

Д66

3355-р

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені М. П. Драгоманова

Доманська Олена Анатоліївна

УДК 008.03 (477)(043.3)

**Театральна сценічна мова  
як фактор розвитку сучасних арт-практик**

26.00.01 – теорія та історія культури

**Автореферат**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата культурології

Київ – 2012

НБ НПУ ім. М.П. Драгоманова

8249

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Відкритому міжнародному університеті розвитку людини „Україна”, Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України.

**Науковий керівник**

кандидат філософських наук, доцент  
**Барна Наталія Віталіївна**  
Відкритий міжнародний університет  
розвитку людини „Україна”  
директор Інституту філології  
та масових комунікацій,  
професор кафедри журналістики.

**Офіційні опоненти:**

доктор філософських наук, професор,  
**Легенький Юрій Григорович**  
Національний педагогічний університет  
імені М.П. Драгоманова  
завідувач кафедри дизайну та реклами;

кандидат культурології,  
**Андрющенко Ірина Олександрівна**  
Таврійський національний університет  
імені В.І. Вернадського  
доцент кафедри культурології.

Захист відбудеться «19» березня 2012 р. о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.053.20 в Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова, за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9.

Автореферат розісланий **16** лютого 2012 р.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради



Н.Б. Адаменко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Починаючи з 90-х років ХХ ст. культурно-мистецьке середовище України принципово змінюється: прагнення розвиватися у руслі світового художнього процесу приводить до усвідомлення й асиміляції нових культурних арт-практик як в мистецтві, так й у повсякденному просторі буття. Особливості розвитку сучасного мистецтва незалежної України позначаються тенденціями успадкування досвіду постмодерністських арт-практик (перформанс, ленд-арт, боді-арт, енвайронмент та ін.) у просторі сценічних, візуальних мистецтв, архітектури тощо, а також активного розвитку арт-практик культури повсякдення (презентації, нагороди, бізнес-ритуали, фестивалі та ін.). Театральне мистецтво також радикально змінює свої образно-сценічні реалії, стрімко трансформується сценічна мова як інтегративний фактор мистецьких практик культури в цілому. Арт-практики як проміжна сфера між мистецтвом та культурою повсякдення, у свою чергу, впливають на образно-еволюційні процеси в театрі.

У культурологічних, мистецтвознавчих, театрознавчих дослідженнях формується генеративний напрям рефлексії – театрологія як семіологічно орієнтована дисципліна, яка дістала найбільшого розвитку у французькій семіологічній школі. Роботи П.Паві, А.Юберсфельда, Г.Греймаса стають засадничими для осмислення феномену мультикультуралізму полікультурності в його сценічних ознаках, дифузії поняття „сцена”, коли замість онтологічного розуміння „помосту” для гри багато дослідників розуміють цю категорію як певну єдність суб’єктів культури в просторі взаємодії мистецьких практик. Так, зокрема, уже усталеними є категоріальні конструкції: „арт-сцена”, „рок-сцена”, „панк-сцена”, „рейв-сцена”, „віртуальна сцена” і т. ін.

Важливо акцентувати генетичні принципи походження й трансформації сценізму арт-практик як проміжних форм між мистецтвом та реальністю повсякденності і як певний діалог культур, синтез мистецтв, рефлексивні настанови інтерпретації сучасного простору культури постмодернізму в різних вимірах його артизації.

Актуальним проблемам визначення специфікації сучасної історії театрального мистецтва в контексті культури присвячені дослідження театральних художників, режисерів, театрознавців (М.Акімов, І.Андрєєва, А.Арто, Л.Баткін, В.Березкін та ін.). Аналіз театрознавчих праць доводить, що важливою є також проблема специфіки театральнo-художньої образності (В.Блок, Ю.Бобошко, Т.Бояджієв) та засобів її втілення (Ю.Бартой), а також виховні, ідеологічні, соціальні та інші функції театральної виразності (І.Безгін, Б.Галаган, Д.Генкін, А.Житніцький, В.Ковтуненко, О.Семашко), що використовуються у святкових та видовищних формах масової культури.

Не менш вагомими є досягнення історичного напрямку театрознавчої науки, зокрема у вивченні вітчизняного театрального мистецтва (Ю.Бобошко, І.Зборовець, В.Ковтуненко, М.Корнієнко, О.Красільникова, І.Мельникова, Ю.Станішевський).

Філософські та культурологічні напрями досліджень теорії сценічних мистецтв визначаються в дослідженнях Т.Адорно, Р.Барта, М.Бахтіна, В.Беньяміна, Ж.Бодрійєра й ін. У театрознавчих, мистецтвознавчих та інших вимірах сценічне

мистецтво визначено в рамках театральних систем Б.Брехта, який створив „епічний театр”, А.Арто з його „театром жорстокості”, С.Ейзенштейна, який розробив модель „вертикального монтажу” тощо. Аналізу дисертаційної проблематики присвячені роботи дослідників І.Андреевої, Т.Андрущенко, Н.Барна, В.Бондаренка П.Гуревича, Ю.Легенюка, Г.Миленької, Г.Меднікової, Н.Мозгової, Т.Розової, В.Пазенка, М.Хренова та ін.

Проте, майже всі дослідники сучасних процесів, які відбуваються у сценічному просторі, хронологічно обмежують свої дослідження 80-ми рр. ХХ століття. Театрознавчі дослідження мають переважно герметичний характер, не визначають „проміжні” просторові зони планетарної арт-сцени постсучасності, яка існує в естраді, шоу-бізнесі, культурі повсякдення, постмодерних арт-практиках, мистецьких практиках сучасної культури в цілому.

У даній роботі сценічний простір визначається як певна „сценічна мова” культури, що дає можливість визначити сценічний простір сучасних арт-практик на шляху культурно-історичної реконструкції. Особлива актуальність визначення арт-сцени в полікультурному просторі полягає в тому, що різні форми сценізму (музичні, візуальні, віртуальні та ін.) актуалізують потенціал культури.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано в межах комплексної програми Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна” та науково-дослідної теми Інституту філології та масових комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна” „Соціально-політичні та інформаційно-комунікаційні проблеми становлення глобального суспільства” (№ 0/10U006273), а також відповідно до планів наукової роботи кафедри журналістики Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна”, відповідає науковій темі кафедри „Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі”. Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна” (протокол № 2 від 21.04.2011 року).

