

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Кафедра культурології

На правах рукопису

КЛЯВЗУНІК БОГДАНА ВІТАЛІЇВНА

ТЕАТР «ГАРМИДЕР»: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Спеціальність: 034 Культурологія

Освітньо-професійна програма Культурологія

Робота на здобуття другого освітнього рівня Магістр

Науковий керівник:

ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ ТАМІЛА

МИКОЛАЇВНА, кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології Волинського
національного університету імені Лесі Українки

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 5

засідання кафедри культурології

від 27 листопада 2024 р.

Завідувач кафедри



(підпис)

Москвич О. Д.

ПБ

ЛУЦЬК – 2024

Анотація

Театр «Гармидер»: культурологічний аналіз

Клявзунік Богдана Віталіївна

Театр як невід'ємна частина культури протягом століть зазнавав значних трансформацій, відображаючи зміни в суспільстві, мисленні та естетичних ідеалах. Сучасний театр, зокрема в Україні, стає платформою для дискусій про актуальні проблеми, експериментальних пошуків нових форм вираження, інструментом для формування ціннісних орієнтирів у суспільстві, зміцнення соціальних зв'язків.

Метою дослідження є культурологічне осмислення театральної практики «Гармидеру» у контексті сучасної культури. «Гармидер» розглядається як самобутній театральний, культурний, соціальний феномен, що здатен активно впливати на важливі процеси культури-, соціо-, націотворення. Він осмислюється не лише як сценічна практика, а потужний культурний рух, який змінює обличчя сучасної України. На аналізі конкретних вистав та проєктів досліджуються його оригінальні мистецькі експериментальні рішення, презентація і реалізація соціально заангажованих проблем. Увага акцентується на використанні унікальних сценічних технологій, і нетрадиційних художніх образів. «Гармидер» позиціонується як сучасний театральний феномен, що адекватно здатен інтегруватися в актуальний європейський театральний простір. «Гармидер» – це театр, який не просто відповідає на виклики часу, а й задає нові тренди і напрямки розвитку українського мистецтва.

Ключові слова: театр, театр «Гармидер», функції театру, синтез мистецтв, соціальний театр, сучасний театр.

Annotation

Theater "Harmyder": A Culturological Analysis

Kliavzunik Bohdana Vitaliivna

Theater, as an integral part of culture, has undergone significant transformations over the centuries, reflecting changes in society, thought, and aesthetic ideals. Contemporary theater, particularly in Ukraine, serves as a platform for discussing pressing issues, experimenting with new forms of expression, shaping societal values, and strengthening social ties.

The purpose of this study is to provide a culturological interpretation of the theatrical practice of "Harmyder" within the context of modern culture. "Harmyder" is considered a distinctive theatrical, cultural, and social phenomenon capable of actively influencing critical processes of cultural, social, and national formation. It is perceived not only as a stage practice but as a powerful cultural movement that reshapes the face of modern Ukraine. Through the analysis of specific performances and projects, the study examines its original artistic and experimental solutions as well as its presentation and implementation of socially engaged issues. Emphasis is placed on the use of unique stage technologies and unconventional artistic imagery. "Harmyder" is positioned as a modern theatrical phenomenon capable of integrating effectively into the current European theatrical space. This theater not only responds to contemporary challenges but also sets new trends and directions for the development of Ukrainian art.

Keywords: *theater, "Harmyder" theater, theater functions, synthesis of arts, social theater, contemporary theater.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕАТР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ	6
1.1.Еволюція театру як культурологічна проблема	6
1.2.Динаміка функцій театру. Театр як синтез мистецтв.....	11
1.3.Сучасний вимір розвитку театрального мистецтва в Україні.....	19
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА: ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ.....	30
2.1. Український театр: історико-культурний контекст.....	30
2.2. Актуальні тенденції театральної культури в Україні.....	32
РОЗДІЛ 3. ТЕАТР «ГАРМИДЕР»: НОВА ТЕАТРАЛЬНА ПРАКТИКА...	48
3.1. Історія театру «Гармидер».....	48
3.2. «Гармидер» і сучасна театральна культура України.....	50
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Театр з найдавніших часів залишається одним із важливих видів мистецтва, що відображає людську природу у всій її багатогранності. Він є не просто розвагою, а складним синтезом різних мистецтв, який дозволяє занурюватися в інші світи, співпереживати героям, осмислювати власний досвід, вибудовувати перспективні стратегії життя. З моменту виникнення театр виконував важливі соціальні функції. Він був невід'ємною частиною релігійних обрядів, служив засобом передачі міфів і легенд, інструментом середньовічних проповідей, ренесансних гуманістичних ідей.

Упродовж історії театр постійно розвивався, пристосовуючись до змін у суспільстві. Він відображав різноманітні історичні епохи, соціальні проблеми, культурні особливості різних народів. Від трагедій античної Греції до абсурдистських п'єс ХХ століття, театр завжди був актуальним і релевантним.

Сучасний театр продовжує розвиватися, поєднуючи традиційні форми з експериментальними, реагуючи на гострі соціальні, політичні, мистецькі трансформації. Нові технології відкривають перед ним нові можливості, дозволяючи створювати інтерактивні вистави, використовувати віртуальну реальність. Однак, незважаючи на всі зміни, театр залишається тим самим магічним місцем, де зустрічаються актори і глядачі, де народжуються емоції і відбувається діалог між минулим, сьогоденням і майбутнім.

Український театр завжди був відображенням національної культури, її розквіту і руїни. Сучасні театральні практики, зокрема театр «Гармидер», пропонує нові форми вираження, піддаючи ревізії традиційні уявлення про засадничі принципи сценічного мистецтва. Культурологічний аналіз такого феномену є необхідним для розуміння сучасних тенденцій розвитку українського театру, його місця у світовій театральній культурі. Не менш важливим у зверненні до цього театального феномена є осмислення його ролі у самоусвідомленні, самоідентифікації як окремої особистості, так і цілої нації.

Мета дослідження – культурологічне осмислення театральної практики «Гармидеру» у контексті сучасної культури. Для досягнення мети слід виконати наступні завдання:

- розглянути основні етапи становлення та ключові категорії еволюції театру;
- з'ясувати динаміку функцій театральних практик і специфіку театру як синтезу мистецтв;
- оглянути історико-культурні аспекти та актуальні тенденції українського театру;
- окреслити історію становлення театру «Гармидер»;
- осмислити театральну естетику та соціальну практику театру «Гармидер».

Об'єктом дослідження є театр «Гармидер».

Предмет дослідження - особливості нової театральної практики театру «Гармидер».

Методи дослідження. Для досягнення мети дослідження були використані наступні методи: аналіз літературних джерел, спостереження, порівняльний аналіз.

Наукова новизна дослідження визначається концептуальним підходом у культурологічному осмисленні мистецько-культурної практики театру «Гармидер» у контексті сценічного мистецтва України та європейського театального досвіду. Досліджуються новаторські принципи театральної естетики «Гармидеру», соціальні і креативні виміри його широкої мистецької і культурної діяльності, івент-менеджмент та арт-терапевтичні проекти.

Практична значущість дослідження. Отримані результати можуть бути використані для подальшого вивчення сучасного українського театру та розробки нових теоретичних моделей аналізу театального мистецтва.

Результати дослідження можуть бути використані в освітньому процесі, при написанні наукових робіт з театральної критики та культурології, а також для розробки програм розвитку українського театру.

Апробація тематики магістерського дослідження представлена у збірнику матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених, студентів та аспірантів «Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук» (14 листопада 2024 року).

Структура роботи. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕАТР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

1.1. Еволюція театру як культурологічна проблема

Світ дано людині в її свідомості одночасно по-різному: у мисленні - якимось цілим, універсумом, який об'єктивно являє собою органічну сукупність різних природних і штучних форм, багатовимірним різноманіттям, де людина змушена існувати в роздробленому стані. Суперечність полягає в тому, що цілісний світ у сприйнятті дано нецілісно, ба більше, людина приречена, за своєю природою, жити, існувати, виражати себе багатовимірно. Людина, створюючи і споглядаючи щось, здатна сприймати лише частину цього чогось, якусь із його сторін. «Припустимо, ми бачимо будинок. Але якщо ми вдумаємося, чи бачимо ми його насправді, то виявиться, що не бачимо. Тобто ми можемо бачити щоразу лише якусь частину будинку, залежно від вибору точки спостереження. Однак людина, сприймаючи цілісний світ не цілісно, здатна і має внутрішню потребу вносити в нього цілісність і впорядкованість за посередництва мислення і своєї творчої активності. У цьому разі людина здатна виступати в ролі творця, одним із головних досягнень якого став універсум культури. Саме культура як величезний універсум культурних форм опосередковує ставлення людини до світу. Існує низка культурних феноменів - міф, релігія, філософія, мистецтво - здатних виразити цілісне існування людини в її життєвому світі.

Для того, щоб людина змогла подолати роздробленість власного існування, реалізувати потребу перебувати в зібраному стані, сприймати свій світ цілісно, їй необхідний якийсь провідник, медіатор. У цій якості можуть виступати такі культурні феномени, як музика, архітектура, книжка, кіно та ін., що здатні транслювати цінності, норми, смисли, тобто певну культурну інформацію [36].

У низці цих трансляторів ще з часів античності своє особливе місце посідає театр. Театр – це вид мистецтва, який відображає життя через сценічну дію, яку виконують актори. Це місце, де поєднуються драма, музика, танець і візуальні ефекти, щоб створити незабутні враження.

Природа театру синтетична, передбачає поєднання різних можливостей вираження смислу за допомогою аудіовізуальних мовних компонентів: архітектурної мови (декорації), мови одягу (костюми акторів), мови поз і жестів (мізансцена як пластична мова режисера), вербальної мови (слово й мова, текст п'єси), мови музики (звукове й шумове оформлення) тощо. Саме театр є тим місцем, де синтезується і збирається в якусь цілісність плюральність, еkleктичність, роздробленість, кліповість, розрізненість і різновекторність культурних форм. У сучасній культурі з її нескінченим розмаїттям театр виконує функцію консолідації життєвого світу людини. Театр є органічною частиною культурного простору, специфічним, знаковим відображенням як світу в цілому, так і універсуму культури. Ця специфіка пов'язана з динамічною природою театрального життя, постійним розвитком, становленням, пошуком різноманітних форм, прийомів, виражальних засобів тощо, що сприяють організації та реалізації всього театрального життя [28].

Поняття театру у філософському та культурологічному аспектах вивчала низка українських та зарубіжних науковців, зокрема: Арістотель, Гегель, Ніцше, Бенедикт Спіноза, Мішель Фуко, Ролан Барт, Ервінг Гоффман, Микола Костомаров, Іван Франко, Дмитро Чижевський, Леся Ставицька, Олександр Палій [26].

Питання мистецтва, його буття і сутності можуть бути поставлені в рамках власне філософії як особливого типу мислення. Мистецтво визначається як специфічна, з притаманною кожному виду мистецтва системою образотворчо-виразних засобів, форма усвідомлення буття. Філософія давала різні варіанти пояснення мистецтва в цьому сенсі: від допоміжної ролі мистецтва (Гегель) до мистецтва як вищого і реального втілення істини (німецькі романтики). Філософія мистецтва, на наш погляд, порушує питання про взаємовідносини

мистецтва і філософії в їхніх домаганнях на пізнання і збагнення, про взаємодію у сфері роздумів, про їхню тотожність і водночас специфічність. У класичній філософії філософ, розуміючи свою місію як «утримувача» істини, ставився до мистецтва як до зовнішнього щодо філософії предмета, який може щось дати і для філософії. Некласична філософія ХХ століття поставила питання про мистецтво інакше: мистецтво і є та сфера, в якій можна шукати філософію. М. Гайдеггер був у такій постановці питання найрадикальнішим, вважаючи, що філософія вичерпала себе у висловлюванні про світ у понятійній формі. Філософ втрачає своїх спільників у мисленні: Бог у своїй пояснювальній функції для філософії вичерпаний, понятійне пояснення світу рухається по колу, повторюючи неодноразово вже пройдене, а буття - найважливіша категорія для філософа - просто баналізоване, зведене до площини повсякденного існування. Мистецтво, вважає Гайдеггер, виявляється рятівним витокм нашого виснаженого і висушеного мислення, тією сферою, в якій закладена здатність мислити. У роботі «Витік художнього творіння» М. Гайдеггер звернувся до мистецтва як витокм самої здатності мислити, як форми істини. Буття приховане, але є топоси, через які буття себе являє. Мистецтво (не філософія.) являє нам буття: твір мистецтва є творіння. Що це означає. «Творіння зодчества, грецький храм, нічого не відображає. Він просто стоїть у долині, порізаний ярами й ущелинами. Він укладає в собі вигляд бога і, замикаючи його у своїй замкненості, допускає, щоб вигляд бога через відкриту колонаду виступав у священну округу храму. <...> Стоячи на своєму місці, храм уперше надає речам їхнього вигляду, а людям уперше дарує погляд на самих себе. <...> Скульптурне зображення бога... Бога зображують не для того, щоб легше було взяти до відома, який він має вигляд; зображення - це творіння, що дає богові перебувати, а тому саме є бог. Те ж саме і творіння слова. <...> Творіння мови, споруджуючись у переказах народу, не оповідає про цю боротьбу, а так перетворює перекази народу, що кожне істотне слово бореться тепер цією боротьбою і ставить перед вибором, що святе, а що кепське. <...> Вказавши на храм, ми здалеку показали і на світ. <...> Світ ніколи не буває предметом, який стоїть перед нами, який ми

можемо споглядати. Світ є те непредметне, чому ми підвладні, доки кругообіги народження і смерті, благословення і прокляття відштовхують нас усередину буття» [17]. У класичній схемі взаємовідносин філософії та мистецтва мистецтво не мислить, навіть якщо у творі багато розумних думок: думка привнесена в мистецтво, вона з огляду на свою специфіку здійснює посередницьку роль між дійсністю і філософією, пропонуючи особливу специфічну, таку, що приносить естетичне задоволення, форму існування істини. Класична філософія й породила естетику, покликану пояснити критерії цієї форми, пов'язавши їх насамперед із красою. Гайдеггер порушив питання про буттєву природу мистецтва, про мистецтво як умову, витоки і форму розгортання думки про буття, про мистецтво як форму висловлювання про нього або прозріння його. Істина у філософії вимагає основи, без знаходження якої вона вже і не є істина. Мистецтво вже перебуває в істині, інакше воно й не існує. Воно є видимість безосновної істини, яку не треба аргументувати і яка вичерпана своїм буттям як творінням. Творіння є розгортання істини в мистецтві [32].

