

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ВУЛИЧНИЙ ТЕАТР В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ (ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА ВІТЧИЗНЯНИЙ ДОСВІД)

Виконала:

здобувач вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Ксенія УС

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри режисури ХДАК
Ольга ЛАЧКО

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА
- 2) доцент, кандидат мистецтвознавства,
керівник школи драматургії та сценарної
майстерності «Сценарист UA»
Анна КУРІННА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЕЄВ /
«18» січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
06 листопада 2019 року

ЗАВДАННЯ **на виконання кваліфікаційної роботи магістрантки** **Ксенії УС**

1. Тема: **Вуличний театр в контексті сучасної видовищної культури**
(європейський та вітчизняний досвід)

науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури ХДАК

Ольга ЛАЧКО

затверджені рішенням кафедри режисури від 06 листопада 2019 р.

2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджується становлення вуличного театру в світовій видовищній культурі.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

Вступ

Розділ 1. Теоретичні основи і методи дослідження вуличного театру в контексті видовищної культури

Розділ 2. Особливості розвитку та функціонування вуличного театру в контексті світової видовищної культури

Розділ 3. Тенденції становлення і розвитку вуличного театру у сучасному культурно-мистецькому просторі України

Висновки

Список використаних джерел

Додатки

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		
Розділ 1	кандидат мистецтвознавства Анна Курінна		
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, Світлана Шумакова		
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		
Висновки	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства Анна Курінна		
Додатки	кандидат мистецтвознавства, Світлана Шумакова		

6. Дата видачі завдання – 06 листопада 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	30.11.2019	
2.	Розділ 1	31.03.2020	
3.	Розділ 2	26.06.2020	
4.	Розділ 3	15.10.2020	
5.	Висновки	27.11.2020	
6.	Список використаних джерел	11.12.2020	
7.	Додатки	29.12.2020	
8.	Редагування тексту	11.01.2021	
9.	Збір рецензій	15.01.2021	

Магістрант

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(ім'я та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ	
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження вуличного театру	10
1.2. Методи дослідження	14
1.3. Визначення основних понять дослідження вуличного театру	16
Висновки до розділу 1	20
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ	
2.1. Генеза вуличного театру	21
2.2. Класифікація вуличних вистав	32
2.3. Інтерактив – як основний метод роботи актора вуличного театру	45
2.4. Основні виразні засоби при створенні вуличної вистави	52
Висновки до розділу 2	56
РОЗДІЛ III. ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ	
3.1. Парадигма розвитку українського вуличного театру: становлення фестивального руху і театральних вистав просто неба	57
3.2. Основні принципи режисури вуличних вистав	63
3.3. Тенденції розвитку вуличного театру в Україні	68
Висновки до розділу 3	73
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	76
ДОДАТКИ	86

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження зумовлене популяризацією вуличного театру як соціально-культурного явища, адже вуличні вистави – це одна з найбільш ефективних форм комунікації в умовах відкритого простору. Сценічним майданчиком для вистави можуть слугувати торгові центри, автостоянки, зони відпочинку, кампус коледжу або університету, вуличні тротуари; актори, що виступають у вуличних театрах, варіюються від вуличних музикантів до організованих театральних труп або груп, які хочуть експериментувати з театральним простором та просувати свою творчість серед масового глядача.

Підкреслюючи неповторність вуличного театру, звертаємося до праць одного із найавторитетніших театрознавців Патріса Паві, який стверджував, що означений вид театру здійснює масштабний, публічний психологічний вплив та втілюється в розважальних або виховних функціях [32]. Тобто вуличний театр відіграє універсальну роль соціокультурної комунікації, маючи свою цілісну видовищну культуру, може торкатися як гострих соціальних проблем, так і носити розважальний характер.

Сучасна вулична вистава – феномен на перехресті багатовікових традицій народної культури і постмодерну, свята і повсякденності. З одного боку – її витoki йдуть крізь століття в давні часи, з іншого боку, вулична вистава к. ХХ – п. ХХІ ст. – багато в чому феномен постмодерністської свідомості. Такі риси сучасного вуличного театру, як синтез жанрів і стилів, звернення до художніх традицій минулого в сучасному іронічному трактуванні, різноманітність інтердисциплінарних творчих форм, тобто форм, що виникають в процесі взаємодії різних видів мистецтва, роблять його чимось більшим, ніж просто хранителем народної культури. Насиченість спецефектами, використання інноваційних технологій та нових засобів виразності робить цей вид мистецтва

все більш затребуваним як в Європі, так і в Україні. Означене дослідження націлене охарактеризувати сучасну ситуацію і перспективи розвитку вуличного театру, враховуючи іноземний та вітчизняний досвід.

Актуальність дослідження обумовлена зростанням інтересу до видовищних форм сучасної культури. Моніторинг українського ринку послуг у сфері івент-менеджменту призводить до усвідомлення проблеми безсистемних досліджень щодо різноманіття видовищних форм та їх впливу на культурно-дозвільне середовище. Запозичуючи іноземний досвід розвитку видовищної культури, варто розпочати дослідження моделі розвитку вітчизняного вуличного театру та його значення у формуванні нових мистецьких практик з точки зору художньої цінності продукту. Означене дослідження націлене охарактеризувати сучасну ситуацію і перспективи розвитку театру просто неба, враховуючи іноземний та вітчизняний досвід.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно плану наукових досліджень, затвердженого на засіданні кафедри режисури Харківської державної академії культури (протокол № 12 від 05.02.2020 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* – розкрити специфіку вуличного театру в контексті вітчизняної та іноземної видовищної культури.

Реалізація поставленої мети зумовлює необхідність вирішення ряду **завдань**:

- систематизувати джерельну базу дослідження;
- розробити комплекс методів дослідження;
- проаналізувати теоретичне осмислення феномену вуличного театру;
- простежити генезу вуличного театру в контексті світової видовищної культури;

- з'ясувати класифікацію вуличних вистав;
- визначити основні методи роботи актора вуличного театру
- з'ясувати виразні засоби, що використовуються при роботі над виставою просто неба
- простежити парадигму становлення українського фестивального руху вуличних театрів
- визначити основні принципи режисури вуличних вистав
- окреслити тенденції розвитку вуличного театру у культурно-мистецькому просторі початку XXI ст.

Об'єктом дослідження є – сучасна видовищна культура.

Предмет дослідження – тенденції розвитку вуличного театру в вітчизняній та світовій видовищній культурі.

Методи дослідження. Робота ґрунтується на застосуванні комплексу підходів та методів. Методологічною основою дослідження є мистецтвознавчий, культурологічний та театрознавчий підхід, які дозволяють сформулювати теоретичне підґрунтя для вивчення вуличного театру в контексті сучасної видовищної культури. Для розкриття тематики магістерської роботи було використано наступні наукові підходи та методи: *метод термінологічного аналізу*, який дозволив надати повну конструктивну характеристику поняттю вуличного театру; *компаративний метод* використовувався для порівняння характеристик режисури вуличного театру та режисерської діяльності у класичному (традиційному) театрі; *метод аналізу* зумовив розбір використання новітніх технологій у вуличній виставі та дав змогу опрацювати матеріали, які стосуються вуличного театру; *міждисциплінарний підхід* надав конкретики та розширення культурологічним та мистецтвознавчим вимірам в осмисленні вуличної вистави; *історичний підхід*, який висвітлив параметри формування вуличних вистав та фестивалів під відкритим небом; *мистецтвознавчий підхід*

сприяв визначенню художніх особливостей вуличного театру; *культурологічний підхід* застосовувався для виявлення культурологічних особливостей вуличного театру в системі розвитку видовищної культури.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що уперше досліджено видовищну специфіку сучасного вуличного театру, його естетичне значення й основні художні завдання.

Удосконалено:

- понятійний апарат дослідження, а саме мистецтвознавчі визначення щодо основних наукових концептів вуличного театру

Набуло подальшого розвитку:

- поглиблення та систематизація знань щодо еволюції й соціально-культуротворчої місії вуличного театру;
- визначення особливостей роботи режисера та актора вуличного театру.

Практичне значення магістерського дослідження полягає в можливості застосування теоретичних матеріалів в подальшому поглибленому дослідженні вуличного театру в контексті сучасної видовищної культури. Результати дослідження можуть бути корисними молодим науковцям, використовуватися для підготовки спецкурсів та методичних посібників для студентів мистецьких ВНЗ. Робота може стати корисною для практичної підготовки режисерів масових видовищ та шоу-програм.

Апробація результатів дослідження. Основні наукові положення, результати, висновки і текст магістерського дослідження обговорено на теоретичних семінарах кафедри режисури Харківської державної академії культури.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на наступних конференціях: Міжнародна студентська наукова конференція «Теоретичне та

практичне застосування результатів сучасної науки» (Молодіжна наукова ліга, м. Запоріжжя), II Міжнародна науково-практична конференції «Пріоритетні шляхи розвитку науки та освіти» (Львівський науковий форум, м. Львів, 2020 р.).

Основні наукові результати і висновки дослідження містяться у двох публікаціях:

1. Ус К.А. Театр на воді як нова мистецька траєкторія вуличного театру / К. А. Ус // Теоретичне та практичне застосування результатів сучасної науки : матеріали міжнар. студ. наук. конф. Т. 4, (27 листопада 2020 р.) – Запоріжжя, Україна: Молодіжна наукова ліга, 2020 р. – С. 134.
2. Ус К.А. Вуличний театр як невід'ємна частина світової фестивальної культури / К. А. Ус // Пріоритетні шляхи розвитку науки та освіти : матеріали II міжнар. науково-практ. конф. (29-30 листопада 2020 р.) – Львів : Львівський науковий форум, 2020. – С. 11.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаної літератури з 95 найменувань, та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи 98 сторінок, основний текст викладений на 75 сторінках.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження вуличного театру

Виникнення вуличного театру як соціокультурного явища пов'язане з початком формування театрального мистецтва. На певних етапах еволюції суспільства і культури вуличний театр, як і багато інших соціокультурних явищ, досягає піку розвитку і стає об'єктом наукової уваги та предметом теоретичного осмислення. Історіографія вуличного театру включена в освітні стандарти з підготовки театрознавців, акторів, режисерів масових театралізованих вистав і базується на нечисленних дослідженнях в області вуличного театру. Саме тому є значна потреба теоретичного аналізу природи вуличного театру, систематизації основних принципів створення вистави просто неба та визначення ключових етапів формування його нових форм.

Вуличний театр — це не лише специфічна форма художньої культури, але й надбання театрального мистецтва загалом. Означене явище не лише естетично, а й соціально, психологічно і навіть морально об'єднує та згуртовує людей, ініціює колективне світосприйняття. У цьому сенсі вуличний театр відіграє важливу для суспільства роль соціокультурної комунікації, виконуючи розважальну, дозвільну та виховну функції.

Сучасне мистецтвознавство часто акцентує на ігровій природі вуличного театру. Ця достатньо поширена позиція, що має багато прихильників, відбита в праці Й. Хейзенги «Homo Ludens» [59]. Особливо цікавою є спроба Й. Хейзенги пов'язати ігрову імітацію зі святом. Святковий настрій — це надзвичайно важливий стимул ігрової імітації, що поступово трансформується у святкове видовище. Імітація передбачає виникнення символу і символічного

відтворення імітованої дійсності, що, у свою чергу, потребує глядача, здатного оцінити ці ігрові зусилля. Свідченням символічного сприйняття й опанування світу є поширеність «двійників» людини — масок, ляльок, маскарадних костюмів, сакральна природа яких свідчить про подолання людиною кордону часу та простору, реального й гіперреального. У процесі ігрової імітації створюється паралельна реальність, відбувається подвоєння світу, усувається або посилюється відчуження реального й ілюзорного. Завдяки цьому видовищу людина долучається до світу ідеальної культури, де в межах ігрової культури намагається вирішувати загальні проблеми: страхи, стреси, очікування, сподівання і інші важливі для неї емоційні переживання, — шукає адекватної відповіді і знаходить їх.

На нашу думку, вуличну виставу необхідно розглядати з точки зору її внутрішньої організації, передбачити наявність амбівалентності суб'єкта й об'єкта вистави, тобто того суб'єкта, який споглядає, спостерігає, очікує. Гра у вуличному театрі як видовище й елемент культури є багатоаспектною, що забезпечує варіативність. Таку гру можна розглядати як засіб пізнання й інтимізації відносин між людиною і світом, людиною і суспільством, між самими людьми. Гра, як видовище, важливий засіб соціалізації людини, вона посідає важливе місце в системі культурних цінностей суспільства, яке у своїй динаміці стимулює розвиток різних мистецтв, спрямованих на забезпечення людського дозвілля. Відпочинок особистості, засоби його організації, кількісні та якісні показники належать до важливих чинників розвитку сучасного суспільства. Прагнення до розваги є функціональною або компенсаторною потребою людини та належить до процесів регуляції емоційного життя. При цьому виникають специфічні жанри видовищного мистецтва, пов'язані з окремими розважальними видами художньої культури. Однак, вуличний театр, окрім розважальної функції, виконує соціальну, просвітницьку, освітню та виховну, тобто слугує одним з

найважливіших засобів соціалізації людини: долучає її до системи тих норм і цінностей, яка домінує в суспільстві.

Аналіз джерельної бази дослідження засвідчив недостатню розробленість мистецтвознавчої сутності такого явища, як вуличний театр. Одна із сучасних дослідниць мистецтва О. В. Шаміна зазначає: «...огляд нечисленних публікацій, присвячених проблемам стану та розвитку видовищ, дозволяє стверджувати, що надзвичайно великий і різноманітний емпіричний матеріал, а також велика кількість оригінальних соціально-художніх явищ сучасності не осмислені на філософському, культурологічному рівні й не висвітлені в науковій літературі. Не вироблені точки зору щодо динаміки розвитку видовищ у зв'язку з нагальними питаннями суспільного життя, бракує повноцінного аналізу сучасного видовища як однієї з найпопулярніших форм художньої культури. Недостатньо вивченими є теоретичні питання сучасного видовища» [63].

У наукових дослідженнях вуличного театру можна виокремити наявність, з одного боку, довідково-енциклопедичних видань, а з іншого — спеціальних науково-монографічних праць переважно зарубіжних дослідників. Важливими для означеної теми дослідження є історичні й теоретичні надбання дослідників вуличного театру: Д. М. Генкіна, М. М. Євреїнова, Ж. К. Круза, Б. Мейсона, П. Паві, А. Д. Силіна та ін.

Термінологічний пласт роботи було звірено з енциклопедичними виданнями та довідковою літературою: «Словник театру» (П. Паві) [32], «Культура і культурологія» [21], «Український тлумачний словник театральної лексики» (В. Дятчук та Л. Барабан) [13], «Велика радянська енциклопедія» [34], «Популярна художня енциклопедія» (В. Польовий) [35], «Режисура свят і видовищ» (Ю. Черняк) [62] та ін.

Вуличний театр завжди привертав до себе глядачів здатністю сильного емоційно-психологічного впливу. Це було зумовлено новизною побаченого, його

незвичністю, красою або огидою, смішним або жахливим, добрим чи злим, сильним або вбогим, яскравою і відданою любов'ю або шаленою і непримиренною ненавистю тощо. Вуличний театр активно впливав на внутрішній світ людини, допомагаючи вирішенню питання впорядкування, гармонізації своїх відносин з природою, суспільством, державою, з друзями і ворогами. Патріс Паві, один із найавторитетніших дослідників театру, розглядав вуличний театр з позицій його інституціональної форми та публічного психологічного впливу на людей. При цьому інституціональність виявляється у достатньо детальному переліченні місць виступу вуличних акторів і основних ознак цієї форми театру, а публічний психологічний вплив утілюється в розважальних або виховних функціях [32, с. 238].

Цікаво аналізує явище вуличного театру англійський мистецтвознавець Б. Мейсон. Слід зазначити, що цей автор у своєму дослідженні в багатьох аспектах дотримується позиції П. Паві. Згідно з думкою Б. Мейсона, вуличний театр є соціально-естетичним масштабний явищем: «сольні й колективні, музичні й пластичні, театри інсталяції, вогню і води та інші використовують можливості вуличного простору» [89]. Вистави вуличних театрів задовольняють людську цікавість і водночас є джерелом нових знань, виховують і розважають людину, надаючи їй можливості відпочити. Яскраві, барвисті театральні експерименти змушують людей естетично переживати, стимулюють виникнення індивідуальних і колективних емоцій, надають людині відчуття емоційного задоволення й колективної згуртованості. На цьому акцентував ще у XVIII ст. Ж. Ж. Руссо, зазначаючи, що різні видовища визначаються «наданим задоволенням, а не користю. Якщо задоволення і користь збігаються — нехай щастить, але головне для них подобатися, і якщо публіці весело — мета досягнута» [40].

Отже, аналіз джерельної бази дослідження засвідчив недостатню розробленість термінологічного апарату досліджуваного явища в контексті світової видовищної культури. Перспективним напрямом подальшого дослідження є висвітлення внутрішніх організаційних моментів створення вистав просто неба та їх трансформації у системі видовищних мистецтв.

1.2. Методи дослідження

Наука володіє достатньою кількістю методів, які можливо використовувати для вирішення науково-дослідницьких завдань. Завдяки вірно обраній методологічній базі магістерського дослідження вдалося ефективно поглибити й розширити характеристику вуличного театру, як синтетичного явища.

Під час обрання методології ми зверталися до праці «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» В.Шейко і Н.Кушнарєнко [65], та «Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства» В.Шейко, Ю.Богущкий та Н.Кушнарєнко [64]. Конкретні рекомендації для мистецького дослідження знаходимо у посібнику С.Гордєєва та С. Шумакової «Магістерська робота: методичні рекомендації до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» [25].

Отже, методологія нашого дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових методів та підходів. Мета дискурсу наукової роботи є результатом синтезу позицій мистецько-культурологічних вимірів, адже явище вуличного театру існує на стику взаємодії різноманітних мистецтв (театру, танцю, музики), що є типовим для стану видовищної культури. У вибраній темі магістерського дослідження було

використано *театрознавчий метод*, що допоміг краще зрозуміти обрану проблематику дослідження, виявити основні режисерські прийоми в роботі над виставами просто неба, визначити специфіку акторської гри, яка базується на гіперболізації та імпровізації.

