальних 60-х лягла важким каменем на українське культурно-національне життя.

Ті вистави мали незвичайний успіх, тому що відбувалися і для прислуги по дешевих цінах, а театр був завжди повний.

Створення українського театру Києві відбувалося таким чином, що були великі сподівання на її розвиток і ясне існування. Та указ 1876 р. розвіяв надії. Роки 1876 – 1880 для історії українського театру на землях, що залишалися під російською владою, – це «мертвий» період. В 1880 р. сенатор

Половцев, приїхав в Україну із програмою широко задуманих реформ, та повився за свободу українського слова та українських театральних вистав. Внаслідок листа генерал-губернатора Черткова цього ж року з'явився новий указ, котрий давав право генерал-губернаторам дозволяти українські вистави. Українські вистави в усіх містах мали незвичайний успіх, а звістка про них понеслася по всій Україні[13]. Це дозволило артистам з трупи Ашкаренка скласти окрему постійну українську трупу, що й було зроблено, а режисером її став М.Кропивницький. Найвизначнішими силами цього театру були Крамаренко, Ашкаренко і Жаркова. Багато у чому допоміг М.Старицький — відомий організатор і знавець складної театральної справи. Він взяв під свою опіку театр і з того часу починається справжній розвиток українського театру й українського театального мистецтва [50].

З того часу швидко поширювались українські мандрівні театри. В 1890р. їх нараховують понад тридцять, причому кращими вважалися театри Кропивницького (під керівництвом Садовського і Саксаганського), Сулова, Суходольського, Разсудова-Кулябки, Мирова-Бедюха, Мирославського і Глазуненка, Ярошенка та ін.

Нові зародки українського театру з'явилися тільки у 1917 р. Тоді були засновані нові театральні трупи з новим репертуаром і новими словами виконання. Цим театрам прийшла на допомогу Українська народна республіка а головними діячами нового театру стали Лесь Курбас та Олександр Загаров. Лесь Курбас заснував у Києві «Молодий театр» на Бібіковському бульварі, а пізніше назвав його «Березіль» у Харкові, де він до сьогодні ї вважається найкращим театром [32].

З існуючих в ту пору театрів на території Польщі, де жили переважно етнічні українці, на одному з перших місць був театр під керівництвом Володимира Блавацького. Провідник, молода освічена людина, яка фанатично любить театральне мистецтво, обізнаний зі сценою та її вимогами. Театр виставляє найновіші твори українських і зарубіжних авторів, увів у репертуар релігійну драму та зробив спробу оновити в

зміненій формі «Ой не ходи, Грицю». Другим щодо професійного мистецького рівня можна визнати Український театр ім. Тобілевича. Там ще залишився колишній актор театру «Бесіди» Микола Бенцаль. Крім нього, ще залишились старі, дуже відомі актори, наприклад, Рубчак. Репертуар дуже цікавий, переплетений народними драмами. Театр ім. Садовського веде Карабіневич, а режисерує досвідчена артистка Барвінок-Карабіневичева.

Із театрів, які в репертуарі демонстрували побутову тематику, треба визначити театр Комаровського і театр Когутяка, які більше подорожують і виступають на голодний шлунок. Театр Сарамаги – з молодими воєнними силами, з репертуаром оперетково-оглядовим, що їздить по містечках і селах.

Театр Кононева був наповнений молодим гуртом акторів з історичним і побутовим репертуаром і об'їздив усі маленькі містечка. Театр «Цвіркун» був заснований у 1931 р. Зі старших відомих акторів там виступали П. Сорока, Р. Залуцький, Й. Гірняк, К. Козак-Вірленська, Г. Якимова, С. Орлан. Цей театр з опереточно-оглядовим репертуаром виступав у Львові цілий сезон 1931 – 1932 рр.. Від 1935 р. їздив по містах і містечках : у 1936 р. був зачинений, а в середині листопада 1937 р. оновлює свою діяльність як Львівський театр, під керівництвом П. Сороки й Р. Залуцького. За межами Галичини існували на Волині театр Певного, українські театри: Руденкової, Айдарова, Городничого і Залевського[25].

Український театр протягом тривалого історичного періоду залежав передусім від смаків свого демократичного глядача – селян, козаків, міщан, дрібної шляхти. На них він був зорієнтований, з ними співвіднесений. Для свого глядача український театр прилаштовував здобутки інших театральних культур. Принаймні ті з них, які можна було використати в системі українських театральних запитів і потреб. Звертаючи увагу на особливості українського театального простору, відзначаючи його естетичні особливості, оту його орієнтацію, передусім, на масового, "низового" глядача, не варто на цій підставі проголошувати зверхність українського

сценічного мистецтва над іншими театральними культурами завдяки якійсь феноменальній «народності» чи «органічності».

Акцентуючи на певних перевагах, які мала ця ситуація, підкреслюючи роль театру українського в збереженні українських духовних цінностей, слід чесно вказати й на певну обмеженість цього напрямку в його розвитку, неповноту системи театральної культури, втрату багатьох необхідних шарів, шаблів, необхідних для його повнокровного функціонування. І тут відігравала роль відсутність у глядачевому залі багатьох вкрай необхідних складових його частин – українського чиновництва та купецтва, зрештою, певної «критичної маси» української інтелігенції (а якщо й не про повну відсутність, то принаймні недостатню представленість). Власне, ця неповнота лише відбивала тогочасну (XIX ст.) неповноту українського суспільства. Відтак, виграючи, так би мовити, в демократизмі, український театр програвав в інтелектуальності, освіченості. І цей програш дедалі ставав відчутнішим. Природний розвиток українського театру, – як в Росії, так і в Австро-Угорській імперії, стримувався отією неповноцінністю глядацької зали, відсутністю в ній багатьох культурно важливих верств суспільства. Тож навіть після утворення розгалуженої мережі театральних труп (після 1882 року) українська театральна справа продовжує функціонувати в давно окреслених соціальних вимірах, в обмеженому українському театральному просторі. Цю традицію не змогли пізніше подолати ані діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського, ані представники нової модерної, орієнтованої на Захід хвилі драматургів (Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь та ін.), ані діяльність чи не найвидатнішого українського режисера Леся Курбаса. Зрештою, трагедія Леся Курбаса – то не лише фатальне, неминуче зіткнення митця й тоталітарної системи, а й трагічна передчасність зустрічі його мистецтва з не підготовленим до його сприйняття українським глядачем. У цьому конфлікті переміг традиційний, зіпертий на могутню, багатовікову традицію, театр Гната Юри, його adeptів і послідовників.

Водночас, попри всякі ідеологічні завдання в передвоєнні і післявоєнні, театри все-таки помітно розширили свою просвітницьку роботу. Хоч і не так уже рясно, але в репертуарі українських театрів одержуємо все-таки і Шекспіра і Гольдоні, зрештою, й російську класику в українських перекладах. Ця просвітницька роль театру в передвоєнні і післявоєнні «дотелевізійні» роки була відчутною. Як відчутну роль відіграло традиційне українське театральне аматорство – від школи і до великих Палаців культури. Воно багато робило в справі формування театральної публіки, її виховання, її естетичної орієнтації. І все-таки зміни в практиці українських театрів відбувалися надто повільно. Він не поспішав у своїх пошуках нового слова. Не хапався зрікатися традицій. Консерватизм був його характерною особливістю. У цьому сила і слабкість національного нашого сценічного мистецтва. Сила, бо в такому стані він тривалий час був важливим носієм національної культурно традиції. Всупереч усім злигодням, політичним і духовним катаклізмам, він дарував глядачеві радість спілкування з улюбленими героями, з українським мелосом, українським гумором, з національною етичною системою, що її точніше було б назвати системою християнських цінностей, які утверджувала українська класична драматургія. Слабкістю ж українського театру була й залишається його законсервованість у формах, системі мислення, орієнтації на пересічного, нерозвиненого естетично глядача. Давалося взнаки (і дається досі) дефіцит інтелектуального глядача у залі українського театру, що його спосіб мислення визначається відчуттям причетності до світового духовного простору, сумою знань, які виходять за межі програми дуже середньої школи. Чи не тому найбільші успіхи творчі пов'язані з діяльністю театрів Львова і Києва, де маємо якісно інший склад глядацької аудиторії.

За сорок п'ять післявоєнних років функціонування в тоталітарній системі, пройшовши через бурхливі випробування, катаклізми, масовий терор, національний театр прийшов до стану рівноваги, виваженості, загнивання і, нарешті, руйнації. У тодішній системі український театр зумів

знайти спосіб самозахисту. Політика державного лицемірства, двоєдушності розповсюджувалася руйнувала душі й долі. Але водночас дозволяла тим, хто приймав правила гри, діяти, жити, творити в своїй системі цінностей. Стосовно театру це виглядало, як постійна суперечність між його афішою та його діючим репертуаром.

Такими (або майже такими) прийшли українські театри в перебудову і до української незалежності. Перебудова позначилася на них коротким сплеском цікавості до викривальної драматургії, яка мала повернути комунізму людське обличчя («Діти Арбата», Шатровські п'єси) і появою театрів-студій. Їх розплодилося багато. Вони швидко організовувалися і з такою ж швидкістю зникали, часто виявивши і творчу, і економічну неспроможність. До речі, україномовних серед тих театрів-студій було мало. У театральному просторі важко обійти діяльність в Україні російської, польської, єврейської та інших театральних культур. З власною естетикою, своєю публікою. І з публікою українською. Попри все, його існування розширювало й розширює діапазон театральних здобутків української публіки. Окремої уваги заслуговує тема, пов'язана з діяльністю театрів і в минулому і в сьогоденні. Слід було б торкнутися і проблем дитячої та юнацької аудиторії. Адже, в останні сімдесят років в Україні була створена досить розгорнута мережа театрів ляльок, театрів юного глядача, та й так звані дорослі театри обов'язково включали і включають до свого репертуару дитячу драматургію, яка користується підвищеним попитом особливо під час зимових і весняних канікул. До цього можна було долучити ялинкові новорічні вистави і спроби відновлення «вертепного дійства».

### 1.3. Сучасний стан театральної діяльності в Україні

Сьогодні, під час повної війни російської армії проти України не повинні залишатися в суспільстві сили, які залишаються нейтральними. Кожен громадянин України повинен мати свою громадянську позицію. Якщо це дорослі люди (чоловіки та жінки), то згідно закону України про воєнний стан, вони з автоматами захищають українські землі. Але, як неодноразово підкреслював наш Президент України Володимир Зеленський, зараз не менш важливим ніж військовий фронт, повинен стати фронт культурний[63]. Згідно цього Указу, загальній мобілізації не підлягають викладачі шкіл, а також професорсько-викладацький склад та студенти ВНЗ усіх форм власності. Цей культурний фронт у період війни (і після неї) дуже важливий, так як допомагає молодим громадянам України отримати знання та сформувати свою громадянську позицію, а саме : любити все українське (мову, культуру, традиції, обряди, пісні і т.д.). А на працівників культури, в тому числі театрів, концертно-видовищних закладів, управлінь культури, парків, Палаців та Будинків культури випадає велика відповідальність за постановки, вистави, концерти, вуличні свята, патріотичні заходи, які формують у глядачів тверду проукраїнську позицію. Важлива роль театру в його репертуарній лінії, цілісності художньої програми. Тут слід зазначити, що аналіз діяльності українських театрів (як у 90-ті роки, так і на початку XXI ст.) свідчить про відсутність єдиної концепції щодо формування репертуару[2].

Репертуарна політика театрів за роки незалежності, з одного боку, зазнала кардинальних змін, з іншого ж – лишилася у руслі тенденцій, які виникли саме внаслідок суспільних катаклізмів другої половини 1980-х років. Саме наприкінці 80-х – на початку 90-х театр намагався вийти на передові рубежі суспільної думки у переосмисленні історичного шляху розвитку країни, отже, звернувся до раніше заборонених тем, проблем, до драматургії (точніше – літератури), відкладеної колись «у шухляди» або народженої уже в нові часи, переважно «чернушної» за характером. А



оскільки суто української «відкладеної» літератури виявилось небагато, то театри звернулися до російських джерел. Саме в такому репертуарі найвиразніше виявлялося бажання театрів опинитися «на вістрі часу», маючи при цьому успіх у глядачів, який тоді цей репертуар забезпечував [3].

Розвиток театру, як відомо, залежить від суспільних умов, за яких він функціонує. Відомий російський драматург Е. Радзінський вважає, що «...театр – мистецтво часів тоталітаризму, бо якраз тоді воно розквітає, тому що замінює все суспільне життя[39,17]». Сьогодні театр намагається знайти своє місце в ринкових умовах, різними засобами пристосовуючись до нової реальності, намагаючись не втратити своїх творчих позицій, які невідворотно трансформуються. Постійні посилення на те, що попит формує пропозицію, вірні лише частково, бо характер пропозицій, рівень творчих рішень зворотно формує сам попит на них. Треба вказати і на феномен класичної драматургії, бо саме класика починає відігравати все більш важливу роль у театральному житті України ХХІ ст., а суспільство з величезною зацікавленістю стежить за характером діалогу «театр – класика» та за його результатами. Про це свідчать і цифри збільшеної заповнюваності глядацьких зал, і те, що третину зведеної репертуарної афіші театрів України становить світова і вітчизняна класика. «Ця доленосна зацікавленість суспільства класикою цілком зрозуміла, – підкреслює мистецтвознавець В. Неволов, – бо, як відомо, ми звертаємося і небезсторонньо допитуємо минуле задля того, аби воно пояснило нам, що ж відбувається нині і, бодай натякнуло на майбутнє. Як вже зазначалося, проблема сучасного прочитання класики віддавна була ключовою. Забарвлюючись кольорами нової епохи: і тоді, коли голос давнього автора мав потрапити у «співзвучність боротьби за незалежність», і тоді, коли відкривали загальнолюдський зміст класики, і навіть тоді, коли їй відводили місце «вельмишановної шафи», повсякчас можливості художників визначалися і визначаються не лише їхнім хистом, а й реальними потребами часу, загальним рівнем сучасної культури[42,86]».

