

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ ТА ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЙ

Допущено до захисту:
протокол засідання
кафедри № 7 від 4 січня 2019 р.
Завідувач кафедри _____
проф. Копієвська О.Р.

ДИПЛОМНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»
на тему:

«ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ
В УМОВАХ СУЧАСНОГО МІСТА »

Виконав:
студент II курсу магістратури,
група МСКД-237/зм
спеціальності 028
«Менеджмент соціокультурної діяльності»
Олійник Георгій Володимирович

Науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент
Головач Наталія Миколаївна

Рецензент:
кандидат культурології
Чернець Марія Олександрівна

Київ - 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 МІСТО ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН	
1.1 Урбаністичний дискурс в сучасній науковій літературі	8
1.2 Питання організації дозвілля в умовах сучасного міського середовища	28
Висновки до Розділу 1	40
РОЗДІЛ 2 ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІАЛІЗУЮЧИЙ ФАКТОР В УМОВАХ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
2.1 Специфіка мистецтва і його соціалізуючий вплив на особистість	42
2.2 Театральне мистецтво у контексті проблеми виховання культури дозвілля	55
Висновки до Розділу 2	68
РОЗДІЛ 3 ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ДОЗВІЛЛЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ	71
Висновки до Розділу 3	84
ВИСНОВКИ	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	88
ДОДАТКИ	93

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вільний час і дозвілля є однією зі сфер життєдіяльності людини, в якій найбільш яскраво проявляються наслідки змін в українському суспільстві, які стали причиною виникнення низки гострих проблем, зокрема різкого падіння рівня загальної культури, руйнування традиційних норм і цінностей, поширення елементів спрощеної масової культури. Досліджуючи використання у суспільстві вільного часу, можна простежити перетворення всієї системи ціннісних орієнтацій усіх представників українського суспільства. Питання функцій дозвілля в повсякденному існуванні людини, а також стратегії зміни дозвіллевої діяльності відповідно до зміни потреб людини і механізмів розвитку культурного простору є на сьогодні актуальними. Сутнісний аналіз дозвілля в умовах сучасного міського простору дозволяє зв'язати конкретні факти культурної практики сучасної людини з універсальними імперативами, що визначають форми поведінки особистості.

Культура дозвілля особистості – це перш за все внутрішня культура людини, що передбачає наявність у неї певних особових властивостей (склад розуму, характер, організованість, потреби й інтереси, вміння, смаки, життєві цілі, бажання), які дають змогу змістовно і з користю проводити вільний час. Від уміння раціонально організувати та провести час свого дозвілля багато в чому залежить соціальне самопочуття людини, її задоволеність своїм вільним часом у цілому. Культура дозвілля визначається рівнем розвитку та функціонування відповідних культурологічних установ, серед яких, зокрема: кінотеатри, театри, клуби, дискотеки, стадіони, бібліотеки тощо, без існування яких неможливе задоволення потреб у сфері дозвілля у повному обсязі.

Процес становлення індивіда неможливо уявити собі без розгляду тих факторів, під впливом яких він здійснюється. Серед них значну роль відіграє мистецтво як культурний феномен, що охоплює різні сфери людської

діяльності. Особливості організації дозвілля в умовах сучасного міста становлять особливу проблему, яка на сьогодні є мало вивченою. Не достатньо дослідженим залишається і питання впливу театру на виховання культури дозвілля, чим і обумовлюється актуальність обраної теми дослідження.

Мета роботи: визначення місця дозвілля в структурі сучасного міського культурного простору і виявлення основних тенденцій його розвитку.

Реалізація мети передбачає необхідність розв'язання наступних завдань:

- вивчити урбаністичний дискурс в сучасній науковій літературі;
- проаналізувати існуючі концепції міського дозвілля з метою з'ясування онтологічних підстав даного феномена в культурному бутті сучасної людини;
- розглянути специфіку мистецтва і його соціалізуючий вплив на особистість;
- дослідити вплив театрального мистецтва на виховання культури дозвілля в умовах сучасного міста.

Об'єкт дослідження: культура дозвілля.

Предмет дослідження: особливості організації дозвілля в умовах сучасного міста.

Методологічною базою дослідження є загальнонаукові методи: історизм, систематизація, порівняння, узагальнення досліджуваної проблеми.

В роботі використано компаративістський підхід, що дозволяє порівняти існуючі теорії щодо питання розвитку міста як культурного феномена, урбаністичні концепції, а також теорії дозвілля, позначити їх методологічні основи і виявити окремі риси, важливі для цілісного розуміння досліджуваного феномена.

Структурно-функціональний підхід дозволив проаналізувати існуючі форми дозвілля з точки зору їх соціокультурної та соціально-економічної значущості.

Теоретичну базу дослідження утворюють як фундаментальні, так і узагальнюючі дослідження в галузі менеджменту соціокультурної діяльності, теорії та історії культури, культурології, частково етики, психології та соціології.

Першим філософом, який проявив інтерес до дозвілля і його ролі в культурному житті, став Аристотель, який розглядав дозвілля в якості творчої діяльності, яка протиставлялася ним одноманітній фізичній праці рабів. Августин Блаженний торкався проблематики дозвіллевої діяльності в аспекті дослідження часу. З його точки зору, час дано людині від створення світу в якості можливості виправлення первородного гріха, тому його слід використовувати відповідно до євангельських заповідей, а на відпочинок витрачати менше часу, ніж на працю.

Інше обґрунтування значущості праці по відношенню до дозвілля було висловлено Т. Гоббсом та Дж. Локком, які вважали, що тільки безперервна праця здатна привести до значних результатів, тоді як відпочинок і дозвілля можуть відвести людину від її справжнього призначення - пізнання природи.

Формування цілісних поглядів з приводу культури дозвілля та окремих аспектів її виникнення і функціонування пов'язано з появою некласичного типу філософування, що пояснюється увагою саме цього типу мислення до проблем культурної детермінації особистісної поведінки. У некласичній філософії культури виникли такі концепції дозвілля: діяльнісна, цивілізаційна, екологічна та структурно-функціональна.

Діяльнісна концепція пов'язана з увагою щодо ролі дозвілля в процесі виробничої діяльності людини. Незважаючи на те, що праця, згідно з теоріями К. Маркса та Ф. Енгельса, є проявом природної сутності людини, дозвіллю також відводилося місце в їх методологічних побудовах: дозвілля

виконувало допоміжну функцію, забезпечуючи, за допомогою короткочасних періодів відпочинку, безперервне перетворення навколишнього світу.

Цивілізаційна концепція дозвілля (М. Я. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі) зосередила свої інтереси на постулюванні культурного плюралізму щодо форм дозвілльєвої діяльності, а також у встановленні взаємозв'язку між становленням культури дозвілля як окремого сегменту культурного простору і виникненням великих міст.

В рамках екологічної концепції акцент був зроблений на рекреаційних аспектах дозвілльєвої діяльності

Структурно-функціональна концепція дозвілля, представлена іменами Е. Дюркгейма, Т. Парсонса, Т. Веблена, дозволила звернутися до вивчення функціональної значущості конкретних форм дозвілля в умовах сучасного культурного розвитку, а також виявити структуру дозвілля в інституціональному та ціннісному аспектах.

З точки зору Ж. Бодріяра і Р. Барта, культура дозвілля виступає в якості складової частини тієї цивілізації споживання, яка складається в суспільстві постмодерну.

Питання урбаністики в соціально-філософській перспективі, а також динаміка культурного простору сучасного міста і трансформація структури дозвілльєвих закладів під впливом інформатизації та віртуалізації культурного життя розкриваються в роботах таких дослідників як М. Вальдес Одріосола, І. Вершиніна, М. Вільковський, Л. Вірт, М. Кастельс, А. Лефевр, Л. Мамфорд, І. Мітін, Л. Радіонова, Е. Сойя, Е. Тоффлер.

Дослідження культури дозвілля як різновиду соціально-культурної діяльності присвячені роботи А. Артем'єва, Г. Буданової, Л. Домрачевої, О. Копієвської, І. Петрової, Н. Рібакової, М. Хренова.

Проблемі молодіжного дозвілля присвячені дослідження зарубіжних та вітчизняних науковців, зокрема Н. Бабенко, В. Дімова, І. Євтеєва, О. Карпучіна, О. Кучера, В. Лісовського, О. Мартиненко, В. Суртаєва,

В. Орлова, В. Скороходова, Л. Скокової, Л. Коган, В. Пічі, І. Петрової, О. Семашка, Н. Цимбалюк, Г. Щерби, Р. Яремкевич.

Шляхи модернізації сфери культури та дозвілля досліджують О. Кравченко, Н. Цимбалюк, С. Скляр та інші фахівці. Виховний потенціал дозвіллевої сфери аналізують І. Белецька, А. Воловик, В. Воловик, Л. Габора, Т. Гаміна, О. Максимовська, І. Петрова.

Соціально-педагогічний аспект дозвілля досліджують Р. Азарова, Т. Кисельова, Б. Тітов, Д. Шамсутдінова й ін.

Вплив мистецтва на формування особистості розглядається в працях таких теоретиків як А. Альков, В. Баришева, О. Боброва, Ю. Борєв, А. Іващенко, М. Каган, С. Козирєва, О. Курбатова, Т. Мазепа, Н. Мартиненко, Я. Мукаржовський, І. Осаволук, Ю. Перов, О. Петрова, С. Щербак та багатьох ін.

Наукова новизна дослідження: досліджено особливості організації дозвілля в умовах сучасного міста, розкрито соціалізуючий вплив мистецтва на особистість, а також значення театрального мистецтва у вихованні культури дозвілля.

Практичне та теоретичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, а також під час підготовки до семінарських занять з «Менеджменту соціокультурної діяльності».

Апробацію результатів дослідження було здійснено шляхом оприлюднення досягнутих результатів у Міжнародній науково-практичній конференції «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» тема доповіді «Дозвілля в умовах сучасного міста: до постановки проблеми».

Структура роботи. Структура роботи визначена логікою розкриття заявленої теми. Робота складається із вступу, трьох розділів, 4 підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1 МІСТО ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

1.1 Урбаністичний дискурс в сучасній науковій літературі

Як відомо, перші тексти, в яких описувалася міська культура, з'явилися ще в Стародавній Греції. Наприклад, Аристотель у своєму трактаті «Політика» досліджував організацію кількох десятків полісів і навів розрахунки з оптимальної чисельності населення міст. У Західній Європі перші наукові підходи до вивчення міського способу життя почали з'являтися в першій половині XIX століття. Основним предметом міських досліджень стало катастрофічне становище в містах робітничого класу, тому міська культура початково трактувалася з соціально-економічних позицій. К. Маркс (1818-1883) вважав, що саме масовий рух в міста з сіл визначив подальшу історію розвитку людства. Енгельс (1820-1895), завдяки своєму дослідженню «Становище робітничого класу в Англії» (1845), став предтечею міської антропології та соціальної географії. Він вважав, що «становище робітничого класу є дійсною основою і вихідним пунктом всіх соціальних рухів сучасності, тому що воно являє собою найбільш гострий і оголене прояв наших сучасних соціальних лих» [48, с. 238]. Багатолюдність на вулицях великого міста Енгельс трактував як «вуличну штовханину», в якій «є щось огидне, щось суперечить природі людини». Міську повсякденність того періоду Енгельс характеризує як «жорстоку байдужість», «непритомну відособленість кожної людини, що переслідує виключно свої приватні інтереси, тим більше огидно і образливо, що всі ці люди скупчуються на невеликому просторі». А також він акцентує увагу на тому, що всі ці риси «виступають так оголено і нахабно», «самовпевнено» саме «в штовханні великого міста» [цит. за: 6]. Як зауважує М. Вальдес Одріосола, Описуючи устрій англійських та ірландських міст, Енгельс поклав початок такому напрямку в урбаністичних дослідженнях, як соціальне картування міських районів, в розвиток якого на рубежі XIX-XX ст. вніс значний вклад англійський вчений Чарльз Бут (1840-1916). Після Бута нові тенденції в

міських дослідженнях були представлені в роботі німецького філософа, соціолога, історика і політичного економіста Макса Вебера (1864-1920) «Місто» (1905). Новизною в дослідженнях Вебера було те, що, вивчивши типи міст з часів античності, він вперше розглянув місто як адміністративно-політичну систему, відокремивши її від економічної. В кінці XIX століття німецький соціолог Фердинанд Тенніс (1855-1936) в своїй роботі «Спільність і суспільство» (1887) виявив таку типологію поселень: сільську (гемайншафт - спільність) він визначив як общинну, а міську (гезельшафт - суспільство) - як необщинну асоціацію людей. Його типологія базувалася на міжособистісних відносинах, таких як «знайомість і чужість», «симпатія і антипатія», «довіра і недовіра», «зв'язаність» і «соціальна зв'язаність». Тенніс в своїх роботах намагався довести, що міська культура від самого початку ворожа людині [6].

У сучасній гуманітаристиці урбаністична проблематика розкрита в багатьох роботах, в яких по-різному оцінюється вплив урбанізації на людину і культуру індустріального і постіндустріального суспільства. Як відомо, однією з основних рис індустріального суспільства є інтенсивна урбанізація, в результаті якої різко загострилися протиріччя міського життя: стрімко зросла чисельність міського населення, змінилася структура соціальних відносин. Німецький філософ і соціолог Г. Зіммель (1858-1918), розмірковуючи про специфіку сучасного життя, виділяє протиріччя між індивідуальністю суб'єкта і його поглинанням суспільно-технічним механізмом. У роботі «Великі міста і духовне життя» теоретик наголошував на тому, що найглибші проблеми сучасного життя випливають з прагнень індивідуума охоронити свою самостійність і самотність від насильства з боку суспільства, історичної традиції, зовнішньої культури і техніки життя. Це - остання з форм боротьби з природою, що випали на нашу долю, боротьби, яку первісна людина веде за своє фізичне існування. «Скільки б XVIII століття ні закликало до звільнення від всіх історично сформованих пут в області держави і релігії, моралі і господарського життя, для того, щоб

дати безперешкодно розвинути людській природі, визнаної для всіх людей однаковою і по суті благої; скільки б XIX століття не вимагало, поряд з чистою свободою, обумовленою поділом праці, спеціалізації людини, спеціалізації, яка робить окрему людину до певної міри необхідною і незамінною, але разом з тим і більш залежною від доповнення її іншими людьми; <...> у всьому цьому чується один основний мотив: обурення суб'єкта проти нівелювання його і поглинання суспільно-технічним механізмом. Усюди, де йдеться про внутрішній зміст результатів специфічної сучасного життя, де, так би мовити, тіло культури запитує про свою душу, - таке питання нас зараз займає по відношенню до великих міст, - усюди відповідь потрібно шукати в тому рівнянні, яке складається між індивідуальним і надіндивідуальним змістом життя, - в пристосованості особистості, завдяки якій вона уживається з зовнішніми силами» [7].

Згідно поглядам Г. Зіммеля, великі міста виявляються місцем граничного загострення протиріч. Вони володіють власною індивідуальністю і є каталізатором розвитку індивідуальності суб'єкта. Концентрація економічних, соціальних і професійних видів діяльності є відмінною рисою великого міста і породжує стрімкий темп і неповторний стиль життя міста. Як зауважує Г. Зіммель, психологічна основа, на якій виступає індивідуальність великого міста, - це підвищена нервовість життя, що походить від швидкої і безперервної зміни зовнішніх і внутрішніх вражень. Теоретик наголошує на глибокому контрасті, який існує між життям великого міста і життям маленького міста чи села, що відрізняється повільним, звичним і рівномірним ритмом душевного і розумового життя, цей глибокий контраст вноситься в наші органи чуття, - цей фундамент нашого душевного життя, - і в ту кількість свідомості, витрат якої вимагає від нас, як від істот, які пізнають лише на підставі відмінностей, велике місто.

В якості основних особливостей стилю життя великого міста Г. Зіммель наводить розсудливість і інтелектуальний характер душевного життя, чим велике місто різко контрастує з маленькими містами і селами, в яких

душевність, прояви почуттів переважають над інтелектуальністю. Філософ слушно відзначає, що великі міста були здавна центрами грошового господарства, оскільки різноманітність і зосередження в них обміну додало знаряддя обміну таке важливе значення, якого воно навряд чи досягло б в селі в скудоті його обмінних відносин. Але грошове господарство і переважання розсудливості стоять в тісному зв'язку між собою. З поєднання розсудливості і впливу грошового господарства випливає наступна особливість стилю життя великого міста, яку Г. Зіммель називає бездушною байдужістю, замкнутістю, відособленістю, взаємною відчуженістю.

Але не можна не погодитися з Г. Горновою у тому, що всі ці негативні впливи перекриваються впливом на людину духовної сутності великого міста. Місто надає людині таку особисту свободу, що Г. Зіммель не може привести ніяких аналогій з інших сфер життя. Велике місто є осередком індивідуальної і соціальної свободи. Незалежність індивіда можлива тільки при певній соціальній дистанції, яку якраз і створює відокремленість і відчуженість відносин між людьми в великому місті. Як зауважує Г. Зіммель, «незалежність індивідуума, яка є результатом взаємної замкнутості та байдужості, що становлять умови духовного життя наших широких кіл, ніде не відчувається так сильно, як в тісній метушні великих міст, тому що фізична близькість і скупченість тільки підкреслюють духовну віддаленість. <...> Сфера життя маленького міста звичайно замкнута в собі і обмежена собою. Для великого ж міста вирішальним є та обставина, що його внутрішнє життя хвилеподібно широко поширюється по державі і поза нею. Приклад міста Веймара не суперечить цьому: значення цього міста було пов'язано з проживанням в ньому окремих особистостей, і воно зникло разом з ними; велике ж місто характеризується повною незалежністю навіть від найзначніших окремих особистостей, - зворотний бік і оплата тієї незалежності, якою користується в ньому особистість.» [7].

Інший німецький філософ О. Шпенглер (1880-1936) структуру сучасної західної цивілізації зображував як співвідношення трьох або чотирьох

світових міст і провінції, в яку вони (світові міста) перетворили весь сукупний культурний ландшафт. Філософ зауважував з цього приводу: «Перехід від культури до цивілізації протікає в античності в IV столітті, на Заході в XIX. З цього моменту ареною великих духовних рішень стає не "вся країна", як це було під час орфічного руху і Реформації, коли, власне, кожне село грало свою роль, а три або чотири світові міста, які всмоктали в себе весь зміст історії і по відношенню до яких вся інша країна культури сходиться на становище провінції, яка має своїм винятковим призначенням жити ці світові міста, залишками своєї вищої людяності. Світове місто і провінція - цими основними поняттями будь-якої цивілізації відкривається абсолютно нова проблема форми історії, яку ми зараз переживаємо, не маючи в той же час жодного уявлення про значення цієї проблеми.» [46, с. 164-165].

За О. Шпенглером, світове місто - це точка, в якій концентрується життя країни (або декількох країн). Країни, що не входять в сферу тяжіння світового міста, неминуче приречені стати провінцією. У світовому місті зосереджений хід всесвітньої історії та вся світова економіка. Оскільки провінцією стають і села, і малі міста, і великі міста, то стираються протиріччя між містом і селом, великим і малим містом, блякнуть протилежності між вільними громадянами і рабами, греками і варварами, дворянством і буржуазією, правовірними і невірними, антиномічним стає протиріччя між жителями світових столиць і провінціалами. О. Шпенглер вказує, що всі великі культури світу - культури міські, але цей факт досі не знайшов свого осмислення в теоретичному дискурсі. Він підкреслює, що людина - це "тварина, яке будує міста», місто - прафеномен людського існування, місто стає справжнім критерієм всесвітньої історії, а «всесвітня історія - це історія міської людини» [там само]. Мешканця великого міста О. Шпенглер визначає як нового кочівника, цивілізована людина - це інтелектуальний кочівник, безрідний і духовно вільний. Він уже не може жити без міста, будь-яке великий місто може стати для нього батьківщиною,

кожне ближнє село - чужиною. Він швидше помре на бруківці, ніж повернеться в село.

Наприкінці XIX століття в Західній Європі з'явився кардинально новий теоретичний підхід до проектування міського простору, який пізніше ліг в основу багатьох урбаністичних досліджень. Передумовою для його виникнення стала глобальна перебудова європейських міст, пов'язана з вирішенням соціальних проблем. Сприяла цьому праця австрійського архітектора Камілло Зітте (1843-1903) «Художні основи містобудування» (1889), присвячена впливу архітектурно-художньої складової середньовічних міст на формування повсякденної культури європейського міського населення. Основна увага в даній роботі приділяється архітектурному простору міста як носію культурних норм і цінностей.

