

Театральне мистецтво в контексті постмодерністської культури

Сучасний стан культури, який характеризується зміною пріоритетів в системі культурних цінностей, «часто називають посткультурою. Це поняття в культурології трактується достатньо широко і застосовується як до культури в цілому, так і до її основної складової - художньо-естетичної культури. Посткультура, в свою чергу ототожнюється з постмодернізмом» [2, 1]. Зазначимо, що спочатку поняття «постмодернізм» активніше використовувалось в сфері художньої культури, і лише згодом отримало широке тлумачення. І окрім своєрідного напрямку в мистецтві воно стало застосовуватись для характеристики певних тенденцій в філософії, політиці, релігії, науці, етиці, способі життя, світогляді, і в результаті - для періодизації культури. Отже, терміном «постмодерн» позначають напрям в сучасній культурі і одночасно сучасну культурну епоху. Сам термін «постмодерн» викликає багато нарікань. Одне з яких пов'язане з тим, що надбудова «пост» підкреслює лише продовження попереднього, а не його трансформацію чи розвиток. На наш погляд відбувається якраз останнє - перехід суспільства до нового стану, який характеризується глибокими сутнісними змінами в самосвідомості людства. І як наслідок - «зміна в позиціонуванні щодо культурних цінностей, оцінці, розумінні мети і призначення мистецтва, шалений тиск різноманітної інформації на всьому медійному просторі, навала образів, знаків (художніх і не лише), символів, і одночасний брак у пересічній свідомості ідейних, духовних ієрархій, мистецьких домінант» - пише у своїй статті Н.Єрмакова [9, 788]. Суспільна природа подібних явищ очевидна, і було б неприпустимо недооцінювати їхнього відлуння у процесах українського театрального мистецтва.

Актуальність теми пов'язана з тим, що, по-перше, загальна теорія постмодерну в культурології не є остаточно розробленою. По-друге, актуальність обумовлена необхідністю наукового осмислення особливої ситуації в культурі та суспільстві, а також дослідженням трансформацій, які відбуваються в сфері художньої творчості. В зв'язку з цим і виникає інтерес до сучасного театрального мистецтва та його функціонування в контексті постмодерністської культури.

Метою даного дослідження є розгляд специфіки постмодерністської теорії театру та спроба визначення трансформацій в цій сфері.

В якості моделі постмодерністської культури більшість дослідників розглядають мистецтво. Погляди У.Еко, Ж.Ф. Ліотара, Ж.Бодріара, Ж. Дельоза, І.Хасана, Р.Рорті, Ж.Дерріда та багатьох інших сучасних філософів дозволяють зрозуміти сферу не лише художнього, а й в цілому своєрідність постмодерністської ситуації. Її прояв в різних сферах людського буття не міг не вплинути на театральне мистецтво - одного з основних пластів духовної культури людства.

Серед низки робіт в яких досліджується культура постмодерну, виділяються роботи, присвячені впливу постмодернізму на театральне мистецтво. Найбільш ґрунтовно, на наш погляд, висвітлено питання функціонування театрального мистецтва в умовах постмодерністської культури в книзі «Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» [9]. З огляду на дефіцит фундаментальних праць у царині української художньої культури, ця колективна праця є комплексним дослідженням. В цій роботі системно осмислені складні й суперечливі тенденції, якими позначений український театральний процес не лише XX, а й початку XXI століття.