Слід також пам'ятати, що сьогоднішній похід української режисури за класикою не є явищем однозначним. Проблеми постають і перед тими, хто, як В. Саранчук, О. Король, Ф. Стригун, М. Резникович, здійснювали це постійно і чий досвід спілкування з класикою нараховує десятиріччя, й перед тими, хто неофітськи прилучається до культури минулого. Тут має місце і певна реактивність українського театру, яка виникає часом не від наявності самобутніх ідей у художника, а від бажання посперечатися з попередником. «Але ми помилилися б, якби не відзначили в цих «серіях» постановок якісно нової ситуації у діалозі з класикою[43,75]», – наголошує В. Неволов. Надавши постановкам класики характеру звичаєвості, різко розширивши коло авторів, український театр здійснив значний якісний стрибок. Концентрація діалогу, керована енергетика актора і вистави, використання енергії простору і часу – потужні засоби впливу на глядача, на пробудження в ньому його енергетики. Енергетична взаємодія між сценою та залом і є тим великим чудом, таїною театру, яким він завжди був сильний. Що ж до сучасної української драматургії, то вона, як вже зазначалося, не визначає обличчя театрів, здебільшого існуючи на периферії їхніх інтересів[44]. Театр сьогодні майже відірваний від модерної української літератури, хоча саме в ній останнім часом якраз і відбуваються цікаві й плідні процеси (винятком є постановка «Московіади» Ю. Андруховича у Київському Молодому театрі).

Для поліпшення цієї ситуації Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка спільно з драматичною лабораторією Центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса запровадив у своїх стінах понеділкові авторські читання «Нова драма». У програмі брали участь і маститі літератори, зокрема, Б. Жолдак із авангардною фантазмагорією «Голодна кров» та В. Шевчук зі своєю філософською притчею «Свічення», і початківці, як, скажімо, О. Кирилова з п'єсою про студентське буття «Засватаний-Невінчаний». Особливе зацікавлення публіки викликали п'єси «Останній забій» О. Росича та «Химерна Мессаліна» Н. Неждани [38]. Найкращі твори було видано у збірках «Наша драма». Тож, можна

сподіватися, що читання та видання антологій стане етапом з успішного втілення нової української драми на сценах України. Ще однією спробою повернути до театру сучасну українську драматургію стала інноваційна програма «Україномовний театр на сході», яку започаткували у Харкові. Результатом програми стало відкриття Центру підтримки україномовного театру на сході України та проведення виставки-продажу творів сучасної української драматургії. Реалізацією програми займаються управління культури Харківської міськдержадміністрації, Харківське міжобласне відділення Національної спілки театральних діячів України та харківський театр «P.S.» .

Сприяти популяризації сучасної української драматургії має і конкурс радіоп'єс «Відродимо забутий жанр», започаткований на Українському радію. Мета цього конкурсу – відродження жанру радіоп'єси, створення українського радіотеатру XXI століття. На думку організаторів конкурсу, ми живемо у суспільстві, яке дуже швидко видозмінюється, в якому формуються нові пріоритети. Тож, повернення до радіоп'єси – це, власне, повернення до традиційних – національних, духовних – цінностей. Національне радіо має не лише інформувати громадян України про події, що відбуваються, а й формувати внутрішній світ їхніх духовних цінностей, і радіоп'єса тут може стати одним із засобів такої національної роботи. Також, на думку організаторів, конкурс може стати поштовхом для подальшого розвитку всієї української драматургії .

Певні проблеми українського театру пов'язані зі станом режисерського корпусу. Так, на думку театрознавців, державним театрам України катастрофічно бракує нових імен, нових творчих лідерів. У такій ситуації деякі театри змушені існувати взагалі без штатних режисерів – на чолі з директорами. Це дає певну можливість для маневру й інколи – непогані результати. Але запрошення до театрів режисерів на разові постановки, безперечно, не є універсальним вирішенням проблеми і може призвести до ускладнення ситуації (адже у такому випадку не існує належної

взаємної відповідальності сторін). Як відомо, ХХ століття слушно називали «століттям режисури». Саме режисура у цю епоху перебрала на себе роль світоглядного, філософського базису[5]. Чи варто дивуватися, що численні історичні катаклізми породили дефіцит особистостей? Чи варто чекати, – запитують мистецтвознавці, – нових ідей на театрі (старі ж бо виглядають як девальвовані, «зношені») у ситуації загальної тотальної кризи цінностей та ідеології в умовах епохальної зміни парадигм? Втім, аналогічні процеси відбуваються зараз у всьому світовому театрі. На зламі епох він намагається усвідомити себе, визначити своє місце у річищі загального процесу, водночас шукаючи нових ідей та форм .

На думку генерального директора і головного режисера Національного академічного театру ім. Лесі Українки М. Резниковича, нині катастрофічно бракує в країні професійно грамотних режисерів, і не просто режисерів – будівників театру, художніх керівників. Від цього, як гриби після дощу, ростуть театри – нічий, тобто театри без єдиної естетичної художньої віри, де артисти лише експлуатуються, але не розвиваються. Ось живе такий собі театр. Артисти і режисери в ньому ніби непогані. І вистави грають. І на роботу приходять вчасно. Але існують самі по собі. Артисти в таких виставах не відкривають для себе нове ні в професії, ні у сфері духовного, морального пошуку людської душі. Вони, можливо, самі того не відчуваючи, потроху перетворюються на службовців потоку. У нічиєму театрі керують усі і ніхто. У такого театру немає творчої програми, немає свого обличчя. У такому театрі добиваються ролей, не піклуючись про те, щоб утілена роль стала частиною цілого. У ньому рідко радіють чужим успіхам, частіше – невдачам. У повітрі, в самій атмосфері театру, у стосунках людей, часом при зовнішній толерантності, тут розлито мікроб байдужості [62].

Також у сьогоднішній практиці вітчизняної сцени, навіть коли брати більш-менш благополучні її зразки, взагалі доволі помітною є невизначеність, навіть відсутність повноцінної національної акторської

школи. На зміну визнаним майстрам, котрі протягом десятиліть формували обличчя українського акторства, не приходить так само продуктивне нове покоління. Причому ситуація останніми роками суттєво погіршала – через фізичне старіння досвідчених педагогів, їхнє природне поступове віддалення від живого театрального процесу .

Тож, актуальним є питання театральної освіти.

Ми повинні розглянути питання навчання студентів акторській майстерності та театральному мистецтву у сучасних складних умовах воєнного часу. З моєї точки зору, було би дуже доцільно максимально у навчальних планах збільшити кількість годин на практичну підготовку режисерських та акторських курсів студентів. Зараз, в умовах повномасштабної війни Російської Федерації проти України, практично у всіх вищих навчальних закладах (ВНЗ) України навчальний процес проходить в онлайн-режимі, а студенти навчаються дистанційно, перебуваючи не тільки в межах України, але і далеко за кордоном. Тому, треба основну увагу надати практичним заняттям викладачів зі студентами, щоб вони більшість завдань змогли виконувати самостійно, але постійно були на прямому зв'язку зі своїми майстрами, викладачами та художніми керівниками.

На жаль, в реаліях 2022 року, в акторському навчанні обмаль часу, а увага найбільше приділяється європейській акторській школі, хоча народжувалася вона у В. Мейерхольда і Л. Курбаса, – акторський тренінг. Його суть – засвоєння не лише головою, але й тілом, усією психофізіологією актора, того непорушного закону нашого мистецтва, що театр – це завжди двоє : актор і глядач. Це правило студенти повинні засвоїти назавжди згідно закону спілкування, котрий має бути усвідомлений здобувачами вищої освіти на суто біологічному рівні. Важливо ще й просто розуміння педагогами необхідності цього найважливішого етапу навчання. Дивно і дико: усі ці методики народилися в Україні, а нині вони взяті на озброєння всіма

престижними театральними школами Європи, однак реально перебувають у посередньому стані на наших профільюючих кафедрах.

Головна больова точка, – вважають деякі фахівці, – невикорінний «совок» у нашій свідомості. Марно запитувати у студента про театральну систему Сузукі чи Мнушкіної, Стреллера, Лупи або Барби й навіть А. Васильєва і Л. Додіна. Не кажучи вже про імена Дарріді, Бодрійяра, Мелетинського, Топорова або Аверинцева. А без них сьогодні – ніяк! Розмова про практику ще більше пригнічує. Естетика Піранделло чи Вільямса в реальному навчальному спектаклі має вигляд поганого маскараду, під маскою якого раз у раз підступно підморгує Возний, плете інтригу біля тину чергова Параска, сентиментально побивається – у душі тих самих «мильних опер» – циганка Аза [40].

Після початку повномасштабної війни Росії проти України, розв'язаної 24 лютого 2022 року, українською мовою працюють усі діючі та новостворені театри (першопроходець тут – Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра) почав з'являтися український репертуар. Але така велика й, звісно, вкрай необхідна «українізація» проводилася, значною мірою за рахунок простого звуження функціонування російської мови на сцені, а не шляхом підвищення якості й конкурентоспроможності власне українського продукту, розумного протекціонізму щодо цього.

Наріжну проблему у цих питаннях можна визначити як відсутність повноцінного мовного середовища (особливо, традиційно, на півдні та сході України), отже – відповідно є й структура попиту глядачів. У свою чергу, театр, зорієнтований сьогодні на заробітчанство заради виживання, змушений більше підкорятися запитові, аніж формувати його, не кажучи вже про бодай якесь просвітництво (хіба що з'являються вистави з творами зі шкільної програми). Що ж до функціонування на сцені власне української мови, то, на думку фахівців, жорсткий мовний режим у театрі видається річчю необхідною, особливо в умовах жорстокої війни, яку наш

північний сусід розпочав 24 лютого 2022 року. І якщо десять років тому експерти відзначали необхідність «систематичної корекції», тобто постійного мовного тренажу акторів під керівництвом кваліфікованих спеціалістів, то сьогодні відповідні рамки чітко окреслені. Театральна мова в усіх театрах України від сходу до заходу та від півночі до півдня, яка звучить зі сцени є сценічна, вишукана та тільки українська. Мовне середовище за стінами театру тут, знов-таки, відіграє дуже важливу роль. У подоланні мовних проблем театру може також допомогти більш активне залучення справжньої сучасної української драматургії, а також розробка спеціальних проектів та програм, на зразок вже згаданої інноваційної програми «Україномовний театр на сході» [17].

Ще у 1990-ті роки критики відзначали суттєву відірваність театрів від тих суспільних процесів, що відбуваються у країні. І зараз у процесах, пов'язаних з відродженням національної культури та переосмисленням її здобутків, беруть участь не театральні колективи, а окремі актори, режисери, художники – за власною ініціативою. Нинішня демонстративна аполітичність театру, його рішуча переорієнтація на суто мистецькі проблеми, акцентування, передусім, на виконанні компенсаторно-відволікаючої функції щодо суспільних процесів – усе це, вочевидь, є закономірною реакцією на довготривалий тиск «ідеологічного запиту» та вимоги «активної громадської позиції митця». Все ж слід відзначити, що в останні роки театр зробив певні кроки до соціальної тематики. Про це свідчать, наприклад, роботи А. Жолдака чи спроба осучаснення історії Жанни д'Арк у мюзиклі «Біла ворона» (Театральна компанія Бенюк і Хостікоєв).

Слід зазначити, що діяльність столичних театрів по різному оцінювалася на сторінках преси. Їхня популярність (доказ цього – відвідування) свідчить про набуття взаєморозуміння і обопільну зацікавленість глядачів і митців. У той же час відзначалося, що сучасний театр у новій ситуації все більше пізнає культурний і соціально-художній контекст свого буття і свій новий соціально-художній образ, стає ближчим до

життя, його потреб. Але театр на певний час застиг перед несподіваною складною дійсністю, а запити "свіжого", особливо молодого глядача, зумовлюють трансформацію театральних форм, урізноманітнення театральної палітри, пошук засобами театру національно-культурної ідентичності [5].

В останні роки авторитет театру нехтувався у зв'язку з падінням авторитету інтелігенції, яка втратила соціальну опору, що негативно відбилося на престижі мистецтва і його творців, посилило тенденцію маскультівського спрощення, зниження багатоплановості театального підтексту, метафоричності. Інтенсифікація й урізноманітнення театального життя сьогодні дає прирощення на полюсах елітарного та масового, сприяючи збагаченню театральних засобів і жанрів [6].

Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка – один із найпопулярніших та шанованих в Україні. Засновано його було 1920 року, а у 2020 році він відзначив своє 100-річчя. Шануючи кращі національні традиції, він прагне ближче стояти до надбань сучасного європейського мистецтва. Франківці піклуються про духовність суспільства, відродження національної свідомості, культури, традицій народу. Статус Національного театру ім. І.Франка було надано згідно Указу Президента України Леоніда Кучми від 11.10.1994 року. Від початку 90-х років його митці активно вписують свою творчість в європейський культурний контекст. Театр гастролював у Німеччині, Австрії, Греції, Югославії, Італії, Польщі, де його робота знайшла одностайно гідну оцінку.

Великою популярністю серед киян та гостей столиці користується Національний академічний театр драми ім. Лесі Українки. Він завжди славився своїми акторами і режисерами. Тут працювали: М. Романов, Ю. Лавров, М. Стрелкова, Л. Добржанська, М. Светловидов, Є. Опалова, В. Добровольський, В. Халатов, трохи пізніше – О. Борисов, П. Луспекаєв, К. Лавров, А. Роговцева – актори, К. Хохлов, В. Неллі, М. Соколов, Л. Варпахівський, Г. Товстоногов – режисери та ін. Офіційна біографія



театру почалася 1926 року, коли рішенням Київського окрвиконкому було організовано Російську державну драму. А свій перший творчий сезон театр відкрив у тому ж році, 15 жовтня. 1941 театру присвоєно ім'я Лесі Українки. З 1994 року колектив очолює народний артист України Михайло Резникович. Під його керівництвом театр успішно долає творчі рубежі, плідно працює над новими виставами [7].

Київський Національний академічний Молодий театр створено 1979 року. За час свого існування колектив здійснив 107 постановок. У трупі шістдесят виконавців, серед яких відомі артисти Т. Яценко, Т. Стебловська, В. Шептекіта, О. Безсмертний, І.Щербак, Т.Яценко, Я. Гаврилук, Л. Дементьєва, В. Легін, О. Вертинський, С. Боклан, І. Вітовська, О. Узлюк, Р. Зюбіна. На окремих виставах співпрацюють Б. Ступка, В. Шестопапов, П. Лазова, О. Ступка. За минулий театральний сезон поставлено сім прем'єрних вистав, у новому планується ще шість. Театр нагороджено 17 преміями "Київська пектораль", його було запрошено до участі в 35 театральних фестивалях. Колектив гастролював містами України, Росії, Білорусії, Польщі, Угорщини, Німеччини, Данії. Звання академічного Молодий театр здобув 2002 року, а 7 травня 2019 року – Національного.

Як вже зазначалося, ці та інші столичні театри користуються популярністю глядачів і традиційно йдуть в авангарді українського театрального процесу.