Пізніше значної популярності на Заході набувають ідеї архітектора-модерніста Ле Корбюзьє (1887-1965), що продовжують суперечку останніх століть: за якими критеріями слід оцінювати міське середовище - з естетичної точки зору чи з точки зору її функціональності? Ле Корбюзьє, будучи поборником типового будівництва, жорстко критикував капіталістичні міста, основою яких послужили середньовічні феодальні поселення, де планування не враховувало транспортну систему. Він стверджував, що коштом міського планування можна вирішити ряд соціально-економічних проблем, «замінюючи» архітектурою революцію [6].

Ключовою подією в дослідженнях міського способу життя стало створення з ініціативи президента Американської соціологічної асоціації Роберта Парка (1864-1944) чиказької урбаністичної школи в 1920-30-х рр. (Р. Парк, Е. Берджесс, Л. Вірт та ін.). Створена Парком соціальна екологія - новий напрямок на стику природознавства і суспільствознавства, джерелом якого є ідея єдності природи і суспільства («Соціальна екологія», «Людська природа і колективна поведінка», «Соціологія і сучасне суспільство»), яка лягла в основу дослідницької програми по вивченню локальних спільнот в Чикаго, розробленої Ернстом Берджессом (1886-1966), який займався

проблемами урбанізації, сім'ї, громади, соціалізації особистості, а також соціальних патологій в міському середовищі. Також завдяки чикагській школі сформувався такий науковий підхід до вивчення життя міст, як «міська екологія», в якому біологізм поєднувався з еволюціонізмом, а соціальна організація представлялася як результат неусвідомленої еволюції [6].

Американський соціолог Л. Вірт (1897-1952) в роботі «Урбанізм як образ життя» зазначав, що ступінь, в якому сучасний світ можна назвати «міським», не можна повно і точно виміряти відсотковою часткою населення, що живе в містах. «Вплив, який міста здійснюють на соціальне життя людини, вище, ніж може показати нам питома вага міського населення, бо місто все більше стає не просто місцем, де сучасна людина живе і працює, але і стимулюючим і регулюючим центром економічного, політичного і культурного життя, який залуче у свою орбіту найвіддаленіші спільноти земної кулі і що з'єднує в єдиний космос різні території, народи і види діяльності.» [11, с. 93-94]. Слід зазначити, що велика частина оціночних суджень Л. Вірта щодо властивостей і якостей міського життя негативна, тобто, даючи визначення урбанізму і описуючи якісну специфіку міського життя, він, по суті, висловлює антиурбаністичні тенденції. Згідно позиції теоретика, висока щільність міського населення породжує широкий діапазон індивідуальних відмінностей. Велика кількість несхожих один на одного індивідів не можуть вступати один з одним в контакт як повні, а не часткові особистості, що неминуче викликає сегментацію людських відносин і приводить до формування так званого «шизоїдного» характеру міської особистості. Як слушно зазначає Г. Горнова, за Л. Віртом найбільша питому вагу в спілкуванні городянина займають вторинні контакти, міські соціальні зв'язки відрізняються анонімністю, поверховістю, утилітарністю і скороминущию. Скритність, байдужість і байдужість, властиві взаєминам городян, - це захисний механізм, який допомагає індивіду уникнути зайвих домагань з боку інших. Висока щільність міського населення, тіснота фізичних контактів робить особливо значущою соціальну дистанцію, яка, в

свою чергу, збільшує скритність у відносинах між людьми і породжує самотність. Як зауважує Л. Вірт, «поверховість, анонімність і скороминущість міських соціальних зв'язків дозволяють зрозуміти ту розумову витонченість (sophistication) і ту раціональність, які зазвичай приписують мешканцям міст. Наші знайомі зазвичай пов'язані з нами відносинами корисності, в тому сенсі, що роль, що грається кожним з них в нашому житті, розглядається нами цілком як засіб для досягнення наших цілей.» [11, с. 106]. І далі теоретик наголошує: «Міський світ віддає пріоритет візуальному пізнанню. Ми бачимо уніформи, що позначають функціональні ролі, і не помічаємо приховані за ними ексцентричні особистісні особливості. Ми стаємо все більш сприйнятливими до світу артефактів і все більше віддаляємося від світу природи.» [11, с. 108].

Згідно позиції Вірта, ми стикаємося з різкими контрастами між пишнотою і занедбаністю, багатством і бідністю, інтелігентністю і невіглаством, порядком і хаосом. Конкуренція за простір велика, і кожен ареал зазвичай знаходить собі застосування, яке приносить найбільшу економічну віддачу. Місце роботи все більше відділяється від місця проживання, бо близькість промислових і комерційних установ робить ареал і з економічної, і з соціальної точки зору небажаним для проживання. Різні частини міста набувають спеціалізованих функцій, і місто дедалі більше скидається на мозаїку соціальних світів, де перехід з одного світу в інший стає стрибкоподібним.

Не можна не погодитися з Г. Горновою у тому, що «Л. Вірт вказує на характерну міську антиномію. З одного боку, міське середовище породжує високу конкурентність, в якій всіляко підкреслюється унікальність, ефективність, винахідливість окремого індивіда аж до ексцентричності. З іншого боку, місто справляє на людей могутній нівелюючий вплив, що можна пояснити економічним базисом міста і низкою інших причин. Особисті відносини, зазначає Л. Вірт, витісняються грошовими зв'язками, які

припускають продажність послуг і речей. Нівелювання запускає процес деперсоналізації.» [13].

Л. Вірт вказує на нездатність міського населення до власного відтворення. Для західної урбанізації характерне падіння народжуваності. Місто робить негативний вплив на традиційний тип сім'ї, орієнтованої на народження і виховання дітей і на збереження будинку як центру сімейного тяжіння. «Склад міського населення демонструє дію факторів відбору і диференціації. У містах частка людей, що знаходяться у розквіті років, більше в порівнянні з сільськими ареалами, де вище відсоток літніх і неповнолітніх. В цьому відношенні, як і в багатьох інших, чим більше місто, тим сильніше виявляється ця риса урбанізму. Якщо не брати найбільші міста, котрі притягують багато чоловіків іноземного походження, а також деякі інші особливі типи міст, жінки чисельно переважають над чоловіками.» [11, с. 113]. Нездатність міського населення до власного відтворення виявляється біологічним наслідком комбінації чинників, укладених в комплексі міського життя, і падіння народжуваності в цілому можна вважати однією з найважливіших прикмет урбанізації західного світу. Теоретик наголошує на тому, що в цілому, місто розхолоджує економічне життя, в якому індивід під час кризи має надійну основу існування, і відбиває бажання працювати самостійно. Хоча доходи городян в середньому вище, ніж у сільських жителів, в великих містах, судячи з усього, вище і вартість життя.

На думку Л. Вірта, городянин, доведений як індивід буквально до рівня безпорадності, змушений самореалізовуватися через організовані групи, приєднуючись для досягнення своїх цілей до інших людей, що переслідують аналогічні інтереси. Це веде до утворення надзвичайної безлічі добровільних організацій, орієнтованих на цілі настільки численні, скільки багато у людей потреб та інтересів. Хоча традиційні узи людської асоціації ослаблені, міське існування передбачає набагато більшу ступінь взаємозалежності між людьми і більш складну, тендітну і мінливу форму взаємних зв'язків, багато сторін якої індивід як такий навряд чи взагалі здатний контролювати.

Таким чином, очевидно, що, описуючи місто як особливу форму людської асоціації, визначаючи урбанізм як особливий спосіб життя, Л. Вірт є прихильником антиурбаністичної установки.

Значущою у контексті вивчаємої проблеми є позиція Л. Мамфорда (1895-1990) - американського історика, соціолога і філософа техніки, який в роботі «Культура міст» зауважував, що місто не можна зводити до матеріальної структури: більш важливими є його соціальна і культурна сторони. У цьому його сутність, а не в формі вулиць або типі будівель. Головна функція міста, за Мамфордом, не в економічному благополуччі і не в зручності життя, а в механізмі передачі культурної спадщини (Heritage). Місто - це одночасно і фізична одиниця спільного життя, і символ колективних прагнень і однастайності, що виростають в його умовах. Поряд з самим мовою він залишається найбільшим витвором людини. «Природа міста не полягає в його економічній основі, місто - це, перш за все, соціальне утворення. Ознака міста в його цільовій соціальній складності. Він являє максимум можливостей для олюднення природного середовища і для натуралізації людської (культурної) спадщини. Він дає культурну форму першому і матеріалізує в постійних колективних формах друге» [27, с. 5-6].

Місто для Л. Мамфорда - це не споруди, а взаємини людини, простору і навколишнього середовища. Швидше розміри, ніж форми, грають для Мамфорда головну роль при аналізі міста. Так, під час обговорення основ планування індустріальних міст західної цивілізації (перш за все, Великобританії і США) середини XIX століття Мамфорд відзначає виникнення нового підходу до вирішення проблеми соціального житла - принципу мінімуму життя. «Можливо, саме тут знаходиться ключ до найважливішого досягнення людства нової міської культури - воно розробило мінімум життя. У минулому були періоди найбільшої тваринної дикості, люди різали і палили плоть тих, хто провинився перед переважаючим кодексом моралі або теологічних вірувань. Але XIX століття, гордо усвідомило свої нові гуманітарні принципи, перевівши ці неприкриті звірства

в повільний і тихий процес виснаження. Мінімум школи, мінімум відпочинку, мінімум чистоти, мінімум укриття. Похмура пелена вкрила міські поліпшення цього періоду, найвищий предмет гордості був продовженням цих мінімальних умов і цих негативних придбань. Квінтесенція цього мінімуму життя була досягнута в тюрмі.» Наслідком стало те, що житло, яке відповідає мінімальному стандарту, з тих пір стало вважатися нормальним, тобто відбулася деградація якості житла. [27, с. 179]. За Мамфордом, в добре функціонуючому місті інкультурація і соціалізація відбуваються завдяки інтенсивним соціальним взаємодіям в сприятливому соціальному середовищі міста за допомогою «середовищної освіти» (environmental education) і повсякденного навчання.

У книзі «Місто в історії» Л. Мамфорд зауважує, що місто, який втратив свої функції, руйнується і в результаті цивілізаційної катастрофи має всі шанси перетворитися на Некрополіс. А найголовніша функція міста - та, що він виступає головним агентом зміни людини, органом найповнішого вираження особистості. «Місто мертвих передує місту живих. Кожен некрополь був ядром, життєво необхідним для міста. Історична тривалість життя міста відбувається на кордонах, де розташоване найбільш раннє людське поховання і останнє кладовище міських жителів перед тим, як місто зникає, або переходить в нову іпостась. Як це не парадоксально, але кладовища, саме вони є ознаками нашої людської цивілізації, вірніше цивілізацій, що змінюють одна одну.» [28]. За слушним зауваженням Г. Горнової, згідно поглядам Л. Мамфорда, місто виступає своєрідним збирачем творчих особистостей. Гарне місто - це місто, яке «робить» городянина, найголовніше досягнення міської досвіду - це не новий тип міста, а новий тип людини.

Отже, місто «пропонує» вибір і свободу. На цьому наголошували екзистенціалісти. Особливо наочно це видно на матеріалі західноєвропейського середньовічного міста, в якому свобода стає типово міським атрибутом і служить одним з основних проявів антиномічності міста

і села. «Перш за все, це особиста свобода городянина, якого «міське повітря робить вільним», економічна свобода, можливість якої давала розвиток грошового господарства замість натурального обміну, соціальна свобода, що забезпечується складною гетерогенною громадською структурою міста, і деякі аспекти духовно-релігійної свободи.» [13]. Таким чином, з цього періоду часу свобода невіддільна від міського життя і стає її фундаментальною характеристикою. Але свобода тісно пов'язана з відповідальністю за власний вибір, з необхідністю цей вибір здійснювати, і з тривогою, яку породжує страх, оскільки ціна помилки дуже велика. В екзистенціалізмі на перший план виступає приреченість людини на свободу, її неминучість, оскільки світ сприймається ворожою стихією, перед обличчям якої необхідно проявляти духовну витримку.

Можна стверджувати, що екзистенціалізм лежить в основі антиурбаністичної ідеології, оскільки, ставлячи проблему відчуження, дуже переконливо показує тривожність, ірраціональність, абсурдність світу, в якому змушена існувати людина. Як відзначає Г. Горнова, у філософії екзистенціалізму центральне місце займає аналіз такої критичної ситуації, як прикордонна. Але такі граничні ситуації не такі вже часті, а повсякденне життя складається, здебільшого, з повторюваних повсякденних подій. «І, тим не менш, усвідомлення фальшивості життя, яке ми ведемо, відвідує нас набагато частіше, ніж трапляються такі екстраординарні події. Усвідомлення принципової заточеності в ситуацію і відчуття фальшивості буття застає нас посеред рутинних, звичних справ і породжує тугу за справжнім, осмисленим буттям. У місті це проявляється досить чітко, зокрема, в обумовленості життя людини «матерією міста», в неможливості вибору інших умов життя при збереженні міського способу життя з властивим йому комфортом і можливостями для діяльності. Людина переживає цю заданість, зумовленість як заглибленість в безособове, анонімне буття, втрату індивідуального сенсу.» [13].

Як слушно зауважує Г. Горнова, найбільш радикальною пограничною ситуацією є смерть. Традиційно в екзистенціалізмі смерть розуміється як єдина справжня можливість існування. Усвідомлення неминучості смерті призводить до початку виходу з несправжнього буття. Її усвідомлення дає людині деякий критерій, за яким вона визначає, що в житті важливо, а що - ні. Місто накладає свій відбиток і на цю граничну пограничну ситуацію. Смерть в місті відчужується від людини. «Постійні згадки про смерть в новинах, кримінальних повідомленнях про нещасні випадки складають значну частину інформаційного простору міста, сприймаються як різновид деякої статистичної інформації та через свою буденність не викликають емоційного відгуку, так як включаються механізми психологічного захисту. Власний мартиролог людини не зв'язується з цією абстрактною, анонімною міською смертю.» [13].

Сучасник філософів-екзистенціалістів французький соціолог і філософ, теоретик неомарксизма А. Лефевр (1901-1991) не розділяє їх песимізму по відношенню до міста. На його думку, основною інтенцією урбанізму є подолання процесу відчуження шляхом присвоєння людиною міської реальності. З точки зору А. Лефевра, розвиток суспільства можна зрозуміти тільки в контексті міського життя, пізнаючи міської соціум. На думку теоретика, місто є результатом творіння (*oeuvre*), виробництва та відтворення соціальних відносин. Будь-яке місто має свою історію і одночасно сам є частиною історії, оскільки створюється і вдосконалюється своїми жителями в певному історичному та подієвому контексті. Західне середньовічне місто було результатом творіння торговців і банкірів, які, створивши місто, ним і управляли. А. Лефевр вважає, що італійські, фламандські, англійські і французькі торговці, розглядаючи міста як продукт власного виробництва, любили їх і прикрашали творами мистецтва. Однак бажання прикрасити місто співіснувало з бажанням отримати прибуток, внаслідок чого вони керувалися цинічною владою золота. Подібна модель міста, створена кілька століть тому, на думку французького соціолога, збереглася досі. Місто існує

як сукупність нематеріальних (знання, культура і т.п.) і матеріальних об'єктів, вироблених людьми. Відповідно, історія міста пишеться як книга, в ній знаходять своє відображення ідеології, цінності тих людей, які брали участь в його створенні, тобто виробництві. Кожен тип суспільства і спосіб виробництва передбачають формування особливого типу міста. Зміна способу виробництва неминуче має призвести до зміни простору. «Східне місто - причина і результат азіатського способу виробництва. Армії захищають і одночасно пригнічують сільськогосподарські території, які управляються містом, в якому проходять військові паради і релігійні процесії. Центром не тільки міста, країни, але і світу є палац правителя, який є кінцевою і початковою точкою для всіх підданих. Це священна територія, доступ на яку обмежений, але з якою в різні боки поширюється влада і могутність суверена. Це простір бунтів і неминуче наступних за ними репресій.» [8, с. 51]. У центрі античного міста знаходиться відкритий простір - агора або форум. Це місце призначене для міських зборів і прийняття політичних рішень. У центрі середньовічних міст опинився ринок, в безпосередній близькості від якого знаходиться церква. Відбулася комерціалізація центру, з політичного він перетворився в економічний. Церква благословляє торгівлю, створюючи передумови для розвитку капіталізму. Як слушно зауважує І. Вершиніна, аналізуючи праці А. Лефевра, капіталістичне місто створюється як центр споживання, причому характер споживання двоякий: в капіталістичному місті існує не тільки простір споживання, але і відбувається споживання простору. Приходячи в центр міста, в якому зосереджені люксові магазини, люди оплачують не лише вартість товарів, а й вартість оренди в історичному місці, яке є найбільш престижним, а тому – дорогим [8, с. 52]. У неокapіталістичному місті в центрі повинно виявитися не споживання, а прийняття рішень. У новому місті функціональна роль центру повинна бути переглянута. У центрі повинна виявитися гра (ludo), що розуміється в самому широкому сенсі: від спорту до театру.

«А. Лефевр пропонує два визначення міста, які, на його думку, доповнюють один одного. По-перше, місто - це "проекція суспільства на землі, тобто не тільки певне місце розташування, але особливий простір, яке сприймається і досягається за допомогою думки, яка визначає матеріальну і соціальну складові". По-друге, місто - це сукупність відмінностей між містами. А. Лефевр вважає за необхідне запропонувати друге визначення, так як перше не враховує особливостей міст, які стали результатом їх історичного розвитку, наслідків поділу праці між містами і взаємин з прилеглими територіями, які припускають можливість істотних відмінностей між паттернами міського життя. Цікавим є той факт, що А. Лефевр не цурається інших визначень і говорить про те, що можливо розглядати місто і з інших позицій, і називає ще один варіант трактування цього поняття, яке в наступних творах буде проаналізовано значно докладніше: він пише про місто як про просторі для конфронтації, конфліктів, боротьби і навіть революцій.» [8, с. 53]. Місто розглядається науковцем як простір невідповідності між бажаним і можливим, що особливо яскраво проявляється в суспільстві споживання і призводить до відносної депривації¹. «Сучасне місто, ставши центром прийняття рішень, акумулюючи капітал, є "бажаним місцем", внаслідок чого може дозволити собі експлуатувати все суспільство в цілому, змушуючи його працювати на себе.» [8, с. 53]. Як відзначає А. Лефевр, спочатку сільська місцевість була системоутворюючою для соціуму, оскільки в аграрному суспільстві виробництво пов'язане з землею. Однак в індустріальних країнах місто починає серйозний наступ на традиційний спосіб життя. Ми спостерігаємо урбанізовані села, які втратили свою специфіку внаслідок агресивного наступу міст. Таким чином, можна говорити про урбанізацію всього суспільства, причому цей процес можна спостерігати в різних країнах світу. Урбанізація, за Лефевром, є прикладом переходу кількості в якість, коли надмірне розширення і експансія в результаті промислового виробництва (простору, об'єктів і продуктів)

¹ Депривація - скорочення або повне позбавлення можливості задовольняти основні потреби - психофізіологічні або соціальні.

привели до домінування техніки над природою і кардинального перетворення місця проживання городян, причому не тільки фізичному, але і соціальному. Урбанізоване суспільство живе за законами ринку, в основі яких лежить «логіка грошей». Однак ця логіка вступає в конфлікт з прагненням до творчої продуктивності. В умовах промислового зростання в усіх містах, незалежно від того, яка політика проводиться владою, найбільш гострим питанням стає житловий. Темпи житлового будівництва повсюдно виявляються нижчими, ніж це необхідно для обслуговування потреб індустріального підприємства, в яке перетворюється місто. «Місто зводиться до рівня "девайса", необхідного для організації виробництва і споживання. Перетворившись на механізм для виробництва і споживання, інструмент організації цих процесів, міста втратили свою соціальну складову, вона була повністю поглинута матеріальною.» [цит. за: 8, с. 54]. А. Лефевр вважає, що міста усього світу об'єднує конфліктна природа соціальних взаємин, що склалися в них, яка веде до зникнення як традиційної села, так і традиційного міста. На їх уламках відбувається формування урбанізованого суспільства, перехід до якого і буде позначати подолання критичної, або кризової, точки в розвитку міст. «При цьому роль міст в промисловому суспільстві, з точки зору А. Лефевра, стала менш значущою, ніж раніше. У минулому міста були джерелом розуму і раціональності, позиціонували себе як їх носії в протиставленні з сільською місцевістю, жителі якої були більш схильні до віри в священне і надприродне. Не випадково процес секуляризації починається саме в містах, це цілком очікуваний крок на шляху до все більшої раціональності. Але в результаті промислової революції міста стали втрачати своє право на володіння раціональністю, оскільки прийняття багатьох рішень відбувається на більш високих рівнях - національному і регіональному, а міста сприймаються як інструменти і засоби досягнення цілей.» [8, с. 54-55]. Криза міст - це, багато в чому, криза місцевих (муніципальних) інститутів, які виявилися піддані впливу двох потужних сил - держави і промислових підприємств. Подібний деструктивний вплив неминуче породжує протидію з боку міської громади.