Термінологічний метод дозволив проаналізувати основні наукові поняття дослідження та дати їм повну конструктивну характеристику.

Компаративний метод пов'язаний з порівнянням характеристик вуличного театру, вистав просто неба, фестивалів та виявленням їх провідних особливостей. Цей метод дозволив нам зробити аналіз сучасних форм вуличного театру та використання в них широкого спектру новітніх технологій, як системи виразних засобів.

Метод аналізу надав змогу опрацювати матеріали, які безпосередньо стосуються вуличних театрів та вистав просто неба, дозволив висвітлити механізм використання новітніх технологій та інновацій: аквасцени, 3-D маппінгу, голографічного шоу, піротехнічних ефектів тощо.

Також нами було застосовано *міждисциплінарний підхід*, який сприяв розширенню спектру інтерпретації концептів досліджуваного матеріалу, надав конкретики культурологічним та мистецтвознавчим вимірам в осмисленні означеної проблеми.

Історичний підхід використовувався для розкриття генези вуличного театру: дозволив виявити специфіку означеного явища, висвітлив історично-генетичні параметри формування та функціонування вуличного театру та театральних фестивалів під відкритим небом.

Мистецтвознавчий підхід, що використовувався для визначення художніх особливостей вуличного театру, театралізованих вистав просто неба та фестивалів, дозволив проаналізувати специфічні риси режисури вуличних вистав та засоби їх художньої виразності.

Культурологічний підхід дозволив розглянути явище вуличного театру в контексті розвитку світової видовищної культури.

Приведений методологічний інструментарій дисертаційного дослідження дозволив детально проаналізувати суперечливі шляхи розвитку та становлення вуличного театру завдяки аналітичному порівнянню мистецько-культурологічних вимірів; виявити основні характеристики досліджуваного явища та окреслити перспективи його розвитку в системі світової видовищної культури.

1.3. Визначення основних понять дослідження вуличного театру

Звернемося до тлумачення основного предмету нашого дослідження – тенденцій розвитку вуличного театру в вітчизняній та світовій видовищній культурі. Саме поняття, а з ним і словосполучення «вуличний театр» формується лише в середньовіччі, коли у церкві виникає необхідність розширити сферу впливу.

Видовищам вуличного театру притаманні дієвість, колективність, ефект співучасті, співпереживання глядача, прийом його активізації. У сучасному розвитку видовищ ми спостерігаємо тенденцію до посилення зв'язку із глядачем, що передбачає його творчу співучасть. Така залежність і є передумовою розвитку вуличних видовищ та багато в чому визначає їх роль в динамічному розвитку художньої культури.

Звернувшись до словників і енциклопедичних видань, ми зустрічаємо чітку, теоретично обґрунтовану трактовку терміну лише у Патріса Паві в «Словнику театру», який визначає вуличний театр, як «театр, в якому грають за межами традиційних приміщень: підмостками тут служать вулиця, площа, ринок, метро, університет і т.д. [32, с. 256]. На думку П. Паві, «бажання покинути

театральну будівлю відповідає прагненню піти назустріч публіці, яка зазвичай не ходить на вистави, домогтися прямого соціополітичного ефекту, поєднати культурну анімацію та соціальну маніфестацію і саме таким чином вуличний театр отримав особливий розвиток в 60-рр. («Бред енд Паппет», Меджік Сёкіс », хепенінги і профспілкові виступи). По суті, мова йде про повернення до витоків: кажуть, що в VI ст. до н.е. Ф. Теспіс грав на возі посеред ринку в Афінах, а середньовічні містерії займали паперті церков і розігрувалися на міських площах» [32, с. 256]. У визначенні вуличного театру П. Паві вводить також такі корелятивні поняття, як «театр участі» і «театр агітпропу», про які ми будемо говорити нижче.

Поряд з поняттям «вуличний театр» існують такі терміни, як «базарний театр», «театр вулиць і площ», «театр під відкритим небом». Так, «Великій радянській енциклопедії» під редакцією А. М. Прохорова (третє видання) термін «базарний театр» застосовується до «різних видів народних театралізованих вистав, що відбувалися на площах і вулицях під відкритим небом (наприклад, в Середні віки – містерія, фарс, італійська комедія дель арте, російські ігри скоморохів і т.д.)» [34, с. 235].

У словнику «Культура і культурологія» (2003 року випуску) є формулювання терміну «базарний театр», який визначається так само, як в «Новому енциклопедичному словнику», тобто «Різні види театральних вистав на площах і вулицях» [21, с. 356].

«Український тлумачний словник театральної лексики» В. В Дятчука та Л. І. Барабана містить таке визначення вуличного театру – «це назва, що застосовується до різних видів старовинного театального мистецтва; театр який виступає під відкритим небом». Серед театрів під відкритим небом «... світове театрознавства на межі ХХ-ХХІ ст. розрізняє ще й такі: театр

агітпропу, театр вулиці, театр навколишнього середовища, театр експериментальний та ін. » [13, с. 75].

«Популярна художня енциклопедія» (Книга 2) під редакцією В. М. Польового включає в себе статтю «Театр» в якій визначення вуличного театру стосується тільки місця дії: «... в період Середньовіччя театральні будівлі не будувалися. Уявлення літургійної драми влаштовувалися в храмах, пізніше на папертях, в XV-XVI ст. на площах і вулицях міст, на тимчасових підмостках або візках. Відкриті театри з партером або амфітеатром на земляному пагорбі і сценою, обрамленою лаштунками із зелених насаджень, зазвичай влаштовувалися в парках палаців і віллах з кінця 17 ст. (амфітеатр в Павловську, 1793.) З кінця XIX ст. відкриті театри 2-х типів (з відкритою і закритою сценою) будуються при навчальних закладах і маєтках, часто в громадських парках» [35, с. 234].

У книзі «Режисура свят і видовищ» Ю. М. Черняк, визначаючи явище театру під відкритим небом – розглядає його «в формах, найбільш характерних для кожної історичної епохи, починаючи з вистав «хороводного» театру древньої Греції, що проходили на сцені амфітеатральної споруди» [62, с.5]. Таким чином, Ю.М. Черняк об'єднує всі театральні-видовищні форми під відкритим небом, прагнучи розповісти про різноманітні їх прояви, незалежно від їх видової і жанрової характеристики.

Обґрунтовуючи і розшифровуючи кожен із запропонованих термінів, бачимо, що вони далеко не точно відображають зміст явища вуличного театру (крім П. Паві). Запропоновані в словниках і енциклопедичних виданнях поняття набагато ширше і стосуються набагато більших сфер, що відносяться до об'ємного поняття «театр під відкритим небом», що об'єднує античний театр, базарний театр, народний театр, повітряний театр, театр навколишнього середовища і т.д. Можна припустити, що вуличний театр – це сучасне поняття,

яке виникло в середині ХХ ст., а до цього виділяли інші види театрів під відкритим небом.

Таким чином, вуличний театр – це галузь сучасного експериментального театру, а також вид театру під відкритим небом, дія якого відбувається на відкритому повітрі, нетрадиційних майданчиках (вулицях, метро, сходинках університетів, ринках), що увібрав в себе традиційні види і жанри майданного, народного, політичного, авангардного і т.д. театрів; його специфіка тісно пов'язана з уявленнями масового характеру, розрахована на масового глядача, де використовується прийом активізації.

Висновки до розділу 1

1. Аналіз джерельної бази за обраною темою засвідчив недостатню кількість узагальнюючих досліджень, які б у повній мірі розкривали генезу та сутність вуличного театру. Зазначена тема не є вичерпаною та потребує подальшого дослідження. Отже, постає питання, щодо проведення системного дослідження, яке здатне комплексно оцінити значимість вуличного театру у сучасному просторі видовищної культури.
2. Методологія дослідження базується на наступних методах та підходах: мистецтвознавчий підхід, культурологічний підхід, театрознавчий підхід, історичний підхід, системний підхід, міждисциплінарний підхід, метод аналізу, термінологічний метод та компаративний метод. Зазначені методологічні засади нашого дослідження та комплексне застосування загальнонаукових методів надало можливість ґрунтовно проаналізувати генезу та динамічний розвиток вуличного театру в контексті світової та вітчизняної видовищної культури.
3. Досліджено теоретичний апарат явища вуличного театру на базі сучасних мистецтвознавчих праць та довідкової літератури в галузі культурології та мистецтвознавства. Виявлено, що традиційний поняттєво-категоріальний апарат є непридатним для аналізу сучасного стану видовищної культури. Недосконалість текстів, стосовно визначення термінології вуличного театру, полягає в тому, що їхнє різноманіття не сприяє чіткості: відсутні точні дефініції, недостатньо узагальнюючих понять, які змогли б розкрити специфіку сучасної вуличної вистави.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Генеза вуличного театру.

Слід зазначити, що концепція вуличного театру вперше виникла в Середньовіччі, коли з'явилася необхідність створити перші професійні акторські трупи, що спеціалізуються на вуличних виставах. Цю потребу продиктувала церква, яка хотіла розширити сферу свого впливу та перенести напівлітургійну драму за межі церкви, означене дійство згодом отримало ім'я «містерія».

Розглянемо детальніше походження цього явища. У Середні віки релігія була основним засобом впливу на людство. За допомогою релігії у суспільстві формуються політичні ідеї. Релігія також є засобом агітації та пропаганди у суспільстві, тому основною формою середньовічного театру є церковний театр, де гістріони-жонглери стикаються з християнською тематикою. У результаті подальшої драматизації церковний театр був створений на основі католицького літургійного обряду. Цей театр був активним інструментом католицької пропаганди, одягненим у образну форму.

Релігійне дійство відбувалося всередині церкви з використанням особливостей церковної архітектури. Процес поступової секуляризації відбувався в літургійній діяльності. Це пов'язано з неминучим впливом на церковний театр тверезого, світського та реалістичного сприйняття громадян. Застосування засобів виразності циркових артистів до театральної практики церковних вистав залишилося незмінним. Відбувається поступове зростання театральних тенденцій та церковного обряду. Відбувається перехід від латинської мови до народної, від біблійних псалмів до світської поезії. Між

персонажами збільшується кількість допоміжних персонажів, яких не бачимо в Біблії, видовище стає більш чітким і цікавим. Духовенство дозволяло використання більш повсякденного матеріалу, водночас із комічними та сатиричними драмами (усі негативні персонажі, на чолі з Сатаною та його розгубленими поколіннями, ставали комічними). Художники намагалися передати реальність, про що свідчить динамічний розвиток декорацій та удосконалення реквізиту. [29, с.141].

Це дозволило церкві бути ближче до простого народу, що розширило сферу впливу правителів. Однак гніву духовенства не було кінця, коли духовні видовища, які вони створили для поклоніння, почали смішити людей. Були зроблені спроби вилучити комічний елемент із церковного театру, але переконати представників нижчого класу духовенства, зацікавлених акторською грою, було неможливо. Щоб не зіпсувати релігійний настрій парафіян, які приходили до церкви, виступи розпочинали за межами церкви (внутрішній двір, церковний двір, площа чи сусідня вулиця). Поступово вистави відійшли від культу і розширили сферу та тематику своїх дій. Нова драматургія залишається моральною і базується не лише на епізодах Біблії, але й на епізодах старозавітних книг та історіях святих і мучеників.

Відбувається трансформація церковної драми в контексті міської культури. Сценічний термін «вуличний» або «площадний» театр – це не вистава у церкві, а театр під парадним дверима, чи на сусідній вулиці або площі. Літургійний рух стає напівлітургійним, підтримує певний зв'язок із церковною службою, а потім поступається новим жанрам – міраклю і містерії [29, с.145]. Однак, вуличний театр не втрачає головної соціальної мети – популяризації існуючої феодально-релігійної ідеології. Вистави відбувалися під час великих релігійних свят і міська адміністрація продовжувала брати участь у їх організації, виділяла для цього

спеціальних людей чи залучала асоціації чи профспілки – виробничі об'єднання, які займалися культурно-освітньою роботою.

Аналізуючи генезу міраклю, слід зазначити, що цей тип середньовічного театру розвивався в монастирях і монастирських школах. На відміну від церковного театру, який оповитий ритуальною драмою, міраклі типологією незмінного вуличного театру, найдавніші вистави якого відбувалися у дворі монастиря або перед храмом (пізніше міраклі демонструють в закритому приміщенні). У міраклі драматургія пов'язана із легендами про святих, про опікунів монастирів та більше про дива, які вони чинили. Звідси і назва таких ігор - міраклі, що із французької означає «диво». Поступово у розробці міраклю у Франції XII століття почали брати участь напівсвітські та напівдуховні підприємства, які називалися пуї.

Спочатку пуї переслідували релігійні та аскетичні цілі, і ця гільдія включала лише сповідників (XI-XII ст.), але в міру швидкого зростання міст склад пуї поступово змінювався, а бюргери та світські поети відігравали головну роль у них, та звалися труверами. Проблема країни – Франція. Основним завданням труверів була поезія, музика і театр.

Містерія продовжує залишатися головним жанром середньовічного релігійного театру. Коли він перебрався на ринок, він втратив зв'язок з богослужінням, не втративши старої біблійної теми. Однак до релігійних сюжетів додаються елементи реального, повсякденного життя, а методи реалізації поступово вдосконалюються. Містерія полягає у вираженні ідеології середньовічної буржуазії, її патриціанської еліти, яка все ще має значний зв'язок із католицькою церквою, яка не хоче втрачати позиції для поширення своїх ідей.

У «Словнику театру» П. Паві дає таке визначення містерії «...середньовічна релігійна драма про біблійні історії або життя святих, яку презентували актори-аматори (особливо пантоміми та жонглери) на релігійних

святах під керівництвом ведучого. Містерія тривала кілька днів, у якій брав участь читач, який встановлював зв'язки між епізодами та локаціями дії. Містерія, як правило, створювалася за умови місцевої влади (текст та ведучий) у вигляді серії малюнків у будь якого стилі. Актори об'єдналися у братство. Церква заборонила релігійні вистави в Іль-де-Франс в 1548 р., але традиція містерії продовжила впливати на елизаветинський театр (Марлоу, Шекспір) та іспанський (Кальдерон)» [32, с.188].

Містеріальний театр розвивається в європейських країнах по різному. По-перше, набула розвитку середньовічна країна Італія, яка і досягла великих висот у другій половині XIII століття. Так, у 1264 р. було утворено Братство «Гофталоне», яке відкрило містерію в Колізеї. Містерія з'явилася в Англії та Франції в XIV столітті. З 1402 року відоме «Братство Пристастей» має монополію на створення містерії у Парижі. Він сформувався на початку сімдесятих років XIV століття. Воно стало єдиним братством, яке служило інтересам держави після того, як завоювало довіру Карла IV своїм видовищем. Містеріальний театр динамічно розвивався у Німеччині (XV століття). Містерія мала велике політичне значення для міст, оскільки вони демонстрували їх економічну силу та багатство. Тривалість містерії поступово збільшується: спочатку два дні, потім три і більше. Найбільшою містеріальною виставою стало 25-денне дійство у Валансьєні (Франція) у 1547 році. Для таких видовищ не створювалася окрема драматургія, а механічно перепліталася низка вже відомих містерій. Таким чином, драматургія означених дійств охоплювала всі періоди біблійних подій і мали велике значення для життя міста. Вони втілювали просвітницький, виховний, моральний та естетичний принцип для більшості неосвіченого населення.

Окрім літератури монастиря (Біблія, апокрифи, духовні легенди, молитви, гімни, богословські трактати), драматурги містерій використовували феодальний епос, лицарські романи та міщанську літературу. Далі у містеріях з'являється

акробатика, клоунада, світські комічні сцени, народні пісні, що зображують життя міста та звичаї публіки. Носіями комічного елементу в містеріях були Сатана та його група дияволів, шарлатани та шахраї.

Кількість персонажів у містерії іноді перевищувала 500 осіб, тому була потрібна чітка організаційна структура. Це робили «розпорядники» або «ігрові путівники», які були представниками профспілок. Організація вистав «братства», які були розташовані у Франції, Нідерландах та Італії, були більш поширеним. Найвідоміша – «Братство Пристрастей», постійно діюча організація, що займалася організацією та своренням містерій, але зустрічались і тимчасові організації, з якими було досягнуто домовленості про структуру містерії. Текст однієї із цих угод дійшов до нас. С. Мокульський описує найважливіші положення цього трактату в «Історії західноєвропейського театру». «Цей цікавий документ регламентує спосіб вибору розпорядників (загалом їх тринадцять, включаючи драматургів, режисерів та адміністраторів), обов'язки художників (тридцять вісім відповідальних), а також фінансові зобов'язання членів Братства і пропонує внутрішній розпорядок серед акторів та спосіб розподілу доходу між розпорядниками та виконавцями» [29, с.161].

З утворенням великих міст вплив вуличних містеріальних театрів зростає. Збільшувалась кількість професійних театральних колективів, які створювали вуличні вистави на релігійні свята та артикулювали у своїх видовищах феодално-релігійну ідеологію. Підготовка містеріального спектаклю була серйозною і тривалою, від кількох місяців до півроку. «Керівник ігор» брав на себе відповідальність за ведучого, режисера та помічника режисера. Репетиції із учасниками були різного типу: спочатку містерію репетирували по частинах, після чого було зібрано сотні окремих епізодів, зіграних сотнями акторів на костюмованих репетиціях. Кількість персонажів іноді сягала 500 осіб, а деякі актори виконували дві-три ролі. Хронометраж містерії не дозволяв режисерові

бути просто глядачем під час вистави, тому він знаходився на сцені з жезлом та екземпляром режисерської п'єси. Таким чином, режисер, діючи за сучасним правилами помічника режисера, контролював гру акторів: текст ролі, подавав репліки тощо.

Система сповіщень про майбутнє містеріальне видовище була добре налагоджена. За кілька місяців до вистави її починали рекламувати на вулицях міста: влаштовували театральні марші головних героїв, невеличкі репризи. Глашатай запрошував публіку на майбутню виставу, а також пропонував охочих взяти участь у видовищі, з'явившись біля міської ратуші. Після цього оголошення для всіх бажаючих був організований парад із відповідним реквізитом, іноді з демонстрацією рухомих декорацій («рай», «пекло» тощо).

