

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В.Н. КАРАЗІНА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ І ФІЛОСОФІЇ НАУКИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Другий (магістерський) рівень вищої освіти

**СУЧАСНИЙ ТЕАТР І ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ:
АКТУАЛЬНІ КОНФІГУРАЦІЇ КУЛЬТУРИ ПРИСУТНОСТІ**

Виконала:
студентка 6 курсу групи ОКМ(з)-61
заочної форми навчання
спеціальності 034 – Культурологія
освітньої програми «Культурологія»,
Марія Іванівна БОНДАРЕНКО
Науковий керівник:
професор, доктор філос. наук
Олена Володимирівна ТИТАР
Рецензент
канд. філос. наук, доцент НТУ «ХПІ»
Наталія Володимирівна ФРАДКІНА

Підсумкова оцінка: за національною шкалою:

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № __1__ від « 17 » грудня 2024 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____ КІКОТЬ А.А.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	6
1.1. Теоретичні дискусії у сучасному мистецтвознавстві: постдраматичний чи перформативний театр сьогодення.	6
1.2. Історія дослідження театру	17
1.3. Поняття «театралізація» в культурологічному контексті	25
1.4. Визначення культури присутності: історичний розвиток та сучасне розуміння	27
1.5. Висновок до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2. НОВІ КОНФІГУРАЦІЇ ТЕАТРУ У ХХІ СТОЛІТТІ.....	31
2.1 Театр та сучасні форми театральної діяльності	31
2.2 Ключові тенденції в сучасному театрі	34
2.3 Культура присутності в сучасному театрі	36
2.4. Висновок до розділу 2	42
РОЗДІЛ 3. ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ... 44	
3.1 Зміни у взаємодії між митцем та глядачем: нові моделі участі.....	45
3.2. Сучасний український театр: театральна дія як громадська присутність	48
3.3. Висновок до розділу 3	66
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	69

ВСТУП

Актуальність роботи пов'язана з тими змінами, що відбуваються у сучасному житті, суттєво впливають на сучасне мистецтво, особливо це стосується відновлення театральної культури, закладаються принципи нової театральної естетики, де провідне значення надається особистості та різноманітним її проявам в повсякденному житті.

Театр стає дзеркалом трансформаційних змін суспільства, що потребує теоретичної рефлексії та осмислення в сучасній культурології, те, що відбувається з театром показує складну екзистенційну та естетичну ситуацію у всьому світі, світ стає театралізований, водночас власне театральні проблеми стають певними ключами до поведінки людей, накреслюючи зміни в культурі, які деякі теоретики окреслюють як «перформативний поворот» (Фішер-Ліхте), деякі як «культуру присутності» (Гумбрехт), деякі як час «постдраматичного мистецтва» (Леман). Тим самим театралізація повсякденності стає не тільки трендом сучасного суспільства, але знаменує нове розуміння культури і людини, людини та її соціальної ролі, маски та її справжньої сутності.

Театралізація розуміється нами насамперед як перетворення структур повсякденності на театр, надавання буттю театральних рис, коли через театральні конфігурації культура вирішує надзвичайно важливі для себе питання. Коли театр античності був місцем зібрання усієї общини, театр середньовіччя засобом переживання сакрального через театральну дію, театр Нового часу винаходить дидактичний та політичний театр, то модерн і постмодерн ставить перед театром онтологічні задачі, в цю онтологію повсякденності, запропоновану модерном, постмодерний театр вносить іронію та множинність соціальних ролей та статусів окремої людини. Наше завдання розглянути як відбувається становлення та актуалізація нових конфігурацій культури як через власне театральну дію, так і через нові теорії театру, що стали впливовими в сучасній культурології і філософії.

Поняття «театралізація» стає сьогодні одним з основних понять в культурології, філософії, театрознавстві та літературознавстві, що посилює актуальність нашого дослідницького ракурсу і тих висновків, що можна зробити для культури в цілому, виходячи з культурологічних рефлексій щодо даної дослідницької проблеми.

Ступінь дослідження, теоретична та методологічна основа роботи.

Тема театру як центральна представлена в роботах багатьох дослідників та мистецтвознавців, зокрема це роботи Е. Фішер-Ліхте [71-74], Г. Лемана [75], О. Радзіховської [51], В. Тернера [76], В. Заболотної.

Нами використані основні роботи Е. Фішер-Ліхте та її семіотика театру, а також концепції театру-перетворення, перформативного театру, концепція постдраматичного театру Г. Лемана, семіотична теорія В. Тернера, концепцію українського театру як «поетичного» В. Заболотної, театр як багатогранний феномен О. Радзіховської [51].

Також нами використані аналітичний метод (для дослідження театралізації повсякденності в контексті культури присутності), історично-культурний (для показу еволюції театру та поступової театралізації нашого культурного життя), герменевтика театру, драматичного, семіотика культури і театру (метод Е. Фішер-Ліхте), концепція Р. Ольденбурга [80], теорії травми [65-68], а також інші методи, мистецтвознавчі та театрознавчі праці.

Мета: дослідити театралізацію повсякденності, що впливає на трансформацію культурних практик сучасного театру. Не менш важливим є аналіз наукових підходів як українських, так й зарубіжних дослідників щодо окресленої проблеми.

Об'єкт дослідження. Сучасний театр, його розвиток, вплив на нього повсякденної культури.

Предмет. Визначення тематики присутності в повсякденному житті та театрі, теми та ідеї, які використовують сучасні режисери і які впливають на сучасний театр та культурне життя в цілому.

Наукова новизна роботи полягає у визначенні театралізації повсякденності як характерної риси сучасного театру, яка впливає на трансформаційні процеси у ціннісних орієнтаціях української та європейської культури.

Досліджена театралізація повсякденності. Важливі поняття для її функціонування є драматичне, постдраматичне, перформативний поворот у пізнанні та культурній ситуації, «суспільство спектаклю» (Ги Дебор), «постдраматичне суспільство» (Ганс Леман).

Проаналізовано різноманітні підходи сучасних дослідників, які досліджують театр як універсальне культурне явище і використовують метафору театру щодо сучасної культури в цілому як культури театральної дії.

Прослідковано ті зміни, які відбулись у сучасному театральному мистецтві з постанням нової естетики, а також у зв'язку з подіями російсько-української війни, коли змінюється саме поняття театралізації.

Апробація.

Бондаренко М.І. виступ з доповіддю за матеріалами дипломної роботи на всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес» 18 квітня 2024 р. (НТУ «ХП»).

Публікації.

Бондаренко М.І. Сучасний театр і театралізація повсякденності: нові конфігурації культури присутності// Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес: Мат-ли всеукр. наук. теорет. конференції студ. і аспірантів 18-19 квітня 2024 р. - Харків: НТУ «ХП», 2024. - С.133-135 [9].

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Теоретичні дискусії у сучасному мистецтвознавстві: постдраматичний чи перформативний театр сьогодення.

Ми пропонуємо для дослідження театрального мистецтва нову міждисциплінарну та трансдисциплінарну методологію, нами будуть використані культурологічні концепти театру як складної суспільно-значущої культурної інституції, соціологічний підхід, що розглядає театр з точки зору виконання соціальних функцій, в тому числі соціальної рефлексії та пропаганди, філософія театру як філософія мистецтва, а отже філософія особливої театральної репрезентації та реальності, а також ті аспекти філософії театру, що базуються на філософсько-антропологічному підході, а отже говорять про театр як особливий стан культури присутності та водночас дуже значущих для усього людства антропологічних констант — емпатії, катарсису, взаємодії, взаємоповаги, акторської гри. Також за необхідності ми застосовуємо низку мистецтвознавчих підходів, зокрема театрознавство.

Ми констатуємо, що сучасний театр є багатограним видом мистецтва, дієво відображаючи найголовніші актуальні тенденції та виклики, що стоять перед суспільством в даний час. Ця дієва актуальна реакція театру пов'язана з його природою як мистецтва діалогу та миттєвого реагування на злободенні теми в демократичному суспільстві.

Також сучасний театр заснований на експерименті, виходить за межі традиційних уявлень та традиційної жанрової структури [22]. Це призводить до актуального театру, гібридних постановок, інтерактивних театральних проєктів, в цілому може бути охарактеризовано як перформативний поворот в художніх та пластичних мистецтва.

Також відмічаючи синтетичну природу сучасного театрального дійства [5], треба відмітити дві протилежні тенденції - одна проявляється сакралізації театральної дії, наближення її до ритуалу, де глядач та актор занурюється у певне спільне високе співпереживання, а друга пов'язана з використанням у театральних постановках медіа та мультимедійних технологій [28], що поєднує живий виступ, відеоарт та різноманітні спеціалізовані ефекти, що прагнуть вплинути на всі органи відчуття глядачів, переосмислити в дії людську тілесність, в тому числі аудіоефекти та просторові ефекти.

Також повсякденність проникає до театру через філософські та глобальні питання, що постають перед кожним пересічним жителем планети Земля, - міграція, екологія, війни, політичні кризи, спотворення клімату. Тим самим театр наочно демонструє, що він є тим самим гнучким та динамічним мистецьким простором [26], що з одного боку віддзеркалює сучасні цінності, а з іншого безпосередньо впливає на їх формування.

Через театральну творчість і театралізацію повсякденності [18; 34] змінюється роль глядача та роль самого мистецтва, змінюються наші соціальні ролі та появляється соціальна відповідальність.

Сучасний театр постає перед низкою проблем: від творчого задуму до комерційної окупності, фінансової доцільності спектаклю.

Ми будемо використовувати концепцію американського соціолога та культуролога Рея Ольденбурга, які запропонував свої критерії соціально-культурної запитуваності театральних закладів та ввів новий термін “третє місце” [80, р.210].

Щоб повернути популярність, по-перше, театр має стати нейтральним, як щодо політики, так і щодо прямої комерції, оскільки театральна зала зрівнює усіх в своїх правах на час театральної дії,

по-друге, до театру повинна повернутись товарицькість, яка знаменувала добу “нової щирості” і здійснила перформативний, а значить

частково і театральний переворот в усій світовій культурі, також повинний повернутись щирий діалог між актором та глядачем,

по-третє, доступність розташування театру [80]. Останнє особливо потрібно, щоб появився постійний глядач, який підтримає театр в усіх його необхідних змінах.

Одне з завдань нашої роботи полягає як у вивченні власне театральних реалій, так і долання в сучасній культурі меж між театральністю в широкому сенсі цього слова і повсякденним життям, можна порівняти це з театальною культурою Середньовіччя, але там театральність виконувала християнські релігійно-містичні функції, сьогоднішнє втручання театру в повсякденне життя, навпаки, на наше переконання, пов'язано зі зростанням ролі окремої людини, яка через дію, через постановку, перфоманс чи навіть бурлеск прагне заявити себе світу.

Водночас, прагнучи надати суттєві культурологічні характеристики синхронічному аспекту театру сучасності, ми не полишаємо наш дослідницький інтерес до діахронії — як зароджувались ті чи інші явища театральності, як вони набули розповсюдження і впливу на сучасну реальність, чому стали запитувані на сучасному етапі розвитку культури.

Тому ми також використовуємо і історично-культурний, описово-аналітичний підхід, що має у нашому дослідженні надати загальну картину розвитку театру в контексті різних історично-культурних епох, явищ, панівних ідей тієї чи іншої доби, а також новітніх соціальних змін.

Крім безпосереднього аналітичного аналізу виявлених нами культурних фактів щодо театру та його розвитку, додатково використаний метод вивчення архівних та інших історичних матеріалів, методи спостереження над соціально-культурної динамікою, в аспекті того, що театр серед інших контекстів може розглядатись як непряме дзеркало соціально-економічних та політичних тенденцій певної доби.

Зокрема таке дослідження для нас важливо тому, що ми вважаємо саме таким чином можна пояснити виникнення та розвиток окремих

театральних жанрів, і навіть багато аспектів розвитку театральної естетики. Ми також будемо використовувати і семіотичний підхід, в тому числі використовуючи фундаментальну працю Е.Фішер-Ліхтер “Семіотика театру”, оскільки театр можна також розглядати як певний наратив, систему знаків і символів кількох рівнів.

Одним з перших поняття тексту щодо театру застосував бельгійський теоретик А. Ельбо [78]. Він вважає, що поняття “тексту” можна застосувати не тільки до літературного твору, але і театрального твору, а також інших продуктів культури. А. Ельбо звертає увагу дослідників, з чим ми погоджуємось, що театр завжди пропонує певну наративну структуру [78, р.27]. Це продовжує ідеї семіотики та семіології Р. Барта, який розглядає театральну виставу з точки зору третього рівня складності семіотичної системи, де у “посланні” театральної вистави наявний “третій” сенс, що постає після інформаційного та символічного, цей сенс у нашому дослідженні ми будемо називати “перформативним” сенсом, або сенсом присутності при події спектаклю.

Одним з центральних теоретиків семіотики (“Семіотика театру”, Fischer-Lichte E. *Semiotik des Theater / in 3 Bände.* - Tübingen: Narr, 1983) [73] та естетики сучасного театру є сучасний театрознавець та культуролог Ерика Фішер-Ліхте. Поруч з Ромео Кастелуччі і Ганс-Тис Леманом, Ерика Фіше-Ліхте виступає центральним теоретиком осмислення сучасної театральності.

Коли Е. Фішер-Ліхте ототожнює спектакль і перфоманс за своєю суттю, то Ганс-Тис Леман (“Постдраматичний театр”) [75] та Ричар Шехнер (“Дослідження перформенсу”) [12;15] їх розводять як принципово різні поняття, які проте у сучасних умовах можуть здійснювати мистецький, культурний, і навіть глибше — онтологічний діалог.

Ерика Фішер-Ліхте [74] досліджує феномен перфоменса у сучасній художній культурі, розуміючи перформенс як важливу самотійну

художню подію. Зокрема, аналізуючи витoki перформенсу, говорить про нього як революційне явище в сучасній культурі, це наріжний камінь сучасного мистецтва, з нагоди появи якого треба будувати зовсім нову естетику, що здатна описати та зрозуміти ці революційні зміни.

Також Ерика Фішер-Ліхте має дослідницьку сміливість сформулювати положення та поняття цієї нової естетики (“Естетика перформативності”) [71], що є основою сучасного театру.

Сучасний театральний матеріал останніх 50-ті років вона структурує у межах своєї теорії, показуючи зв'язок сучасної театральної дії і грецького театру, а також давніх сакральних ритуалів.

Саме значення сучасного театру, на думку дослідниці, наближається до німецького слова “Das Theater” [71] та контексту розуміння театру як сукупності усіх видів постановок та проявів театральності, на відміну від англійського терміну “theatre“ як синоніму драматичного театру.