Однак, театрознавці зазначають, що нині, після ривка середини 1990-х, театр накопичує ресурс і живе окремими креативними ескізами. Відчувається підготовка до стрибка у нову якість. Коли ж чесно глянути на так званий репертуарний театр, який у нас переважає, то на обрії чітко позначиться привид неминучої реформи. Спроби реанімувати втрачену енергію, які робить, скажімо, Дмитро Богомазов у театрі ім. Івана Франка, гідні всілякої поваги, тим більше що запрошує він у театр, як правило, справжню особистість у професії. Проте глибока, уже хронічна втома естетики цього театру, до якої додається часом криза естетики запрошеного

режисера, призводить до непередбачених, а часом і сумних, результатів[8]. Не можна не відзначити й успіхи на цьому шляху – "Наталка-Полтавка", скажімо, підкорює чистотою правил гри і коректною м'якістю експерименту «Істерія», незважаючи на певну надмірність засобів, прищеплює театру невідомий йому досі ірраціональний почерк, матерії підсвідомого, опертя на сильні музичні мови (Г. Малер, Р. Вагнер, Г. Брегович, Ж.-М. Зельвер) – складові сучасного театрального письма. Та й у самому театрі режисура налаштувалася на новий подих не в останню чергу завдяки прибульцям-конкурентам. "Соломія" О. Білозуба і чарівна за легкістю естетичного письма у стилі "наїв" "Шакунтала" у постановці А. Приходька є прикладом нового ресурсу. Проте потреба в реформі "національних", "академічних" та інших державних театрів – одна з форм їхнього порятунку[9] .

Дещо різкими були і оцінки роботи Національного академічного театру ім. Лесі Українки. На думку театрознавців, не може досвідчений керівник театру М. Резникович не розуміти шкоди від ставки театру класичної, «академічної» культури на культуру масову, якою дедалі частіше стають деякі спектаклі цього театру, що втрачають високу традицію театру Хохлова, Романова, Лаврова. «Втрачають дух етичного театру, що не може опускатися навіть у найважчих обставинах нижче певної позначки: не міг той театр опуститися до соромливих кривлянь, надавши класичній драмі Лесі Українки «Камінний господар» сумнівного бренду мексиканського «мила», титульно назвавши спектакль «У полоні пристрастей», завбачливо взявши у дужки справжню назву [46, с.13–14]». Хоча сам спектакль – не в стилістиці «мила» він відповідає сталим риторичним очікуванням і завбачливо лестить самооцінці глядача, схильного шукати «новаторство» й оригінальність там, де їх немає.

Дуже показовим для розвитку театральної справи нашої країни є діяльність так званих «провінційних» театрів. Особливості соціально-культурних показників їхнього функціонування визначальною мірою залежить від загальної соціокультурної та театральної-художньої реальності .

Театрознавці зазначають, що більшість проблем обласних театрів характерні й для театрального життя усієї країни. Серед цих проблем найчастіше називають низьку заробітну плату, житлову та матеріальну незабезпеченість театральних фахівців, відсутність творчої атмосфери у театрі, слабкість професійної підготовки театральних кадрів, "старіння" творчого складу театрів, консерватизм художнього та адміністративного керівництва, вузькість репертуару, не здатного зацікавити публіку, надмірна орієнтація на економічні показники за рахунок художності [10].

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. ситуація здавалася досить драматичною. Фахівці підкреслювали, що рівень театрального життя у регіонах значно нижчий, ніж у столиці. Ми знаємо, що якраз в цей період, у деяких провінційних театрах різко погіршилася дисципліна та знизилися показники творчої активності не тільки у акторів і режисерів, а також у керівництва цих театрів. Незважаючи на певне покращання репертуарної політики, театри в регіонах тільки наближалися до того, щоб стати складовою культурного життя свого міста.

Саме активність глядачів та театральної «спільноти» дуже сильно допомагала артистам не розслаблятися, а ставити найвищі завдання по постановці та демонстрації нових вистав. Така готовність до творчості викликала у театрознавців почуття оптимізму щодо подальшого розвитку провінційних театрів. І справді, за останні роки ситуація в них почала дещо змінюватися. На думку деяких фахівців, якщо говорити про театральну столицю й умовну, "географічну", периферію, то нині столиця перемістилася на "периферію" [50, 393]. Львів і Київ знизили активність. А театри у різних регіонах явно набирають творчу висоту. З'являються нові цікаві актори та режисери, готуються гучні прем'єри, зростає інтерес публіки до театрального життя. Тож саме поняття "провінційний театр" стає дещо умовним. На думку художнього керівника Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського, народного артиста України В. Селезньова, поняття "провінційний театр" має не географічний, а суто мистецький вимір .

Треба відзначити, що попри певну критику викликає увагу преси та глядачів Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (м. Львів), який з 1987 року очолює народний артист України Федір Стригун [37, 79]. У непростий, перехідний період кінця ХХ – початку ХХІ ст. керівництво театру обрало, можливо, одне з найкращих рішень – театр відкрив свої двері для різних груп та об'єднань, розгорнув широкоформатну панораму формовиражень (вечори, лекції, акції), дозволив дуже цікаві творчі пошуки, де головним критиком ставав саме глядач і його реакція. Тож, окрім здійснення професійно-фахової роботи, театр перетворився на трибуну громадської думки, рупор нових ідей і заяв. А вистави останнього десятиліття стали свідченням підвищення творчого і мистецького рівня заньківчан. Це спектаклі: "Наталка-Полтавка" І. Котляревського, "Дядя Ваня" А. Чехова, "Ідіот" Ф. Достоєвського, трилогія "Мазепа" Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа), "Андрей" В. Герасимчука, "Пролітаючи над гніздом зозулі" Д. Васермана, "У неділю рано зілля копала" О. Кобилянської, "Коханий нелюб" Я. Стельмаха, "Неаполь – місто попелюшок" Н. Ковалик, "Мадам Боварі" Г. Флобера, "Криваве весілля" Г. Лорки, "УБН" Г. Тельнюк. Вони викликали неоднозначну реакцію критики і публіки, що є, на думку фахівців, яскравим виявом демократії та свободи, яка панує у творчих майстернях львівської Мельпомени [40, 420]. В січні 2002 року уряд України надав театру ім. М. Заньковецької статус Національного .

Сумський театр драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна (головний режисер – Владислав Калініченко) переживає далеко не кращі часи. Впродовж кількарічного періоду тут фактично не було головного режисера. Тож загалом афішу цього закладу культури не можна вважати привабливою. І хоча в ній є кілька непоганих п'єс, однак у менш як 300-тисячному місті їх встигли переглянути всі охочі. Закономірний наслідок згаданих вище обставин – хронічна незаповненість глядацької зали. (Приємним винятком стала нова музична комедія "Витівки Хануми" Г. Канчелі за мотивами п'єси А. Цагарелі у постановці запрошеного режисера,

заслуженого артиста України О. Рибчинського.) Творчий потенціал театру доволі високий. Однак для його реалізації нині ще дуже багато чого не вистачає. Частина спектаклів наявного репертуару потребує заміни. Немає транспорту для того, щоб ставити спектаклі на виїзді хоча б в межах області. Нарешті, чутки про нібито вагому пропозицію щодо придатних до постановки п'єс вітчизняних авторів насправді аж надто перебільшені [45, 75–78]. Сучасний глядач прагне до споглядання дійства в неодмінній триєдності життєвої, соціальної та художньої правди, а такі п'єси, прямо скажемо, поодинокі. Нині потрібні спектаклі, котрі б давали багатий матеріал для порівняння побаченого на сцені зі спостереженням у навколишній повсякденній дійсності. Саме така драматургія, невід'ємною складовою якої має бути сучасна життєва філософія представників найрізноманітніших верств населення, і здатна привести в театри масового глядача. На українських теренах, на жаль, принаймні тепер, про те взагалі не йдеться [11]

Серед театрів Вінницької області увагу преси привертає діяльність Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського (головний режисер – Таїсія Славінська). За останній період найбільш гучною була прем'єра спектаклю «Дядя Ваня» за А. Чеховим. Ця постановка, яка продовжує збирати повні зали, не лише гордість вінницького театру, а й своєрідний виклик долі та традиційному штампі, що «провінційному театру не під силу Чехов». Здійснила цей сміливий крок молодий режисер, народна артистка України Т. Славінська. Причина успіху – сучасне прочитання п'єси, введення у неї елементів нової стилістики [47].

Все більш активним та насиченим стає театральне життя м. Дніпра (Дніпропетровська). Тут, за підтримки Дніпропетровського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів (НСТД) України, проводяться традиційні фестивалі: міжнародні – "Класика сьогодні", "Золота Хортиця" Всеукраїнський фестиваль пластичних театрів регіональний «Січеславна» відкритий міський фестиваль моновистав, а також конкурси читців, тощо.

Але є в діяльності Дніпропетровського міжобласного відділення НСТД України сторінка, можливо, не така гучна й помітна, але зігріта турботою про тих, хто цього найбільше потребує – ветеранів сцени. Вже стали традиційними вітання ветеранів на День Святого Миколая та Міжнародний день театру. Відбуваються ці вечори надзвичайно тепло. Ветеранів обов'язково приходиться привітати молодь, та й вони і самі охоче згадують минуле і залюбки виступають перед друзями. До того ж кожен із ветеранів несе з собою додому і дарунок – набір продуктів та грошову допомогу. Крім цього, майже з перших "Січеславен" було введено номінацію "Наш народовід", у якій щороку відзначають представників старшого покоління театральних діячів області. Так, відзнаки "Січеславни-2006" отримали народні артисти України Н. Суржина та Е. Срібницький – з когорти фундаторів Дніпропетровського академічного театру опери та балету (директор та художній керівник – К.Пінчук). .

Отже, театр в усі часи був, є і буде інструментом і формою пізнання та усвідомлення феномена людини, виразу духовно-культурних, мистецько-естетичних ідеалів людської спільноти, відображення політичного устрою, ідеологічних вчень. Про це свідчить історія людства.

## РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

### 2.1. Базові засади театральної діяльності

Організація театральної діяльності (театральний менеджмент) як окрема наука виникла відносно нещодавно та розвивається згідно із своїми законами. Фахівці в сфері менеджменту методом спроб та помилок розв'язують (чим виявляється успіх організації, що може зробити менеджер для успіху організації?) Кінцевою ціллю менеджменту є течія прибутковості підприємства чи установи шляхом організації виробничого процесу. Менеджмент увійшов за останні роки практично у всі сфери суспільної діяльності і охоплює дуже багато виробничих процесів.

Поняття «менеджмент» застосовується не лише для керування соціально-економічними процесами на рівнях виробничого підприємства (організації, фірми), що діють в ринкових умовах, а і у творчих організаціях культурно-мистецького напрямлення. А взагалі менеджмент призначений для досягнення цілей установи в умовах ринкових відносин.

А тепер конкретно перейдемо до управління, тобто менеджменту у сучасній театральній діяльності.

К.О. Соколова під управлінням або менеджментом у сфері театральної діяльності розуміє цілеспрямований вплив на театральний колектив, діяльність всіх учасників художньо-виробничого процесу, направлення їх спільних зусиль на здійснення поставленої мети [31]. Треба погодитись з думками цього автора, адже, як кажуть професійні режисери, надзавданням сучасного театального менеджменту, його кінцевою ціллю є прибуткове та видовищне функціонування театру. Управління театральним господарством багато в чому підлягає тим закономірностям, що склалися в науці та практиці управління виробництвом. Проте театальному менеджменту властиві особливості, які виходять зі специфіки театру. Він як система складається з чотирьох пов'язаних підсистем. Розглянемо кожен:

### 1.Творча.

Творча підсистема відображає відносини по схемі актор-режисер-сценограф-менеджер-директор. Ця структура вважається однією з найскладніших та найважливіших у цій системі. Багато проблем виникає у взаємодії творчої і управлінської підсистем. Непримиренні конфлікти, як свідчить практична діяльність, викликають методи та способи фінансового забезпечення театрального процесу, які йдуть у розріз з цінностями та інтересами творчого колективу.

### 2. Сприймаюча або глядацька.

Діяльність театрального колективу спрямована на задоволення потреб публіки. Тому дану підсистему можна вважати базовою і визначальною у функціонуванні та розвитку театру. Публіка театру має свої особливості, пов'язані зі специфікою сприйняття вистави, в процесі якого формується її театральна-художня комунікативна спільність. Зрозуміло, що глядачі своїми оплесками та реакцією на ту чи іншу виставу, безпосередньо впливають на успішну роботу театру загалом.

Отже глядачі впливають своїми реакціями на всю театральну аудиторію й на ефективність роботи театру в цілому.

### 3. Оцінююча (критична).

В усі часи та віки, театральна критика дуже сильно впливала і ми впевнені, буде впливати, на успіх театрального мистецтва. Стосовно сучасної критики у межах ЗМІ, то вона є соціально і естетично контролюючою інстанцією. І.Д.Безгін висловив таку думку : «Критик виводить діалог сцени і зали, митця і суспільства із замкненого простору театральної зали в сферу суспільної свідомості[5,320]».

### 4.Управлінська.

Роль четвертої підсистеми полягає у відпрацюванні та координації відносин між першими трьома підсистемами. Вона має надзвичайно важливе призначення, адже виконує з'єднуючу функцію, бо включає систему взаємовідносин театру з владою, громадськістю, засобами масової



інформації. Саме від уміння керівника здійснити управління театральною установою залежить успіх театру.

Планувальний процес – де дуже важлива функція сучасної діяльності театральної сфери.

Характеристика видів планів:

- стратегічний;
- тактичний;
- оперативний;

Плани бувають:

- короткотривалі (до 1 року)
- середньотривалі (2 – 5 років)
- довгострокові (5 – 10 років)

Над цими планами працюють спеціальні робочі групи, які створюють конкурентні методики розрахунку і діючі нормативно-інструктивні матеріали для театральної справи.

Як і більшість організацій, театр ставить стратегічні та операційні мети. «Під стратегічними цілями ми розуміємо довгострокові цілі всієї організації, які декларуються її керівництвом. Операційні цілі мають справу з короткостроковими завданнями, розв'язуваними службовцями повсякденно. Згідно склалася в спеціальній літературі думка, операційні цілі досягаються в контексті стратегічних[56, 163]».

У театрі репертуарна політика, тобто вибір між популярною комедією і «розумною» п'єсою, є прикладом стратегічної мети, в той час як взаємодія акторів, режисерів, технічного складу і керівництва театру є тим, що ми називаємо досягненням операційної цілі.