Мистецтво є процес мислення уподібненими дійсності формами, у кожному виді мистецтва специфічними у своїх можливостях мислити. Подібні завдання розуміння мистецтва як мислення, що осягає буття, ставить, на наш погляд, саме філософія мистецтва.

Філософія мистецтва не виключає естетику, але найчастіше включає її в себе. Кожен вид мистецтва у філософській рефлексії виявляє суто естетичні завдання і водночас завдання, що виходять за межі естетики і піднімають питання буття мистецтва як витоку творення або роздуми про буття, стаючи філософією. Філософія театру проявляє себе в роздумах про сутність театру, пов'язану з буттям. Рефлексія театру Р. Барта виражена в думці: «Я завжди дуже любив театр і, тим не менш, майже перестав там бувати. Ця зміна мені й самому не зовсім зрозуміла. Що сталося. Коли це сталося. Чи я змінився, чи театр. Чи зовсім я його розлюбив, чи, навпаки, занадто люблю. Я люблю акторів, які всі свої ролі грають однаково, і тепло, і водночас ясно. Я не люблю, коли актор перевтілюється, і, можливо, тут і криється причина моєї сварки з театром» [3, с.

9]. Театр Б. Брехта. Театр не тікає від раціональності, а представляє свою раціональність як спосіб розв'язання актуальних життєво важливих проблем і готовий узяти на себе ту ношу відповідальності, яку не змогла втримати наука. Театр брехтівського типу перебирає на себе функції філософії в сучасній культурі скоріше, ніж сама філософія: можна донести «тут» і «зараз» важливі ідеї, пропонуючи необхідний театральний інтерактив перевірки їхнього життєвого потенціалу та повертаючи театру забуту, але колишню біля витоків роль форуму.

Один із реформаторів театру ХХ століття, французький актор, режисер і теоретик театру А. Арто, вважав, що театр став надто залежним від слова, від тексту, від написаної п'єси, яка в сучасному театрі трактується виключно словесно. Театр став літературним, що призвело до втрати театром своєї суті - бути видовищем-демонстрацією ідей через виставу, а не говоріння. Як сталося, - запитує Арто, - що в театрі відступило на задній план усе специфічно театральне, що не може бути виражене словами і що не укладено в діалозі. Арто формулює для театру іншу мету - зазирнути в ті пласти свідомості, що існують до слів і в які багато хто боявся зазирнути. Це несвідоме і неусвідомлене, інтуїтивне прозріння і духовне одкровення або якийсь початок думки. При зверненні думки на себе ми стикаємося з потойбічним. Декарт писав, що вістря думки, звернене на себе, спонукає до усвідомлення себе як недосконалої речі, що прагне кращого і більшого, до нескінченного, яке мислиться як Бог. Ми не можемо поставити себе на початок думки, але можемо її усвідомлювати. Мислення є те, що нам недоступне і що відбувається не нами. Ми не стільки мислимо, скільки усвідомлюємо себе в думці. І в цьому А. Арто не довіряє мові. Мова є чимось загальним. Відбувається редукція думки через фіксацію її мовою і, отже, втрату її винятковості. Думка ніби стиснута з двох боків: на початку Бог і наприкінці всезагальність мови як такий собі прояв абсолютного духу. Театру, вважає Арто, чужа словесна форма, що тяжіє до загальності. Мистецтво є, скоріше, сон, співвіднесений з реальністю. Геніальність творця полягає в тому, що митець впускає нас у свій сон на глибину своєї свідомості, де образи і думки не набули

ще своєї закінченої форми. Ділитися таємницею своєї глибини, не встигнувши ще її пізнати - ось завдання мистецтва. Образи, що виникають і біснуються на межі свідомості з несвідомим, не знають адекватної словесної мови. Їх неможливо загнати в межі слова або думки, вони є танцюючі стихії, а не закінчені стрункі образи. Ми вивільняємо, завдяки їм, свою фантазію.

У такому театрі більше від містерій давнини в тому сенсі, що викорінюється всяка ідея «жалюгідної імітації реальності». Але це мова фізична, що передає нам таємні сприйняття і піднесення нашого духу. Такий чистий театр не потребує слів і передає «стан, що передує мові», той стан, що може обирати свою власну мову - чи то музика, чи то жести, чи то рухи. Це простір театру як простір інтелектуальної атмосфери, гра душі, мовчання, наповнене думкою. Актор має бути для такої вистави занурений у своєрідний музичний стан, налаштований на вираження певної концепції без слів. Мова театру як універсальна мова народжується до власне мови в глибинних і універсальних формах побутування культури найдавнішими містеріями, магічними обрядами, релігійними ритуалами. Театр увічнює цю стародавню мову ритмів, тим самим виражає найдавнішу ідею зв'язку, спорідненості, тотожності людини і світу, злиття фізичного і духовного, природного і надприродного в бутті людини.

1.2. Динаміка функції театру. Театр як синтез мистецтв.

Театр як вид мистецтва, художньої творчості та спілкування людей має до соціокультури найпряміший і найтісніший стосунок. Що було відкрито, усвідомлено і, головне, ефективно використано вже винахідниками театру - стародавніми греками. Унікальна особливість театру як виду мистецтва (іншого такого немає.): мовний матеріал театру збігається з його об'єктом, тобто театр говорить за допомогою того ж самого, про що/кого він говорить. Театр досягає суспільство і життя людей у ньому, «оперуючи» як мовним, сценічним засобом... зменшеною подобою цього самого суспільства - зчепленням «нескінченної безлічі живих дійсних людей» [17] (ці слова Р. Вагнера про театр рівною, а то й

більшою мірою стосуються суспільства). Виходить, що він моделює і досліджує спільне життя людей за допомогою самого цього спільного життя - «сценічного соціуму» - спільного існування: дії та взаємодії акторів. Театр і походить із такої живої практично-духовної форми спільного існування людей, як ритуали, в яких стародавній соціум колективно долучався до сакральних цінностей і картини світу, опановував базові засади та первинні порядки соціального і духовного життя. Ритуали стали театром, коли до колективного виконавця додався колективний глядач. Стосовно трансформацій християнських містерій, з яких народився середньовічний театр. Одна спільність доповнилася іншою - колективним сприйняттям, що робило театр колективним способом освоєння драми життя, а з іншого боку, завдяки соціопсихологічним ефектам спільного сприйняття-переживання-переживання-враження-ідентифікації, - ефективним способом згуртування колективів (античних полісів, середньовічних міст), народження соціальної спільноти. Як будь-яке мистецтво театр моделює реальність. І в центрі його моделювальної роботи живий соціум: процес взаємодії, спілкування та спільних вчинків (соціальної поведінки) людей, практики їхньої колективної психології, ідеології, говоріння, їхні конфліктні й гармонійні стосунки, що здійснюються в різних людських масштабах і хронотопах. Цьому живому соціуму, що одержує друге життя в театрі, іманентна його системотворча (конструктивна і технологічна) основа: соціокультура. Ідея моєї статті полягає в тому, що, відтворюючи й осмислюючи соціум, театр моделює і, більш-менш рефлексивно, репрезентує важливі аспекти соціокультури (стаючи, таким чином, засобом її відтворення і - за допомогою її трансляції, впливу, вкорінення у свідомості реципієнтів театру - функціонування). Про те, які це сторони, мова далі. Цікавий факт: у рефлексіях практиків і навіть теоретиків театру пряме усвідомлене висловлення теми-ідеї театру як репрезентації соціокультури зустрічається нечасто. Гадаю, що тут далися ознаки особливості історичної еволюції театру, в якому первісний соціореферентивний масштаб («хоровий» характер давньогрецьких спектаклів) поступово ставав дедалі камернішим та приватнішим, аж поки,

зрештою, в ньому (на ґрунті соціокультури капіталізму) не утвердилася індивідуально-психологічна, особистісна домінанта «життя людського духу» та міжособистісного («інтимного») спілкування [19]. Тож новітнє театрознавство (а це здебільшого наука ХХ ст.) звикло бачити й мислити театр переважно саме в такій дослідницькій перспективі - такому соціоантропологічному масштабі окремих «атомізованих» людей-індивідуумів та їхніх локальних колективів. Пітер Брук: «Кожен, кого цікавлять явища природного життя, буде винагороджений вивченням театру. Його відкриття в цій царині виявляться набагато більш застосовними до життя суспільства загалом, ніж вивчення бджіл і мурах. У збільшувальне скло він побачить групу людей, які живуть увесь час згідно з точними, визначеними, але безіменними стандартами» [23]. Уподібнення життя суспільства «природному життю» не повинно бентежити культурологів: для митця таке «натуроцентристське» бачення життя людей, вибачте за мимовільний каламбур, «природне» [38]. Але в цьому «природному» (а точніше, звісно, природничо-історичному) свідомість сучасного художника-мислителя, який рефлексує, виокремлює внутрішні підвалини соціальності («групи людей»): анонімні й часто не усвідомлювані самими акторами матриці-алгоритми, або, як у Брука, стандарти соціального існування людей.

Ці висловлювання великих дають змогу перейти до розгляду того, які ж аспекти соціокультури репрезентуються театром. Якщо згадати дві іпостасі соціокультури (див. вище), то театр виявляється репрезентацією як соціокультури - «інструменту», великого механізму, що забезпечує спільне життя, так і соціокультури як практичного досвіду - процесу, живої творчої (іноді - навпаки) роботи самоздійснення спільності людьми. Погляньмо на перший, основний для нас, бік стосунків театру і соціокультури - репрезентацію основних елементів і структур соціокультури як підґрунтя реальної соціальності та суспільного життя. У цьому своєму аспекті соціально-організаційна підсистема культури включає: **Форми спільного життя:** - інститути як стійкі матеріально-організаційні форми спільної діяльності; - форми спілкування - безпосередньої живої субстанції колективності; - форми соціальної поведінки - активності

людей у відносинах з іншими. Матричні структури, що визначають - формують предикати-властивості належності людей до соціуму та його груп: - статуси; - ролі; - ідентичності. Технології-регулятори спільного життя: - норми; - цінності; - мова та інші знакові системи; - структури колективної психології; - ідеології. Результатом роботи всіх цих компонентів соціокультури і виступає реальна соціальність як процес і результат колективного існування людей. А сам результат, як показав Ф. Тьоніс [Тьоніс], - це амбівалентне ціле суспільства (Gesellschaft) як системи об'єктивних відносин (сполученостей і взаємозалежностей) людей і груп і спільноти (Gemeinschaft) як їхньої внутрішньої («ідеальної», духовно-психологічної, насамперед) єдності та згуртованості. Театр, як уже було сказано, з огляду на свою специфіку отримує можливість репрезентації (і потім відтворення) соціокультури. Але репрезентативна робота театру (внаслідок тієї самої специфіки) неминуче вибіркова: він може безпосередньо моделювати ті аспекти соціокультурної реальності, що втілюються в живих людях, невіддільні від їхньої свідомості та поведінки. Це структури живого соціуму, зіставлені з людиною, індивідуалізовані та реалізовані нею персонально і/або разом з іншими людьми. Ось компоненти соціокультури, які виступають об'єктами прямої театральної репрезентації через їхню втіленість у живих людях (персонажах) (Один із найважливіших компонентів соціокультури - інститути - театром репрезентується опосередковано, і я у статті це питання не розглядаю): - соціальні цінності та норми (морально-моральні, насамперед, але й інші); - соціальні ролі, статуси та ідентичності; - мова і мовлення; - соціокультурні форми спілкування і включені в них, пов'язані з ними форми поведінки; - соціопсихологічні структури - матриці та ідеологеми. Здатність театру репрезентувати ці компоненти добре зрозуміла. І, власне, «театральний» коментар до більшості названих «пунктів» буде досить стислий [27]. Так, цінності як внутрішнє підґрунтя світостосунків і соціальної поведінки людей є предметом театрального освоєння (пізнання: семантичного та психоаналізу, пояснення; розуміння, інтерпретації та оцінювання; умовної праксеологічної

(прагматичної) перевірки) від самого початку існування театру і до наших днів. Починаючи з освоєння й упровадження у свідомість громадян поліса таких базових цінностей-норм, як заборони на батьковбивство та на кровозмісні шлюби (інцест) у трагедіях Евріпіда. Що ж до мови та мовлення як інструментів свідомості та спілкування, то відтворення в театрі «соціуму, що розмовляє», зробило його (впродовж усієї його великої історії) не просто репрезентантом, а потужною лабораторією дослідження й розвитку національної мови в усіх її середовищних, групових, функціональних і рольових модусах.