Проблеми сучасних трансформацій в театральному мистецтві, пов'язаних з впливом постмодернізму підіймаються в роботах фахівців у галузі культури та мистецтва. В книзі І.П. Львіна «Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу» окреслені зміни в сфері театального мистецтва. Автором досліджений постмодернізм в тридцятирічній перспективі свого існування, а також розглядається нова театральна культура (і, відповідно, театральність як властивість сучасного світу) [6]. В статті В.М. Шелото «Вплив постмодерністського світогляду на процес десакаралізації естетики» говориться про «звільнення мистецтва від влади релігійно-художніх канонів та зменшення регламентації художньої творчості як важливої закономірності постмодерністського мистецтва» [2, 7]. Г.І.Єрмілова, досліджуючи феномен постмодернізму, пише, що «по-перше, тенденція невизнаності, відкритості та випадковості відкриває шлях до плюралізму та втрати майстерності. Смерть «суб'єкта (автора)» дає можливість розчинення художнього в естетичному (твори мистецтва стають ближче до естетики, ніж до мистецтва). По-друге, мистецтво, мораль, наука стають окремими автономними галузями. Ніяка система більше не є домінуючою, відтак ніяка метамова принципово неможлива» [11]. В контексті постмодерністської культури постає питання реальності. О.Здор в своєму дослідженні торкається проблеми реальності і її прояву в театральному мистецтві. Автор пише про стирання меж між акторами та глядачами, яке створює відчуття реальної участі в подіях вистави [5, 95]. С.Ісаєв, досліджуючи театральний постмодернізм, зазначає, що «з появою постмодернізму настає епоха, коли у відносинах між мистецтвом і смыслом зникає будь-яка визначеність: вони є суто ігровими» [12, 7-8]. В публікації «Неоритуальність у театрі постмодернізму» науковець Н.Мірошніченко окреслює «ту нішу, яку займає чи може займати театр» в сучасному культурному просторі» [7, 29], наголошуючи, що театр постмодернізму - це, насамперед, театр експериментальний.

Ці, та інші напрацювання охоплюють широке коло питань, пов'язаних з сучасними театральними процесами. Але незважаючи на те, що більшість з них відрізняються високим рівнем теоретичних узагальнень, дана проблематика потребує подальшого дослідження.

Сучасна епоха, як вже зазначалось, ознаменувалась значними змінами цивілізаційного характеру, поєднуючи в собі динамізм та глобальність масштабів. Ці зміни не тільки вплинули на всі соціальні процеси сучасного суспільства, а й сприяли сутнісним трансформаціям у сфері театального мистецтва. «Постмодерністська парадигма визначила і продовжує визначати на театрі певні світоглядні настанови та виражальні засоби» [9, 902].

Розглядаючи театральні процеси через призму постмодерністської культури, спробуємо визначити - що принесла нова театральна дійсність в театральне, мистецтво.

Сучасне мистецтво свідомо заперечує більшість правил та обмежень, демонструє особливе бачення. Тому постмодерністському мистецтву властивий пошук універсальної художньої мови, зближення та поєднання різноманітних художніх напрямів, «розмивання кордонів жанрів, родів, стилів...» [7, 28]. Сучасне мистецтво демонструє стремління до синтезу. Особливо це стосується театального мистецтва, де «продовжуються експерименти із поєднанням у рамках однієї вистави різних за жанром та стилем текстів, підкреслене зіткнення різних, різко відмінних жанрово-стильових «блоків» [9, 920]. Крім того, в одній виставі можуть співіснувати прийоми театального видовища та мультиплікації, принципи майданного театру та лазерного шоу. А факт злиття комп'ютерних технологій заслуговує окремої уваги, оскільки використання віртуальної реальності привносить у театральне мистецтво певні новачі. Сьогодні віртуальна реальність пропонує можливість додати до арсеналу засобів нові художні засоби. Існує три варіанти використання віртуальної реальності в театрі: проекція сцен на екран, який стає «другою сценою», віртуальність декораций та участь в театральній виставі поряд з реальними акторами віртуальних героїв.