**Мета дослідження** – визначити культурологічні детермінанти театральної сценічної мови в формуванні сучасних арт-практик.

Відповідно до мети дослідження було поставлено такі завдання:

- визначити образні інтерпретації сценічної мови в контексті відтворення художньої цілісності культури;
- охарактеризувати історіографію проблеми презентації театральної сценічної мови в контексті формування арт-практик;
- диференціювати поняття „сценічна мова”, „арт-сцена”, „арт-практика” в процесі трансформації сценічного образу культури кінця ХХ – початку ХХІ століть;
- дослідити креативний потенціал інтерпретацій арт-сцени в контексті культурологічних досліджень ХХ століття;
- проаналізувати диференціації жанрів сценічних видів мистецтва під впливом метакультурних та метахудожніх чинників;
- визначити принципи синтезу сценічних мистецтв у контексті єдиного глобально-інформаційного поля культури.

Об'єктом дослідження є арт-сцена в контексті експериментальних тенденцій розвитку сучасної сценічної культури.

Предметом дослідження є трансформації сценічної мови в контексті взаємодії театру та сучасних арт-практик.

Методи дослідження. У процесі роботи над темою дисертації було застосовано компаративістський та системний підходи, культурно-генетичний, реконструктивно-інтерпретативний методи презентації сценічного простору сучасних арт-практик. Відповідно до поставлених завдань дисертанткою використовувалися такі методи: аналітичний – у вивченні особливостей художнього відображення в театральному мистецтві та його функцій; історичний – у відбудові соціокультурної та художньо-естетичної динаміки арт-практик ХХ – початку ХХІ століття; теоретичний – в узагальненні притаманних театру соціокультурних характеристик; культурологічний – для комплексного висвітлення світоглядно-стильових парадигм трансформації сценічного простору арт-практик; порівняльний – при розгляді динаміки взаємовпливів різних мистецько-театральних традицій; архівознавчий – у збиранні фактів, що висвітлюють закономірності розвитку сучасного українського театрального-фестивального життя.

Новизна результатів дослідження полягає в тому, що здійснено системний аналіз сценічного мистецтва в контексті розвитку арт-практик сучасності.

*Вперше:*

- культурні арт-практики розглянуті з позиції класичного мистецтва та культури повсякденності, що надало можливість прослідкувати генезу та еволюцію формування сучасних арт-практик;

- на основі напрацювань філософських, культурологічних, мистецтвознавчих інтерпретацій сценічного мистецтва надано системне уявлення про феномен сучасної арт-сцени як полікультурного та полісценічного явища сучасного мистецтва;

- визначено специфіку застосування сценічної мови в презентації театралізованих видовищ (хеппенінг), культурних арт-практик (перформанс), формоутворенні сучасного візуального простору арт-сцени урбанізованого міста (енвайронмент), презентації рейв-сцени як артефакту театрального мистецтва (ленд-арт). Простежено, що в класичному театрі мистецькі сценічні практики формувалися як редукований образ театральної поетики: кафешантани, рев'ю, мюзик-холл, мюзикли, театри мініатюр, театри-кабаре та ін.;

- доведено, що у період постнекласичного розвитку мистецтва арт-практики (хеппенінг, перформанс, акція) вже „конкурують” із театром як певним „архівом” традицій (це презентації, бізнес-ритуали), виходячи з повсякденності й створюючи принципово нові форми сценічного мистецтва: рок-сцена, рейв-сцена, панк-сцена.

*Уточнено, що:*

- еволюція сценічного простору сучасних арт-практик генетично інтегрована такими формами становлення видовищ сучасної урбанізованого міста, як балаган, панорама, райок, вертепний театр тощо. Постнекласичний театр актуалізував міфологічні, містеріальні, найбільш глибинні пласти

видовища, що стало інтегративною засадою єднання „елітарних” та „єгалітарних” жанрів сценічного мистецтва сучасності в просторі культури постмодернізму;

– трансформація сценічної мови в тетральному мистецтві ХХ століття відбувалась за рахунок її візуалізації, презентативності, редукції вербально означених артефактів. На перше місце виходили епатаж, жестиальність події, її трансвертивність та непередбачуваність. Усі ці аспекти наблизили театр до сучасних арт-практик постмодернізму створюючи інтерактивний простір (гіпертеатр).

*Дістало подальший розвиток:*

– положення, що трансформації сценічного простору планетарної арт-сцени пов’язані з синтезом мистецтв, ескалацією видовищності, картинності образу світу. Мультимедіа-технології розширили образ сцени до планетарних масштабів, разом з цим втратили безпосередній контакт актора і глядача;

– теоретична модель інтерпретації сценічної мови як продукуючого механізму дискурсивних практик арт-сцени. Охарактеризовано актантну модель події в сценічному просторі як вихідну категоріальну структуру аналізу арт-сцени, де категорія „акт” визначає всі темпоральності сценічного втілення події.

**Практичне значення роботи** полягає в методології комплексного, системного аналізу сценічного мистецтва як цілісного розвитку театру та сучасних арт-практик. Арт-сцена визначена як інтегративний образ культури постмодерну в її метакультурному та метахудожньому вимірах. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані при читанні лекцій із культурології, мистецтвознавства, теорії та історії театрального мистецтва, сценічної мови, а також можуть стати засадою для трансформації сучасних культурологічних підходів щодо новітніх комунікативних технологій масової культури.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є оригінальною роботою. Висновки і положення наукової новизни одержані автором самостійно.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації було оприлюднені автором у доповідях та повідомленнях на шести Всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях: „Культуротворча парадигма українського націєтворення” (м. Івано-Франківськ, 2005 р.), „Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів” (м. Київ, 2005 р.), „Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства” (м. Київ, 2005 р.), „Духовна культура як домінанта українського життєтворення” (м. Київ, 2005 р.) та „Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі” (м. Київ, 2010, 2011 рр.), а також щорічних звітних науково-практичних конференціях Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна” (м. Київ, 2010, 2011 рр.).

**Публікації.** Результати дослідження висвітлено у формі наукових публікацій. А саме – у семи статтях, чотири з яких розміщені у фахових виданнях, та п’яти тезах, опублікованих за матеріалами конференцій.