Для підкрплення своєї позиції, що драма це дещо інше ніж власне театр Е.Фішер-Ліхте використовує цитату Макса Германа: “Театр і драма, за моїм переконанням, протилежні за своєю сутністю,.. різниця між ними надто велика, щоб знову не повторюватись: драма — це твір словесної творчості індивіда, тоді як театр — це результат діяльності публіки та її слуг” (Herrmann M. Bühne und Drama // Vossische Zeitung. 30.07.1918) [71].

Тобто, появляється зовсім новий спектакль, в центрі якого не сам драматичний текст, це можна назвати проникненням перформенсу в сучасний театр, через перформенс появляється підвищена емоційність сучасного спектаклю, особиста емоційна співучасть, тому дослідниця загалом говорить про “перформативний поворот” [71, с.31] в сучасній культурі, риси якого вона бачить в особливостях нової динаміки театральної дії — від постановок сучасних спектаклей до музики Джона Кейджа та інструментального театру М. Кагеля.

Тим самим, на думку Е. Фішер-Ліхте, з якою ми погоджуємось, в новому театрі “глядачі сприймаються як партнери в спільній грі, чия фізична присутність, реакція, сприйняття формують спектакль так само як дії акторів” [71, с.57].

Тим самим театр стає живим актуальним мистецтвом, а глядач, поруч з актором, співавтором спектаклю, перебираючи на себе роль в тому числі і режисури, також на спектакль поступово поширюється автореферентність та інтеракція перформенсу. Тим самим відбувається перехід до концепції театру як “події” [71, с.65].

Ганс Леман в своїй фундаментальній роботі “Постдраматичний театр” [75], що як і роботи Е. Фішер-Ліхте визначили сучасне культурологічне розуміння театру, він принципово розводить спектакль та драму.

Для характеристики сучасного театру Г. Леман пропонує термін не постмодерний, а “постдраматичний”, хоча в багатьох моментах сам використовує постструктуралістську методологію в своїй роботі, зокрема методологічний сумнів та постмодерну недовіру.

Панування драми Гансом Леманом показується як втілення телеологічних очікувань багатьох епох, коли не тільки Бог виступав режисером усіх подій, але і історія задавала контекст драми усім історичним подіям: в розділі “Драма і діалектика” [75] Ганс Леман доводить, що класична драма повинна була ілюструвати та моделювати уявний чи бажаний розвиток історії, що було зруйновано Голокостом та подіями Другої світової війни.

Тому театр абсурду Беккета чи Кантора є наслідком кризи такої класичної драми та її усталеного світогляду. Він цитує Йоганнеса Біррінгера, який справедливо стверджує, що постмодерній теорії, що спиралась на текстуальність та інтертекстуальність, сильно бракує розуміння тектонічних зрушень у сфері театру, що має суперечливе ставлення не тільки до тексту, а до самого простору, зокрема теоретикам

бракує розуміння сучасної акторської гри, “різних підходів до акторської гри та постановки текстових і контекстних (сценографічних, хореографічних і музичних) творів” [75, с.14].

Для розуміння сучасного постдраматичного театру Ганс Леман використовує зокрема гегелівську діалектику та її розгортання.

Леман цілком точно зазначає, що для Гегеля, на відміну від Арістотеля та його розуміння драми, повинна існувати унікальна “перформативна саморефлексія драми” [75, с.44], втілена реальними людьми з власним голосом та тілесністю, причому в цій драмі досягається багатоголосся.

Але актори розглядаються Гегелем як своєрідні оживші статуї, еміричні людські істоти досягають через свою дію ідеального, певного духовного ідеалу, долаючи тим самим іронічну свідомість.

Тому приватне і окреме для Гегеля лише передумова високого і духовного, замість того, щоб будучи “лише знаряддям”, зникаючим у своїй ролі, “актор переживає протилежний розворот в своїй залажності між красою чи більше етичним порядком і суб'єктивністю” [75, с.45].

Тобто для Гегеля і романтичного театру першочерговим стає створення через акторську гру етичної обґрунтованої особи.

Тим самим створюється особливе напруження гегелівської драми - напруга між створеним і створінням, актори як “справжні люди” проєктують це на маски- “персони”, тут створюється не лише наратив, а й фактичне живе мовлення акторів.

Гегель бачить особливу цінність сучасному йому театру у “лицемірстві” - водночас у масці і у “власній наготі і звичайності”, що призводить до виникнення раціонального мислення доби - “герой, який появляється перед глядачами, розпадається на свою маску, а актор — на особу у п'єсі і фактичне “я”” [75, с.45].

Тим самим класична драма романтиків розташовується на маргінесі мистецтва, водночас залишаючись дотичною і до чуттєвого вигляду ідеї,

Менке говорить про “романтичну трансцендентальність” і незавершеність драми.

Тим самим у критиці Лемана теорії драми Гегеля міститься мотиви поєднання “офіційної” романтичної концепції ідеалу та недосяжного фантазму, тим самим уже у Гегеля через поняття драми намічається поняття кінця мистецтва, тобто класичної ідеї мистецтва, за що так потім схопились деконструктивісти та постмодерністи.

Концепції Е. Фішер-Ліхте та Г. Лемана представляють два різні підходи до розуміння сучасного театру, які можна протиставити через їхні погляди на природу драматургії та роль акторів у театрі.

Для Е. Фішер-Ліхте сучасний театр, навіть у умовах значних змін, все ще зберігає своє драматургічне коріння [71-73], тобто театр функціонує на межі традиційної драматургії, але при цьому оновлює форми і методи подачі.

Вона наголошує на важливості акторського виконання і взаємодії між актором і глядачем, що надає театру статус живої дії, де текст і його інтерпретація завжди залишаються важливими складовими.

Тим самим сучасний театр, на думку Е.Фішер-Ліхте, поєднує драматичну структуру з новими, нестандартними формами виразу, але все ж таки базується на певній драматургії, навіть якщо вона може бути експериментальною чи абстрактною.

З іншого боку, концепція Ганса Лемана описує сучасний театр як постдраматичний. Г. Леман вважає, що театр перестав бути прив'язаним до класичної драматургії, де основна увага зосереджена на розвитку подій через лінію конфлікту та діалог. В постдраматичному театрі основним є не текст, а форма, образ, тілесна присутність акторів, мультимедійні елементи, простір і взаємодія з глядачем.

Г. Леман [75] вказує на відсутність традиційної структури, де головним є розвиток подій через акторське слово і драматичний конфлікт,

замість цього театр стає простором для дослідження сенсу через відчуття, візуальні та аудіо елементи.

Мова та драматургія перестають бути основними носіями значення, а важливими стають нові форми комунікації.

Тому не зважаючи на революційність багатьох концепцій Е.Фішер-Ліхте, вона залишається в межах традиційної драматургії, хоча й оновленої, тоді як Г. Леман [75] відкидає драму як домінуючий елемент, натомість пропонуючи постдраматичний театр, де важливіше вираження через інші засоби.

Також це проявляється в уявленнях на долю актора - для Е.Фішер-Ліхте актор продовжує бути важливою фігурою, яка виражає і розвиває драму, тоді як для теорії театру Г. Лемана актора не можна обмежити лише словом або текстом — його функція ширша і гнучка.

При цьому в обох концепціях глядач є важливим, але для Лемана він інтегрований в процес, що виходить за межі спостереження, тоді як для Е. Фішер-Ліхте [72] взаємодія між актором і глядачем зберігається в традиційних формах.

Отже, концепція Фішер-Ліхте зберігає традиційну драматургічну основу сучасного театру, хоча і вводить нові експерименти, тоді як Г. Леман [75] пропонує радикальнішу переоцінку театру, де драматургія втрачає свою центральну роль.

Постдраматичні театральні знаки і означальники вбачаються Леману у різних театральних проявах та жестах як позначках “естетичної ідеї” (І. Кант) і перспективі споріднених “уявлень, що простягається поза межами свого розуму” [75, с.82]. Тим самим водночас зароджується семіотика театру, яка зберігає осердя значень, і метафоричність [67], багатозначність театру, що виходить за фігуративність та дискурсивність театру, позначаючи абсурду та скасування смислу у новій драмі.

Далі нова драма починає залучати перформенс: постановка, “Setzung”, з перформенсом може бути описана як

“інтегративна естетика живого”, “виробництво присутності” (Г. Гумбрехт) [75, с.134-135] у спілкуванні віч-на-віч.

Леман докладно розбирає постдраматичну естетику часу [75, с.153-162]. Театр принципово часове мистецтво, вистава має конкретний час, особливий ритм часу та його драматургію: темп дії і мови, тривалість, паузи і мовчання також належать до театрального твору, до таємниці театру. Часова реальність глядача переплітається з часом акторів, створюючи нову ментальну реальність, “конкретизацію досвіду” [75, с.155].

Таким чином, фізична, чуттєва реальність досвіду часу нерозривно переплітається з ментальною реальністю, а саме естетичною «конкретизацією» [75, с.161].

Для Лемана очевидно, що сучасний занепад драматичного не тотожний занепаду театрального, навпаки відбувається відродження театру [57, С.183], оскільки сама театралізація пронизує усе суспільне життя, в тому числі через культ самопрезентації. При цьому покоління ідентичності також стають театром, театральними організмами видимостями.

В цьому відношенні ми можемо скористатись з повним правом концепцією «Суспільства спектаклю» Ги Дебора [61; 68], коли відбується консумерація нашого досвіду, товари визначають нові театральні практики, а не сам дискурс.

Ця консумерація також може розглядатись як театралізація всіх сфер культурного життя. Глядач телебачення має дистанціюватись від катастроф та негараздів, тим самим відокремлюючи події від себе [75, с.184], що призводить до «ерозії» спілкування.

Позначки втрачають правдиве значення, перетворюючись лише на пусту інформацію, тим самим розчиняючи свідомість, зливаючи разом реальність і вигадку. Це нова якість драми — ми опиняємось у «видовищі, на яке ми можемо лише дивитися» [68].

У цих умовах постдраматичний театр спокійний і статичний, не зорієнтований на катастрофічність і видовищність [75, с.185], він намагається відійти від створення образів і видовищ, пропонуючи зображення без посилянь та гіперболізації насильства та конфлікту. Водночас сучасний театр емоційний та долаючий табу, пропонуючи нову естетику ризику [75, с.186].

Як зауважує Олександр Клековкін, семіотичний підхід у дослідженні театрального мистецтва дозволяє наблизитись «до виявлення та опису конотативного ланцюга вироблених смислів у спектаклі» [25].

Соціологічний підхід до вивчення театрального мистецтва базується на дослідженні театру як соціального явища та його впливу на суспільство [41; 48; 50].

За словами В. Тернера, з якими ми згодні, театр виконує функцію «соціального ритуалу», в цьому ритуалі відбувається перегляд і «переосмислення норм і цінностей, які домінують у суспільстві» [76]. Тож, театр є відображенням різних соціальних процесів та боротьби між культурними формами.

Дослідники філософсько-естетичного підходу вивчають естетичні основи театрального мистецтва та його філософські аспекти [25]. Театр розглядається як одна з форм вираження глибинних ідей про красу, етику та істину [24; 26].

Мартін Гайдеггер як феноменолог та прибічник істинної краси театру у своїй роботі справедливо зазначав, що місцем театр є місцем «розкриття буття», саме у театрі «істина постає у формі гри, відкриваючи горизонти існування. Це простір, де мистецтво виявляє свою здатність ставити людину перед питаннями про сенс життя та смерті» [70, s.98].

М. Гайдеггер говорить про театр як важливий антропологічний механізм захисту, де персонажі-актори є символічними репрезентаціями різних форм психологічного «захисту від внутрішніх конфліктів», тим

самим «глядач, переглядаючи виставу, проектує на персонажів власні психічні механізми» [70, s.19].

Психоаналітичний підхід вивчає символіку та психічні процеси, які відображаються у театральних постановках. Цей підхід аналізує, як внутрішні конфлікти, бажання та страхи персонажів на сцені, а також глядачів, можуть бути представлені через дії та діалоги у виставі.

1.2.Історія дослідження театру

Якщо поглянути на історію театру, то можна переконатись, що він пережив вже стільки катаклізмів і все одно лишився театром. Тому й немає такої думки, що він зараз загине, загнеться від коронавірусу, і більше глядачі тебе не побачать, і ти глядачів [17].

Історія дослідження театру охоплює кілька етапів розвитку театральної науки і є важливою частиною гуманітарних дисциплін, таких як мистецтвознавство, літературознавство, соціологія культури, семіотика та філософія. Дослідження театру почалося з найдавніших часів і еволюціонувало разом із розвитком самого театрального мистецтва.

Античний період у дослідженні театру охоплює час з початку розвитку давньогрецького театру в V столітті до н.е. і до пізньоримської доби. У цей період були закладені основи для майбутнього розуміння театрального мистецтва, його естетики, функцій та ролі в суспільстві. Античні філософи та драматурги розглядали театр як важливий елемент громадського життя, надаючи йому значну освітню, виховну і навіть релігійну функцію.

Давньогрецький театр виник із релігійних обрядів, присвячених богу Діонісу [25]. Спочатку це були хоріві піснеспіви (дітірамби), які поступово перетворилися на драматичні вистави з діалогами, акторами і сюжетами.

Дві основні форми драматургії античного театру — трагедія та комедія — були тісно пов'язані з суспільними проблемами та моральними питаннями. Трагедія зображувала долі героїв, які борються з невідворотною долею (фатумом), тоді як комедія висміювала людські вади та недоліки.

Однією з найважливіших праць античного періоду для дослідження театру є “Поетика” Арістотеля, в якій він запропонував систематичний аналіз трагедії. Арістотель визначив структуру трагедії, її основні елементи, такі як:

- Катастрофа — кульмінаційний момент конфлікту;
- Гамартія — трагічна помилка героя;
- Катарсис — очищення через співчуття і страх, які переживає глядач [25].

Арістотель також виділяв правила єдності дії, часу та місця як важливі для побудови драми. Він розглядав театр як засіб етичного виховання і навчання через зображення моральних дилем.

Платон був одним із найвідоміших критиків театру. У своєму діалозі “Держава” він стверджував, що театр має негативний вплив на суспільство, оскільки актори імітують чужі емоції та характери, що може призвести до моральної деградації. Він пропонував вигнати поетів і акторів із ідеальної держави, оскільки вони створюють «тінь» справжньої реальності, а не справжні знання.

У Давній Греції театр мав не лише розважальний, але й релігійний, політичний і педагогічний характер. Театральні вистави проводилися під час релігійних свят, таких як Великий Діонісій, і мали громадське значення, об'єднуючи громадян і демонструючи основні моральні принципи [25].