Театр - це інструмент для виробництва простору-часу, протилежного реальному, емпіричному, та - одночасно - сполученого, суміжного з ним. Так і віртуальна реальність за допомогою тримірних графіки та звуку створюють простір, майже реальний для користувача. Театр і віртуальну реальність поєднує така особливість як ефект занурення та інтерактивність. Сьогодні вимоги в інтерактивності у

глядачів зростають. На нашу думку, така вимогливість формується саме завдяки високому рівню комп'ютеризації суспільства. Запропоноване А. Арто об'єднання сцени та глядачів в єдиний театральний простір відбулося. Нова інтерактивність дозволяє реально впливати, матеріально трансформуючи художній об'єкт. Прикладом є вистава по п'єсі М.Павича «Вічність та ще один день» (МХАТ імені А.Чехова. 2002 рік) в постановці О.Табакова та В.Петрова. Ця п'єса, як і інші творіння постмодерністської культури, є інтерактивною. Вона має три варіанта зачину, одну центральну частину і три різні фінали. Таким чином, при переробці всіх варіантів, могло б утворитися дев'ять різних вистав. Режисери, в даній виставі, зупинилися на двох версіях: чоловічій та жіночій. Іншим прикладам інтерактивної постановки є вистава «Slem.com», яка відбулася в Московському Театальному центрі в листопаді 2005 (режисер Ж. Монтвілайте). В основі, знову ж таки, постмодерністська проза - роман В. Пелевіна «Шолом жаху». Твір написаний у формі інтернет-чату, до якого залучена вісімка дивних персонажів, які одного ранку опинилися в просторі готелю. Єдиним засобом спілкування для них були комп'ютери, вмонтовані в стіну. Ця вистава є максимально технологічною, перед глядачами встановили комп'ютери, завдяки чому кожен міг вибрати власний режим сприйняття і прямо під час вистави обмінюватись коментарями з іншими глядачами. Завдяки новітнім технологіям режисеру вдалося поєднати в одному проєкті літературу, театр, музику, відео, художній перформанс та інтернет-чат. Одночасно вистава транслювалась в Інтернеті.

Втілення за допомогою комп'ютерних технологій вимагають, як ми бачимо, постмодерністських текстів. Нашарування смислів вирішується поліваріантністю засобів. Але в той же час, звергаючись до віртуальної реальності театр відображає стан сучасного суспільства, в якому більшість реальних речей замінено знаками. Безумовно, вплив віртуальної реальності на театральне мистецтво не обмежується лише технічним втручанням. Мова йде про зміну самої сутності мистецтва в епоху новітніх медіа. Коли мистецтво, самобутньою рисою якого є гра актора, реальної людини, тут і зараз, дозволяє собі замінити деякі компоненти сценічного ансамблю екранною проекцією, відцифрованим зображенням, що свідчить, напевно, про проникнення духу знеособлювання, уніфікованості в театральне мистецтво. Воно стає привабливим для масового глядача, але втрачає при цьому свою ауру, перетворюючись з театру в медіа-театр. в віртуальний театр. На нашу думку, його можливості покаже час.

Постмодерністське мистецтво звинувачують у використанні чужих цитат. «Використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне цитування, визнання вторинності, принципової неможливості створити щось нове, але цитування не формальне, а переосмислене (до пародіювання включно) - як вважає науковець Н. Мірошніченко - є основною рисою постмодерністського мистецтва» [9, 28]. При цьому, переорієнтація з творчості на компіляцію та цитування в постмодерністській художній творчості відбувається свідомо. На думку Н. Корнієнко таке оперування цитатами генерує новий смысл. У своїй статті, наводячи велику кількість подібних прикладів, науковець пише: «Культура і, зокрема, театр здавна знають прийом цитування, внесення в текст (семіот.) чужих фрагментів, що вже само по собі змінює зміст першооснови і спонукає до нових смислообразів. Як приклад, наведемо «атмосферні цитати» з вистави В. Більченка «Постріл в осінньому саду», де відчуються знаки кіноестетики Н. Міхалкова і атури масткового побуту; можна навести і Жолдакову «Кармен», буквально пронизану ретроцитатами й вітрами кінематографа 30-х і 50-х років» [10, 5].