Цінності та норми - це елементи, «першоклітки» ширших змістовних структур соціокультури: соціально-психологічних та ідеологічних світоконцептуальних структур-матриць, які органічно «зсередини» організовують, оформляють і виражають колективну свідомість, програмують різні рівні світовідносин соціуму, його груп та індивідів. Театр чудово втілює ці структури, моделюючи як колективну стихію живої масової свідомості, передусім суспільної психології, так і репрезентативні до свідомості суспільної випадки індивідуальної свідомості (будь-яка класична драматургія та її сценічні втілення від давньогрецьких драматургів та Шекспіра до Камю, Беккета, Брехта, Е. Олбі, Т. Вільямса і сучасних драматургів) [17]. Репрезентативність театру стосовно колективної свідомості усвідомлювалася досить давно. У просвітителів, романтиків про це досить багато сказано. Розуміли це і практики театру. Театр, звісно, не лише простий ретранслятор готових структур колективної свідомості, а й їхній творець: умонастрої п'єс Лопе де Веги та Кальдерона, Корнеля та Мольєра, стають взірцем та алгоритмом, Особливо хотілося б виокремити названі вище 2-й і 4-й пункти репрезентаційно-моделювальної роботи театру. Другий пункт, по суті, говорить про репрезентацію театром певних і історично мінливих соціокультурних типів особистості. Або (що, можливо, точніше) соціокультурних типологічних «предикатів» особистості певних суспільств. Ці предикати особистість набуває завдяки своїм конститутованим соціокультурою статусам, ролям та ідентичностям. Так, «статуси», або «стани-позиції», визначають соціально-

класові, майнові, соціально-ієрархічні, етнокультурні (такі, що акумулюють етнічні традиції, звичаї, звички) і т. ін. властивості-особливості, які, звісно ж, позначаються і на ментальності, і на духовності особистості, і на її поведінковому стилі та способі життя загалом. «Ролі» - це більш конкретні, безпосередньо втілювані у формах діяльності, поведінки та спілкування людей матриці, які також програмують типологічні особистісні властивості [Гофман]. Статуси теж конкретизуються в рольових формах і властивостях. У результаті будь-яка людина виявляється «пучком» соціокультурних ролей і притаманних їм властивостей: соціально-статусних (класових, групових), цивільних (громадсько-політичних), психологічних (психотипи, які виокремлюються за різними ментальними засадами), професійних, гендерних; вікових. Зрозуміло, що всі ці ролі та рольові властивості належать соціокультурі, і поділ ролей на «соціальні» і «культурні» [36] є некоректним і безглуздим. А усвідомлення, суб'єктивація й апропріація (у вигляді суб'єктивного схвалення й ототожнення) всіх цих властивостей добудовують соціокультурну типологію особистостей системою ідентичностей. І театр активно освоює всі ці соціокультурні особистісні позиції, матриці та властивості, являючи нам образну галерею структур соціокультури, що змінюються, в їхній персоніфікованості, психолого-поведінковій оформленості та ціннісно-смісловій змістовності. На цю тему можна (і добре було б) написати дуже цікаву театральну-культурну антропологічну роботу, простеживши еволюцію статусів, ролей та ідентичностей, їхніх персональних духовно-психологічних і практично-поведінкових утілень-реалізацій і конфігурацій (співвідношень), як їх усвідомлювали й відтворювали в театрі різних історичних епох і регіонів. Тут же лише зазначу, що саме наявність різних різновидів культурно-типологічних особистісних властивостей і необхідність їх художньо освоювати й породила такі стійкі образно-мовленнєві структури художньої (театральної) свідомості й мислення, як маски, ампула, характери [Паві]. Але зростаюча складність особистісної реальності змусила подолати ці доволі схематичні (історично - ранні) матриці, залишила їм вельми обмежене умовне місце в арсеналі театральних засобів, які моделюють і

осягають культурантропологічну типологію, і в арсеналі театральних засобів, які моделюють і осягають культурантропологічну типологію. У нас є підстави стверджувати, що роль усвідомленої орієнтації на осягнення соціокультурної типології особистості в театрі ХХ і наступного за ним століття зростає, причому разом зі зростаючою роллю науково-філософського «підґрунтя»-підстави такого осягнення. Про це свідчить досвід таких великих театральних режисерів і театральних мислителів, як Брехт, Арто, Брук, Барро.

«Театр» – це давньогрецьке слово, що означає видовище. Актори показують історію (п'єсу), а глядачі дивляться виставу. Театр - актор - глядач об'єднані грою [32].

Гра – це природний стан людини. Діти вчаться жити, граючись. Дорослі вигадують для себе інші форми гри, такі як різноманітні свята, ритуали, жарти. Отже, гра - це частина життя, шлях до визнання і прикраса людського життя. Гра є основним елементом театального мистецтва і через нього стає формою суспільної свідомості.

У театрі життя відтворюється у формі самого життя. Це відбувається тому, що сценічний театр є лише імітацією життєвих форм і не відтворює їх безпосередньо до найдрібніших деталей.

Це тому, що театральна гра імітує життя в його основних формах. Перше стосується відтворення характеру. Адже характер людини розкривається в театрі, як і в реальному житті, через систему вчинків, емоційних станів і процесів мислення.

Театр ґрунтується на літературі у формі п'єс. П'єса – це художній текст, призначений для виконання (гри) на сцені, а не для читання. Драма – це особливий вид літератури. Вона неминуче повинна розвивати конфлікт, драматичну дію і текстові форми діалогу [37].

Крім того, як видовищне візуальне мистецтво, театр також спирається на образотворче мистецтво. Наприклад, у ляльковому театрі, де головними дійовими особами є ляльки, а не живі люди, скульптура відіграє домінуючу роль.

Сценічний дизайн, включаючи сценічне освітлення та декорації, також відіграє важливу роль.

Музика також дуже важлива для театру. У своєму розмаїтті - опера, балет, оперета та мюзикли - музика є основним засобом сценічної мови. Тут атмосфера конфлікту, характерів і стосунків виражається насамперед мовою музики, пісні і танцю.

Синтез мистецтв, інтегрований театром, включає також дизайн, моделювання одягу, зачіски та макіяж, спорт (акробатика, фехтування тощо) та народне декоративне мистецтво [25].

Тепер, як уже згадувалося, театр можна розділити на різні види. Це опера, балет, оперета, драма, музичний театр, ляльковий театр і пантоміма (фізичний рух). Існують також різні види театру, які відрізняються за своїм призначенням, тобто за аудиторією. До них відносяться дитячий театр, де діти грають і дивляться вистави; театр юного глядача, де дорослі грають для дітей; молодіжний театр; театр пантоміми; театр жестів (театр для глухонімих); аматорський театр, де грають аматори.

Театри також різняться за тематичним та жанровим спрямуванням. Це естрада, театр моди, пісні, історичний, еротичний, детектив, комедія, драма/комедія, мелодрама, хореографія, естрадні мініатюри, поезія, камерний театр, фольклор, комічна опера та театр масок.

Розмаїття театру має одну мету - відтворити на сцені життя людського духу. Зазвичай існує лише два способи, якими театр може досягти цієї мети. Він може або створити ілюзію життя на сцені, або модель реальності.

Найдавніше театральне мистецтво бере свій початок у Стародавній Греції, де ритуальне заклання козла на честь бога Діоніса породило «Пісню про козла», або «трагос оду» (трагедію). У той же час «Пісня про космос», пісня веселих супутників Діоніса, дала початок комедії. Таким чином, п'ять видатних грецьких драматургів - Есхіл, Софокл, Евріпід (автор трагедії), Арістофан і Менандр (автор комедії) - заклали основи світового театру і театру на все майбутнє, задовго до нашого часу [25].

Пізніше християнізація Європи призвела до занепаду театру.

Відродження театру відбулося в епоху Відродження. Вільям Шекспір став вершиною ренесансного театру для всього світу. 17 століття характеризується класицизмом у театрі та законом трьох єдностей місця, часу та дії (Мольєр, Корнель, Расін).

Епоха Просвітництва в культурі (18 століття) характеризується появою нових жанрів. На початку століття з'явився театр, а наприкінці - мелодрама.

На початку 19 століття народився професійний театр в Україні, у 1819 році. У Полтаві Іван Котляревський написав і поставив «Наталку Полтавку».

Наприкінці століття голосно заявила про себе нова театральна професія режисера [38].

1.3. Сучасний вимір розвитку театального мистецтва в Україні

Ш. Бодлер, Е. По, Ф. Ніцше, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда та інші піонери постмодернізму відчували суперечності західної культури, виступили проти європейського раціоналістичного духу, відмовилися від історії та традицій і поринули у пошуки «наднормативного». Руйнуючи межі між мистецтвом і кітчем, орієнтуючись на компіляцію і цитування замість творчості, на колаж замість народження оригінальних творів, на стилістичний плюралізм, постмодернізм в кінцевому підсумку визначив зміну становища культури в суспільстві [31].

Нові соціокультурні реалії постмодерністської епохи породили нових героїв, нові теми і популярні жанри, народилася «нова драма», а світовий театральний простір став більш доступним і відкритим в умовах сучасного інформаційного суспільства. Все це впливає на урізноманітнення та поживлення театальної діяльності в українському суспільстві на початку 21 століття.

Утворюються нові театральні колективи: «МІСТ» (Молодіжний інтерактивний сучасний театр), «КХАТ» (Класичний Художній Альтернативний

Театр), «Гайдамаки ХХІ століття», «Дикий театр» та «Театр мігранта». Розширюються форми театральної інтервенції. Молоде покоління українських режисерів вийшло на авансцену, оновлюючи Національний театр і шукаючи різні способи залучення нових глядачів.

Київський театр «Золоті ворота», яким керує Станіслав Жирков, один з найвідоміших художніх керівників України, представляє переважно твори сучасних драматургів. Яблонська, П. Союзниця. У репертуарній афіші цього столичного театрального колективу вказані такі п'єси: «Слава герою!» П. Еллі. Я. Плейновича, «Сон матері» Я. Плейновича та «Гуппі» Б. Сігалевої. «Гуппі» Сігалевої знайомить глядача з художніми особливостями «нової драми». Показуючи дисгармонію між світом і людиною, автори «нової драми» намагаються зрозуміти, що відбувається в суспільстві, а герої, поставлені в жорсткі умови виживання, сприймають дійсність як соціальну катастрофу. Молодіжний сленг, ненормативна лексика та стиль [29].

Стиль «жорсткого реалізму», раніше табуовані теми, актуальні екзистенційні питання, головні герої - маленькі люди з різних верств суспільства, часто беззахисні та на маргінесі життя - ось деякі з особливостей цього напрямку в драматургії.

Вистава Станіслава Жиркова «Сталкери», яка сьогодні йде на сцені Молодого театру за п'єсою П. Еллі «Початок і кінець часів», отримала широкий резонанс.

Молодий режисер Влада Білозоренко за свою коротку творчу кар'єру здійснила понад 20 постановок, успішно ставила в театрі «Золоті ворота» як класичну літературу, так і сучасні твори.

Вистави режисерів С. Жиркова та Б. Білозоренка були відзначені престижними нагородами в галузі українського театру [36].

Високохудожній театр кінця 20-го - початку 20-го століття характеризується творчістю багатьох цікавих молодих українських письменників. Серед них М. Курочкін, Г. Бородюбіт та Г. Неждана, чий твори публікуються по всьому світу. Наприклад, Г. Неждана переміг у Всесвітньому

конкурсі VРІС (Всесвітня організація драматургів) зі своєю п'єсою «Відкривач дверей», а соціально-орієнтовані твори М. Курочкина (з темами наркоманії, алкоголізму та сексу) хвилюють як глядачів, так і режисерів. Він є одним із представників поширеної в західному театрі техніки вербатіму на основі інтерв'ю: Г. Борожвіт («ГалкаМоталка», «Чого ти хочеш, український Боже?», «Зернохновище») - один з найцікавіших українських драматургів, учасник багатьох драматургічних фестивалів, Міжнародної письменницької програми (США), Тижня українських драматургів (США), Українського драматургічного фестивалю (США), Українського драматургічного фестивалю (США).

Останніми роками на українській театральній сцені поширюється жанр театру-читки, який допомагає відкривати для себе новачків сучасної драматургії. Це стосується Г. Нежданого, Н. Ворожбит, П. Ар'є, режисера А. Мая,

А. Приходько, В. Кучинський та інші митці зробили це можливим.

Неда Неждана, одна з провідних українських драматургів, наполягає на необхідності державної підтримки українського пошукового театру. На нашу думку, успадкована від колишнього Радянського Союзу театральна система гальмує розвиток сучасного театру в Україні. Робота деяких колективів, таких як театр «Молоді», Національний театр ім. Івана Франка та Національний театральний центр ім. Леся Курбаса, характеризується мистецькими процесами. Настав час запровадити театральний рефрейм, який змінить ситуацію з театральним простором в Україні [7].

Нинішня система в українському театрі описується наступним чином.

К. Жирков, чудовий менеджер столичного театру, констатує: «Талановитим театральним майстрам контрактна система не загрожує. Вони були і залишаються затребуваними, а для акторів різного рівня це стимул підвищувати свій професіоналізм і творчо перемагати конкурентів. Режисери також повинні змінюватися разом із часом» [10].

Наприклад, Едуард Мітницький, художній керівник Київського академічного театру комедії на Лівому березі та відомий театральний педагог,

відчуває пульс сучасності не лише у своїй роботі, а й у розвитку таких режисерів, як Дмитро Богомазов, Олексій Лісовець та інших, які представляють український театр сьогодні. Він також є членом Української театральної асоціації. Досить сказати, що серед найважливіших постановок, які Дмитро Богомазов здійснив у різних театрах за останні роки, - «Концерт для філоктету» Кофоко, «Золотий дрізд» Е. Гріна та «Гамлет» В. Шекспіра. Шекспіра була перша українська постановка, яка транслювалася онлайн, і на сьогоднішній день одна з найпопулярніших вистав у Києві - мюзикл «Співай, Лоло, співай» (за мотивами роману Г. Манна «Доктор Гунас, або Кінець тиранії» та фільму О. Чепалова «Блакитний ангел»). О. Чепалова) вражає режисерською фантазією та імпровізацією, а також синтезом суміжних мистецтв у високій акторській майстерності; див. також дискурсивну та несподівану постановку «Ромео і Джульєтти» та постановку за твором Ф. Достоевського

«Село Степанчиково та його мешканці» у жанрі химерної комедії О. Лісовця.

Лівобережний театр також був однією з відправних точок для режисера Андрія Білоуса, який зараз очолює столичний Молодий театр. Репертуарна політика театру вирізняється інтересом до класики та нових п'єс. Відомий відвертий драматург Е. Шмідт, американська комедія М. МакДонаха «Самотній вовк», безсмертний шедевр Ф. Шиллера «Зрада і кохання». Постановки завжди користувалися успіхом серед молоді [33].

Під час лекції зі студентами та викладачами Київського училища культури і мистецтв Андрій Білоус окреслив кілька тенденцій у театральному мистецтві країни. Одна з них - необхідність пошуку нової сценічної мови.

«Театр як живий організм завжди в тренді, і його естетика не повинна сприйматися як «екскурсії в музей історії»». Інша тема - головна роль і відповідальність режисера за успіх театру. «Режисер, як провідна фігура в театральному світі, повинен відчувати, як змінюється філософія світу».