А. Лефевр констатує, що ті проблеми, які піднімають прихильники концепції нового урбанізму, будуть вирішені тільки тоді, коли суспільство і держава докладе до них стільки ж зусиль, грошей і знань, як до ядерних досліджень або до вивчення космосу.

Твори А. Лефевра по міській тематиці були високо оцінені сучасниками, хоча піддавалися і критиці, зокрема, з боку іспанського соціолога М. Кастельса (1942 р. н.), який зазначає, що інформаційна епоха викликає до життя нову міську форму - інформаційне місто. Оскільки нове суспільство засноване на знанні і організовано навколо мереж, то сучасне глобальне місто має характеристики не місця, а процесу перетину інформаційних потоків в глобальній мережі. «Одним з основних футурологічних міфів в епоху Інтернету є міф про відмирання міст. Якщо у міста стільки недоліків, як відзначають антиурбаністи, то було б логічно припустити, що з розвитком нових технологій ці перенаселені, незручні, застарілі форми поселення повинні канути в минуле або видозмінитися до повного невпізнання. З'явився футурологічний образ «електронного котеджу», який дозволив би своєму мешканцеві завдяки новим технологіям займатися інтелектуальною працею, підтримувати зв'язок з роботодавцем і насолоджуватися життям на лоні недоторканої цивілізацією природи або в сільській місцевості. М. Кастельс наполягає на необґрунтованості надій на захід міста і виступає проти спрощення складної структури просторової трансформації.» [13, с. 185].

Кастельс наполягає на тому, що в даний час вся планета перебудовується і стягується навколо гігантських мегаполісних вузлів, в яких зосереджується більша частина світового населення і відбувається небачена раніше територіальна концентрація населення і видів діяльності. Разом з укрупненням міських зон, ускладнюється і структура мегаполісу, оскільки, з одного боку, саме в мегаполісах знаходиться основна частина роботи, що приносить найбільший дохід, і, отже, максимально інтенсивна сфера споживання, не тільки в сфері дозвілля, а й в сферах освіти і охорони

здоров'я, а з другого, в мегаполісах можливий більш повний розвиток особистості, так як мегаполіси є культурними центрами всіляких інновацій і дають доступ до унікальних можливостей для культурного зростання. [22, с. 330].

Девід Харві (1935 р. н.) - англо-американський географ, один із засновників так званої «радикальної географії» розвиває теми, підняті А. Лефевром і М. Кастельс. Він підтримує положення А. Лефевра про те, що процес урбанізації в динаміці капіталізму набагато важливіше, ніж це здається сучасним аналітикам.

Американський географ і урбаніст Е. Соїя (Соджа; 1945-2015) пропонує термін «постметрополіс». Ключова відмінність постметрополіса від колишніх міських форм - відсутність чіткої межі між реальним і уявним, об'єктивним і суб'єктивним. Втрачають значення звичні дихотомії «міське - сільське», «центр - периферія». Окремий випадок постметрополіса - екзополіс. Ідея екзополіса тісно переплітається з тезою Ж. Бодріяра про тотальне проникнення в повсякденність віртуальної або гіперреальності. Екзополіс - це місто-симулякр, в якому відбулося змішання реального і уявного. Екзополіс - це не копія, що не відрізняється від оригіналу: екзополіс прагне втілити в собі основні риси традиційного міста, але в той же час він має ряд властивостей, що дозволяють класифікувати його як новий - специфічний і самостійний - тип міського простору. Екзополіс характеризується як місце, в якому все можливо, і ніщо не реально. Основні ознаки, що виділяють екзополіс серед інших урбанізованих ландшафтів, - це специфічна міська форма і культура споживання, штучний характер походження і, як його результат, відсутність історії. Що стосується виникнення нової міської форми, екзополіс не володіє звичною структурою міста, де в центрі зосереджені ділові та громадські функції, а ближче до периферії - спальні райони. У ньому стирається звична межа між центром і периферією; властивість центральності може бути притаманна кожному об'єкту або місцю.

Як відзначає І. Мітін, «в тотально урбанізованому ландшафті абсолютно по-новому осмислюється тема урбанізації, субурбанізації і рурбанізації. У гіперреальності сучасних урбанізованих територій в результаті множинних (ре) інтерпретацій і нашарувань виникають неміські, недоміські та постміські форми розселення, для характеристики яких екзополіс Е. Сойї представляється вдалим неологізмом» [30]. Приклади експансії міського середовища та її трансформації з переходом від модерну до постмодерну часто можна спостерігати в навколишньої дійсності. Урбанізовані ландшафти, що розростаються на сільських територіях і слабо освоєних міських околицях: мікрорайони житла, території торгово-розважальних комплексів, - давно стали звичним явищем.

Мішель Фуко (1926-1984) в своїх дослідженнях дає визначення такого поняття, як «гетеротопія»: це об'єктні і соціально-просторові системи, головною особливістю яких є відповідність правил соціальної поведінки і архітектурно-просторових характеристик середовища, тобто елемент, завдяки якому виробляються культурні норми.

Слід зазначити, що на сучасному етапі розвитку соціуму практика управління і проектування життя міста і вирішення соціальних проблем, що випливає з позитивістського бачення міста, не відповідає складності тих завдань, які стоять перед управлінськими структурами міст. Як слушно відзначає Л. Радіонова, позитивістський підхід до аналізу міста акцентує увагу на об'єктних аспектах міського життя, представляючи місто як машину і як структурно-функціональну організацію спільної діяльності, засновану на поділі праці. Однак техніко-економічна складова далеко не вичерпує зміст міського життя. Можна погодитися з Л. Радіоною у тому, що повинна існувати філософія міста, коли місто виступає рефлексивної формою культури, адже «місто є онтологічна ідея збирання людини в єдине ціле, ідея організації простору проживання, включаючи як власну людську тілесність («храм душі», тіло як «житло душі»), так і власне зовнішні по відношенню до індивіда форми тілесності - форми міського середовища, перш за все

публічні, комунікаційні соціальні простори. Філософія міста - це ідея міста, поняття міста. Починаючи з античної філософії місто з його ідеалами гуманізму і міської спільноти - це ідеал людини.» [34].

Отже, місто – це, перш за все людина і культура. Однак, слід зазначити, що скажімо, місто Дубай - це місто без культури, Гонконг - це місто з транспортом, з транспортною структурою, але без культури. Тому зараз в Гонконзі є район - Західний Коулун, де, наприклад, є шість театрів, виставковий зал і т. д., тобто це спеціальний район, імплантований в місто, щоб там була ще й культура... Безумовно, є економіка культури. Якщо закрити Лувр в Парижі - приплив туристів скоротиться наполовину. У цьому сенсі це дуже важлива частина привабливості великого міста - це не просто комунікації, а, звичайно, те, що пов'язано з культурою, з культурним дозвіллям і доступністю культурної інформації в найширшому сенсі слова. І це невід'ємна частина міського життя. В іншому випадку місто втрачає дуже багато, незважаючи на те що, може бути, там добре розвинена транспортна система. Зауважимо, що культура міста - це, так би мовити не тільки театри, музеї, тощо, а його устрій, адже бігові та велосипедні доріжки - це теж частина культурного простору. Міське планування та проектування, зокрема якість житла, планування і щільність забудови житлових кварталів, доступ до природних об'єктів, якість повітря і води, рівень шуму, а також створення місць відпочинку і велодоріжок впливають на здоров'я і якість життя городян.

Відтак, місто це єдність трьох підсистем: екологічної, технічної і соціальної. Остання - домінуюча, бо місто - це, перш за все, люди, життя яких не вичерпується працею: їм потрібне і дозвілля. Ускладнення культурного життя і збільшення психологічних навантажень призводить до того, що у сучасної людини залишається все менше вільного часу, який вона змушена витратити більше збалансовано і продумано. З урахуванням зазначених соціокультурних тенденцій, культура дозвілля стає важливою сферою людського життя, регульованою системою соціальних інститутів і культурних настанов.

1.2 Питання організації дозвілля в умовах сучасного міського середовища

Існування і розвиток соціальних систем - міст- нерозривно пов'язано з людською життєдіяльністю, здійснюваної через колективну свідому діяльність суспільної людини. І тут виникають запитання: як місто, будучи культурною системою, в процесі функціонування виживає в складних обставинах небажаних втручань? Як виникають сили, які усувають небажані результати і до якої межі соціальна система зберігає свою здатність до самовідновлення? Організовані культурні моделі, як і всі інші компоненти живих систем, виникали, безсумнівно, завдяки еволюції. Головні параметри культурної системи змінюються лише протягом багатьох поколінь, і вони завжди є загальними для порівняно невеликих груп. Вони ніколи не бувають специфічними для одного або декількох індивідів. Як слушно відзначає І. Скрипачьова, політика, освіта, наука, мистецтво виникають і розвиваються в міському середовищі. Її відмінною рисою є наявність загального настрою, загальних духовних потреб, які об'єднують усіх в одне ціле. Формування в культурній системі міста таких явищ, як «міський спосіб життя», «рівень потреб і доступності», «соціальна престижність» і тощо, може розглядатися в якості оціночних характеристик цієї системи. В цьому випадку місто як культурна система розглядається в динаміці, і акцент робиться на механізмах, дія яких зумовлює зміну значень при цих змінних. Коли система розглядається в одному з можливих гармонійних станів, то предметом вивчення стають механізми підтримки цього стану. Предметно-побутове оточення і сприйняття навколишнього простору - це окремі аспекти повсякдення в культурі міста. Вони стають більш очевидними при порівнянні міського і сільського способів життя, і культур повсякдення [37].

Урбаністичному типу культури властиві певні субстанціональні риси, що забезпечують прискорене, в порівнянні з селом, рух соціокультурного

життя, адже для великих міст притаманна особлива рухливість населення: міграційні процеси, широкі міжкультурні контакти, активна мобільність. Також в містах відбувається концентрація тієї інтелектуальної частини продуктивних сил, яка забезпечує потенціал оновлення технологій. Місто характеризується наявністю організаційних одиниць для професійного продукування соціально значимого знання (право, наука, релігія, мистецтво), що забезпечує постійний контроль людей над своїм оточенням через компоненти світобачення. Особлива соціокультурна структура великих міст засоби масової інформації, система освіти, установи культури і тому подібне, забезпечує впорядковану трансляцію цих елементів соціально значимого знання в загальнокультурний контекст. Структура міського населення має свою особливість: діяльність відносно нечисленного, але активного шару інноваторів врівноважується менш активною, але більш численною верствою тих, хто здійснює вибір із запропонованих інновацій і пристосовує їх до потреб повсякденного життя. Місту, на відміну від села, належить провідна роль динамічного імпульсу, що обумовлює зрушення економічного, соціального, культурного аспектів сільського життя. Як зазначає І. Скрипачьова, на прикладі найбільших історичних міст яскраво проявляються «центральні» характеристики міської культури: розвинена і складна система поділу праці, інтенсивна взаємодія між різними сферами діяльності, різноманітність соціальних груп і субкультур, концентрація культурних цінностей, зразків поведінки і стилів життя [37].

Дозвілля в сучасному місті багато в чому залежить від впливу сучасних тенденцій культурного розвитку, зокрема, консюмеристських² і віртуалістських аспектів. Важливою у цьому аспекті є культура дозвілля. Зауважимо, що під поняттям «культура дозвілля» ми розуміємо розвиток культурних стратегій проведення вільного часу в рамках певної спільноти, субкультури.

² Консюмерізм (англ. Consumerism - споживацтво), (англ. consumer society - суспільство споживання) — сукупність суспільних відносин, заснованих на принципі індивідуального споживання. Характеризується масовим споживанням матеріальних благ і формуванням відповідної системи цінностей і установок.

У філософсько-культурному аспекті, найбільш важливим стає підкреслення тих цілей і ціннісних орієнтирів, якими керується людина при вибудовуванні власного бачення дозвілля. Важлива роль при визначенні меж і форм дозвілля належить етнокультурним стереотипам, які конституюють певні образи дозвілля і транслюють їх в рамках спільноти, яка охоплюється цими стереотипами. Культура дозвілля передбачає також співвіднесення з аналогічними формами проведення вільного часу в рамках інших субкультур і соціальних утворень. В умовах гетерологізації культурного порядку, ускладнення структури культурного простору, як то виникнення нових субкультур, розсіювання домінуючих культурних стратегій в віртуальному просторі культури, культура дозвілля стає засобом самоідентифікації індивіда, і позначає не тільки його особистісні пріоритети, а й виражає прихильність до певних спільнот, які віддають перевагу таким само формам дозвіллевої поведінки.

Як вже зазначалось, місто, будучи зосередженням культурних і технологічних ресурсів, виступає центром розвитку нових інформаційних технологій, які деконструюють структуру його культурного простору, сприяючи змінам ставлення до дозвілля і конкретних форм його реалізації. Як слушно відзначає Н. Рибаківа, комп'ютеризація та інтернетизація культурного простору сприяють утворенню віртуальних стратегій дозвіллевої поведінки, в яких перебування у віртуальному просторі, особливо якщо мова йде про дітей та підлітків, стає елементом престижної поведінки і важливим фактором підвищення власного статусу в очах однолітків. Дана тенденція чітко простежується на прикладі виникнення двох основних форм віртуального дозвілля: комп'ютерні ігри та Інтернет. «Комп'ютерні ігри стають фактором інституціалізації окремої субкультури геймерів, в рамках якої виникає власна шкала і цінностей і критерії престижного споживання. Умовою підвищення статусу в рамках даної субкультури є проходження ігор, що символічно є аналогом архаїчної ініціації. Самореалізація в рамках даної субкультури може призводити до соціальної ізоляції по відношенню до інших

груп населення, оскільки віртуальна культура дозвілля різко відрізняється за своїми ціннісними пріоритетами від інших способів престижного споживання. Іншою формою віртуального дозвілля стає Інтернет, або ті форми дозвілля, реалізація яких безпосередньо пов'язана з перебуванням в кіберпросторі (наприклад, флеш-моб). Дана субкультура, що виникла в 90-их роках, досить швидко втратила свою культурну єдність, зберігши в якості базової цінності безумовну цінність постійного знаходження в Інтернеті, отримання нової інформації і підтримування комунікативних зв'язків.» [36].

Безумовно, якість життя пов'язана з місцем - як в сенсі ландшафту і навколишнього середовища, так і в більш особистісному, суб'єктивному відчутті «свого» місця. Прихильність до конкретного місця грає найважливішу роль в чуттєвій системі цінностей. У набагато більшій мірі, ніж просто середовище, вона формує життєві смисли. Ця прихильність є однією з найважливіших потреб людини, і значення її зростає, коли люди беруть участь в розвитку місця, в якому вони живуть. «З точки зору міського середовища, його доступність є засобом заохочення участі в його розвитку, оскільки центри активності легко досяжні - на громадському транспорті або пішки. «Зв'язність» міста виражається в правильних фізичних відносинах між міським центром і центрами окремих районів, що стимулюють їх взаємодію і циркуляцію людей між ними.» [37].

Вивчаючи культурну різноманітність міста, не можна не звернутися до категорії «спосіб життя». «Спосіб життя - це, перш за все, «культура споживання», що характеризується вираженою специфікою різних соціальних благ у різних народів і різних соціальних страт. Основними регулятивними механізмами способу життя є звичаї і прийняті в даному середовищі норми соціальної адекватності та критерії соціальної престижності» [37]. Зміст способу життя залежить від того, як живуть люди, чим зайняті, які види діяльності і взаємодії один з одним заповнюють їх життя. Форма способу життя визначається способом організації людьми змісту своєї життєдіяльності, тобто організації процесів діяльності,

поведінки, взаємодії в різних сферах спільного існування. «Концепція способу життя пов'язує особистісні характеристики, елементи природного, соціального, культурного оточення індивіда, а також процеси і форми повсякденного життя в єдину динамічну аналітичну модель» [37]. Спосіб життя - це, перш за все, людська активність, пов'язана з собою з характером, змістом життєдіяльності, ставленням до нього. Саме через активність проявляється самовираження людини. У вираженні свого «Я» розкривається суть людської природи, закладених в ній можливостей і задатків, сутнісних сил людини. Спосіб життя включає і процеси саморозвитку людини (фізичного, інтелектуального, естетичного, творчого та ін.), інтимного життя, організації повсякденних соціальних відносин і комунікацію, формування і розвиток образів повсякденного світосприйняття, виховання дітей, турботу про власний імідж, елементи релігійної та соціальної обрядової практики. За слушним зауваженням Скрипачьової, «спосіб життя» об'єднує в собі загальносоціальні, групові та індивідуальні риси життєдіяльності, а також акумулює переваги міського способу життя в накопиченні спеціалізованої культурної інформації, в зручностях штучного середовища, різноманітні благ цивілізації, соціальної активності і рухливості населення. Серед факторів, специфічних для міської культури, необхідно відзначити соціальну престижність, що є одним з основних мотиваторів соціальної активності городян і їх прагнення до соціальної конкурентоспроможності.

Сучасне місто є привабливим місцем проживання, що надає широкі можливості для розкриття особистості. Простір міста стає втіленням і уособленням сучасного способу життя, світогляду, одночасно будучи осередком різноманітних можливостей діяльності, насиченості соціальної інформації, культурної інтеграції. Найбільші міста знаходяться в авангарді соціально-економічного розвитку і саме тут зароджуються тренди подальшої світової урбанізації. У сучасних містах з'явився і туризм. Як слушно зауважує С. Хуснутдінова, змінилася організація та якість міського середовища. Одним з першопрохідців у формуванні нової якості міського середовища називають

Копенгаген, саме тут спортивний інвентар - велосипед, став природним засобом пересування. «Нові» міста стимулюють новий образ життя і прогрес в засобах пересування, і це не тільки велосипеди. В останні роки спостерігається активний процес впровадження інноваційних засобів пересування в повсякденну міську практику. Наочні приклади - екскурсія по центру Риму на сігвеях. Різноманітність і широке поширення подібних засобів пересування і можливостей їх використання різними групами людей може обмежуватися або, навпаки, заохочуватися шляхом створення комфортного, безпечного та доступного міського середовища і, зокрема, необхідної інфраструктури. Не можна не погодитися з С. Хуснутдіною у тому, що одним з важливих ознак сучасної інфраструктури переміщень повинна бути безперервність і значне охоплення міської території, а також можливість комбінування засобів пересування по місту. Проектні рішення повинні передбачати можливість зручної пересадки з одного виду транспорту на інший, а громадський транспорт необхідно зробити зручним для використання людьми з самокатами, велосипедами і т. п. Подібні рішення вже присутні в найбільших містах світу, що мають високі рейтинги якості життя населення, - Відень, Копенгаген, Париж, Лондон і т.п. [45]. До того ж слід зазначити, що створюючи можливості комфортного переміщення по місту без автомобіля, вирішується проблема зниження рівня забруднення атмосферного повітря, а також шумових забруднень. Міста мають можливість включати активний відпочинок в досить «пасивні» види відпочинку в дуже зручних умовах, наприклад, екскурсія на сігвеях або велосипедах по центру міста, що не потребує особливої фізичної підготовки і з можливістю комфортного відпочинку в будь-який момент. І в цьому перевага міст на відміну від віддалених природних маршрутів. Безумовно у такий ситуації важливу роль відіграє привабливість і зручність міського середовища для проведення подібного роду ініціатив, а також наявність зацікавлених учасників. З точки зору соціально-економічного розвитку, зокрема формування містобудівної

політики міста, необхідне чітке усвідомлення впливу елементів міського середовища на активний спосіб життя і можливості активного туризму [45].

Міський спосіб життя супроводжує зниження рухової активності, надлишкове висококалорійне харчування і перенапруження нервової системи через велику кількість інформації і стресових ситуацій. Рішення зазначеної проблеми має комплексний характер, в тому числі шляхом створення відповідних умов міського середовища, що сприяє зміцненню культури здорового активного способу життя. Рівень фізичної активності городян знаходиться під впливом, з одного боку, зовнішніх чинників - міського середовища, його антропогенної та природної складової, соціального оточення, моди на певний спосіб життя і т. п., а з іншого, індивідуальних чинників, наприклад, віку, фізичних можливостей, мотивації і тощо [45].