При розгляді операційних цілей основний акцент падає на високий рівень мотивації персоналу, високий художній рівень, співпраця, збільшення публіки, економічну стабільність організації. Стратегічні цілі повинні бути зосереджені навколо високої якості репертуару, розвитку ефективності труп і громадського іміджу театру.

Основними перешкодами, з якими стикається операційний менеджмент, є бюрократизм, опір змінам, ризик і непередбачуваність при здійсненні постановки, внутрішній конфлікт. На стратегічному рівні виникають проблеми з-за постановочного тиску, труднощів при створенні ансамблю і можливого негативного ставлення з боку засобів масової інформації. Театральні менеджери повинні прагнути як до високої якості роботи, так і до зростання кількісних показників, таких як відвідуваність, дохід і т. д. При цьому художні цілі мають більше значення, ніж фінансові. Однак компроміси між художніми й фінансовими цілями часто бувають необхідні. Незважаючи на бажання сформувати репертуар, безперечний в художньому відношенні, кожен театр хоча б раз в рік змушений ставити користуються попитом і мають касовий успіх музичні комедії(60).

Завжди у театральному менеджменті пріоритетну роль виконує особа, яка має не тільки вищу режисерську та акторську освіту, а ще й знання менеджменту, бухгалтерії та фінансів. Як вказує І.Д.Безгін, то дуже характерно висловився Бернард Шоу про роль театального менеджера: «Кожний художній керівник у театрі повинен мати суворого бізнесмена, основним завданням якого є ділити увесь бюджет навпіл[11,13]». Сьогодні, в часи ринкової економіки, кожному керівнику театру треба знаходити персонал для втілення задуму, виходячи з художніх смаків, фінансових можливостей та ін. Слід виділити, що організаційні рішення повинні прийматися у відповідності до юридичних норм, правил і вимог, фінансового та банківського обліку.

Важливою функцією у роботі менеджера є мотивація. Це діяльність, метою якої є активізувати людей, що працюють на підприємстві, і морально (грамоти, подяки) та матеріально (грошові премії, путівки, подарунки) заохочувати працівників театрів ефективно виконувати посадові обов'язки на своєму місці. поставлених у планах. Тобто впливати на діяльність театального колективу таким чином, щоб у членів команди виникало бажання працювати задля досягненню цілей установи. Для цього

здійснюється їх економічне й моральне стимулювання, збагачується зміст праці, створюються умови для розкриття творчих можливостей працівників театру і виявлення їх справжнього потенціалу. Керівнику театральної установи завжди треба думати не тільки про покарання винних та порушників трудової та моральної дисципліни, а і про різні види стимулювання.

До них належать: заохочення, можливості прояву ініціативи й здійснення самоконтролю, задоволення від отриманих результатів, підвищення відповідальності, тощо.

Коли ж визначена головна мета, обрана одна або декілька п'єс для постановки, забезпечене фінансування, підібраний штат та акторський склад, всі інші проблеми стають другорядними. На цій стадії основні рішення вже прийняті, і можливість почати все спочатку маловірогідна. Багато проектів зазнали поразки тільки тому, що їхня первинна мета була забута або зазнала змін на шляху до здійснення.

Після того, як театральному колективу почав працювати над виставою, його треба контролювати. Ефективний театрально-менеджмент націлений на вивчення і правильну орієнтацію колективу [8, 7]. Менеджерові необхідно надихнути кожного на виконання головної мети проекту. Він має зосередитися на координації взаємин між всіма підсистемами театру.

Слід виділити, що люди є невід'ємним елементом контролю, як всіх інших стадій управління. Тому контролюючи процесом досягнення мети театру менеджер повинен брати до уваги поведінку людей: акторів, режисера, художнього керівника, декоратора, бухгалтера та ін. Звичайно, та обставина, що контроль надає сильний і безпосередній вплив на поведінку людей, не повинен ні в якому разі не обмежувати їх права та впливати на скованість їх творчого потенціалу.

Також, контроль проекту - це аналіз і корекція слабких місць та усвідомлення сильних. Це - перевірки, зміни, оцінки, уповільнення чи прискорення, але завжди просування проекту до кінцевої мети. Одна з

найважливіших особливостей контролю, яку потрібно враховувати полягає в тому, що контроль повинен бути всеосяжним.

Тому планування, створення організаційних структур, мотивацію не можна розглядати розділяючи від контролю. Дійсно, фактично всі функції театрального менеджера є невід'ємними частинами загальної системи контролю. Кожний театральний менеджер повинен знати, що існують три основні види контролю: попередній, поточний і заключний[62]. Заключний контроль здійснюється після того, ж робота закінчена або закінчилося відведення для неї година. На жаль, більшість менеджерів не використовують позитивний вплив контролю на поведінку театального колективу.

Всі ці функції означають вміння приймати рішення, а не просто висловлювати свою думку й давати поради. Згідно з цим формулюванням, юристи та бухгалтери не є менеджерами. Так само і професіональні консультанти не можуть бути менеджерами, оскільки вони тільки дають поради для того, щоб менеджер міг прийняти рішення.

Менеджер при цьому повинен бути об'єктивним, стримувати свої емоції, симпатії та антипатії заради справи. Але інколи доводиться вдаватися до непопулярних заходів. Конструктивна критика, звільнення працівника з роботи, переведення його на нижче оплачувану роботу - не ті обов'язки, що до вподоби менеджерам. І все ж таки, ці дії є складовою частиною того, що називається «контролем за виробництвом» [10]. Оскільки людський фактор центральний в організаційно-творчій роботі, він і найболючіший тому, що торкається людських почуттів, особливо таких вразливих митців. Дійсно, інколи буває необхідним звільнити директора, провідну актрису або охоронця. Це означає, що проект виявився недосконалим. Головне тут зрозуміти, чому проект опинився під загрозою, а також, що саме треба зробити, щоб виправити становище. Менеджер театральної справи має бути людиною зі смаком, чуйним і ерудованим, освіта й прагнення якого зроблять його спроможним відшукати, і визначити, підтримати и розвинути художній

геній, в якому б обличчі він не з'явився. А це, в свою чергу, потребує впевненості й великої мужності. Це вимагає від людини бути носієм фантазії, першовідкривачем, який здивує світ. Адміністративні або фінансові нововведення в мистецтві тьмяніють, якщо не підтримуються такими якостями.

Тобто, театральний керівник (менеджер) має бути обізнаний в мистецтві і, водночас, посередником, дипломатом, вихователем, експертом з громадських стосунків, політиком, досвідченим бізнесменом, який має авторитет у суспільстві, слугує колективу, невтомним лідером, налагодити контакти з вищою адміністрацією, вчителем та як зазначив С.Ленглі «тираном та вічним студентом у мистецтві [33, 420]».

## 2. 2. Основні функції театрального менеджера в Україні

Сьогодні, в умовах ринкової економіки та часткового чи повного самофінансування більшої частини українських театрів, дуже актуальною проблемою є знайти та забезпечити кожен український театр професійним менеджером-управлінцем. Таких керівників-менеджерів випускає в Україні багато ВНЗ, а в тому числі менеджерів арт-діяльності вже багато років навчає та випускає в світ Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, а саме – інститут менеджменту та практичної культурології. Було дуже багато прикладів, коли студенти отримували першу – бакалаврську освіту, як актори-ведучі чи режисери, а от на магістратуру поступали як раз на театральний менеджмент. Це зрозуміло, сьогодні кожен керівник театру, закладу культури та іншої установи, повинен вміти не тільки написати сценарний план, літературний сценарій, сценарно-режисерську експлікацію, знайти артистів, створити режисерсько-постановочну групу, провести увесь комплекс репетицій, але треба ще знати, як краще цю виставу «продати», рекламувати, організувати гастролі, отримати прибутки, купити обладнання, інвентар, костюми, реквізити та ін. Головними завданнями сучасного театрального менеджера є правильне планування, організація справи, створення мотивації в колективі, проведення постійного моніторингу (контролю) всіх учасників творчого процесу та вмиле стимулювання працівників.

Ми вважаємо, обсяг роботи театрального менеджера подібний обов'язкам продюсера. У США, де довго йшли до законодавчого забезпечення діяльності, пільг та охорони праці неприбуткових організацій, комерційні театри очолює продюсер, а неприбуткові - Рада неприбуткового театру. Вона визначає загальні художні цілі, політику та напрямки компанії, асистенти менеджерів беруть це за основу й намагаються виробити кращу стратегію, щоб досягти гарантованого успіху. На відміну від британського театру, де продюсерами називають режисерів-постановників вистав, в

американському продюсер - це людина, яка виступає ініціатором театрального проекту, відповідає за майно, забезпечує авторські права та знаходить капітал, необхідний для постановки. Таку особу в Україні називають режисером. А театральний продюсер у вітчизняній практиці забезпечує фінансування, організацію створення та виконання театральної постановки, гастрольних заходів.

Менеджером може бути людина, яка поєднує труд і капітал для втримання кінцевого продукту, знаходить виконавців для втілення творчого задуму. Тобто, театральний менеджер з'єднує в єдине ціле ідею, акторів, місце дії та глядача.

Він бере участь у:

- плануванні;
- організації;
- мотивації;
- контролі.

Складання плану завжди розглядається як початковий етап процесу управління. Керівництво організації повинно:

1. Оцінити слабкі та сильні сторони установи у сфері фінансів, маркетингу, творчого виробництва.

2. Оцінити можливості та загрози: конкуренції, економічних та соціальних умов.

3. Визначити цілі та шляхи як їх досягнення. Як ми збираємося це зробити?

Функція планування спрямована на визначення та послідовне досягнення цілей членами команди. Планування являє собою набір дій і рішень, зроблених театральним менеджером. Основні стратегії розвитку того чи іншого театру розробляються якраз групою керівників театру, до складу якої обов'язково входить головний менеджер. Такі дії означають початок того, як творчий задум перетворюється на реальність. Завдяки цьому процес

планування є дуже важливим чинником для прийняття правильних та своєчасних рішень.

Крім того, кожному керівнику театру треба знати наступне. Прийняття на роботу менеджера чи економіста само по собі не принесе одразу бажаний успіх. Керівник театру повинен сам розбиратися в нюансах життя та економічної діяльності його театру і контролювати всі служби, в тому числі, театрального менеджера [41].

Таким чином, театральний керівник (менеджер) може працювати з постійно діючою театральною трупю артистів, а може укласти договори на окремі вистави із запрошеними режисерами, акторами, звукорежисерами та ін. Якщо керівник постійно буде запрошувати на свої вистави артистів зі сторони, то це потребує додатковий конкурсів, кастингів та інших форм виявлення найкращих. Деякі продюсерські центри надають послугу організації подібного заходу. Тобто, з існуючої бази акторів (режисерів) менеджер має можливість обрати кращих.

З одного боку, це постійний поштовх для своїх «штатних» акторів не сидіти на місці, а рухатись, підвищувати рівень акторської майстерності, а з іншого боку – порушується творчий мікроклімат у своєму театрі, починаються сварки, нервовість та погіршується загальна атмосфера творчого колективу. Все це повинен брати до уваги сучасний керівник (менеджер) театральної справи.



### 2.3. Порівняльна характеристика театрального менеджменту в Україні та за кордоном

І.Д. Безгін у своєму дослідженні наводить характерні функції менеджменту, що мають реалізуватися у театральному підприємстві:

- фінансово-економічне забезпечення театрального виробництва;
- розстановка, виховання, підвищення професійного рівня художнього, адміністративного, технічного та обслуговуючого персоналу театру;
- мобілізація творчих зусиль театального колективу на створення творів сценічного мистецтва;
- контроль якості поточного репертуару (рівня творчої діяльності виконавців та стану художнього оформлення вистав) [5].

Розглянемо кожну з цих функцій на практичному досвіді українських та іноземних театральних колективів. В Україні порівняно з Європою та США не склався порядок існування мистецтва в ринкових умовах. Це складна система, що почала формуватися за межами нашої держави, і для нас сьогодні є новою. Проте подолавши певні труднощі, соціально-культурні інституції України почали досить активно вивчати зарубіжний досвід, удосконалювати організаційно- економічну діяльність творчих колективів. В Європі панує система, яка передбачає заохочення театрів будь-яких форм власності. Наприклад, в Франції всі театри фінансуються державою, яка покриває до 86% їхніх видатків з держбюджету. В Україні, за умов відсутності стрункої інфраструктури, держава підтримує театри лише на 54 %. Цьому передувала усталена традиція державного сприяння матеріальному та фінансовому забезпеченню театральної справи, що не була, до речі, винаходом радянської влади. Виходить, вітчизняний театр не здатний вижити, відмовившись від державних дотацій. Втім, ми вважаємо, за їх наявності може прогноз також несприятливий. Отже, єдиний порятунок - запровадження системи. Американський досвід фінансового

забезпечення театрів має форму бізнесу. Коли спонсорство є взаємовигідним співробітництвом. Воно підкріплюється маркетингом. Тобто, пожертвування інтерпретують як стратегію, і одержання коштів – як стратегію. Ми зазначаємо, що має бути закон про пільгове оподаткування спонсорства і меценатства. Капіталовкладення мистецьких та не мистецьких підприємств в Україні оподатковується однаково. В деяких театрах Європи склалася така ситуація, що вкладати гроші в театр вигідно. Тому там виникло безліч антреприз на недержавні кошти. Антреприза - це ведення театрального підприємства приватною особою. Тобто, в багатьох країнах Європи нині набуло поширення приватне театральне підприємництво. Ми вважаємо, що державі треба фінансувати не театри як установи, а їхні проекти, постановки. Необхідно надати театру свободу вирішувати, скільки, на зароблені від експлуатації кошти, треба акторів. Проте, театри мають шукати додаткові джерела фінансування. Діюче законодавство України нечітко визначає умови надання платних послуг, характер та види основної діяльності, тому некомерційні культурно - мистецькі організації, як правило, не займаються підприємницькою діяльністю.

Фінансовими джерелами українських недержавних організацій культури і мистецтва є доходи від власної діяльності. Поширення набуває у вітчизняній практиці фінансування окремих постановок посольствами інших країн. Наприклад, посольство Іспанії задля просування своєї національної культури фінансує виставу про Дон Кіхота в Театрі ім. Лесі Українки. Замість того, щоб вести сюди на один показ іспанський, французький чи англійський театр, економічно вигідніше профінансувати постановку своїх драматургів тут: менше витрат.