А. Білоус перерахував естетичні особливості сучасного українського театру, які свідчать про позитивний вплив модернізму як мистецької течії: іронія,

деконструкція текстів, цитування вже відомих творів, відмова від заданих автором параметрів, вільна інтерпретація ігор смислів, елементи візуального мистецтва (перформансів та хепенінгів), а також поєднання різних видів мистецтва.

Однією з найгостріших проблем українського театру є ротація кадрів. Наприклад, С. Жирков переконаний, що театри країни переживають позитивні зміни, процес «омолодження», з приходом нового, компетентного керівника. Наприклад, Оперету ім. С. Крушельницької очолив Богдан Стрітинський, Театр ім. І. Франка - Ростислав Держипільський, Театр ім. М. Заньковецької - Андрій Білойко [10].

«Театр має надовго витягнути сучасну аудиторію із зони комфорту» [10]. Мабуть, однією з ознак стилю К. Жиркової є відкритий фінал, який ставить питання і проблеми, що активізують глядачів до пошуку відповідей та їх вирішення.

У цьому контексті виникають актуальні питання аудиторії. На думку дослідників, нові типи реклами [3; 4], часто сформовані відеокліпами та естетикою 3D-арту, є не лише «невинними» по відношенню до класичних творів, але й «невинними» по відношенню до класичних творів, але й різноманітну поведінку під час перегляду вистави, що здебільшого проявляється у вигляді неадекватних реакцій, таких як дивний сміх. Експерти пов'язують цю різноманітність із серйозним станом, який називається «відключенням свідомості». «Неможливо порівняти те, що відбувається в даний момент, з тим, що відбувалося нещодавно, зрозуміти логіку подій або характер людей.

Ми говоримо про аудиторію, яка не хоче бачити у творі мистецтва нічого, окрім механічного генератора нейрофізіологічних подразників. глядач не хоче виходити за межі таких відчуттів і переживань – ні у сферу ідеалів і цінностей, ні в реалістичний світ життя» [3, 11].

У новому віртуальному та персональному просторі, в якому сьогодні існує людина, одним із реальних завдань є підвищення інтересу до театру.

Масова аудиторія, «перевантажена» інформацією з інтернету, телебачення, преси та радіоканалів, часто очікує від театру релаксації та чистої розваги. Однак театр як носій певної духовної місії повинен не лише задовольняти загальну потребу суспільства в розвагах і спілкуванні, а й виховувати у своїх глядачів розвинену естетичну культуру, яка дозволяє оцінити не лише претензійність, наприклад, комедії П. Куні, а й рівень художньої мови...

Як, наприклад, у «чорній комедії» Я. Головацького «Четверта сестра». Дуже важливо говорити з глядачем мовою сучасного театру і використовувати потужну зброю багатофункціональної естетики - спільний вплив талановитих драматургів, акторів, режисерів, сценографії, кіно, комп'ютерної графіки, хореографії, музики та світломузики. Злагоджена творча взаємодія представників різних сфер діяльності у спільній роботі над театральними проєктами, їхня стимулююча актуальність і висока художня якість, гармонія форми і змісту є запорукою справжнього мистецтва. Такі вистави можуть стати подіями в духовному житті українського суспільства.

Залежно від мети роботи, режисер може обрати форму авангардного театру, перформансу або хепенінгу. Для останніх хопінг як різновид сучасного розважального жанру - це не дослідження нових засобів виразності, театральної мови чи естетики, а своєрідна моральна та соціальна позиція.

Багатогранна діяльність Влада Троїцького як режисера, продюсера, організатора і майстра перформансу, засновника і директора широко відомого мистецького центру DAX, школи-тренінгу для акторів і режисерів та популярного фестивалю сучасного мистецтва «Гогольфест» з його різноманітними напрямками і формами характеризується пошук нових шляхів розвитку українського театру та прагнення створити «театр письменника». Він є засновником Українського інституту нової драми, автором проєкту «Містична Україна» з оркестром «Дакавлака», режисером нових опер і художником, який створює власну театральну естетику. Творчість Троїцького широко відома за межами України. Його новаторські мистецькі проєкти стали ознакою української художньої культури для іноземної аудиторії.

Західний театр сьогодні характеризується різними процесами. Серед них особливе місце займають мистецькі явища, які впливають на сучасний театральний простір. Наприклад, сценічні експерименти найвідомішого сучасного театрального режисера США Роберта Вілсона, швейцарський досвід німецького театрального педагога, режисера і композитора Хайнера Геббельса, бельгійський митець зі світовим ім'ям Ян Фабр - режисер, драматург, сценограф, хореограф, скульптор і живописець - всесвітньо відомий, творчі здобутки Польського театрального інституту під керівництвом Мацея Ховача, який відвідав Україну. Також цікавим є досвід Андрія Золдака, українського майстра шок-театру, який в останні роки здобув підтримку критиків та шанувальників експериментального авангардного театру в усьому світі.

Європейська культурна політика спрямована на захист національної спадщини, розвиток сучасного мистецтва та інновацій. За словами драматурга Г. Геждани, «в Україні практично відсутня театральна політика» [7]. Геждана є однією з ініціаторів підтримки незалежного національного театру. З цією метою у 2015 році в Києві було створено Європейський театральний центр «Краків», де мали працювати сім альтернативних театрів. Ця умова не була виконана, і більшість театрів повернулися на інші майданчики [7]. Очевидно, що існує потреба у підтримці з боку муніципальної влади та створенні законодавчої національної бази для розвитку альтернативних, нетрадиційних театрів у країні. Важливо, щоб аудиторією такого театру була насамперед молодь.

Для постмодерної людини, яка живе в суспільстві масового споживання, реальною є проблема неусвідомленої глибокої самотності у величезному віртуальному просторі. Розвиток засобів комунікації робить людину самотньою через різноманітні діалоги. Комунікаційна гонка спрощує не тільки спілкування і діалог, але й, що найголовніше, свідомість (С. Уханов). Одним із способів вирішення цієї проблеми є участь у театральному мистецтві. Живе спілкування між глядачем і митцем, взаємний обмін енергією, взаємне підсилення найціннішого зворотного зв'язку.

Театр повинен шукати потенційні ресурси для розширення психологічних, фізичних і творчих можливостей акторів. Опановувати різноманітні та найвідоміші методи акторської роботи у світовому театрі, як в теорії, так і на практиці. Еволюційний рух до нових рівнів професійної та загальнокультурної підготовки в акторській професії є однією з основ сучасного театру. Такий театр потребує режисера, який не лише розуміється на новітніх сценічних технологіях з їх акторськими прийомами, спецефектами та можливостями просторової трансформації, але й мислить глобально. Як філософ, режисер повинен вміти розуміти глобальну ситуацію. Без цього неможливо зрозуміти і осмислити той факт, що життя окремої людини все більше пов'язане з долею людства (Юрій Борєф). У сучасному соціокультурному просторі спостерігається й інша тенденція. Епоха інформаційної революції та її технологій створила хибну ілюзію, особливо серед молоді, особливо студентства, що знання (у формі інформації) можуть бути легкодоступними та спрощеними, без складної щоденної інтелектуальної та розумової праці та енерговитрат. «Знецінення» знань, попередніх культурних традицій і мистецьких здобутків, значення інтелектуалів як носіїв знань і культури - це шлях до духовної порожнечі, моральної деградації та прірви. Для творчої мистецької еліти, особливо її молодого покоління, цей шлях є неприйнятним. Тому якість підготовки майбутньої творчої інтелігенції в університетах, її подальший саморозвиток, самоосвіта, духовне вдосконалення і постійне емоційне та інтелектуальне збагачення особистості митця не випадково називаються не паперами, а скарбами (за М. Кнебелем) і мають величезне значення.

Критик О. Вергеліс аналізує ситуацію в театральному просторі після розпаду Радянського Союзу, тобто в Україні, і наголошує на слабких комунікативних навичках української театральної спільноти [1]. За роки незалежності ідея національного фестивалю так і не була реалізована. Існує творча роз'єднаність. Обмін цінними творчими кадрами між театрами є рідкісним явищем. Театральній критиці часто бракує чесності та відкритості. «Сьогодні надія на краще в українському театрі здебільшого пов'язана з рухом

знизу вгору. З боку тих, хто хоче облаштувати свій простір поліфонічною, театральною та авторською надбудовою» [1, 16]. Ми поділяємо думку О. Вільгеліс, що «найцінніше в сучасному українському театрі посттоталітарної доби - це «іскра» такого авторського театру, спроби сценічної архітектури в різних регіонах і територіях» [1, 16].

Сьогодні ми вважаємо, що одним із шляхів подолання цієї некомунікабельності є започаткування мультикультурного проєкту, який би знайомив світову спільноту з українським мистецтвом загалом. У цьому плані ми погоджуємося з думкою С. Мойсеєва, художнього керівника Національного театру ім. І. Франка, про необхідність «реалізації міжнародних проєктів та копродукцій за підтримки зарубіжних культурних інституцій» [8, 20]. Віримо, що талановиті мультикультурні проєкти на вітчизняному матеріалі ще раз доведуть слушність цієї думки: «Україна - це модно!». .

Початок третього тисячоліття нагадав нам істину про те, що театр повинен і мусить змінюватися в ногу з часом. Театр режисерів, народжених у минулому столітті, не поступиться своїми провідними позиціями в контексті епохи постмодерну, з її формуванням сучасного світогляду, визнанням нових соціокультурних реалій і притаманною їй естетикою, оволодінням новими сценічними мовами для втілення полістилістики, поліжанровості та сучасного театру, новим умінням налагоджувати контакт з гетерогенним середовищем, новим здатність встановлювати контакт з гетерогенною театральною аудиторією, в тому числі з різними типами глядачів.

Наукова новизна полягає в тому, що нові соціокультурні реалії впливають на формування тенденцій в українському театрі.

Сучасні тенденції в українському театрі визначаються такими чинниками: професійна підготовка вітчизняних митців, які беруть участь у міжнародних обмінах творчими кадрами; співпраця вітчизняних театрів з театральними колективами різних країн; удосконалення процесу засвоєння акторської майстерності та естетики при підготовці студентів акторських спеціальностей у різних сценічних школах (з цією метою розширюються програми з вивчення

іноземних мов); збагачення процесу підготовки майбутніх режисерів через поширення та доступність інформації про світові театральні школи, режисерські методики та естетичні пошуки провідних митців; активна участь у міжнародних фестивалях, конференціях та симпозіумах, формування нових форм театрального розвитку театральної аудиторії - створення естетики відео та 3D шоу; необхідність державної правової підтримки розвитку вітчизняної позабродвейської, альтернативної та експериментальної театральної сцени, подальша поляризація українського сучасного театру. Реалізація цих напрямів сприятиме якнайшвидшому входженню українського театру в європейський культурний простір.

Висновки до розділу 1

Театр, як феномен культури, протягом століть зазнавав значних трансформацій. Від давніх містерій і ритуалів до сучасних експериментальних постановок, театр завжди був відображенням суспільних процесів, духовних пошуків та естетичних ідеалів своєї епохи. Філософи та культурологи різних часів намагалися осмислити природу театру, його місце в житті людини та суспільства. Від Аристотеля, який розглядав театр як засобу катарсису, до постмодерністів, які бачать у театрі простір для деконструкції та реконструкції реальності, – кожна епоха вносила свої унікальні акценти в розуміння цього феномену.

Функції театру в суспільстві завжди були багатогранними. Він служив засобом виховання, розваги, політичної пропаганди, релігійного культу. Театр дозволяв людям ідентифікувати себе з героями, співпереживати їхні долі, осмислювати власне життя в контексті загальнолюдських проблем. У сучасному світі театр продовжує виконувати ці функції, але набуває нових значень. Він стає платформою для дискусій про актуальні соціальні проблеми, експериментальних пошуків нових форм вираження, а також інструментом для створення спільнот та зміцнення соціальних зв'язків.

Театр – це не просто сума окремих мистецтв, а синтез, який дозволяє досягти синергетичного ефекту. Взаємодія театру з літературою, музикою, образотворчим мистецтвом, танцем та іншими видами мистецтва створює унікальний світ, в якому слова, мелодії, образи та рухи об'єднуються в єдине ціле. Театр також тісно пов'язаний з іншими сферами культури: філософією, соціологією, психологією. Ця взаємодія дозволяє театрові відображати складність і багатогранність людського буття, а також впливати на свідомість і поведінку людей. Пітер Брук, видатний театральний режисер та теоретик зазначав: «Театр — це не лише місце для вистав, але й дзеркало, яке відображає багатогранність життя. У ньому зустрічаються всі види мистецтва, утворюючи цілісний простір для емоційного та інтелектуального пізнання» [40].

Сучасний театр характеризується великою різноманітністю стилів, жанрів та форм. Експерименти з формою, використання нових технологій, звернення до актуальних соціальних проблем – все це відбивається в сучасних театральних постановках. Однак, незважаючи на всю свою різноманітність, сучасний театр продовжує зберігати ті фундаментальні принципи, які були закладені в нього ще в давнину. Це мистецтво, яке здатне викликати емоції, змусити замислитися, змінити світогляд.

Підсумовуючи, можна сказати, що театр – це живий, динамічний феномен, який постійно розвивається і змінюється. Він віддзеркалює суспільство, в якому існує, і водночас впливає на нього. Театр – це не просто розвага, а мистецтво, яке здатне збагатити наше життя, допомогти нам краще зрозуміти себе та світ.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА: ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

2.1. Український театр: історико-культурний контекст

Історія українського театрального мистецтва сягає своїм корінням далекої руської княжої доби. Це пов'язано з тим, що перші відомості про скоморохів (мандрівних співаків та акторів) можна знайти між 6 та 10 століттями. Театр у цей період тісно пов'язаний зі співом, танцями, обрядами та звичаями. Народний театр, такий як веснянки (гаївки) та обжинки, був відомий з давніх-давен.

У період розквіту Київської Русі та в наступні століття театр мав переважно церковно-обрядовий характер. У ранніх письмових джерелах слово «скоморох» використовується як синонім. Відомо, що воно походить з грецької мови і колись означало «майстер сміху».