**Структура дисертації.** Структура дисертаційної роботи обумовлена логікою

дослідження, що відповідає меті та відображає послідовність розв'язання поставлених завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 203 сторінки, з них 185 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 230 найменувань і складає 18 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено мету та завдання, об'єкт, предмет дослідження, подано методи дослідження, розкрито наукову новизну, наведені дані про апробацію та практичне значення роботи.

Перший розділ „**Теоретико-методологічні засади дослідження**” надає характеристику історіографії проблеми презентації театральної сценічної мови в контексті формування арт-практик; сценічна мова театру визначається як специфічна проектна діяльність.

У підрозділі 1.1. „**Історіографія проблеми: категоріальний апарат, концепції**” здійснено аналіз провідних концепцій презентації театального сценічного простору.

Функціонування театру як провідного культурного інституту суспільства створює особливу реальність, що існує на перетинах різних мистецьких практик культури. При вивченні функціонування сучасного українського театру слід враховувати його пов'язаність із таким інститутом, як сім'я (усталеність традиції відвідування театру). Важливо також враховувати своєрідність культурної ніші, яку займає театр у суспільстві, державі і в культурному середовищі, популярність його, що виявляється у своєрідності його функцій у кожному епоху по-різному. Особливість сучасного стану розвитку українського театру полягає в появі ще одного суб'єкта, причетного до функціонування театру. Це інвестор: спонсор, меценат, благодійник.

Категорія „естетична реальність” у рамках арт-сцени потребує аналізу її сутнісних засад, які є предметом вивчення в спеціальних дослідженнях та узагальненнях, теоретичних доробках, а також у контексті дослідження природи театру як одного із синтетичних видів мистецтва.

Аналізувати театр варто за умови його розщеплення на окремі елементи, зокрема – образотворчу, музичну, поетичну творчість, пластику людського тіла, голосу. Кожен із цих елементів цілком правомірно тяжіє до самозначущості та повноти художнього вияву. Наприклад, слово, з одного боку, повинне досягти найвищої виразності звучання, а з іншого – воно не змогло б донести почуття й думки, коли б не було значущою складовою органічної дії, поведінки, обставин і середовища.

І.Роднянський, В.Брегадзе доводять, що сценічне мистецтво театру потрібно розглядати як естетичну реальність у системі інших мистецтв (арт-практик). Створення естетичної реальності у значенні високої досконалості мистецтва є специфікою саме театального мистецтва. У цьому значенні вона виступає як критерій цінності мистецтва, як термін, рівнозначний прекрасному в мистецтві. Згідно з вченням Арістотеля, прекрасне мистецтво визначається досягненням катарсису, як цілісного оновлення ціннісної свідомості.



Серед досліджень, які характеризують арт-сцену сучасного урбанізованого міста, варто назвати антропологічно орієнтоване дослідження Б.Маркова „Храм і ринок. Людина в просторі культури”, де він надає характеристику полікультурного образу людини в сучасному мегаполісі. Актуальними для нашого дослідження є роботи, присвячені контркультурам ХХ століття. С.Бест і Д.Келнер у дослідженні „Реп, чорний гнів і расові суперечки” визначають чорний реп як сучасну мега-сцену. Л.Саффірл аналізує видовище в контексті телебачення. К.Гібсон, і Р.Пагон проаналізували рейв-культури як певний ландшафтний арт-простір.

Семіологічні виміри конструювання міфів масової культури визначені в дослідженнях Р.Барта. Аналіз семіотичної реальності сцени всебічно здійснений П. Паві, у його „Словнику театру”, що є настільною книгою сучасного театрознавця.

У підрозділі 1.2. „Сценічна мова як арт-проект” визначаються особливості інтерпретації сценічної мови в сучасному просторі культури.

Поняття „сценічна мова” й досі залишається невизначеним, як, власне, і поняття „сцена”. Так, у „Словнику театру” П.Паві замість поняття „сценічна мова” йдеться про сценічне письмо, а мовна цілісність сценічного мистецтва розуміється як єдність сценічних дискурсів, тобто засобів сценічної артикуляції сенсів та образів. П.Паві ставить питання про мінімальні одиниці оперативного інструментарію сценічної мови, або механізму, який створює образ події. Автор пише, що є два методи розшуку аналогів вербальному дискурсу: елементариський, тобто буквальне розшукування аналогів, і метафоричний. Категорією універсального розуміння сценічної мови, згідно з П.Паві, стає „акт” як часова єдність всіх артефактів сценічної події. О.Лосев фіксує найважливішу ознаку творчого акту – „зміни”.

У мовній діяльності є індивідуальна та соціальна сторона, причому не можна зрозуміти одну без іншої. У кожен даний момент мовна сценічна діяльність передбачає й систему, що встояла, і еволюцію. На перший погляд, вельми простою представляється відмінність між системою (у нашому випадку – сценічною) та її історією, адже їх відносини настільки тісні, що розділити їх дуже важко. Театральне мистецтво належить до видовищних, оскільки завершальним і головним етапом у ньому є творчий процес представлення вистави. Однак видовище є основою багатьох явищ у сфері культури, зокрема релігійного ритуалу, політичних маніфестацій, інших художніх свят. Отже, видовищний акт стає висхідною семіотичною засадою сценічної мови.

Театральне видовище, із якого народжувався театр, і в якому збереглися його сутнісні основи, має давню передісторію. Італійський дослідник А.Банфі зазначає, що йому передують два види видовищ. Перший – народні свята, карнавальні ігри, ярмарки, танці, спортивні змагання, коли все суспільство є видовищем для себе, їх характерною ознакою є внутрішня свобода від практичної функціональності суспільних відносин; другий – це певні події людського життя чи типові явища із сфери культури, зокрема шлюб, досягнення повноліття, релігійні ритуали, політичні та військові церемонії, що характеризуються вже відповідним поділом на дійових осіб і глядачів, зміст яких стає загальнішим та інституційованим. Театральне видовище є, по суті, третім видом. Воно є пізнішим явищем історії культури, зародившись у період становлення грецької трагедії. Отже, художність театральних



форм визначається мірою змістовно-художньої діалектики реального та ідеального, іншого словами умовності, що виникає у сфері соціальної дійсності і трансформується в ідеальні форми у свідомості художників театру, зокрема авторів, режисерів, акторів і глядачів.