Не можна не погодитися з С. Хуснутдіною у тому, що з огляду на уклад життя городянина, сучасні міста сьогодні прагнуть стати територією здоров'я, де виховання фізично активних городян відбувається на щоденній основі. Величезну роль відіграють піші маршрути і прогулянки як універсальний засіб попередження багатьох захворювань, стресу, гіподинамії. Необхідність пішохідного прогулянкового руху в міському середовищі обумовлена низкою факторів, в першу чергу, фізіологічних і психологічних. Людина сформувалася в природному середовищі, і ходьба, рухова активність необхідна їй для повноцінного фізичного і духовного розвитку як в повсякденному житті, так і як вид рекреаційно-дозвілдової діяльності. «За деякими оцінками сучасний міський житель ходить в 4-5 разів менше, ніж городянин XIX століття. При цьому для сучасної, хронічно зайнятої людини ходьба - це найзручніший і доступний вид фізичного навантаження, що не вимагає додаткових витрат, спеціального дорогого спорядження і спортивного інвентарю. Фізична активність особливо необхідна працівникам розумової праці і, так званих, «сидячих» професій, що особливо поширене в сфері освіти, фінансових, консалтингових та інших послуг, які в даний час є галузями спеціалізації найбільших міст. Популяризація та поширення

пішохідного прогулянкового і велосипедного руху в системі з комфортним громадським транспортом замість використання автомобіля допомагає домогтися поліпшення ситуації в питаннях збереження фізичного та психічного здоров'я городян, розширення соціального спілкування і більш активного використання відкритих громадських просторів міста.» [45]. Зауважимо також, що пішохідно-прогулянковий рух як вид активності підходить всім без винятку, незалежно від віку, однак особливо треба відзначити користь для людей у віці, яким не під силу інші, більш активні фізичні навантаження.

Великі міста, що мають різноманітні умови природного, історико-культурного, освітнього, інфраструктурного характеру, що орієнтовані на розвиток туризму, ставлять перед собою цілі диверсифікувати туристичну пропозицію, що можна з успіхом досягти, в тому числі за рахунок просування, здавалося б, «позаміських» видів. Веломаршрути, плавання у відкритій воді, спортивні заняття, пов'язані з водою, стають міськими видами активного відпочинку і туризму. Очевидно, що формування людини як особистості, яка веде активний спосіб життя, в тому числі мандрівника, який цікавиться активними видами туризму, починається в дитинстві під впливом сім'ї і школи. Важливою інфраструктурною умовою такого формування і виховання може стати створення відповідного міського середовища, що сприяє активному повсякденному способу життя і стимулюючого включенню спортивних видів діяльності в повсякденні практики. Як приклад можна розглянути залучення дітей в роботу з територіального планування в норвезькому місті Санднес. Місцева рада міста враховує потреби дітей і юнацтва в процесі місцевого планування на систематичній основі. Так був запропонований проект «Дитяча стежка», в рамках якого діти самі позначили на карті важливі для них місця. В результаті були зареєстровані 1265 ігрових зон, 550 наскрізних проходів, 130 ділянок, зайнятих школами, і 185 ділянок, зайнятих дошкільними установами. Зазначені ділянки були нанесені на

цифрові карти і аерофотокарти з тим, щоб їх зберегти і враховувати при проведенні територіального планування.

До речі, Санднес - місто, яке є центром комуни з такою ж назвою. Він розташований в губернії Ругаланн. Головне достоїнство Санднеса - це його околиці, а саме гори і скелі. Тому сюди спрямовуються любителі піших походів, екстриму та серйозних сходжень. Завдяки Гольфстріму в Санднесі досить м'який клімат, який в літні місяці перетворює узбережжя біля міста в центр активних видів морського відпочинку. Городяни та гості спрямовуються на риболовлю, подорожують на яхтах або відправляються в коротку прогулянку по фіордах³ (Додаток 1-3). Санднес також відомий як «місто велосипедів» - зокрема, завдяки тому, що протягом десятиліть тут знаходився офіс великої компанії з виробництва велосипедів Øglænd DBS. Місто і його околиці багаті маршрутами як для досвідчених гонщиків, так і для туристів. З 1996 року в місті діє державна програма прокату велосипедів. Також місто Санднес відоме традиційним літнім лижно-роллерним фестивалем Блінк, куди з'їжджаються лижники і біатлоністи Норвегії, а також спортсмени інших країн (Додаток 4-6).

Міський туризм - один з найпопулярніших видів відпочинку. Прогулянки по вулицях, огляд визначних пам'яток і «родзинок» міста - ідеальне проведення часу у відпустці або на вихідних для активних, неледачих і допитливих. Найпопулярніші для такого виду туризму місця в нашій країні - Львів, Київ, Івано-Франківськ, Кам'янець-Подільський, Одеса. Скільки цікавого можна знайти, відкриваючи нові незвичайні маршрути! Взагалі стати міським туристом, особливо в своєму власному місті досить просто. Не доведеться довго їхати в поїзді або летіти в літаку, тягти з собою величезний рюкзак з речами. Потрібно взяти в дорогу фотоапарат, пляшку з питною водою, і, безумовно, взяти гроші на витрати. Якщо місто велике і багатолюдне, варто сісти на велосипед. Хоча, можна подорожувати по місту і пішки. Вийшовши на вулицю в своєму місті в якості туриста, спочатку

³ Фіорд (норв. fjord) - вузька, звивиста морська затока зі скелястими берегами, яка глибоко врізається в сушу.

почніть звертати увагу на архітектуру. Напевно десь, та знайдеться щось таке, чого ви раніше не помічали, і що вас приємно здивує своєю наявністю. Адже кожне місто має свою історію, а ця історія завжди складається з якихось пам'ятників архітектури і мистецтва. Відвідування різних тематичних музеїв і виставок є невід'ємною частиною міського туризму. Якщо екскурсія присвячена історії, в неї обов'язково буде входити відвідування історичного музею, а якщо - художньому мистецтву або певному художнику - відвідування художнього музею або персональної виставки цього художника вам забезпечено. Ще існують природознавчі музеї, етнографічні. Так само міський туризм включає в себе огляд і відвідування таких об'єктів міської інфраструктури, як театри, зоопарки або ботанічні сади, загалом, все, що викликає інтерес у мандрівника і знаходиться в межах міста, все це є об'єктом міського туризму.

Слід зазначити, що міський туризм має великі перспективи для розвитку в Україні. Він ґрунтується на потужній природно-рекреаційній та історико-культурній базах. Туристична діяльність у містах країни набуває все більшого поширення. Зростає частка таких міських поселень, де туризм уже нині перетворився на основну статтю фінансування місцевого бюджету. Впродовж останніх років кількість таких міст невідомо зростає. Особливо важливу роль у міському туризмі відіграє випереджальний розвиток розважального туризму. Найбільш диверсифікована індустрія розваг у столиці, а також у Львові та Одесі. Швидкими темпами вона розвивається в обласних центрах та містах з чисельністю населення понад 100 тис. осіб.

Відроджується театральне життя. В Києві нині понад 30 театрів. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка навіть дає спеціальні закриті вистави для дипломатів й іноземних туристів. Велика кількість театрів (від 7 до 12) знаходиться у таких містах, як Львів, Одеса, Дніпропетровськ. Від 4 до 6 їх у Харкові, Ужгороді, Івано-Франківську, Чернігові, Запоріжжі. Зростає відвідування туристами музеїв міст України. Особливою популярністю користуються музеї архітектури та

побуту просто неба, зокрема музейні комплекси Києва, Львова, Чернівців і Ужгорода. В останні роки збільшилася кількість туристів, перш за все іноземних, які відвідують картинні галереї Києва, Львова, Одеси, Харкова та інших міст України.

Міський туризм в Україні надзвичайно диверсифікується. Якщо в минулому основою для розвитку туризму в невеликих містах були різні лікувальні ресурси (Трускавець, Моршин, Саки, Ялта, Миргород, Хмільник та ін.), то нині такою основою може стати розширення природно-заповідного фонду (Шацьк, Турка, Путила), відновлення історичної пам'яті (Лубни, Ніжин, Конотоп, Батурин, Чигирин, Новгород-Сіверський, Біла Церква тощо).

Археологічний туризм також стає дедалі популярнішим. Попереду освоєння знаменитого городища Гелон на межі Полтавської і Сумської області з 40-кілометровим подвійним валом, аналогів якого у світі немає. Базою для археологічного туризму в Гелоні можуть стати декілька малих міст Полтавщини і Сумщини.

Найбільший інтерес у туристів з усього світу викликають пам'ятки Київської Русі (IX—XII ст.) у Києві, Новгороді-Сіверському, Каневі, Овручі, Чернігові, Острі, а також фортеці Луцька, Хотина, Меджибожа, Білгорода-Дністровського, Мукачева та інших міст. Їх органічно доповнюють палацеві ансамблі, пам'ятки культової архітектури, стародавні дерев'яні церкви, пам'ятки садово-паркового мистецтва тощо. Невеличкі міста і містечка, особливо Західної України, зберегли давні українські промисли і традиції, які є базою розвитку туризму. Музей прикладного мистецтва Галичини вже освоєний як об'єкт туризму. У майбутньому створення єдиної мережі міського туризму України з комплексом взаємодоповнюючих і взаємозамінних елементів для туристів з різних регіонів світу і з різними рекреаційними потребами.

Безперечно, не слід забувати, що міський простір створює нерівні можливості для участі городян в дозвілєвій діяльності, реалізації дозвільних потреб та інтересів. Великі міста мають більш привабливий імідж і володіють

значно більшим соціокультурним потенціалом і сервісними можливостями. Також, концентруючи культурні блага, стягуючи в свої межі мережі освітніх і культурно-дозвільних установ, центр міста надає городянам максимальні можливості для більш широкого вибору дозвільєвих практик, реалізації розвиваючих, пізнавальних та творчих моделей дозвільєвої активності. Інша ситуація складається у віддалених від центру районах. Важливим також є той факт, що доступ до соціокультурних сервісів, розміщених в центрі міста, не однаковий для жителів різних районів. Доступність є одним з ключових факторів, що впливають на вибір дозвільєвої поведінки, і включає чотири складові: фізичну, фінансову, соціокультурну та інформаційну.

Ще один фактор на якому необхідно зупинитись, пов'язаний з тим, що вибір тих чи інших форм дозвілля залежить від багатьох факторів, зокрема, від ціннісних пріоритетів, рівня освіченості, соціального типу особистості. Водночас і форми того чи іншого дозвілля впливають (або можуть впливати) на формування чи трансформацію тих чи інших якостей особистості. Одним з факторів, під впливом якого формується особистість є мистецтво.

Висновки до Розділу 1

Урбаністичний культурний простір виступає об'єктом реалізації стратегій дозвіллевої поведінки завдяки таким основним рисам: наявність відповідних культурних ресурсів, емоційна відкритість і готовність до інновацій, націленість на активне перетворення навколишнього простору, цінність престижного споживання.

Структура культурного простору міста складається з двох базових рівнів - інституційного та ціннісного, перший з яких включає в себе сукупність інститутів, відповідальних за реалізацію стратегій дозвіллевої поведінки і їх трансляції в медійному просторі. На ціннісному рівні роль дозвілля полягає в культурній ідентифікації індивіда за рахунок вибору ним певної стратегії споживання культурних благ (Н. Рибаківа).

Місто являє собою точку перетину різних моделей культурної ідентичності. Культурний простір сучасного мегаполісу служить місцем реалізації основних тенденцій розвитку дозвілля для всіх верств населення.

Комп'ютеризація та інтернетизація культурного простору сучасного міста сприяють утворенню віртуальних стратегій дозвіллевої поведінки.

Своєрідність культурного простору міста визначається зміною ціннісних підстав існування особистості в урбаністичному ландшафті, де існує індустрія дозвілля. Простір міста стає втіленням і уособленням сучасного способу життя, світогляду, одночасно будучи осередком різноманітних можливостей діяльності, насиченості соціальної інформації, культурної інтеграції. Найбільші міста знаходяться в авангарді соціально-економічного розвитку і саме тут зароджуються тренди подальшої світової урбанізації. Різні верстви населення пред'являють різні вимоги до організації міського простору, прагнучи сформувати міське середовище відповідно до своїх інтересів, смаків та уподобань. Актуальним стає питання про те, яким чином при формуванні і перетворенні життєвого простору задовольняються дозвіллі потреби, надаються можливості вибору дозвіллевої поведінки, реалізується дозвілліва активність городян. Цей факт став своєрідним

повсютхом для появи міського туризму, який останнім часом набуває все більшої популярності.

Простір дозвілля будується в сукупності трьох складових: розподіл жителів міста, які надають перевагу тому чи іншому виду дозвільної активності згідно їх статусної позиції в соціальному просторі; схильності до певного вибору дозвіллевої активності з боку городян; можливості, що надаються міським простором для реалізації дозвільної активності.

Просторова організація дозвільної активності городян передбачає існування специфічних локусів, що забезпечують структурування дозвіллевого простору за ціннісними критеріями. У структурі дозвіллевого простору городян виділяються локуси: саморозвитку, вдосконалення тіла, розваг, комунікацій, соціальної участі, часозаповнення, практичної діяльності.

В епоху глобальної урбанізації зростає вплив мистецтва на особистість в культурі міського типу.

РОЗДІЛ 2 ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІАЛІЗУЮЧИЙ ФАКТОР В УМОВАХ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 Специфіка мистецтва і його соціалізуючий вплив на особистість

Сучасна ситуація, що склалася в міській культурі, являє собою результат закономірних історичних змін і зміни її найбільших типів, які відповідають етапам суспільного розвитку. Як зазначає В. Баришева, першим типом була міська культура доіндустріального типу (або традиційна). На історичному етапі виникнення і розвитку перших міст, як особливої форми поселень і організації суспільства, пануючою і провідною культурою була культура села, тому цінності городян малих старовинних міст мало чим відрізнялися від цінностей жителів сіл. Село, сільське населення переважали кількісно і якісно над міським. Основним типом міського поселення були малі міста (з населенням менше 5 тисяч осіб), які були центром організації взаємодії регіональних складових сільської культури. До основних чинників міського способу життя багато фахівців відносили: концентрацію різноманітних груп населення; різноманіття ремісничих, торговельних, комерційних і інтелектуальних занять; правила і стиль людського спілкування; ритм життя і тощо [3].

Провідними видами мистецтва міської культури доіндустріального суспільства стали декоративно-прикладне мистецтво і фольклор. Будучи елементами традиційної народної творчості, вони включали в себе фольклорну інструментальну музику, пісні, пляски, танець і театр, а також предмети декоративно-прикладного мистецтва - національний костюм, вироби побутового призначення. Однак, основним змістом соціокультурних процесів цього періоду була втрата містом аграрних функцій і стійке зростання промислової і торгово-розподільчої функції. До середини XIX століття цей процес був в основному завершений [3].

Другий тип - міська культура індустріального типу - почала формуватися в кінці XIX початку XX століття У цей період відбувалися

інтенсивні зміни міської культури. Різкому збільшенню чисельності міст і міського населення сприяли зростання промисловості, революційна зміна технічних, технологічних і техніко-організаційних основ суспільства, інтенсифікація сільського господарства, перехід від переважно ручного індивідуального до машинного колективного способу організації праці та життєдіяльності (індустріалізація), розвиток транспорту, засобів зв'язку і медицини. В результаті інтенсифікації економічного життя суспільства відбулось якісне переродження міста як економічного явища, в явище культурного порядку, що має свої особливі закономірності. Саме в цей час міська культура набула принципово нові риси, що відрізняють її від культури доіндустріального типу. Відбулися зміни у всіх аспектах культури: з'явилися нові стилі в архітектурі, змінилися форма одягу, манера спілкування, художні смаки. З появою техніки відбулися зміни в художньому виконавстві, так фольклорні пісні в живому виконанні були витіснені патефоном, а гра на народних інструментах змінилася грою на гітарі. Саме в місті зароджується поетична творчість інтелігенції, різних груп привілейованих станів. [3].

Як слушно зазначає В. Барішева, основу народного танцювального мистецтва у цей період представляють міські побутові та бальні танці. З розвитком промисловості і появою верстатів, які замінили собою ручну працю, виробництво предметів декоративно-прикладної творчості набуває масового характеру. Характерними рисами того часу стали масове виробництво і масове споживання. Засновуються галузі виробництва, спрямовані на задоволення суспільних потреб: меблеві фабрики, майстерні з виготовлення одягу. З розвитком міст виникають нові напрямки в мистецтві. Прикладом такого напрямку став міський «примітив», що включив в себе міський романс, балаганний театр, народні ремесла. З'явився новий вид мистецтва - художнє проектування, який поклав початок організації перших шкіл дизайну. Спочатку такі зміни способу життя міського населення стосувалися лише невеликої його частини і були малопомітними, потім набули все більшої масштабності. З'явилися нові форми проведення вільного

часу. Серед них відвідування театрів, які стали улюбленим місцем проведення часу у більшості міського населення. Зародилися приватні театри і професійні акторські трупи. Улюбленими місцями народних розваг стали видовищні місця - міська площа, цирк, кінематограф [3].

Зразками бульварної літератури, які швидко поширилися в міському середовищі, з'явилися детективи, любовні романи, пригодницькі повісті. Змінилася соціальна спрямованість «мистецтва: з салонного воно стає по-справжньому публічним, загальнозначущий; зростає попит на всі види художньої продукції» [3]. У міській культурі складається якісно новий глядач, нова читацька і театральна аудиторія. Відбувається значний розрив з нормами взаємодії людей, запозиченими з села. Утворюються перші масові профспілкові, політичні та культурно-просвітницькі організації, з'являються цілі мережі установ культури, такі як музеї, бібліотеки, клуби, палаци культури, парки відпочинку. Технічний прогрес створює умови для появи в культурному житті книг, газет, журналів, фотографії, кіно, радіо, телебачення, що поступово зумовило перехід міської культури на рівень нових, особливих уявлень про простір і час. Проявляється нерозривний зв'язок між культурою і засобами її поширення [3].

Третій тип - урбаністична культура, що сформувалася в результаті науково-технічної революції. Значним стимулом модернізаційних змін, що відбуваються в суспільстві, стала інтенсифікація процесів урбанізації. Сформована громадська ситуація призвела до зрушень у розвитку продуктивних сил, розселення людей, підвищення ролі міст у житті всього суспільства, до формування і все більш широкого розповсюдження міського способу життя, міської культури. Початком формування цього типу культури вважається кінець 1950-х - початок 1960-х років. Необхідно відзначити, що урбанізація є процесом, в ході якого відбуваються багатоаспектні зміни не тільки соціального або економічного характеру, але, перш за все, культурного. Міська культура виступає як механізм формування особистості, яка прагне до

творчої, свідомої діяльності, раціонально-прагматично відноситься до дійсності [3].

Четвертий тип - культура постурбаністичного суспільства. Це культура нової епохи - епохи інформаційних, комп'ютерних технологій, глобальної комунікації. Вона характеризується видовим розходженням інформації (наукової, технічної, культурної та ін.), що відіграє все більшу роль у розвитку суспільного виробництва. Розвиток і інтенсифікація інформаційних процесів стає одним з найважливіших факторів соціального прогресу. Основою постурбаністичної культури є інтелектуальний, творчий труд по перетворенню інформації різного роду з використанням сучасних інформаційних технологій і кардинальна зміна просторової організації суспільства на їх основі, тобто створення так званої «інформаційної цивілізації». В постурбаністичному суспільстві саме людина з її творчим потенціалом перетворюється в основну продуктивну силу і суб'єкт культурної еволюції. Пост-урбаністичне суспільство формує людину з новим технократичним мисленням. Відбуваються інформаційні та технологічні перетворення, розширюючи можливості особистості, неминуче тягнуть за собою зміни в системі знань, норм, зразків поведінки, а також в процесі виробництва, зберігання, розповсюдження та споживання культурних цінностей. Сучасна масова культура під впливом комунікативних технологій - преси, телебачення, радіо, реклами, Інтернету пропонує широкий вибір готових зразків і стилів поведінки. На екранах ТБ, на хвилях радіостанцій стає все більше інформації. Ефір заповнюють як аналітичні, інформаційні, науково-освітні передачі, високохудожні фільми, так і відверто «слабкі» твори - низькопробні бойовики, трилери, серіали, новинні передачі, що перетворюються часом в шоу. Аудиторія «розпадається» на соціальні типи, кожен з яких шукає і знаходить потрібну йому інформацію [3].

Процес соціалізації формує особистість і сприяє її розвитку. Процес самореалізації особистості у великій мірі залежить від її творчої діяльності,

розвиненості самосвідомості. Всі ці завдання покликане вирішувати мистецтво.

Під час «спілкування» з справжнім витвором мистецтва відбувається глибинний вплив на внутрішній світ особистості. За своєю природою мистецтво протистоїть неорганізованості і хаосу, звідси витікає його головна тенденція - допомогти людині гармонізувати себе і світ, до того ж гармонізуючи природне і соціальне в людині, мистецтво захищає особисте «я» з одного боку від стандартизації і з іншого - від духовної ізоляції від суспільства. Його гармонізуючий вплив проявляється в тому, що соціальній стадності воно протиставляє гуманну соціальну спільність, індивідуалізму - особистісну відповідальність перед суспільством, зайвому раціоналізму - розуміння безпосереднього відчуття життя.