Давньогрецький театр розвивався також у напрямку архітектури. Театри будувалися просто неба, амфітеатри мали гарну акустику, а

головним елементом була орхестра — круглий або півкруглий майданчик для виступу хору.

Сцена — це постійна сцена, де грали актори. Спочатку вона була простою, але згодом перетворилася на складну конструкцію з декораціями та механізмами для спецефектів.

Античний період дослідження театру є фундаментальним етапом, на якому базуються основні поняття та підходи до розуміння театру як мистецтва і суспільного явища [8]. Філософські, релігійні та естетичні ідеї античності, особливо праці Арістотеля та Платона, заклали основи для подальшого розвитку театрознавства в різні історичні епохи.

Театр у період Середньовіччя був тісно пов'язаний із релігійними обрядами. Містерії та мораліте були основними формами середньовічного театру, які часто виконувалися в церквах або на громадських площах. Театральна критика була спрямована переважно на розуміння релігійного змісту та ролі театру в християнському вихованні.

В епоху Відродження повертається інтерес до класичної античності, і театр набуває світського характеру. У цей період починають формуватися нові теорії театральної драматургії, зокрема під впливом Вільяма Шекспіра, Джона Лілі та інших авторів.

Дослідження театру у період класицизму та Просвітництва було тісно пов'язане з естетичними, філософськими та соціальними ідеями, що домінували в ці епохи [47]. Театр в цей період став важливим інструментом для формування суспільної думки, виховання моральних принципів і передачі раціоналістичних ідей. У цей час закріплюються певні жанрові та стилістичні особливості театру, які визначили його розвиток на століття вперед.

Класицизм, що домінував у європейській культурі XVII століття, спирався на ідеали античної естетики і гармонії, ставлячи в центр уваги раціональність, симетрію і строгі правила. Театр класицизму був

невіддільний від цих принципів і мав на меті відобразити моральний ідеал, пов'язаний із благородством, чеснотами та порядком.

Просвітництво XVIII століття принесло новий підхід до театру, який ґрунтувався на ідеях розуму, прогресу та критичного ставлення до традиційних соціальних інститутів, включаючи монархію та церкву. Театр став важливим інструментом для поширення просвітницьких ідей.

Театр періоду класицизму та Просвітництва грав ключову роль у розвитку європейської культури. Класицизм створив строгі естетичні канони, засновані на античній спадщині, тоді як Просвітництво зробило театр інструментом соціальної критики і поширення раціоналістичних ідей. Театр цієї доби поєднував у собі естетичні пошуки і прагнення до соціальних змін, що підготувало його до нових викликів XIX століття, зокрема появи романтизму.

Дослідження театру в період романтизму та реалізму відображає колосальні зміни в драматургії, естетиці та соціальній функції театру [47]. Ці два періоди не лише відрізняються за своїми художніми та ідеологічними підходами, але й значно вплинули на розвиток театральної традиції, перетворюючи його на важливий культурний феномен.

Романтизм у театрі, що виник наприкінці XVIII століття та тривав протягом першої половини XIX століття, відкинув жорсткі правила класицизму, віддаючи перевагу емоціям, індивідуальності героя та природі. Основні ідеї романтизму в театральному мистецтві виводяться з філософії свободи, бунту проти суспільних обмежень та прагнення до піднесеного і трагічного.

Віктор Гюґо став символом французького романтизму у театрі. Його маніфест “Передмова до Кромвеля” (1827) став важливим текстом для романтиків, де Гюґо відстоював необхідність свободи творчості та заперечення класичних канонів. Його п'єси, такі як “Ернані” (1830) [17], демонстрували конфлікт між свободою і соціальними обмеженнями.

Романтики вважали театр Вільяма Шекспіра ідеальним прикладом свободи творчості, поєднання трагічного і комічного, а також глибокого аналізу людської душі. Твори Шекспіра стали для романтиків натхненням у боротьбі проти класицистичних норм.

У другій половині XIX століття романтизм поступився місцем реалізму, який поставив перед собою завдання висвітлювати реальність такою, якою вона є, без прикрас і романтичного піднесення. Театр реалізму прагнув відобразити буденне життя, соціальні конфлікти та моральні дилеми звичайних людей.

Генрік Ібсен вважається одним із основоположників театру реалізму. Його п'єси, такі як “Ляльковий дім” (1879) і “Привиди” (1881) [17], розглядають питання моралі, суспільних норм та індивідуальної свободи, ігноруючи ідеали романтизму. Ібсен часто порушував важливі соціальні проблеми свого часу, зокрема права жінок і соціальні табу.

Театр романтизму та реалізму відображає перехід від емоційної, піднесеної естетики до реалістичного, критичного погляду на життя. Якщо романтизм оспівував індивідуальність, свободу і героїзм, то реалізм ставив перед собою завдання точно відображати соціальні проблеми, показуючи реальність без прикрас. Ці два періоди в історії театру не тільки заклали основу для подальшого розвитку драматургії, але й відіграли ключову роль у формуванні соціальних і культурних ідей епохи.

З настанням періоду модернізму та постмодернізму театр також переходить на новий рівень, відображаючи радикальні зміни у мистецтві, літературі та соціальних практиках.

Ці періоди постають як реакція на попередні культурні та ідеологічні рухи, вони пропонують нові підходи до драматургії, сценічного мистецтва та відношення до глядача.

Модернізм у театральному мистецтві який виник наприкінці XIX — початку XX століття, відображає занепокоєння традиційними формами

мистецтва, критичний перегляд суспільних і естетичних норм та пошук нових форм вираження.

Модерністський театр відкидає класичні і реалістичні структури, замінюючи їх новими, експериментальними формами [17], де наголос робиться на суб'єктивності, внутрішньому світі персонажів та абстракції.

Театр модернізму заперечував реалістичне зображення світу та прагнув показати внутрішні стани та переживання людини. Особливо це проявлялося у таких напрямках, як символізм, експресіонізм і сюрреалізм.

На модерністський театр вплинули ідеї Фрідріха Ніцше, Карла Юнга та Зигмунда Фрейда. Психологічні мотиви, підсвідоме, міфи і архетипи стали ключовими елементами драматургії [55].

Самюель Беккет і Ежен Іонеско в своїх творах досліджували абсурдність людського існування, порушуючи традиційні уявлення про структуру п'єси, використовуючи мінімалістичні діалоги, повтори, нелогічні дії персонажів.

Беккет у своїх працях багато разів наголошував на співіснуванні комедії та трагедії в житті людини: “Немає нічого смішнішого, ніж нещастя, ось мій погляд на життя. Мені здається, що театр є найкращим простором для вираження цієї абсурдності, бо тільки на сцені люди можуть побачити її крізь призму гумору та трагедії одночасно” [47].

Символізм став важливою частиною модерного театру. Моріс Метерлінк і Вільям Батлер Єйтс використовували символи для того, щоб виразити внутрішній зміст, який неможливо передати через реалістичні образи.

У модерністському театрі акцент ставився на внутрішніх переживаннях героїв [55]. Це стосується творів таких драматургів, як Август Стріндберг, чий театр ставав способом дослідження психологічних конфліктів людини, часто через алегорії та символіку.

Бертольд Брехт запропонував новий підхід до осмислення театру — епічний театр, який прагнув не розважати глядача, а активізувати його

критичне мислення. “Театр повинен змусити глядача мислити, а не співчувати. Я хочу, щоб глядач не губився у спогляданні вистави, а зберігав критичний підхід до того, що відбувається на сцені” [47]. Брехт використовував прийоми «відчуження» для того, щоб глядач не ототожнювався з героями і міг оцінювати дії персонажів з боку критичного мислення.

У театральних експериментах футуристи, такі як Філіппо Томмазо Марінетті, прагнули до створення нових сценічних форм, що відображали динамізм і технічний прогрес.

Постмодернізм у театрі, що виник у другій половині ХХ століття, є відповіддю на модернізм і зосереджується на деконструкції, іронії, пародії та переосмисленні традиційних наративів. Театр постмодернізму [5] ставив під сумнів уявлення про єдиний істинний погляд на реальність і відзначався множинністю інтерпретацій.

Постмодернізм деконструє класичні тексти і форми, часто використовуючи їх у новому контексті, щоб поставити під сумнів їхні значення. Це відображається в іронічному переосмисленні класичних сюжетів і тем [43].

Постмодернізм вимагає активної участі глядача [5], який має інтерпретувати виставу, що не дає однозначних відповідей. П'єси часто залишають місце для численних інтерпретацій.

Для опису нового театру Леман обирає термін «постдраматичний» замість «постмодерн», його теорія постдраматичного театру є певним курсом, що резонує з багатьма аспектами постмодерністського та постструктуралістського мислення. Як пояснює Леман у своєму розділі «Драма і діалектика», структура класична драма з її конфліктами та розв'язками була зразком бажаного, уявного або обіцяного розвитку історії [75].

Відомою дослідницею театру є Еріка Фішер-Ліхте [71]. Вона намагалася у своїх працях науково осмислити процеси, які відбувались у

європейському театрі. Також об'єктом для її досліджень є феномен перформансу в сучасній художній культурі.

Постмодерністський театр широко використовує іронію, пародію [5], самоцитуння і відсилається до культурних архетипів, щоб показати їх умовність. Це стає способом критики авторитетних форм знання і культури.

Антонен Арто вплинув на постмодернізм своїми ідеями театру жорстокості, де підкреслюється фізична та емоційна інтенсивність театральної дії. Його підхід руйнує традиційні уявлення про драматургію, фокусуючись на впливі на глядача через потужні сенсорні образи. “Ми не можемо більше дозволяти театру бути простим повторенням життя. Він має бути ритуалом, який веде до катарсису, знищує звичне і відтворює життя на новому, глибинному рівні” [4].

Роберт Вілсон створював театральні постановки, які поєднували музику, світло, візуальні ефекти та рух. Його постановки відзначаються повільним темпом і вражаючою візуальною естетикою, що віддаляє глядача від традиційного нарративу і примушує його задуматися над символікою.

Постмодернізм сприяв розвитку театру перформансу [19; 48], де театральна дія стає формою живого мистецтва. Виконавці взаємодіють з аудиторією у нестандартних умовах, часто поза театральною сценою.

Постмодерністські п'єси часто будуються за принципом колажу, де різні елементи культури, історії та сучасності об'єднуються в єдиному творі. Це створює ефект множинних інтерпретацій і рівнів значення [19].

Модернізм і постмодернізм радикально змінили театр, відмовившись від реалістичних і класичних форм на користь експериментів із жанром, формою і змістом.

У ХХ столітті відбулась так звана театральна реформа. Вона кардинально змінила підхід до вивчення театру, драматургії та сценографії.

Ріхард Вагнер був реформатором в області музично-драматичного театру. Він ввів поняття «тотальне мистецтво», яке мало на меті об'єднання всіх видів мистецтва в одній виставі. Він намагався створити ідеальний синтез мистецтва та естетичного досвіду.

Одним з найвидатніших реформаторів у театральному мистецтві ХХ століття був Станіславський, який створив систему акторської гри, що була націлена на психологічний реалізм та правдивість емоцій. Його нова система була спрямована на те, щоб актори переживали внутрішні стани своїх персонажів, глибоко входили в ролі. «Не вірю, коли не бачу правди на сцені. Тільки тоді, коли актор переживає свою роль, глядач повірить у правду вистави». Система Станіславського стала основою для багатьох сучасних акторських технік.

1.3. Поняття «театралізація» в культурологічному контексті

Театралізація є складним і багатогранним явищем, яке охоплює процеси інсценізації та драматизації подій, дій чи соціальних взаємин. У культурологічному контексті цей термін виходить за межі театральної діяльності й стосується не тільки мистецького середовища, але й ширших соціокультурних процесів.

Театралізація в культурології розглядається як спосіб структурування та організації реальності через естетичні та символічні форми.

Театралізація – це процес перенесення театральних елементів у різні сфери суспільного та культурного життя [34]. Вона не обмежується лише театром, а також охоплює політику, ритуали, медіа та інші аспекти людської діяльності. Театралізація стає важливим інструментом для культурологічного аналізу [43], бо через театральні елементи можна розкрити глибинні соціокультурні процеси.

У ХХ столітті з розвитком постмодерністських теорій (Ги Дебор, Ервін Гоффман) поняття театралізації набуло ширшого значення. Теоретики почали розглядати повсякденність як «сцену», де кожна людина грає певні соціальні ролі.

Ервін Гоффман у своїй праці «Презентація себе в повсякденному житті» [79] описує як люди виконують соціальні ролі, використовували театральні прийоми в комунікації: «Життя кожної людини, як і драматична вистава, символічно розгортається на двох сценах: передньому плані, де ми взаємодіємо з іншими, і на задньому, де готуємось до виконання своїх соціальних ролей» [79, р. 37]. Гоффман розглядав поняття перформативності як головну характеристику соціальної взаємодії, де кожна людина виконує свою роль у суспільстві.

Ги Дебор у своїй концепції «суспільства спектаклю» підкреслює, що сучасне суспільство побудоване на показовій демонстрації, де кожен аспект життя стає частиною «перформансу».

У медіа та масовій культурі театралізація є важливим інструментом впливу на аудиторію. Через телевізійні шоу, кіно, рекламу та соціальні мережі створюється віртуальна реальність, де люди стають учасниками або глядачами нескінченного спектаклю.

Ток-шоу, реаліті-шоу та інші форми масової комунікації [12] формують нові способи демонстрації людських емоцій і дій у драматизованій формі.

Сьогодні кожна людина може стати «актором» у власному житті, виставляючи моменти свого життя на показ через фото, відео, пости, що також є формою сучасної театралізації в соціальних мережах [15].

Сучасний світ змінює і сприйняття «присутності» через театралізовані форми комунікації. Це не просто фізична присутність особи, але й її віртуальна або символічна участь у подіях чи процесах людства. Театралізація повсякденного життя стає новою конфігурацією

присутності, коли гра зі змістами, образами та ролями стає головною формою вираження в суспільстві.

У культурологічному контексті театралізація є не лише інструментом мистецького вираження, а й важливим механізмом соціокультурної взаємодії. Вона охоплює різні сфери життя, впливаючи на те, як ми розуміємо себе, як спілкуємося та як структуруємо наше повсякденне існування.

1.4. Визначення культури присутності: історичний розвиток та сучасне розуміння

Культура присутності є складним і багатограним явищем, яке стосується питання того, як людина взаємодіє з простором, іншими людьми та навколишнім світом у контексті часу та місця. Історично це поняття пов'язане з фізичною, соціальною та культурною взаємодією, але сучасні технології та зміни в медіапросторі значно трансформували сприйняття присутності.