Про присутність скоморохів у Київській Русі та Україні в 13 - на початку 17 століть свідчать билини київського циклу, фрески Софійського собору в Києві (11 століття), бляшані браслети в Києві та інших містах, срібна чаша в Чернігові (12 століття), Радзивіллівський літопис (15 ст.), про що свідчать згадки про скоморохів у мініатюрах.

Львівська братська школа та Острозька академія також вважалися важливими центрами релігійної драми того часу. Лірники спочатку складали і співали власні історичні думи (псалми), що оспівували діяння гетьманів (Сагайдачного, Хмельницького тощо). Після історичних дум співали побожні пісні про святого Миколая та інші. Остання пісня зазвичай була жартівливою. З ними від хати до хати ходив також лірник. Спів і гра на лірі часто передавалися від батька до сина.

В Україні також існував селянський театр. До них належали театр у будинку дворянина Дмитра Трощинського в селі Ківінч Полтавського повіту та

театр поміщика Дмитра Ширая в селі Спиридонова Буда Чернігівського повіту. Ширай неодноразово відвідував Київ.

Згодом перші театри були побудовані в Києві (1806), Одесі (1809) та Полтаві (1810); у 1812 році було засновано постійний театр у Харкові; у 1813 році було побудовано перший театр у Києві (1806). Григорій Квітка-Основ'яненко відіграв у цьому театрі найбільш масштабну і різнобічну роль як актор, драматург та історик театру. П'єси Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» та «Наймичка Шершень» і досі є одними з найрепертуарніших п'єс на українській сцені. 1817 року з ініціативи нового губернатора Малоросії князя М.Г. Рєпніна в Полтаві було створено перший театр, а з Харкова сюди переїхала трупа відомого на той час промисловця Штейна на чолі з М.С. Щепкіним. Котляревський брав активну участь у роботі театру, деякий час був його художнім керівником. Для цього театру письменник написав комічну оперу «Наталка-Полтавка» та комедію на одну дію «Солдат і чарівник (Москаль-чарівник)».

У 1867 році було засновано Київський оперний театр, який офіційно відкрився у 1901 році (нині - Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка).

У 1887 році в Одесі було відкрито оперний театр (нині Одеський національний академічний театр опери та балету), який увійшов до списку «найнезвичайніших будівель Східної Європи» за версією журналу «Форбс».

Наприкінці 19-го - на початку 20-го століття в Україні існувало 37 аматорських театрів, які не мали постійного театру і мандрували з міста до міста для виступів.

У 1918 році заснування Лесем Курбасом та Гнатом Юрою Національного театру та Молодого театру (з 1922 року - сучасний український театр «Березіль») у Києві ознаменувало початок нової епохи в історії національного театру. На театральну сцену вийшли такі талановиті актори, як Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Олімпія Добровольська, Олександр Сердюк, Наталія Ужвій, Юрій Шумський та багато інших

1970-ті роки позначені творчими пошуками молодих режисерів: В. Козьменка-Делінде, В. Шулакова, В. Малахова. Зокрема, зусиллями В. Малахова, який деякий час очолював Театр естради, було започатковано розвиток нового жанру мюзиклу.

Оригінальним явищем на сучасній театральній сцені Києва є створений у 2005 році Перший жіночий театр - сучасний, самобутній театр, який нині є центром розвитку мюзиклу та музичного театру в Україні, центром розвитку мюзиклу та музичного театру в Україні.

Сьогодні в Україні щороку проходить низка міжнародних театральних фестивалів, багато з яких здобули популярність у Європі. «Київський травень» у Києві, «Золотий Лев», «Драбина» та «Драматичний фестиваль» у Львові. Київ травневий» у Львові, «Тернопільські театральні вечори» та «Дебют» у Тернополі, «Мельпомена в Таврії» у Херсоні, «Різдвяна містерія» у Луцьку, «Рампа» у Дніпрі, «Інтерлялька» в Ужгороді, «Подільська лялька» у Вінниці. У 2010 році було створено всеукраїнську мережу театральних порталів «atheatre.com.ua - Театральний простір України», в якій беруть участь понад 112 театрів та 80 драматургів. Портал містить інформацію про театральні фестивалі, репертуар театрів, інформацію про вистави та історичні довідки. Вся інформація публікується театром.

2.2. Актуальні тенденції театральної культури в Україні

Сучасний театр, театр 21 століття, поєднує в собі технології, соціальну критику та катарсис повсякденного життя. Це театр взаємодії та активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, налаштований на ритми сучасного суспільства. Парадигма театру як чистої форми значно змінилася під впливом сучасного візуального мистецтва, філософського дискурсу, цифрових технологій та мас-медіа.

Але для багатьох театр - це також вид мистецтва, який залишає більше запитань, ніж відповідей, шокує, провокує і виводить людей із зони комфорту [1, 2].

Увібравши у свій феномен розмаїття всіх культур, театр є універсальною мовою спілкування людини з буттям. Ця формула якнайкраще стосується українського театру. Протягом останнього десятиліття український театр переживає процес емансипації у своєму ставленні до форми та змісту, намагаючись адаптувати структурні зміни в системі, в тій чи іншій мірі, до меж захищеного мистецтва [3].

Водночас серед мистецтвознавців, критиків, драматургів і режисерів сьогодні досить поширеною є думка про певну кризу сучасного національного театру. Як наслідок, існує думка, що театр є останнім видом мистецтва, який вбирає в себе нові тенденції та зміни. Це насамперед питання медіуму. Якщо для вербалізації, тобто викладення ідей «на папері», потрібні ручка, папір і клавіатура (а для візуалізації - фотографія, полотно, поверхня і фарби), то театр має поєднувати набагато більше матеріальних та ідейних засобів вираження. «Продуктом» цієї діяльності є реальність. До того ж, реальність, на відміну від кіно, не піддається адаптації і не може бути відтворена. З цієї причини аудиторія «театралів» у світі дуже мала, набагато менша, ніж аудиторія, яка споживає літературні твори, музику та сучасне мистецтво в будь-якій країні [4].

За роки незалежності український театр пройшов довгий шлях і постійно змінювався. Тому театр сьогодні вже не такий, яким він був 10 чи 15 років тому. Держава має низку проблем, які зробили театр іншим звіром: застаріла, посттоталітарна система державних театрів, якими довічно керують призначені згори художні керівники; низькооплачуваний і роздутий штат акторів; занепад студійного руху; естетична і тематична бідність репертуару; невибаглива консервативність глядацької аудиторії. Держава втратила інтерес до театру як до інструменту пропаганди (роль, яку він офіційно і неофіційно

відігравав у радянській системі управління), а нової місії не з'явилося. Державний театр втратив своє значення, але система продовжувала існувати.

Загальну картину занепаду підкреслила економічна криза, що охопила світ у 2008 році.

Основними жанрами в цей період були мелодрама і комедія (на кшталт телевізійної драми, але трохи драматичніша). Театр грає з глядачем «на рівних». Він уникає складних і незручних тем, боїться бути неправильно зрозумілим. У той же час низькопробні російські розважальні програми за участю старих радянських кінозірок стабілізували популярність серед глядачів. Нового українського театру не було» [3].

Тенденція до відродження та професіоналізації недержавного театру чітко простежується протягом останніх років, що хронологічно збігається з періодом, який відраховується від Революції Гідності 2013-2014 років. Найуспішнішими проектами у цій формі стали київський театр «Дикий театр» та PostPlayTetr, харківський театр «НЕФТ», одеський театр «Простір ТЕО» та львівський феномен «Театр людини» Сашка Брама [3].

Багато колективів, які народилися на постреволуційному підйомі та пробудженні громадянської і творчої свідомості і тривалий час існували на хвилі творчого ентузіазму, закрилися через невирішеність інфраструктурних проблем. Проблема фінансування виробництва проектів частково вирішена Українським культурним фондом, але проблеми інфраструктури та забезпечення сталості існування і розвитку (наявність доступного репетиційного простору, майстерень тощо) залишаються актуальними. Існує велика потреба у створенні вільної сцени, лояльної до малобюджетних та експериментальних проектів (які можуть бути не пов'язані зі створенням творів, але важливі для практичного освоєння нових методологій).

Досить згадати такі центри, як «Пасіка» та «Дія» в Києві. Ці центри стали трампліном для багатьох режисерів, які зараз відбулися як професіонали. Саме в «Пасіці» відбулися перші важливі вистави Стаса Жиркова, тодішнього режисера незалежного театру «Відкритий погляд», а

нині керівника Київського академічного театру комедії на Лівому березі, та Максима Хоренка, головного режисера «Дикого театру» [3].

Бум недержавного театру позитивно вплинув на розвиток театрального мистецтва в цілому. Сьогодні театральні критики визначають ситуацію на українській сцені як нормальну. Наприклад, у Києві зараз працює близько 30 державних театрів і 100 незалежних театрів. Ситуація в інших європейських містах більш розгалужена, але кількісно і якісно більш розвинена. Про це свідчить активна поява театральних фестивалів в останні роки. Це і «ГРА», який є своєрідним українським «Оскар» у театральній сфері, і «Відкрита сцена», де незалежні театри можуть конкурувати між собою та залучати більшу аудиторію, і заснований у 2016 році театральний фестиваль імені Кіта Гаватовича у Львові, де люди не лише бачать акторів просто неба, а й спілкуються з ними. спілкуються з ними та вчаться з їхнього досвіду.

Імерсивний театр відрізняється від театру тим, що він виконується в невеликих групах, переважно від 12 до 40 осіб. Чим менша група, тим інтимніша і камерніша атмосфера, і тим більше шансів проникнути в емоційний фон людини. Це пов'язано з тим, що для того, щоб виступати перед більшою аудиторією, вистави потрібно організовувати частіше [1].

Слід пам'ятати, що для того, щоб відбулася справжня комунікація між актором і глядачем, має бути бажання з обох сторін. Актор обирає форму взаємодії. Він може бігати між театральними рядами або обрати конкретну людину, але для того, щоб цей контакт спрацював, глядач повинен його прийняти. У наш час є багато незрозумілих людей, які не готові йти разом з театральними експериментаторами. Такі глядачі приходять до театру, як до кінотеатру, щоб споглядати. Думка про те, що це своєрідна культурна освіта, їх заспокоює, але вони все одно очікують того ж самого. На цьому бажання публіки вичерпуються. Але театр - це набагато більше. Перш за все, це своєрідна подорож, пригода, і коли ця подорож закінчується, ти вже ніколи не можеш бути колишнім, і це не розвага [16].

Позитивний розвиток іммерсивного театру став результатом зміни театрального покоління в сучасному українському театрі.

Наприкінці 00-х років роздуті штати більшості державних театрів стрімко наближалися за віком до рівня будинків для людей похилого віку: молодими вважалися режисери старше 50 років, а досвідченими - старше 70 (так само як і художні керівники). Не існувало типу чи форми діяльності, яка б називалася молода режисура/режисура.

На цьому тлі театральні роботи Дмитра Богомазова та пристрасний ентузіазм Влада Троїцького, навіть якщо вони існували і були естетично досконаліми, не вирішували проблеми. Сьогодні молоді режисери у віці 40 років і старше, 30 років і навіть 20 років і старше активно працюють як у державному, так і в недержавному секторі.

Однак М. Захаревич, генеральний директор і художній керівник Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, переконаний, що «театру потрібні люди різного віку». Не так багато молодих акторів можуть грати так само добре, як великі імена театру. Акторів потрібно поважати не тільки за те, що вони зробили, але й за те, що вони можуть зробити сьогодні, але не завжди мають такий шанс» [9].

В останні роки також помітно зріс попит на нові українські п'єси. Театри звернули увагу на п'єси Наталії Ворожбит, Павла Ар'є, Тетяни Киценко та інших. Однак це не означає, що вони користуються шаленою популярністю у глядачів. Донедавна на українській театральній сцені таких п'єс чи вистав не було. Молоді режисери та актори модернізують театр і наближають його до реальних людей. Сучасний театр вже не є театром як таким. Сучасний театр намагається зцілити травми і переживання людей. Сучасний театр намагається відновити самооцінку та цінність людини. Це дуже важливо, це і є сучасний театр в Україні. Водночас, звичайно, існує потреба у веселих, розважальних та кумедних виставах, які повертають людей у світ, який вони, можливо, втратили з поля зору за межами театру. Зрештою, театр - це світ ілюзій, і це гра. Тому такі вистави однозначно користуються популярністю [10].

Водночас, помилкою було б називати сучасним лише експериментальний театр. Доволі значне місце на театральній мапі продовжує займати й традиційний репертуарний театр. І репертуарна політика таких театрів доволі широка, що дає змогу дати більш широке уявлення як про класичну, так й про сучасну драматургію.

Розвиток театральних формацій у недержавному секторі призвів до необхідності створення об'єднань, учасники яких прагнули лобіювати свої інтереси і здобути право на інфраструктурну чи то фінансову підтримку з боку державної та муніципальної влади. Так виникла Гільдія незалежних театрів та Асоціація «Український незалежний театр». Проте очевидних результатів діяльність цих організацій поки що не має [3].

Незмінним досягненням останніх років є встановлення гендерного балансу в театральному мистецтві. Ще не так давно в педагогічному та театральному наративах режисура була суто чоловічою професією, за винятком тих, хто мав особливі таланти. У поточному десятилітті частка чоловіків і жінок, які працюють у цій професії, зрівнялася. Більшість режисерів представляють інтелектуально-пошуковий театр, і саме жінки-режисери зі снайперською точністю та ювелірною делікатністю обирають інтонації постановок, співзвучні актуальному театральному дискурсу. Тамара Тернова, Роза Саркісян, Олена Апчел, Влада Белозоренко, Ніна Кішна, Ольга Турча-Прасолова, Оксана Дмитрієва, Юлія Мороз, Оксана Тараненко, Олена Щульська, Євгенія Відіщева, Галина Зіхаєва, Наталія Сіваненко та багато інших, це, безумовно, перемога [8].

Запровадження контрактної системи відіграло важливу роль у декомпресії та омолодженні державного сектору. Це, безперечно, крок уперед для театральної галузі.