Розглянемо, що ж означає слово «мистецтво»? «Мистецтво» - досвідчені знання, навички та вміння; те, що робиться майстерно, вміло (від спокуса - досвід, проба; спокуса - випробування). О.Боброва пропонує в своїй роботі до слова «мистецтво» латинський еквівалент: *experimentum* (проба, досвід, практика, наочний доказ, заснований на дослідах доказ) [4]. Таким чином, поняття «мистецтво» (в широкому сенсі) означає будь-яку майстерність, вміло виконану діяльність, результатом якої є штучне в порівнянні з природним.

Питання, яку роль відіграє мистецтво в людському житті, хвилювало багатьох мислителів. Так, у вченнях мислителів Стародавньої Греції мистецтво, майстерність позначалося словом «техне». Цікаві міркування Аристотеля з приводу трагедії у роботі «Поетика», у якій мислитель вказує на те, що трагедія «за допомогою співчуття і страху виробляє катарсис відповідних афектів», викликає співчуття і страх, змушує глядача співпереживати, тим самим, очищаючи його душу, підносячи і виховуючи [2]. Це можна сказати і про мистецтво в цілому: емоційні переживання, набуваючи характеру особистісних смислів і символів, ведуть до емоційних

оцінок і стають орієнтиром в конкретних життєвих ситуаціях, дозволяють людині знайти сенс життя.

Функції мистецтва свідчать про багатоаспектність цього феномена:

- естетична - мистецтво формує естетичні потреби людини, прагнення до краси і творчості за законами краси;

- гедоністична - мистецтво приносить насолоду, радує і ін .;

- комунікативна - мистецтво є посередником у спілкуванні, сприяє спілкуванню і пізнанню внутрішнього світу людини;

- пізнавальна - мистецтво несе нам знання про соціальні і духовні процеси, ціннісно-забарвлене знання, виділяючи в ньому важливе і значуще для людей;

- виховна - мистецтво виступає джерелом становлення, виховання підростаючих поколінь, сприяє формуванню цілісної особистості;

- суспільно-перетворююча - мистецтво дає людині світоглядну орієнтацію, сприяє перетворенню суспільства в напрямку ідеалу;

- суггестивна - вплив мистецтва на психіку людини, навіювання певного ладу думки і почуттів;

- інформаційно-комунікативна - мистецтво є повідомленням і узагальненням індивідуального досвіду відносин, індивідуалізації суспільного досвіду.

Отже, мистецтво впливає на людське пізнання, позбавляючи його однобічності, доповнює його цілісним розумінням як себе, так і навколишнього світу. Встановлюючи рівновагу, мистецтво руйнує особистісні стереотипи, оголюючи те, що іменується соціальними і моральними виразками. Ще одна функція мистецтва включає в себе як викорінення негативних почуттів, так і компенсацію того, в чому, можливо, людину обділили особистий досвід і доля, тобто допомагаючи щось зжити і щось заповнити, мистецтво сприяє встановленню рівноваги людини з навколишнім світом. За допомогою мистецтва людина безмежно розширює

свій внутрішній досвід і долучається до досвіду всього людства. Мистецтво допомагає особистості знайти себе як неповторну індивідуальність.

Мистецтво формує не тільки розум і серце: воно формує цілісну людину. Таким чином, мистецтво як особливий унікальний образ самореалізації людини виступає як форма становлення особистості. У той же час мистецтво як специфічна система ціннісного впливу впливає і формує не тільки окремі особистості, а й міжособистісні відносини і соціальні відносини в цілому. У мистецтві присутній величезний гуманістичний потенціал, створений людством за багатовікову історію.

В історії естетики і мистецтвознавства було чимало концепцій, які намагалися трактувати сутність мистецтва і характер його впливу на людей, виокремлюючи окремі його сторони і абсолютизуючи їх. Одні теоретики доводили, що сутність мистецтва полягає в тому, щоб творити красу і доставляти людям естетичну насолоду, і що через це мистецтво чуже повсякденним інтересам повсякденному житті людей, їх матеріальним і соціально-політичним проблемам. Інші, навпаки, підкреслювали, що мистецтво є перш за все особлива форма пізнання дійсності, що воно допомагає людям глибше і повніше осягати реальні проблеми їхнього життя, виховує в них те чи інше відношення до світу. Треті виділяли суб'єктивне, творче начало в мистецтві, розглядаючи його перш за все як «самовираження художника». Четверті доводили, що мистецтво в основі своїй є засіб спілкування між людьми, особлива знакова система, і т.д.

Мистецтво є культурним феноменом, який охоплює різні сфери дійсності. Динамічно входячи в життя сучасної людини, воно впливає на його світогляд, в значній мірі визначає людські цінності і формує моральні та етичні принципи. Мистецтво відображає життєві проблеми, пропонуючи їх рішення, способи взаємодії між людьми. У зв'язку з цим, мистецтво є одним з факторів, що впливають на процес формування соціального типу особистості. В епоху глобальної урбанізації зростає вплив мистецтва на особистість в культурі міського типу, що володіє певною своєрідністю.

Урбанізація є процесом, в ході якого відбуваються багатоаспектні зміни не тільки соціального чи економічного характеру, але, перш за все, культурного. Науково-технічний прогрес та активний розвиток засобів масової комунікації визначили виникнення і поширення масового мистецтва і масової культури, які мають певний вплив на поведінку людей, формуючи деперсоналізованого індивіда, який є носієм масової свідомості.

Як слушно зазначає Н. Мартиненко, сьогодні ситуація в сучасному культурному житті свідчить про наростаючі тенденції глобалізації, розмивання меж між елітарним і масовим мистецтвом, розпад традиційної образотворчої системи, відсутність єдиних вимог до стилів і жанрів мистецтва. Формується новий тип соціокультурної парадигми, в якій особливе місце займають видовищно-розважальні, масові види мистецтва кіно, музика, телебачення у зв'язку з чим відбуваються зміни соціокультурного характеру в області розвитку і споживання мистецтва.

Сучасна урбанізована культура стимулює особистісну автономію людей з точки зору розширення сфери індивідуальної свободи і відповідальності у виборі і реалізації життєвого шляху. В умовах високого ступеня динамізму і різноманіття сьогоденної міського життя, обумовлених різким зміщенням ціннісних пріоритетів, трансформацією їх в різних соціальних типах і формуванням нової ієрархії цінностей, одне із завдань мистецтва пов'язане з орієнтацією і самовизначенням індивіда в соціокультурному світі. Мистецтво в сучасних умовах є однією зі сфер залучення людей до культурних цінностей. Як вже зазначалось, мистецтво є фактором, який впливає на процес формування соціального типу особистості в умовах сучасної міської культури.

Ціннісні орієнтації являють собою одну з найбільш стабільних характеристик особистості. Їх сутність полягає в тому, що вони є моральними категоріями діяльності свідомості, спрямованими на соціалізацію, розвиток, самореалізацію особистості в суспільстві. При цьому ціннісні орієнтації виступають в якості конкретної форми існування і прояву спрямованості

особистості, її потреб і інтересів. У них міститься соціальний досвід людини, сконцентровані результати процесу виховання і самовиховання. Про соціальну позицію, про внутрішній світ особистості можна судити по тому, на досягнення яких цінностей вона спрямовує свої зусилля, які об'єкти є для неї найбільш значущими, тобто ціннісні орієнтації виступають як узагальнений показник спрямованості інтересів, потреб, соціальної позиції та рівня духовного розвитку особистості.

Процес становлення індивіда неможливо уявити собі без розгляду тих факторів, під впливом яких він здійснюється. Серед них значна роль мистецтва як культурного феномену, що охоплює різні сфери людської діяльності.

Соціалізуючий вплив мистецтва на особистість обумовлюється низкою його специфічних властивостей: здатністю цілісно узагальнювати відносини і цінності, які визначаються культурою і фіксувати найбільш значущі результати соціального досвіду; втілювати в художньо-образній формі громадські зразки поведінки; створювати, зберігати і передавати інформацію (культурний досвід) будучи специфічною формою комунікації.

Поліфункціональність мистецтва призводить до його різноманітного впливу на людину: мистецтво виступає і як засіб спілкування людей, і як спосіб виховання індивіда на основі тієї чи іншої системи цінностей, і як джерело естетичної насолоди. Мистецтво допомагає людині засвоїти умови навколишнього середовища, способи і зразки соціальної поведінки, орієнтує в знаннях, нормах і цінностях суспільства. Воно дає можливість зрозуміти і прийняти особливості взаємодії, спілкування людей один з одним. Вплив мистецтва на взаємини людини і суспільства якісно відбивається на вчинках і поведінці індивіда. Зв'язок між реальністю, створеною творами мистецтва і реальністю соціальною, дозволяє розглядати мистецтво як один з факторів соціалізації.

Міська культура стала основою для виникнення і розвитку сучасного мистецтва, вплив якого на особистість в даний час постійно зростає. Будучи

однією з найважливіших складових соціальної реальності, міське середовище впливає на всі сторони суспільної свідомості: на засвоєння норм і правил поведінки в місті, на характер мислення, на вироблення у людини уявлень про навколишню дійсність, на формування її внутрішнього світу. Урбанізована культура диктує швидку зміну ситуацій і подій, що відображають зміни просторового і соціокультурного середовища і накладає відбиток на поведінку індивідів. У цій ситуації місто і мистецтво, як два взаємообумовлених феномена впливають на формування уявлень сучасної людини, її світогляд, ціннісні пріоритети.

Специфіка сьогоденного стану міського середовища, тенденції її розвитку безпосередньо впливають на мистецтво сучасності. Розвиток електронних засобів масової комунікації робить твори сучасного мистецтва швидкодоступними і загальнодоступними для всіх членів суспільства. Інша тенденція пов'язана з комерціалізацією художніх творів, що обумовлює їх орієнтацію на смаки масового споживача. З цієї причини велика кількість сучасних творів мистецтва набувають розважального характеру. Все це веде до формування нового типу соціокультурної парадигми, в якій особливе місце займають видовищно-розважальні, масові види мистецтва - кіно, музика, телебачення.

Ситуація в сучасному культурному житті свідчить про розмивання меж між елітарним і масовим мистецтвом, відсутність єдиних вимог до його стилів і жанрів і наростаючу глобалізацію. Масове поширення мистецтва, створюваного в міському середовищі, дозволяє в даний час вважати міську культуру культурою сучасності. Уявлення художньої комунікації як системи, що складається з чотирьох взаємопов'язаних елементів - художника, твору мистецтва, аудиторії і суспільства, при розгляді засад механізму впливу мистецтва на формування соціального типу особистості дозволяє зрозуміти взаємний вплив цих елементів і визначити, які соціальні типи існують в даному суспільстві, які ціннісні орієнтири в ньому переважають.

Вплив мистецтва на формування соціального типу особистості здійснюється через функціонування художніх і суспільних цінностей і норм, які формують художників, втілюються в створених ними творах мистецтва і внаслідок соціального функціонування реалізуються в сприйнятті і оцінці аудиторії. Н. Мартиненко зазначає, що в умовах сучасної міської культури під впливом різних видів і жанрів мистецтва формуються особистісні типи, що відрізняються один від одного ціннісними орієнтаціями. Дослідниця виокремлює наступні типи: «гедоніст», «прагматик», «гармонійний тип», «естетичний тип», «перехідний тип».

«Гедоніст», головною життєвою цінністю якого є бездільний спосіб життя, отримання задоволення. Як правило, даний тип набагато частіше за інших свій інтерес проявляє до популярної музики, фантастичних і детективних фільмів, музично-розважальних і ігрових програм, які мають яскраво виражену гедоністичну спрямованість.

«Прагматики» - це люди, які раціонально-прагматично відносяться до дійсності. Виділяючи як найбільш значущі види і жанри мистецтва літературу, кіно, телебачення, живопис, театр, даний тип розглядає пізнавальну і ціннісно-орієнтаційну функції мистецтва як пріоритетні, що сприяють розширенню кругозору, збагаченню новими знаннями і вміннями.

Для «гармонійного типу» найбільш цінними виявилися: цікава робота, суспільне визнання, активне діяльне життя. Крім того, важливими для нього стають підвищення загальної культури, оволодіння новими знаннями. Представники даного типу віддають перевагу класичній, пізнавальній літературі, любовним романам, мелодрамам, комедіям, фантастиці, психологічній драмі і т. ін. На думку людей, що відносяться до гармонійного типу, мистецтво формує ціннісні орієнтири і зразки поведінки, розвиває почуття і прагнення до прекрасного.

У «естетичного типа», серед переваг в рамках того або іншого виду мистецтва, значне місце займає живопис, архітектура і кіно, які розвивають естетичні почуття, долучають до прекрасного. Люди даного типу регулярно

відвідують виставки, картинні галереї, театри. Представники естетичного типу, як правило, прагнуть все робити для того, щоб реалізувати свої творчі здібності, незалежно від сфери діяльності.

«Перехідний тип», до найбільш значущих для себе, відносить цінності, які є пріоритетними для прагматика і гармонійного типу. Тому не випадковий вибір тих творів мистецтва, які є найбільш бажаними обома вищезгаданими типами особистості [29].

Відтак, згідно дослідження Н. Мартиненко, в сучасному міському середовищі існують кілька соціальних типів, в яких відзначаються відмінності в ціннісних перевагах, в формі проведення дозвілля, в орієнтації на певні види і жанри мистецтва. У типів, які обирають той чи інший твір мистецтва, що намагаються наслідувати одним і тим же персонажам, виробляються подібне розуміння смаків, інтересів, поглядів, виникають подібні стандарти поведінки, система ціннісних орієнтацій. Найбільший вплив на молодих людей в даний час, як стверджує дослідниця, мають в основному наймасовіші і популярні види мистецтва, до яких відносяться музика, кіно, література. При цьому перевагу респонденти віддають так званим «легким», розважальним жанрам.

Різноманіття існуючих в мистецтві видів, жанрів, напрямків обумовлює неоднозначність його соціалізуючого впливу. Можливий діапазон ціннісного орієнтування в рамках мистецтва проявляється як в позитивному, так і в негативному впливі на процес формування особистості. В даний час, мистецтво відіграє позитивну роль, не тільки допомагаючи людям в знаходженні шляхів вирішення духовно-моральних проблем, а й розважаючи, доставляючи людині задоволення і можливості для відпочинку. Негативний же вплив мистецтва проявляється в насадженні грубої чуттєвості, нав'язуванні людині різного роду поведінкових стереотипів, які не відповідають культурним традиціям суспільства і її особистому світосприйняттю. Науково-технічний прогрес та активний розвиток засобів масової комунікації в значній мірі визначили виникнення і поширення

масової культури - примітивної, розрахованої на задоволення смаків невимогливою публіки, на формування обивательської психології. Масова культура вплинула на формування деперсоналізованого індивіда, який є носієм масової свідомості. Отже, урбаністична культура має суперечливий вплив на процес формування особистості, так як створює умови для розвитку типів, неоднакових за їх ціннісними вподобаннями. Відтак, У міському середовищі можливе формування як типу з активною життєвою позицією, так і безособистісного типу з обивательської психологією.

Традиційний тип дозвіллевої інфраструктури включає в себе: дозвіллеві заклади загального призначення, наприклад, стадіони, театри, кінотеатри, кафе, спортклуби та ін.; освітні та соціалізуючі об'єкти, це різні дитячі музеї, мистецькі та спортивні школи, літні табори і тощо.

До нового типу дозвільної інфраструктури міста, можна віднести наступні об'єкти: ресторани швидкого харчування, нічні клуби, фітнес-центри, торгово-розважальні комплекси, розважальні центри, різні молодіжні організації та об'єднання, дитячо-юнацькі центри та ін.

Інший тип дозвіллевої інфраструктури пов'язаний з медійним простором. Велика кількість застосованої в процесі дозвіллевої діяльності продуктів засобів зв'язку, у тому числі і цифрових, дозволяє поділити простір дозвілля на медійний і немедійний. Медійний напрям дозвілля сьогодні означає сферу, в якій в процесі дозвіллевої діяльності застосовуються будь-які технічні засоби, наприклад, телевізори, телефони, комп'ютери, за допомогою яких задовольняються відразу кілька функцій - спілкування, розваги. Огляд немедійного міського дозвіллевого простору показує, що саме по собі міське середовище, на відміну від сільського, є потужним фактором соціалізації. Тому що безліч навчальних закладів знаходяться в місті, де середовищем проживання зокрема молодих людей стає переважно міське середовище. Також, міське середовище відрізняється від сільської місцевості, по-перше, своєю конкурентоспроможністю з точки зору організації дозвілля, по-друге, саме в міській місцевості зосереджені інноваційні технології,

наукоємні виробництва, які забезпечують включеність людей у багато сфер життєдіяльності [23].

Слід підкреслити, що основним напрямком культурно-дозвіллевих закладів в міському просторі є створення умов, які будуть задовольняти зростаючі духовно-культурні потреби у формуванні мотивів поведінки, що вимагають певних організаційних зусиль. У вирішенні цих завдань величезну роль відіграє мистецтво, зокрема театральне мистецтво.

2.2 Театральне мистецтво у контексті проблеми

виховання культури дозвілля

Перші зачатки театральної гри, інсценівки, простежуються ще з первісних часів і пов'язані з поняттям «ініціації» і іншими обрядовими культурами, що мали місце у древніх народів. Обряд ініціації - грандіозна «вистава», що склалася за кілька тисячоліть, але кожен раз виконувана різними народами по-своєму, хоча сюжет дуже схожий: дитина «вмирала», її душа поверталася в країну предків, отримувала там нове ім'я і таємні знання, а потім поверталася в країну живих. Під час ініціації хлопчики жили в окремому будинку, що символізує утробу тварини країни смерті, духів, предків. Діти одягали поховальний одяг (своєрідне костюмування), на обличчя накладався грим: спочатку жовта глина, а після обряду очі замазували білою крейдою - символом чистоти і нового життя. Спектакль супроводжувався музикою труб і тріскачок. Таким чином здійснювався перехід до дорослого життя, при цьому процесі виховувалася мужність і повагу до батьківських законів.

Відродження душі в новій якості і вдале дозрівання нового врожаю лежать в основі діонісійських свят, з яких пізніше виник великий грецький театр (в Афінах щорічно розігрувався священний «шлюб» бога виноградної лози Діоніса з дружиною Архонта - царя). Інсценувались давніми греками і міфологічні оповіді, в яких відбивається боротьба доброї і злої сили, смерть і

воскресіння, сходження в царство мертвих і повернення звідти, викрадення і повернення викраденого. У формах театральної гри люди долучалися до основних культурних цінностей, традицій і вірувань. Так формувався новий світогляд. В Афінах будувалися театри, що вміщають до 36 тисяч чоловік. Усвідомлюючи велику роль театру, держава не брала плату за відвідування, а, навпаки, платила тим, хто відвідував виставу. Театр не тільки вчив і розважав, а й формував ставлення до дозвілля. Інфраструктура дозвілля стародавніх греків вражає уяву: колісниця, терми (лазні), відправлення культів, гімнастичні зали, театри. Навіть в маленьких містах Аттики археологи виявили 150 театрів. Давньогрецький історик Фулідід писав про те, що греки ввели багато різноманітних форм проведення дозвілля, відпочинку душі від праці, що доставляють насолоду і допомагають розсіяти турботи повсякденного життя. Виховання в період античності ґрунтувалося на ідеї калокагатії («калос» - характеристика тіла, натренованого в атлетичних вправах, «агатос» - характеристика душі). Калокагатія - єдиний ритм тіла і душі, тому виховання в Стародавній Греції носило двоякий характер: ритм тіла виховувався атлетикою, ритм душі - музикою, поезією і театром.

Історія середньовічного театру дає докази того, що в основі народної самосвідомості лежить тяжіння до життєвої правди, до реалістичного розуміння дійсності. Але реалістичні устремління середньовічного театру у багатьох відношеннях були обмеженими. Правдиве зображення дійсності, народність і національна мова існували в середньовічному театрі лише в своїх початкових проявах і тому ще не отримали, та й не могли отримати, закінченого і певного вираження. У культових піснях, танцях та іграх, присвячених силам природи і пов'язаних з трудовими виробничими процесами, склалися найраніші зачатки театральних дійств європейських народів. Пов'язані з часом посіву та збору врожаю, ці культові ігри містили в собі алегоричне зображення боротьби зими і літа. Ця боротьба персоніфікувалася у вигляді зіткнення двох загонів, які символізують різні пори року. Загальне уявлення про добрі і пагубні стихії втілювалося в цих

іграх в постатях добрих і злих героїв маскараду. Примітивне, фантастичне тлумачення законів природи знаходило в народній фантазії образну, дієву форму.