У період античності та середньовіччя присутність трактувалася як фізичний і соціальний стан перебування людини в конкретному місці та моменті часу. Фізична присутність була основною умовою для взаємодії.

Участь у театральних постановках в античному театрі вимагала фізичної присутності глядачів, які разом із акторами брали участь у живому процесі творення сенсів.

У християнському богослужінні поняття присутності мало духовний вимір, коли віруючі збиралися разом для участі в літургії та об'єднанні з Богом.

З розвитком комунікаційних технологій і появою друку, радіо та телебачення, змінилася також і концепція присутності. Відбулася зміна від фізичної присутності до медіа-присутності.

Сьогодні поняття присутності розширилося завдяки розвитку цифрових технологій, зокрема інтернету та соціальних мереж. З'являються нові форми віртуальної присутності.

У сучасному цифровому світі люди можуть бути «присутні» в різних місцях одночасно завдяки відеоконференціям, соціальним мережам, онлайн-спільнотам тощо. Це створює відчуття присутності навіть без фізичної участі.

У контексті сучасного театру та перформансу, культура присутності набула нового значення. Сьогодні важливо не лише фізично бути на події, але й бути активним учасником процесу.

У сучасних виставах глядачі стають частиною театральної дії, їхня участь стає ключовою складовою перформансу.

У сучасних перформативних мистецтвах акцент ставиться на дії, жестах, рухах і навіть мовчанні. Вони створюють унікальну форму присутності між митцем та глядачем.

Сучасні філософські та антропологічні концепції також звертаються до феномена присутності.

Мартін Гайдеггер розглядав присутність як основну категорію людського існування. Для нього бути присутнім означає бути «зануреним» у світ, взаємодіяти з іншими та осмислювати свою власну присутність [77].

Філіп Ослендер у своїх роботах досліджував феномен присутності та живої вистави в контексті медіалізованої вистави. Він досліджує те, як фізична присутність акторів на сцені робить театральну виставу неповторною: «Живий перформанс завжди відрізняється від запису, бо фізична присутність акторів на сцені створює миттєвий зв'язок з глядачами, що не може бути передано через медіа» [81].

Соціальні мережі, такі як Facebook, Instagram чи TikTok, є однією з форм нової культури присутності. Тут люди можуть бути одночасно присутніми в кількох місцях і просторах, демонструючи свою участь у

подіях, навіть якщо вони фізично там не знаходяться. У соціальних мережах поняття присутності стає динамічним, створюючи нові конфігурації взаємодії.

Користувачі соціальних мереж демонструють різні образи та ролі, які відрізняються від реальної особистості, що є прикладом театралізації присутності.

У сучасній культурі художники та митці експериментують з темою присутності, використовуючи різні формати, включно з інсталяціями, перформансами та медіаартом. Це дозволяє аудиторії відчувати різні форми «присутності» – від фізичної до віртуальної, часто стираючи межу між реальністю і мистецтвом [12].

Культура присутності в історичній перспективі еволюціонувала від фізичного перебування в певному просторі до віртуальних і гібридних форм у сучасному світі. Сучасні технології, соціальні медіа та цифрові платформи створили нові форми присутності, де фізична участь може бути замінена або доповнена віртуальною взаємодією, що змінює як соціальні, так і культурні контексти.

1.5. Висновок до розділу 1

У розділі було розглянуто основні методологічні підходи, які використовуються у сучасних дослідженнях театру. Кожен з підходів дає можливість комплексно вивчати багатогранну природу театру: від аналізу тексту та драматургії до сценічної та психологічної взаємодії актора та глядача.

Таким чином, методологічна база досліджень театру об'єднує класичні підходи з інноваційними інструментами аналізу, що відповідає потребам сучасного театрознавства в умовах трансформаційних процесів у культурі. Комплексне використання цих методів допомагає глибше зрозуміти природу театрального мистецтва як унікальної сфери людської

діяльності, що органічно поєднує естетичний, емоційний та соціальний виміри.

РОЗДІЛ 2. НОВІ КОНФІГУРАЦІЇ ТЕАТРУ У ХХІ СТОЛІТТІ

2.1 Театр та сучасні форми театральної діяльності

Театр та театральна діяльність відіграє надзвичайно важливу роль у суспільному житті людства. Серед цих функцій ми можемо виділити естетичну, дидактичну, комунікаційну, смислотворчу, онтологічну, антропологічну тощо. Також ми можемо визнати услід за багатьма дослідниками театру та театральної культури пізнавальну, або гноселогічну, функцію театру, коли суспільство пізнає себе через театральну дію, дізнається про свої вади, таємні думки, ходячі сюжети та героїчні прагнення, колективні емоції співпереживання чи засудження. Також важлива функція виховання, генераційної тяглості, коли важливий соціальний досвід передається через гру і виступи акторів, патерин поведінки, що гідні продовження та оспівування в поколіннях чи засудження та відкидання як зразка наслідування.

Не менш важливими є розважальна та сміхова функція, що надає можливість розрядитись емоціям, викрити у карикатурній формі недоліки, а значить зробити перший крок до боротьби з ними.

Час театральної вистави стає часом життєвих уроків і водночас часом розваг і насолод, через театральну комунікацію людина переживає найбільш приємні хвилини свого життя, сміється вдалим жартам, насолоджується світлом та людським співтовариством [7; 8]. Повернувшись у витoki театру, треба зазначити, що театр був масовим дійством для великої кількості людей, які за певних свят та ритуальних подій зустрічались і спілкувались, обмінювались певною інформацією.

Тож, і зараз, це залишилось способом проведення часу для великих груп людей. Зустрічаючись з друзями у театрі, можна весело та

пізнавально провести час, а потім аналізувати, обмінюватись своїми думками чи висновками, а колективне співпереживання акторам не аби як об'єднує людей у залі.

Ігрова функція театру, перш за все, відволікає глядача від реального життя, даючи учаснику дійства можливість зануритися і втілити нереалізовані думки, почуття в реальному житті. Крім того, важливою перевагою цієї функції є здатність знижувати психологічний стрес, який в даний час досить часто присутній в суспільстві. Цікаві паралелі між суспільством і театром можна спостерігати у наукових працях відомого американського соціолога Е. Гоффмана, автора теорії «соціальної драматургії» [79].

Е. Гоффман порівнює суспільство з театральною сценою, де кожна людина виконує певну роль: “Важливо не те, ким є людина насправді, а те, яке враження вона справляє на інших. Ми граємо свої соціальні ролі, як актори на сцені, дотримуючись сценаріїв, які прийняті в суспільстві” [79, р.88].

Соціальне життя людей він порівнював з театром і висунув припущення, що існує майже повна аналогія між театральною грою акторів на сцені та взаємодією людей у реальній дійсності, між методами та виражальними засобами, якими користуються і театральні актори, і індивіди як соціальні актори у щоденному житті.

Найвідомішою працею Е. Гоффмана, як ми зазначали, є “Представлення себе у повсякденному житті” (1959) [79], у якій автор стверджує, що кожен соціальний актор завжди прагне керувати суб'єктивними зовнішніми проявами та інформацією про себе, яку він робить доступною іншим людям, намагаючись справити на них позитивне враження.

Перформанс в театральному мистецтві – це жанр, який поєднує в собі елементи театру, танцю, музики та візуальних медіа.

Основною метою перформансу є взаємодія з аудиторією та переживання нею певних емоцій. Тому перформанс може відбуватися на сцені, у публічному просторі або у приватному контексті.

Цей жанр театрального мистецтва передбачає активну участь глядачів. Це може бути фізична взаємодія або певний емоційний відгук. За тривалістю перформанс може варіюватися від пари хвилин до декількох годин [36]. Зазвичай у такому дійстві немає певної чіткої структури та сюжетної лінії, тому деякі перформанси побудовані виключно на імпровізації акторів.

Дуже важливим для постановки перформансу є вибір місця, часу та іноді навіть оточення. Це впливає на сприйняття глядачем та на значення виконання [20].

Відомими представниками перформансу є Мерседес Мартінес, яка досліджує тему гендеру та ідентичності за допомогою танцю. Також відомим режисером є Роберт Вілсон, який у своїх постановках поєднує елементи театру та живопису.

Завдяки своїй інтерактивності та безпосередності, перформанс може викликати сильний емоційний відгук у глядачів, що створює глибше сприйняття представлених тем [36].

Перформанс в театральному мистецтві є важливим жанром, який не лише розширює можливості театального вираження, але й звертається до актуальних соціальних питань, провокуючи глядачів на роздуми та дії. Він надає унікальну можливість для артистів і глядачів зустрічатися в живому, динамічному середовищі, що забезпечує багатий досвід для всіх учасників.

Сучасні форми театальної діяльності – це аналіз і розуміння того, як театральне мистецтво адаптується до змін у культурі, технологіях та суспільних настроях.

Сучасний театр відходить від традиційних форм і стає простором для експериментів, нових жанрів, взаємодії з публікою та використання сучасних технологій.

2.2 Ключові тенденції в сучасному театрі

Сучасний театр характеризується великою кількістю тенденцій, які відображають зміни в суспільстві, технологіях та у мистецтві загалом. Театральні вистави все частіше залучають глядачів до дійства, перетворюючи їх на безпосередніх учасників вистави.

Вистави виходять за рамки класичних жанрів та можуть поєднувати драму з елементами танцю, музики та відео-арту. Це дозволяє досягати унікальних естетичних рішень.

Багато театрів приділяють увагу різним соціальним темам [41]. Таким як проблеми ідентичності, расової нерівності, гендеру, екоактивізму тощо. Наприклад, Іво ван Гове у своїй постановці «Ангели в Америці», звертається до проблем ідентичності, сексуальності та соціальної несправедливості. Ян Фабр також часто розглядає етичні та екологічні питання в своїх роботах.

Сучасні постановки часто виходять за межі класичних театральних сцен. Парки, вулиці, закинуті будівлі можуть стати новими локаціями для вистав. Це створює новий просторовий контекст і дає можливості для експериментів.

Театр онлайн та VR-театри — це новітні форми театального мистецтва, які використовують сучасні технології для створення та представлення вистав. Вони розширюють традиційні кордони театальної діяльності, забезпечуючи нові можливості для взаємодії з аудиторією [44].

Онлайн-театр відноситься до театральних вистав, які можна переглядати через інтернет. Це може бути як записані вистави, так і прямі трансляції (стріми) в реальному часі.

Глядачі можуть переглядати вистави з будь-якої точки світу, що розширює аудиторію для театральних компаній.

Вистави можуть бути записані в студії або на сцені, або ж бути проведені у формі живого показу через платформи, такі як Zoom, YouTube, або спеціалізовані сайти.

Деякі онлайн-вистави включають елементи інтерактивності, дозволяючи глядачам взаємодіяти з акторами чи впливати на хід подій.

Часто вартість квитків на онлайн-вистави нижча, ніж на традиційні, що робить їх більш доступними.

Використання різних технологій для покращення візуального та звукового досвіду, таких як віртуальні фони, анімації та звукові ефекти [44].

VR-театри (віртуальні театри) використовують технологію віртуальної реальності для створення інтерактивних театральних досвідів, які забезпечують занурення глядачів у віртуальні світи.

Глядачі можуть не лише спостерігати за виставою, а й взаємодіяти з персонажами та об'єктами в віртуальному середовищі.

Використання VR-окулярів забезпечує повне занурення у світ вистави, дозволяючи глядачеві відчувати себе частиною дії.

Вистави можуть адаптуватися до реакцій і дій глядачів, що робить кожен перегляд унікальним.

VR-театри можуть використовувати 3D-моделі, анімацію та звукові ефекти для створення більш реалістичного досвіду.

Часто VR-вистави можуть бути зосереджені на специфічних темах або соціальних питаннях, пропонуючи нові перспективи та досвід.

The National Theatre пропонує безкоштовні онлайн-вистави на платформі YouTube, що зробило театральне мистецтво більш доступним під час пандемії COVID-19.

Театр онлайн та VR-театри представляють нові горизонти для театального мистецтва, поєднуючи традиції з сучасними технологіями.

Вони не лише розширюють можливості для акторів та театральних компаній, а й забезпечують новий, інтерактивний досвід для глядачів.

Експериментальні сюжети, відмова від класичної архітектури п'єс, імпровізація - новітні теми та форма сучасної драматургії [43].

Сучасні постановки часто мають імерсивний характер, де глядачі стають частиною подій. Відомі режисери, такі як Фелікс Барретт з компанії Punchdrunk, відомі створенням імерсивного театру, де глядачі пересуваються в просторі, взаємодіючи з акторами і сценографією. Вистави типу Sleep No More у Нью-Йорку є прикладом імерсивного підходу.

Сучасні режисери у своїх постановках часто переосмислюють куласичні твори, додаючи нові сенси або актуалізують проблеми відповідно до сучасності. Томас Остермаєр у Шаубюне та Деклан Доннеллан зі своїми інтерпретаціями класики створюють нові прочитання знайомих сюжетів, наприклад, з п'єс Шекспіра, Чехова та Ібсена.

Ці тенденції відображають прагнення сучасного театру до інновацій, соціальної чутливості та переосмислення класики, а також зумовлюють високу популярність театрів, які експериментують з формою і змістом.

Онлайн та VR-театри дозволяють залучати глядачів з різних куточків світу, не обмежуючи їх географічно.

Використання нових технологій сприяє розвитку нових форм театру та підходів до традиційного мистецтва.

У часи пандемії онлайн-вистави та театральні експерименти стали важливим засобом збереження театральної культури та зв'язку з аудиторією.

2.3 Культура присутності в сучасному театрі

Культура присутності в сучасному театрі — це поняття, що охоплює взаємодію між актором і глядачем, а також роль глядача в процесі театрального мистецтва.

Культура присутності в сучасному театрі набуває великого значення. У театрі поняття «присутність» - це не тільки про фізичну присутність актора, але і про емоційний та психологічний зв'язок актора та глядача, які знаходяться в одному просторі.

У ХХІ столітті, коли сучасні технології стають все більш популярними, культура присутності у театрі створює унікальне відчуття живого контакту та нагадує про велике значення живого спілкування.

Дослідженням феномена присутності займаються численні театрознавці та теоретики мистецтва. Такі як Ганс-Тіс Леманн [75], Філіп Ослендер та Еріка Фішер-Ліхте [71-74], які вивчають його через призму постмодерністської та перформативної теорії.

Культура присутності в театрі включає в себе певні етичні норми та правила поведінки в театрі. Вони передбачають дотримання тиші, вимкнені телефони у глядачів, що може заважати іншим при перегляді вистави.