Паралельно з таким видовищем відбувалися вистави світського характеру на відкритому повітрі, засновані на ряді епізодів, які виконували актори-скоморохи. Основна мета таких вистав була більш розважальною, ніж ідеологічною, і не була основною формою середньовічного вуличного театру, оскільки не виражала феодальної релігійної ідеології, характерної для Середньовіччя. Попри те, що реальні теми та комічна драматургія, що розвивалася після містерії, в основному відповідали ідеологічним потребам держави, містерія залишалася рушійною силою для подальшого розвитку вистав вуличних театрів.

Містерії були розділені на дві категорії: пересувні та стаціонарні вистави. Біля собору влаштовували стаціонарні вистави відповідно до архітектури церкви, а пересувні вистави виконувались у церковних процесіях, які були дуже популярні в середні віки. Нас цікавить розвиток саме пересувних видовищ, тому що вони більше відповідають характеристикам вуличного театру. У книзі «Історія західноєвропейського театру» С. Мокульський описує приклад такого рухомого сценічного стилю, «...до «остаточного рішення» світу, де по всьому

місту пройшла пишна театральна хода і були показані події зі «священної» історії «творіння» [29, с.165].

«Все це відбувалося у формі живих творів із місцевими мистецькими майстернями. Учасники живих картин носили капелюхи з іменами людей, яких вони грали. Важливість кожної групи зрозуміла. Пояснювались вірші, прочитані в кожному кінці процесії, іноді траплявся епізод із біблійної історії, як у Цербсті. (Німеччина, 1507р.) представлені різними групами, які описують побиття дітей цілою групою послідовних груп. Одна з груп сіла в екіпаж і між двома євреями – їхала на повозці та зображала Христа в тернистому вінці (початок XV століття)» [29, с.165].

Пересувний спосіб створення містерій був поширений в Іспанії та Англії. В Іспанії в XVI-XVII ст. на пересувних рухомих платформах розміщували місцеві містерії, так звані «ауто». В Англії такі вистави були відокремлені від церковних процесій і відкрили особливий спосіб побудови містерій на пейджентах (колісницях). Пейджент – двоповерховий пофарбований балаган у вигляді будинку, який був розміщений на вулиці. Нижній поверх використовувався для одягу акторів, а верхній поверх – для гри. Під час вистави актори регулярно залишали пейджент, виходили на площу і продовжували грати. Вся містерія розділена на серію епізодів, кожен з яких представляє єдине ціле та грається на одному з пейджентів,. Кількість пейджентів відповідає кількості епізодів. Коли пейдженти переходили з площі на площу, вони охоплювали все місто своєю виставою, через це кожен мав виконати стільки епізодів, скільки було зупинок.

Така структура мала деякі недоліки, адже містеріальна аудиторія була рівномірно розподілена в різних частинах міста. Багато акторів повинні були мати однаковий акторський склад для однієї і тієї ж ролі, що траплялося у багатьох епізодах, і епізоди були різко відокремлені один від одного, чого не спостерігається у стаціонарному видовищі. Фіксована інсценівка відома в

декількох варіантах, з яких важливіші: постановка в колі та постановка з розкиданими по площі «будиночками».

Площа, оточена напівкруглою терасою, відокремленою перегородками, які нагадували ложу. Два з п'яти і більше лож пов'язані з площею сходами. У ложах були персонажі (Бог, імператор Діцій та ін.) та учасники вистави (музиканти, статисти, тощо). Особливості постановки містеріального кола подібні до особливостей постановки в амфітеатрі. За прикладом античних кам'яних амфітеатрів будували дерев'яні амфітеатри, які іноді досягали великих розмірів. Іноді організатори були настільки вмілими, що відділяли глядацькі місця від амфітеатру канавою, заповненою водою. За допомогою цього методу постановки ми бачимо зародження стаціонарного театру, де глядач співучасник, а не у ролі спостерігача, що сталося через пандус (канаву з водою) [29, с.173].

Інший вид стаціонарної вистави - містерії відбувається на площі, де «будинки» перетворюються на художній прийом, що змушує глядачів переходити з одного кінця сцени в інший. Можливості створення містерії дедалі ускладнюються, платформи трансформуються. Містеріальна сцена пізнього Середньовіччя – це велика територія довжиною від 30 до 100 метрів, оточена декораціями (будинками) з самого початку вистави, де актори можуть потрапити лише на «поле», тобто у вільне місце, без декорацій. Грати в маленьких «будинках» було майже неможливо. У цьому типі постановки видовища, коли вистава виконується на площі перед певною архітектурною спорудою, змішаною з докільцями, ми бачимо подібність із деякими видами сучасного вуличного театру.

Необхідно розглянути метод становлення пізньої містерії, де природні та умовні тенденції стосуються одна одної. Природні тенденції створення містерії виражаються у прагненні реально представляти найскладніші явища. Типовим прикладом цього є установка для найбільш точного і природного викладу

«кривавих сцен», різного роду «чудес» і надприродних подій. Таким чином, режисери та машиністи містерій вдосконалюються у зображенні «пекла», щоб глядач міг візуально сприймати і переживати пекельні страждання, які інтерпретує католицька міфологія. З цією метою було мобілізовано всі засоби для впливу на зір, слух і навіть нюх глядача: у пекельному замку розводили багаття, спалювали смолу та сіру, били у каструлі, катали кам'яні бочки, били мідними дошками та стріляли з гармат. Демони та інші монстри плюють вогнем. Надмірне використання вогню, як основного засобу виразності, призвело до частих опіків у акторів та пожеж. На додаток до вогню, вода часто використовується для ефектів, де було мобілізовано всю примітивну середньовічну гідротехніку. Серед ефектів води варто відзначити потоп, під час зображення якого глядачі іноді промокали з виконавцями.

Інший ефект, представлений біблійною тематикою – це політ у повітрі, де представлено кожне послання між «землею» та «небом». З цієї причини «небо» завжди було вище за інші будинки і було оточене «хмарами». Дуже популярним технічним трюком, який використовувався для постановки містерій, було зображення рухомих тварин (домашніх та диких), які з'являлися у всіх містеріях без винятку. Часто тварини були фальшивими (іноді справжніми) і працювали із механізмом, зачиненим всередині. У деяких випадках в бутаторських тваринах були люди, які робили всі необхідні дії [29, с.180].

Всі ці хитрі трюки, вогонь, вода, політ, спецефекти та робота з машинами міцно зарекомендували себе в сучасному вуличному театрі. Акторська дія в містеріальних спектаклях характеризується грубим натуралізмом, який існує поряд з багатьма наївними умовами у творі. Актор містерії ніколи не створював живого людського образу з багатьма якостями та характеристиками. Він значно спрощував персонажа, зводив його до базової риси і передавав цю особливість дуже схематичним способом. Середньовічний актор бачив у «лиходієві» лиш

злочин, який він інтерпретував зовні (він завивав, як тварина, стискав зуби, гаряче жестикулював тощо). Це схематичне зображення не змінювалося від початку до кінця. Тому режисери разом з акторами намагалися чітко і яскраво окреслити роль, перетворити її на маску і тим самим поставити внутрішні переживання головного героя на другий план. На думку автора, це єдиний вірний шлях, враховуючи масштаби містеріальних постановок.

Театр Містерії припинив своє існування в середині XVI століття. як результат руху реформ у більшості європейських країн. Реформатори хотіли позбавити місто від впливу церкви на театральну сферу та запропонували нову світську тематику на основі античних зразків. Однак методи і прийоми побудови видовища, створені в Середньовіччя, не могли так швидко зникнути зі сцени. Незважаючи на те, що парламент заборонив містерію у багатьох європейських країнах, це не завадило їй продовжувати діяти в деяких областях. Наприклад, у баварському містечку Обераммергау містерія відбувалася кожні десять років, починаючи з 1601 року. Остання з цих вистав тривала до 1922 року XX століття.

Слід зазначити, що виробництво містерій відбувалися і в театральній практиці сучасного світу. У 1920 р. М. Рейнхард розмістив середньовічну містерію «Кожна людина» в Зальцбурзі на площі перед собором. Театр «Бред енд Папет», що грав у 1960-х, показував вистави на містеріальні теми, такі як «Всесвітня історія», «Християнська історія», «Розп'яття». Театр «Дах» в Києві в 2002-2007 роках зробили такі містерії, як «Річард III. Пролог» і «Пролог Макбету». Обидві містерії насичені етнічними орнаментами, піснями групи етно-хаосу «ДахаБраха», танцями акторів в жахливих масках, які працювали з факелами.

Варто відзначити унікальність східного театру, який на той час визначався природою міфології, релігії та філософії як середньовічний європейський театр. Витоком східного мистецтва вуличного театру є народні ігри та церемонії

поклоніння. Саме вони заклали основу для створення містерій на основі інсценізації епізодів давнього епосу та буддистських текстів («Рамаяна», «Махабхарата»). Означені містерії – це поєднання драми та пантоміми та театральних вистав просто неба, національних театрів на Сході, релігійних та національних свят. Це пантоміми, інтермедії пісень і танців, карнавальна хода.

Особливе місце в театрах Сходу займає японське театральне мистецтво, яке має самобутні художні традиції. Театральні вистави Гагаку були включені в буддистські ритуали в XII столітті. Гагаку представляє собою складний ансамбль: парад танцюристів в масках (призначений для вигнання злих духів), музикантів з флейтами, литаврами та духовими інструментами, за ними йде юнак, ведучий за собою «лева». З X по XI століття Бугаку став основною формою театального дійства, що характеризується яскравими костюмами, страшними масками та музичним супроводженням великих ударних.

Техніка виконання гри (пози, жести, положення пальців у танці або ритмічні рухи) описували текст твору і були канонічними. Вистава зазвичай тривала кілька днів і завжди супроводжувалася музикою. Всі перераховані вище особливості театральних вистав присутні в театральному мистецтві Далекого Сходу, але в театрах Китаю, Кореї, Монголії та Японії драма, сценічний простір, костюми, макіяж та музичний супровід мають свої внутрішні особливості. Театральне мистецтво у східних країнах розвивалося більше двох тисяч років.

Підсумовуючи, варто зазначити, що кожна з основних сценічних технік, методів та прийомів вуличного театру (містерії, міраклі, гагаку та бугаку), перетинаються з сучасною технологією створення вуличних вистав. У сучасному вуличному театрі ми спостерігаємо тенденцію до зміцнення зв'язків з аудиторією, що вимагає творчої участі публіки. Ця взаємозалежність між глядачем та виставою впливає на гармонійний розвиток особистості та формування її творчих здібностей.

2.2. Класифікація вуличних вистав

Епоха Відродження прийшла на зміну Середньовіччю і вплинула на подальший розвиток культури. Це був час, коли розвиток вуличних тенденцій у театрі зупинився і всі творчі сили були спрямовані на розвиток сценічного мистецтва у стаціонарних театрах. Незважаючи на це, знаменитий народний театр все ще продовжував жити на площі, на ярмарку тощо. У цей час набули популярності та стрімко розквітали народні святкування, в контексті яких з'являється певний напрямок вуличного театру, що характеризувався виставами мандрівних акторів. Таким чином, європейський фарс та італійська комедія дель арте, відіграватимуть важливу роль у розвитку світового театру в майбутньому.

Традиційно-релігійні вуличні вистави, такі як Карнавал в Європі чи Масляна в Україні, мали сильну історичну традицію. Спочатку вони були в опозиції до християнської ідеології – як згадка про язичницькі свята, однак, на початку нового календарного періоду ці вуличні вистави були включені до церковного канону. До цього напрямку варто доєднати театр-балаган, де вистави одночасно демонструються на тимчасових балаганних трибунах та на вулиці.

Цікавим видом вуличних виступів та парадів є маскарад в Росії, де епоха Відродження настала пізніше, ніж у Західній Європі. Цей напрямок вуличного театру характеризується тим, що прототипами маскарадних вечірок були різдвяні та святково-масляні гуляння, скоморошество, тобто їх походження знаходимо у російському фольклорі.

Карнавал був перерваний лише вночі, а вранці, під постійним шумом, під звуки сурм, флейт і барабанів знов почав свій рух по заздалегідь складеному маршруту. Відповідно до сценарію – фрази «мерзоти пороків» і «слава чесноти» – маскарад був розділений на дві частини. Перша втілювала сатиричну,

сміхотворчу сторону карнавалу, а друга прославляла та просувала політику самодержавства.

Рух розпочався процесією, яка висміювала суспільні пороки. Перед кожною театральною трупною та інсталяцією стояла жердина з емблемою того чи іншого пороку. Після цієї алегорично-сатиричної та гротескно-метафоричної частини карнавалу розпочиналася процесія, що прославляла монархію та найвищу владу. Вона відкривалася прикрашеною колісницею на чолі з Юпітером, колісницями ще з часів Золотого століття з пастухами та пастушками із зеленими гілками в руках та групою під назвою «Парнас». В останній колісниці сидів Аполлон, музи та поети. Далі виступали учасники театралізованого видовища в костюмах хліборобів-орачів зі своїми приладами труда та ларами землі, героїв історії великих законодавців на білих конях. Ця частина карнавалу була завершена Миром, спалюючи атрибути війни.

Основна ідея маскараду була зрозумілою. Її так чи інакше поділяли всі прогресивні люди XVIII століття. Це була ідея про освіченого монарха, під скипетром якого процвітатимуть наука і мистецтво, буде відновлено закон і справедливість, і будуть переможені пороки. Хоча традиції маскарадного карнавалу майже невідомо змінили свою форму від оригіналу, вони збереглися в методах постановки вуличного театру. У сучасному світі маскаради набувають форми костюмованих вечірок та карнавальних парадів.

Також представляє інтерес форма обрядового вуличного театру в Україні, Росії та Білорусі, який існував переважно на аматорських засадах до XX століття. Різдвяні гуляння, колядування, вертепні театри проводились під час свят, від Різдва до Водохреща. У XX-XXI століттях цей тип вуличних розваг поширився у професійних колективах.

Револьюційні події 1789 р. не тільки оживили театральні вистави на площах Парижу, але й допомогли поширити ідеї вуличного театру в багатьох

західноєвропейських країнах. У європейських містах: Берліні, Відні, Брюсселі та Льєжі (де тисячі людей відвідували вистави під відкритим небом) проводились масові фольклорні вистави, вибирались місця проведення та будувалися мальовничі майданчики з новою архітектурою. Театр на той час був однією з найефективніших форм пропаганди нових ідей. Однак театр не обмежувався стінами і кількома сотнями глядачів [38, с. 42].

З кінця XIX до початку XX століття на першому плані закріпилася фігура режисера в житті театру. Коли ставилися масштабні спектаклі та вистави, режисер ставав «генералом» протягом усього процесу творчої організації. В антології режисури європейського театру XX століття названо десятки видатних майстрів. Серед них слід насамперед згадати справжніх практиків та реформаторів, які неминуче виходили на величезні сцени, амфітеатри та площі: Макс Рейнхард (Німеччина), Фірма Жеміє (Франція), Всеволод Майерхольд (Росія), Костянтин Марьянов (Росія, Грузія), Микола Петров (Росія), Лесь Курбас (Україна), Ервін Піскатор (Німеччина). Кожен з них також є режисером традиційного театру і насолоджувався досвідом постановки вистав на відкритому повітрі, або як бажано казати вуличним театром.

Після революції 1917 року в Росії був створений абсолютно специфічний та якісно новий театр просто неба з монументальними виставами. Існував спеціальний вуличний театр, який відрізняється від звичайного розмірами: велика кількість акторів, велика кількість глядачів, потреба у величезних декораціях, і все це – потреба у функціональному та художньому розвитку великих реальних просторів. Існує такий собі вуличний театр, як архітектурний театр.

Паралельно з монументальними виставами виникали малі театральні форми політичної та громадської агітації та пропаганди. Малі форми були втілені в площадному театрі та балагані. Звернемось до площадної театральної традиції

– балаган для спілкування безпосередньо з людьми намагався розвиватися та збагачуватися у пошуках нових форм та жанрів мистецтва, щоб визначити шлях найбільш емоційного та ефективного засобу пропаганди. Вуличний театр із його звичними персонажами – зображенням солом'яного опудала, робочим, що розриває ланцюги та трощить гігантським молотом коріння буржуазії, стали активною агітацією, пропагандою, сигналом до термінових та конкретних дій.

Розвиток агітаційного театру відбувається у двох основних напрямках. Спостерігається тенденція до алегоричних образів, символічних образів, оскільки молода революційна поезія того періоду повторює «космічні» категорії молоді поезії Маяковського, як «Містерія-Буфф». Інший напрямок віддає перевагу явній «пропаганді з фактами», прагнучи до повної конкретності повсякденних замальовок, що відображають поезію Дем'яна Бідного та чудові фотографічні якості молоді революційної прози. Обидві течії знайшли своє вираження в драматургії передвиборчого театру.

Аналіз історичного розвитку художньо-пропагандистського руху в Україні виявляє тісний зв'язок між організаційно-творчими формами агітаційних театрів та соціальними факторами суспільства на різних етапах їх розвитку. В Україні, особливо в Києві та Харкові, у перші роки радянської влади було поставлено велику кількість театральних та масових вистав на актуальні теми: революція, пролетаріат, інтернаціонал. Пошуки чогось нового призвели до створення таких форм, як мітинги, революційні масові демонстрації та масові виступи на площах і в парках. Український режисер-реформатор театру Лесь Курбас не залишився байдужим до нових форм. У своїх новаторських дослідженнях він прагнув побудувати театральну модель, яка синтезує містеріальну платформу (звідси пристрасть до містерії та літургії) та майданчик народних ігрищ, де людину можна естетично вирівняти. Під час концерту-мітингу в 1917 році режисер організував серію живописних картин «Історичні ілюстрації». Однією з

найяскравіших вистав, що характеризувала Курбаса, як режисера вуличного театру, є «Закутий Прометей».

1919 рік ознаменувався масовими виступами на Софійській площі в Києві. Варто виділити наступні видовища під відкритим небом: «Комунізм завойовує світ» і «Свобода праці» (сценарист Л. Нікулін, оформлення А. Петрицький), присвячених Першому травня, також мітинг-концерт «Під червоним прапором». На одеському Приморському бульварі була зіграна комедія Плавта «Близнюки». Розвиток революційного театру у перші роки радянської влади дав поштовх до розвитку в специфічному виді революційної драматургії масового видовища і вуличного театру.