Спираючись на інституційний підхід у визначенні соціальних функцій театру, автор наголошує на тому, що їхня реалізація відбувається на перетинах суспільних та специфічно художніх відносин. Як посередник між особистістю та суспільством театральні інституції є засобом, що забезпечує взаємовизнання й взаємоприспосовування, регулювання взаємин між особистістю і суспільством. Це „зобов'язує” театральну художність на життєподібність, у тих її вимірах, що диктують потреби суспільства через суб'єктів-учасників театраль-но-художнього процесу.

Акумуляючим ланцюгом в ньому виступає вистава, яку можна вважати реальністю, що у специфічно театральний спосіб віддзеркалює характерні ознаки суспільного життя у його духовних потенціях та вимірах.

У другому розділі „Театральні сценічні системи класичного театру та формування супутніх їм арт-практик” досліджуються форми взаємодії театального мистецтва та проміжні між мистецтвом та культурою повсякдення форми артизації реальності.

У підрозділі 2.1. „Театр і видовище як інтегративні фактори формування арт-практик класичного театру” доводиться, що в системі класичного театру арт-практики існували редуковані сценічні системи театральної поетики.

У понятті „святковість театру” вирізняють кілька аспектів: по-перше, театр переважно „народився” із свят, пов'язаних із діонісійськими ритуалами та наявними ознаками урочистості релігійно-міфологічного освячення певного життєвого циклу року. – Великі та Малі Діонісії (за словами Ф.Ніцше, „народження трагедії із духу музики”); по-друге, театр подібний до інших традиційних і нетрадиційних соціальних дійств, що об'єднували маси людей і спрямовували в єдине русло настанови психологічного, духовно-морального і, безперечно, естетичного характеру; по-третє, театр – це дух творчості поза повсякденністю в колективній єдності його учасників. З огляду на предмет дослідження найважливішим є саме третій момент, оскільки в ньому розкриваються естетичні засади художності театального мистецтва.

Святковість – це світ звільнення і, водночас, входження у незвідану, загадкову реальність. У цьому значенні може йтися про вияв таких форм духовного стану в театрі, як духовне піднесення, естетичне задоволення, радість, насолода.

Саме святковість живить весь універсум супутніх мистецьких практик театру. Потрібно наголосити, що лише в 1867 р. було дозволено грати сцени із п'єс, використовувати сценографію та театральну поетику на театральних майданчиках просто неба, кафе-шантанах та ін. Так, лише у 1898 р. вперше для рев'ю було написано сценарій у кафе „Альказар” у Франції. Розквіт кабаре, у Німеччині, зокрема, датується 1900 р. У Франції кабаре екстракласу стають мюзик-холлом, а приміщення кафе „Мулен-Руж” перебудовують для рев'ю (800 місць). У 1907 р. в Англії створюється королівський благодійний фонд для допомоги артистам вар'єте.

У 1909 р. в мюзик-холах сценографія вже усуває драматургію – відбувається інституалізація жанру.

Адже вже 1913 р. позначений початком занепаду мюзик-холів завдяки їх респектабельності (копіюванню театральної поетики), відсутності вульгарності. У 1920 р. музична комедія усуває рев'ю, тобто театр знову бере реванш. 1923 р. позначається кінцем ери мюзик-холу, перетворенням його на аналог театрального видовища. У 1930 р. рев'ю усуваються оперетою, зірки мюзик-холу знаходять свою сцену у звуковому кіно, шансонє – у сольних концертах. 1935 р. позначений тим, що слово у мюзик-холах відходить на другий план, переважає ексцентрика, пантоміма, танок. У 1966 р. „Бітлз” завершує сценічну діяльність і лише записують платівки, а в 1970 р. група повністю закінчує своє існування.

Наведені події трансформації сценічного мистецтва поза сценою театру свідчать про його вплив та епіцентр тяжіння. Усі арт-практики (проміжні між мистецтвом та комерційною діяльністю сфери повсякденної культури) довгий час існували під впливом священного мистецтва театру, що з часом змінюється.

Підрозділ 2.2. „Театральний нонконформізм як актуалізація естетичного потенціалу арт-практик культури повсякдення” присвячений дослідженню театральної поетики 60-70-х рр. ХХ століття як засади утворення естрадного мистецтва та інших арт-практик.

Руйнування „залізної завіси” після ХХ з'їзду КПРС у лютому 1956 р. загострило протиріччя, що накопичувалися в культурі радянського суспільства під тиском сталінського авторитаризму. Театр теж по-своєму відреагував на них. Із кінця 1960-х рр. театральна реальність відтворює цілий ряд конфліктів у суспільстві, які для філософських, психологічних, політичних наук стали очевидними лише в середині 1980-х рр. У цей період в українському театрі відсутні постановки видатних творів В.Шекспіра, Б.Брехта, Ж.Мольєра, заборонені п'єси російських авторів критичного чи загальногуманістичного напрямку (В.Розов, О.Арбузов, М.Шатров, О.Володін, О.Вампілов).

У своїй практиці театр 1980-х років поступово починає звертатися не лише до брехтівського типу умовності, а й до прийомів театру Л.Курбаса, В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова, умовності народного й майданного театру, лубка, народної драми і знакового театру Сходу. Із зникненням межі між „епічним театром” і неепічним, умовним і реалістичним, режисери перестають свідомо обмежувати свій вибір художніх прийомів однією системою. Елементи, що належали до різних систем, уже не сприймалися як такі, що виключають один одного. Органічне використання сценічних прийомів, що деформують реальність на позначення „другої реальності” – сценічної, характерне для ряду вистав межі 1970-1980-х рр.

Унаслідок структурної перебудови реалістичної побутової вистави під впливом активізації комунікативного процесу в ній відбувається руйнування „четвертої стіни”. Це дозволяє режисурі вводити в тканину вистави прийоми нереалістичної сценічної мови, а акторам грати в двох планах – показувати живу людину і одночасно – своє ставлення до неї.