Але також культура присутності – це і по певне внутрішнє налаштування людини на перегляд театрального дійства. Завдяки такій залученості вистава перетворюється на спільний акт творчості, де актори і глядачі взаємодіють разом у реальному часі.

Сучасні театральні режисери намагаються відновити культуру присутності у своїх постановках. Це проявляється через інтерактивність та експериментальні вистави. Така практика як «занурювальний театр» дозволяє глядачам стати частиною театральної дії, рухатися разом з акторами в одній локації, відчувати простір та взаємодіяти з декораціями.

Сучасний театр прагне залучити глядачів до активної участі. Це може проявлятися в інтерактивних виставах, коли глядачі можуть впливати на розвиток сюжету або навіть ставати частиною дії.

Надзвичайно важливим є вміння акторів втілювати своїх персонажів і створювати емоційний зв'язок з аудиторією. Це може включати фізичну присутність, виразність, здатність передавати емоції та думки.

Використання сучасних технологій, таких як відеоарт, проекції, інтерактивні елементи, які можуть змінювати традиційні форми театрального мистецтва і створювати нові можливості для взаємодії часто можна побачити у виставах.

Сучасний театр часто торкається актуальних соціальних і політичних питань, залучаючи глядачів до дискусій і роздумів.

Вистави можуть досліджувати ідентичність, культурні контексти, традиції, що формує глядацьке сприйняття та особисті переживання.

Ці елементи взаємодії створюють особливу атмосферу, в якій глядачі не лише спостерігають, але й активно переживають події на сцені.

Культура присутності в сучасному театрі — це складне поняття, що включає в себе низку теоретичних засад, які допомагають зрозуміти, як глядачі взаємодіють з театральним мистецтвом.

Глядачі не лише спостерігають, а й реагують на події, що відбуваються на сцені, що змінює динаміку вистави.

Вистави, в яких глядачі можуть брати участь у розвитку сюжету, стають важливими. Це викликає новий рівень взаємодії та заохочує глядачів до активної участі.

Аудиторія стає частиною сценічного простору, що дозволяє їй відчувати себе в центрі подій. Це підвищує емоційний вплив та занурення в сюжет.

Театр відображає та досліджує соціальні, політичні та культурні питання, що формує глядацьке сприйняття та взаємодію.

Сучасний театр часто ставить під сумнів традиційні уявлення про роль глядача і актора, що веде до нових форм експерименту.

Театр може розглядатися як ритуал, де присутність глядачів і акторів створює спільний простір для переживання. Важливим є символізм, який наповнює сценічні події глибшим змістом.

Використання світла, звуку, кольору і простору формує унікальну атмосферу, впливаючи на сприйняття глядачами. Візуальні та звукові елементи можуть бути інтегровані так, щоб підсилити емоційний вплив вистави.

Ці теоретичні засади підкреслюють, що культура присутності в сучасному театрі — це не лише фізична присутність глядача в залі, а й активна участь у створенні значення, емоцій та переживань. Вона формує нові можливості для творчості та експериментів у театральному мистецтві.

Дослідження цієї теми ґрунтується на працях різних дослідників, які у своїх роботах аналізували безпосередній контакт актора та глядача, а також природу театрального досвіду як живого, фізичного та емоційного процесу.

Ганс-Ульріх Гумбрехт – відомий культуролог, який зробив вагомий внесок в дослідження культури присутності. Його робота «Продуктування присутності. Що значення не може передати» [16] стала основоположною в дослідженні даної теми.

“Ми повинні прагнути присутності, щоб відчувати фізичну й естетичну реальність, а не лише концептуалізувати її” [16], - з цього виразу ми можемо зрозуміти, що Гумбрехт прагнув довести, що глядач і актор мають розділяти один простір та момент.

Концепт культури присутності, запропонований німецьким теоретиком Гансом-Ульріхом Гумбрехтом [16], зосереджується на досвіді фізичної присутності, відчутті безпосереднього, тілесного контакту з мистецтвом.

В його розумінні, культура присутності акцентує увагу на матеріальності та тілесності переживань, на відміну від культури

значення, яка зосереджена на інтелектуальному осмисленні і символічних значеннях.

Г.-У. Гумбрехт підкреслює важливість живого досвіду безпосереднього контакту з мистецтвом. Це може бути вистава театру, перформанс, чи навіть публічний захід, де важливо не стільки те, що означає певне явище, скільки те, що воно є в даний момент і тут.

Водночас Г.-У. Гумбрехт [16] наголошує на важливості матеріального світу, фізичних відчуттів і матеріальних аспектів мистецтва (світло, звук, простір, тіло актора).

Театральна вистава в рамках культури присутності є не лише текстом або нарративом, а й сукупністю всіх елементів, що створюють фізичну реальність. Гумбрехтом [16] пропонується концепція досягнення простору та світу через чуття і досвід, саме таким чином театр, переймаючись життям, стає насправді сучасним: «Переживання, або *Erleben*, передбачає, що, з одної сторони, вже відбулось чисто фізичне сприйняття (*Wahrnehmung*), а з іншої сторони, що за ним ще тільки прийде досвід (*Erfahrung*) як результат актів трактування світу» [16, с.104].

В рамках культури присутності, справедливо відмічає Г.-У. Гумбрехт, неможливо звести весь досвід до знання або смислу. Це ставить під питання традиційне ставлення до театру як до носія глибоких символічних значень, і натомість підкреслює важливість самої фізичної присутності акторів і глядачів.

Культура присутності Г.-У. Гумбрехта вже має помітний вплив на розвиток сучасного українського театру та перформансу.

Культура присутності вже має в собі елемент карнавалу, гри: «Коли в культурі значення серйозність повсякденних людських взаємодій має своєю протилежністю гру і видумку, то культурі присутності доводиться – на строго визначений термін – робити перерви в своєму функціонуванні» [16, с.91].

В Україні, як і в багатьох інших країнах, активно розвиваються практики, які орієнтуються на живий контакт між публікою і сценічною дією, де важливість переживань на фізичному рівні може переважати інтелектуальний аналіз.

Відхід від традиційного театру, що має чітку межу між глядачем і актором, до інтерактивних, інколи навіть іммерсивних вистав, де публіка стає частиною дії, активно взаємодіє з простором. Це може бути як в контексті театральних постановок, так і в перформансах, де немає чіткої дистанції між глядачем і виконавцем.

Також це проявляється у театрі як певному фізичному досвіді [22]. Останнім часом українські театри все частіше експериментують із глядацьким досвідом, орієнтуючись на використання простору та матеріальності, таких елементів, як запахи, звуки, текстури, а також тілесна присутність акторів. Це все дозволяє глядачеві зануритися в атмосферу, відчувати емоційний і фізичний резонанс [26], що є одним із основних принципів культури присутності.

Відкриття театру не лише для глядачів, але й для різноманітних суспільних груп і культурних контекстів, часто у вигляді перформансів, що можуть мати чітке соціальне або політичне спрямування, але в основі залишається саме живий досвід.

В Україні це може бути пов'язано із соціальними трансформаціями, де перформанс стає не лише художньою практикою, а й формою протесту або соціальної взаємодії.

В умовах війни та соціальних змін в Україні перформанс може ставати методом, який підкреслює актуальність матеріальності, тілесного досвіду та прямого контакту з реальністю, що інколи важливіше за інтелектуальні чи символічні послання.

Таким чином, культура присутності Гумбрехта [16] може впливати на сучасний український театр через поглиблення уваги до фізичного

досвіду глядача, актуалізацію живої взаємодії та взаємозв'язок між матеріальними аспектами театру та соціально-політичними контекстами.

Філіп Ослендер [80] займався дослідженням театральної перформативності, живі виступи та їх зв'язок з присутністю.

У його книзі “Живий виступ: Медіа і мистецтво перформансу” ми можемо побачити головну ідею дослідника. Він розглядав живий виступ як унікальне та неповторне явище та неможливість його повного дублювання: “Живий виступ заснований на ідеї автентичності, яка пов'язана з безпосереднім контактом у часі та просторі між виконавцем і аудиторією” [80, с.15].

Пітер Брук зробив великий внесок в дослідження взаємодії глядача з акторами. У книзі «Порожній простір» [22] він досліджує ідеї про театр як про простір, що змінюється залежно від того, як у ньому перебувають глядачі.

Ці дослідники вносять різноманітні погляди на культуру присутності в театрі, включаючи соціальні, культурні, філософські та естетичні аспекти. Кожен з них пропонує унікальний підхід до розуміння того, як взаємодія між акторами і глядачами створює театральний досвід.

2.4. Висновок до розділу 2

У цьому розділі було досліджено як театр трансформувався в умовах цифрових технологій та глобалізації. XXI століття принесло нові конфігурації у театральному мистецтві, які проявляються у популяризації інтерактивного, документального, імерсивного та віртуального театрив. А також форм, які поєднують живу та віртуальну дію. Ці форми сприяють появі нового глядача – повноправного учасника театрального дійства.

Однією з головних рис сучасного театру є здатність поєднувати в собі класику та різні медіа і технології. Театри активно використовують

елементи доповненої та віртуальної реальності. Це дозволяє розширювати аудиторію та створювати нові конфігурації присутності.

РОЗДІЛ 3. ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ

Сучасний театр стикається з різноманітними викликами та перспективами, які формують його розвиток у нових умовах.

Сучасний театр стикається з низкою проблем, які впливають на його розвиток, функціонування та взаємодію з глядачами.

Багато театральних організацій стикаються з обмеженими бюджетами, що ускладнює постановку нових вистав, оплату акторів та технічного персоналу.

Зростаюча конкуренція з боку інших форм розваг (кіно, телевізія, онлайн-контент) призводить до зменшення аудиторії та фінансових ресурсів.

Багато молодих людей обирають альтернативні форми розваг, такі як стрімінгові сервіси або соціальні медіа, що може призвести до зниження відвідуваності.

Інтеграція віртуальної реальності, доповненої реальності та інших технологій у театральний процес вимагає додаткових знань та ресурсів.

Використання нових технологій може викликати проблеми з технічним забезпеченням та необхідністю навчання персоналу.

Актуальні соціальні питання можуть викликати суперечки та протестні реакції серед різних груп. Питання расизму, гендерної рівності та прав людини стають важливими темами, але також можуть призвести до розбіжностей у суспільстві.

В деяких країнах театри стикаються з цензурою, що обмежує їх можливість обговорювати чутливі теми.

Недостатня різноманітність у складі акторів, режисерів і сценаристів може призвести до однобічних наративів і відсутності різноманітності у постановках.

Забезпечення доступності театральних вистав для людей з обмеженими можливостями залишається серйозною проблемою.

Деякі театри можуть бути прив'язані до традиційних форм, що обмежує їхню здатність до експериментування і впровадження нових ідей.

Молоді театральні колективи можуть стикатися з труднощами у отриманні ресурсів і можливостей для реалізації своїх ідей.

Ці проблеми свідчать про те, що сучасний театр перебуває в стані трансформації та адаптації до нових умов. Розуміння цих викликів може допомогти театральним колективам знаходити нові рішення та стратегії для розвитку в умовах змін.

3.1 Зміни у взаємодії між митцем та глядачем: нові моделі участі

У ХХІ столітті взаємодія між митцем і глядачем зазнала значних змін, завдяки соціокультурним та технологічним трансформаціям. Нові форми мистецтва, театру та перформансу активно руйнують традиційні межі між творцем і споживачем, створюючи нові моделі участі, в яких глядач стає активним учасником, а іноді й співтворцем мистецького процесу.

У класичному театрі, мистецтві та культурних заходах глядач традиційно займав пасивну позицію.

У таких виставах митець створює твір мистецтва, а глядач сприймає його без можливості втручання чи зміни.

Роль митця – творити, а роль глядача – оцінювати та інтерпретувати твір.

Ця модель взаємодії залишається основною в багатьох традиційних формах мистецтва, але сучасні практики поступово руйнують такі межі.

З розвитком нових художніх форм і технологій на перший план виходить інтерактивність, де глядач стає учасником творчого процесу. Нові моделі участі передбачають активну роль аудиторії у створенні або завершенні мистецького твору.

Сучасний театр пропонує глядачеві не лише спостерігати за дійством, але й брати активну участь у ньому. Інтерактивні театральні постановки знищують традиційний поділ між акторами та глядачами, розширюючи їхню взаємодію [58].

У сучасних постановках глядач стає частиною сценічного простору, отримує можливість переміщатися і взаємодіяти з акторами, що впливає на розвиток подій. Відомий приклад – вистава *Sleep No More* (Лондон, Нью-Йорк), де глядач вільно пересувається у сценічному просторі й переживає різні епізоди історії залежно від вибраного маршруту.

Глядачі безпосередньо впливають на хід подій, приймаючи рішення, що визначають розвиток сюжету.

У перформативному мистецтві акцент зміщено на дію та процес, де глядач стає співучасником. Взаємодія митця та аудиторії розглядається як динамічний процес.

Перформанс у ширшому розумінні влучно описується як «інтегративна естетика живого». У центрі процедури перформансу є «виробництво присутності» (Г.-У. Гумбрехт), інтенсивність спілкування «віч-на-віч», яке не може замінити навіть більш розширений інтерфейс, опосередкований комунікаційними процесами. І так само, як у *Performance Art* критерії «твору» більше не застосовуються у новому театрі [75].

Митець взаємодіє з аудиторією в реальному часі, що впливає на характер вистави. Наприклад, у багатьох сучасних перформансах глядачі

можуть втручатися в дію, обирати її напрям або навіть грати активну роль разом з митцями.

У цифрових та медіа виставах глядачі можуть використовувати технології для впливу на аудіовізуальні ефекти або розвиток подій. Завдяки AR (доповненій реальності) та VR (віртуальній реальності) глядачі можуть «зануритися» у віртуальні світи та взаємодіяти з елементами мистецтва [54].

Сучасні технології дозволили створювати нові формати дистанційної участі та віртуальної взаємодії, що змінює традиційне розуміння фізичної присутності глядача.

Пандемія COVID-19 прискорила розвиток онлайн-форматів мистецтва, де глядач може брати участь у перформансах або театральних постановках дистанційно.

Глядачі можуть дивитися вистави в режимі реального часу, не покидаючи свого дому завдяки стрімам театральних вистав. У деяких випадках вони можуть брати участь у подіях через чати або спеціальні інтерактивні платформи.

За допомогою технологій віртуальної реальності глядач може зануритися у цифровий простір театральної вистави та стати частиною подій.

Соціальні мережі, такі як Instagram, TikTok або YouTube, стали новими майданчиками для митців, де аудиторія відіграє активну роль у створенні та поширенні мистецьких творів.

Митці використовують соціальні мережі для організації флешмобів або викликів, де кожен може долучитися до творення мистецького процесу.