Ближче до середини ХХ ст. з бурхливим і різноманітним розвитком театрального мистецтва поширились вуличні вистави. Новий поштовх для розвитку вуличного театру дали нові соціальні ідеї, в тому числі ідеї, проголошені на молодіжних демонстраціях у Парижі та Празі в 1950-х і 1960-х (Європейська молодіжна революція 1960-х), рух різноманітних субкультур, а саме хіпі, які бажали змінити світ за допомогою своєї фантазії. У післявоєнні роки театри під відкритим небом стали традицією західноєвропейського театру. Режисер Жан Вілар експериментував на відкритому повітрі. Вперше він влаштував виставу «Вбивство» у 1947 році у дворі собору папського палацу в Авіньйоні, недалеко від Парижу. З цієї важливої дати до 1969 року в Авіньйоні демонструвалися вуличні вистави в рамках престижного Міжнародного театрального фестивалю, заснованого Жаном Віларом під назвою «Поза програмою», який об'єднує вуличні театри з усього світу під своїм прапором. В даний час такі фестивалі проводяться у багатьох країнах світу, від Бразилії до України.

Це один із сучасних стилів вуличного театру, який з'явився в Західній Європі та США в 1960–1970-х роках. У ХХ столітті молодь в театрі змогла обрати

мистецтво як платформу для політичного повстання. Основою цього став зростаючий масовий рух молодого покоління за політичну та інтелектуальну свободу, демократизацію державного управління.

Відмінною рисою вуличного театру того часу була своєрідна поведінка «протесту». Ці вистави в основному засновані на «оскверненні декорації» капіталістичного міста. На одному з таких карнавалів група студентів відразу перетворила цілу вулицю на випадковий «витвір мистецтва», використовуючи тонни паперу, шматочки тканини, латексні фарби та різнокольорові смоли. У цьому гучному масовому виступі приймали участь кожен по своєму.

В США, Великобританії та інших місцях серед молодих лівих з моменту появи середини 60-х років минулого століття увійшов у своєрідний вид «нового росіянізму». Вуличний театр став одним із найвиразніших засобів пропаганди, що використовується повстанською молоддю. Розвиток його жанрів формується появою динамічних прийомів: дискусія, інтеграція в громадську діяльність, методи провокації та імпровізації. Рух переходить від асоціативних, «образних» методів до конкретних ефективних форм.

Новим відродженням руху вуличних театрів став протест американської молоді проти війни в Індокитаї 1971 року. 24 квітня на вулицях Вашингтона, округ Колумбія, відбулася театралізована вистава, зроблена американською трупною акторів, вдягнених в форму армії тих років. Декорацією були гігантські сходи та тераси Капітолію, на яких відбулася така історія: американські солдати виганяли в'єтнамських жінок, розстрілювали їх та розвантажували свої кулемети. Несподіваною була кількість протестуючих – колишні солдати, які приїхали до Вашингтона – зірвали з себе медалі та кинули їх на паркан. Вони кричали: «Ми кидаємо ці медалі, вони стали для нас символами сорому та нелюдськості». За утопією визволеного людства, що прагне до ідеалу, пішов містеріальний

американський театр «Бред енд паппет» Пітера Шумана, заснований в 1961 році в Нью-Йорку, не маючи жодних аналогів у світі.

Слід зазначити, що першими виставами «Бред енд паппет» заявляє про себе як про театр митця – театр «живих статуй», створений Шуманом за допомогою пап'є-маше, які він виносив на вулицю і починав грати на барабанах. Або малював паперовий сувій, клав його у смітник та розказував історію, повертаючи сувій. Вистави були агітовані на захист людства та всіх живих істот, від загрози насильства, звідки б вона не походила: від царя Іроду або від сучасного дядька Фатько, який відправляв літак-акулу на в'єтнамських жінок та дітей. Ці сюжети шумановські ляльки з групами акторів грали не тільки на сцені, а й під час вуличних демонстрацій, де вони ставали вагомою частиною політичної ходи, пікетів, інших форм американського антивоєнного руху у 1960-х. Для «рухомої статуї» «сцена», на якій розігрувався спектакль, була де завгодно [3].

Якщо говорити про Росію, то розвиток вуличного театру в першу чергу пов'язаний з ім'ям В'ячеслава Полуніна, одного з найзапекліших шанувальників цього напрямку. Він організував захід, який можна вважати початком сучасного етапу розвитку вуличних театрів у Росії – це Ленінградський всесоюзний фестиваль вуличних театрів (1987). Через два роки, у 1989 році, В. Полунін розпочав Караван Миру на «Європейському фестивалі вуличних театрів». А в 2001 році він організував фестиваль клоунів у рамках третьої театральної олімпіади. Програма театральної олімпіади була найяскравішою та незабутньою частиною.

У 1982 р. В. Полунін зібрав близько 800 художників-пантомімістів з усієї країни на «Мімпарад» у Ленінграді. У 1985 році він привіз клоунів із «заходу» на фестиваль молоді та студентів. Слід зазначити, що В'ячеслав Полунін не обмежувався Росією і організовував вуличні та фольклорні фестивалі та гуртки пантоміми і клоунади по всьому світі. У 1987 році було засновано перший

Театральний фестиваль на вулиці «Ліцедії». 1989 фестиваль «Відродження вуличного театру». Тур Полуніна 1994 року закінчився переїздом до Лондона. Він отримав звання «Почесний житель Лондона» від англійської королеви за шоу «Жива веселка».

Пострадянській людині важко прийняти таке явище, як вуличний театр. Для нас вуличний театр – це театр парадів, урочистих процесій, агіттеатр. У сучасному розвитку вуличного театру В. Полунін переглянув давню карнавальну традицію – святкування, перетворення повсякденного життя у фантасмагоричну реальність снів, мрій, сміху, свободи – словом, всього, чого нам так не вистачає у повсякденному житті. «Справа в тому, що вуличний театр дуже великий. Це стосується різних жанрів та стилів, різної аудиторії тощо» [12].

Особливим напрямком розвитку вуличного театрального мистецтва став перформанс, який, на відміну від традиційних видів театру, ближче до поетичного читання і виконання музичного твору, і може бути визначений як публічний жест (фізичний, словесний, поведінковий, соціальний і т.д.). Термін «перформанс», що набув поширення в 1970-ті, утвердився на місці прийнятого в 1960-і рр. в США терміна «хепенінг». Перформанс став художнім плодом руху хіпі (хоча і спирався на традиції футуризму), і пізніше отримав свій розвиток в естетичному перебігу концептуалізму: в його основі лежить уявлення про мистецтво як про спосіб життя, що передує створенню будь-яких матеріальних об'єктів і навіть який робить їх зайвими. На відміну від традиційних форм вуличного театру, перформанси здійснюють, як правило, художники.

Перформанс і хепенінг в світовому театральному мистецтві – це вихід за межі театру і театральної коробки, це відмова від традиційних способів і методів постановки вистави, це своєрідні пошуки нових театральних шляхів і виклик канонам класичного театру і драматургії.

Перформанс – одна з авангардних мистецьких течій, що з'явилася в Західній Європі та США в середині 1960-х років. Це своєрідний рух, в якому автор використовує аудіо та відеотехніки, пантоміму та музику для виконання дії, спрямованої на те, щоб донести світ абсурдного мистецтва до публіки. На відміну від спонтанного хепенінгу, перфоманси плануються та готуються учасниками заздалегідь. У цьому відношенні вони схожі на традиційні вуличні вистави: карнавал, театр масок, комедію дель арте.

В кінці ХХ ст. визначилася тенденція злиття перформансу з масовою культурою і новітніми технологіями («боді-арт», інсталяція, тотальне мистецтво). Примітно, що перформанс об'єднав танець, музику, відео, інсталяцію, поезію і кіно як рівноправні візуальні початку. І все ж провідну роль відіграє декоративне мистецтво, в якому підкреслюється швидше сам процес творчості, ніж завершеність твору мистецтва. Іноді в перформансі немає ніякого логічного зв'язку між синтезом вищевикладених видовищних мистецтв, але в процесі подання їх злиття народжує певні емоції та асоціації, в залежності від мети, яку ставив для себе автор. Всі ці тенденції перформансу можливо більш детально побачити на конкретних прикладах.

У пошуках нових театральних модальностей актори театру виконують дії, які неможливо представити на сцені. Вони також експериментують з простором, намагаються максимально використати його, щоб глядачі не відчували відокремленості від дії у справжньому розумінні цього слова. У перфомансі публіка залучається до того, що відбувається, іноді навіть стає актором, який бере участь у виставі, після чого роль імпровізаційного початку зростає в рази. Повторна постановка перфомансу втрачає новизну матеріалу, і глядач, який опинився на майданчику в якості актора, стає двигуном заздалегідь запланованого сюжету в нове русло.

Інтерактивність, спонтанність, процесуальність, нелінійне сприйняття, відсутність рамок – це особливості не тільки перформансу, а й художньої культури постмодернізму загалом. Дослідники цього культурного явища виділяють, що «важливим моментом є фотофіксація проведення перформансу, оформлення опису подальшої роботи авторів та учасників акції» [8].

Перформанс втілює «характеристику драматургії ХХ століття, у ширшому розумінні, прагнення усунути прихильність до тексту, до слова» [23, с. 24]. Характеризується мистецтво перформансу відсутністю літературного сценарію, переважанням зорових образів, епатажністю, провокацією, парадоксальністю та часто небезпекою. Перформанс є «підривним» жанром. Він перетворюється на сміливу та неоднозначну сюжетну комунікацію, що розігрується у зв'язку між мистецтвом та побутом» [20].

Хепенінг – ще одна театралізована форма імпровізаційного видовища, яке розвивається за певною програмою, але може не мати певного фіналу. Існують дві точки зору виникнення хепенінгу як форми театральної діяльності. Цілком можливо, що не варто дотримуватися жодного з них, і виникнення хепенінгу слід пов'язати з одночасним процесом, що відбувається в Європі і на Заході в 50-60 рр., і вилилися в певне русло. Розглянемо обидва з них.

Виникнення хепенінгу відбувається наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років і є однією з найпопулярніших форм сучасної художньої культури на Заході. Як і поп-арт, він з'явився в США і незабаром перекочував в Європу та Азію. Саме слово «хепенінг» означає «те, що відбувається», «трапляється», ненавмисне пригода або подія. Насправді ж хепенінг – видовище, заздалегідь сплановане, є певний сюжет та режисерський задум, в іншому учасники імпровізують.

Вперше хепенінг відбувся в середовищі нью-йоркської художньої богеми. Спочатку ці заходи були невимушеною розвагою для невеликої групи. Однак

прийоми та принципи цього нового виду художньої діяльності незабаром поширились. Творцями хепенінгу є, як правило, художники і скульптори.

Автором перших робіт хепенінгу «Двір», «Створення» (1958-1959) є А. Кепроу. Постановки хепенінгу втілюють загадкові, часом алогічні дії виконавців і характеризуються великою кількістю реквізиту з речей, що були у вжитку і навіть взятих на звалищі.

Учасники хепенінгу носять яскравий, перебільшений та безглуздий одяг та підкреслюють свою схожість то з ящиками, то із відрами. Наприклад, деякі зображення складаються з болючого випуску під брезентом. При цьому індивідуальна поведінку акторів є імпровізацією. Іноді актори звертаються до глядачів, з проханням допомогти їм. Така участь глядача в дії відповідає духу хепенінгу.

Хепенінг влаштовується в різних місцях: на автостоянках, у дворах, оточених висотними будинками, в підвалах, на горищах. Простір хепенінгу, згідно з принципами цього дійства, не повинний обмежувати уяву художника і глядача. Художник-оформлювач часто свідомо створює усередині обраного для дії приміщення осередку, відділення, ламаючи подання про реальний простір. Постановники хепенінгу вважають, що таким чином глядач набуває новий досвід просторової орієнтації.

Своїми витокami хепенінг сходить до художніх пошуків початку ХХ ст., до спроб деяких живописців і скульпторів перенести акцент з картини або скульптури на сам процес їх створення. Це «живопис дії»: картини Дж. Поллока, Де Кувінга, костюмовані мальовничі дійства Ж.Мат'є.

«Живопис дії» володів виразною пантомімічною формою. Художник при цьому перетворювався в актора-міма, який зображує процес творчості. Глядачі зосереджувалися не стільки на результаті, скільки на процесі написання картини. Саме від цих пошуків відштовхнувся в своєму становленні хепенінг, в якому

поступово стали виявлятися різновиди: «випадковості», «заняття», «театр навколишнього середовища».

В Європі появу хепенінгу пов'язують з творчістю польських діячів театру, які повернулися з концтаборів. І в даному випадку хепенінг знаходить те політичне забарвлення, коли сувора дійсність повоєнних років, спогади про жахи війни, стирання особистості в концтаборах виливаються в творчості польських режисерів в щось, що неможливо висловити традиційними засобами театру.

Немає чіткої межі між перформансом та хепенінгом. Одне і те ж твір можна віднести і до того, і до іншого виду постмодерністського мистецтва. Варто також зазначити, що обидва види мають традиції акціонізму, що можна простежити у творчості художників. Прикладом тому є численні акції А. Бартенєва, С. Барли, Д. Купера, де самі художники характеризують свої твори як перформанси, а, в свою чергу, прочитавши визначення хепенінгу у Ю. Борева в «Естетика», автор відніс би їх саме до цього жанру. Йдеться про те, що своїми витокami хепенінг сходить до художніх пошуків початку ХХ ст., де актор – мім, який зображає процес творчості, і глядачі зосереджуються не на результаті, а на процесі написання картини або створення скульптури. Але в хепенінгу більш чітко простежується момент імпровізації, привнесення ймовірно випадкового елемента в твір. Це не завжди можливо в перформансі, де повинен бути чіткий каркас відрепетируваних дій учасників. Існує думка, що хепенінг перестав користуватися успіхом, що випали на його долю в 60-рр., і тому він знайшов продовження в перформансі.

Досліджуючи перформанс, ми говоримо про видовища сьогоdnішнього дня, однак він існує вже довго і гострота його сприйняття притупилась. Немає нових яскравих, вражаючих концепцій. Все це провокує виникнення нових його форм.

Однією з таких форм перформансу можна назвати «флеш-моб». Це міжнародний рух, що поширюється через Інтернет. Суть флешмобу полягає в тому, що в певний час у певному місці, ніби випадково, з'являється натовп. Потім натовп виконує заздалегідь обумовлений план дій, найчастіше абсурдний і дивний. Після цього натовп зникає так само швидко, як і з'явилася. Перший флеш-моб пройшов в Нью-Йорку в травні 2003 року, після чого цей рух почав стрімко набирати популярність у всьому світі.

Учасникам флеш-мобу не потрібно спілкуватися безпосередньо між собою під час підготовки або реалізації акції – чіткий план дій надається лише у віртуальному просторі. У цій ситуації, згідно з виставою, флешмоб не повинен мати ідеологічний, релігійний чи комерційний характер. Учасники одного заходу можуть мати різні цілі. Можливі варіанти: розвага, порушення повсякденного життя, враження оточуючих, відчуття приналежності до спільної справи, самоствердження. Класична ідеологія флеш-мобу слідує гаслу «Флешмоб поза релігією, політикою, економікою». Рух флеш-мобу базується на тому, що флеш-моби мають типові правила. Найважливіші моменти: учасники одночасно починають і закінчують дію; точне проходження сценарію; не скупчення на моб-плейсі до і після акції; спонтанність дії.

Перший флеш-моб відбувся 17 червня 2003 року в Нью-Йорку. Близько двохсот людей зібралися навколо килима на в універмазі «Macy's» і стали говорити продавцю, що живуть разом на складі на околиці Нью-Йорка, і прийшли купити «Килимок Любові».

Соціально-політичний відтінок перетворює флеш-моб на social-моб або політ-моб. Однак звичайні люди часто називають флеш-моби соціально-політичною діяльністю. Це простий, швидкий та надійний спосіб висловити громадську думку чи підвищити обізнаність щодо проблем, ніж мітинги та демонстрації. Однак таку дію не можна віднести до вуличного театру. Лише

детальний аналіз культурного процесу ХХІ століття дозволяє нам побачити чітку картину еволюції руху вуличного видовища у світі.

Аналізуючи різноманітні форми вистав вуличного театру видно, що кожна частина спрямована на глядача відповідно до організації його уваги та враження. Виділяючи жанри вуличного театру, пропонуємо наступну класифікація: театр агітпропу, театр участі, театр масових видовищ, площадний театр, тощо. Неможливо не відзначити факт про своєрідний вуличний театр як масове видовище, що поєднує всі види відкритих масових театральних вистав. У сучасному світі це вистави вертепу, фольклорного театру просто неба, театр на воді, театр вогню, театр оригінального жанру тощо. Необхідно зробити ряд висновків щодо таких нових форм вуличного театру як перформанс і хепенінг. Ці акції не мають нічого спільного з театром у традиційному розумінні. Використання театральних виразних засобів та прагнення деяких режисерів знайти новий шлях розвитку театру призводять до іменування перформансу і хепенінгу театральними діями на вулиці та на нетрадиційних відкритих сценах. Всі перераховані форми вуличного театру співіснують із синтезом усіх видів мистецтв, що виникали протягом століть.

2.3. Інтерактив – як основний метод роботи актора вуличного театру

Характерною особливістю вистав вуличного театру, яка чітко відображає єдність з давніми обрядово-ритуальними звичаями, є відсутність розбіжностей між виконавцями вистави та глядачами. Вуличні видовища завжди відрізняються від інших форм театру своєю інтерактивністю, оскільки глядач і виконавець не лише емоційно пов'язані, як в традиційному театрі, вони роблять безпосередньо свій внесок у виставу, а також можуть впливати на хід усього дійства. Таким чином хочеться підкреслити неперевершеність та магічні властивості вуличного

театрального мистецтва – унікальність моменту, створеного завдяки імпровізації. І коли традиційний театр зазвичай залучає увагу глядачів на сцену (темрява залу, яскраве світло), то під час вуличної вистави важче контролювати інтерес та увагу глядача-перехожого. Потрібно не лише викликати суспільний інтерес, але й зберігати його під час усієї вистави.