Театр 1960-1970-х рр. живився вибуховою енергією молодіжних конткультур Заходу, а в посттоталітарному просторі – енергією опору поетики соціалістичного реалізму. Арт-сцена театру розширюється. Так, актори, не находячи можливості

втілити свої ідеї в театрі, стають піснями-бардами (В.Висоцький, Л.Філатов, О.Градський), які утворюють неформальну арт-сцену в культурі повсякдення. Театральні ремінісценції буквально прочитуються в авторській пісні – М.Мозговий і Н.Матвієнко, не будучи акторами театру, утворили своєрідну фольк-сцену в українській культурі тих часів.

У підрозділі 2.3. „Театральні фестивалі як форма генерації сценічного простору в культурі повсякдення” надається аналіз фестивальної діяльності в межах сценічних мистецтв. Театр 1994-1996 років широко використовує нюанси суперечностей, а тонкощі режисерських прочитань цих років сягають нового рівня достовірності. Розчинивши двері на Захід і на Схід, український театр опинився під впливом нових авторитетів. Найбільш інтригуючі автори – Ж.Кокто та С.Беккет, Е.Іонеско та Ж.-П.Жене, Е.Олбі та Ю.Місіма. Інтеграція в Європу – вільна й послідовна. У процесі інтеграції українського театру в ширший простір картини світу переміщаються частково в салони, ательє, заможні готелі – усе це є просторовими знаками впізнавання-реалізації себе в побуті.

Із точки зору сьогодення можна стверджувати, що Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія „Мистецьке березилля”, що виник та розпочав свою діяльність на початку зародження української держави, є досить самостійною, самодостатньою та традиційною формою театального мистецтва, що шукає нові форми, обживає незвичні театральні простори, створює парадоксальні театральні контексти.

У 1989 р. розпочалася історія театального, сьогодні вже в статусі міжнародного, фестивалю „Золотий лев” у Львові, який успішно веде свою життєдіяльність і сьогодні. Із самого початку ця театральна форма виникла як фестиваль експерименту. Фестиваль проходив під гаслами: „Класика очима експерименту”, „Сучасний театр – очима експерименту”. Головна його особливість – показові, елітарні вистави кожної з держав-учасниць, пошук та відкриття нових імен.

У Криму в м. Керч з 1990 року проводиться щорічний Міжнародний тематичний фестиваль античної драматургії „Боспорські агони”, головною метою якого є залучення молодих режисерів, акторів та інших працівників театального мистецтва до класичної античної драматургії.

Одним із найцікавіших міжнародних тематичних фестивалів, є фестиваль присвячений творчості Шолом Алейхема, „Мандруючі зірки”, який із 1999 р. щороку проходить у Києві. Зокрема, у 2005 р. це дійство переглянули понад три тисячі глядачів. Перед ними виступили професійні та аматорські театральні колективи з Росії, Молдови, а також українські театральні колективи з Черкаса, Чернігова, Білгород-Дністровського, Ніжина та Києва.

Міжнародний театральний фестиваль міст-побратимів „Київ травневий”, присвячений Дню міста, започаткований у 1999 р., є одним із наймолодших та найбільших фестивалів. За цей час в столиці України у фестивальному русі „Київ травневий” виступили понад 100 театральних колективів із 35 країн світу, серед яких багато всесвітньо відомих імен – М.Марсо, С.Чнаурелі, А.Жирардо – та театрів – на Таганці Ю.Любимова, Вільнюський Малий театр Р.Тумінаса, Російський імперський балет М.Плісецької. Не менш знані у світі, але невідомі нам

театри „Аліс” із Франції, Театр Анджея Дзюка з Польщі, труппа „Балето ді Тоскано” з Італії і т. ін.

У м. Сімферополь у 2004 р. відбувся I Міжнародний театральний фестиваль „Кримський Ковчег”. Увага до камерних театральних жанрів, як свідчить час, підвищується. Спектаклі з малою кількістю виконавців, ніби реактив, що використовується для досліджень процесів, продовжують приваблювати і професіоналів, і глядачів. Своєрідних лабораторій із дослідження проблем монотеатру – монофестивалів – у світі є достатньо, однак увага до дуетних спектаклів не є поширеною.

Розділ третій „Театральна сценічна мова неklasичного та постklasичного театру в контексті формування сучасних арт-практик” присвячено визначенню стильових виражальних засобів неklasичного театру як епіцентру формування сучасних арт-практик.

У підрозділі 3.1. „Стильові трансформації сценічної мови неklasичного театру” характеризуються трансформації театральної поетики в контексті стильових вимірів століття.

Художніми стилями ХХ століття є напрями творчості, що задовольняють онтологічний критерій єдності людини і світу в культурі. Такими різновидами сучасної художньої культури є „модерн”, „авангард”, „сюрреалізм”, „соцреалізм” і „постмодернізм”, які демонструють різні типи співбуття людини і світу. Так, стиль модерн прийшов у ХХ століття із попередньої доби. Art Nouveau, Jugendstil, Sezessionsstil, Modernista, Liberti, Modern Style, модерн – номінації того самого феномена. Це стиль ідеалізації дійсності, де домінує інша, неземна краса. Авангард – витвір культури ХХ століття. Це стиль первісної простої гармонії – елементаризму, цей стиль – метафізичний за витокami творіння. Це стрибок до першосубстанції – лінії, кольору, плями, крапки. Проуни (проекти універсально нового) Е.Лісіцького, архітектони К.Малевича є ніби надбуттєві світи, де сконцентрована надреальність і світ людини в одній реальності твору.

„Соціалістичний реалізм” теж апелює до надбуття, однак це надцінне буття, на відміну від сюрреалізму, будували цілком як бажаний, майбутній світ, який зображувався з чіткістю канону, ідеального зразку. І хоча „радянський стиль” потребував „правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку”, онтологія цього стилю є драматичною, поєднує форми культурного буття й небуття, це „конфлікт онтологій” – способів реалізації митця в мистецтві, що виправдовувалися власним вчинком.

Логіку стильового формотворення ХХ століття можна реконструювати як утворення маньєристичного неокласицизму стилю модерн, виникнення авангардного зламу реальності культури, поповнення дефіциту цієї реальності в сюрреалізмі й соцреалізмі, і знов – до маньєристського авангардизму в постмодерні. Постмодерн – це надманьєризм, панеклектика, однак не надреальність культури. Постмодерн є маргіальною, фрагментарною, острівною онтологією, це гармонія вічного становлення та безмежного варіювання.