Митці часто залучають аудиторію до створення спільних проєктів через соціальні платформи, де глядачі можуть брати участь у творчому процесі через коментарі, пропозиції або безпосередні дії.

Одним із важливих аспектів нових моделей участі є спільнотворчість, де митець і глядачі працюють разом для створення мистецького твору. Такий підхід спрямований на руйнування ієрархічних відносин між творцем і споживачем.

Глядачі можуть змінювати форму або зміст мистецького твору, взаємодіючи з ним у реальному часі, створюючи нові інтерпретації.

У сучасному світі політичні та соціальні перформанси стали важливою формою мистецького протесту та взаємодії з глядачем.

У перформансах громадськість бере активну участь у подіях, перетворюючи мистецьку акцію на інструмент соціальних змін. Наприклад, акції художників, що залучають до участі перехожих або глядачів для впливу на певні політичні чи соціальні процеси.

Нові моделі взаємодії між митцем і глядачем розширюють можливості участі та взаємодії у мистецькому процесі. Інтерактивність, ко-креація, використання цифрових технологій і соціальних мереж роблять глядача активним учасником, а іноді й співтворцем. Це змінює не лише спосіб сприйняття мистецтва, але й саму сутність художньої творчості, перетворюючи її на спільний процес між митцем і аудиторією.

3.2. Сучасний український театр: театральна дія як громадська присутність

Ключові тенденції в сучасному театрі розглянемо на прикладі українського театру та його існування, розвитку під час російсько-української війни. Нам би хотілось проаналізувати цікаві праці з теоретичної точки зору, своєрідний погляд зсередини театральної дії української режисерки та музейної діячки Олена Апчел, опублікованому у польському виданні E-Teatr [3].

Олена Апчел була головною режисеркою Львівського театру імені Лесі Українки та режисеркою Київського театру Золоті ворота,

співавторкою та ідейною натхненницею музею Територія терору. З 2020 року О. Апчел директор соціальних програм у Варшавському Nowy Teatr, а з 2022 року є співдиректоркою Theatertreffen найбільшого німецькомовного фестивалю у Берліні. Олена Апчел переконана, що російсько-українська війна почалась ще 2014 року та втілює глибинні конфлікти між двома культурами. Вона справедливо зазначає: «І зараз на полі бою, у фільтраційних таборах і катівнях, у братських могилах, у зруйнованих містах без електрики європейські цінності проходять випробування...Це випробування відповідальністю за цінності прав людини і демократії, як плата за газові контракти і доходи від російських туристів і російського бізнесу, а також бонуси від російської культури та її фондів по всьому світу» [3].

Режисерка намагається розповідати світовому співтовариству про український театр та його досягнення, в тому числі про метод Леся Курбаса, який дійсно мав би вивчатись світовими режисерами поруч з методами Брехта, Рейнхарда, Гротовського, Брука та Арто, про драматургію Миколи Куліша [3], що стоїть на рівні світових сучасних драматургів Метерлінка, Шоу, Чапека, Стріндберга і Камю, а натомість український театр отримав геноциди та нищення.

Також мисткиня свідчить про новий театр Незалежної України і про харківський феномен нової драми 2000-х років, і як протистояння цьому – російський пропагандистський театр і низку театральних фестивалів, організованих для пропаганди «руського мира».

Для зміни українського сучасного театру, вважає дослідниця та режисерка, дуже важливе значення мала Революція Гідності, після якої появляється багато сучасної драматургії та явище політичного театру, що спирався на деміфологізацію пострадянського та радянського минулого та деімперіалізацію як долання залежності від російської культури.

Нові завдання українського театру та роль у вихованні, пробудженні повсякденності, на думку Олени Апчел, з якою в основних моментах ми

згодні, полягає у тому, «як відучитись естетизувати зло і страждання..., як деколонізуватись від впливу російської культури; як позбутися меншовартісних наративів, що всі навколо винні, і як з повагою прислухатись до нових, молодих, потужних голосів» [3].

Питання про український театр та культуру присутності для Олени Апчел в тому, як театр зміцнює національну ідентичність та формує зовсім новий тип людини, що відповідальна за усе українське суспільство, а українському театру, до того ж, довелося взяти на себе і інші соціальні ролі – волонтерства, бомбосховищ, шелтерів, посольства і свідчення про українські цінності в усьому світі, в тому числі і соціальної адаптації переселенців (наприклад театр Варта у Львові, заснований харківськими митцями) [3].

Театр України знаменує прихід зовсім нової культури присутності, відповідальної та творчої, вироблення нового типу митця: при оповіді про театр треба обов'язково оповідати про людей і зміни свідомості – «Тому розповідаю про знайомого актора, який з початком повномасштабного вторгнення пішов служити в армію і зник безвісті; розповідаю про свою близьку подругу-культурологиню, яка служить в армії вже восьмий рік; розповідаю про драматургиню, яка стала військовим медиком і більше не пише п'єс; розповідаю про акторку театру лядьки, яка навчилась стріляти краще за свого чоловіка; розповідаю про свого близького друга-актора, який захищав Україну у перші роки війни, повернувся до праці у театрі, пережив складну реабілітацію, а зараз знову пішов служити; розповідаю про подругу дитинства, яка працювала художницею по світлу, а тепер служить у танкових військах» [3].

Тим самим особисте в сучасному українському театрі стає політичним, а політичне особистим, на вістрі всіх цих змін якраз і перебуває український театр, відбувається не просто театралізація дійсності, а постановня нової реальності та нового відкритого театру: «Ми продовжуємо будувати громадянське суспільство за кришталевим муром

Євросоюзу, яке, окрім того, що вимагає і відстоює права, щоденно виконує кропітку роботу в надії на те, що той мур пересунеться десь до Вовчанська, Біловодська і Маріуполя» [3].

Сама Олена Апчел також долучилась у 2024 році до лав Збройних Сил України. Сучасний європейський театр, на її думку, демонструє глибинну колонізаційну травму.

Парадоксально, на її думку, з якої ми погоджуємось, що через війну українському театру та українському суспільству вдається долати цю колонізаційну травму в новій культурі присутності, а європейське суспільство ще не усвідомлює глибину своєї травмованості, критику європейського театру та європейської інтелектуальної спільноти як тієї, що стоїть за цим театром Олена Апчел здійснює в статті для німецького журналу “Theater Heute” [2].

Тож насправді на заваді культурі присутності стоїть певна інтелектуальна лінь європейського суспільства, звичка до старих імперських стереотипів: «Ну як же так: це що тепер, все треба вивчати заново, змінювати оптику?» [2].

Це глибинна причина того, що європейські, зокрема німецькі, інтелектуали не довіряють українським інтелектуалам, що базується на «імперіалістичному минулому», на прихованому старому європоцентризмі, а також «на страху деконструкції і нової втрати видимості стабільності»: підсвідомо вони опираються надавати «право на суб'єктність колонізованим в минулому культурам» [2].

Переконання, що давно усталена картина світу, є єдино можливою, демонструє травму європейського суспільства. Як долати цю травму? Через чесність, відкритість та емоційність, отже найкращий шлях до цього пропонує театр, зокрема український національний театр, тим самим долається інтелектуальна лінь та корок як запоруки продовження колоніальних політик у постколоніальний час: «Але

питання української культури, самодостатності її філософської і мистецтвознавчої думки утворило для німців нездоланий корок... Така перспектива означає сприйняття нас як підліткового народу, що бунтує; але це неправда – давнина, глибина, багатогранність української філософської думки та механізмів державобудівництва доводять протилежне» [2].

Колишні імперії претендують на непохибну логіку та найвище знання, вищість свого мистецтва, а також непохитну інтелектуальну тяглість, що робить насправді мистецьку дискусію нерівною – «думають, що вони мислять найкраще, знають найбільше, їм є що сказати, і вони можуть займати більше простору» [2].

Отже, український театр і є тією найкращою інтелектуальною зброєю, що не тільки пробуджує європейське суспільство, відкриває емпатію, надає йому постколоніального статусу, а саме вивільняє «простір для непочутих».

Тут якраз і відбувається поєднання культури значення та культури присутності, бо слухати непочутих треба уважно, долаючи звиклі наративи, що вже не працюють, даючи місце іншій суб'єктності – українській, іншій мистецькій нарації – українському театру, ця уважність від співприсутності та співпричетності, «не з позиції втомленого від «нервово неврівноважених травмованих біженців» [2]. Треба навчитися бачити гідних людей, які змогли сказати «ні» аб'юзеру і терористу» [2].

Також про проникнення культури присутності в театр найкраще свідчать українські театральні фестивалі, зокрема славетний «Гогольфест», що в цьому 2024 році відбувся у Запорозжі.

Окремо фестиваль представляв театральню-перформативну програму [13], в якій пропонується залучитись до нового досвіду перформативного продукту в театрі: це напівдокументальні «Місто Марії», «Урок Фауста», «Максим Кривцов. Поет з позивним «Далі»».

Коли образність та сюжет «Міста Марії» заснований на щоденниках та інтерв'ю з сестрами Гречкініми з Маріуполя, то аудіовізуальний образ спектаклю складається з відео з Маріуполя, повідомлень новин та партитури традиційних пісень Донеччини, в «Уроці Фауста» використана біографія І. В. Гете, перформер Євген Баль через власне тіло втілює образ Гете, Фауста та інші легендарні фігури творчості Гете, документальна оповідь «Максим Кривцов. Поет із позивним «Далі»», відтворена театром «Мотлох» складається зі спогадів та віршів самого Максима, говорячи промовисто про творчість і героїзм, які вічні.

Виділяється також окремий жанр аудіоперформенсу [13], наприклад аудіоальбом «Кінотеатр Родіна» Дмитра Левицького, що від імені кіномеханіка розповідає історію кінотеатру у Шостці Сумській області, а також ті наративи, які закладались радянською владою у кіномистецтві, аудіоінсталяція «Титан. Голос вітражів» відтворює історичну долю Палацу культури «Титан», музичний перформенс Влада Троїцького «Серце матері» свідчить про трагедію матерів, чії діти на фронті, музичний театр «Сонячний народ» намагається через поезію М. Вінграновіського та прозу Тараса Прохаська занурити нас в стихію присутності.

Перформативне вирішення театру також може концентруватись навколо танцю, подібний спектакль з десяти фрагментів представив на «Гогольфест» Запорізький театр танцю, глядач сам визначає маршрут у цьому танці, поєднуючи в інтерактивній дії всі важливі ідеї спектаклю.

Також новим явищем є зближення театру та моди, мода є своєрідним щоденним перформенсом звичайної людини, в перформенсі Катерини Беслик «Гуляйполе» [13] показано сакральний статус одягу, а саме місто Гуляйполе – символом козацької вольності, свободи і життєвої стійкості.

Дослідницька програма фестивалю [13] також спрямована на закріплення нового розуміння українського театру як дієвого та

заснованого на присутності, присутності громадянського суспільства, це зокрема дискусії щодо ветеранської політики, дискусія «Театр і війна: як, про що, для кого і для чого», виступи щодо образу українського захисника, переосмислення спадщини Розстріляного Відродження, роздуми над можливими мистецькими засобами вшанування героїв та образами України після перемоги.

Також значущі зсуви відбувається в оцінюванні театральної дії, зближення спектаклю та перформенсу. Зокрема, лауреатом української престижної театральної премії імені Леся Курбаса у 2024 році став режисер театру «Нафта» Артем Вусик за моновиставу-концерт «Веселка на Салтівці» [33].

В моновиставі актор та режисер показує приклад мистецького переживання травматичного досвіду війни, прем'єра відбувалась восени 2023 року і в жанрі трагікомедії оповідає про досвід митця війни на житловому масиві Харкова, Салтівці, з репутацією інтелігентного та хуліганського району водночас.

Салтівка зазнала значних руйнувань з початку війни, це досвід, співвіднесний з Маріуполем та його руйнуваннями, незважаючи на це, спектакль має донести «поетичність» харківського досвіду та нового театального мистецтва.

Але і самі театри Маріуполя відновили роботу на території незалежної України, зокрема з 2024 року у Києві працює маріупольський театр «Терра Інкогніта», перший приватний театр Донеччини, відкритий в 2019 році Анатолієм Левченко, якому вдалось повернутись з російського полону і знову відновити діяльність театру. Першим спектакль стає вистава «Світ в кінці тунелю», що говорить про життєствердність та оптимізм театру [27].

Знаковою для переходу національного українського театру на світовий рівень стала постановка Івана Уривського «Конотопська відьма» Національного академічного театру імені Івана Франка, що

була презентована на Саміті миру і отримала схвальні відгуки в «Нью-Йорк Таймс».

Євген Нищук з цього приводу промовисто відзначив, що «Конотопська відьма – це голос сучасної України, яка бореться з темрявою за своє існування. Це сучасна історія про силу українського духу та його незламність» [63]. Ця постановка стала революційною для українського театру, показавши зв'язок поколінь та тяглість української національної традиції.

У старій п'єсі Григорія Квітки-Основ'яненка звучать нові мотиви боротьби світла і темряви, любові і ненависті, потягу до влади і невідворотність війни.

Сам режисер справедливо зазначає, що театру важко переіграти нашу сувору реальність, але «театр має відчувати настрої часу і людей. Якщо це вдасться – вистава торкнеться серця людей».

Провідний актор театру Михайло Матюхін зазначає, що спектакль досягає високої трагедії, а на війні «Трагедія приходить і забирає у вас все, вашу любов і ваш дім» [63].

В «Історії українського театру: від великої театральної реформи до наших днів» театрального режисера Макса Новотарського говориться про новий Театр Незалежності і діяльність таких нових режисерів-особистостей як Роман Віктюк, Валерій Більченко («Київський експериментальний театр»), Андрій Жолдак (Харківський драматичний театр), Олег Ліпцин (Театральний клуб) [45].

Незважаючи на внутрішні та загальнодержавні кризи успішно функціонували і функціонують Івано-Франківський драматичний театр Ростислава Держипільського, Театр Марії Занковецької та Театр Лесі Українки у Львові, однак загальний стан театральної культури турбує режисера і характеризується ним як «вразливий» [45].

Цікавим проектом співпраці театру та громадянського суспільства став Український Арт-хаб «Мистецька фортеця», зокрема ряд спільних

заходів хаб планує з Харківським національним університетом імені Василя Каразіна, з яким також була укладена партнерська угода. Арт-хаб «Мистецька фортеця» є проектом Міністерства культури та інформаційної політики України на базі ХНАТОБ імені М.В. Лисенка і стартував 12 травня 2024 року.