Досягти цього цілком можливо завдяки великій емоційній та енергійній самовіддачі акторів, яскравості, видовищності та унікальності усього процесу.

Однією з найбільших особливостей вуличного театру є його близькість до публіки. У своїй публікації Б. Мейсон зазначає, що «кожна складова вуличного дійства адресована глядачу в залежності від організації його уваги, його вражень. Мова, пластика, мовне середовище, динамічні і механічні дії – це система впливу, яка спрямована на глядача» [89, с. 248]. Суть цього впливу полягає в оновленні емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, яке супроводжується ефектом співучасті, співпереживання і спільної творчості глядача [89, с. 12].

Різні форми соціального вуличного театру виконують комунікативні, естетичні, символічні, освітні та розважальні функції. Найбільш важливою для цільової аудиторії є соціальна функція, яка служить одним з найважливіших засобів соціалізації людини – його включення в систему норм і цінностей, що домінують в суспільстві.

Інтерактивний вимагає активної участі публіки: глядач перестає бути глядачем і повністю залучений до вже спільного творчого процесу. Інтерактивний театр базується на наступних напрямках: театральна техніка *verbatim*, перформанс, *stand-up show*, імпровізація.

Ці напрямки характеризуються, насамперед, безпосередньою взаємодією з аудиторією з метою залучення її до процесу створення вистави; немає жодного слова про чітку форму, або драму в традиційному розумінні, стислість того, що відбувається на сцені, драматурги вибирають нелітературну мовну культуру, щоб

висловити себе. [26, с 23–27]. У цьому випадку така форма спілкування стає більш доступною для аудиторії. Слід зазначити, що жодна з цих сфер не має на меті глибоко проникнути в суть текстового матеріалу. Умови інтерактивного театру дозволяють глядачам брати активну участь у цьому процесі та насолоджуватись виставою зсередини. Основна ідея інтерактивного театру – активна взаємодія з глядачами та їх внутрішнім світом. Прояв інтерактивності в художній практиці базується на відсутності спілкування сучасної людини, самопрезентації людини в спілкуванні та її самовираженні. Інтерактивний театр забезпечує максимальну участь глядачів у театральній виставі. Глядачі стають сучасниками та співавторами вистави.

Говорячи про особливості інтерактиву, ми повинні звернути увагу на одну важливу деталь, бо усі види мистецтва дещо інтерактивні. Так чи інакше, художнє враження та зміст твору – це не просто одностороння передача змісту, а продукт взаємодії глядача та об'єкта спостереження. Однак сучасний глядач часом менше зацікавлений у сприйнятті твору мистецтва та завоюванні симпатії глядачів; хоче взяти активну участь у його створенні. Людина пристосувалася до сучасного культурного спілкування і однобічний зв'язок із мистецтвом її не влаштовує, що призвело до проблеми пошуку нових форм та напрямів, які дозволять не лише режисерові створити художній твір, а й глядачу й актору.

Підсумовуючи вищесказане, ми можемо сформулювати деякі вербальні компоненти театральної інтерактивності: швидка розмова, тобто фонетична вимова тексту, сила притягання, пов'язана зі стилем розмови (щоб зробити його комфортнішим для аудиторії; поєднання тексту з іншими засобами художньої виразності (танець, спів, акробатичні замальовки, тощо); подолання «четвертої стіни», тобто безпосереднє спілкування між акторами та аудиторією, дозволяючи глядачам висловити себе на певному рівні видовища; ігрова основа драматургії; проста подача матеріалу; спроба «живого спілкування» з аудиторією.

Модель театральної комунікації заснована на типах спілкування, що визначають взаємозв'язок між актором та аудиторією в контексті інтерактивного театру:

- акт безпосереднього спілкування, тобто підбір адресанта та вибір матеріалу для спілкування з ним.

- автокомунікація (рівень спілкування, при якому комунікатори, свідомо чи несвідомо, є одночасно адресатом і реципієнтом, тобто взаємодія в процесі людського спілкування; часто замінюється помилковим спілкуванням).

- аутокомунікація (присутня лише одна людина, яка є одночасно і адресатом і адресантом). Процес аутокомунікації – це свого роду свідомий внутрішній діалог. У контексті художньо-комунікативної ситуації самозв'язок може мати два підтипи: активний – активний процес сприйняття, який у свою чергу можна розділити на інтелектуальний, культурно-інформаційний, чутливий, гіперчутливий, синтетичний та пасивний процеси – коли не підготовленою людиною процес так званого сприйняття не йде або не може йти до активного сприйняття художньої інформації. Видовище, залишене в душі слухача і глядача, впливає на тривалий час, видовище запам'ятовується свідомо чи несвідомо. Метою справжнього спілкування є позитивний вплив на особистість. Відстань від емоцій глядача до дії, виконаної під його впливом, незмірна. З часом нові думки та почуття штовхають глядача на нові дії, нові дії.

- метакомунікація. У процесі творчості виконавці є і адресатами, і адресантами: вони сприймають і бачать одне одного якби лише зовні. Це є передумовою здійснення акта спілкування у всіх відношеннях, оскільки «відступаючи в себе» виконавці знаходять контакт лише з собою, а не з іншими учасниками сценічного діалогу або з глядачем.

- пост-комунікація (процес, коли аудиторія та учасники приймають результат акту комунікації, тобто результати) [68, с 145].

В даний час існує багато вистав театрів на відкритому повітрі. Більшість із них поширені в західних практиках мобільної соціальної допомоги. В Україні популярні такі форми соціального театру: форум-театр, театр однолітків, репродуктивний театр (PlayBack). Форум-театр – це інтерактивний метод роботи між різними соціальними класами, який є одним із важливих елементів театральної вистави, спрямованої на альтернативне вирішення соціальних проблем та вирішення складних життєвих ситуацій глядачів за власною ініціативою. Засновником театрального форуму є бразилець А. Боал, який створив перший вуличний «Депресивний театр». Основною метою театрального форуму є надання інформації та навичок вирішення проблеми з певною людиною, використання чужого досвіду в поєднанні з ним свого емоційного інтелекту. Методологія форуму-театру вимагає спеціально підготовленого модератора (особи, відповідальної за дотримання певних правил поведінки), яка співпрацює з низкою непрофесійних акторів, щоб створити короткий виклад певної проблеми за допомогою різноманітних прийомів. Серед персонажів – агресор, жертва та кілька «нейтральних» персонажів. [57].

Форум-театр має підготовчі етапи (вибір проблем на основі реальних історій, створення сюжету), оскільки це спеціальний процес, призначений для передачі інформації від учасників аудиторії, а також для засвоєння та відтворення персоналом, сценарію, репетиції, аналізу та структури шоу, театру форуму. Шоу зазвичай триває 10-20 хвилин і складається з 3-6 чітко структурованих робіт. Сценарій підготовлений групою під керівництвом модератора та виконаний акторами цієї групи. Дуже важливо візуалізувати запропоноване театральне дійство, щоб виставити п'єсу та акторську гру на перший план. Ведучий перед програмою знайомить учасників із завданнями, які потрібно вирішити в виставі. Після першого акту аудиторія бере участь в дискусії про те, що вона побачила, і пропонує рішення. Після вистави за допомогою інтерактивної анкети аудиторії

визначається рівень обізнаності групи учасників та аудиторії про проблему та її наслідки для суспільства і особливо для окремої людини. Аудиторія сама пропонує можливі шляхи виправлення ситуації. Коли актор грає оперу, є можливість покращити ситуацію, якщо учасники мають уявлення про те, як це зробити. Глядач має право сказати «Стій!», вийти на сцену, змінити головного героя і показати що треба робити, щоб змінити ситуацію на краще [57].

Спілкуючись із аудиторією, лідери повинні враховувати характеристики своїх персонажів, враховувати вплив аудиторії та відповідно реагувати на публіку. Визначаючи роль, а не актора, аудиторія занурюється в емоційні переживання головного героя, відчуває і бачить наслідки втручання. Спроба втрутитися може змусити глядача по-іншому поглянути на проблему та знайти інший вихід із складної ситуації. Однією з відмінних рис театру форуму є відсутність публічних порад щодо того, як поводитись через те, що кожен робить свій вибір [57].

Наступна ефективна форма вуличної роботи – театр однолітків. Своєрідний вид соціального театру зазвичай використовується при роботі з молоддю. Студенти-виконавці готують невеликі вистави на різні соціальні теми. Представлені історії можуть бути правдивими і побудованими з кількох сюжетів. Після перегляду вистави глядачі задають питання персонажам на сцені. Унікальність головної форми в тому, що актори реагують на них, не залишаючи свою роль, дозволяючи краще зрозуміти мотивацію та внутрішній світ персонажа.

Унікальність даної театральної форми полягає в тому, що професійні актори грають на сцені, а глядач виконує написані сценарії. Ідея цього експерименту в тому, що можна знайти вихід з ситуації та прийняти несподіване рішення, якщо дивитися на ситуацію зі сторони. Коливання лежать в основі спільноти PlayBack, яку вони називають «світом могутніх розумів». Завдяки

розмаїття чудових глядацьких історій та розважливої спонтанної гри спектаклі соціальних театрів, виконаних у форматі відтворення Playback, унікальні та невимовні – ті, що народжуються тут і зараз. Серед найпопулярніших репродуктивних театрів України можна визначити Київський плейбек-театр «Déjà vu plus» та Підлітковий плейбек-театр «Дороги». (Додаток А)

Варто зробити висновок, що існує безліч форм вуличного театру, які можуть у найближчому майбутньому сприяти вирішенню проблеми всесвітнього масштабу, а також у житті людей. Цілком зрозуміло, що природа вуличного театру базується на творчій та активній спільній роботі акторів та глядачів, створюючи чудову роботу, яка народжується і існує лише «тут і зараз». Іншими словами, мова йде про культурне виробництво «товару» з унікальними характеристиками. Думки В. Бін'яміна щодо цієї ситуації дуже актуальні: «У найдосконалішому відтворенні немає одного моменту: тут і зараз художнього твору, яке має свою сутність буди в тому місці, в якому він знаходиться» [2, с. 19].

Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що цінність вуличного театру полягає в тому, що він заснований на активній взаємодії акторів і глядачів, які мають можливість не тільки побачити проблему з боку, але і за рахунок власних ресурсів розробити алгоритм для створення успішної моделі поведінки. складний. безвихідні ситуації. Вербальна складова інтерактивного театру не завжди виконує свою функцію, тобто впливає і змінює свідомість аудиторії. Зазвичай слово не виконує свого функціоналу, і, таким чином, актори пропускають один із рівнів спілкування, перериваючи процес вербальної взаємодії в ланцюжку «актор-глядач», тобто самозв'язок замінюється помилковим спілкуванням. Процес словесного спілкування мав місце, але безрезультатно. Водночас словесна складова театральної інтерактивності більшою мірою відображає характеристики спілкування в сучасній культурі.

2.4. Основні виразні засоби при створенні вуличної вистави.

Вуличний театр може розкрити будь-які актуальні теми, від нюансів особистого досвіду до гострих соціально-політичних проблем. Використовує всі можливі засоби художньої виразності, взяті з різних джерел і апелює широким колом жанрів та стилів. Тому, незважаючи на свою художню структуру та свого роду «карнавальність», лімінальність вуличного театру дозволяє яскраво репрезентувати та глибоко засвоїти «центральні цінності та аксіоми культури» [58, с. 244].

Важливо зазначити, що різноманітність виразних засобів (насамперед видовищних) та більша варіативність, що впливають на життєздатність і вплив вуличного театру, зумовлені його лімінальністю – повсюдністю його положення у культурному просторі (у фізичному та культурно-естетичному сенсі). Ці особливості характерні для історичного розвитку вуличного театру і визначають безмежну пульсацію найрізноманітніших видовищних форм, втілених у культурних практиках.

Для більш детального опису використання засобів художньої виразності в вуличних виставах, слід навести приклад роботи над видовищем режисера В. Полуніна. Велику увагу В. Полунін приділяв музичному оформленню вистави, намагаючись зробити музику звучанням самого життя: «Вуличний простір створює абсолютно фантастичну можливість для музики, тому що сприйняття музики в реальному середовищі, особливо в парку під зоряним небом, серед величезних будівель. Тут погано, коли ти закриваєш очі і як б не включаєш всі, що ти бачиш навколо себе в частині цієї музики. Музика – частина всього, що тебе оточує, вона з'єднується з цим. Я дуже задоволений, що публіка виявилася в центрі енергетичного музичного поля, тим більше що ми дуже добре підготували її до цього вступом – було велике хід декорацій, де реальне середовище і

нереальна така святкова і повністю змінена з'єдналися, і публіка була вже готова до того моменту, коли музика по справжньому увійшла з нею контакт ... Стирання межі між мистецтвом і реальністю, реальним життям людини – це сама моя улюблена тема» [12]. Шоу В. Полуніна в цілому характеризуються видовищністю, яскравістю, використанням трюкового реквізиту, за стилем вони близькі до цирку, клоунади.

Характерно до перформансу, де виразну роль відіграє актор – як елемент візуального цілого, тобто ставка робиться не на особистість, а на цілісне сприйняття видовища. Особливістю напрямків вуличного видовища, як хепенінг та перформанс, є декоративне мистецтво. Театральний художник часто стає автором вистави – перформансу і навпаки. Але це не закономірність. Існує неабияка плутанина, коли мова заходить про відмінності між акцією, перформансом і хепенінгом. Можливо, згадавши точний переклад кожного терміну, ми уникнемо плутанини в подальшому розгляді цих видів мистецтва.

Роль театральньо-видовищного початку, акцент на виконавський процес, творчість на очах у глядачів і слухачів в хепенінгу, а також використання засобів вираження пантоміми, музики, танцю, відеозображення, вчинення якоїсь дії дає можливість визначити їх як театральні події, а вибір нетрадиційного місця дії під відкритим небом – віднести до вуличного театру.

Яскравим прикладом використання в перформанси інсталяцій (гігантських конструкцій) є видовище Теодора Тежіка – живописця, мультиплікатора, художника кіно, відомого за такими легендарним фільмам, як «Кін-Дза-Дза!», «Несподівана радість, або Раба любові», «Тіль Уленшпігель». Він театралізував кіно, вибудовуючи павільйони, яким могли б позаздрити і реалісти, і модерністи. У роки застою, коли реалізм був у привілейованому становищі, Т. Тежік дипломатично балансував між офіційно узаконеним стилем і модерном, модернізмом. Під час перебудови Т. Тежік став використовувати в постановках

своє хуліганство, гумор, іронію. Тепер він провокує такі характеристики про себе, як художник-ілюзіоніст, трюкач. З давніх-давен він захоплений і захоплений гігантоманією і проводить експерименти в жанрі «фігури в екстер'єрі».

На початку перебудови він спорудив на Арбаті чотириметрову скляну піраміду (з фронту вона виглядала, як зірка, і тільки в профіль – піраміда). В середині неї з чотирьох роялів побудував дивну будівлю соціалізму. Вони рухалися, видавали щемливі звуки електрички. А внизу то з'являвся, то зникав напис: «Майбутнє настало».

Об'єктом іншої акції Т. Тежіка став пам'ятник М. Гоголю на бульварі. Художник оточив скульптуру письменника танцюючими двійниками Гоголя, зробленими з металевої решітки величезних розмірів в три людські зрости. Ефект матеріалу спрацював: двійники були схожі на напівпрозорі видіння, що розчиняються, що розсипаються в повітрі примари.

Ідеями таких же абсурдних акцій захоплений і художник з Санкт-Петербурга Олексій Кострома. Він відомий тим, що в 1991 р., спільно з групою художників організував проект «Тут-і-там!» Ця група влаштовувала інтроспективні дії, які припускали самоаналіз, самоспостереження в процесі будь-якої підготовленої дії, протягом якої глядач відкрито провокувався на роздуми.

Інсталлятор і перфоматор часто створюють свої твори з того, що можна вільно купити, знайти, відгвинтити, викопати – варто тільки уважно озирнутися. У хепенінгу використовується світловий живопис: світло раз у раз змінює колір і силу, надсилається безпосередньо на актора або просвічує крізь ширми з різного матеріалу. Часто він супроводжується звуковими ефектами (людські голоси, музика, брязкіт, тріск, скрегіт). Звук іноді буває дуже сильним, несподіваним, розрахованим на шоківий ефект. У уявленні включаються діапозитиви і

кінокадри. Часом використовуються і ароматичні речовини. Виконавець одержує від режисера завдання, проте тривалість дій учасників не обумовлена. Кожен може вийти з гри, коли хоче.

Йдеться про те, що своїми витокami хепенінг сходить до художнім пошукам початку ХХ ст., де актор – мім, який зображує процес творчості, і глядачі зосереджуються нема на результаті, а на процесі написання картини або створення скульптури. Але в хепенінгу є точний імпровізаційний момент, який приносить елемент вірогідності до твору.

Що стосується видовищної культури, трюків та ефективності, ці характеристики присутні у виставах театру вогню. Цей тип вуличних театрів дуже популярний в Європі, в Україні він порівняно новий, але бажання працювати з вогнем та піротехнічними приладами робить діяльність деяких вуличних театрів унікальною. Вогонь став мовою багатьох театрів, вдало поєднавшись з блискучою акторською майстерністю та винаходами режисера.

Дослідники зазначають, що використання в сучасних умовах високотехнологічного відео та мультимедіа у виставах збагачує спектр великого потенціалу вуличного театру [55, с. 46].

Звичайно, необхідно додати, що сучасний вуличний театр звертається не лише до відеоекранних технологій, а й до кінематографічної видовищної виразності. Однак слід зазначити, що основним засобом художньої виразності є живе видовище, створене у синтезі реальних акторів та глядачів. Як справедливо зазначав А. В. Ємельянов: «Екран – це той край, який підкреслює штучність. У зв'язку з цим виникає відношення до того, що відбувається, як до ілюзії» [15, с. 195].