Таким чином, виокремлюється ще одна особливість постмодерністського театального мистецтва - широке цитування в постмодерністських витворах мистецтва попередніх епох, але цитування свідоме, переосмислене, яке може народжувати новий смысл.

Використання прийому гри при створенні творів мистецтва є також однією з особливостей постмодерністської естетики. Як приклад таких тенденцій, що простежуються в сучасному українському театрі, можна навести виставу «Гамлет-Лабіринт» О. Ліпчина, поставлену ним у Центрі Леся Курбаса в 1996-1997 роках. Н.Корнієнко з цього приводу пише: «Текст Шекспіра тут відокремлено від конкретних персонажів - він довільно плавав, переливаючись від Офелії до Гертруди, від Гамлета до Гільденстерна і т. п. З тієї ж причини Гамлетом може бути Вона, актриса.

Текст сам обирає собі носія. Пропонується версія безкінечності Гри, що залучає до себе всі і всіх. ... Постмодернізм реабілітує гру як самоцінність... головне - рівність усіх. Це стало одним із структуротворчих елементів постмодернізму - він кожному надає однакове право на висловлювання, яке навіть не потребує відгуку. Річ, людина, квітка вода, дзеркало мають «власний кут зору». Зауважте, людина не «над», а нарівні з усіма Ї вилучено з ієрархії. Подібне було - людина не завжди, зрозуміло, відводила людині вторинну роль, хоч - і це найважливіше - з ієрархії не вилучала» [10.3].

Таким чином, гра призводить до ситуації необмеженої кількості значень твору: так як його смисл не пов'язаний з реальністю. «В багатозначному смисловому просторі вистави глядач отримує право на ризик, вибираючи власну версію з множини можливих інтерпретацій, - тоді і підсумок видовища він розглядає вже як власний здобуток, як результат свого вільного вибору» [12, 7-8].

Звідси витікає ще одна важлива особливість постмодернізму - визнання прав за кожною позицією, підсилений індивідуалізм, роль особистості й особистісного - з одного боку. З іншого - для постмодернізму творчість не означає творіння. Раніше працювала система «митець-твір мистецтва», то в постмодернізмі акцент переноситься на відношення «твір мистецтва - глядач», що свідчить про принциповість зміни самосвідомості митця. Він перестає бути «творцем», так як смисл твору народжується безпосередньо в акті його сприйняття. Відтак з'являються нові стосунки «актор-глядач, експериментування з глядачем, включення його у гру» [7, 30], як основні риси театру постмодернізму. Про нові стосунки глядачів і театру пише дослідник В. Дмитрієвський. «Процес зміни культурних парадигм, сприяв тому, що мистецтво стало відрізнятися не лише предметно, а й змінилося відношення до нього особистості. Для людей нової чуттєвості мистецтво відразу ж стає філістерством, «не мистецтвом», як тільки починають сприймати його серйозно» [4.151]. Отож можна констатувати, що зміни ціннісних орієнтацій суспільства супроводжуються розпадом стійких зв'язків театру та публіки, що склалися в попередню епоху.

Ці новації, а також «кардинальне розширення виробничих рамок театру, спричинене майже повним скасуванням цензури» [9, 867], свобода від ідеологічного контролю, набуття самостійності в творчості, сприяли появі нової генерації режисерів (Жолдака, Богомазова, Віданського та багатьох інших). Творчість нового покоління практиків сцени призвела, в свою чергу, до кардинальних змін у сфері театрального мистецтва - «утворилися не лише нові театри, а й нова публіка» [9, 788]. Режисура кінця XX початку XXI століття зайняла особливе місце серед творчих професій. Отже, цим колом митців, що творять в нових умовах ідеологічних та виробничих, пов'язані значні зміни в структурі театральної справи.