Крім мистецьких цілей, проєкт має просвітницькі та арт-терапевтичні цілі, в межах проєкту заплановано більше 100 заходів, зокрема концерти для жителів деокупованих територій.

Зокрема в межах проєкту до Харкова завітав Театр імені Лесі Українки з виставою «Академія сміху» [40].

Через дії двох персонажів п'єси Автора і Цензора глядач знайомиться з кухнею авторської творчості, відповідальністю автора за свої твори, персонажі переростають театр, входять в життя глядача – жителя Харківщини, Дергачівської чи Куп'янської громади.

Також в межах цього проєкту відбувся «Пташиний концерт» (Kharkiv MusicFest) [39].

До «Пташиного концерту» увійшов бароковий опус Г. Телемана «Канаркова кантата» та модерна сюїта італійського композитора О. Респігі «Птахи» [39], остання трансформувала низку барокових композицій для клавесину чи лютні у новий мерехтливий твір для харківського оркестру з чудовим відеорядом.

“Український театр став унікальним простором, де війна стає не лише тлом, але й основним змістом вистав. Це дає змогу знову й знову говорити про національну ідентичність, любов до країни та силу людського духу” [62], - Євген Нищук

Сучасний український театр – це поєднання новаторства та традицій. В ньому переплітаються елементи класичних постановок, експериментальних підходів, культурного осмислення історії та політичних протестів. Він віддзеркалює історичні події, актуальні

суспільні питання, культурні виклики та українську національну ідентичність.

Політична криза, війна та інші соціальні проблеми значно вплинули на тематику сучасних постановок. Війна на сході України, Майдан, проблеми переселенців та національної самоідентифікації знаходять відображення у численних виставах [62]. Театр стає місцем, де людина може осмислити важкі події, знайти розраду та відповіді на хвилюючі питання.

Сучасний український театр сьогодні проходить новий етап свого розвитку, особливо на тлі війни. Військові події значно вплинули на тематику та глибину театральних постановок та сприяли появі нових вистав, які піднімають болючі соціальні та моральні теми.

Українські режисери використовують сцену як плацдарм для осмислення війни, болю втрат та героїзму українського народу [62]. Це справжній культурний спротив та спосіб вплинути на сучасне суспільство.

Війна стала ключовою темою вистав, які відображають реалії сьогодення, зосереджуються на історіях людської стійкості. Багато українських театрів працюють у бомбосховищах та підвалах, а іноді вистави супроводжуються сигналами повітряної тривоги.

Тематика війни стає центральною у багатьох виставах. Режисери піднімають питання національної ідентичності, героїзму та болю втрат. Також набирають популярності моновистави та камерні постановки, які дозволяють більше занурити глядача у емоційні переживання.

Через ризики для митців та глядачів театри розширюють свою діяльність на цифрові платформи. Це дозволяє виставам бути доступними за будь-яких обмежень. Також деякі театральні колективи виїжджають за кордон на гастролі заради того, аби висвітлювати реалії українського народу під час воєнного стану.

Під час воєнного стану український театр набув символічного значення як форма опору [2-3]. Театральні діячі активно поширюють інформацію про події в Україні, залучаючи глядачів до роздумів про сутність свободи, гідності, та людяності, які випробовуються війною.

Сучасний український театр часто переосмислює класичні твори, додаючи до них нові підходи та сучасні сенси. Постановки української класики, такі як твори Івана Франка та Лесі Українки, містять сучасні інтерпретації, нові риси і дають глядачам можливість дивитися знайомі сюжети в новому баченні.

Помітною тенденцією в українському театрі є розвиток документального жанру. Тут сюжети побудовані на реальних подіях, інтерв'ю та історіях людей [70].

Документальний театр стає простором для відкритої розмови про проблеми війни, травматичний досвід переселенців та соціальну нерівність. Документальні вистави, такі як «Майдан. Інферно» та «Театр переселенця» створюють глибокий емоційний зв'язок з глядачем та змушують задуматися над реаліями сьогодення [62].

Українські режисери активно впроваджують нові форми та експериментують з жанрами. Вже традиційними стають перформанси та інсталяції, сцена взаємодіє з сучасними технологіями. Такі постановки дозволяють глядачам по-новому зануритися у сучасне мистецтво.

Визначним українським режисером також є Влад Троїцький. Він є засновником театральної лабораторії «ДАХ» [32]. У його творчості поєднуються елементи української традиційної культури та експериментального театру. Режисер також є творцем гуртів «ДахаБраха» та «Dakh Daughters». Троїцький активно просуває українське мистецтво за кодоном.

Ще одним визначним режисером є Роман Віктюк, який пішов з життя у 2020 році. Його вистави відрізнялися своєю авангардною

естетикою та неповторним стилем, який поєднував драматизм та екстравагантність.

Однією з найгучніших постановок останніх років є вистава Івана Уривського «Альберт, або Найвищий принцип» в Театрі на Лівому березі. Ця вистава про втрати, проблеми війни та пошук сенсу життя.

На думку, керівника Національного театру ім. Марії Заньковецької Максима Голенка, сьогодні українці відкривають для себе «неймовірні пласти української культури і розстріляного відродження». І фактично умовний новий український театр «виховує глядача» та є варіантом енергетичного перезавантаження під час війни. “Театр – це живе, і глядач приходиться за цим. Плюс цей простір почав відкриватися по-новому, нести новий сенс. І ми навчилися про це говорити. Людям це стало дуже потрібно під час війни. Вони реально пропрацьовують свої травми. І якщо це робиться в адекватній формі, це сприймається”, - зазначив режисер [32].

Також Максим Голенко наголошує на тому, що для суспільства відкриваються нові пласти української культури та розстріляного відродження, і це дуже цікавить українців. Це підштовхує театр розкиватись, змінюватись та виходити з постколоніальної спадщини.

«У Львові, ми зайшли в максимально зачинений, закритий простір і намагаємось його відкрити, працювати за адекватними правилами, так, як це повинен робити сучасний театр – відкрити нормальний штатний розклад, завести проєктних грантових менеджерів, без яких, наприклад, театр неможливий, зібрати найкращих митців, які залишились на нашому просторі, когось повернути з-за кордону, щоб людина зрозуміла, що їй важливо зараз працювати в своїй країні, що в цьому є сенс», – розповідає Голенко [37].

Французький режисер Ролан Озе презентував у Києві виставу «Ми, Європа, бенкет народів», над якою він працював разом з Київським народним театром «Вавилон».

"Моя мета не в тому, щоб, наприклад, піти до Національного театру і сказати: добре, бла-бла-бла, ми французи і ми приїхали. Ми хотіли працювати з молодими людьми, і де можливо, щоби там була можливість говорити про майбутнє цих молодих людей у контексті майбутнього Європи", - розповідає режисер.

Ця вистава порушує проблеми історичного минулого Європи. Сучасна дискусія неможлива без урахування загарбницької війни росії проти України, і це безумовно впливатиме на процеси, які відбуватимуться на теренах європейського континенту [32].

Художня керівниця і режисерка театру "Вавилон" Ірина Савченко розповідає, що цей проєкт став справжнім викликом як для неї, так і для колективу. Робота над виставою почалась у листопаді 2023 року і відтоді актори та режисери невтомно працювали, проводили репетиції, готуючись до майбутньої прем'єри.

«Ми розкажемо історію про Європу та Україну в Європі, про війни і Велику Війну, про непохитну Віру в Людину і неймовірну Любов до світу. Це велика робота, яка забирає багато фізичних та моральних сил. Ми ніколи не працювали в такому інтенсивному режимі - два тижні щоденних шести годинних репетицій! Але ми розуміємо всю відповідальність і максимально зробимо все, щоб нас почули. І в Україні, і Франції. Бо усе, що зараз робимо, - то народна дипломатія. Вона теж працює на нашу Перемогу!» [32].

У всі часи театр відігравав значну роль у формуванні національної ідентичності. Особливо популярними стають вистави, які розкивають історію та культурну самобутність України. Через вистави режисери та драматурги намагаються відновити історичну пам'ять, висвітлити важливі моменти національної історії, як, наприклад, Голодомор, визвольні змагання чи українське козацтво.

Від 22 лютого 2022 року деякі українські театри перетворилися на волонтерські штаби. Якись театри стали прихистком для внутрішньо

переміщених осіб, якісь роздавали одяг, їжу, ліки та речі першої необхідності. Хтось не припиняв основної діяльності, і крім волонтерства, показував безкоштовні вистави на сценах в укритті, щоб морально підтримати український народ. А митці, які не могли цього зробити через обстріли театрів, організовували мобільні групи та розігрували вистави на станціях метро, у лікарнях, на вулицях та на передовій для військових.

Така підтримка та відкритість викликала у людей велику прихильність та довіру. Мистецькі заклади стали ближчими. Це дало свої плоди і в подальшому вплинуло на відвідуваність театрів.

Зазвичай, багато людей ідуть в театр по відпочинок та розваги. Адже це чудова можливість відволіктись від воєнних реалій, зняти стрес, розслабитися, посміятись, відчувати подих мирного життя.

Сучасна драматургія, яка переосмислює тему війни, викликає не менший інтерес у глядачів. Починаючи з 2013 року, українські автори створили чимало п'єс, які активно ставляться на сценах театрів. Зокрема, серед відомих творів — роботи Павла Ар'є.

П'єса «На початку і наприкінці часів» розповідає про сім'ю, яка залишилася жити в Чорнобильській зоні, а «Слава героям» досліджує долі двох ветеранів Другої світової: бійця УПА та солдата радянської армії, які опинилися в одній лікарняній палаті [32].

Значний суспільний відгук отримала також п'єса Наталки Ворожбит «Погані дороги», присвячена подіям сучасної російсько-української війни.

У 2022 році була друга драматургічна хвиля, що рефлексувала вже на події повномасштабного вторгнення. Вистави за сучасними творами дають людям можливість прожити внутрішні травми, глянути на проблеми збоку, знайти відповіді на болючі питання, відпустити накопичені емоції, відчувати, що вихід з будь-якої ситуації можна знайти.

В сучасній українській драмі та класиці публіка шукає власних кумирів та героїв, свою ідентичність. Є бажання гордитися культурним та історичним надбанням. Глядачі цінують якість постановки та нові рішення у виставах. І коли у виставі відразу кілька згаданих складових, вона неодмінно стає хітом, який усі хочуть побачити.

Дуже якісну роботу випустив Київський національний театр ім. І. Франка. Нова постановка Івана Уривського майже відразу викликала резонанс. Слід зауважити, що завдяки молодим режисерам та акторам до Театру ім. І. Франка підтягнулася молода аудиторія, яка до того театром не цікавилася або мала негативний досвід походу в рамках навчальної програми у шкільні роки.

Глядачів захоплюють сучасне переосмислення класичних творів, символічні художні рішення, тонкий гумор, непласкі образи героїв.

Постановки Уривського можна порівняти з квестами: у міру свого досвіду і знань глядач розгадує загадки режисера, розкодує художньо зашифровані символи і знаки, розмірковує й аналізує побачене. І його прем'єра «Марія Стюарт» за п'єсою Фрідріха Шиллера не виняток.

Публіці резонують актуальні теми такі як боротьба за владу, пошук способів вирішення конфліктів, вибір між коханням і життям, правдою і брехнею, перевірка на вірність і дружбу, вплив соціуму на життя людини, питання недоторканності і всездозволеності правителів, право на втому й особисте життя. А також оригінальне режисерське й художнє вирішення - боротьбу за владу двох королев постановники перемістили на поле фешн-індустрії, зробивши Єлизавету власницею бутику одягу.

Харківська область – одна з найбільших за кількістю закладів культури та рівнем культурного життя [70]. Водночас – одна з найбільш постраждалих у цій сфері. Пошкоджено багато закладів культури, будівлі потребують ремонту, а колективи - безпечних приміщень для репетицій та виступів. Треба відновлювати культурне життя міста, куди повертається все більше мешканців.

Наприклад, театр ляльок у Харкові нещодавно зіграв першу виставу у дворі. Актори зіграли «Вертеп. Війна. Вірші» за поезією Сергія Жадана. 12 жовтня під час осінньої сесії Парламентської Асамблеї Ради Європи (ПАРЕ) відбувся офіційний культурний захід на підтримку України. Ця подія унікальна тим, що на ній було поєднано живе динамічне мистецтво та музика. Головна місія заходу – ще раз нагадати Європі про важливість миру та протистоянню російській агресії. 16 березня 2022 року внаслідок авіаудару, який нанесли росіяни, було вщент зруйноване приміщення Донецького академічного обласного драматичного театру у Маріуполі. Тоді загинуло багато людей, які ховалися у сховищі будівлі. Проте, театр відновив свою діяльність на сцені Закарпатського академічного театру. 16 липня в Ужгороді відбувся показ вистави «Крик нації...».

20 травня 2023, в день, коли виповнювався рік, як українські захисники Маріуполя та «Азовсталі» перебувають у полоні, відбулася вистава «Azovstal. Голоси». Це світла та надихаюча історія про оборону Маріуполя, що складається із монологів про духовні цінності кожної людини. У виставі використано збірні образи захисників, але такі, що нагадують конкретних персонажів: Пташка, Орест, Пілот гелікоптера та ін. [32].

Багато відомих акторів після 24 лютого стали волонтерами. Наприклад, відома акторка Ада Роговцева організувала на початку війни волонтерський штаб у себе вдома. Туди приходять наші захисники щоб поїсти, помитися та відпочити.

Також в лавах ЗСУ та Територіальної Оборони зараз служать українські актори. В їх числі легенда сучасного українського театру Ахтем Сеїтаблаєв, режисер Олег Сенцов, актори Олександр Печериця, Олексій Тритенко, Гарік Бірча, Андрій Федінчик, Андрій Луценко.

Після затяжного домінування російськомовного контенту та русифікації, сучасний театр активно працює над поверненням української

мови на сцену. Це допомагає глядачам відчувати свою мовну ідентичність, підтримує національну культуру.

Деякі українські театри у своїх постановках вже активно використовують мультимедійні елементи, інтерактивні декорації та світлові рішення. 3D-технології дозволяють змінювати декорації миттєво, а також відтворювати сцени, що передають атмосферу сучасного міста чи абстрактні образи.

Наразі український театр стикається з проблемою недостатнього фінансування. Багато театрів змушені працювати з обмеженим бюджетом, що дуже сильно впливає на якість сценічних постановок. Брак фінансів також зменшує можливість для гастролей та участі у різних театральних фестивалях.

Розвиток театральної галузі в Україні потребує неабиякої підтримки від держави. Інвестиції, створення грантових програм для молодих режисерів, забезпечення достатнього фінансування для регіональних театрів могли б значно підвищити рівень українського театрального мистецтва та допомогти молодим митцям розкрити свій потенціал.