Висновки до розділу 2

1. Розглянувши походження та розвиток вуличного театру, варто зазначити, що театр просто неба сам по собі є окремим і важливим явищем, тісно пов'язаним з іншими сферами видовищної культури. В його виставах знаходять відображення і трансформаційне втілення різні жанри, техніки, стилі, які передусім властиві стаціонарному театру, цирку, спорту, кіно, живопису і скульптурі, видовищним формам музичної культури тощо, а також видовищним явищам нехудожнього простору. У вуличному мистецтві різні елементи видовищної культури об'єднуються в інтегровані театральні вистави. Такі можливості характерні для вистав вуличного театру через їх лімінальні та гетеротопічні особливості, що склались історично і є актуальними сьогодні.

2. Визначено, що з найдавніших часів і до наших днів таке явище, як театр просто неба, завжди динамічно розвивався та набував нових рис. Враховуючи різноманітність форм, вуличний театр є потужним засобом емоційного впливу на тому ж рівні видовищного мистецтва як театр, кіно та телебачення.

РОЗДІЛ III. ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

3.1. Парадигма розвитку українського вуличного театру: становлення фестивального руху і театральних вистав просто неба.

Сучасне театральне життя в Україні сповнене нових мистецьких рухів, до яких ми можемо віднести, зокрема, фестиваль. У культурно-мистецькому просторі України фестивальний рух стає універсальним фактором спілкування, який будує, захищає та стимулює соціальні, мистецькі та творчі зв'язки, пропонує рішення для різних творчих дій, одночасно актуалізуючи деякі професійні проблеми. Театральний фестиваль – як частина загального фестивального руху дає можливість особливим чином побачити важливість українського мистецького процесу. Він засвідчує цілеспрямований пошук інноваційних ідей, застосування нетрадиційних рішень, розвиток нестандартних форм роботи для акторів та режисерів. Головною метою фестивалів вуличного мистецтва є заохочення глядачів до співтворчості.

Фестиваль як явище мистецького життя має особливу святкову атмосферу, спрямовану на презентацію найкращих мистецьких колективів та виконавців, оригінальність запропонованого репертуару та репертуару стаціонарних колективів. Основне завдання фестивалю – внести новий потік у культурне життя країни, області та міста, створити якнайширшу зону привабливості як для професіоналів у галузі театру і також для пересічних глядачів.

Організація фестивалів має велике значення для збереження єдиного культурного простору країни. Згідно з тлумачним словником С. І. Ожегова,

фестиваль – це великий державний святковий збір, що супроводжується оглядом досягнень усіх видів мистецтва [31].

Тимчасові характеристики кожного фестивалю визначають статус, а також статус міста, регіону, країни в ряді інших подій у культурному житті, взаємодії з регіональною та місцевою економікою та культурною інфраструктурою, обсяги та фінансові джерела, адміністративні витрати. Фестиваль може бути як разовою культурною подією, так і періодичною культурною подією. Практика фестивалів виконавських мистецтв як безпрецедентної події не набула поширення в Європі. Як правило, це культурні заходи, присвячені ювілеям митців та історичним датам.

Вуличний театр – одне з найстаріших театральних мистецтв просто неба. Вистави вуличного театру популяризуються у рамках наступних фестивалів: «Золотий лев на вулиці» (Львів), «Золоті оплески Буковини» (Чернівці), «Київ травневий» (Київ), «Мельпомена Таврії» (Херсон), Театральному фестивалі «Молоко» (Одеса) тощо. В Україні в декількох містах, зокрема Дніпрі, Донецьку, Києві, Львові, Одесі та Харкові, час від часу проводяться Фестивалі вуличних театрів. (Додаток Б)

Варто зацентувати на безперечному зв'язку між різними видами вуличного театру, які складають серцевину видовищності сучасних міських фестивалів, та святковою обрядовістю, що приходить до нас із далеких часів. У сучасній інтерпретації концепція фестивалю включає демонстрацію досягнень національної культури та міжнародний художній обмін. У сучасному трактуванні поняття фестивалю включає в себе демонстрацію досягнень національної культури, міжнародний артистичний обмін. Оскільки більшість фестивалів, особливо в теплу пору року, проводяться на відкритому повітрі «open air», відбулося природне злиття вуличного театру та святкової фестивальної події.

Ця форма фестивальної культури має важливе соціальне та комунікативне значення в сучасних містах. Фестиваль сягає своїм корінням у ритуальну культуру і стає надзвичайно популярним в епоху глобалізації та урбанізації. Він поєднує процеси сучасної цивілізації з психологією стародавньої поведінки людини. Сьогодні важко уявити культурний простір Європи та України без численних фестивалів театру, книги, музики, етнічної приналежності, історії, релігії, джазу, науки, танцю та кіно. У сучасній міській культурі фестиваль є інструментом боротьби з культурними та історичними цінностями, важливою частиною соціально-культурної структури сучасного мегаполісу, інструментом духовного виживання нашого суспільства та збереження духовної та історичної пам'яті.

Одним з найперших масштабного фестивалів вуличних театрів був Міжнародний фестиваль «Золотий Лев», започаткований 1989 року. На той період у Львові було проведено Всеукраїнський огляд театрів-студій, які виникали в Україні на хвилі процесів перебудови як нові форми театральних труп, шкіл, концепцій тощо. Фестиваль було організовано на базі експериментального театру «Воскресіння».

Художній керівник та засновник Міжнародного театрального фестивалю «Золотий Лев», яскравого міжнародного театального форуму в Україні, який дає змогу українському глядачеві побачити кращі театральні вистави зі світового театального репертуару, — Я. Федоришин. В рамках цього заходу відбуваються зустрічі театральних діячів, керівників та директорів міжнародних театральних фестивалів. Під час фестивалю проводяться майстер класи театального мистецтва. Фестиваль сприяє інтеграції українського театру у світовий театральний простір. Перша театралізована подія, «Золотий Лев», чітко сформувалася як фестиваль театральних вражень. Міжнародний фестиваль проводиться з метою пізнання та визнання світового театального простору,

шляхом розвитку сучасного українського молодіжного театру, популяризації українського театрального мистецтва та досвіду фестивалю. Фестиваль проводиться кожні два роки з 1994 року у формі творчого виступу. З 1996 року його девізом став вислів «класика очима експерименту». У заході можуть взяти участь молодіжні театри, театри професійних студій, молодіжні колективи драматичних театрів та професійні колективи, окремі артисти. Попередній відбір драматичного матеріалу здійснюється керівництвом фестивалю, після чого трупа отримує офіційне запрошення. Членами журі фестивалю є професійні театральні критики, журналісти та театрознавці. На початку розвитку фестивалю Я. Федоришин наголосив на необхідності налагодження відносин з різними державними та іноземними відомствами.

Сьогодні фестиваль «Золотий лев» – єдиний театральний фестиваль, який приділяє увагу всім тенденціям театральної сучасності. Фестиваль створює позитивний імідж міста Львова та країни в цілому, завоював гарну репутацію в міжнародному театральному середовищі та сприяє розвитку культурних та туристичних зв'язків в Україні. Фестиваль вносить новий струмінь у театральне життя не лише міста, а й усієї України. Міжнародні театральні заходи дають можливість відчутти тенденції у цій галузі мистецтва та зрозуміти сучасну мову театральної сцени. Фестиваль є ще одним важливим мотиваційним фактором для розвитку туризму і може бути цікавим фактом для інвестування в розвиток туристичної інфраструктури. Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев» відіграє важливу роль у театральному просторі України. У фестивалі беруть участь не лише українські колективи, а й трупи вуличних театрів з усього світу.

Аналізуючи фестивальних рух вуличних театрів на прикладі «Золотого Лева», можна зробити висновок, що означена мистецька подія дуже популярна і широко розповсюджена. За весь час існування фестивалю, в ньому прийняло

участь понад 4000 акторів з Австрії, Франції, Америки, Угорщини, Англії, Туркменістану, Бельгії, Словаччини, Білорусі, Сербії, Болгарії, Румунії, Нідерландів, Росії, Грузії, Республіки Сохо, Естонії, Польщі, Киргизії, Німеччини, Латвії, Молдови, Литви та інших країн. Відомими гостями були такі зірки театру, як Донатас Баніоніс, Роман Віктюк, Григорій Гладій, Костянтин Райкін, Ада Роговцева, Богдан Ступка, Валентина Талізіна, Римас Тумінас, Данел Ольбрічський та багато іноземних продюсерів, режисерів та театрознавців. Фестиваль є членом Європейського театрального форуму IETM та Міжнародної асоціації фестивалів IFEA. Він встановив статус провідної театральної події не лише у Львові, а й в Україні [17]. (Додаток В)

Одним із важливих творчих експериментів для популяризації вуличних театрів став Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва GOGOL FEST, мультидисциплінарна та різноманітна за жанровою специфікою подією в Україні. На першому фестивалі Києві були представлені найкращі зразки сучасного світового мистецтва України. Метою заходу було знайти митців, які успішно створюють творче середовище, яке може бути конкурентним, ефективним, освітнім та продуктивним центром розвитку українського мистецтва. Фестиваль представляє сучасне мистецтво в єдиному інтерактивному просторі, що включає музику, танці, експериментальний театр, сценографію, живопис, дизайн, кіно та аудіовізуальне мистецтво [81]. Незмінним натхненником, директором та режисером фестивалю є Влад Троїцький. Як зазначає В. Пацунов в своїх статтях «рушійною силою В. Троїцького є категорична відмова від традиційних форм і методів українського театру, що надає можливості на подальшу реформу міжнародного фестивального руху в Україні» [30].

Фестиваль є важливим фактором культурної інтеграції України в Європейський культурний простір. Він надає можливість продемонструвати рівень вуличного театру в нашій країні, набути досвіду та налагодити культурні, економічні та дипломатичні відносини з іншими європейськими країнами.

Формування критеріїв фестивалю як явища, не є настільки складним, ніж їх дотримання. Ще однією важливою відправною точкою є розуміння потреб та перспектив. Розуміння соціальних витоків та світових тенденцій допомагає розвивати міжнародну співпрацю та передавати позитивний імідж України за кордоном. Розуміння потреб запрошених учасників та професіоналів може приховати певний організаційний хаос. Тільки колективна свідомість відповідальності за процес і результат, на якому ми зосереджуємось, ускладнить конструктивне накопичення досвіду.

Слід наголосити на організації дозвілля мешканців мегаполісу, інтеграції соціальної функції (особливо розвитку туризму у світі), функції культурної ідентичності, соціальної рефлексії та соціальної пам'яті. Фестивалі відіграють важливу роль у розвитку особистості. В контексті тимчасової міської культури, основними соціально-культурними цілями фестивалю були зміцнення суспільства, солідарність, консолідація, сублімація агресії всередині групових рухів та відчуття єдності, необхідного людині у великому місті.

Отже, фестивалі вуличних театрів відіграють важливу роль у розвитку та становленню сучасного українського мистецтва. Це місце, де нові та креативні вистави можуть бути представлені широкій аудиторії. Святкове видовище є своєрідним комунікаційним простором для спілкування та взаємної співпраці акторів, режисерів, критиків. Відбувається особливо корисний досвід та обмін думками щодо нових спільних проєктів. Ці зустрічі є етапом рішучого звільнення від радянських стереотипів.

3.2 Основні принципи режисури вуличних вистав

Режисура вуличних вистав, заснована на загальній режисерській освіті, але має свої особливості в театралізації епізодів, підготовці сценарію з частковою участю публіки у виставі тощо. Посилаючись на статтю з інтерв'ю Емілії Небоженко з художнім керівником театру «Мандрівні ляльки пана Пежо» Ганною Шишкіною, варто зауважити, що «Вуличний театр – це зовсім інші принципи режисури і сценографії. У тому числі це визначається і фізичними параметрами. Жоден театр не зустрічається на сцені з таким параметром, як парусність. Наші колеги по грі – це вітер і сонце, і ми повинні їх враховувати... Сценограф в свою чергу повинен представляти специфіку вуличної декорації. Та й сама по собі організація майданного простору, простору параду або інсталяції, гра з архітектурними локаціями міста – це особлива справа» [54].

Існує також безліч відволікаючих чинників, які пов'язані з реальністю навколишнього середовища, адже вистава вуличного театру проходить під відкритим небом. На великому просторі практично неможливо сконцентрувати увагу глядача засобами традиційного театру. Звідси і інші прийоми, інші способи організації глядацького сприйняття, інші виразні засоби та інша специфіка режисерської діяльності.

Розглянемо основні принципи створення вистав просто неба.

Масштабність. Вистави вуличного театру можуть бути як видовищами на великих просторах (гігантські сценічні майданчики, інсталяції, площі), так і спектаклями камерного характеру. Однак зупинимось на специфіці виразних засобів видовищ, що характеризуються масовістю глядачів і виконавців. У такому видовищі глядач майже не бачить обличчя актора, не бачить його очей, не прочитує нюанси міміки, подробиці пластичного малюнку ролі.

У вуличних виставах словесні засоби завжди мінімізовані, при цьому переважають візуальні засоби виразності. Динамічні композиції, великі маріонетки та маски, тканини, прапори, різноманітні конструкції, транспортні засоби та інші масштабні технічні засоби. Мова вуличного театру диктується великими сценічними майданчиками і розрідженістю простору, в якому створюються переважно не індивідуальні образи персонажів, а який-небудь образ, що несе головну думку режисера, символічний образ-алегорія.

Бажано визначити, що гігантські гіперболізовані костюми займають переважне місце у видовищності вуличних театрів, режисери використовують їх різноманітніші види і в різних інтерпретаціях. Саме тому для вуличного театру характерним є часте використання ходуль. Ось приклад, того, коли ходулі послужили основою для створення особливої неповторної стилістики театру «Дивні фрукти» з Австралії. Усі вистави можна охарактеризувати як «повітряні», оскільки їх грають на п'ятиметрових гнучких стовпах, закріплених в землі, і піднімають акторів над головами глядачів. Сидячи на верхівці жердини, учасники дії, майстерно керують ними, роблять в повітрі надзвичайні піруети. (Додаток Д)

Акцент на візуальності. Через те, що у вуличному театрі слово практично не відіграє важливої ролі, ми розуміємо, що драматургія (написання літературного сценарію) відходить на другий план, дає змогу дійти висновку, що для режисури вуличних вистав дуже важлива візуальність як головний аспект створення вистави. Режисеру вуличного театру необхідно виконати велику роботу над видовищем, виразити у пластичному рішенні усю драматургію, тобто в дії, танці або різноманітних акробатичних трюках.

Інтерактивність. Користуючись сучасною термінологією, можна сказати, що вистава вуличного театру часто носить інтерактивний характер: глядачі включені в дію не тільки емоційно, як в класичних видах театрального мистецтва,

але і безпосередньо беруть участь у виставі, неминуче вносячи в нього ті чи інші корективи. З цієї причини варто зазначити, що у вуличному театрі особливо сильний момент імпрровізації, в умовах якої змінюється техніка акторської майстерності. Підготовка актора вуличного театру, вимагає особливих методів виховання і навчання, а режисеру необхідно розуміти специфіку непередбачуваності вистави, якщо до неї залучений глядач. Через це режисер повинен миттєво абстрагувати вибраний матеріал, аби запобігти небажаній розв'язці вистави.

Адаптивність. Це один з найважливіших принципів режисури театру просто неба. Як зазначалося раніше, вистави цієї театральної форми проводяться під відкритим небом, через це режисеру-постановнику вуличних вистав необхідно передбачати усі можливі варіанти розвитку подій та адаптувати виставу таким чином, щоб будь-який прояв природних стихій, зміна місця дії не завадили сценічній дії. Вулична видовище відрізняється від інших форм театру своєю мобільністю. Тому важливо зазначити про можливість підлаштування вуличної вистави під будь-яку вуличний майданчик.

Нестандартне місце дії. Якщо говорити про художнє рішення вуличної вистави, то воно залежить від сценографа або художника. Створення ігрового простору має особливе значення, оскільки художник перетворює несценічний простір вулиці в простір для комфортної дії вуличного театру. Реконструкція простору має в повній мірі відповідати темі та ідеї видовища. Часом сам простір стає головною дійовою особою. Таким чином, існує напрямок у вуличному театрі, в якому вистави створюються у тісному зв'язку з історичними і характерними особливостями місця (простору міста, в якому демонструється та чи інша постановка).

Використання спецефектів (піротехніка, вогонь, кольоровий дим). Вуличному театру притаманне використання максимальної кількості спецефектів

у виставі через попередні специфічні риси, такі як мобільність, масштабність та видовищність. Через те, що вуличні театри постійно гастролюють зі своїми виставами, на деяких місцях виступу може бути відсутня можливість монтажу світлового та музичного оформлення. З цієї причини, піротехніка, вогняні ефекти, ефекти природнього освітлення супроводжують вуличне видовище, щоб завершити та збагатити будь-яку виставу. З усіма новими можливостями поліпшення вуличних видовищ та тенденцій розвитку вогняного жанру, театр просто неба все частіше додає піротехнічні елементи до своєї програми. Застосовуються такі типи піротехніки: піротехнічні фонтани, римські свічки, міни, спаркуляр машини, фаєр-джет машини, динамічні та статичні піротехнічні конструкції тощо. Вражаючий фінал вуличного видовища найкращий для використання піротехнічних елементів.

Слід зазначити, що використання піротехнічних виробів підвищує вимоги безпеки на території виступу вуличного театру. Для реалізації вуличного шоу з використанням вогню та піротехніки необхідно: місце для виступу щонайменше двох квадратних метрів в розрахунку на одного актора; відсутність публіки, фото та відеофіксації поряд з вогняними об'єктами; відсутність легкозаймистих речовин, крихких скляних конструкцій поряд з виконавцями; координація учасників видовища у хронометражі виступу. Затримки до і під час виступу безпосередньо впливають на якість реквізиту, зменшуючи яскравість і тривалість видовища. Піротехніка використовується лише на відкритому повітрі, далеко від будівель та легкозаймистих речовин. Відстань від робочої зони виконавців до глядачів та сторонніх предметів повинна бути не менше 10 метрів.