У всіх країнах Західної Європи в селах влаштовувалися травневі ігри. У Швейцарії та Баварії боротьбу літа та зими зображували двоє сільських хлопців. Перший був одягнений в довгу білу сорочку і тримав в руці гілку, обвішаний стрічками, яблуками і горіхами, другий же, який представляв зиму, був закутаний у шубу і тримав в руці довгу мотузку. Суперники спершу вступали в суперечку про те, хто з них панує над землею, а потім в танцювальних рухах зображували боротьбу, в результаті якої літо торжествувало над зимою. До сперечальників приєднувалися і глядачі, і тоді переклички, переговори, пісні, танці ставали загальними. У Німеччині ходи на честь весни, що пробуджується, були особливо численними і гучними. Влаштовувалися інсценування, в яких учасники виступали в масках ведмедя, коваля, лицаря. У ритуальні ігри часом проникали побутові мотиви. З'являлася, наприклад, дочка зими; її засватали за літо, але наречений передумав одружуватися і жене від себе наречену, як тепло жене зимову холоднечу.

Обрядові Ігри з плином часу вбирали в себе і фольклорні героїчні теми. В Англії весняні свята були пов'язані з образом народного героя Робін Гуда. Робін Гуд їхав верхи на коні з травневою «царицею», їх оточувала велика кавалькада вершників, озброєних луками і стрілами і увінчані зеленими вінками. Багатолюдний натовп зупинялася на галявині, і відбувалося урочисте встановлення травневого стовпа, навколо якого влаштовувалися танці, хоровий спів і змагання у стрільбі.

Особливо багаті драматичним елементом були травневі гри в Італії. Дія відбувалася у величезного палаючого багаття, що символізує сонце. Виступали дві групи, кожна на чолі з «королем». Одна - весняна - була одягнена в строкаті костюми, обвішані дзвіночками і брязкальцями, а інша -

зимова - в білі сорочки з горбами на спині. Гра закінчувалася традиційним бенкетом - їли травневі коржі і запивали вином.

Подібні ж ігри, породжені близькими умовами хліборобської праці, побутували у народів Східної Європи.

Починаючи з XI століття порушується замкнутість середньовічної села. Сільські проїжджі дороги перетворюються в торгові шляхи, по яких їздять каравани купців. У місто перебиралися і вправні сільські танцюристи, дотепники і музиканти. Створювалися кадри міських увеселітелів, яких почали називати старим терміном, успадкованим від стародавнього Риму, - гістріонами. Розквіт діяльності гістріонів як масового і популярного мистецтва відбувається з XI по XIII століття, тобто припадає на час виникнення середньовічних міст. Міські забавники-гістріони існували у всіх народів Європи: у Франції їх називали жонглерами, в Німеччині - шпільманами, в Англії - менестрелями, в Італії за старовинним звичаєм - мімами, в Польщі - франтами, в Росії - скоморохами. Подібний тип актора широко відомий і багатьом східним народам. Їхнє мистецтво, подібне в своїх загальних рисах, мало національну своєрідність, яка виражалася в мові різноплемянних гістріонів, в схильності до того чи іншого виду творчості. Все це вказує на самостійне, незалежне один від одного походження гістріонів і підтверджує той факт, що будь-яке театральне мистецтво джерелом свого розвитку має фольклорне начало. Гістріон був одночасно гімнастом, танцюристом, музикантом, співаком, розповідачем і актором. Він умів показувати дивовижні фокуси, ходив на руках, стрибав через кільце, робив в повітрі сальто, балансував на натягнутому канаті, жонглював ножами, кулями, палаючими факелами, ковтав запалену паклю і шпагу. Популярність гістріонів в середньовічному місті була дуже велика. У XIV і XV століттях мистецтво гістріонів було вже пройденим етапом, але воно залишило в житті театру глибокий слід. Гістріони підготували мистецтво фарсових акторів і народження реалістичної драматургії, перші паростки якої з'явилися у Франції в XIII столітті.

Завзято борючись з видовищами, створюваними самим народом, церква прагнула з метою посилення релігійної пропаганди відшукати для неї більш виразні, дохідливі форми. Одним із засобів подібного посилення впливу церковних догматів на психіку віруючих була літургійна драма, що виникла в католицьких церквах з IX століття. Процес театралізації меси був викликаний прагненням церкви зробити релігійні ідеї і образи максимально наочними, зрозумілими і вражаючими.

Театр епохи Відродження - це живий і потужний витік європейського театрального мистецтва - на всі часи. Новий театр народився в Італії, народився з надлишку життєвих сил, з потреби перелити молоду енергію в дійство, яке було б здатне саме п'янити радістю ніби вперше знайденого буття. До сих пір вируючі хвилі веселоців могли лише на короткий термін вуличних карнавалів порушувати суворий розпорядок середньовічних буднів. Такі святкування йшли в небуття. Тепер же святкова енергія вирвалася назовні, і її могутній пульс бився всюди - здається, що жити в цей час і не відчувати його в крові було не можна. І якщо поставити собі питання, в яку сферу мистецтв мало вилитися це море веселоців, то відповідь ясна: звичайно, в сферу театру. Карнавальна гра, ставши за новими часами своєрідним акумулятором людського життєлюбства, вже не могла залишатися на своїй колишній стадії стихійної самодіяльності і з несподіваною легкістю увійшла в береги мистецтва, ставши актом живої, безпосередньої творчості, збагаченої досвідом давніх і нових літератур. Як відзначає Г. Бояджиєв, до цього моменту освічені кола суспільства, також захоплені поривом епохи, шукали «таємницю театру» - публічного лицедійства - і знайшли її для себе в інсценуванні відновлених сюжетів стародавньої комедії. З цього зерна народилася нова, багато в чому оригінальна «вчена комедія», але не народився театр. Окремі аматорські вистави, хоча і були першими ластівками, весни вони все ж не робили [5, с. 5]. Театр за своєю природою - мистецтво масове і демократичне, і процвітати в вузьких сферах цивілізованих «знавців» воно не може. І такий театр дійсно народився, отримавши

найменування комедія dell'arte, яке до цього дня звучить синонімом вічної молодості і невичерпної сили театральної творчості. В Італії - вперше в Європі - на сцену піднялися актори-професіонали і вразили світ яскравою, сильною грою, яка народжується тут же, на очах у глядача, і чарівною своєю свободою, азартом, блиском і дотепністю. Так в Італії було покладено початок театральному мистецтву нового часу. Сталося це в середині XVI століття, а з кінця того ж століття послідував могутній підйом драми і театру на Піренейському півострові і Британських островах.

В Іспанії театр поріднився з епічною поезією і звів на сцену гуманістичний ідеал. Тут був знайдений сценічний синтез хвилюючої героїки, натхненного ліризму і буйних буфонад. Народна сцена стала місцем, звідки нові герої - натури сильні, цілісні і діяльні стверджували закони честі і благородства, ополчалися проти деспотизму і ницості [5, с. 6]. Своєї вершини театр Відродження досяг в Англії. Тепер він воістину увібрав в себе всі сфери життя, проник в глибини буття. Геній Шекспіра злив воедино все раніше досягнуте в драмі і на сцені. Тепер можна було побачити світи і епохи. Людське життя поставало вже не на сторінках і полотнах, а ніби само собою - в пристрастях і думках реально діючих героїв. І тому пізнання буття стало доступнішим: воно відбувалося в останній момент переживання глядачів.

Менш щасливою виявилася доля театру Відродження у Франції і в Німеччині. Франція, багата театральною культурою в середні століття і, здавалося, раніше інших країн Європи готова до створення нового театру, змінивши з 30-х років XVI століття напрямок свого історичного розвитку, цих можливостей в повну міру не реалізувала. Французький театр свого апогею досягає не в епоху Відродження, а лише до середини XVII століття, як театр класицизму. Що ж стосується Німеччини, то тяжкі події історії настільки катастрофічно порушили хід її економічного та соціального життя, що розпочате в XVI столітті пробудження сил нового театру було тут різко обірвано. Своє «Відродження» німецький театр переживе лише в XVIII столітті, в епоху Просвітництва [16].

Новий час став періодом, в який відбувалося оновлення структури суспільства, політичної системи, сформувалося нове поняття світу і людини. Звичайно, все це відбилося в мистецтві. Почала формуватися нова естетика і художня практика. Нове світовідчуття виникло з появою класицизму. Він зародився у Франції як єдина художня система. Часто говорять про те, що класицизм складався паралельно з національною державою Франції. Класичне мистецтво прославляло не тільки монархію, але й ідейну громадянськість. Головним завданням, на думку теоретиків, була виховна функція мистецтва. З'явився новий образ героя: це була людина, яка дотримується всіх моральних принципів, прийнятих в суспільстві. Такий герой з'явився в творах Корнеля, Расіна і комедіях Мольєра. Французькими драматургами були сформульовані перші закони художнього твору, одним з найважливіших принципів класицизму стала єдність форми і змісту. Свій естетичний ідеал теоретики класицизму бачили в античній культурі. XVIII століття проходить під егідою Просвітництва. Був завершений перехід до сучасної культури, нова атмосфера суспільної свідомості змінила співвідношення видів і жанрів творчості. Головним завданням для діячів мистецтва стало виховання людей. Вони вважали, що театр стане єдиною зручною формою переконання, однак визнавався той факт, що закони класицизму сковують творчий пошук драматургів і обмежують спектр сюжетів і образів героїв. [16].

Одним з перших, хто спробував реформувати драму, став німецький поет і драматург Готхольд Ефраїм Лессінг (1729-1781). Він не підтримував естетику класицизму, хоча знаходився під її впливом. У своїх теоретичних роботах «Лаокоон», «Гамбурзька драматургія» автор запропонував нову естетику - просвітницький реалізм. В цей же час відбувається реформація італійського театру. Карло Гольдоні (1707-1793) став автором національної італійської комедії. Він писав так звані комедії звичаїв. Послідовником і наслідувачем Гольдоні став Карло Гоцці (1720-1806), який вперше вивів на театральну сцену казку. Його твори «Любов до трьох апельсинів», «Принцеса

Турандот» були наповнені ідеями Нового часу. Головними темами були проблеми нерівності в суспільстві, критика вад буржуазії [17].

В Англії провідними драматургами стають Р. Філдінг (1707-1754) і Р. Шерідан (1751 - 1831), які працювали в жанрі комедії. В Англії сформувався і новий тип драми - міщанська драма. У французькій драматургії цього часу необхідно відзначити просвітителів Вольтера (1694-1778) і Дідро (1713-1784). Образи, створені комедіографом Бомарше (1732-1799), стали прозивними. Його найвідоміший герой Фігаро - представник третього стану. Несприйняття старих порядків знайшло відображення у п'єсах «Севільський цирульник», «Весілля Фігаро». Важливу роль у розвитку світової драматургії зіграли В. Гете (1749 - 1832) та Ф. Шиллер (1759-1805) [17].

Протягом ХІХ століття театр став виходити на новий рівень: він стає не тільки акторським, але і режисерським. Нова театральна професія - режисер - зробила постановки більш цілісними, підпорядкованими єдиній режисерській ідеї. У цей час на театрі починається процес ідейного і естетичного розмежування. На зміну романтизму і реалізму приходять нові, течії - позитивізм, інтуїтивізм та ін. Зв'язок між драматургією і театром зміцнюється [18, 20].

На межі ХІХ-ХХ століть вичерпаність і старіння колишніх виразних засобів, прийомів і методів акторської та режисерської майстерності стають все більш очевидними. Стрімко змінюється вся культурна ситуація часу. Неймовірними темпами розвиваються наука і техніка, з'являються кінематограф, радіо, пізніше - телебачення. Всі ці технічні досягнення пропонують і нав'язують людям інші «видовища» і способи розваг і складають потужну «конкуренцію» театру в залученні уваги і часу глядача. Театр змушений докладати титанічних зусиль до того, щоб «вижити» і зберегти свою самобутність як вид мистецтва. Звідси - найбільше різноманіття напрямків художніх пошуків акторів і режисерів, навіть критиків. Всі, хто так чи інакше був причетний до театру, усвідомлювали, що театр повинен стати іншим, новим. Але до чого повинна привести його якісна

новизна і оновлення - на ці питання кожен видатний діяч театру відповідав по-своєму. Однак всі ці пошуки об'єднує те, що усвідомлюється необхідність розгортання і поглиблення діалогу з глядачем. Ймовірно, це стає неминучою реакцією на особливість наступаючої ери техніки і панування масової культури. Ознаки масового поширення знеособленого і «масового мистецтва» стали поштовхом і стимулом для посиленних пошуків шляхів повернення людини до самої себе, до своїх витоків, до своєї природи, до самоті, а значить і до справжнього діалогу, як необхідного стану розуму в процесі саморозвитку і душі в процесі виховання. І поява безлічі нових течій (символізм, кубізм, футуризм) і цілого ряду гучних імен в мистецтві початку ХХ століття свідчить про цей процес. У театральному ж світі це виразилося в появі нечуваної кількості режисерських теорій, акторських шкіл і концепцій нового театру. А. Арто - «театр жорстокості» (1896-1948), Б. Брехт - «епічний театр» (1898-1956), Е. Йонеско «театр абсурду» (1912-1994), С. Беккет «антидрама» (1906-1989), Т. Кантор «театр смерті» (1915-1990), Е. М. Гротовський «антропологічний театр» (1933) та ін. - всі вони по-своєму розробляли тему справжнього театру і розглядали завдання донесення до глядача ідей драматургів і режисерів. Метою всіх театральних теорій, технік і систем було одне - досягнення найбільш стійкого, живого контакту з глядачем, діалог з ним [40].

Слід зазначити, що у сучасному світі функція театру не обмежується аналізом тексту та його сценічного інтерпретування, а будь-яка інновація може бути сприйнята лише за умови підготовки публіки до театального мистецтва. Театр перетворюється на багатофункціональний культурно-просвітницький заклад, в якому завдяки синтезу різних видів мистецтв (літератури, живопису, музики, танцю, скульптури, пантоміми, драми) створено оптимальні умови для зародження та становлення театральної анімації. Як слушно стверджують І. Осаволук та А. Іващенко, Театральна анімація спрямована на розвиток емоційно-чуттєвої сфери людського «Я», занурення в культуру, метою якого є самореалізація та формування соціально

відповідальної людини. Для досягнення цієї мети використовуються активні форми роботи з глядачем, не притаманні театру як традиційному закладу культури: виїзні вистави, театральні уроки, обговорення спектаклів та диспути, екскурсії по цехам та театральним музеям, сховищам театру, виконання різноманітних творчих завдань (вікторини, ігрові конкурси, інтелектуальні змагання), інші пізнавальні та культурно-розважальні заходи. Таке нетрадиційне спілкування з відвідувачами театру допомагає сформуванню ефективного сприйняття творів мистецтва і – найголовніше – налагодити неперервний двосторонній зв'язок між акторами та публікою. Головним принципом філософії театральної анімації є принцип залучення глядача у процес підготовки вистави [32, с. 115-116].

Беззаперечним є те, що театралізовані дійства виступають засобом розвитку особистості: вони є невід'ємною частиною всіх життєвих (політичних, економічних, соціальних, ідеологічних, моральних, культурних та ін.) змін, що відбуваються в суспільстві. Тому вони повинні своїм змістовним, емоційним впливом відповідати сучасним потребам та інтересам молоді і громадськості. Театралізовані дійства як специфічний вид мистецтва виконують такі функції:

Соціальна функція. Мистецтво — це вища форма естетичного ставлення людини до світу. Адже через систему художніх образів, використовуючи специфічні засоби і прийоми, мистецтво інтерпретує, осмислює, пізнає світ. Театралізовані заходи і свята покликані підтримувати формування благодатного соціуму, піклуватися про моральне здоров'я дітей та молоді, їх самопізнання і формування ціннісних орієнтацій, розвиток креативності в повсякденному житті.

Пізнавальна функція. Будь-який театралізований захід — це естетична форма пізнання нової для глядачів та виконавців інформації. Готуючись до заходу, учасники розширюють чи поглиблюють власні знання та уявлення про тему, факти, події, про які йдеться в сценарії. Отже, ця функція найглибше виявляється саме для виконавців — тієї групи учасників дійства,

які беруть безпосередню участь у підготовці і проведенні заходу, оскільки їхня роль — активна. Вони досліджують тему заходу, вивчають її, аналізують, здійснюють відбір інформації, яка буде представлена через художні засоби глядачам. Глядач тут виступає пасивним засвоювачем нової для нього інформації, і глибина цього засвоєння залежить від доцільно застосованих художніх засобів, які мають пробуджувати й підтримувати зацікавленість глядача перебігом дійства.

Виховна функція. Надзавдання виховної функції — формування цілісної гармонійної особистості, використання різних механізмів впливу для досягнення цієї мети. Виховна функція безпосередньо пов'язана з процесом активізації емоційно-чуттєвого начала, яке сучасна естетична наука також ототожнює з компенсаційною та комунікативною функціями.

Компенсаторна функція. Ця функція дає змогу учасникам у процесі сприймання художніх образів і окремих частин заходу переживати ті почуття, яких вони позбавлені або відчують недостатньо в реальному повсякденному житті.

Ігрова функція театру дуже впливає на всіх, хто стикається з театральним мистецтвом. Співпереживаючи театрального дійства, а іноді і стаючи активним учасником, того що відбувається на сцені, глядач забуває про накопичені проблеми, отримує компенсацію за нереалізовані в повсякденному житті устремління, можливість відкрито проявляти свої емоції і почуття. Ігрова функція театру тісно пов'язана з компенсаційною. Головною метою гри є компенсація не використаної в боротьбі за виживання енергії. В теорії З. Фрейда одним з головних понять є поняття зміщеної енергії. На думку психоаналітика, вивільнення енергії і ослаблення напруги може відбуватися в різних формах. У тих випадках, коли з якихось причин об'єкт для задоволення інстинкту недосяжний, увага і бажання людини може зміститися і сфокусуватися на якомусь іншому занятті або об'єкті. На думку Фрейда, вся сучасна цивілізація є результатом зміщення сексуальної та агресивної енергії. Сублімація - це, за Фрейдом, захисний механізм, що дає

можливість людині з метою адаптації змінити свої імпульси таким чином, щоб їх можна було виражати за допомогою соціально прийнятних думок і дій. Сублимація є здоровою, конструктивною стратегією приборкання небажаних інстинктів. Театральна гра стає однією з форм усунення активності - сублимації. Театральне дійство виступає як форма сублимації потенційно небезпечних для суспільства особистісних ресурсів. Театральна вистава, обмежуючи потенційно небезпечні види діяльності жорсткими правилами, сценічними умовностями, дозволяє не тільки дати вихід енергії, а й нейтралізувати її небезпечні наслідки. Сценічна гра, безпосередня участь глядача в ній виступає компромісом між природою людини і суспільством. Театральне мистецтво дає можливість людині компенсувати недолік виплеску енергії, агресії, бажань, емоцій в повсякденному житті, знайти душевну рівновагу людини з самою собою.

Отже, специфіка театралізованих дійств полягає в тому, що вони синтезують реальну дійсність і художню творчість, органічно поєднують в собі мистецтво, діяльність і просвітництво, виконуючи соціальну, пізнавальну, виховну та компенсаційну функції, виступають засобом розвитку і становлення особистості, її соціалізації [41].

Усі театралізовані дійства неодмінно поєднують у собі інформаційно-логічну та емоційно-образну лінію. Інформаційний складник масових заходів тісно пов'язаний з дозвіллям і тому тяжіє до особливої видовищності, яскравості, емоційності форм. Слід зазначити, що театралізація виступає одночасно і як метод організації за законами театру не тільки свята чи заходу, а й діяльності його учасників, іншими словами залучає до активної дозвіллевої діяльності.

Як специфічний творчий метод театралізація через подвійність функції сприяє перетворенню масового заходу на біфункціональну утилітарно-художню форму, у якій перша й основна функція дидактична, педагогічна, інформаційна, агітаційна, а художній задум і естетична насолода її доповнюють і посилюють. Саме завдяки своїй соціально-педагогічній і

художній біфункціональності театралізація і виступає як особлива організація поведінки та дії учасників. Збагачуючи масову дію образністю, театралізація допомагає виникненню в кожного учасника асоціацій, близьких до його власних життєвих вражень, його досвіду, світосприйняття, і тим самим активізує, спонукає до дії [41].

Відтак, у театрі людина занурюється в ілюзорний світ образів і живе там разом з його героями, в результаті особистість органічно долучається до певних соціальних цінностей, засвоює досвід, накопичений суспільством в ході його розвитку. Мистецтво театру розширює межі реального життєвого досвіду, дає людині можливість прожити безліч життів в уяві. Таким чином, глядачі засвоюють моделі соціальної дії, в яких втілюються вимоги, що пред'являються до людини в даному суспільстві, той тип свідомості і поведінки, яке суспільство хотіло б зробити реальним і загальним.

Театр сприяє соціокультурній самореалізації особистості, розвитку її індивідуальних задатків, здібностей, обдарувань. Як і всі мистецтво в цілому, театр допомагає особистості в її духовному самовизначенні, утвердженні самосвідомості, своєї неповторної індивідуальності. До того ж відвідування театру є ознакою включеності індивіда в соціальну систему, приєднання його до певної інтелектуальної, духовно-моральної, естетичної частини населення міста.