На нашу думку, театр-студія «Чорний квадрат» вдало застосувала можливості театрального менеджменту за сучасних умов в Україні. Театр «Чорний квадрат» розширився до творчого об'єднання. Тобто у складі творчого об'єднання з'явилося:

- Events;

- BTL;
- Акторське агентство;
- Impression Service;
- Cinema Service;

Арт-агенство представлене унікальним креатив-відділом, що генерує нестандартні рішення для кожного окремого замовника. Розглянемо кожну з послуг агентства.

Events пропонує:

- Презентації брендів компаній;
- Масові акції та концерти ;
- Відкриття установ, організацій;
- Бали и звані вечори .

BTL (below the line - нижче лінії) - визначення записів витрат на рекламу, що розташовані нижче горизонтальної лінії в рекламному бюджеті. За допомогою BTL виростає можливість бренду стати ближче до цільової аудиторії, змінюється якість контактів зі споживачем. Агентство пропонує три напрямки розробки креативної політики:

1. Заходи, направлені на збільшення ефективної діяльності фірм (робота промоутерів, аніматорів, проведення міні- вистав біля комерційних точок);
2. Акції, направлені на кінцевого споживача (призи за покупку, проведення вікторин, конкурсів і т.д., вручення зразків продукції).
3. Flash Mob (неочікувана поява людей в раніше зазначених місці та часі. Учасники по сценарію виконують певні дії, а потім швидко «розчиняються» у натовпі так само як і з'явилися. Mob представляє короткотривалу акцію (до 5 хв.) з розробленим напередодні планом дій.)

Акторське агентство за короткий час надає:

- попередній кастинг з бази даних упродовж однієї доби;
- пошук дублерів та акторів масових сцен;

- артистів оригінального жанру, танцюристів, хореографів, акробатів, фокусників, клоунів, еквілібристів ін.;

- професіоналів унікальних спеціальностей, в тому числі каскадерів, спеціалістів різних бойових мистецтв тощо.

Impression Service – це унікальна галузь послуг, що надає творче об'єднання «Чорний квадрат». Її назва утворилась від от англійської «impression», що означає враження. Сутність цієї послуги у створенні потрібного замовникові враження в потрібний момент та в належному місці. Тобто творчий колектив допомагає створити необхідну споживачеві подію.

Cinema Service пропонують послугу зняти кіно «Про Вас і для Вас». Цей вид послуг поділяється на відкритий та спеціальний. Відкритий припускає десятихвилинне відео документальне відео з інтерв'ю, фографіями. У спеціальному виді постановочного проекту послуги Cinema Service працює група професіоналів, за плечима яких - безліч робіт від відео кліпів відомих виконавців до повнометражного кіно. Два тижні роботи прихованою камерою, креативна обробка з допомогою акторів, розігруються жартівливі ситуації прямо на вулиці спеціально для цього фільму.

В багатьох регіонах CLLIA проводяться тренінги та майстер класи акторами та режисерами, що є додатковим джерелом фінансування. Також театральний колектив театру «Чорний квадрат» надає послуги тренінгів та майстер-класів. Які допомагають сучасній людині розв'язати нагальні питання:

- Чому одні люди нас притягують, а інші відштовхують?
- Що таке харизми і притаманна вони Вам?
- З чого складається акторська виразність, і як їй оволодіти?
- Як жити використовуючи закони Імпровізації на свою користь?
- Як відчувати - що, коли, і головне, як треба говорити?
- Як вибрати свою оптимальну поведінку - коли краще промовчати, коли треба встати і піти, коли залишитися?

Також майстер-класи розкривають:

- Методи управління увагою (розподіл, утримання, розвиток, перемикання)
- Методи управління ситуацією (швидкий вибір оптимальних рішень без емоційних складових)
- Взаємозв'язок характеру та ораторського мистецтва. Створення художнього образу себе і його обмеження.

Проводять спеціалізовані тренінги, наприклад, «Майстерність проведення прес-конференцій та інтерв'ю електронних ЗМІ». Там розглядаються такі питання:

#### 1. Підготовка прес-конференції:

- психологія журналістів та інших представників ЗМІ (ключові інтереси, ставлення до прес-конференцій та інтерв'ю, типові реакції, очікування);
- складання прес-релізів (зміст прес-релізу, обсяг прес-релізу, порядок та строки анонсування в ЗМІ, авторитетність джерела, гачки для преси, дублювання прес-релізу);

#### 2. Проведення прес-конференції:

- фізіологія і психологія публічних виступів (внутрішні стану виступаючого, мистецтво появи в аудиторії, мистецтво руху по аудиторії, організація інтер'єру навколо виступаючого, психофізика виступу, погляд, поза, жестикуляція, положення «на сцені», рух під час виступу);

#### 3. Структура та зміст промови :

- емоційність і мистецтво модуляції (варіативність почуттів, варіативність ритму, емоційні заборони);
- подолання затримок в мові;
- відповіді на питання і робота з провокаціями (чого чекати від журналістів, заготівля питань, що повинен містити будь-який відповідь, що робити, якщо немає ні одного питання, що робити, якщо не знаєш відповіді на поставлене питання, що не можна робити по відношенню до журналістів);

- інтерв'ю на камеру (особливості сприйняття глядачем телевізійного зображення й мови, особливості фізіології та психології роботи на камеру).

Театральний менеджер та засновник театр-студії «Чорний квадрат» Анатолій Неслов висловив таку думку : «По суті, «Чорний квадрат», це більше ніж театр, більше ніж метод. Це мистецтво імпровізації, яке допомагає людині вирішувати головне завдання нашого щоденного Театру Життя - вибір оптимальної поведінки в ситуації кризових людських взаємин. Ніяке інше мистецтво не дає настільки ефективних та дієвих рішень[39,15]». Далі він відзначає наступне : «Ми навряд чи придумали щось нове. Швидше за все, ми відкрили забуте старе, або змогли його адаптувати і застосувати до сучасної культурної ситуації в кінці другого тисячоліття. Будемо реалістами: система Станіславського НЕ застаріла, але спосіб її викладу був досить старомодним. І не завжди відповідає ритму сучасного життя. Життя змінилося, світ став іншим. Швидше за все, ми просто змогли підсумувати все те розрізнені знання про імпровізації, які існували і без нас. Існує не система імпровізації, а метод імпровізації. Він гарний практичний. Про що свідчить робота театру і акторів поза ним[39,16]». Слід відмітити, що однією з позитивних сторін «Чорного квадрату» є репертуар. Жоден театр в Україні не може залучити глядачів новими методами, які відзначають новаторство даного театру. Театр «Чорний квадрат» унікальний, оскільки, коли актори не вимовляють вивчений текст, а імпровізують, елемент так званого «реаліті-шоу» дарує глядачеві можливість неповторне відчуття. На спектаклях театру забуваєш, що дивишся виставу. Тобто реалістична гра акторів дарує естетичну насолоду. Проблематика вистав наближення до проблем сучасної людини. Успіх театру «Чорний квадрат» не тільки комерційний, а творчий. Отже, однією з позитивних рис театру-студії «Чорний квадрат» - це, перш за все, швидкість його реакції на зміни у соціокультурному та економічному середовищі[39,16]».

Театральний менеджмент - специфічний напрямок діяльності, призначений для створення та соціального функціонування твору сценічного мистецтва в умовах ринкових відносин за участю представників чотирьох підсистем театру [21].

Управління театральньо-видовищним мистецтвом має свої специфічні особливості, однак багато в чому підлягає загальним закономірностям, що склалися в науці та практиці управління виробництвом[48]. Загальна теорія управління в наш час набула достатньо високого рівня, отримавши статус самостійного розділу наукових знань. Дослідження управлінських аспектів суспільного життя в кожному окремому випадку потребує всебічного врахування специфічних особливостей об'єктів кожного окремого театру, театру-студії чи театральньо-видовищного підприємства[17].

В умовах складної сучасної ситуації в державі, а також важливості підвищення ролі театру в сучасних умовах України, відбувається інтенсивне формування дуже важливого міжпредметного за своїм змістом розділу як соціологічні проблеми театральної культури, що сприяє підвищенню престижу загалом усієї театральньо-видовищної справи.

Отже, у межах проведеного дослідження, ми вважаємо, що повинен бути доопрацьований зміст театрального менеджменту, доповнений соціокультурними показниками, що дозволять більш реалістично, обґрунтовано і точно прогнозувати та виконувати управлінські рішення в галузі театральної діяльності України.

## РОЗДІЛ 3. ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

### 3.1. Сприймаюча підсистема як базова та визначальна у функціонуванні та розвитку театру

Театр розвивається в залежності від соціально–мистецької трансформації відносин «театр–глядач», які є в свою чергу є складовою кожної з ланок структурної системи «соціальна театральна-художня потреба – театральна творчість – театральне споживання [28]». Зміни соціальних театральних–художніх потреб глядачів під впливом комплексних змін соціокультурної реальності призводять до перетворень у театральному мистецтві як такому – оновлення театрального репертуару, розширення структури жанрів, змін акторського ансамблю, комерціалізації менеджменту, до організаційно–структурних змін в середині театральних закладів культури. Театральна творчість як така спрямована на створення твору театрального мистецтва, особливою ознакою якого є творчо-художнє відображення життя режисерсько-постановочною групою шляхом реалізації сценарно-режисерської експлікації групою акторів на сцені. Без публічного виконання театральна постановка не є виставою і не тільки з формальної точки зору, а й тому, що глядач є співтворцем вистави. Глядач є обов'язковою складовою театрального мистецтва поряд з драматургією і сценічними мистецтвами. На нього спрямована вся театральна діяльність оскільки споживачем театрального продукту – вистави – теж є глядач.

Виходячи з цього, театральні–глядацькі відносини і розглядаються нами в третій частині нашого дослідження комплексно. Театральні–глядацькі відносини є точкою перетину всіх функцій театрального мистецтва – соціологічній (як системи соціальних стосунків), естетичній (як виду мистецтв), гносеологічній (як форми пізнання світу), комунікативно–психологічній (як форми спілкування) та ін.



Стосовно художніх тенденцій розвитку сучасного українського театрального мистецтва, то вони залежать від стану соціальної театральної–художньої реальності в Україні, яка відповідно є складовою соціально–художньої реальності. «Розглядаючи театральні–глядацькі відносини в сучасній соціокультурній реальності необхідно провести смислову диференціацію термінів «глядачі», «аудиторія», «публіка» [59, 230]». Термін «глядачі» вживається нами переважно для характеристики тих, хто прийшов, можливо, вперше й востаннє, щоб „подивитися, побачити” виставу чи певного виконавця. «Театральна аудиторія» — це термін синонімічний до слова «глядачі» і вживається для означення групи людей, що включає і тих, для кого відвідання театру є ще випадковим, і тих хто має усталену потребу у спілкуванні з театральним мистецтвом. Термін «театральна публіка» вживається для виокремлення поняття більш високої підготовленості відвідувачів до сприйняття театрального мистецтва. Це ті «глядачі», які цікавляться не лише театром, а й іншими видами мистецтв, вирізняються розвиненими естетичними смаками та художніми уподобаннями, які ведуть і підтримують «діалог» з театром. Публіка є посередником між суспільством і мистецтвом та носієм суспільно–театральних потреб, одночасно будучи колективним критиком, визначником якості і потреби мистецтва, а отже, і одним з основних суб’єктів театрального процесу[27].

За всієї емпіричної очевидності й простоти проблема театральної публіки є однією із найскладніших, бо ступенем залучення населення до театрального мистецтва значною мірою визначається майбуття театру, а характером впливу на публіку – зміст і масштаб впливу театру на суспільство. Таким чином, публіка виступає посередником між суспільством і театром, носієм потреб суспільства в театральному мистецтві і разом з тим – суспільним, колективним критиком, а, отже, є одним із основних суб’єктів театральної діяльності [57]. Тому «спостереження» за станом публіки, її постійне і напружене вивчення стає доленосним для мистецтва і соціально–художньою необхідністю. Все це зобов’язує нас розглядати загально–

методологічні проблеми формування і розвитку публіки як ознаки соціально–естетичного явища. Розрізнення названих понять, на нашу думку, має принципове значення, а тому розглянемо їх детальніше. Більш широким є поняття «аудиторія», яке слід вживати для означення всіх осіб, залучених до певного соціального процесу. Тому «аудиторію мистецтва» можна визначити поняттям, яке використовується для окреслення кола людей, які якоюсь мірою мають безпосередній зв'язок з мистецтвом у формі його сприйняття. Такі угруповання включають як справжніх постійних інтересантів мистецтва, так і випадкових відвідувачів, наприклад, театру. Таким чином, «аудиторія мистецтва» постає початковою категорією для аналізу загальної маси реципієнтів, в межах якої структуруються більш визначені угруповання – різні за мірою залучення до мистецтва і за рівнем розвитку художньої свідомості [56,170]». У цій масі, різною мірою причетних до мистецтва людей, відповідно до мети нашого аналізу, основну увагу зосередимо на групі, яка характеризується певною стійкою регулярністю спілкування з театром в зв'язку із сталою потребою у контакті з мистецтвом, особливими формами поведінки стосовно нього і може бути названа «публікою мистецтва». Стосовно визначення поняття публіки мистецтва в цілому, то методологічно слід бачити в ній немов подвійну, а точніше, двоїсту природу – феномен і естетично–художній, і соціальний, а в решті–решт – соціально–художній, з акцентуванням уваги на художніх рисах. Публіка має бути визначена в системі художнього і суспільного життя як особлива форма, спільнота специфічного освоєння мистецтва і, разом з тим, як особлива соціальна група, в якій кількісно і якісно репрезентовані різною мірою всі складові соціальної структури певного суспільства. Публіка кожного виду мистецтва має притаманні йому особливості, які визначаються специфікою предметної сфери і особливостями функціонування певного виду мистецтва в суспільстві. Особлива роль і місце театру в системі мистецтв і в суспільстві, яка розкрита в понятті «театральна реальність», дозволяє окреслити специфіку сценічного мистецтва певної епохи і роль публіки в ній [26]. Як

показують соціологічні дослідження, театральна публіка є лідером серед інших різновидів публіки за мірою розвиненості її художньо–естетичних інтересів. Однак при всій визначеності специфіки театральної публіки залишаються мало дослідженими її особливості в сучасному культурному контексті.