Контрактна система була неминучою. Звичайно, був як позитивний, так і негативний досвід її практичного застосування, але багато ризиків просто неможливо передбачити. Слабкі сторони кожної нової системи можна виявити лише в процесі зіткнення з реальністю. При цьому головною помилкою, яку

важче помітити і яка в підсумку відіграє вирішальну роль, є людський фактор. Несприйняття молодих реформаторів старими театральними організаціями, які покладали надії на модернізацію окремих муніципальних/державних театрів, вже є симптомом [8].

Однак існує велика проблема у сфері театральної критики. Наразі не залишилося професійних платформ (онлайн чи офлайн), які б задовольняли потреби театру у вербальній рефлексії та базовому документуванні процесу: у 2017 році зникло єдине фахове видання, що документувало театральний процес, - журнал «Український театр». Причини були приземлені: брак фінансування, неспроможність керівництва видавництва, яке входило до складу видання, провести організаційні реформи та фандрейзинг, а також відсутність необхідного юридичного супроводу для трансформації журналу відповідно до вимог Закону про роздержавлення ЗМІ.

Сьогодні ключовим питанням є те, чи вписується сучасний український театр у загальні театральні тенденції у світі. Тому лідери, які пишуть і говорять про сучасний український театр, мали закордонний досвід (освіта, діалог) до початку роботи в цій країні, або в процесі роботи неодмінно орієнтувалися на закордонний досвід, що призвело до більш глибоких можливостей говорити, не як збільшення прибутку, в обміні між Україною і світом, Закономірно, що це люди, які знайшли джерело розвитку у засвоєнні нових технологій. Режисер Стас Зілков - керівник київського театру на Лівому березі та колишній ідеолог «Золотих воріт», який ставив вистави в Магдебурзі та Мінську. Режисерка Роза Саркісян - авторка програми та резиденцій Польського інституту, методу Фліча та Валіковського, кураторка ГОГОЛЬFESTу та актора ДАХу Андрія Палатоні, фестивалів в Авіньйоні, Гейдельберзі та Дрездені. Він є прапороносцем програми.

За словами театального критика Олени Михашко, «сильна театральна культура не створюється купою міжрегіональних премій, галасливими блогерами чи солідним фінансуванням національних постановок. Вона

створюється мобільністю та плідним діалогом з передовою лінією театрального світу» [14].

Європейські фонди та інституції готові фінансувати подорожі українських митців. Нереально важливим показником є поява сторонніх, а також внутрішніх замовників мистецької діяльності. Це стосується Українського культурного фонду та його програм, спрямованих на мобільність, діджиталізацію та міжнародну співпрацю, адже Ірина Чузінова, керівник аналітичного відділу УКФ, підкреслює, що закордонна історія української культури є одним із пріоритетів фонду: «Зарубіжна історія української культури - це знакова подія для української культури. Саме тому ми започаткували конкурсну програму, яка має на меті посилити присутність України на важливих світових форумах, фестивалях та арт-ринках. Фонд створює можливості, ми маємо об'єднати наші зусилля та підсилити наші амбіції. Іншими словами, театр хоче виходити у світовий простір, але лише одиниці дійсно готові докладати для цього зусиль»[14].

Зрештою, лише зараз, через 33 роки після проголошення незалежності, наша країна почала замислюватися над тим, що знають про Україну в Європейському Союзі та Сполучених Штатах. А зі створенням Українського інституту український театр (і культурний контент загалом) отримав важливий інструмент для інтеграції у світовий контекст.

Програмні менеджери Українського інституту на чолі з його директором Володимиром Шейхом володіють знаннями про український театр, яких не існує в міжнародному інформаційному полі.

Програма Інституту включає реалізацію довгострокових програм підтримки перекладу та постановки сучасного театру в європейських театрах, розвиток професійних мереж, а також підтримку міжнародних копродукцій за участю українських митців.

Український інститут має дві основні мети: створювати та підтримувати професійні мережі для міжнародної копродукції за участю українських

митців, а також забезпечувати присутність українських вистав на театральних заходах з метою іміджевої розбудови [3].

Партнерська програма між ЄТС та фестивалем ГОГОЛЬFEST є чи не єдиною міжнародною програмою резиденцій для акторів та режисерів в Україні. Одним із результатів цієї програми стала творча співпраця британського режисера Пітера Канта та акторів театру «ДАХ», а саме створення site-specific вистави «Хулігани», яка продемонструвала абсолютно новий підхід до організації та розвитку театральних проєктів [3].

Втім, дослідники театру наголошують на необхідності регулярної співпраці між українськими та іноземними театральними митцями і навіть сподіваються, що цей процес співпраці буде індустріалізовано [3, 8].

Успішним прикладом ревіталізації радянської інфраструктурної спадщини стало кадрове та ідеологічне перезавантаження Національної спілки театральних діячів України. Після позачергових Загальних зборів восени 2016 року Президентом НСТДУ було обрано Богдана Стручинського, директора Національної оперети України. З цього моменту НСТДУ став ефективним інструментом комунікації та освіти в українському театральному середовищі.

Сьогодні використання сучасних інтернет-технологій відіграє важливу роль у театральному процесі та залученні аудиторії до театру. Все більшого значення тут набуває Facebook. Театральні критики навіть починають говорити про те, що сучасна Мельпомена може бути перейменована на Facebook. Прем'єрна вистава може мати успіх або прикрий провал. Іноді саме Facebook вирішує долю тієї чи іншої вистави та її комерційної складової. І, на жаль, іноді навіть якість вистави не має значення.

Таку думку висловила Ярослава Кравченко, режисерка Дикого театру. За словами критика Олега Вергеліса, вона знає і розуміє, як використовувати соціальні мережі для просування своїх проєктів.

І, чесно кажучи, «Дикий», який народився у столиці у 2016 році, є певною мірою дитиною Facebook. Промоція новоствореного театру, про який добре знають обізнані люди, почалася активно через соціальні мережі. Хвилі

нових шанувальників стікалися на вистави Максима Хоренка, Ігоря Білиці та Юлії Мороз (серед інших), а «Сцена б» та інші майданчики були заповнені вщерть. Ярослава визнає, що сьогодні Facebook (у театральній сфері) може запропонувати споживачеві все - від дзеркальних фотоапаратів до «хакерського» театру.

За словами Ярослави Кравченко, у Facebook існує жорстка конкуренція за інтерес аудиторії та касові збори. Тож конкуренція є досить захоплюючою. Вона не менш цікава, ніж вистави, які відбуваються в Київському репертуарному театрі» [17].

За словами Ю. Кравченка, «глядачі театру «Дикі» діляться на дві групи: ті, хто активні в соціальних мережах, і ті, хто має багато друзів, але не має жодного. Фейсбук – дуже корисний інструмент, якщо вміти ним користуватися. Іншими словами, він може приносити або забирати гроші. Сьогодні правила в цій сфері суворіші. Організаторам театральних подій іноді доводиться робити свої заходи «органічними». Іншими словами, недостатньо бути активним у соціальних мережах, потрібно бути талановитим, чуттєвим і гнучким зі своєю аудиторією. Для цього не завадить знайти хороших SMM-спеціалістів, таргетологів, дизайнерів, фотографів та творців контенту. Це цілісна технічна система» [17].

Актриса Ірма Вітовська має близько 28 000 підписників у Facebook. Для зірки театру, яка працює в цій сфері, це значна кількість однодумців. Дійсно, сторінка Вітовської вже стала персональним театральним медіа. Ірма не лише ділиться своїми думками щодо репертуару на своїй сторінці у ФБ, але й часто висловлює свої суспільно-політичні погляди.

Ірма Вітовська каже, що для неї сторінка у Фейсбуці - це «особистий медіум, публічна платформа, сфера особистого смаку і пристрасті. І, звичайно, соціальні мережі, особливо Facebook, останнім часом змінили наше сприйняття театрального світу і театру. Це пов'язано з тим, що дискусії стали більш активними, і ми можемо отримувати актуальну інформацію про проекти та вистави, які резонують з нами. Цікаві також особисті рефлексії критиків і

серйозних глядачів, які згодом стають для багатьох референсом. Фейсбук все ще залишається паралельним всесвітом?

Чи для багатьох людей він вже є основним? Я думаю, що так. Facebook – це платформа для спілкування, не більше, не менше» [17].

Також до умовного рейтингу театральних лідерів (за кількістю підписників) входять Римма Жубіна (її сторінка має майже 14 000 підписників) та Лілія Ребрик (актриса Молодого театру та телеведуча також має майже 14 000 підписників). Значну кількість прихильників має актриса Олеся Жураківська - близько 7 000 підписників. Стільки ж підписників у Ярослави Кравченко - близько 7 000. Ольга Сумська (49 000 підписників) та Ахтем Сеїтаблаєв (37 000 підписників) займають окремі рядки в цій ієрархії значущості FB.

Серед столичних театрів найбільшу базу підписників має Київський театр «Молодість», який наразі налічує понад 17 000 підписників. Нещодавно кількість підписників театру «Актор» підскочила до 9 700. Найактивнішим театром у регіоні є театр «Золоті ворота». Незважаючи на те, що це критий театр, його офіційна сторінка у Фейсбуці має «вподобання на його офіційній сторінці у Facebook близько 8 000 прихильників. Сторінка Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра має «Подобається! з 10 632 прихильниками, які натиснули на неї.

Схожа ситуація у Національному театрі у цій сфері.

Тим не менш, не всі сучасні театральні кумири та лідери активні у Facebook. Наприклад, Станіслав Бохран (за деякими даними, найдорожчий український актор) має власну сторінку в соціальній мережі, але лише 36 офіційно зареєстрованих друзів. Цей видатний актор, вочевидь, не виявляє ніякої мережевої енергії і, ймовірно, просто спостерігає за маневрами та бійками інших гравців зі своєї Facebook-вежі. «А Олег Бергеріс каже.

Деякі театральні режисери взагалі не зареєстровані в соцмережі Цукерберга. Дмитро Богомазов, головний режисер Національного драматичного театру імені Івана Франка, не зареєстрований у Facebook. Як і

Андрій Білоус (художній керівник Молодого театру). Щоправда, А. Білоус віддає перевагу Інстаграму - ще одному популярному хабу в театральній комунікаційній мережі. Instagram дозволяє легко і швидко створювати контент. І саме молодь здебільшого «сидить» в Instagram і переглядає сторінки топових акторів» [17].

Тож очевидно, що виграють ті, хто створює крутий контент і користується популярністю. Зрештою, одна сторінка топового актора може продати квитки на всі його шоу. З іншого боку, хоча Facebook залишається своєрідною академією, ця соціальна мережа також дозволяє «оцифрувати» певні показники театрального успіху. «Лайки», звісно. чим більше людей «ділиться» і «коментує», тим більше підписників має діяльність, тим популярнішою вона стає [17].

Професійна група «Театральна комунікація» існує у Facebook вже більше чотирьох років. За цей час вона об'єднала під своїм прапором близько 3 000 підписників. Причому без жодної реклами чи активного просування. Спочатку група була «вузькоспрямованою», висвітлювала діяльність Чернівецького театру. Згодом модераторка «Театральної комунікації», акторка Світлана Слей, дещо розширила тематику та посилила обмін інформацією між українськими театрами. Таким чином, кількість підписників почала зростати.

Також, на думку театрального блогера і тренера Сергія Вінченка, інтернет спричиняє тектонічні зрушення на українській сцені. Фейсбук витіснив традиційні ЗМІ на кілька стадіонних кіл. Перше і найголовніше - це швидкість поширення інформації (нерідко прем'єри транслюються і оцінюються безпосередньо під час вистав). Крім того, палітра думок багаторазово розширилася, а об'єднуюча позиція відходить у минуле, змушуючи театр вступати в діалог і опановувати комунікаційні стратегії. Театральні люди перестали бути чужими міфами, а пройшли ритуали ініціації у Фейсбуці. Це може бути як корисним, так і дуже небезпечним. Армія шанувальників і добре розвинені індивідуальні акторські бренди, безумовно,

збільшують аудиторію і популярність актора. Справедливо і протилежне. Театральні актори без базових комунікативних навичок і психологічного захисту, такі як Іфтіхіяндра, можуть бути серйозно травмовані, коли потрапляють у світ Facebook. У деяких випадках вони формально відмовляються від своєї присутності у Facebook (починаючи від нестворення профілю і закінчуючи його видаленням внаслідок негативного досвіду).

Нарешті стали доступними елементи театральної дискусії. А монополія мистецтвознавців на право незалежної публічної оцінки дедалі більше розмивається. З'являється публічна дискусія (і не лише театральна). Все, що обговорювалося за лаштунками, стає публічним, розширюється коло співчуваючих і однодумців, формуються ініціативні групи. Як наслідок, питання, які, здавалося б, були вирішені і «узгоджені», вже докорінно змінюються.

Не можна забувати, що, хоча мистецтво є мистецтвом, театр, як і будь-який інший бізнес, прагне отримувати прибуток. І театри без бюджетної підтримки, де важливий кожен проданий квиток, першими зрозуміли потенціал Facebook. Базовий досвід театрів в інших країнах та дослідження інструментів суміжних галузей (шоу-бізнесу) заслуговують на увагу. Крім того, все частіше з'являються приклади театральних SMM, зокрема квиткових лотерей [17].

Іншими словами, для одних Facebook є інструментом для досягнення своїх цілей, а для інших - справжнім хронофагом. Певні особи та організації можуть отримати велику користь від Facebook, тоді як інші створюють чорну діру, яка висмоктує час і гроші [17].

Очевидно також, що Facebook, як і Instagram, вже скоротив свої основні функції, особливо у сфері театру. Інформаційна функція (коли, де, що). Комерційна функція (що, де, скільки). Дискусійна функція (хто винен).

І сьогодні український театр дуже виграє від соціальних мереж в інформаційному плані, адже це відкрите поле для піару, багато нових проєктів

і просування нових імен. Навіть невідомі театри мають можливість заявити про себе, якщо є цікаві можливості [17].

Залучення новітніх інтернет-технологій у розвиток театру є вимогою часу, що особливо проявилось під час карантину 2020 року. Тому подальше використання цифрових технологій є незворотнім процесом.