Висновки до Розділу 2

Зазначається, що місто, як межа прояву культурних цінностей в просторі і часі, і культура як їх концентрат, взаємодіючи один з одним, в значній мірі визначають процес формування індивіда, який активно засвоює все з навколишньої дійсності.

Відзначається специфіка сучасного мистецтва, яке в міському середовищі активно використовує нові технології, посилюючи свою видовищність і привабливість для людини, що формує гедоністичну спрямованість її ціннісних орієнтацій і впливає на становлення відповідного типу особистості.

Соціалізуючий вплив мистецтва на особистість обумовлюється низкою його специфічних властивостей: здатністю цілісно узагальнювати відносини і цінності, які визначаються культурою і фіксувати найбільш значущі результати соціального досвіду; втілювати в художньо-образній формі громадські зразки поведінки; створювати, зберігати і передавати інформацію (культурний досвід) будучи специфічною формою комунікації.

В даний час, мистецтво відіграє позитивну роль, не тільки допомагаючи людям в знаходженні шляхів вирішення духовно-моральних проблем, а й розважаючи, доставляючи людині задоволення і можливості для відпочинку. Негативний же вплив мистецтва проявляється в насадженні грубої чуттєвості, нав'язуванні людині різного роду поведінкових стереотипів, які не відповідають культурним традиціям суспільства і її особистому світосприйняттю.

Театр розглядається як форма колективної поведінки, масового спілкування, «комплекс міжлюдських взаємодій» з вихідною передумовою вивчення, насамперед, включення театру в соціальний контекст. Підкреслюється, що театр в усі часи виконував виховну та розважальну функції.

У сучасній теорії виокремлюють наступні функції театру:

соціально, адже театралізовані заходи і свята покликані підтримувати формування благодатного соціуму, піклуватися про моральне здоров'я дітей та молоді, їх самопізнання і формування ціннісних орієнтацій, розвиток креативності в повсякденному житті;

пізнавальну, адже будь-який театралізований захід — це естетична форма пізнання нової для глядачів та виконавців інформації;

виховну надзавдання виховної функції — формування цілісної гармонійної особистості, використання різних механізмів впливу для досягнення цієї мети. Виховна функція безпосередньо пов'язана з процесом активізації емоційно-чуттєвого начала, яке сучасна естетична наука також ототожнює з компенсаційною та комунікативною функціями;

компенсаторну - ця функція дає змогу учасникам у процесі сприймання художніх образів і окремих частин заходу переживати ті почуття, яких вони позбавлені або відчують недостатньо в реальному повсякденному житті;

ігрову - співпереживаючи театрального дійства, а іноді і стаючи активним учасником, того що відбувається на сцені, глядач забуває про накопичені проблеми, отримує компенсацію за нереалізовані в повсякденному житті устремління, можливість відкрито проявляти свої емоції і почуття.

Зазначається, що ігрова функція театру тісно пов'язана з компенсаційною. Головною метою гри є компенсація не використаної в боротьбі за виживання енергії. Театральне дійство виступає як форма сублимації потенційно небезпечних для суспільства особистісних ресурсів. Театральне мистецтво дає можливість людині компенсувати недолік виплеску енергії, агресії, бажань, емоцій в повсякденному житті, знайти душевну рівновагу людини з самою собою.

Специфіка театральної діяльності, театралізованих дійств полягає в тому, що вони синтезують реальну дійсність і художню творчість, органічно поєднують в собі мистецтво, діяльність і просвітництво, виконуючи

соціальну, пізнавальну, виховну та компенсаційну функції, виступають засобом розвитку і становлення особистості, її соціалізації.

Функції, які здійснюється театром, створюють взаємодію з суспільством. За допомогою впливу театру формується духовна сфера та поведінка особистості, накопичується система знань, яка засвоюється нею в процесі перегляду театрального дійства. Одночасно відбувається процес формування компонентів структури особистості – пам'ять, культура і діяльність [32, с. 117].

Як і всі мистецтво в цілому, театр допомагає особистості в її духовному самовизначенні, утвердженні самосвідомості, своєї неповторної індивідуальності. До того ж відвідування театру є ознакою включеності індивіда в соціальну систему, приєднання його до певної інтелектуальної, духовно-моральної, естетичної частини населення міста.

РОЗДІЛ 3 ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ДОЗВІЛЛЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Сучасна ситуація в Україні характеризується за період становлення незалежності розпадом індустрії дозвілля, сформованої ще в радянські часи, і виникненням нових тенденцій, пов'язаних зі зростанням в умовах ринкової економіки тих чи інших потреб (наприклад, казино, еліт-клуби тощо). Як слушно відзначають І. Осаволук та А. Іващенко, переважна більшість закладів спрямована на задоволення потреб платоспроможного населення, ті ж установи, що є доступними для широких верств населення перебувають в умовах морального виснаження. Ще однією тенденцією, що має не зовсім позитивний зміст, є переорієнтація населення на проведення дозвілля, пов'язане з розвагами (відвідування дискотек, казино, залів гральних автоматів), та заняття престижними видами спорту (боулінг, більярд, великий теніс), тоді як інтерес до проведення дозвілля, спрямованого на культурне збагачення, постійно знижується (відвідування музеїв, театрів, виставкових залів) [32, с. 116].

Слід наголосити на соціально-виховному значенні дозвілля, адже воно віддзеркалює обличчя соціального простору та має позитивний потенціал удосконалення соціуму. До того ж у дозвіллі існують умови розвитку «людини культури», котра вихована на загальнолюдських цінностях, здатна до самоактивності та може залучити інших людей до соціальної діяльності. На думку О. Кравченко, існує певна тенденція, яка певним чином характеризує сучасну сферу дозвілля: «...з радянських часів поняття культура та дозвілля збігалися, але не ототожнювалися, так само як і поняття культура та відпочинок. Тому можна було розрізняти культурні та некультурні варіанти дозвілля. Серед найважливіших елементів організації дозвілля був клуб. Хоча офіційна модель культурних потреб середньостатистичного відвідувача клубу не відповідала дійсності, все ж ці заклади відігравали свою позитивну культурницьку місію, особливо в сільській місцевості» [24]. Отже, існує

необхідність не тільки зберігати й інтенсифікувати діяльність традиційних дозвіллевих закладів, але й удосконалювати сферу дозвілля.

Неабияку роль в становленні культури дозвілля на теренах України завжди відігравав театр. Так, в першій половині XIX століття водночас із формуванням національної літератури відбувався процес становлення високих форм українського мистецтва. У межах національно-культурного відродження в Україні розпочався процес становлення українського театру. Це був непростий процес, що передбачав консолідацію творчих сил, які спиралися на національну традицію та вимоги сучасної європейської культури. Своєрідним витком українського національного театру був так званий «домашній театр» у маєтках поміщиків, вельмож, меценатів та аматорський театр місцевої інтелігенції. Основними діячами поміщицьких театрів були кріпосні актори, музиканти, художники.

Домашні театри існували в садибі поміщиків Квіток, де розпочав театральну діяльність видатний драматург Г. Квітка-Основ'яненко (1778-1843), у садибах графа Д. Трощинського (1749-1829)⁴ в с. Кибинцях і с. Яреськах (на Полтавщині). Тут ставили й українські п'єси батька М. Гоголя - В. Гоголя-Яновського (1877-1825). Власники кріпацьких театрів утримували також і симфонічні оркестри, завдяки чому тут грали не тільки драматичні, а й оперні вистави. Слід зазначити, що Дмитро Трощинський після відставки (1821) повернувся у с. Кибинці, перетворивши його на культурний центр — «Українські Афіни», як називали його сучасники. Мав багатющу бібліотеку (бл. 4 тис. книг), яку постійно поповнював, неоціненну колекцію зброї, меблів, картин, порцеляни, яка несла на собі відбиток вишуканого смаку й ерудиції власника. У 1812—1814 роках, а потім у 1822—1825 роках організував у Кибинцях театр. З 1812 року батько М. В. Гоголя В. П. Гоголь-Яновський та В. Капніст (1758-1823) були керівниками театру, його режисерами та постановниками. Саме в Кибинцях В. Гоголь-Яновський,

⁴ Трощинський Дмитро Прокопович (1749/54, м. Глухів, тепер райцентр Сумської обл. — 26.02.1829, с. Кибинці, тепер Миргородського р-ну Полтавської обл.) — міністр уділів, юстиції і фінансів Росії, сенатор, меценат української культури.

секретар і довірена особа Трощинського, проявив себе як талановитий режисер, постановник і актор. Тут він написав кілька п'єс, які прославили його не лише як театрального діяча, але й як відомого українського письменника. До Кибинців приїздили художники, письменники, розумні й освічені люди з усієї Полтавщини й України, зокрема Я. Маркович, В. Ломиковський, В. Капніст, його брат Олексій, лікар М. Трохимовський, П. Коропчевський, М. Гоголь, генерал-губернатор України князь М. Рєпнін, М. Лорер, брати М. та С. Муравйови-Апостоли, М. Бестужев-Рюмін, майбутні декабристи та ін.

Аматорські ж театри організовувалися силами інтелігенції – вчителів, студентів, гімназистів.

На початку ХІХ століття в Україні з'явилися перші професійні театральні трупи з вільних акторів, які виступали в стаціонарних театрах, час від часу виїжджаючи на гастролі. Аби привабити якнайбільше публіки, театральні діячі звертали увагу й на українського глядача. Приблизно в 1810 році у Харкові в театрі Й. Штейна (кін. ХVІІІ ст. - 1837) було поставлено двомовну оперу-водевіль «Дровосек», у якій «малоросійські персонажі» розмовляли українською мовою.

У 1818 році трупа (без Штейна) переїхала до Полтави. Директором театру було призначено І. Котляревського. Саме в полтавському театрі давали вистави не тільки російською, а й українською мовами. Саме з нього почалося становлення українського професійного театру. Тут розпочав діяльність і відомий актор Михайло Щепкін (1788-1863). Саме тут у 1819 році було поставлено дві українські п'єси: «Наталка Полтавка», де розмовні діалоги чергувалися з музичними епізодами, та «Москаль-чарівник», яка започаткувала традицію українського водевілю.

У 1830-х роках з'являються нові драматичні твори, які продовжують розвиток українського театру. Найвідомішими з-поміж них стали комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (1836) і написана в традиціях західноєвропейської комедії п'єса «Шельменко-денщик» (1840).

На Правобережжі в Житомирі та Кам'янець-Подільському польсько-українські трупи з успіхом ставили комічну оперу «Повернення запорожців із Трапезунда» (1842) Кароля Гейнча (1810 - після 1860).

На початку 1840-х років до драматургії звертається Т. Шевченко (1814-1861). У 1844 році його п'єса «Назар Стодоля» була вперше поставлена на сцені Медико-хірургічної академії в Петербурзі, де навчалось чимало українців. Після заборони творчості Т. Шевченка п'єса не ставилася.

Українські п'єси грали й у Центральній Росії, Білорусі, Молдові, на Північному Кавказі й Закавказзі, однак найчастіше — у Петербурзі й Москві, де проживало чимало українців. Успіхом вистави завдячували передусім видатному актору М. Щепкіну.

Не менш талановитим був визначний український актор Харківського театру, один з основоположників українського реалістичного театру Карпо Соленик (1811-1851) Коли йому запропонували перейти на сцену імператорського театру в Петербурзі, актор відказав: «Ні, я малорос і люблю Малоросію, мені жаль розлучатися з нею» [38].

Наразі, повертаючись до аматорських театрів, зауважимо, що такий театр існував при Харківському університеті. У 1824 році студентський театр виникає в Ніжинській гімназії вищих наук, режисером, декоратором і виконавцем комічних ролей стає вихованець гімназії М. Гоголь (1809-1852). Аматорський студентський театр був організований при Київському університеті (1839), де ставились п'єси російських та європейських авторів – В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, В. Гюго.

Існував аматорський театр і у Львівській духовній семінарії. В 1848 році у Коломиї виник театральний гурток І. Озаркевича. Популярністю в аматорських театрах Галичини користувалися п'єси І. Котляревського «Наталка-Полтавка» і «Москаль-чарівник». В аматорських трупах Перемишля і Тернополя ставилися п'єси галицьких драматургів – «Муж старий, жінка молода» С. Петрушевича, «Верховниці» М. Устияновича. Театрально-аматорському руху в Закарпатті сприяла діяльність місцевих

авторів, зокрема п'єса О. Духновича «доброчесність перевищує багатство» [26].

Аматорські театральні гуртки і поміщицькі «домашні» театри сприяли появі професіонального театру. Осередками театральної культури України вважалися Харків і Полтава – адміністративні центри Слобідської та Лівобережної України, що стали складовою українського культурного відродження.

У 1818 році з Харкова до Полтави переїхала театральна трупа, що започаткувала полтавський театр. Протягом 1818-1821 років його очолювали І. Котляревський та М. Щепкін. Найталановитіший актор трупи М. Щепкін був кріпаком, але за допомогою І. Котляревського були зібрані гроші, щоб викупити актора з неволі. П'єси І. Котляревського справили враження на столичні театри, у 1822 році М. Щепкіна було запрошено до Малого театру в Москві [26].

У 60-х роках ХІХ століття із київським аматорським театральним гуртком пов'язана діяльність Миколи Лисенка, Михайла Старицького, Павла Чубинського, Олександра Русова, а елісаветградський гурток дав поштовх для розвитку творчих сил Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, М. Старицького і виникнення театру корифеїв¹, який вважається першим українським професійним театром.

Тривалий час український професійний театр розвивався як синкретичне мистецьке явище, у якому акторська гра перепліталася з вокально-музичними сценами, танцями. Проте в другій половині ХІХ ст. принцип театральності все частіше почав підпорядковуватися принципіві реальності, правдоподібності. До репертуару залучали драматичні твори з історичними сюжетами. Вузьке розуміння функції театру тільки як розважальної зрештою вдалося подолати. Головний герой п'єс дедалі частіше не гинув із розпуки, а боровся бодай за власне щастя.

Іван Франко, віддаючи належне заслугам Михайла Старицького як мецената й режисера, називав його «батьком українського театру». Адже

корифей продав свою спадщину, щоб придбати для театру найнеобхідніше, матеріально підтримував акторів. Щоб поповнити репертуар, М. Кропивницький та М. Старицький пристосовували до сцени насамперед твори М. Гоголя зі збірки «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» і повість «Тарас Бульба». Завдяки їм, окрім «Назара Стодолі», сценічним життям зажили поеми «Катерина», «Тополя», «Гайдамаки», «Титарівна» Т. Шевченка. Їхні інсценізації поряд із п'єсами «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка стали якісною основою тогочасного театрального репертуару.

Наприкінці 1880-х рр. спробував свої сили у драматургії і Панас Мирний. Найвизначніша п'єса цього автора - «Лимерівна». Вона єдина з доробку Панаса Мирного-драматурга була поставлена на сцені й увійшла до репертуару театру корифеїв. Основний конфлікт драми «Лимерівна» пов'язаний із любовною колізією: сільська красуня Наталка змушена одружитися з багатим нелюбом Шкандибенком. Доведена до божевілля, вона закінчує життя самогубством. Її коханий Василь - сирота і наймит заможного козака - виявився неспроможним боротися за своє кохання. Головну героїню блискуче зіграла геніальна акторка Марія Заньковецька: «Вираз почуття у Заньковецької був настільки яскравим, що вплив його підкоряв не тільки глядача, а й партнерів. Згадується четверта дія п'єси "Лимерівна". Наталя співає пісню "Ой пила, пила та Лимериха на меду, пропила свою дочку молоду". Потім у гніві і сльозах вона звертається до свого хрещеного: "А батенько хрещений до-по-ма-гав..." При цих словах Наталя-Заньковецька дивилась на нього з таким полум'ям гніву в очах, що ні один з акторів, які грали хрещеного батька, буквально не витримував її погляду і опускав очі...» [39].

Цікаво, що навіть у наш час драма «Лимерівна» не сходить із підмостків багатьох українських театрів.

Творцем української реалістичної соціальної драми став Іван Карпенко-Карий. Його ж називають «батьком» українських комедій («Сто тисяч»,

«Хазяїн») і трагедії («Сава Чалий»). Цей драматург - автор 18 оригінальних п'єс, в основі яких - гострі соціальні суперечності. Саме він уперше порушив проблему відповідальності митця й величезного тягара таланту («Суєта»), розробляв складні психологічні конфлікти («Бурлака», «Безталанна», «Сто тисяч», «Хазяїн»). Режисер відмовився від святкового національного вбрання на сцені на користь повсякденного; події відбувалися в наближених до реального життя умовах; поменшало другорядних персонажів і сцен зі співами.

У 1885 р. Марко Кропивницький із групою акторів відокремився від трупи М. Старицького. Обидва колективи почали самостійне театральне життя. У трупі М. Кропивницького грали Марія Заньковецька, Михайло Садовський, Панас Саксаганський, Марія Садовська-Барілотті, Ганна Затиркевич-Карпинська, Андрій Максимович, Іван Загорський, А. Переверзева, Олена Маркова, Д. Мова, П. Карпенко, Лідія Квітка. Керівник трупи запровадив колегіальні рішення: десять провідних акторів вирішували питання репертуару, вибір маршруту для гастролей, питання найму працівників і їх звільнення. Актори зуміли відновити вистави попередніх років, інсценізували нові п'єси, зокрема І. Карпенка-Карого «Бондарівна», «Розумний і дурень», «Наймичка», «Безталанна», «Мартин Боруля». Упродовж 1885-1888 рр. колектив відвідав понад двадцять міст України, а також Петербург і Москву, де виступав із величезним успіхом.

Найкращі традиції перших українських професійних колективів продовжили трупи Миколи Садовського, Панаса Саксаганського та Івана Карпенка-Карого. Український старовинний шляхетний рід литовсько-білоруського та польського походження Тобілевичів особливо прислужився театрові. Четверо із шести дітей Карпа Тобілевича стали видатними діячами українського театру, зокрема Марія Садовська-Барілотті (псевдонім походить від дівочого прізвища матері та прізвища чоловіка), Іван Карпенко-Карий (псевдонім поєднує у собі ім'я батька та улюбленого літературного персонажа Гната Карого - героя п'єси Тараса Шевченка «Назар Стодоля»),

Микола Садовський (псевдонім утворений від дівочого прізвища матері), Панас Саксаганський (псевдонім від назви місцевої річки Саксагань) [39].

Слід зазначити, що наприкінці XIX століття театр був важливою складовою дозвілля міського населення, втім, малодоступною для незаможних мешканців. З часом зародження у містах новітніх форм масової культури, передусім кіно, поставило театр у неконкурентоздатне становище. Необхідно було шукати шляхи вирішення цієї проблеми, адже на кону стояло виживання театру як такого. Останнє, на думку багатьох антрепренерів, міг забезпечити загальнодоступний театр. Попит публіки на загальнодоступні вистави був доволі високий і перед театральними діячами стояло завдання його задовольнити. Окрім митців-культуртрегерів, ініціаторами створення установ народного театру виступили промисловці та держава. Як зауважує В. Альков, влаштування народних театрів було вимушено закономірним кроком, адже свята й дні зарплати позначалися тяжким пияцтвом, прогулами і зменшенням працездатності, що викликало особливе занепокоєння власників заводів. З середини 1880-х років промисловці розпочали контролювати дозвілля робітників, організовуючи «розумні розваги» - так на вітчизняному ґрунті у буквальному перекладі англійського терміну “rational recreations” стали називатись ці заходи. До цього комплексу дозвілля входило влаштування загальнодоступних театральних вистав.

Виникнення народних будинків, покликаних задовольняти духовні потреби незаможних верств населення, у першу чергу робітників, відноситься до кінця XIX століття. У цьому контексті слід розглядати й появу будівлі харківського Народного будинку, розрахованої на 1 тис. місць з партером та двома ярусами балконів. Відкрився цей заклад дозвілля 2 лютого 1903 року, і його найголовнішою функцією був театр [1]. «Для підприємців та держави тверезе дозвілля робітників мало велике значення, про що яскраво свідчить наступний приклад. У Харкові власник чоботарської майстерні С. щонеділі й щосвята брав до театру місцевого Народного будинку 2 білети по 20 коп. та 5 білетів по 5 коп. Це зацікавило касира, який спитав, для кого він

бере ці квитки. С. відповів, що білети по 20 коп. бере для себе й дружини, а п'ятачкові - робітникам. При цьому він пояснив, що витрачаючи у неділю 25 коп., він отримує прямий зиск, бо робітники, збираючись до театру, не ходять до шинка, а тому у понеділок працюють, а раніше, бувало, зазвичай похмелялись» [1].