Театральна публіка на відміну від публіки інших мистецтв відрізняється згуртованістю в межах театральних вистав, вона сприяє як опосередкованому (мистецтвом), так і безпосередньому (у зв'язку з мистецтвом) спілкуванню, хоч і тимчасовій, але певній єдності і згуртованості. Дослідники відзначають більшу емоційність і безпосередність реагування публіки театру в процесі сприйняття вистави, що менш властиво близькій за своєю природою, скажімо, музичній публіці. Театральна публіка характеризується, на відміну від публіки інших видів мистецтва, більшою усталеністю і організованістю, певною згуртованістю в ареалі діяльності конкретного театру. Для публіки театру характерна певна соціальна і художня авангардність, бо в її складі більшою мірою представлена соціокультурна еліта суспільства, а саме театральне мистецтво як синтез різних художніх форм утворює особливі художньо–театральні потреби – вищі (порівняно з публікою інших видів мистецтва) за рівнем естетичної свідомості. Слід зауважити, що, наприклад, у шведській соціології поняття публіки театру іноді розуміється надто широко, бо до неї відносять також акторів (як публіку сцени) і тих, з ким глядачі обговорюють виставу після її перегляду, або ж надто обмежено трактують це поняття виділяючи її вузькі групи, наприклад «глядачів мимоволі» (на виїзних виставах, у місцях ув'язнення, тощо).

За узагальненими нами даними західноєвропейські дослідники розглядають публіку театру на різних рівнях: як «просторово–часову спільність», як «театральну громадськість», як «асистента акторського ансамблю» (Т. Адорно), виділяючи її публічну «форму» (соціологічна даність існування), «зміст» (результат її масового буття у художньо–психологічному

відношенні), «сенс» (характер діяльності глядачів у театрі). При такому розгляді публіка постає як складний багаторівневий об'єкт, який вимагає комплексного вивчення і має досліджуватися методами суміжних наук: театрознавства, соціології, соціальної психології, естетики, інформатики, педагогіки та ін. Соціологи виділяють «пограничні зони буття публіки театру»[16, 17] (йдеться про частину публіки, яка відійшла від театру, перестала бути публікою театру, і частину, яка поки ще нею не стала, але має намір, тобто є та вірогідність залучення населення до спілкування з театром).

Публіка формується за своїм складом кількісно і якісно в залежності від жанрової структури репертуару, типу театру, тематики вистав, демографічної структури населення міста. Особливе значення має дослідження факторів і умов (суб'єктивних і об'єктивних) формування інтересів і запитів щодо театрального мистецтва в цілому та у різних соціально-демографічних і професійних групах та причин відходу деяких з них від театру. Дослідники виділяють так звану «кадрову публіку», яка має усталені, нерідко сімейні традиції і звичку постійного спілкування з театром та публіку «навколо театрального процесу» (критики, театрознавці, меценати) [6]. Звертається увага на зростаючу тенденцію фемінізації театральної публіки як за кордоном, так і на наших теренах. Формується і особлива мистецтвознавча гілка соціології публіки, яка спостерігає, вивчає полілогічне, опосередковане спілкування публіки з творчо-постановочним колективом та артистичною групою. Загальною характерною особливістю публіки театру як відображення специфіки театрального мистецтва, є її більша соціальна заангажованість, реальна соціальна активність, залучення до соціального життя, що підтверджується цілою низкою емпіричних соціологічних досліджень[49]. Дослідники також вважають, що потреба в театрі виявляється більш естетично дієвою в поєднанні з іншими художніми потребами. Більше того, виявляється, що захоплення театром стимулює розвиток потреб у інших видах мистецтва. Особливістю театральної публіки є те, що для неї характерна підвищена інтенсивність спілкування (прямого і

опосередкованого) як під час колективного сприйняття вистави, так і в антракті та після її завершення. Це активізує зворотній вплив своїми реакціями на творчий процес: втілення режисерського задуму і на подальше творче життя вистави. Реакції публіки театру мають колективний характер, на відміну від інших мистецтв вони більшою мірою впливають і на діяльність критики, яка має враховувати специфічність сприйняття публікою кожної вистави. Процес колективного сприйняття вистави і безпосередність театральної–художньої оцінки (у формі оплесків тощо) в процесі розгортання дії вистави налаштовує свідомість публіки на цілісну оцінку сценічного твору більш раціональними засобами, на обмін враженнями і формує установку публіки та її інтерес на сприйняття, ознайомлення з думкою критики через рецензії в засобах масової комунікації для перевірки власного враження, або виявлення його під час обговорення вистави після її прем'єри, як це іноді практикується в театрах[8]. Тому помітною особливістю театральної публіки (найбільш «рафінованої» її частини) є інтерес до критики, до обговорення проблем не тільки художньо–театральних, але й соціальних, якими так бувають насичені вистави.

Говорячи про найбільш виразну ознаку публіки як такої – стійку художню потребу, – варто уточнити її зміст стосовно публіки театру. Зважаючи на те, що специфіка потреб театральної публіки буде розглядатись окремо, тут зазначимо лише, що особливістю театральної–художньої потреби на відміну від інших видів мистецтва є її складність і багатошаровість. Це пов'язано з природою сценічної творчості, використанням у виставі засобів таких видів мистецтва, як драматургія, музика, живопис, сценографія та інші, на які можуть проектуватись музичні, літературні та інші потреби. До того ж театральна вистава як цілісне і комплексне відображення соціально–естетичної реальності в умовно–метафоричних формах у поглибленому аналізі соціальних і особистісних проблем формує соціально і духовно насичену потребу пізнання життя, бачення тенденцій і перспектив його розвитку [51]. Вивчення змін у складі глядацької аудиторії, її

соціокультурний та мистецтвознавчий аналіз надзвичайно важливо, адже в реальній практиці театрального і художнього життя взагалі постійно виникає проблема неадекватності уявлень театру про свого глядача, його відставання у розумінні проблем формування театральної реципієнтної естетики, з орієнтацією на «вчорашню» аудиторію, склад якої непомітно кількісно і якісно змінився. Тому необхідно вивчити не тільки соціальні групи, з яких складається театральна зала, не тільки провести її соціальну диференціацію, але й акцентувати увагу на динаміці її розвитку, зробити більш поглиблений аналіз структури аудиторії, дослідити внутрішні, притаманні їй характеристики [55]. Очевидно, що цей структурний аналіз не повинен обмежуватись, як це часто трапляється, встановленням соціально–класових ознак, а й мати вимір соціально–демографічний, освітній, загальнокультурний і, власне, художній, а стосовно театру – художньо–театральний. Зважаючи на останнє, динамічна і структурна характеристики не повинні розглядатись метафізично розділеними, окремо як статика і динаміка, а цілісно і змістовно, що зобов'язує звертатись до структурно–функціонального аналізу. Хоч і існує така характеристика публіки як функціональність, але вона створюється як специфікою продукту сценічної діяльності, так і соціально–демографічними ознаками складу публіки та структурою її художніх потреб і смаків. Тому функціональні характеристики публіки є комплексним породженням як самої публіки, так і художньо–театральної реальності в цілому.

Функціональні характеристики театральної публіки визначаються не тільки мірою реалізації художньо–театральних здібностей і потреб, а й ступенем прояву останніх як частково нереалізованих, що складає функціональний потенціал. На соціохудожньому рівні функціональні характеристики публіки виявляються у формі її реакцій на вистави, у настановах на певне функціональне ставлення до сценічного твору. За даними соціолого–театральних досліджень у публіки домінують ті чи інші функції або комплекс функцій мистецтва: гедоністична, пізнавальна,

евристична, емоційно-компенсаційна та інші. Завдання театрального менеджера полягає у фіксації функціональних характеристик публіки певного театру як основи її театральних потреб і орієнтирів. Це може допомогти діяльності театру в безпосередньому задоволенні потреб публіки і трансформації попиту глядачів у бажаному театрові напрямку.

Проблема театральної публіки полягає також у тому, що у театральньо-глядацьких відносинах існує певна інерція зумовлена певним консерватизмом у ставленні учасників творчого процесу до публіки. Це часто призводить до орієнтації митця у своїй творчості не на сучасну публіку, а на «вчорашню», що стримує розвиток мистецтва. А йдеться про те, щоб допомогти митцеві якісно і структурно визначити склад аудиторії, позбавитись упереджень, зрозуміти специфіку «своєї» аудиторії, допомогти йому помітити нові тенденції у смаках і потребах публіки, щоб надалі врахувати їх у своїй творчості або трансформувати відповідно до своїх задумів, щоб не йти за публікою, а вести її.

Основою нашого підходу є ґрунтовна розробка поняття «театральньо–художня реальність» у взаємозв'язку з розглядом на цій основі театру як соціально–культурного інституту, що реалізовано в монографії І. Безгіна, О. Семашка, В. Ковтуненка [5]. Театральньо-художня реальність складає тут методологічну основу розуміння соціально–культурних характеристик українського драматичного театру як соціального інституту, соціокультурної сфери театру. Автори вважають, що в основі соціальної театральньо–художньої реальності лежить іманентна їй внутрішня театральньо–художня реальність, яка в соціально-культурному контексті перехідної епохи набуває нових характеристик по всьому циклу функціональних взаємодій театральньо–художнього виробництва (творчості), театральньо-художніх потреб, театральньо-художнього освоєння. Нова театральна реальність наповнює новим змістом традиційну систему театральньо-художніх відносин і сприяє становленню нових її суб'єктів, оновленню усталених функціональних зв'язків. Базовою основою

структурування зазначеної системи і відносин в ній та довкола неї є системоутворюючий зв'язок «театр–публіка», ширше – суспільно-художні театральні відносини. На них орієнтовані, або їх віддзеркалюють всі інші[12]. Перелічимо основні базові елементи системи, розкриті українськими дослідниками:

- професійні театральні–художні відносини в самому театрі як особлива підсистема («адміністрація–труппа», «художній керівник–труппа», «режисер–актор» та ін.);
- суспільно-ідеологічні, державницько–інституційні («театр–держава» та ін.);
- суспільно–функціональні («посередницькі») театральні відносини («театр–критика», «театр–громадськість», «театр–засоби масової комунікації»);
- театральні–педагогічні, просвітницькі та інші «обслуговуючі» відносини («театр–школа»);
- театральні–міжмистецькі, інституційні, комунікативні відносини і зв'язки («театр–література (драматургія)» та ін.);
- театральні–інституційні відносини між театрами різних організаційних форм (державними, приватними, самодіяльними та ін.);
- суспільно–інвестиційні, в тому числі комерційні, благодійницькі або контрактні взаємовідносини зацікавлених сторін .

Кожна з зазначених вище форм театральних відносин враховує реальний і перспективний розвиток театральні–глядацьких відносин, а тому образ глядача і публіки як носія суспільно–театральних потреб виглядає як частина цільової динамічної моделі діяльності театру і постійно присутній в театральному мистецтві завдяки творчій уяві театральних діячів. Підхід, орієнтований на вивчення суб'єктів художньої творчості, дозволяє виявити активні реальні сили художнього процесу як на пряму стимулювання та інтенсифікації розвитку художньої культури. Акцент на вивченні публіки як учасника мистецького процесу і носія художніх потреб суспільства, на які



має орієнтуватись митець, дозволяє діагностувати стан художнього життя. У зв'язку з тим, що на публіці як адресаті і адресатні мистецтва сходяться всі лінії художнього процесу (і не тільки художньо-творчі, але й загальнокультурні, політичні, економічні, інформаційні), а всі його учасники тою чи іншою мірою беруть до уваги стан, інтереси і потреби публіки, то проблему публіки слід вважати однією із засадничих, якщо не центральних в мистецтвознавстві й у соціології мистецтва [15].

Формування театральних-глядацьких відносин театру визначається системою театральних і позатеатральних факторів, змінами соціокультурної реальності в умовах перехідного суспільства. Як було раніше зазначено, специфіка розвитку театру залежить від стану зовнішнього театального і внутрішнього театального життя, яке конкретизується в сьогоденній реальності буття, тобто в новій театральній-художній реальності України. Крім уже визначених попередниками її (реальності) ознак охарактеризуємо ті зміни, які відбулися за останні 4 роки і проаналізуємо деякі нові характеристики. У сучасних умовах складається нова інфраструктура театального життя, яка доповнюється його недержавною складовою і характеризується зрушеннями в системі театральна потреба–театральна творчість–театральне споживання. При всіх змінах, одним із визначальних показників зрушень в театральній діяльності є стан потреб та інтересів публіки в театрі, який залишається доволі високим і стійким. В оцінці критиків у 2020 р. інтерес глядачів до театру складав 3,64 бали (за п'ятибальною шкалою експертних оцінок), а в 2015 році – 3,57 бали. Ще більш високу оцінку йому сьогодні дають актори – 3,83 бали, режисери – 3,79, працівники літературно-драматургічної частини театрів – 3,67, менеджери – 3,69 бали, що в середньому складає 3,71 бали і є достатньою основою розвитку театральної діяльності. Зростаюча «роль театального менеджменту», особливо у справі залучення до театру потенційної аудиторії, була також визнана у нашому дослідженні театральними критиками, які вважають, що за десять останніх років діяльність менеджерського корпусу

театру стала ефективнішою (48,5% експертів відзначили це зрушення «на краще»). Ефективність роботи театру, як відомо значною мірою залежить від співпраці з державними і недержавними організаціями, яка невисоко оцінювалась провідними театральними критиками у 2020 році (2,56 бали) [59]. І сьогодні стосовно «рівня зв'язків театру з громадськістю» критики, оцінюючи зміни за останні 10 років, вважають, що становище змінилось «на гірше» (57,6% опитаних). Проте, їм активно заперечують практики театру. Так 50% режисерів стверджують, що становище змінилось «на краще» (лише 16,7% експертів–режисерів показали «на гірше») та 46,1% експертів–акторів (23,4% з них показали «на гірше»). Очевидно, у цій ланці театального життя відбуваються позитивні зміни, ще не відрефлектовані критикою. Однак, хоч рівень зв'язків театру з громадськістю, дякуючи зусиллям театральних працівників та за оцінками експертів поліпшується, всі експерти вважають що увага громадськості до театру і його проблем за цей десятилітній період знизилась. Критики усвідомлюють свою певну незатребуваність і вважають, усвідомлюючи, що увага глядачів до критики за останні десять років катастрофічно знизилась (69,7%). Здавалось би, що в перехідних умовах невизначеності критеріїв оцінки і певному тиску нових напрямків у театральній творчості роль критики має значно зрости. Разом з тим, працівники літературно–драматургічної частини досліджуваних театрів, які стежать за рецензуванням вистав їх театрів, цілком задоволені «визнанням свого театру критикою» (3,75 бали), що є важливим соціально–культурним показником успішності їх співпраці. Однак, експерти–критики значно критичніше ставляться до своєї творчості [59]. Якщо менеджери в своїх оцінках вважають цілком достатнім відображення в рецензіях на виставу реакцій і прийому її глядачами [18] (3,23 бали), то критики оцінюють цей показник у 2,3 бали. Менеджери як достатньою оцінюють міру сприяння української театральної критики кращому розумінню театального мистецтва (2,92 бали), а критики оцінюють її нижче (2,54 бали).