Постмодернізм відкидає абстрактно-унікальні способи суджень і цінностей, тому особливу увагу звертає на релігію, історію, психологію і т.п., що є яскравим виявом плюральності. Ця плюральність повністю виключає імперативність. Для

постмодерністів важливішою є практика „щоденності”, а не моральні приписи, оскільки людина як „символічна”, „та, що сміється”, незавершена тварина, вільна й відкрита, яка еволюціонує й інволюціонує, рухається життям без орієнтирів. Возвеличення моралі, як і розуму, породжує стан „некомунікабельної індивідуальності”.

У підрозділі 3.2. „Європейський театр ХХ століття у пошуках нових виражальних засад і драматургії” розкриваються провідні концепти поетики театральної події ХХ століття.

Тяжіння до зображення сучасності за допомогою іносказання та міфу визначалося потребою в стійких і монументальних художніх формах незалежних від повсякденної дійсності. Індивідуальна людська доля через міф поширювалася в часі і просторі, прирівнюючись до долі багатьох. Незмінна сюжетна схема міфу виразно виявляла ідейне значення інтелектуальної драми, звільняючи ідейність від подробиць побуту, ефектно відтіняючи від традиційного мислення. Логічні доведення й розумні думки частіше належать тут не герою, а його супротивникам; чужим аргументам, а не мотиву історичної необхідності й суспільної користі, він протиставляє не які-небудь інші, вагоміші аргументи, а власну одержимість, прагнення бути вірним своєму життєвому призначенню, своїм бажанням, своєму настрою, нарешті. Зокрема, герої французької інтелектуальної драми б'ються з іншими за те, щоб вони не применшили їх налаштованості на подвиг.

В інтелектуальній драмі 1940-1950-х рр. історія була лише декорацією. Сучасність недбало драпірувалася в історичний одяг, у жодному разі не претендуючи на те, щоб бути невпізною. Так, у Б.Брехта й Ж.Ануїля історія відіграє другорядну роль, до неї ставляться не дуже шанобливо, не приймаючи її всерйоз.

У театрі абсурду ідейний склад інтелектуальної драми розщеплюється на елементи, одні з них перестають бути, інші набувають домінуючого значення. Віртуозно розроблене відсторонення як засіб активізації людської свідомості приходиться у театрі абсурду у суперечність із мотивом безцільності людського існування. Тим самим і вся художня система інтелектуальної метафоричної драми набуває іншого значення.

С.Беккет та Е.Іонеско свідчать про час, в якому, як вони переконані, не залишилися ні ідеалів, ні надій, ні натхнення. Ж.-П.Сартр і Ж.Ануїль проповідували стоїчну неучасть людини в історії, – абсурдисти зображують людей, покинутих історією, людей, які майже все втратили і готові до нових втрат, які не знають, що їм робити: оплакувати втрачене чи радіти тому, що вціліло. Персонажі абсурдистської драми виникають між двома катастрофами: тією, що вже трапилася, і тією, що насувається.

Міф набуває в абсурдистській драмі гострішого і напруженішого характеру, ніж в інтелектуалістів, оскільки створюється у формах сучасного життя, без підтримки історичного маскараду та сюжету, запозиченого у стародавніх; міф будується безпосередньо на сучасній повсякденності, гротескному перебільшенні її трагічних і фарсових ознак.

У 1960-1970-ті рр. нова драматургія сприяла активізації пошуків у напрямку сценічних інновацій. Про це свідчить, зокрема творчість М.Марешаля, актора,

режисера, теоретика театру, який прагнув створити елітний театр, однак такий, що задовольнятиме потреби як освічених драматургів, так і робітників й селян.

М.Марешаль протидіяв невизначеності та комерціалізації мистецтва, що перетворює театральну виставу на продукт „суспільного споживання”. Він вбачав своїм завданням синтез поезії та нових сценічних форм, презентуючи „Компані дю Котурн” як театр „поетичного реалізму”. Він будувє „народний експериментальний театр”, що має дивовижну здатність вбирати в себе і переосмислювати все різноманіття театральних ідей та яскравість сучасного життєвого досвіду. У „Компані дю Котурн” на першому місці є Автор. Авторський театр режисер перетворює у феєрію дійства, творчо репрезентуючи режисерський зміст слова.

**Підрозділ 3.3. „Формування сучасних арт-практик як сценічно означеного соціального простору”** присвячений визначенню вихідних кореляцій між сучасним театром та поетикою постмодерністських практик культури.

Зростання ролі театального мистецтва в культурі постмодернізму призводить до повернення карнавальних, містеріальних, ритуалізованих сценічних форм театральної культури. „Драма буття”, згідно з Гегелем в сценічному просторі переутворюється на „риннок буття”. Конфлікту онтологій театального сценізму, однак, не відбувається: театр існує на межі культуротворчих інтенцій – або локалізується у власних стінах, або все більше виходить на вулицю. Видовищний світ сьогодення є в більшості „компенсаторним механізмом” функціонування соціуму. Театр маргіналізується, як і все мистецтво в цілому, поступаючись місцем масовій культурі.

Доба домінанти знакових систем, брендингу, іміджології по суті своїй телеологічна, бо „вторинні моделюючі системи” усувають цінності культури. Е.Уорхол, один із провідних художників постмодерну, наприкінці свого життєвого шляху сформулював кредо: „Те, що продається за більші гроші, є більш красивим”. Він фактично сформулював парадигму поп-смаку. Останній – це легітимний смак, смак, удосконалений суспільством, смак, що фактично рухає потоками грошей, це вже та естетична інфраструктура, яка стає рушійною силою формотворення, світобачення й самого творення сценічного простору. Деструкція, яка була визначена в модерні, а потім в авангарді, виноситься назовні і стає проектною мовою художника. „Проект” стає наймоднішим усталеним словом. І співак, і дизайнер, і архітектор, і кулінар, і психотерапевт створюють власні „проекти”. Проект – це буквально кинутий уперед, але яким чином? За допомогою технологій, технологій уже психоделічних, які дають можливість трансформувати світ у контексті серійності. Серійність, серія, колекція стають обов’язковою прикметою реальності. Не одна модель, а 10, 40, 70, 100 і більше. Виникає, навіть, номінація – „колекція мікс”.