Постмодерністський театр втратив свою функцію профілактики. «В той час як розважальне начало вийшло за межі театру і перетворилося у справжнього монстра» [7, 301]. Визначальним є, насамперед, видовище (навіть іноді з рисами естрадного шоу, наприклад «Кармен» (1997) в постановці А.Жолдака), іноді навіть абсурдистське видовище. «Пріоритетним для театру стає використання зовнішніх прийомів і фарб, відхід від психологічного аналізу, від «постиження життя человеческого духа» (рос.) в область ефективних, яскравих клішованих амплуа, тяжіння до каскаду трюків, розрахованих на одноразове, сприйняття, на експрес-реакцію публіки» - стверджує В. Дмитрієвський [4, 148]. Далі дослідник пише: «нову публіку інтелектуальне, метафорично складне мистецтво насторожує, стомлює, звідси й репертуарна тенденція - зниження значущості вистави, спрощення драматургії вже в процесі режисерського прочитання, ставка на яскравий видовищний ефект» [4. 149].

Характерним для театрального мистецтва епохи постмодернізму є іронізування над художніми традиціями минулих культур. Постмодернізм зводить в принцип іронію та самоіронію. Навіть ставлення до вбивства, смерті в логіці постмодернізму носить іронічний характер. Як пише І.І.Корнієнко, «вбивство у п'єсах Шекспіра, зокрема в «Гамлеті», людину XX ст. вже не вражає. Після голодомору і Освенціма, лісів Сандормоха і Биківні свідомість не може залишатись інфантильною і «чистою», а культурно-соціальні очікування щодо людини - романтичними й пристрасними. Смерті у виставі Ліпцина, що відтворюють з оманливим натуралізмом картини вбивств, подані у жанрі коміксу, вписані в іронічний контекст і послідовно провокують думку про відчуження від канону смерті, яким

він склався в європейській традиції до Новітнього часу» [10, 4]. Такий приклад є свідченням небезпечного розладу у системі цінностей. Нівелювання етичними нормами - ще одна риса постмодерністської культури.

Також серед основних рис театру постмодернізму можна виділити нові стосунки слова і дії. А саме тотальна зневіра до Слова, як до носія певної інформації, котра відповідає дійсності. Пріоритет віддається позасловесним сценічним постановкам (наприклад все ті ж вистави О. Ліпцина «У відкритому морі»; «Постріл в осінньому саду» В. Більченка та інші). Як ми вже декларували в попередніх публікаціях, зміна використання слова - факт сучасної театральної культури постмодерну. «Заперечення всевладдя Слова, недовіра йому (і класичний дискурс не став винятком) є знаком всієї, вселенської вербальної культури. Сумніву піддано Логос» - пише Н. Корнієнко. Так у виставі «Східний марш» (режисер В. Більченко) «високі тексти - Біблія. Томас Манн. Гете, - принципово «забалакувались», ними чаклували; робилося все, щоб вони не були почуті. Відрізати дозволялось лише текст про чорного пуделя (пам'ятає «Фауста»?). Пудель виявився у виставі важливішим за всі цінності світу, включаючи і світову культуру. Одночасно пудель вписувався в її сакральне поле, перебуваючи там «на рівних» з Богом і Гете» [10, 4].

Зміну ставлення до використання слова на сцені констатують інші дослідники: «слову перестали довіряти. Воно вже не є достатнім, вагомим, об'ємним» - пише А. Гайшенець [3, 10]. «Підтекст» виражається не стільки через слово, засобами голосу, скільки пластикою артиста, ритмом його сценічного життя, взаємовідносинами партнерів тощо. Як один із прикладів обмеженості використання слова у театральному мистецтві можна навести виставу Київського театру-студії «Дах» (прем'єра відбулася в 2005 році). Текст у виставі майже відсутній, окрім кількох монологів. Взагалі, в більшості сучасних театральних вистав перевага віддається видовищному, а не слуховому ряду. Все частіше відбувається заміна мовлення іншими засобами театральної виразності. Наприклад, у виставі «Вишневий сад», за Чеховим, у постановці Еймунтаса Някрошуса (прем'єра відбулася в Московському художньому театрі в 2004 році) основні акценти зроблені на пластику, міміку, танок, пантоміму. Прикладом, що театр стає більш невербальним, слугує також вистава «Гамлет. Сні» поставлена у Харківському академічному театрі ім. Т.Г.Шевченка Андрієм Жолдаком. У виставі Жолдак використовує «багату метафоричність ..., у режисера промовляє сцена, а не актор...текст у виставі скорочено до мінімуму, а зміст скоріше доносить дія, а не слова» [13, 23]. Існують і інші приклади такої заміни слова в сучасних театральних виставах, та ми лише виділяємо таку тенденцію, не вдаючись до з'ясування чи є правомірною така заміна.