Критика покликана сприяти кращому розумінню театром своєї аудиторії і менеджери вважають, що критика в цьому відповідає своєму призначенню (3 бали), а самі критики дають нижчу оцінку (2,32 бали). Хоч менеджери рівень публікацій театральних критиків, присвячених проблемі театральної аудиторії розцінюють як достатній (3,1 бали), критики, в інших вимірах високо оцінюючи свою творчість, вважають, що у цьому напрямку вони працюють недостатньо і дають своїм публікаціям низьку оцінку (2,32 бали). Отже, театральна критика не тільки стосовно аудиторії, але в цілому театрального життя, недостатньо виконує свої функції. Як вірно відзначають дослідники, відставання такої важливої ланки діяльності посилює її розбалансування, невпевненість, дезорієнтує пошуки. Попри всі негаразди, особливо фінансові, за останні десять років при певному зниженні художньої вимогливості глядачів, поганому стані розвитку драматургії, зниженні художньо-виховної ролі театру і уваги громадськості до театру, зменшенні ролі критики, відбувається розвиток відносин «театр–глядач», досягається більша відповідність репертуару театрів потребам публіки, переформовується її склад, зростає роль театрального менеджменту щодо актуалізації потенційної аудиторії, покращується робота з організації глядача та ін. Складаються нові за змістом і формою відносини глядачів з безпосередніми учасниками театральної діяльності, більшої національної виразності набуває репертуар, змінюються принципи його формування, а діяльність театрів стає більш широкою за своїми функціями, в тому числі розважально-релаксаційними. В останні роки утвердилася тенденція до розширення кола приватних театрів, що переважно реалізуються в рамках малих комерційних проєктів (зокрема, в організації платних вистав), зростає кількість продюсерських театральних центрів. На жаль, комерційні проєкти на більшості території України здійснюються практично поспіль на ґрунті копіювання російськомовного мистецтва, а великі комерційні проєкти – майже виключно шляхом запрошення театрів з інших країн[35].

Враховуючи важливість розвитку театрального мистецтва і всебічного використання його потенціалу для практичного залучення загалу пересічних громадян до опанування основами театрального мистецтва, театральним менеджерам варто вжити таких заходів:

- розширювати творчу та фінансово–економічну самостійність театрів, стимулювати пошук позабюджетних форм фінансування;
- продовжувати роботу по підвищенню професійної майстерності митців, передбачити їх стажування у зарубіжних мистецьких колективах;
- вжити невідкладних заходів щодо зміцнення матеріально–технічної бази театру
- зміцнити організаційно–творчі зв'язки театру з творчими спілками.
- відродити кращі традиції українського національного театру і театральних традицій народів України;
- активізувати гастрольну діяльність театрів та налагодити взаємообмін між театрами;
- удосконалити інформаційне забезпечення театрів.

### 3.2. Перспективи театральної діяльності в Україні

Державна політика у сфері культури спрямована на розвиток і реалізацію культурного та духовного потенціалу кожної особистості й суспільства в цілому. По мірі розвитку особистості зростають потреби в її культурно-творчому самовираженні, освоєнні накопичених суспільством культурних і духовних цінностей. Необхідність у задоволенні цих потреб вимагає адекватного розвитку сфери культури в цілому та її окремих галузей. Сьогодні провідна роль у формуванні людського капіталу відводиться сфері культури. Шлях до накопичення цього капіталу лежить через підвищення інтелектуального рівня людей, що можливо лише в культурному середовищі, що дозволяє усвідомити цілі і моральні орієнтири розвитку суспільства.

Як показує світова практика, наявність театру в місті – один із чинників для інвестиційних та промислових компаній при прийнятті ними рішення про відкриття нового бізнес-проекту. В цьому випадку робоча сила оцінюється експертами як потенційно більш культурна, освічена і, відповідно, кваліфікована. Наявність театру є додатковим аргументом для залучення високопрофесійних кадрів, що переїжджають з інших місць. Можливість відвідування театру має велике значення для формування високого рівня культурного середовища міста в цілому. Театральне мистецтво завжди займало значне місце в розвитку людського потенціалу, створенні сприятливих передумов для плідної реалізації здібностей кожної людини. Театральне мистецтво володіє особливою силою впливу на глядача, спонукаючи його до співтворчості: театральні глядачі разом з акторами, режисерами, художниками, музикантами – учасники створення сценічного твору. Сьогодні випереджаюче зростання бюджетного фінансування порівняно з власними доходами театрів носить об'єктивний характер. Підвищення власних доходів за рахунок збільшення цін на квитки при низькому середньому рівні доходів населення і високих темпах інфляції призводить до зниження попиту і відповідного зниження доходів театрів.

Заміна надавалися раніше безкоштовно або за доступну плату послуг на платні за вільною ринковою ціною, різко негативно сприймається людьми, і вони часто просто відмовляються від цих послуг. Тому існування некомерційного репертуарного театру завжди знаходиться в залежності від державного субсидування. Державна підтримка репертуарного театру повинна стати одним з пріоритетів державної культурної політики [23].

У прагненні визначити цілісний взаємозв'язок соціального й художньо-театрального, деякі дослідники пропонують поняття «театру як соціально-художнього організму», яке є, на нашу думку, надто механічним, описовим і не відображає складність цих взаємодій, «розчиняє специфічність театру в «соціальному». На відміну від інших різновидів соціально-художньої реальності, соціальна театральна-художня реальність має свої особливості, які полягають у тому, що:

- театр є найбільш інституціональним, соціально-стаціонарним видом мистецтва;
- діяльність театру відбувається безперервно в основному з постійним творчим складом;
- театр є синтетичним видом мистецтва, що має величезний потенціал синтезу виражальних можливостей мистецтв інших видів;
- театр - топографічно інтегрований у культурне середовище міста як його постійний компонент і маніфестант культури;
- театр - найбільш соціально-динамічний і соціально-гострий вид мистецтва, що ґрунтується на безпосередньому контакті з публікою і спроможний оперативно реагувати на змінювану соціальну і духовну атмосферу суспільства в цілому й середовище свого буття;
- театр є одним із найбільш соціально-престижних видів мистецтва, які уособлюють рівень традиційної культури;
- театр більшою мірою за інші види мистецтва віддзеркалює суспільство і, разом із тим, є засобом соціальної діагностики, «діагностичною моделлю суспільства»;

- театр, разом із музичними організаціями, найбільш є часово-спадкоємним видом мистецтва, традиційним із тенденцією до консервативності, усталеності (хоч нині існують і театри експериментальні);

- театр є постачальником кадрів для інших видів мистецтва, а тому відіграє головну роль (разом з іншими своїми особливостями) як для інших видів мистецтва, так і у плані соціального і духовного життя соціуму тощо.

Соціальна театрально-художня реальність, як цілісність функціонування театральної сфери, в певний період розвитку суспільства інтегрує, відображає загальні культурно-трансформаційні та соціально-художні зміни в українському суспільстві. «Соціальна театрально-художня реальність» за своїм змістом розгортається залежно від стану суспільства, початково у формі соціальної потреби в театрі й театральній діяльності, визначаючи специфічний для даного часу предмет мистецтва, формуючи необхідну соціально-творчу організацію театру, здатну шляхом вистав, формування театрального життя, взаємин між його суб'єктами задовольнити названу потребу та комплекс інших потреб, художньо соціалізуючи публіку, пробуджуючи її до соціальної активності, програмуючи її поведінку і щодо театру, і щодо суспільства[22]. Теоретична і практична виправданість вживання поняття «соціальна театрально-художня реальність» полягає у визначенні такої її цілісності, в якій виділені елементи у якісній відносно самостійній своєрідності взаємодіють у рамках цілого, відповідаючи і сприяючи рухові основної художньої потреби в театральному мистецтві й забезпечуючи його вплив на розвиток суспільства.

Виходячи з цього, здається достатньо обґрунтованим використання за аналогією до художньої реальності системно пов'язаних понять «театрально-художнє виробництво (творчість) – театрально-художня потреба – театрально-художнє споживання» як функціональної бази для вивчення театрально-художньої реальності в цілому і для дослідження механізмів її буття. Внутрішнім стрижнем забезпечення соціально-художньої ефективності театральної системи суспільства є розгляд її як специфічної

соціальної організації, театру як соціального інституту. Соціальна інституалізація театру забезпечує його самоорганізованість і самодостатність, бо вона охоплює всі ланки театральної реальності взаємно необхідними системними зв'язками. Театрально-художня реальність є методологічною і теоретичною основою визначення соціально-культурних характеристик українського драматичного театру як соціального інституту, соціально-культурною сферою і простором, в якому вони кристалізуються й розвиваються. Разом з тим, коректне і достатньо повне висвітлення зазначених соціально-культурних характеристик дозволить створити важливі передумови для визначення стану і, можливо, перспектив сучасної української театральної реальності[33].

Узагальнюючи художні тенденції розвитку сучасного українського драматичного театру як цілісної реальності, необхідно виділити такі особливості, необхідні для вивчення театру як соціального інституту:

- розвиток театру відбувається в структурній системі «соціальна-театрально-художня потреба – театрально творчість – театральне споживання (сприйняття й освоєння);
- нові театрально-художні потреби публіки під тиском нових соціальних і культурних потреб перетворюють і стимулюють впливи на всі ланки театральної реальності і оновлення театрального репертуару характеризує трансформацію предмету театрального мистецтва й розширення структури жанрів театральної творчості;
  - формування нових умов театральної діяльності в усіх ланках;
  - формування важливих елементів нового профілю театрального життя (комерціалізація, нові взаємини з представниками інших видів мистецтва, конкурентність, зростання залежності від влади та ін.)
- зростання впливу нової культурної політики на театр й формування оновленої театральної мережі;
- зростання плинності творчих кадрів у зв'язку із зниженням соціального статусу й престижу театру, так і його представників;



- набуття українським драматичним театром більш виразного статусу національного і його увиразнення в репертуарі у формах контакту з глядачем, надання пріоритетності національній драматургії;

- формування нових взаємин між учасниками театрального життя.

Важливою проблемою театру є робота з глядачем не тільки художніми, а й організаційно–управлінськими засобами, в тому числі шляхом стимулювання факторів вибору вистави глядачем. Дослідження засвідчило незбалансованість факторів вибору вистави глядачами, бо визначальним із них є міжособистісна комунікація в рамках їх соціального оточення при низькій ефективності засобів масової інформації та інтернету і театральної критики. Аналізуючи даний фактор можна було б порекомендувати театрам для раціональнішого використання власних коштів більше уваги приділити використанню реклами, яку б глядач хотів і міг отримати у власні руки, зберегти і продемонструвати знайомим у посткомунікаційний період. Це могли б бути яскраві невеликі безкоштовні листівки з фотографіями зі сцен з вистави з обов’язковим зазначенням репертуару театру на найближчий термін, пластикові пакети із ідентифікуючим театр зображенням тощо[24]. При цьому варто дещо заощаджувати на розміщенні реклами у дорогих засобах масової інформації. Ефективність залучення глядачів до театру визначається загальним рівнем зв’язків театру з громадськістю, який є, за оцінкою критиків, низьким, як і стан репертуару та рівень менеджменту з оптимізації театрального процесу. Тому і стан роботи з організації глядача не забезпечує потреб розвитку аудиторії театрів, особливо формування постійної публіки, та залучення нової.

Шляхи залучення глядача до театру мають свої особливості в оцінках експертів. Критики, недооцінюючи в цьому процесі своєї ролі, вважають головним художню якість вистав, високий професійний рівень режисури, театральний менеджмент і рекламу, роботу з глядачем, вимогливість театру до себе, пропаганду театру і кращих його здобутків[29]. В цілому ж

проведене дослідження дає підстави зробити висновок про необхідність вивчення проблеми театральнo–глядацьких відносин із урахуванням специфіки театральної реальності, яка склалась в Україні і в контексті функціонування сучасних драматичних театрів. Проблема публіки є базовою в соціології театру і театрознавстві в цілому, бо публіка є носієм суспільно–театральних потреб, на задоволення яких спрямована вся театральна діяльність.

На основі управлінської роботи нових українських театрів можна аналізувати ефективність експериментальних новацій театрального менеджменту. Організація регулярних круглих столів на рівні обласних управлінь культури України, сприяли б обміну досвідом впровадження нових форм з організації глядачевої аудиторії. Державне і спонсорське фінансування фестивального театрального руху в Україні сприяло б тому, що покращилася би фінансово-економічна результативність театральних закладів різних форм власності, розширилася би репертуарна політика та нові ідеї поринули б у театральну середу. Необхідні нові форми і методи роботи з аудиторією, програмування її складу, розробка системи театрального виховання молоді, засобів організації глядачевої аудиторії. Можна б було рекомендувати «великим» театрам для використання позитивного досвіду «малих» відкривати скрізь, де існує така можливість малі сцени, щоб публіка, яка вихована естетикою театрального мистецтва малих театральних форм (серед якої більший відсоток театралів–знавців), поступово синтезувалась з аудиторією «великих» театрів, таким чином піднімаючи загальний рівень театральної культури «великих» театрів. А «малим» театрам необхідно скористатись досвідом організації рекламної роботи у «великих». Адже реклама «з вуст у вуста» не завжди ефективна для популяризації нового сценічного твору, який ще не був апробований шляхом показу глядачам та при організації проведення гастролей. Обов'язково театрам у плануванні їх творчої діяльності необхідно враховувати бажання глядачів бачити в театрі вистави за участю популярних, «зіркових» акторів. Як відомо, дійсно

всенародну любов акторам приносить швидше, ніж плідна робота в театрі зйомки в кіно і на телебаченні. Тому театрам є сенс сприяти участі своїх акторів у теле – та кінопроектах, щоб потім не запрошувати для участі у виставах на умовах ангажементу вже відомих «зірок». При плануванні творчо–виробничої діяльності художнє керівництво театру має враховувати міру «зірковості» акторів трупі. Для визначення рівня популярності акторів, можна періодично проводити опитування як самих глядачів, так і, використовуючи розроблену методику і програмування опитування експертів, використовувати практичний досвід касирів та розповсюджувачів квитків, як безпосередніх співрозмовників з потенційними глядачами. Театрам, які репертуаром зорієнтовані на дорослого глядача, необхідно приділяти постійну увагу питанню наступності поколінь у театрі. Адже, любов до театру треба виховувати з дитинства. І поряд з важливою роллю сім'ї в цьому питанні, театр, використовуючи свої властиві тільки йому засоби, має виконувати своє найвище призначення – піднімати культурний рівень українського суспільства та багаточисленних гостей нашої рідної України.