Так, М.Дюшан робить виставку „Перші документи сюрреалізму”. Він перевів реальність предметну в реальність мистецьку. Він назвав це словом „редімейд” – готовий до споживання. Редімейди – це предмети, вирвані з буденного контексту, які утворюють інсталяції, стають предметами – артефактами культури. Це не зображення, це не усталений код культурних комунікацій, а це хиткий код, який несе в собі свавілля, хиткий спосіб презентації, який несе в собі неусталену



реальність. Але набагато раніше цей код було відкрито в театрі. Тому театральність редімейдів не викликає сумніву.

## ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне узагальнення наукової проблеми презентації культуру творчого потенціалу театральної сценічної мови в контексті формування сучасних арт-практик, що дало можливість прослідкувати генезу та еволюцію трансформацій форм сценічності в культурі.

1. Вивчення сучасного сценічного мистецтва в контексті комплексного аналізу з врахуванням соціокультурних і художньо-естетичних та історичних специфічних особливостей арт-практик дозволяє визначити внутрішній зміст репрезентованої ним театральної реальності в проекції на різні культурно-історичні традиції, супутні арт-практики, які є певним проміжним рівнем між поетикою театрального мистецтва та культурою повсякденності.

2. Аналіз сценічної реальності класичного, некласичного та постнекласичного театру доводить, що вона опосередковано відбиває потреби суспільства, персоніфіковані суб'єктами театральньо-художнього процесу поза межами театральної сцени. Театральна сценічна мова стає моделлю розвитку арт-практик як у контексті класичного театру, так і постнекласичного. У сучасній культурології опрацьовуються такі інтегративні категорії, як „арт-сцена” (весь простір сценічного втілення художнього образу в культурі), „сценічна мова” (єдність дискурсивних практик артикуляції образу на сцені), які набувають видових та жанрових ознак – „рок-сцена”, „рейв-сцена”, „фольк-сцена” та ін. У дисертації доведено доцільність їх використання як інтерпретативних моделей сценічного мистецтва в цілому.

3. Театральна вистава (подія в театрі та в контексті арт-практик) є драматичною умовністю, що розкриває свій зміст видовишно, тобто через можливості її варіативного здійснення на підставі певного синтезу мистецтв. Одиницею подієвого простору є „акт” (П.Паві) як певна темпоральність дії, що регламентується сценарієм, режисурою, поведінкою конферансьє на авансцені, алогічними механізмами презентації перформансів, енвайронментів та ін.

4. Багатовекторність естетичних зв'язків, сполук, які породжує театральна сценічна реальність, є узагальненими носіями цих зв'язків у драматичному слові, акторській грі, режисерській творчості, глядацькій активності аудиторії тощо. Повернення до актуалізації у творчому акті публічності детерміноване святковістю як наскрізною характеристикою сценічних мистецтв у контексті їх функціонування в культурному просторі.

5. Світоглядно-стильові тенденції, що впливали на становлення закономірності синтетичних тенденцій взаємодії театру та інших форм сценічної діяльності: естради, кафе-шантанів, рев'ю, мюзик-холів, мюзиклів, театрів-кабаре та ін., стають певними „маркерами” часу, доби сценічного простору класичного та ненекласичного театрів. Культурні сучасні арт-практики постмодернізму (перформанс, хеппенінг, енвайронмент, ленд-арт та ін.) як сценічні форми артизації естетичної реальності є ремінісценцією поетики некласичного театру.



6. Динаміка розвитку українського театральньо-фестивального життя відбиває етапи його входження у європейський та світовий мистецький простір: через опанування досвіду концептуальної драми до усвідомлення театральної художності, що тлумачиться як засіб передачі суб'єктами-учасниками соціально-художньої комунікації власного ставлення до актуальних проблем буття.

7. Пошуки новітніх форм у видовищах сценічних видів мистецтв пов'язані з демократичними тенденціями у суспільстві: орієнтованість на широку театральну аудиторію, відродження та оновлення національних традицій, узагальнення накопиченого вітчизняного досвіду в різних жанрах театрального мистецтва, актуалізація режисерських та акторських технологій, опанування нових засобів виразності є досягненням світового театру, а також національних сценічних синтезів, які виникають у діалозі формалізованих та неформалізованих сценічних практик сучасної культури.

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Доманська О.А. Театральні фестивалі в контексті мистецького життя сучасної України / Олена Анатоліївна Доманська // Питання культурології: Зб. наук. пр. – Вип.20. – К.: КНУКіМ, 2004. – С. 308–314.

2. Доманська О.А. Процес розвитку театральньо-фестивального руху в сучасному художньо-мистецькому житті України / Олена Анатоліївна Доманська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. – Вип. XV. – К.: Міленіум, 2005. – С. 202–208.

3. Доманська О.А. Естетичні аспекти міжнародного театрального фестивалю-лабораторії „Мистецьке березілля” / Олена Анатоліївна Доманська // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. пр. – Вип.8. – К.: Міленіум, 2005. – С. 140–149.

4. Доманська О.А. Художньо-естетична сутність театрального мистецтва / Олена Анатоліївна Доманська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук.журнал.– № 1. – К.: Міленіум, 2006. – С. 59–64.

5. Доманська О.А. Соціокультурне функціонування українського театру / Олена Анатоліївна Доманська // Вісник книжкової палати. – К.:ДНУ «Вісник книжкової палати ім. І.Федорова», 2005. – № 9. – С.41–44.

6. Доманська О.А. Український театр у контексті художньої культури ХХ століття // Олена Анатоліївна Доманська / Культуротворча парадигма українського націєтворення: Зб.наук.ст. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. – С.27–35.

7. Доманська О.А. Театральна сценічна мова в контексті формування сучасних арт-практик / Олена Анатоліївна Доманська // Пам'ять століть: Зб. наук. пр. – Вип.5 - 6. – К.: Планета, 2011. – С. 101–108.

8. Доманська О.А. Фестиваль як самостійний та самодостатній суб'єкт театрального процесу // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції „Духовна культура як домінанта українського життєтворення” / Олена Анатоліївна Доманська. – Ч.ІІ. – К.: ДАКККіМ, 2005. – С.64–65.

9. Доманська О.А. Театральні фестивалі як форма мистецького життя в сучасній Україні / Олена Анатоліївна Доманська // Матеріали Всеукраїнської

науково-практичної конференції „Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства”. – Ч.І. – К.: ДАККіМ, 2005. – С.189–191.