Робота режисера з актором. Головним принципом, що відрізняє роботу режисера з актором драматичного театру від специфіки роботи з актором вуличного театру є те, що художній керівник має дослухатися до імпровізаційних здібностей; скоріше можна говорити про цілий комплекс необхідних навичок

практично у всьому арсеналі професійних акторських засобів вираження. При наявності сучасних технічних пристосувань таких як мікрофони, підсилювачі і т.п., – голос актора вуличного театру повинен звучати зовсім інакше, ніж у актора класичного театру. Метою режисера в роботі з актором також буде надати розуміння обумовлення акустичних особливостей відкритого простору, що потребує іншої енергетики, іншої спрямованості від актора. Іншими засобами виразності повинні бути жест і пластика; манера носіння театрального костюму; взаємодія з глядачами. Якщо в класичному театрі весь його антураж допомагає зосереджувати надмірну глядацьку увагу на сцені, то у вуличному театрі надмірна глядацька увага розсіюється неминучими привхідними об'єктами. Таким чином, режисеру необхідно виховати в акторі більш емоційну та енергійну концентрацію не тільки для залучення глядачів до вистави, але й для того, щоб утримати їх увагу протягом вистави.

Аналізуючи попередні особливості роботи режисера під час створення вуличної вистави, варто зазначити, що поєднання атлетики та цирку, акробатики та хореографії, нового танцю, сучасного світлового оформлення, чудової музики, літаючого обладнання та феєрверків є характерним для багатьох сучасних вуличних театрів. Це призводить до створення цілком особливої, яскравої та індивідуальної художньої мови. Вуличні театри беруть в основу своїх постановок, як сюжети класичних п'єс, так і сюжети сучасного реального життя. Деякі театральні колективи також відроджують традиції середньовічного вуличного театру в жанрах містерії і мораліте.

У статті «Вуличні порядки» Марисі Нікітюк з президентом фестивалю «Золотий Лев» Ярославом Федоришиним про вуличні театри та тенденції розвитку вуличних театрів в Україні зазначається, що «Усе відбувається на відкритому повітрі: це зовсім інший масштаб, інша енергія, інший розрахунок. Тут працюють вогонь і вода – всі елементи стихії, інструменти, які не можуть

працювати на сцені. Через те, що сценічні площі – вулиці, площі величезні, для оздоблення можуть бути використані лише масштабні конструкції. Ще одна відмінність та особливість вуличних вистав – це не драматичні актори, що беруть участь у виставах, а ходулісти, акробати, клоуни та інші. У вуличних виставах немає тексту, режисерові потрібно робити акцент на візуальність, а акторам, які працюють на вулиці, потрібно бути фізично підготовленими, бо це небезпечна робота» [53].

При всьому обсязі виразних засобів вистави вуличного театру часом бувають не зовсім коректними та видовищними. В основному це пов'язано з тим, що іноді режисери-постановники, працюють суто над зовнішньою стороною вистави, не розуміючи особливостей вуличного театру та досягають ефекту безідейності вистави. Слід зазначити, що іноді сценічна дія є суто комерційною акцією, і кінцева її мета не є високохудожньою, тягне за собою інше функціональне навантаження. Однак, організатори таких акцій допомагають подолати ці недоліки та сприяють подальшому розвитку вуличного театру як особливого виду мистецтва.

3.3. Тенденції розвитку вуличного театру в Україні

У зв'язку з тим, що Україна отримала незалежність, ми змогли інтегруватись в мистецький культурний простір не тільки ближніх держав, а і всього світу. Постійно розвиваючись, створюючи конкурентоспроможний культурний продукт та гастролюючи з ним, ми можемо знайомитися із передовим досвідом інших країн.

Вуличне мистецтво дуже популярне у Франції, а французький вуличний театр – є одним з найвідоміших у світі. Франція спеціалізується на карнавальних

та циркових виставах, поєднуючи драматичні театральні тексти з найвними ляльками та цирковими елементами.

Завдяки мистецькому фестивалю «Французька весна» в Україні ми маємо змогу проаналізувати вистави вуличних театрів Франції та обмінятися цінним досвідом (Додаток Е, мал. Е. 1-2). У квітні 2009 року в Україні в шостий раз відбувся фестиваль «Французька весна». Програма включала вистави на свіжому повітрі, вистави мімів та повітряних акробатів, концерти, фотовиставки, огляди фільмів, зустрічі з письменниками. Фестиваль розпочався вуличним шоу «Дивацтва на воді». У київському гідропарку актори французької групи «Plotopie» (режисери-постановники Домінік Ноель, Брюно Шнебелен та Анн Уіл'ямс) представили своєрідну фантазмагорію з використанням автономного освітлення вистави, піротехнічних ефектів, музики групи Phil Spectrum та майстерністю 15 професійних акторів. Драматургія «Дивацтва на воді» заснована на зіткненні світу снів із звичайною буденністю. Дочекавшись повної темряви, дивні персонажі обережно пливли по Дніпру. Посеред формальної водної сцени було розміщено дерево, до якого їхала жовта машина з нервовим водієм. Далі на горизонті з'явилася гротескна дама зі своєю дитиною, одягнена у пухнасту рожеву сукню, яка була встановлена на спеціальній конструкції, яка надавала значної гіперболізації образу. Водний простір поступово перетворився на маленький Париж. Потім приплило гігантське ліжко, де спала дівчинка, і з'явилося оптичне зображення: дівчина спала, а за вікнами відбувався хаос з божевільної машини двірника, дами в рожевій сукні яка цвіркала зі своєю дитиною. Наступна частина шоу менш орієнтована на сюжетну дію, але не менш видовищна: весь візуальний та музичний спектр підпорядкований мотиву сну в естетиці карнавалу Монмартру. За винятком дівчини в ліжку, усі персонажі непомітно зникали з водної сцени. Також були фантастичні персонажі: два ангели-воїни з вогняними списами в кінці гондол; довгий поріг з двома рядами

факелів; дама у гігантському червоному криноліні, що стоїть на колесі, яке крутить всередині актор; моторний човен, що тягне ряд підсвічених водяних коліс; громадянин у білому вбранні та з підпаленою головою. Фіналом вуличного шоу стала серія феєрверків, яка мала додатковий вплив на видовищність та слугувала логічним завершенням вистави. (Додаток Е, мал. Е. 3-8)

У 2013 році, десята річниця фестивалю «Французька весна» ознаменувалася приїздом в Україну відомої компанії «La Machine» з вуличною виставою під назвою «Вогні». «La Machine» – вуличний театр, заснований в 1999 році для створення механічних шедеврів. Франсуа Деларозьєр – художній керівник, який перетворює міські вулиці на театр. Театр виділяється своїми надприродними маріонетками і механічними скульптурами, такими як дракони, слони та інші фантастичними істоти. Ці монументальні роботи мають в висоті кілька десятків метрів та важать кілька тонн. Вистави театру залишаються прихованими до перших виступів на вулицях різних міст. Театр використовує принцип «інкогніто» в Інтернет-джерелах, не надає реклами та опису проєктів, що дає змогу спровокувати ефекти несподіваності для публіки, що також збільшує оригінальність постановки. (Додаток Е, мал. Е. 12)

Серед різноманіття вуличних театрів в Україні на сьогоднішній день театр «Воскресіння» є одним з передових професійних вуличних театрів нашої країни. Театр щорічно представляє від 60 вистав у різних країнах світу. Вистави театру мають експериментальний характер та дотримуються ефекту несподіваності для глядачів, що надає театру «Воскресіння» унікальності та популярності у різних містах України та за кордоном. Театр поєднує в собі психологічні театральні традиції у сучасних формах та жанрах видовищної культури, організовує власний міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев», в якому брали участь понад 500 театрів з більш ніж 80 країн. Через це до нас постійно приїжджають успішні режисери та вуличні театри з інших країн,

які з радістю демонструють свій талант на українських театральних фестивалях. (Додаток Е, мал. Е. 9-10)

У 2019 році до Львова приїхала творча група, яка спеціалізується на вуличному театрі, V.O.S.A Theatre (Прага, Чехія) з виставою «Високі мрії», режисером якої є Якуб Ведрал. Основними особливостями театру є елементи жонгливання, пантоміми, повітряна акробатика, жива музика та шість оригінальних високотехнологічних машин. Унікальність вистави театру V.O.S.A. описується на офіційному веб-сайті театру: «Мрія про літаки, мрія людини про море, дещо дивний персонаж на спеціальних гібридних машинах, розіграє декілька історій про міжособистісні стосунки. Велика мрія унікальна у кожній виставі, тому що це вистави без повторень, але з незліченними прем'єрами. Театр працює в індивідуальному стилі для кожного місця, де проводиться вистава» [93]. V.O.S.A. створює єдину велику сцену з вулиці, таким чином, глядачі можуть пізнати місто з нової точки зору. (Додаток Е, мал. Е. 11)

Аналізуючи міжнародний та український мистецький досвід, слід зазначити, що фестивалі є важливими чинниками культурного об'єднання України з європейською театральною культурою. Це важливий приклад співпраці між країнами. Фестивалі дають змогу показати наш державний театральний рівень, здобувати новий для українських вуличних театрів досвід, з'являється можливість налагодити або покращити культурні чи економічні зв'язки з країнами Європи.

В сенсі акторської майстерності, професіоналізму режисерів український театр перебуває на європейському рівні, але з технічної точки зору, необхідно робити великі кроки вперед, щоб наздогнати театри інших держав. Вуличні вистави популярні по всьому світу, вони дуже багато роблять для створення неповторної міської атмосфери. Саме завдяки вуличним дійствам формується

яскравість характеру спільноти. Відчуття єдності, характер близькості у стосунках містян, у ставленні до гостей — це не тільки плід розважальних та пізнавальних заходів, це також філософські підходи до розуміння людини і світу. Оскільки на вулиці аудиторія протягом тривалого часу не здатна утримувати увагу, то ідеї вуличних дійств, масових заходів мають бути і глибокими, і доступними водночас.

Отже, ми бачимо, що вуличний театр має зовсім інші принципи режисури, має свою лінію розвитку незалежно від інших театральних форм видовищної культури. Важливу роль у становленні сучасного вуличного мистецтва в нашій країні відіграють театральні фестивалі, в яких беруть участь не лише театральні колективи з України, а й трупи з різних країн світу. Також слід звернути увагу на три визначальні фактори, які дуже важливі для існування та розвитку вуличних театрів: державна підтримка — система отримання грантів та інших субсидій з бюджету повинна бути якомога простішою і одночасно ефективною та оперативною; якість шоу та вистав, які вуличні театри представляють публіці — потрібно створити мистецьку спільноту, що визначатиме рівень вистав та контролюватиме розвиток цього сегменту театального виробництва; підготовка акторів, режисерів та інших учасників виробничого процесу вистави просто неба. В даний час вуличний театр в Україні тільки розпочинається, і необхідно залучити до цього формату якомога більше професійних майстрів.

Висновки до розділу 3

Вуличний театр розглядається як явище видовищної культури, яке взаємодіє з іншими її сферами. Їх елементи та стилістика стають простором вуличного театру і складають невід'ємну частину вистави. У контексті розвитку техногенних видовищних форм показана специфічна цінність вуличного театру як явища живої та органічної видовищності.

Завдяки культурному обміну ми бачимо неймовірний зріст зацікавленості глядачів у явищі вуличного театру. Динамічний розвиток вітчизняних вуличних театрів проковує співпрацю з театральними колективами зарубіжжя, що, в свою чергу, сприяє обміну досвідом та освоєнню нових технологій у виставах. З кожним роком засоби виразності вуличної вистави постійно оновлюються, тяжіючи до використання інноваційних технічних засобів та масового використання спец ефектів. Основні принципами створення вистав просто неба є: масштабність, адаптативність, інтерактивність дії, візуальна домінанта видовища, відсутність літературного тексту на користь пластичного вирішення драматургії, нестандартне місце дії.

Розвиток українських вуличних театрів характеризується створенням конкурентоспроможного культурного продукту. Фестивальний рух є важливими чинником культурного обміну зі світовою театральною спільнотою, завдяки чому ми маємо змогу продемонструвати український театральний рівень на світовій мистецькій арені, здобути новий досвід, налагодити або покращити культурні чи економічні зв'язки з іншими країнами.

ВИСНОВКИ

Вуличний театр стає помітним елементом культурної панорами сучасного світу. В епоху панування засобів масової комунікації вуличний театр задовольняє природну для людини потребу в безпосередньому спілкуванні. Звернене до найширшої аудиторії вуличне мистецтво позиціонує глядача як партнера, спонукає його до творчості, реалізуючи тим самим принципи культурної демократії, які є пріоритетними для сучасної культурної політики європейських країн.

Вулична вистава має ряд особливостей та якостей, подібних до класичного театру та відмінних від них. По-перше, вуличний театр передбачає дотримання всіх законів класичного театру (включаючи збереження «четвертої» стіни) і пряме звернення до глядачів, а також безпосередньо їх участь в акції. По-друге, вуличний театр по суті дуже демократичний: сценою для вистав можуть бути вулиці та площі, стадіони та циркові арени, водойми та ліси, а публіка – це тисячі, десятки тисяч людей, які можуть прийти та піти в будь-який час, не порушуючи сценічної дії. По-третє, якщо театр – синтетичне мистецтво, то вулична вистава є квінтесенцією синтезу, де органічно поєднані танці та мова, пантоміма та документ, цирк та пісня, кіно та опера, класичне та сучасне. По-четверте, вуличний театр – це система соціально-художньої комунікації.

Таким чином, історія виникнення та розвитку вуличної вистави у культурології дають нам право визначити, що вуличний театр сьогодні є світовою мовою культури, особливою формою театральної знакової системи видовищної культури, що зберігає архаїчні особливості ритуальних дій, пов'язаних з подіями календарного періоду, часто не розділяє глядачів та виконавців, але відповідно до основних законів драми та спілкування з аудиторією мовою абсолютно нових символів та понять, народжених у третьому тисячолітті.

З точки зору явища соціокультурної та імперативної художньої дійсності вуличного театру, увага до цього виду творчості ґрунтується на тому, що він все ще має важливу функціональну групу: функція мультикультуралізму, що пропонує свободу вибору діяльності та особисте здійснення культурних інтересів; функція інкультуризації, що сприяє розвитку сучасної людини як діяча культури; комунікативна функція, що вирішує проблему емоційного дефіциту в сучасному міському середовищі на рівні інформаційного контакту та міжособистісних стосунків; педагогічна функція, коли аудиторії даються інтерпретації класичних та сучасних драматичних творів.

Вуличний театр має зовсім інші принципи режисури та свою лінію розвитку, незалежно від інших театральних форм видовищної культури. Важливу роль у становленні сучасного вуличного мистецтва в нашій країні відіграють театральні фестивалі, в яких беруть участь не лише театральні колективи з України, а й трупи з різних країн світу.

В даний час вітчизняний вуличний театр тільки розпочинає свій розвиток. Для успішного процвітання необхідна державна підтримка: спрощена система отримання грантів, створення мистецької спільноти, що визначатиме рівень вистав та контролюватиме розвиток цього сегменту театрального виробництва, підготовка акторів, режисерів та інших учасників виробничого процесу вистави просто неба. Явище вуличного театру вимагає не лише подальших наукових розвідок, а й підготовки фахівців, зокрема в галузі режисури, акторської майстерності, сценографії тощо на відповідних кафедрах університетів та коледжів Харківської області. Перспективи подальших досліджень також пов'язані з необхідністю висвітлення внутрішніх організаційних аспектів створення вуличних вистав та їх упровадження в масові форми видовищного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Русское слово, 2010. 747 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Культурный центр им. Гете ; Медиум, 1996. 239 с.
3. Брэд энд Паппет // Энциклопедия Кругосвет. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/BRED_END_PAPPET.html] (дата звернення: 18.12.2020).
4. Бычков В. В. Эстетика. М. : КноРус, 2017. 528 с.
5. Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана // Электронная библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/POLITOLOG/virilio.txt> (дата звернення: 17.11.2020).
6. Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов. СПб. : Пар. тип. А. Л. Трунова, 1898. 310с.
7. Генкин Д. М., Конович А. А. Массовые театрализованные праздники и представления. М. : Просвещение, 1985. 159 с.
8. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL:http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/ (дата звернення: 12.12.2020).
9. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М. : Ad Marginem Press, 2014. 320с.
10. Григорьева Е. И. Современные технологии социально-культурной деятельности : учеб. пособие. Тамбов : Першина, 2004. 406 с.
11. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М. : Искусство, 1989. 366 с.

12. Действующие лица. Вячеслав Полунин : ток шоу // Радиокультура. URL: http://www.cultradio.ru/brand/episode/id/57958/episode_id/1047795/ (дата звернення: 12.11.2020.)

13. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Просвіта, 2002. 152 с.

14. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Одесса : Негоциант, 2003. 192 с.

15. Емельянов А. В. Визуальная культура и пространство // Вестн. Удмуртского ун-та. Серия: Социология и философия. 2003. С. 190–198.

16. Жарков А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности. М. : Изд-во Моск. гос. ун-та культуры, 1998. 248с.

17. Історія фестивалю // Золотий лев: міжнародний театральный фестиваль. URL: <http://golden-lion.com.ua/history/> (дата звернення: 29.11.2020).

18. Касимов Р. Х. Функциональная трансформация смеха в индустриальном и постиндустриальном обществах : автореф. дис ... канд. филос. наук. Тюмень, 2012. 28 с.

19. Козинцев А. Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 143–162.

20. Кривцова Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры : дис. канд. искусствоведения. Ярославль 2006. 189 с.

21. Культура и культурология : словарь / ред.-сост. А. И. Кравченко. : Деловая кн. ; М. : Акад. Проект, 2003. 926 с.

22. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург : У-фактория, 2005. 558 с.

23. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М. : Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

24. Луков В. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater/ (дата звернення: 23.11.2020).

25. Магістерська робота : метод. рек. до підгот. та захисту магістер. роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сцен. мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури ; [розроб.: С. І. Гордєєв, С. М. Шумакова]. Харків : ХДАК, 2018. 46 с.

26. Марченко Т. Искусство быть зрителем. Л. ; М. : Знание, 1996. 234 с.

27. Матушка Медоуз о законах улицы и том, как важно «быстро соображать» [диалог с Анной Шишкиной ; беседовала А. Иванюшенко] // Альманах «Двери». 2019. №3 (9). С. 30–37. URL: https://issuu.com/dverifest/docs/almanah_dveri_09_63mb (дата звернення: 18.12.2020).

28. Моисеева Д. П. Современный уличный театр как опыт демократизации культуры (на примере Франции) // Вестн. Моск. ун-та. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 2. С. 95–101.