Використовуючи знання про смаки публіки щодо театральних жанрів і тематики п'єс, театральне мистецтво не може залишитись осторонь від процесів, які відбуваються в сучасній українській драматургії і перекладацькій діяльності. Театр, а через нього і глядач, має стимулювати сучасну літературну думку для створення дійсно високохудожніх і актуальних інсценізацій і п'єс. Треба відродити сталу українську традицію співпраці драматургів з театральними колективами. А для їх плідної роботи необхідно мати експертні групи при театрах, які б вивчали шляхом періодичних замірів можливу динаміку структури аудиторії театру, трансформацію її попиту і динаміку зміни її якісного складу.

Контроль за доцільним використанням державних і спонсорських трансфертів і ресурсів має виконуватись не тільки з точки зору порушень керівниками театрів діючого законодавства, а й з врахуванням думки

глядачів і експертів–професіоналів, які б могли за допомогою анкетного опитування періодично (приміром, наприкінці фінансового року чи театрального сезону) давати оцінку творчої діяльності театру, яка б була гарантією пролонгації діючої угоди між театральним закладом і державним органом культури або комерційною організацією.

Виходячи з вищевикладеного, можна визначити три напрямки розвитку театру. По-перше, слід брати, по можливості, все краще, що накопичено в світовому театральному процесі. По-друге, необхідно, охороняти власні традиції та досягнення. По-третє, треба прагнути до підвищення конкурентоспроможності з іншими академічними театрами України. Театр формулює свою основну місію - донести до суспільної свідомості ідеї та цінності народу, спонукаючи людей до творчості. Театр покликаний формувати духовний світ свого народу, зберігати культурні традиції народу, виховувати підрастаюче покоління на загальноприйнятих моральних цінностях і розвивати театр, говорячи з глядачем зрозумілою, сучасною, актуальною мовою.

## ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дипломного дослідження на тему «Театральна діяльність України в контексті сучасних соціокультурних процесів» ми встановили, що театр – це живий організм, який розвивається синхронно з усім суспільством, знаходиться в постійному пошуку нових творчих ідей.

На нинішньому етапі розвитку українського суспільства він сприяє формуванню нових естетичних пріоритетів у театральному мистецтві.

Позитивні зміни в організаційно-театральному житті України було розпочато з прийняттям Закону «Про театри і театральну справу в Україні» в 2005р.

Цей закон відрегулював суспільні відносини в галузі театральної справи, що виникають у зв'язку зі створенням, гастрольною діяльністю та показом театральних постановок.

Крім того, він визначає правовий статус театрів, форми їх державної підтримки, порядок їх створення і діяльності та спрямований на формування і задоволення творчих потреб та інтересів наших громадян, їх естетичне виховання, збереження, розвиток та збагачення духовного потенціалу українського народу.

Основними напрямками державної політики в галузі театру і театральної справи є:

- забезпечення соціально-економічних, правових і наукових умов для ефективної діяльності театрів;
- підтримка і розвиток мережі театрів, забезпечення їх сучасним технічним обладнанням;
- стимулювання розвитку театральної справи шляхом удосконалення її матеріально-технічної бази, надання пільг щодо оподаткування та кредитування, морального і матеріального заохочення осіб, які зробили значний внесок у театральну справу.

Разом з тим, перехід до ринкової економіки, спричинив ряд проблем в управлінні театром. Розв'язання цих проблем вимагає невідкладного врахування специфіки театру.

Театр як система складається з чотирьох взаємопов'язаних підсистем: творчої, сприймаючої, оцінюючої, управлінської. Вдале взаємне функціонування даних підсистем потребує ефективного театрального менеджменту.

Театральний менеджмент – специфічний напрямок діяльності, призначений для створення та соціального функціонування твору сценічного мистецтва в умовах ринкових відносин за участю представників чотирьох підсистем театру.

Управління театральним виробництвом багато в чому підпорядковується загальним закономірностям українського суспільства, що склалися в науці та практиці управління виробництвом. Проте, театральному мистецтву властиві особливості.

Одним із важливих завдань театральної галузі є врахування інтересів представників театрального колективу (актора, режисера, художнього керівника, декоратора та інших), смакових та інтелектуальних потреб глядачів (вік, освіта, соціальний статус, рівень культури і т.д.), необхідності оцінки сучасних засобів масової інформації (ЗМІ).

Театральний керівник чи менеджер з'єднує в єдине ціле ідею, акторів, місце дії та глядача. Його функціональними обов'язками є планування, організація, мотивація та контроль за виробництвом та показом твору сценічного мистецтва.

За 31 рік незалежності України спеціалісти, що працюють у театральній справі змогли отримати досвід у закордонних європейських та інших світових театрах щодо залучення спонсорів та меценатів театральної справи.

Проте в Україні ця система не дуже налагоджена. Спонсорами можуть виступати міжнародні організації з питань культури та мистецтв, вітчизняні та зарубіжні благодійні організації.

На жаль, не складені належним чином на сьогодні відносини зі спонсорами та меценатами у театральній сфері в Україні. Поки це визначає напрям діяльності театрального керівника.

За сучасних, не дуже сприятливих фінансових умов, директор чи художній керівник в театрі має спрямовувати свої зусилля на пошуки додаткових джерел фінансування, налагодження стосунків із громадськістю.

Театральний менеджер має стати посередником між усіма підсистемами театру, а також ще бути дипломатом, вихователем, експертом з громадських стосунків, політиком, досвідченим бізнесменом, який має авторитет у суспільстві, невтомним лідером, носієм ідей та фахівцем з креативних індустрій, а ще режисером, організатором, вихователем та актором.

Це дуже складне завдання для сучасних керівників та директорів українських театрів. Адже, творчу атмосферу в будь-якому колективі, має створити саме керівник. Він впливає на взаємовідносини у театральному колективі та його життя у цілому. Всі ці питання ми ретельно розглянули в даному дипломному дослідженні.

Таким чином, ми повністю виконали завдання кваліфікаційної дипломної роботи, а саме :

1. Обґрунтували, що в період глобальних соціальних перебудов, які переживає українське суспільство, утворюються нове відношення до театральної справи.
2. Виявили сучасні тенденції, що дають імпульс театральній діяльності.
3. Встановили причини, які обумовлюють труднощі існування театру у перехідний період.

4. Проаналізували комплекс різних обставин, що впливають не тільки на театральну діяльність, а на сучасне мистецтвознавство та культурологію загалом.

5. Розглянули специфіку діяльності театрів в Україні за їх територіальним розташуванням.

6. Проаналізували перспективу діяльності українських театрів в контексті сучасних соціокультурних процесів.

На наше переконання, важливо, щоби така організаційно-управлінська система сприяла подальшому розвитку та функціонуванню професійних українських театрів в контексті ринкової економіки і воєнного стану.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін І., Семашко О., Ковтуненко В. Проблеми регулювання театральної діяльності засобами культурної політики // Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч.1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ: КФ НВК "Наука", 2002.
2. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: нариси. Київ, 2005.
3. Безгін І.Д. Особливості театального менеджменту за сучасних умов// Арт-менеджер, 2007. №3.
4. Безгін І.Д. Об'єкт управління – театр: Досвід комплексного дослідження. Київ : Мистецтво, 2018.
5. Безгін И.Д. Организационные проблемы театра. Киев : Компас, 1993.
6. Безгін И.Д., Орлов Ю.М. Театральное искусство: организация и творчество. Киев : Мистецтво, 1986.
7. Безгін О. І. Система управління театальною справою в др. пол. 20-х – середині 30-х років ХХ ст. // Театральний менеджмент: Зб. навч.-метод. та наук. праць / Київський держ. ін-т театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : Компас, 1966.
8. Бентлі Э. Життя драми/ Пер. с англ. Київ : Мистецтво, 1978.346с.
9. Бистрова А. У пошуках «нашої драми»// Дзеркало тижня, 8 березня. 2003.С.5.
10. Баканурський А.Г. Сучасний театально-драматичний словник. Одеса: Студія Негоціан, 2007. 304 с.
11. Береза-Кудрицький П. Театральний «ЛЕФ» в Україні // Березіль, 2008 №5. С. 23-26.
12. Вергеліс О. Театр починається з етики // Дзеркало тижня, 13-19 травня 2006. С. 17.
13. Волга Л. // Уряд. кур'єр, 20 вересня 2003. С. 8.

14. Голіна М. На сході підтримають україномовний театр//День, 2 березня 2006.С.3.
15. Грицук В.А. Віз і нині в розважальності або Однорідно-одноманітний український театр // Український журнал, 2020. № 6.С.56–57.
16. Дятчук В.В., Барабан Л.І. Український словник театральної лексики. Київ : Просвіта, 2002. 150 с.
17. Закон України «Про театри і театральну справу»: в редакції від 02.10.2021 року № 2605-IV.
18. Захаревич М.В. Мельпомена на крилах. Київ : Мистецтво, 2016. 221 с.
19. Захаревич М.В. «Театр – інституція фінансово-економічна»// Культура і життя, 8 березня 2006. С.4.
20. Заболотна В. Театральні сновидіння на межі століть // Український театр, 2002. № 1-2.С.136–142.
21. Козій І. «Скільки коштує відвідати театр?»// День, 1 лютого 2006.
22. Кучерява О. Поступ не завдяки, а всупереч // Голос України, 22 лютого 2006.С.6.
23. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблем визначення соціокультурних показників): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002. 19 с.
24. Короненко С. Відродимо забутий жанр, або Дещо про перший конкурс радіоп'єс на Українському радіо // Уряд. кур'єр, 1 липня 2006. С. 6.
25. Клековкін О. До історії театральної термінології // Арт-менеджер, 2008. №8. С. 17-20.
26. Клековкін О. Межі театру // Арт-менеджер, 2008. №8. С. 20-24.
27. Кононова Н. Приютите Портоса и Джульетту. (Зарплата и жилищная проблемы - два кита, на которых завязаны все беды служителей Мельпомены) // Киевские ведомости, 12 лютого 2008.С.5.

28. Корнійчук В.П. Роздуми про театр, музику, літературу. Київ: Фенікс, 2007. 236с.
29. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Фенікс, 2000. 278с.
30. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Либідь, 2007. 346с.
31. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід. Київ : Мистецтво, 2000. 420 с.
32. Липківська Г. «Час і місце змінити не можна?»// Кінотеатр, 2008. № 1. С. 21-23.
33. Липківська Г. Десять років по ревізії. Погляд на вітчизняну сцену на рубежі століть//Вісник Львівського університету. Серія - мистецтвознавство. Вип. 1. Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2001. С. 79–100.
34. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва : підручник. Київ : НАКККіМ, 2016. 200 с.
35. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. С 420–465.
36. Митницький Е. Едуард Митницький: «Я навчаю людинознавству...»/ [Записала] І. Чужинова //Укр. театр, 2006. № 1. С. 17–19.
37. Національний звіт про культурну політику в Україні URL: [mmcult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index](http://mmcult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index).
38. Никанорова О. Держава підтримає культуру коштами // Уряд. кур'єр, 12 серпня 2003. С. 3.
39. Никитюк М. «Нова Драматургія» URL: [http://leaigne.com.ua/suchasne\\_ai\\_a\\_dramaturgyja](http://leaigne.com.ua/suchasne_ai_a_dramaturgyja).
40. Неволов В.В. «Коли скресне творча крига?» (погляд на вітчизняну сцену початку нового століття) // Профспілки України, 2005. № 6. С. 86-89.

41. Неволов В.В. «Не на живу душу, а на касу? (погляд на вітчизняну сцену початку нового століття)»// Профспілки України, 2005. № 4. С. 75-78.
42. Неволов В.В. «Подорож у часі... сходишками захоплення» // Український театр, 2008. №5. С. 13-14.
43. Неволов В.В. «Прощальний акорд: несподіванки золотої театральної осені»// Культура і життя, 2008. №50. С. 2.
44. Неволов В.В. «Ревізія сприйняття. Погляд на вітчизняну сцену у новому столітті»// Профспілки України, 2005.№ 3. С. 76-79.
45. Неволов В.В. Роботи виконані в рамках планової тематики за 2008 рік. Аналітичний огляд Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності.
46. Островерх О. Від натуралізму до авангарду // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ: ЛДЛ, 2003. С 393–492.
47. Пономаренко О. «Наших порівняли з Мерілін Монро і Томом Крузом!» // Голос України, 4 липня 2006.
48. Про затвердження Державної програми розвитку культури : Постанова Кабінету Міністрів України від 6 серп. 2003 р. № 1235 // Офіц. вісн. України, 2003. № 32.
49. Пилицький Р.Я Історія української культури / Т.2. URL: <http://litopys.org.ua>.
50. Рибаківа О. Театр пушкінської доби // Хрещатик, 20 лютого 2008.С.8.
51. Рябчук М.Ю. Феномен української ідентичності: культурний аспект. URL: <http://www.culturalstudies.in.ua>
52. Стельмашевська О. Їх поміняли... // День, 11 березня 2006.С.9.
53. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. Киев: Вища школа, 1985. 170 с.
54. Семашко О.М. Нова соціально-художня реальність в Україні та її особливості у сфері театру. URL: <http://www.culturalstudies.in.ua>.
55. Семашко О.М Соціологія театру. Соціологія мистецтва. Львів, 2005. С.163-175.

56. Семашко О.М. Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин. Київ : ВПП Компас, 2006. 230 с.
57. Соколова К.О. Соціокультурні виміри театрального менеджменту? URL: [http //www.culturalstudies.in.ua](http://www.culturalstudies.in.ua).
58. Стельмах Л. Чи знайдуть українці Золоте руно?: Театр. Прем'єра в Габрові та Києві: відчуйте різницю. // День, 16 листопада 2005.С.4.
- 59.Український центр культурних досліджень URL: [http//culturalstudies.in.ua](http://culturalstudies.in.ua)», 2009.
60. Закон України про культуру № 1432-IX в редакції 29.04.2021 р.
61. Український театр : шлях до себе. Здобутки, виклики, проблеми/ Аналітично-соціологічне дослідження. Київ: КЖД «Софія», 2018. 145 с.
62. Українська культура та реалізація державної політики в культурній сфері: Аналіт. звіт міністерства культури та інформаційної політики за 2021 рік. Київ : Міністерство культури та інформаційної політики України, 2022.
63. Указ Президента України «Про загальну мобілізацію» від 24 лютого 2022 року.