10. Доманська О.А. Соціокультурні детермінанти розвитку українського театрального мистецтва на сучасному етапі / Олена Анатоліївна Доманська // Матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції „Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів”. – К.: КНУКіМ, 2005. – С.14–16.

11. Доманська О.А. Українське театральне життя кінця ХХ століття у вимірах культурологічного аналізу / Олена Анатоліївна Доманська // Матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції „Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі”. – К.: університет «Україна», 2010. – С.27–29.

12. Доманська О.А. Комунікативні складові театрального мистецтва ХХ-ХХІст. та модуси їх реалізації. / Олена Анатоліївна Доманська // Матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції „Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі”. – К.: університет «Україна», 2011. – С.56–58.

## АНОТАЦІЯ

**Доманська О.А. Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик.** – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України, Київ, 2012.

Дисертаційне дослідження присвячене культурологічному аналізу впливу театральної сценічної мови на формування арт-практик (проміжних форм між мистецтвом та культурою повсякдення).

Доводиться, що класичний театр стає інтегративним епіцентром формування арт-практик, які редукують театральну поетику (кафе-шантани, рев'ю, мюзик-хол, театри-кабаре, театри мініатюр, мюзикли та ін.).

Визначаються стильові трансформації в посткласичному та постнекласичному театрі, особливості пошуків нових виражальних засобів у європейському театрі ХХ століття. Надається характеристика сучасних арт-практик як сценічно означеного соціального простору.

**Ключові слова:** арт-практика, видовище, культура повсякдення, сучасний театр, сцена, театральна сценічна мова.

## АННОТАЦИЯ

**Доманская Е.А. Театральный сценический язык как фактор развития современных арт-практик.** – На правах рукописи.

Диссертация на соискание научной степени кандидата культурологии по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. – Национальный педагогический университет имени М.П. Драгоманова Министерства образования и науки, молодежи и спорта Украины, Киев, 2012.

Диссертационное исследование посвящено культурологическому анализу влияния театрального сценического языка на формирование арт-практик (промежуточных форм между искусством и культурой повседневности).

Дается характеристика сценических форм выразительности как специфического театрального пространства, которое реализуется вне рампы. Театральность как таковая становится моделирующим принципом развития арт-практик, которые по-разному интерпретируют и трансформируют опыт мизансценирования реальности.

Определяется, что классический театр становится интегративным эпицентром формирования арт-практик, которые в определенной мере редуцируют театральную поэтику (кафе-шантаны, ревю, мюзик-холл, театры-кабаре, театры миниатюр, мюзиклы и др.).

Театральный сценический язык классического театра надолго остался образцом для формирования художественных сценических малых форм, которые определенное время были ограничены в своих исполнительских возможностях благодаря суровому приказу не использовать инструментарий театральной поэтики вне пределов театра.

Когда запрет использования театральной поэтики был снят, появляются множество театрализованных форм арт-практик, которые радикально трансформируют театральную образность и тем самым влияют на постановку театральных спектаклей в постнеклассическом театре.

В пространстве культуры повседневности театральная поэтика наиболее выражена в провидении фестивалей, которые становятся непосредственной средой представительства театра в арт-среде самодельных и профессиональных трупп.

Фестивали становятся впоследствии соединяющим жанром праздничного воплощения. Отвечая на вызов времени, театральное искусство усиливает свой социально-воспитательный потенциал. Новые тенденции ярко демонстрируют фестивальные акции – обзоры, творческие соревнования разных коллективов.

В Украине конца XX столетия фестивали происходят ежегодно. Это фестивали театральных коллективов: драматических, кукольных, детских этнических, студенческих, любительских, театров городов-побратимов и тому подобных. Большинство из них имеют международный статус, города встречи единомышленников и обмена творческим опытом.

Определяются стилевые трансформации в неклассическом и постнеклассическом театре, особенности поисков новых выразительных средств в европейском театре XX века. Радикально изменяться и стилистические особенности театрализованной среды современных арт-практик. Так, в отличие от антипсихологизма, жестуальной экспрессивности неклассического театра (системы В.Меерхольда, Б.Брехта, Л.Курбаса, и др.) начинают доминировать «мозаические», «плюралистические» системы образности сценической канвы спектакля, визуальный эпатаж и др.

Меняется и мировоззренческая структура театрального пространства в целом. Театр переживает время прессинга вне театральной реальности. Предоставляется характеристика современных арт-практик как сценически отмеченного социального пространства.

**Ключевые слова:** арт-практика, зрелище, культура повседневности, современный театр, сцена, театральный сценический язык.

## ANNOTATION

**Domanska O. A. Theatrical Scenic Language as a Factor in the Development of Contemporary Art-practices.** – Manuscript.

Thesis for Candidate of Sciences (Philosophy Doctor) degree in specialty 26.00.01 – theory and history of culture. – National Pedagogical University named after M. Dragomanov, Ministry of Education and Science, Youth and Sport of Ukraine, Kyiv, 2012.

Thesis deals with culturological analysis of the impact of theatrical stage language for the formation of art-practices (intermediate forms between art and everyday culture).

It is shown that classical theater becomes an integrated epicenter of art-practices formation, which to some extent reduce theatrical poetics (shantany café, music-hall, theater of cabaret, theaters of thumbnails, musical, etc.).

For a long time theatrical stage language of classical theater remained a model for the formation of small art scene forms, which for certain time were limited in their performance possibilities due to the strict order not to use return tools of theatrical poetics outside the theater.

Thesis defines style transformation in non-classical and post-non-classical theater, features of new expressive means search in the European theater of the twentieth century. Characteristic of contemporary art-practices as a definite stage of social space is given.

**Key words:** art-practice, everyday life culture, modern culture, theatrical stage language, spectacle, stage.









**НБ НПУ**



\*100132078\*

---

Підписано до друку 15.02.2012 р. Формат 60×84/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 1,26.

Наклад 100 прим. Зам. 225.

---

Видавничо-друкарський комплекс Університету “Україна”

03115, м. Київ, вул. Львівська, 23,

тел. (044) 424-56-26, (044) 424-40-69

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 405 від 06.04.2001 р.