Усе вищенаведене свідчить про обмеженість використання Слова у театральному мистецтві. Але існує протилежна тенденція - трансформація функціонування слова в мистецтві і загальнолюдській культурі призвела до появи вистав в жанрі «вербатим» («нова драма»), в якій слову відводиться домінуюча роль. Текст стає одиницею документальності замість дії. Монолог, що не редагується, а лише монтується автором, є основною складовою « нової драми». Саме текст, а не подія стає головним чинником дії, формуючи нові умови театральної гри, які більше відповідають сучасним тенденціям культури (домінування проявів реальності над літературоцентричністю в текстах вистав). Мовленнєва форма втілення набуває нового, осучасненого, адекватного змісту. Отже, не втрачаючи актуальності, мовлення набуває нового культурного значення - стає носієм не інформації, як переважно раніше, а дії. Прикладами можуть слугувати вистави І. Вирипасва «Кисень» та «Сні», С. Гришковця «Як я з'їв собаку», Є.Садур «Цейтнот» тощо, які стали значними подіями в сучасній театральній культурі. Ці вистави викликали неоднозначну реакцію з боку мистецтвознавців, проте більшість дослідників наголошує на тому, що означену загальнокультурну тенденцію неможна залишати поза увагою.

Отже, стосунки театру з текстом набули специфічного й подеколи парадоксального характеру. «Раніше театр виступав у ролі ілюстратора п'єси, а нині погляд на літературне першоджерело лише привід для власного висловлювання» [9, 892], митець, як правило, відмовляється від заданих автором параметрів. Але чи можна окреслити припустимі межі втручання постановника до витвору драматурга (літератора)? Ідеться вже не стільки про скорочення або навіть перемонтування тексту, а

про міру відсторонення від нього. «Театральний твір стає своєрідною, вкрай суб'єктивованою та індивідуалізованою «матрицею» цього внутрішнього світу, плодом духовного самопонування митця у відтворенні його світосприйняття та відчуттях, свідомості... Режисер користується літературним першоджерелом як об'єктом прикладання власних міркувань, засобом власного висловлювання, а й зрештою самореалізації» [9, 906].

Відсутність цензури, і відповідно відчуття свободи, сприяло вільній інтерпретації авторських текстів. Ми вважаємо, це своєрідною природною реакцією на багаторічне панування тоталітарних засад у всіх сферах життя. За слушним зауваженням В. Вельша (у цьому сенсі він наслідує видатному французькому філософові Ж.-Ф. Ліотару), «витоки та моральний пафос... постмодерного мислення є антитоталітарним в принципі. Воно спрямоване проти абсолютизації будь-чого» [1, 129].

Таким чином, «першоджерело є не стільки об'єктивною даниною, з якою треба рахуватись і весь час себе співставляти, скільки імпульсом, поштовхом, своєрідною злетною смугою від якої можна відірватися у подальшому русі асоціативних потоків» [9, 902]. В театрі постмодернізму «драматургічний текст - лише привід для самостійної творчості режисерів, в той же час сама вистава стає багатозначною, відкритою системою для глядацьких означень, вона дає простір для уяви, фантазії, не розставляє крапки над «і» [7, 30]. Але не зважаючи на вищезазначене, більшість науковців (і ми погоджуємося з ними) вважають, що авторський задум є умовами гри, які не можна порушувати, оскільки «захоплення особистою індивідуальністю актора чи режисера призводить до невірної крену у створенні сценічних образів» [8, 225].