Сучасний український театр знаходиться на стику старого й нового, традиційного і сучасного. Він є важливою частиною національної культури, яка розвивається всупереч викликам і перешкодам. Театр в Україні віддзеркалює сучасні соціальні проблеми та прагнення, сприяє збереженню ідентичності та національної пам'яті, втілюючи в собі надії на краще майбутнє.

3.3. Висновок до розділу 3

У цьому розділі ми висвітлюємо ключові виклики, з якими стикається сучасний театр, а також аналізуємо перспективи його розвитку в умовах глобалізації та цифровізації. Театральне мистецтво на

сьогоднішній день стикається з задачею адаптації до нових технологій, зокрема використання цифрових платформ та віртуальної реальності.

Разом з тим, ці виклики дають можливість нових перспектив розвитку. Театр має потенціал для інтеграції цифрових технологій, що дозволяє створювати інноваційні формати та експериментувати з художньою формою. Успішні приклади поєднання традиційних та сучасних форматів сприяють збагаченню театральної мови, пошуку нових способів залучення глядача та розширенню його аудиторії. Крім того, актуальні соціальні питання, які сучасний театр порушує у своїх постановках, сприяють розвитку критичного мислення, діалогу та суспільного впливу.

Таким чином, сучасний театр, попри численні виклики, залишається надзвичайно перспективною сферою мистецтва. Він здатен не лише зберегти традиції живого мистецтва, а й трансформуватися відповідно до потреб цифрової епохи, відкриваючи нові форми спілкування з глядачем та зміцнюючи свою роль як важливого елементу культурного життя.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі ми розглянули феномен сучасного театру як особливого культурного простору, який гостро реагує на різні мистецькі, соціальні та політичні зміни. Аналіз театралізації повсякденності показав, що театр виходить за класичні межі сцени та починає проникати в різні сфери нашого щоденного життя. Театр стає засобом соціальної комунікації та засобом самовираження. Сучасні театральні практики все частіше залучають глядача та надають йому активну роль, перетворюючи його на безпосереднього учасника вистави.

Концепція культури присутності в сучасному театрі дає можливість по-новому подивитися на класичну модель перегляду вистави. Завдяки новим технологіям та інтерактивності глядач має можливість зануритися у світ вистави, стати її частиною та мати змогу впливати на події.

Сучасний театр, інтегруючись у повсякденність, вимагає переосмислення традиційної культури присутності: відбувається зближення актора і глядача, стирається межа між реальним та сценічним простором, а сама театральна дія стає гнучкішою і адаптивною до умов реальності. Такі трансформації свідчать про зміну підходів до театру як мистецтва миті, де кожна взаємодія набуває значення особливого, унікального досвіду, що стає можливим лише тут і зараз.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсен Й. Сучасний театр: теорія і практика. Київ: Мистецтво, 2020. 312 с.
2. Апчел О. Глибинна травма та інтелектуальна лінь https://lb.ua/culture/2024/09/20/635574_glibinna_travma_intelektualna.html
3. Апчел О. Про український театр і про те, як його змінила війна. https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_ugo.html
4. Арто Антонін. Театр і його двійник. Переклад В. Беляєва. Київ: Видавництво "Мистецтво", 2006.
5. Барнард Ч. Постмодернізм та театр. Харків: Фоліо, 2018. 265 с.
6. Березовський М. Театральна режисура ХХІ століття. Львів: Априорі, 2021. 198 с.
7. Білаш В. Соціальна функція театру: від Античності до сьогодення. Одеса: Астропринт, 2019. 140 с.
8. Богданов І. Розвиток українського театру у контексті європейських тенденцій. Дніпро: Ліра, 2020. 224 с.
9. Бондаренко М.І. Сучасний театр і театралізація повсякденності: нові конфігурації культури присутності// Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес: Мат-ли всеукр. наук. теорет. конференції студ. і аспірантів 18-19 квітня 2024 р. - Харків: НТУ "ХПІ", 2024. - С.133-135.
10. Бойко О. Театральне мистецтво як соціальний феномен. Київ: Либідь, 2019. 177 с.
11. Васько Ю. Психологія сучасного театального глядача. Київ: Академперіодика, 2018. 130 с.
12. Вергеліс О. Театр та медіа у сучасному світі. Київ: Медіа Груп, 2020. 148 с.
13. Гогольфест <https://za.gogolfest.org/program>

14. Гончаренко С. Український театр: від фольклору до сучасності. Київ: Мистецтво, 2022. 190 с.
15. Городецький Ю. Мистецтво театру в умовах глобалізації. Львів: Палітра, 2017. 216 с.
16. Гумбрехт Г.-У. Продукування присутності. Що значення не може передати. Харків : IST Publishing, 2020. 186 с.
17. Декерт Л. Історія театрального мистецтва: від Античності до сучасності. Харків: Вища школа, 2019. 352 с.
18. Довженко В. Театр має відкрити свої кордони. <https://theatreonpodol.com/v-yacheslav-dovzhenko-teatr-maye-vidkryty-svoiyi-kordony-proteatr/>
19. Довженко О. Сучасна сценографія та її особливості. Київ: Театр, 2021. 140 с.
20. Долгополов І. Формування нових театральних жанрів у ХХІ столітті. Харків: Права людини, 2020. 156 с.
21. Єфремов В. Театральна культура як відображення соціальних процесів. Одеса: Ліра, 2018. 143 с.
22. Жуковська Н. Сучасний театр та його глядач. Київ: Академія, 2021. 119 с.
23. Іванов О. Режисерське мистецтво ХХІ століття. Київ: Мистецтво, 2020. 222 с.
24. Карась Т. Сучасний театр: від класики до постдраматичного. Львів: Апріорі, 2019. 162 с.
25. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: генеза, форми, поетика. Монографія. Київ: Київ.держ.ін-т театр.мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого, 2002.- 272 с.
26. Климов А. Постдраматичний театр і його роль у суспільстві. Київ: Пульсари, 2020. 140 с.

27.Коваленко К. Театр «Терра Інкогніта» з Маріуполя відновлює свою роботу у Києві. <https://tribun.com.ua/110121-teatr-terra-inkognita-z-mariupolja-vidnovljue-svoju-robotu-u-kievi>

28. Ковальчук Л. Інноваційні підходи у театральному мистецтві. Львів: Каменяр, 2018. 192 с.

29. Кондратюк В. Театральні практики у сучасній культурі. Одеса: Астропринт, 2021. 187 с.

30. 22.Кравченко М. Еволюція театру у контексті суспільних змін. Харків: Права людини, 2020. 208 с.

31. Куликов О. Театральні форми та їх трансформація у ХХІ столітті. Київ: Видавництво КМ, 2019. 150 с.

32. Культура як один з інструментів нашої перемоги. https://lb.ua/culture/2024/10/15/639923_kultura_yak_z_instrumentiv.html

33. Лауреатом премії імені Леся Курбаса у 2024 році став режисер Артем Вусик за постановку про досвід війни на Салтовці в Харкові. <https://mcsc.gov.ua/news/lauretom-premiyi-imeni-lesya-kurbasa-u-2024-roczii-stav-rezhiser-artem-vusyk-za-postanovku-pro-dosvid-vijny-na-saltivzi-v-harkovi/>

34. Литовченко В. Театралізація повсякденності: теорія та практика. Київ: Академія, 2022. 180 с.

35. Лисенко С. Сценографія сучасного театру. Київ: Мистецтво, 2021. 145 с.

36. Лук'янова О. Театр та перформанс як соціальне явище. Харків: Ранок, 2018. 138 с.

37. Максим Голенко. Там куди. https://lb.ua/culture/2024/10/19/640465_rezhiser_maksim_golenko.html

38. Мельниченко І. Український театр ХХІ століття: виклики та перспективи. Київ: Основи, 2020. 174 с.

39. «Мистецька Фортеця»: артисти Харківського театру опери та балету імені М.В. Лисенка презентували прем'єри в межах Українського

АРТ ХАБу. <https://mcsc.gov.ua/news/mysteczka-forteczya-artysty-harkivskogo-teatru-opery-ta-baletu-im-mv-lysenka-prezentuvaly-premyery-v-mezhah-ukrayinskogo-art-habu>

40. «Мистецька фортеця»: до Харкова завітали актори театру імені Лесі Українки з виставою «Академія сміху». <https://mcsc.gov.ua/news/mysteczka-forteczya-do-harkova-zavitaly-aktory-teatru-imeni-lesi-ukrainky>

41. Міллер А. Соціальні функції театральних вистав у сучасному суспільстві. Київ: АСТ, 2019. 126 с.

42. Морозова О. Психологічні аспекти сучасного театру. Київ: Медуза, 2021. 134 с.

43. Мухіна Т. Театральні експерименти у ХХІ столітті. Львів: Каменяр, 2020. 120 с.

44. Нагорний В. Соціальна драматургія у сучасному театрі. Київ: Мистецтво, 2020. 162 с.

45. Новотарський М. Історія українського театру: від великої театральної реформи до наших днів. https://lb.ua/culture/2023/12/17/589138_istorya_ukrainskogo_teatru_vid.html

46. Орлов П. Театральна критика та її вплив на сучасний театр. Київ: Академвидав, 2021. 128 с.

47. Павловський В. Театральна антропологія: нові підходи. Київ: Пульсари, 2019. 144 с.

48. Петров С. Перформанс та його значення у сучасному театрі. Київ: Культура, 2021. 132 с.

49. Поліщук Н. Сучасний театр та його глядацька аудиторія. Київ: Либідь, 2022. 147 с.

50. Приходько О. Постмодерністський театр та його вплив на суспільство. Львів: Априорі, 2020. 155 с.

51. Радзіховська О. Як зрозуміти сучасний тетар? Гайд від українських театральних режисерів / О. Радзіховська [Електрон.ресурс]. - Режим доступу: <https://bit.ua/2019/11/theatre-2/>
52. Рибалка Л. Феномен театралізації у сучасному суспільстві. Київ: Основи, 2018. 129 с.
53. Рижова І. Театральний перформанс як соціальний коментар. Київ: Мистецтво, 2020. 138 с.
54. Седінова В. Соціальні функції театру в епоху глобалізації. Київ: Вища школа, 2019. 148 с.
55. Сердюк Ю. Психологічні особливості сприйняття сучасних театральних вистав. Київ: Наукова думка, 2021. 133 с.
56. Сидоренко Т. Медіатизація театру в сучасному світі. Київ: Медіа Груп, 2020. 142 с.
57. Смирнов В. Театр та перформативні практики у сучасній культурі. Львів: Палітра, 2021. 156 с.
58. Соболев Д. Театральна режисура: нові тенденції та підходи. Київ: Пульсари, 2018. 128 с.
59. Соколов А. Соціальний театр: від класики до сучасності. Київ: Либідь, 2020. 165 с.
60. Соломаха О. Театральна гра як відображення соціальної дійсності. Харків: Фоліо, 2021. 175 с.
61. Стародуб Л. Постдраматичний театр у контексті сучасного мистецтва. Київ: Академія, 2019. 159 с.
62. Театральний бум і київські прем'єри. https://lb.ua/culture/2024/05/13/612970_teatralniy_bum_i_kiivski_premieri.html
63. Теллер К. Про українську виставу «Конотопська відьма» написали в The New York Times. <https://harpersbazaar.com.ua/news/culture/pro-ukrayinsku-vystavu-konotopska-vidma-napysaly-v-the-new-york->

times/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR1e0Uj0BhCE3upyXpaERjplB7
eZ4irV6JnGr2Zgk-5JOT-
wjZfk7HvHw_aem_AbhhqHLZEUSC0BHeOT4KtHW0Zw6hEShCDgeTpkS7
TbBgTyWkG5m-buAaBEUbGZSPYrvYLUGpjdOp4HseyKYM4XHZ

64. Тимошенко В. Інтерактивний театр: нові форми та методи. Київ: Мистецтво, 2020. 136 с.

65. Титар О. В. Прикордонна ідентичність і теорії культурної травми в Україні // Ідентичності в умовах пограниччя: Мат-ли міжнар.наук.конференції (Ужгород, 27-28 січня 2021 року)/ за заг. Ред.П. Леню. Ужгород: ТОВ РІК-У, 2022. - С.10-16.

66. Титар О. В. Травма війни та філософсько-психологічні проблеми сучасності // Збірник мат-лів Міжнародної науковопрактич.конференції “Актуальність та особливості наукових досліджень в умовах воєнного стану” (24 травня 2022 р., МВС України, НТУ “КП”, ДВНЗ“УжНУ”Київ-Ужгород: МВС України, НТУ “Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського”, ДВНЗ “Ужгородський національний університет”, 2022.ДНДІ МВС України <https://dndi.mvs.gov.ua>

67. Титар О. В. Філософія творчості: Значення метафори у мистецтві // Філософія науки, техніки і архітектури в гуманістичному вимірі: Мат-ли III Міжнар. Науково-практ.конф. (м.Київ, 12-13 лист.2021 р..КНУБА).Част.II/відп.за вип.І.В.Чорноморденко. Київ:КНУБА, 2021.- С.106-109

68. Ткаченко І. Театральне мистецтво в умовах постіндустріального суспільства. Одеса: Астропринт, 2018. 184 с.

69. Трифонова О. Театралізація повсякденного життя у сучасному суспільстві. Київ: Академперіодика, 2021. 120 с.

70. Харківщина є однією з найбільш постраждалих областей у сфері культури <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3689120-harkivsina-e-odnieu-z-najbils-postrazdalih-oblastej-u-sferi-kulturi-tkacenko.html>

71. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. - Berlin: Suhrkamp, 2012. 378 s.
72. Fischer-Lichte E. *Philosophical Theatre: Some Reflection on the Concept* // *Anglia*. – 2018. – Volume 136. Issue 1. – Pp.43-60. Doi: <https://doi.org/10.1515/ang-2018-0008>, site www.degruyter.com
73. Fischer-Lichte E. *Semiotik des Theater* / in 3 Bände. - Tübingen: Narr, 1983. 268s.
74. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008. 336c.
75. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006. 214 c.
76. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 172 c.
77. Haydegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935–1936*. X.: Klostermann, 2012. 118S.
78. Helbo A. *Les Mots et les gestes: Essai sur le théâtre*. Paris: Presses Univ. Septentrion, 1983. 117 p.
79. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City. 1958. 208 c.
80. Oldenburg R. *Celebrating the Third Place: Inspiring Stories about the “Great Good Places” at the Year of Our Communities*. New York: Marlowe&Company, 2000. 336 p.
81. Oswalt L. *The Life Performance and Media: The Question of Presence*. Berlin, 1995. 236 c.