29. Мокульский С. С. История западноевропейского театра : пособие для театр. вузов, училищ и студий. Т. 2. Театр эпохи просвещения. М. : Худож. лит., 1939. 508 с. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/index.htm> (дата звернення: 14.11.2020).

30. Неволов В., Пацунов В. Українське театральне мистецтво в контексті європейських міжнародних театральних фестивалів // Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ, 2018. Вип. 2. С. 94–103.

31. Ожегов С. И. Словарь русского языка : 70 000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой ; Акад. наук СССР. Ин-т рус. яз. 23-е изд., испр. М. : Рус. яз., 1991. 916 с.

32. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 639 с.
33. Пащенко Ф. Н. Архитектура и строительство библиотечных зданий. М. : Изд-во Акад. Архитектуры СССР, 1941. 296 с.
34. Площадной театр // Большая Советская Энциклопедия. М., 1975. Т. 20. С. 141.
35. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Кн. 2. / редкол.: В. М. Полевой (гл. ред.) и др. М. : Советская энциклопедия, 1986. 431 с.
36. Проскуряков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія : монографія. Львів : Срібне слово, 2004. 584 с.
37. Проскуряков В. І., Черпінська І. С. Сучасні тенденції формування та розвитку архітектури будівель і споруд, призначених для зберігання, поповнення та передачі інформації // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: теория и практика : сб. науч. тр. / М-во образования и науки Украины, Одес. гос. акад. строительства и архитектуры, Архитектурно-худож. ин-т. Одесса, 2007. Вып. 9–10. С. 139–149.
38. Пушнова Н. К. Театр Французской революции : (к 200-летию Великой фр. революции). М. : Знание, 1989. 53 с.
39. Ритуал. Театр. Перформанс : материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой / ред. И. Уварова. М., 1999. 96 с.
40. Руссо Ж.-Ж. Письмо к Даламберу о театральных представлениях. (1758). URL:
<http://rousseau.rhga.ru/upload/iblock/dc7/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE%20%D0%BA%20%D0%B4p%D0%90%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%83%20%D0%BE%20%D0%B7%D1%80%D>

0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%89%D0%B0%D1%85.pdf (дата звернения: 10.12.2020).

41. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М. : Ленанд, 2010. 320 с.

42. Сапожникова О. С. От миниатюр немецких изданий XVI в. «Liber de arte distillandi» к «чудищам» русского Травника // Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания. СПб., 2017. С. 267–282.

43. Семенова Е. А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика» // Педагогика искусства : электрон. науч. журн. 2009. № 3. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/semenova_elena_aleksandrovna.pdf (дата звернения: 30.11.2020).

44. Семенова Е. А. Кризис семи лет — кризис клоуна // Педагогика искусства : электрон. науч. журн. 2010. № 1. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/semenova_07_03_2010.pdf (дата звернения: 30.11.2020).

45. Семёнова Е. А. Уличный театр против театра военных действий // Педагогика искусства : электрон. науч. журн. 2011. № 3. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2011/ semenova-e-10-09-2011.pdf> (дата звернения: 30.11.2020).

46. Семенова Е. А., Берладин А. Ю., Залдастанов А. С. Похождения уличного театра // Проблема Хронотопа в современных научных исследованиях : Междунар. круглый стол, посвящ. М. М. Бахтину (Москва, 19–20 апр. 2017 г.) : сб. докл. и ст. М., 2017. С. 252–268.

47. Силин А. Д. Театр выходит на площадь : специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом и на больших нетрадиц. сцен. площадках) / Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы. М., 1991. 177 с.

48. Смирнягина Т. Театр мечты Вячеслава Полунина // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов : сб. ст. / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. СПб, 2004. С. 163–175.

49. Театр как социологический феномен / Рос. акад. наук, М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Н. А. Хренов. СПб : Алетейя, 2009. 520 с.

50. Третьяков В. Т. Теория телевидения. ТВ как неоязычество и как карнавал : курс лекций. М. : Ладомир, 2015. 664 с.

51. Тульчинский Т. Л. Технологии менеджмента в сфере культуры. СПб. : Культура, 2000. 265 с.

52. Уварова Е. Искусство улиц и стадиона // Культура. 2006. № 16. С. 11.

53. Уличные порядки : [интервью с президентом фестиваля «Золотой Лев» Я. Федоришиным ; беседовала М. Никитюк]. URL: http://teatre.ua/modern/ulychnye_porjadky// (дата звернення: 18.12.2020).

54. Уличный театр набирает популярность в России: [интервью с худруком театра «Странствующие кукры господина Пэжо» А. Шишкиной ; беседовала Э. Небоженко]. URL: <https://www.rosbalt.ru/piter/2016/05/20/1516083.html> (дата звернення: 18.11.2020).

55. Федоренко Т. Н. Исторический и современный опыт европейских и российских уличных театров в контексте культурной жизни современного мегаполиса // Вопросы культурологии. 2018. № 2. С. 43–46.

56. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М. : Канон+, 2015. 376 с.

57. Форум-театр // Міжнародна Школа Рівних Можливостей. URL: <http://gender-ua.org/forma-diyalnosti/forum-teatr> (дата звернення: 14.11.2020.)

58. Фусу Л. И. Концепции лиминальности в научном дискурсе как междисциплинарная проблема // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2017. Т. 6. № 3 А. С. 240–246.

59. Хейзенга Й. Homo Ludens : статьи по истории культуры. М. : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
60. Хренов Н. А. Виртуальная реальность в художественных и нехудожественных проявлениях: ее предыстория и история // Наука телевидения и экранных искусств : науч. альманах. 2018. Вып. 14. С. 27–52.
61. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М. : Наука, 2006. 646 с.
62. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ. Мн. : Тетра Системс, 2004. 224 с.
63. Шамина О. В. Культурно-художественная сфера в условиях перехода к рыночным отношениям : дис. ... кан. культурол. наук : 24.00.01. М., 2000. 125 с.
64. Шейко В. М., Богуцкий Ю. П., Кушнарченко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
65. Шейко В. М., Кушнарченко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 4-те вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2004. 307 с.
66. Шендрик Г. Н. Концепция М. М. Бахтина в современном медиапространстве // Социальная политика и социология. 2011. №1 1. С. 278–286.
67. Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. Минск : ЗЕРНЕ, 2013. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-no-vye-teorii-iskusstva/> (дата звернення: 13.12.2020).
68. Юберсфельд А. Из книги «Читать театр». URL: http://teatr-lib.ru/Library/Avant/avant/#_Точ346912046 (дата звернення: 18.12.2020).
69. Ярошенко Н. Н. Индустрия развлечений в пространстве современных культурных практик // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 112–122.

70. Anderson F. J. *An Illustrated History of the Herbals*. N. Y, 1977. 270 p.
71. Bablet D. *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle // Le lieu théâtral dans la société moderne / Sous la dir. J. de Jacquot*. Paris, 1998. P. 13.
72. Blunt W., Stearn W. T. *The Art of Botanical Illustration: An Illustrated History*. New York, 1994.
73. Bourdieu P., Darbel A. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, 1966.
74. Campbell P. J. *Passing the Hat: Street Performers in America*. N. Y. : Delacorte Press, 1981. 160 p.
75. Canevaro S. *Between the theatre and the street: Corporality of Peruvian immigrants in Buenos Aires // Apuntes de Investigación del CECYP*. 2008. № 13. P. 119–141.
76. Cohen-Cruz J. *Radical street performance: an international anthology / New York University*. N. Y., 1998. 302 c.
77. Collins M. *Medieval Herbals: The Illustrative Traditions*. London, 2000.
78. Donnat O. *Pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris, 2009.
79. Eldhose A.Y. *Political conscientisation through street theatre: a study with reference to Kalyanasaugadhikam // Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2014. Vol. 9, No. 4, pp. 340–354. URL.: [http:// dx.doi.org/10.1080/13569783.2014.954811](http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2014.954811) (дата звернення: 28.06.2020).
80. Gallagher K. *Chasing Change: Drama Education, Applied Theatre, Space and the Ecology of Social Change // Theatre and learning*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015. P. 6–23.
81. GOGOLFEST : сайт. URL: <https://gogolfest.org/> (дата звернення: 18.12.2020).
82. Gonon A. *Les spect'acteurs // Stradda*. 2007. N 6. P. 16–19.

83. Harris S. Dancing in the Streets: The Aurillac Festival of Street Theatre // Contemporary Theatre Review. 2004. Vol. 14, № 2. P. 57–71.

84. Komandyshko E. F., Semenova E. A. Educational Tourism: Adoption of Management Technologies in the Activity of Universities // Journal of Environmental Management and Tourism. 2017. Vol. 8. P. 1183–1188.

85. Konigson E. Le spectateur et son ombre // Le corps en jeu / Sous la dir. De O. Aslan. Paris, 1993.

86. Kramarae C. The Language and Nature of the Internet: The Meaning of Global // New Media & Society. 1999. Vol. 1. №1. P. 47–53.

87. Kunze P.C. Laughter in the digital age // Comedy Studies. 2015. Vol. 6, No. 2. P. 101–106. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/2040610X.2015.1094945> (дата звернення: 28.11.2020).

88. Lee Hee-Kyung Les arts de la rue en France : une logique de double jeu. Paris : L'Harmattan, cop., 2013. 269 p.

89. Mason B. Street Theatre and Other Outdoor Performance By Bim Mason. Published by Routledge, 1992 220 p.

90. Nicholson H. Affective Atmospheres: Performative Pedagogies of Space // Theatre and learning. Cambridge : Cambridge Scholars Press, 2015. P. 166–185.

91. Nissen C. Die botanische Buchillustration: Ihre Geschichte und Bibliographie. Zweite Auflage, Bd. 1: Geschichte. Bd. 2: Bibliographie. Bd. 3: Supplement. Stuttgart, 1966.

92. Rakow L.F. The Public at the Table: From Public Access to Public Participation// New Media & Society. 1999. Vol. 1. № 1. P. 74–82.

93. Vosa theatre : сайт. URL: <http://www.vosatheatre.cz/cs> (дата звернення: 29.11.2020).

94. Wager A. C. *Hidden Pedagogies at Play: Street Youth Resisting within Applied Theatre // Theatre and learning*. Cambridge. Cambridge Scholars Press, 2015, P. 97–115.

95. Whitaker R. *The End of Privacy: How Total Surveillance is Becoming Reality*. New Press, 2000. 195 c.

ДОДАТКИ

Додаток А

PLAY-BACK ТЕАТР



Мал. А. 1. Перформанс Київського плейбек-театру «Déjà vu plus» на "Мирному кварталі"



Мал. А. 2. Перформанс Київського плейбек-театру «Déjà vu plus» на Інтенсиві "Поліфонія ідентичностей в посткарантинний період"



Мал. А. 3. Підлітковий плейбек-театр «Дороги», перформанс "Білет у ліс"

УКРАЇНСЬКІ ФЕСТИВАЛІ



Мал. Б. 1-2. Фестиваль Мельпомена Таврії, 2020р.

Вистава «Сон літньої ночі» (Херсонський театр ім. Куліша)



Мал. Б. 3. Всеукраїнський Фестиваль вуличного мистецтва, Харків, 2019



Мал. Б. 4. Відкриття фестивалю "Золоті оплески Буковини", Чернівці, 2013р.

*Додаток В***ФЕСТИВАЛЬ ЗОЛОТИЙ ЛЕВ**

Мал. В. 1-2. Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев».



Мал. В. 3. Відкриття Міжнародного театрального фестивалю «Золотий Лев».



Мал. В.4. Вистава "Перегрінус" польського театру КТО на Міжнародному театральному фестивалі «Золотий Лев».

ГОГОЛЬФЕСТ

Мал. Г. 1-2. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва GOGOL FEST.
2010р.Перформанс Multiverse іспанського театру La Fura dels Baus.

*Додаток Д***ТЕАТР «ДИВНІ ФРУКТИ»**

Мал Д. 1. Вистава «Ringing The Changes»



Мал Д. 2. Вистава «Watts Up»



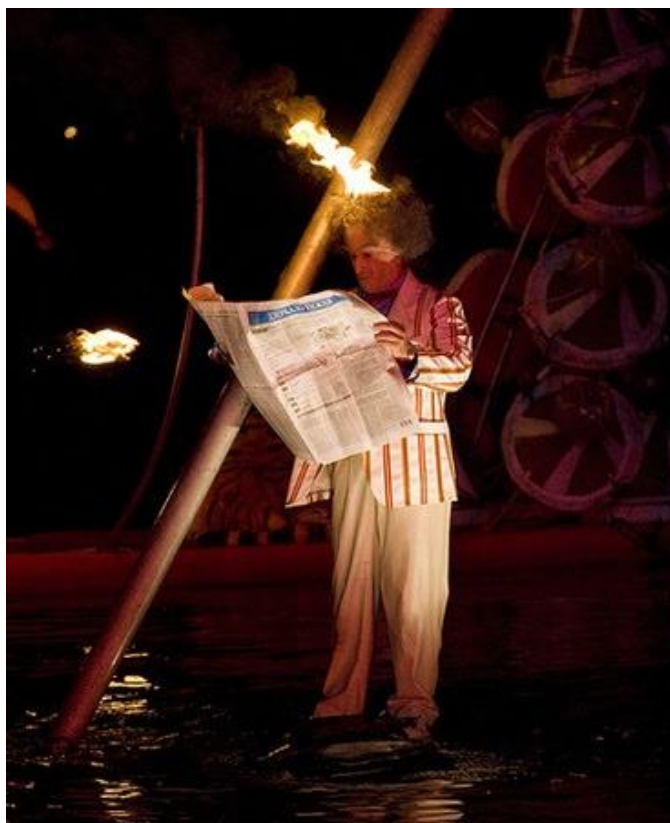
Мал Д. 3-4. Вистава «The Spheres»

*Додаток Е***ФРАНЦУЗЬКА ВЕСНА**

Мал. Е. 1-2. Французька Весна 2019. Вулична вистава “Садівниця Мю і кінематика флюїдів”, колектив Transe Express



Мал. Е.3-5. Театр «Поторіє», вистава «Дивацтва на воді».



Мал. Е. 5-8. Театр «Поторіє», вистава «Дивацтва на воді».

ТЕАТР «ВОСКРЕСІННЯ»



Мал. Е. 9-10. Театр «Воскресіння»

TEATR V.O.S.A.

Мал. Е. 11. V.O.S.A Theatre (Прага, Чехія), вистава «Високі мрії»

LA MACHINE

Мал. Е. 12. Вогняне шоу компанії La Machine.

ВІДГУК
наукового керівника
на магістерську роботу Ус Ксенії
«Вуличний театр в контексті сучасної видовищної культури
(європейський та вітчизняний досвід)»,
представленої до захисту на здобуття кваліфікації магістра за
спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Магістерське дослідження К. Ус присвячене виявленню специфіки вуличного театру в контексті вітчизняної та іноземної видовищної культури. Дослідницею вдало скомпоновано матеріал, цьому сприяло як сумлінне опрацювання великої кількості енциклопедичних праць, інформації з Інтернет-джерел, так і особисті спілкування авторки з представниками вуличних театрів України та, зокрема, Харкова.

Побудова роботи цілком логічна та відповідає поставленій меті. Однак, авторкою недостатньо добре висвітлена класифікація вуличних вистав: потрібно було детальніше охарактеризувати та конкретизувати специфіку їх творчої роботи, зазначити основні засоби виразності тощо. Незважаючи на це, дослідниця досить вдало аналізує основні принципи режисури під час створення вистави просто неба, застосовує приклади не лише іноземних митців, а й українських.

Магістерське дослідження К. Ус на тему «Вуличний театр в контексті сучасної видовищної культури (європейський та вітчизняний досвід)» є самостійним дослідженням, має досить вагоме практичне значення та цілком відповідає вимогам МОН України. Робота може бути допущена до захисту.

Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри режисури ХДАК

О.Ю. Лачко

РЕЦЕНЗІЯ

**на кваліфікаційну роботу на здобуття освітнього ступеня «Магістр»
здобувача вищої освіти магістратури, галузь знань 02 «Культура і
мистецтво», спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»**

Ксенії УС

**за темою: «Вуличний театр в контексті сучасної видовищної культури
(європейський та вітчизняний досвід)»**

Вуличний театр, до вивчення якого звертається автор магістерського дослідження, являє собою складний феномен на перехресті багатовікових традицій народної культури і постмодерну, який є достатньо вивченим у мистецтвознавчому і культурологічному дискурсах ХХ століття. Та не зважаючи на її багатовимірність, тему було розкрито на достатньому рівні, отже мета дослідження – розкриття специфіки вуличного театру в контексті вітчизняної та іноземної видовищної культури, було досягнуто.

Актуальність роботи обумовлена зростанням інтересу до видовищних форм сучасної культури. Предмет та об'єкт дослідження сформульовано вірно та повністю відповідно темі. Зазначений методологічний інструментарій відбиває виокремлення важливих змістовних складових дослідження; висновки, що наведені в магістерському дослідженні, з відповідними теоретичними узагальненнями відбивають послідовну реалізацію обумовлених метою задач.

Дослідження містить певну наукову новизну, а саме, уперше досліджується видовищна специфіка сучасного вуличного театру, удосконалюється понятійний апарат дослідження, та набуває подальшого розвитку поглиблення та систематизація знань щодо еволюції вуличного театру, визначається особливість роботи режисера та актора вуличного театру.

Робота характеризується логікою викладення матеріалу, зваженістю побудови структури роботи та відповідністю нормативним вимогам щодо її оформлення.

Серед зауважень.

У тексті роботи зустрічаються стилістичні помилки. Проте це жодним чином не впливає на позитивне враження від виконаного дослідження авторки.

Таким чином, магістерське дослідження «Вуличний театр в контексті сучасної видовищної культури (європейський та вітчизняний досвід)» є ґрунтовним, цілісним, завершеним самостійним дослідженням, яке повністю відповідає кваліфікаційним характеристикам до такого виду робіт, може бути рекомендованим до захисту та заслуговує високої оцінки.

Рецензент:

**доцент, кандидат мистецтвознавства,
керівник Школи драматургії та сценарної
майстерності «Сценарист UA»**

Г. В. Курінна