У зв'язку з цим важливо, що в Україні розпочато створення першого в країні цифрового театрального архіву. Цей цифровий театральний архів оброблятиме та зберігатиме інформацію про вистави в різних театрах України та стане зручним і доступним веб-ресурсом. Цифровий театральний архів буде доступний як для науковців та представників театральної спільноти, так і для широкої аудиторії. Проєкт реалізується Національною спілкою театральних діячів України за підтримки Українського культурного фонду. Кураторка проєкту - театрознавиця, докторка мистецтвознавства, професорка Ганна Веселовська НСТДУ вже здійснила низку технічних заходів для запуску повноцінної національної театральної бази даних за підтримки УКФ, вивчивши досвід колег у європейських інституціях. До кінця 2020 року інформація про вистави, поставлені в українських театрах у 2015-2019 роках, буде зібрана, оброблена та опублікована на спеціальному вебсайті. Запуск сайту заплановано на вересень-жовтень цього року. Організатори запрошують до участі в цьому процесі всі українські театральні колективи різного спрямування та форми власності. Проєкт масштабний і має кілька етапів. Результатом стане спеціалізований ресурс, який надаватиме користувачам доступну та об'єктивну інформацію про театральне мистецтво в Україні. Крім того, створення єдиної театральної бази даних є важливим для повного розуміння всіх процесів, що відбуваються в театральному секторі, а також місця і ролі театру в культурному контексті країни [18].

Таким чином, сучасний театр є неймовірно багатим, захоплюючим і міждисциплінарним, що є наочною ілюстрацією буму інформаційних медіа та процесуального характеру всієї мистецької діяльності сьогодні.

Отже, зміни в театрі неминучі. Театри - це не музеї. Останніми роками це підтвердилося. Змінюється мова, лексика, персонажі, ситуації та засоби вираження. Змінюється суспільство, і театр вчиться це фіксувати і зображати. І це найважливіший триумф українського театру [4].

Висновки до розділу 2

Український театр, як невід'ємна частина нашої культурної спадщини, пройшов довгий і складний шлях розвитку. Від давніх обрядів і вертепів до сучасних експериментальних постановок, українська сцена завжди віддзеркалювала суспільні процеси, культурні особливості та національну ідентичність.

Свої корені український театр має в давньоруських часах. Церковно-обрядовий театр, скоморохи як перші професійні актори – все це було зародженням того різноманіття форм і жанрів, яке ми бачимо сьогодні. Козацька доба принесла розвиток шкільного театру та лірництва, а 19 століття ознаменувалося заснуванням перших стаціонарних театрів та появою професійних труп.

20 століття стало періодом розквіту національних театрів та аматорського руху. Однак, ідеологічні обмеження радянської доби суттєво вплинули на розвиток театру.

Сучасний український театр – це поєднання традицій і новацій. Він відзначається різноманітністю жанрів, актуальною тематикою та інтерактивністю. Зростає роль незалежних театрів, які часто експериментують з формами і змістами.

Серед викликів, з якими стикається сучасний український театр, можна виділити: фінансування - нестача коштів на розвиток, особливо незалежних театрів; аудиторія - зміна смаків глядачів, потреба у нових форматах; конкуренція з іншими видами мистецтва (телебачення, кіно, інтернет); збереження національних традицій - пошук балансу між традиціями і сучасними тенденціями.

Український театр сьогодні – це живий організм, який постійно розвивається і змінюється. Він віддзеркалює суспільство, його проблеми і прагнення. І саме завдяки театру ми можемо краще зрозуміти себе і світ навколо нас. Майбутнє українського театру залежить від збереження традицій, сміливих експериментів і підтримки з боку держави, меценатів і глядачів

РОЗДІЛ 3

ТЕАТР «ГАРМИДЕР»: НОВА ТЕАТРАЛЬНА ПРАКТИКА

3.1. Історія театру «Гармидер»

Театр «Гармидер» – це яскраве явище сучасного українського театру, яке заслуговує на детальне дослідження. Цей розділ присвячений історії створення театру, його розвитку та місцю в загальному контексті українського театрального процесу. Аналіз діяльності «Гармидеру» дозволить зрозуміти особливості його творчого почерку, внесок у розвиток українського театру та перспективи подальшого розвитку [7].

Театр «Гармидер» зародився в 2003 році в Луцьку як невелика театральна студія. Ініціаторами його створення стали Руслана і Павло Порицькі та Алла Доманська, вихідці з театр-студії «Синій птах». Основною метою засновників було створення простору для експериментів, пошуку нових форм театрального мистецтва та виходу за межі традиційної драматургії.

Початковий період діяльності театру характеризувався невеликими постановками, які відбувалися на експериментальних майданчиках. Однак з часом театр набув популярності і став одним з провідних незалежних театрів України. У 2008 році «Гармидер» переїхав до Луцького районного будинку культури, а в 2019 році здобув статус громадської організації і відкрив власний сценічний простір «Гармидер ангар-stage».

Театр «Гармидер» – це не просто ще один театральний колектив в Україні. Це потужний культурний феномен, який вніс значний вклад у розвиток сучасного українського театру. «Гармидер» за короткий час став одним з найвпливовіших незалежних театрів країни.

Театр постійно шукає нові форми вираження, виходить за межі традиційної драматургії, використовує нестандартні сценічні простори. Це дозволяє йому створювати унікальні вистави, які вражають своєю

оригінальністю та неординарністю. Постановки «Гармидеру» часто торкаються актуальних соціальних проблем, звертають увагу на важливі суспільні питання. Театр не боїться порушувати гострі теми та провокувати дискусії. Театр тісно пов'язаний з Луцьком, досліджує його історію та культуру. Це дозволяє створювати вистави, які мають глибокий регіональний контекст, але водночас є актуальними для всієї України. Багато постановок передбачають активну участь глядачів, створюючи атмосферу спільності та співтворчості. Це робить театральне досвід більш насиченим і запам'ятовується.

«Гармидер» активно експериментує з різними жанрами, що сприяє розвитку українського театру в цілому. Театр довів, що театр може бути не тільки місцем для розваг, але й платформою для соціальних змін, освіти та самопізнання. Театр активно співпрацює з молодими українськими драматургами, сприяючи популяризації їхніх творів. Це дає можливість молодим авторам знайти свою аудиторію та розвиватися як творці. «Гармидер» приваблює молоду аудиторію, яка цікавиться сучасним мистецтвом і новими форматами. Це сприяє оновленню театрального глядача і розширенню його інтересів. Створення власного сценічного простору «Гармидер ангар-stage» сприяло розвитку театрального життя в Луцьку та Волинській області. Це доводить, що якісний театр може успішно функціонувати не тільки у великих містах [20].

«Гармидер» – це не просто театр, це явище, яке змінює український театр. Він доводить, що театр може бути не тільки розвагою, але й потужним інструментом соціальних змін. Театр, який змушує задуматися, відчувати і діяти.

Театр «Гармидер» – це яскравий приклад того, як невелика ініціатива може перерости в значущий культурний проєкт. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та відкритістю до нових ідей театр вносить значний внесок у розвиток українського театру. «Гармидер» є своєрідною лабораторією, де народжуються нові ідеї і формуються нові театральні мови.

3.2. «Гармидер» у сучасній театральній культурі України

Театр «Гармидер» – це не просто ще один театральний колектив в Україні. Це потужний культурний феномен, який вніс значний вклад у розвиток сучасного українського театру. Створений у 2003 році в Луцьку, «Гармидер» за короткий час став одним з найвпливовіших незалежних театрів країни.

Однією з ключових особливостей театру є його експериментальність. «Гармидер» постійно шукає нові форми вираження, виходить за межі традиційної драматургії, використовує нестандартні сценічні простори. Це дозволяє йому створювати унікальні вистави, які вражають своєю оригінальністю та неординарністю. Поєднання різних видів мистецтва (театру, музики, танцю, візуального мистецтва) в одній виставі, активна залучення глядача до дії, створення атмосфери спільності та співтворчості – все це є невід'ємними елементами естетики «Гармидеру»[20].

Важливим аспектом творчості театру є його соціальна заангажованість. Постановки «Гармидеру» часто торкаються актуальних соціальних проблем, звертають увагу на важливі суспільні питання. Театр не боїться порушувати гострі теми та провокувати дискусії. Місцева ідентичність також є важливим компонентом творчості театру. Тісний зв'язок з Луцьком, дослідження його історії та культури дозволяють створювати вистави, які мають глибокий регіональний контекст, але водночас є актуальними для всієї України.

Щодо жанрових особливостей, то репертуар «Гармидеру» надзвичайно різноманітний. Тут можна знайти документальний театр, перформанс, site-specific performance, об'єктовий театр та мультимедійний театр. Така жанрова різноманітність свідчить про постійний пошук нових форм вираження і бажання експериментувати.

Важливу роль у творчості театру відіграють сучасні технології. Використання відеопроєкцій, звукових ефектів, інтерактивних елементів дозволяє створювати більш складні і багатошарові вистави, залучати глядачів до взаємодії з виставою та робити її більш динамічною та захоплюючою.

Вистава «Кінь, який їздив верхи» театру «Гармидер» є яскравим прикладом того, як цей театральний колектив втілює у життя свої експериментальні підходи та соціальну заангажованість. Розглянемо детальніше, як саме це відбувається на прикладі цієї постановки.

Основою вистави стала п'єса Дороти Масловської «Все у нас гаразд». Однак, «Гармидер» не просто перенесли цю п'єсу на сцену, а запропонували власне бачення, акцентуючи на актуальних для українського суспільства проблемах. Вистава стала своєрідним дзеркалом, яке відображає сучасну молодь, її цінності, проблеми та пошуки ідентичності[31].

Сценографія вистави була максимально лаконічною, створюючи відкритий простір для інтерпретації, це дозволило акцентувати увагу на акторах та їхній грі. Костюми були простими, але водночас символічними, підкреслюючи соціальний статус та внутрішній світ персонажів, музичне оформлення вистави - різноманітне, від класичної до сучасної, підкреслюючи драматизм та емоційність сцен. Світло використовувалося для створення різних атмосфер, підкреслення важливих моментів і створення особливого настрою.

Актори в цій виставі виступали не просто виконавцями ролей, а справжніми співтворцями. Вони не тільки грали своїх персонажів, але й активно взаємодіяли з глядачами, створюючи атмосферу інтерактивності.

Вистава «Кінь, який їздив верхи» була побудована таким чином, щоб залучити глядача до активної участі. Інтерактивні елементи, звернення до глядачів під час вистави, створення атмосфери довіри – все це сприяло тому, що глядач не просто спостерігав за дією, а ставав її учасником.

Вистава «Кінь, який їздив верхи» є яскравим прикладом того, як театр «Гармидер» втілює свої основні принципи:

- Експериментальність - нестандартний підхід до інтерпретації тексту, використання нетрадиційних сценічних рішень.
- Соціальна заангажованість - підняття актуальних проблем суспільства, звернення до молодіжної аудиторії.

→ Інтерактивність - активна взаємодія з глядачем, створення атмосфери спільності.

→ Місцева ідентичність - хоча вистава заснована на польській п'єсі, вона знаходила відгук у української аудиторії завдяки актуалізації проблем[31].

Вистава «Кінь, який їздив верхи» є яскравим прикладом того, як театр «Гармидер» створює сучасне, актуальне і водночас провокативне мистецтво. Використання різних театральних засобів, інтерактивність та соціальна заангажованість роблять вистави театру незабутніми. «Гармидер» не просто розважає глядача, а змушує його задуматися, відчувати і діяти.

Театр «Гармидер» – це не просто розвага, це потужний інструмент соціальних змін, освіти та самопізнання. Він змушує задуматися, відчувати і діяти. «Гармидер» – це театр, який створює майбутнє.

«Гармидер» – це яскравий приклад сучасного українського театру, який активно експериментує з формами і змістами. Поєднання традиційних театральних засобів з новими технологіями, соціальна заангажованість і інтерактивність роблять вистави театру унікальними та актуальними. «Гармидер» не просто розважає глядача, а змушує задуматися, відчувати і діяти.

Одним з найважливіших внесків «Гармидеру» є розширення жанрових меж. Театр постійно експериментує з різними форматами, виходячи за рамки традиційної драматургії. Це дозволяє йому створювати унікальні вистави, які не просто розважають, а й змушують задуматися, відчувати та діяти. «Гармидер» довів, що театр може бути не тільки місцем для розваг, але й платформою для соціальних змін, освіти та самопізнання.

Важливим аспектом діяльності театру є популяризація сучасної української драматургії. «Гармидер» активно співпрацює з молодими українськими драматургами, даючи їм можливість знайти свою аудиторію та розвиватися як творці. Це сприяє оновленню репертуару українських театрів і стимулює розвиток драматургії.

«Гармидер» також відіграє важливу роль у формуванні нового театрального глядача. Театр приваблює молоду аудиторію, яка цікавиться сучасним мистецтвом і новими форматами. Це сприяє оновленню театрального глядача і розширенню його інтересів [32]. Зокрема, засновниця асоціації «Український незалежний театр» Влада Білозоренко зазначає, що сучасний театр виконує роль «творчо-соціальної терапії» і залучає глядачів до діалогу, що сприяє оновленню театральної аудиторії. Вона підкреслює, що театр не боїться порушувати болючі соціальні теми, тим самим привертаючи увагу молоді, зацікавленої у важливих питаннях сучасності [47].

Створення власного сценічного простору «Гармидер ангар-stage» стало ще одним важливим кроком для розвитку театру. Це дозволило не тільки створити унікальний простір для експериментів, але й стимулювало розвиток театрального життя в Луцьку та Волинській області. «Гармидер» довів, що якісний театр може успішно функціонувати не тільки у великих містах.

«Гармидер» є одним з лідерів незалежного українського театру. Він задає нові стандарти, визначає тенденції та формує смаки нової аудиторії. Театр «Гармидер» – це не просто театр, це явище, яке змінює український театр. Він доводить, що театр може бути не тільки розвагою, але й потужним інструментом соціальних змін.

Таким чином, театр «Гармидер» відіграє важливу роль у розвитку сучасного українського театру. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та відкритістю до нових ідей театр вносить значний внесок у розвиток українського театру. «Гармидер» – це не просто театр, це явище, яке змінює український театр. Він доводить, що театр може бути не тільки розвагою, але й потужним інструментом соціальних змін. Театр, який змушує задуматися, відчувати і діяти.