Виходячи з того, що постмодернізм - це відміна усіх принципів, будь-яких правил, спостерігається піднесення на п'єдестал еkleктики і полістилістики, всюдозволеність, при якій мистецтво виходить на приграниччя йому рубежі, де стикається з масовою культурою, шоу-бізнесом. Відтак можна виділити ще одну характерну рису постмодернізму - орієнтація постмодерністської культури на всі прошарки суспільства (тобто і на «масу» і на «еліту»).

Масова культура з'явилась як задоволення певних потреб. Орієнтація реальності на маси і мас на реальність - процес, вплив якого на мислення та на сприйняття безмежний. Потреба суспільства в спрощеній, усередненій картині світу, яка подається в такій формі, що не потребує розумових зусиль та абстрагування від власної особистості, могла бути викликана лише в результаті появи особливих засобів вироблення і розповсюдження, які цю потребу підтримують. Такими засобами стала індустрія розваг та мас-медіа (як універсальний спосіб розповсюдження). Еволюція технічних засобів призвела до ситуації постійного виробництва мистецтва та майже миттєвого контакту з споживачем, що не могло не вплинути на зміну соціальної функції мистецтва. Так в тоталітарному суспільстві масова культура слугує маніпуляції масової свідомості, а в сучасному ліберальному суспільстві простір культури є саморегулюючим ринком ідеологій. Інакше кажучи, суспільство ні до чого змушувати, окрім як до більш активного споживання виробленого. А інтерпретаційна вичерпність творів масового мистецтва сприяє заміні якості кількістю. Це загальні зауваження з приводу існування масової культури в сучасному суспільстві.

Стосовно орієнтування театрального мистецтва на масовість, зазначимо, що на такий процес вплинула комерціалізація театру. З'явилися театральні проекти, які заздалегідь розраховані на масову свідомість. Являючись комерційно вигідним та одночасно, в більшості своїй, інтелектуально насиченим продуктом, такі проекти дозволяють репертуарним театрам підвищити збори та, разом з тим, не втратити аудиторію.

Як приклад синтезу масового та елітарного, Н.Корнієнко приводить ту ж виставу «Гамлет-Лабіринт» О. Ліпчина, в якій «елітний текст Шекспіра що анархічно захоплює простір, демократизовано: ...Той, хто грає гробокопа і співає частівки під гармонь біля уявної могили, починає говорити від імені Гамлета, Полонія. Зниження елітного слова до «низової культури» вистави зовсім не примха чи претензійність. Постмодернізм приручає «верх» заради «низу». ...Саме тут постмодерн, що випробує терпіння критики та її палку захоханість у власну інтелектуальну непогрішимість, ламає ще одну лінію оборони «серйозної» культури» [10, 3]. Театральне мистецтво, зберігаючи своє

значення в елітній якості, набуває амбівалентний характер масового мистецтва, з елітарного трансформується в масове. Отже, стирання меж між масовою і елітарною культурою є однією з характерних рис постмодерністської культури.

Ще одним свідченням того, що постмодерна парадигма свідомості продовжує впливати на театральне мистецтво є поява новачків, які дозволяють стверджувати, що не тільки реальність змінює театр, але й реальність можна моделювати по законам театру.