Попит на загальнодоступний театр існував у народі, але аудиторію ще треба було підготувати до сприйняття серйозних творів. Запланований як загальнонародний, загальнодоступний театр залучав до старих театральних закладів здебільшого небагату інтелігенцію, тоді як нові, представлені спеціалізованими народними будинками, - здебільшого робітників. Загалом, його публіку склали молодь, що навчалась, небагата інтелігенція й дрібні службовці, робітники, представники інших малозабезпечених верств. Необхідність впровадження низьких цін була зумовлена настійною потребою у розширенні публіки в умовах зростаючої конкуренції театрів між собою та з іншими закладами дозвілля. Заявивши про себе як про явище міської культури нової епохи, здатне конкурувати з кінематографом та іншими видами дозвілля й охопити всі соціальні прошарки, комерційно та художньо успішний загальнодоступний театр поступово досяг мети своїх творців, перетворившись з експериментального починання на невід'ємний атрибут культурного життя великого міста. [1].

Безперечно, театральне мистецтво було видом інтелектуального дозвілля заможної частини населення.

У ХХ столітті значного розвитку досяг національний театр. Перші спроби підготовки професійних акторів пов'язані з діяльністю драматичної школи, заснованої 1904 року у Києві при музичній школі М. Лисенка, де викладалися теорія і практика сценічного мистецтва. Творчою лабораторією став і перший український театр (колектив проіснував до 1920 року), в якому М. Садовський розвивав кращі здобутки театру корифеїв у поєднанні з європейськими традиціями. Новий період в історії національного театру розпочався в 1918 році, коли в Києві утворилися Державний драматичний

театр, Державний народний театр М. Саксаганського, «Молодий театр» Леся Курбаса [42].

«Молодий театр» — це театр пошуків нових форм втілення сучасної та класичної драматургії. Лесь Курбас, людина яскравого самобутнього таланту, носій передових ідей ХХ ст., провів своїх акторів через усю історію світового театру — від «Царя Едіпа» Софокла до модерних драм В. Вінниченка. Це був театр вишуканого слова і літератури, але проіснував він лише два роки. У 1922 році Лесь Курбас створив мистецьке об'єднання «Березіль». За перші ж роки свого існування «Березіль» став провідним театром України. У 1926—1935 роках театр «Березіль» працював у Харкові. Тут були поставлені п'єси М. Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло») та В. Вінниченка («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Базар»). Завдяки генію Леся Курбаса, який поєднав у собі таланти режисера, драматурга, актора і перекладача світової літератури, на українській сцені були по-новому осмислені твори Шекспіра, Мольєра, Ібсена, Гауптмана. З театральної школи Леся Курбаса вийшли видатні актори А. Бучма, М. Крушельницький, О. Сердюк, Д. Антонович, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, Г. Юра, які продовжували відігравати значну роль у театральному житті України. Справою життя актора і режисера Гната Юри став Київський драматичний театр ім. І. Франка, який він очолював у 1926—1961 роках. Гнат Юра був природженим імпровізатором в акторській і режисерській діяльності, постійно спрямовував репертуар театру до світової класики.

У довоєнні роки з репертуару театрів поступово зникають п'єси світової класики, а твори драматургії підпорядковуються методу соціалістичного реалізму. [42].

У роки Великої Вітчизняної війни багато відомих акторів їздять з агітбригадами на фронт, виступають перед бійцями на передових позиціях, у шпиталях. Часи «відлиги» (50-ті — 60-ті роки) є періодом розквіту українського театру. Окрім повернення на сцену української і світової класики, в репертуарі театрів з'являються нові сучасні постановки [42]. В

Україні та поза її межами набувають популярності актори Б. Ступка, А. Роговцева, Ю. Мажуга, З. Дегтярьова.

Розвиток національного театру кінця ХХ ст. пов'язаний з новаторською діяльністю таких режисерів, як С. Данченко, Р. Віктюк, В. Петров та ін.

За роки незалежності в Україні з'явилося чимало нових театрів, а українське драматичне мистецтво дедалі активніше інтегрується в європейський культурний простір. Світове визнання здобув режисер Роман Віктюк, який розпочав свою діяльність у Львові, а згодом організував театр у Москві. Його творчість як режисера-новатора стала вагомим внеском у світову театральну естетику кінця ХХ ст. (наприклад спектакль «Лоліта» за романом В. Набокова). Відомі далеко за межами України Ада Роговцева, Богдан Ступка, Анатолій Хостікоєв, сестри Наталя та Ольга Сумські та інші актори, які є зірками не тільки театру, але й кіно. Нині в Україні щорічно відбувається низка міжнародних театральних фестивалів: «Золотий Лев», «Драбина» у Львові, «Київ травневий» у Києві, «Тернопільські театральні вечори. Дебют» у Тернополі, «Різдвяна містерія» в Луцьку, «Мельпомена Таврії» у Херсоні та ін. [42].

Своєрідною формою дозвілля можна назвати діяльність київського театру-студії імпровізації «Чорний квадрат». «Чорний Квадрат» - єдина в Україні театр-студія імпровізації, що працює за творчим принципом «живої» акторської гри. Головне в цьому театрі - імпровізація - спосіб театральної гри, коли уявлення народжується «тут і зараз», стаючи автентичним і неповторним. Актори і глядачі повністю залучені в дію, яка, як правило, є неочікуваною і для глядачів і для самих акторів. У перші роки заснування «Чорному квадрату» все будувалося виключно на ентузіазмі засновника (Анатолія Нейолова) і учасників. Крім того, самодіяльний театр неможливий без експерименту. В даний час Творче об'єднання «Чорний Квадрат» - це не тільки театр-студія імпровізації, відома своїми спектаклями, а ще й успішний тренінговий центр, професійна арт-агенція.

Як відзначає О. Воронцов, театр «Чорний квадрат» починається зі сходів. Оскільки репетиційних приміщень дуже мало, актори репетирують де завгодно, в тому числі і на сходах. Одного разу навіть виникла ідея огороджувати ці репетиційні «точки» спеціальною стрічкою на кшталт тих, що в західних бойовиках використовує поліція, обмежуючи доступ до місця події. Як правило, студія займається окремо, театр - окремо. Але іноді заняття і репетиції поєднуються. Тоді найбільше, точніше, єдине репетиційне приміщення віддається студійцям, а панове актори репетирують, де доведеться. Можете собі уявити, що може собі уявити незнайома з цим театром людина, коли свої вистави актори влаштовують прямо на сходах! «Отелло» меркне! «Гамлет» тьмяніє! Тому що там актори чітко уявляють, як вони почнуть і чим закінчать. У «Чорному квадраті» цього не знає ніхто. У тому числі і сам режисер. Імпровізацій в «Чорному квадраті» всього три: «чиста», «брудна» і «плоти». «Чиста» або «чистий раунд» - це коли актори заздалегідь не домовляється один з одним про те, що кожен з них буде грати. Не оговорюються ні місце події, ні час, ні обставини. Коротше, все, що завгодно. І починаючи грати «во здоров'є» цілком можна закінчити «за упокій». Правда, «квадрат» найчастіше надходить навпаки. Похорон можуть закінчитися гулянкою ангелів на небесах, а розлучення - набуттям колишнім чоловіком нової сексуальної орієнтації. У «брудній» імпровізації якраз обговорюються деякі деталі, вибудовується якийсь сюжет. Але все одно текст народжується «по ходу». Тут цінується вміння «прилаштуватися» до партнера - в естетичному розумінні цього слова. Тобто, відреагувати на репліку, оцінити ситуацію, змінитися самому, якщо ситуація змінилася. І, нарешті, «плоти». Імпровізаційна вправа, спрямована на відточування акторської техніки, переросла в якусь виставу на кшталт епохи зародження вуличних театрів, коли вистава теж народжувалася прямо на очах у глядачів. [12]. (Додаток 8-9).

Сьогодні «Чорний квадрат» фактично є єдиним реально діючим народним театром в Києві, в ньому грають непрофесійні актори і будь-який

бажаючий може спробувати потрапити в «Чорний квадрат», якщо пройде відбірковий тур. «Чорний квадрат» відкритий для спілкування з усіма. Головне - щоб у всіх було бажання спілкуватися.

Висновки до Розділу 3

Розглянуто історію становлення українського театру у контексті проблеми культури дозвілля. Встановлено, що на теренах України неабияку роль в становленні культури дозвілля завжди відігравав театр.

Зазначено, що сучасна ситуація в Україні характеризується розпадом індустрії дозвілля, сформованої ще в радянські часи, і виникненням нових тенденцій, пов'язаних зі зростанням в умовах ринкової економіки тих чи інших потреб (наприклад, казино, еліт-клуби тощо). Зауважується, що переважна більшість закладів спрямована на задоволення потреб платоспроможного населення, ті ж установи, що є доступними для широких верств населення перебувають в умовах морального виснаження. Водночас відбувається «переорієнтація населення на проведення дозвілля, пов'язане з розвагами (відвідування дискотек, казино, залів гральних автоматів), та заняття престижними видами спорту (боулінг, більярд, великий теніс), тоді як інтерес до проведення дозвілля, спрямованого на культурне збагачення, постійно знижується (відвідування музеїв, театрів, виставкових залів)» [32, с. 116].

Наголошується на тому, що в Україні, починаючи з XIX століття і до сьогодні існував попит на загальнодоступний театр, завжди існувала зацікавленість в аматорських театрах.

В якості прикладу сучасного народного театру, розглянута діяльність київського театру-студії імпровізації «Чорний квадрат», в якому грають непрофесійні актори, проводячи таким чином своє дозвілля.

Враховуючи постійно зростаючі потреби населення в відпочинку та позитивних враженнях, необхідно активізувати зусилля з оптимізації розвитку індустрії дозвілля, зокрема і театру. Перш за все, необхідно вирішити такі завдання:

- заохочувати та стимулювати прибуткові інвестиції в театральну індустрію з метою удосконалення та розширення її інфраструктури;

- забезпечити внутрішню конвертованість послуг шляхом підвищення їх якості та розширення асортименту, поліпшення умов обслуговування відвідувачів;
- сприяти впровадженню нових технологій та інновацій;
- урізноманітнювати структуру та розширювати мережу закладів відпочинкового типу;
- зробити доступними установи відпочинку та розваг для всіх категорій населення.

ВИСНОВКИ

Урбаністичний культурний простір виступає об'єктом реалізації стратегій дозвіллевої поведінки завдяки таким основним рисам: наявність відповідних культурних ресурсів, емоційна відкритість і готовність до інновацій, націленість на активне перетворення навколишнього простору, цінність престижного споживання.

Місто являє собою точку перетину різних моделей культурної ідентичності. Культурний простір сучасного мегаполісу служить місцем реалізації основних тенденцій розвитку дозвілля для всіх верств населення. Своєрідність культурного простору міста визначається зміною ціннісних підстав існування особистості в урбаністичному ландшафті, де існує індустрія дозвілля. Простір міста стає втіленням і уособленням сучасного способу життя, світогляду, одночасно будучи осередком різноманітних можливостей діяльності, насиченості соціальної інформації, культурної інтеграції.

Місто, як межа прояву культурних цінностей в просторі і часі, і культура як їх концентрат, взаємодіючи один з одним, в значній мірі визначають процес формування індивіда, який активно засвоює все з навколишньої дійсності.

В епоху глобальної урбанізації зростає вплив мистецтва на особистість в культурі міського типу. Соціалізуючий вплив мистецтва на особистість обумовлюється низкою його специфічних властивостей: здатністю цілісно узагальнювати відносини і цінності, які визначаються культурою і фіксувати найбільш значущі результати соціального досвіду; втілювати в художньо-образній формі громадські зразки поведінки; створювати, зберігати і передавати інформацію (культурний досвід) будучи специфічною формою комунікації.

Театр розглядається як форма колективної поведінки, масового спілкування, «комплекс міжлюдських взаємодій» з вихідною передумовою вивчення, насамперед, включення театру в соціальний контекст.

Специфіка театральної діяльності, театралізованих дійств полягає в тому, що вони синтезують реальну дійсність і художню творчість, органічно поєднують в собі мистецтво, діяльність і просвітництво, виконуючи соціальну, пізнавальну, виховну та компенсаційну функції, виступають засобом розвитку і становлення особистості, її соціалізації.

Як і всі мистецтво в цілому, театр допомагає особистості в її духовному самовизначенні, утвердженні самосвідомості, своєї неповторної індивідуальності.

Встановлено, що на теренах України неабияку роль в становленні культури дозвілля завжди відігравав театр.

В якості прикладу сучасного народного театру, розглянута діяльність київського театру-студії імпровізації «Чорний квадрат», в якому грають непрофесійні актори, проводячи таким чином своє дозвілля.

Запропоновано заходи щодо оптимізації розвитку індустрії дозвілля, зокрема і театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альков В. А. Загальнодоступний театр як явище міської культури у російській імперії наприкінці XIX - на початку XX ст. (на прикладі м. Харків) // Електронний ресурс: URL: <http://starovyna.sumdu.edu.ua/wp-content/uploads/2014/08/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B2.pdf>
2. Аристотель. Поэтика. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
3. Барышева В. В. Формирование культурной идентичности современного города // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 30. С. 146–150. // Электронный ресурс: URL: <http://e-koncept.ru/2015/65100.htm>.
4. Боброва О. А. Искусство и его роль в развитии личности // Электронный ресурс : URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31329/1/spo_2014_24.pdf
5. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л. : Искусство. 1973. 273 с.
6. Вальдес Одриосола М. С. Город как феномен современной культуры: проблемы исследования // Электронный ресурс : URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/gorod-kak-fenomen-sovremennoy-kultury-problemy-issledovaniya>
7. Вебер М. История хозяйства. Город. М.: «Канон-Пресс-Ц, Кучково поле». 2001. С. 333–489.
8. Вершинина И. А. Анри Лефевр: от “права на город” к “урбанистической революции” // Вестник московского ун-та. серия. 18. Социология и Политология. 2018. Т. 24. № 2. С. 48-60.
9. Веселовська Г.І. Історія українського театру (від джерел до початку XX ст.): Програма курсу лекцій / Ніжинський держ. педагогічний ін-т ім. М.В. Гоголя. Кафедра історії культури, літератури та народознавства. Ніжин, 2013. 32 с.

10. Вильковский М. Социология архитектуры. М. : Фонд «Русский авангард». 592 с.
11. Вирт Л. Урбанизм как образ жизни / Пер. с англ. В. Г. Николаева. // Избранные работы по социологии. М., 2005. С. 93-118.
12. Воронцов А. Театр Черный квадрат // Электронный ресурс: URL: http://chorny_kvadrat.artvertep.com/authors/chorny_kvadrat/info
13. Горнова Г. В. Урбанистический дискурс западной философии хх века // Электронный ресурс: URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/urbanisticheskiy-diskurs-zapadnoy-filosofii-hh-veka>
14. Дмитро Трощинський // Электронный ресурс: URL: <http://www.ukrainians-world.org.ua/ukr/peoples/d1c6caffbb89c44/>
15. Зитте К. Художественные основы градостроительства. М., 1993. 255 с.
16. История западноевропейского театра. / Под общред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. Учеб. пособие для театроведческих ф-тов вузов. М., «Искусство», 1974. Т. 1. 751 с.
17. История западноевропейского театра. / Под общред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. Учеб. пособие для театроведческих ф-тов вузов. М., «Искусство», 1974. Т. 2. 906 с.
18. История западноевропейского театра. / Под общред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. Учеб. пособие для театроведческих ф-тов вузов. М., «Искусство», 1974. Т. 5. 639 с.
19. История западноевропейского театра. / Под общред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. Учеб. пособие для театроведческих ф-тов вузов. М., «Искусство», 1974. Т. 4. 667 с.
20. История западноевропейского театра. / Под общред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. Учеб. пособие для театроведческих ф-тов вузов. М., «Искусство», 1974. Т. 6. 656 с.

21. История западноевропейского театра: Учеб. пособие для театроведч. фак. высш. театр, учеб. заведений (Под общ. ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова). М.: Искусство, 1985. Т. 7. 536 с.
22. Кастельс, М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура./ Пер. с англ. под науч. ред. О.И. Шкаратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
23. Коленькова М.А., Чаевич А.В. Досуговая инфраструктура столичного региона: типология и социализирующее влияние на молодежь. // Маркетинг услуг и территорий. 2016. №9. С.28-40.
24. Кравченко О. В. Креативний потенціал рекреативної діяльності // Електронний ресурс : URL: http://tourlib.net/statti_ukr/kravchenko17.htm
25. Курбатова О. А. Театральное искусство в контексте воспитания культуры досуга будущего учителя : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец.: 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования. Уфа. 2003. 18 с.
26. Литвин В. М. Мистецтво : театр, музика, живопис // електронний ресурс : URL: file:///D:/БИБЛИОТЕКА/театр/В_%20М
27. Мамфорд Л. Культура городов // Электронный ресурс: URL: <http://scibook.net/obschaya-sotsiologiya-kniga/kultura-gorodov-gorod-istorii-lyuisa-19251.html>
28. Мамфорд Л. Город в истории // Электронный ресурс: URL: http://www.ukrainica.org.ua/ukr/projects/misto_i_chas/993-993
29. Мартыненко Н. Д. Искусство как фактор формирования социального типа личности в условиях современной городской культуры // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/iskusstvo-kak-faktor-formirovaniya-sotsialnogo-tipa-lichnosti-v-usloviyakh-sovremennoi-gorod>
30. Митин И. И. Урбанистическая революция, третье пространство и критическая география: взгляд из Сколково // Электронный ресурс:

URL: <https://www.hse.ru/data/2018/10/24/1142198823/MitinTezUrb2018full.pdf>

31. Міський туризм // П. О. Масляк. Рекреаційна географія. // Електронний ресурс: URL: https://pidruchniki.com/14940511/turizm/diloviy_turizm

32. Осаволюк І. В., Іващенко А. В. Театр як складова частина дозвілля молоді в туристичній індустрії // «Молодий вчений» • № 3 (43) • березень, 2017 р. С. 114-117.

33. Пашков А.С. Образ жизни населения крупного города: опыт комплексного социального исследования. Л.: Знание, 2010. 284 с.

34. Радионова Л. А. Публичное пространство города в социально-философской перспективе // Электронный ресурс: URL: <http://eprints.kname.edu.ua/32363/1/9.pdf>

35. Рыбакова Н. В. Досуговая деятельность в современном городе // Пространство города: социокультурный срез: Сб. научных статей. Под ред Е.В. Листвиной. Саратов: Приволжское книжное издательство, 2006. С. 24-28.

36. Рыбакова Н. В. Досуг молодежи в культурном пространстве современного города // Электронный ресурс: URL: <http://cheloveknauka.com/dosug-molodezhi-v-kulturnom-prostranstve-sovremennogo-goroda>

37. Скрипачева И. А. Городской образ жизни как составляющая часть культурной системы общества // Электронный ресурс: URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/gorodskoy-obraz-zhizni-kak-sostavlyayuschaya-chast-kulturnoy-sistemy-obschestva>

38. Струкевич О. К. Музыка, театр, образотворче мистецтво, архітектура // Електронний ресурс : URL: <https://history.vn.ua/pidruchniki/strykevich-2017-ukraine-history-9-class/11.html>

39. Театр корифеїв // Електронний ресурс : URL: https://ukrlit.net/textbook/10klas_12/14.html

40. Театр XX века // Электронный ресурс: URL: <https://sites.google.com/site/mirovaahudozestvenaakultura/home/teatr-hh-veka>
41. Театралізовані дійства як засіб розвитку особистості // Электронный ресурс: URL: <https://studfiles.net/preview/5196735/page:2/>
42. Театральна культура України XX століття // Электронный ресурс : URL : http://iskustvo-i-lit.ucoz.ru/news/teatralna_kultura_ukrajini_khkh_stolittja/2015-03-12-478
43. Тённис Ф. Общность и общество: основные понятия чистой социологии. СПб., 2002. С. 9–131.
44. Фуко М. Другие пространства. Гетеротопии / пер. с фр. А. Муратова ; ред. С. Ситар // Проект International. 2007. № 19. С. 170–179.
45. Хуснутдинова С. Р., Закирова Ю. А. Городская среда как необходимое пространственное условие развития активного образа жизни и активного туризма // Электронный ресурс: URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/gorodskaya-sreda-kak-neobhodimoe-prostranstvennoe-uslovie-razvitiya-aktivnogo-obraza-zhizni-i-aktivnogo-turizma>
46. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М. : Мысль, 1998. Т. 1. 663 с.
47. Щербак С. І. Театральне мистецтво як вид інтелектуального дозвілля дворянства харківщини у другій половині XIX – на початку XX ст. // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, 2016, вип. 45, том 1. С. 158-161.
48. Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений : в 55 т. Т. 2. М., 1955. С. 238, 266.

Lefebvre H. La production de l'espace.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Додаток 2



Додаток 3



Додаток 4



Додаток 5



Додаток 6



Додаток 7



Додаток 8



Додаток 9