Нові прийоми та стилі творчості відбуваються іноді без руйнування традиційних жанрових характеристик мистецтва а іноді виникають нові різновиди театральних видовищ. Таким є поява перформенсу (англ. Performance - виконання, театралізація), тобто колективних чи індивідуальних творчих актів, для яких характерними є такі ознаки як нерепрезентативне використання неспецифічних символів, у тому числі людського тіла, та специфічна взаємодія з глядачами у процесі творчого акту. Існування різноманітних акцій з елементами театралізації («екшн»): перформенс, хеппенінг, флеш-моб тощо є однією з характерних особливостей театрального мистецтва епохи постмодернізму. Науковець І.Мірошніченко з цього приводу висловлюється так: «Можливість експериментального театру-лабораторії, мета якого не результат, а процес, освоення незвичних для театру площ, коли все стає театром, і ніщо ним не є (перформенс, хеппенінг), це примат самого процесу означення, а не виявлення окремих знаків, це створення за Бартом, не твору (закритої матеріальної системи), а тексту....» [7, 30]. Такі акції є новими формами проведення часу та спілкування. Від традиційного театру вони відрізняються різним ступенем залучення до творчого акту глядачів. Наприклад, хеппенінг характеризується активним, навіть агресивним маніпулюванням глядачами. Деякі акції зовсім не припускають присутності глядачів. Ці новачки мають зв'язок з карнавальною традицією та народним видовищем, а від традиційного театру відрізняються відсутністю просторово-часових меж та ролей. Такі творчі акції дозволяють кожному учаснику відчувати себе спроможним цілеспрямовано змінювати соціальну реальність. Це є релевантним соціальним умовам постмодерну, а саме співвідношення причетності та індивідуальної свободи.

Отже, виявлення трансформацій, які з'явилися в сучасному театральному мистецтві та виявлення особливостей їх функціонування в соціокультурному контексті дозволяють зробити висновок, що культура продовжує накопичувати нову мову, нові нормативи. Можна констатувати, що епоха постмодернізму продовжує впливати на оновлення театрального мистецтва. Окреслені в даній публікації трансформації театрального мистецтва в контексті постмодерністської культури в цілому, та кожна новація окремо, безумовно, погребують подальшого наукового осмислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вельш В. «Постмодернизм»: генеалогия и значение одного спорного понятия / В.Вельш//Путь. - 1992. - № 1.-С. 132-133.
2. Вплив постмодерністського світогляду на процес десакралізації естетики [Електронний ресурс] / В.М. Шапото. Режим доступу: related:www.filosof.com.ua /Jomel/M_59/Multiversum_59.htm.
3. Гайшенець А. Литовець одержимий Чеховим / А. Гайшенець // Кіно. Театр. - 2004. - №3. - С.10.
4. Дмитриевский В.Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики / В.Дмитриевский. - М.: Государственный институт искусствознания, 2000. - 347 с.
5. Здор А. Православная духовная традиция и культура постмодернизма. Христианская культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы научной конференции / А.Здор // Серия «Symposium», выпуск 5. - СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. - С.93-95.
6. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин -М.: Интрада, 1998.-227 с.
7. Мірошніченко П. Неоритуальність у театрі постмодернізму / Н.Мірошніченко // Кіно. Театр. - 1999. - №1. - С.28-30.
8. Наконечна О.В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: Монографія / Оксана Василівна Наконечна. - Одеса: Астропринт, 2006. - 248 с.

9. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; [Редкол.: В.Сидоренко (голова) та ін.]. - Київ: Інтертехнологія, 2006. - 1054 с. іл.
10. Постмодернізм і деконструктивістська модель культури [Електронний ресурс] / Н.Корнієнко. - Режим доступу: <http://mau-nau.ore.ua/k:one/Odesa/Book2/Art62.htm>.
11. Постмодернизм как феномен культуры XX века [Электронный ресурс] / Г.Ермилова. - Режим доступа: <http://www.vv.zpu-oiimal.ru/e-zpu/2008/4/Ermilova/>
12. «Реляционная» теория драмы и новая драматургия [Електронний ресурс] / С.Исаев - Режим доступа: <http://tsunjaaeava.ru/reliats.htm>.
13. Філіпенко Л. Авантюрна вистава, чи відбиття авантюрної реальності? / Л.Філіпенко // Український театр. - 2003. - № 5-6. - С.23.