Театр «Гармидер» – це не просто театральний колектив, а потужний культурний рух, який активно формує обличчя сучасної української культури. «Гармидер» за короткий час став одним із найвпливовіших незалежних театрів країни. Своїми експериментальними постановками, соціальною

заангажованістю та інтерактивністю, театр не лише розширює межі театрального мистецтва, але й впливає на суспільні процеси, формує культурну ідентичність та сприяє розвитку регіональної культури.

Театр демократизує мистецтво, руйнуючи стереотипи про театр як елітарний вид мистецтва. Своїми інтерактивними виставами, які часто відбуваються у нестандартних локаціях, театр залучає широку аудиторію, роблячи мистецтво доступним для всіх. Постановки «Гармидеру» часто порушують гострі соціальні проблеми, провокуючи дискусії та спонукаючи до активних дій. Театр стає платформою для вираження громадянської позиції та об'єднання людей навколо важливих питань [31]. Режисерка Руслана Порицька зазначає: «Наші вистави є живими, ми взаємодіємо з глядачами через діалоги після вистав, організовуємо документальні проєкти, що відображають суспільні явища. Це дозволяє не лише розвивати мистецтво, але й об'єднувати людей навколо важливих соціальних тем» [22].

«Гармидер» активно досліджує українську історію та культуру, створюючи вистави, які допомагають зберегти та популяризувати національні цінності. Театр також сприяє розвитку регіональної культури. Створення власного сценічного простору «Гармидер ангар-stage» стало важливим кроком для розвитку театрального життя в Луцьку та Волинській області. «Гармидер» довів, що якісний театр може успішно функціонувати не тільки у великих містах.

Він постійно експериментує з формами та жанрами, впроваджуючи нові технології в театральне мистецтво. Це стимулює розвиток українського театру в цілому і робить його більш сучасним та актуальним. Театр створює унікальний культурний простір, де люди можуть зустрічатися, спілкуватися та обмінюватися ідеями. «Гармидер» стає центром культурного життя міста та регіону.

Вплив «Гармидеру» виходить за межі театральних сцен. Вистави театру часто провокують дискусії та змушують глядачів переосмислити власні цінності та погляди на світ. Театр підвищує інтерес до сучасного українського мистецтва, роблячи його більш доступним і цікавим для широкої аудиторії. «Гармидер»

також сприяє створенню позитивного іміджу України, демонструючи світові, що в Україні є талановиті митці, які створюють сучасне і актуальне мистецтво.

«Гармидер» – це не просто театр, це потужний культурний рух, який змінює обличчя сучасної України. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та відкритістю до нових ідей театр вносить значний внесок у розвиток української культури. «Гармидер» – це театр, який не просто розважає, а й надихає, провокує і змушує задуматися.

Таким чином, театр «Гармидер» відіграє ключову роль у формуванні сучасної української культури. Він не тільки розширює межі театрального мистецтва, але й впливає на суспільні процеси, формує культурну ідентичність та сприяє розвитку регіональної культури. «Гармидер» – це театр, який не просто відповідає на виклики часу, а й задає нові тренди і напрямки розвитку українського мистецтва [39].

Висновки до розділу 3

Театр «Гармидер» – це не просто ще один пункт у культурному ландшафті України, а скоріше потужний магніт, що притягує до себе всіх, хто прагне нестандартних рішень, глибинних роздумів і нових вражень. Зародившись у Луцьку як невелика театральна студія, він швидко переріс у масштабний проект, який вплинув не лише на театральне мистецтво України, а й на її культурну тканину в цілому.

Однією з найвиразніших рис «Гармидеру» є його експериментальність. Театр постійно шукає нові форми вираження, виходить за межі традиційної драматургії та використовує нестандартні сценічні простори. Це дозволяє йому створювати унікальні вистави, які вражають своєю оригінальністю та неординарністю. Поєднання різних видів мистецтва, активна залучення глядача до дії, створення атмосфери спільності та співтворчості – все це є невід'ємними елементами естетики «Гармидеру».

Важливим аспектом творчості театру є його соціальна заангажованість. Постановки «Гармидеру» часто торкаються актуальних соціальних проблем,

звертають увагу на важливі суспільні питання. Театр не боїться порушувати гострі теми та провокувати дискусії. Місцева ідентичність також є важливим компонентом творчості театру. Тісний зв'язок з Луцьком, дослідження його історії та культури дозволяють створювати вистави, які мають глибокий регіональний контекст, але водночас є актуальними для всієї України.

«Гармидер» – це платформа для соціальних змін, освіти та самопізнання. Театр активно співпрацює з молодими українськими драматургами, сприяючи популяризації їхніх творів. Це дає можливість молодим авторам знайти свою аудиторію та розвиватися як творці. «Гармидер» приваблює молоду аудиторію, яка цікавиться сучасним мистецтвом і новими форматами. Це сприяє оновленню театрального глядача і розширенню його інтересів. Створення власного сценічного простору «Гармидер ангар-stage» сприяло розвитку театрального життя в Луцьку та Волинській області. Це доводить, що якісний театр може успішно функціонувати не тільки у великих містах.

«Гармидер» – явище, яке змінює український театр. Він доводить, що театр може бути не тільки розвагою, але й потужним інструментом соціальних змін. Театр, який змушує задуматися, відчувати і діяти.

Вплив «Гармидеру» виходить за межі театральних сцен. Вистави театру часто провокують дискусії та змушують глядачів переосмислити власні цінності та погляди на світ. Театр підвищує інтерес до сучасного українського мистецтва, роблячи його більш доступним і цікавим для широкої аудиторії. «Гармидер» також сприяє створенню позитивного іміджу України, демонструючи світові, що в Україні є талановиті митці, які створюють сучасне і актуальне мистецтво.

«Гармидер» - потужний культурний рух, який змінює обличчя сучасної України. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та відкритістю до нових ідей театр вносить значний внесок у розвиток української культури. «Гармидер» – це театр, який не просто відповідає на виклики часу, а й задає нові тренди і напрямки розвитку українського мистецтва.

Підсумовуючи, можна сказати, що театр «Гармидер» – це яскраве явище сучасного українського мистецтва, яке має значний вплив на розвиток культури

в країні. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та інтерактивністю, театр не лише розширює межі театрального мистецтва, але й впливає на суспільні процеси, формує культурну ідентичність та сприяє розвитку регіональної культури.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження ми прийшли до наступних висновків. Театр, як невід'ємна частина людської культури, протягом століть зазнавав значних трансформацій, відображаючи зміни в суспільстві, мисленні та естетичних ідеалах. Від давніх містерій до сучасних експериментальних постановок, театр завжди був дзеркалом своєї епохи, відображаючи її радощі та турботи, мрії та страхи.

Функції театру в суспільстві завжди були багатограними. Він служив засобом виховання, розваги, політичної пропаганди, релігійного культу. Театр дозволяв людям ідентифікувати себе з героями, співпереживати їм, осмислювати власне життя в контексті загальнолюдських проблем. У сучасному світі театр продовжує бути важливим соціальним, сенсоутворюючим, терапевтичним чинником. Він стає платформою для дискусій про актуальні проблеми, експериментальних пошуків нових форм вираження, а також інструментом для створення спільнот та зміцнення соціальних зв'язків.

Театр – це синтез мистецтв, який дозволяє досягти синергетичного ефекту. Взаємодія театру з літературою, музикою, образотворчим мистецтвом, танцем та іншими видами мистецтва створює унікальний світ, в якому слова, мелодії, образи та рухи об'єднуються в єдине ціле. Театр також тісно пов'язаний з іншими сферами культури: філософією, соціологією, психологією. Ця взаємодія дозволяє театрові відображати складність і багатогранність людського буття, а також впливати на свідомість і поведінку людей.

Сучасний театр характеризується великою різноманітністю стилів, жанрів та форм. Експерименти з формою, використання нових технологій, звернення до актуальних соціальних проблем – все це відбивається в сучасних театральних постановках. Однак, незважаючи на всю свою різноманітність, сучасний театр продовжує зберігати ті фундаментальні принципи, які були закладені в нього ще

в давнину. Це мистецтво, яке здатне викликати емоції, змусити замислитися, змінити світогляд.

Український театр, як невід’ємна частина нашої культурної спадщини, пройшов довгий і складний шлях розвитку. Від давніх обрядів і вертепів до сучасних експериментальних постановок, українська сцена завжди віддзеркалювала суспільні процеси, культурні особливості та національну ідентичність.

Сучасний український театр – це поєднання традицій і новацій. Він відзначається різноманітністю жанрів, актуальною тематикою та інтерактивністю. Зростає роль незалежних театрів, які часто експериментують з формами і змістами.

Серед викликів, з якими стикається сучасний український театр, можна виділити: фінансування - нестача коштів на розвиток, особливо незалежних театрів; аудиторія - зміна смаків глядачів, потреба у нових форматах; конкуренція з іншими видами мистецтва (телебачення, кіно, інтернет); збереження національних традицій - пошук балансу між традиціями і сучасними тенденціями.

Український театр сьогодні – це живий організм, який постійно розвивається і змінюється. Він віддзеркалює суспільство, його проблеми і прагнення. І саме завдяки театру ми можемо краще зрозуміти себе і світ навколо нас. Майбутнє українського театру залежить від збереження традицій, сміливих експериментів і підтримки з боку держави, меценатів і глядачів.

Театр «Гармидер» – це не просто ще один пункт у культурному ландшафті України, а скоріше потужний магніт, що притягує до себе всіх, хто прагне нестандартних рішень, глибинних роздумів і нових вражень. Зародившись у Луцьку як невелика театральна студія, він швидко переріс у масштабний проєкт, який вплинув не лише на театральне мистецтво України, а й на її культурну тканину в цілому.

Однією з найвиразніших рис «Гармидеру» є його експериментальність. Театр постійно шукає нові форми вираження, виходить за межі традиційної

драматургії та використовує нестандартні сценічні простори. Це дозволяє йому створювати унікальні вистави, які вражають своєю оригінальністю та неординарністю. Поєднання різних видів мистецтва, активна залучення глядача до дії, створення атмосфери спільності та співтворчості – все це є невід'ємними елементами естетики «Гармидеру».

Важливим аспектом творчості театру є його соціальна заангажованість. Постановки "Гармидеру" часто торкаються актуальних соціальних проблем, звертають увагу на важливі суспільні питання. Театр не боїться порушувати гострі теми та провокувати дискусії. Місцева ідентичність також є важливим компонентом творчості театру. Тісний зв'язок з Луцьком, дослідження його історії та культури дозволяють створювати вистави, які мають глибокий регіональний контекст, але водночас є актуальними для всієї України.

"Гармидер" – це платформа для соціальних змін, освіти та самопізнання. Театр активно співпрацює з молодими українськими драматургами, сприяючи популяризації їхніх творів. Це дає можливість молодим авторам знайти свою аудиторію та розвиватися як творці. "Гармидер" приваблює молоду аудиторію, яка цікавиться сучасним мистецтвом і новими форматами. Це сприяє оновленню театрального глядача і розширенню його інтересів. Створення власного сценічного простору "Гармидер ангар-stage" сприяло розвитку театрального життя в Луцьку та Волинській області. Це доводить, що якісний театр може успішно функціонувати не тільки у великих містах.

"Гармидер" – це явище, яке змінює український театр. Він доводить, що театр може бути не тільки розвагою, але й потужним інструментом соціальних змін. Театр, який змушує задуматися, відчувати і діяти.

Вплив "Гармидеру" виходить за межі театральних сцен. Вистави театру часто провокують дискусії та змушують глядачів переосмислити власні цінності та погляди на світ. Театр підвищує інтерес до сучасного українського мистецтва, роблячи його більш доступним і цікавим для широкої аудиторії. "Гармидер" також сприяє створенню позитивного іміджу України, демонструючи світові, що в Україні є талановиті митці, які створюють сучасне і актуальне мистецтво.

Це потужний культурний рух, який змінює обличчя сучасної України. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та відкритістю до нових ідей театр вносить значний внесок у розвиток української культури. "Гармидер" – це театр, який не просто відповідає на виклики часу, а й задає нові тренди і напрямки розвитку українського мистецтва.

Отож, «Гармидер» – це яскраве явище сучасного українського мистецтва, яке має значний вплив на розвиток культури в країні. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та інтерактивністю, театр не лише розширює межі театрального мистецтва, але й впливає на суспільні процеси, формує культурну ідентичність та сприяє розвитку регіональної культури. "Гармидер" – це не просто театр, це потужний культурний рух, який змінює обличчя сучасної України.

Театр активно експериментує з формами і змістами. Поєднання традиційних театральних засобів з новими технологіями, соціальна заангажованість і інтерактивність роблять вистави театру унікальними та актуальними. "Гармидер" не просто розважає глядача, а змушує задуматися, відчувати і діяти.

«Гармидер» як потужний культурний рух, який змінює обличчя сучасної України. Своїми експериментами, соціальною заангажованістю та відкритістю до нових ідей театр вносить значний внесок у розвиток української культури. "Гармидер" – це театр, який не просто відповідає на виклики часу, а й задає нові тренди і напрямки розвитку українського мистецтва.

Театр – це живий, динамічний феномен, який постійно розвивається і змінюється. Він віддзеркалює суспільство, в якому існує, і водночас впливає на нього. Театр – мистецтво, яке здатне збагатити наше життя, допомогти нам краще зрозуміти себе та світ навколо нас. Український театр, як невід’ємна частина нашої культурної спадщини, має великі перспективи для розвитку і продовжує відігравати важливу роль у формуванні національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апчел О. А. Документальний театр у контексті сучасної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 22 с.
2. Васильєв С. Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 50–57.
3. Визначні митці українського театру. *Освіта.UA*. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10884/> (дата звернення: 25.09.2024).
4. Високе мистецтво чи молитва за упокій: чому міленіали не ходять в театр? – bit.ua Медіа про життя і технології в ньому. *bit.ua Медіа про життя і технології в ньому*. URL: <https://bit.ua/2019/12/vysoke-mystetstvo-and-milenialy> (дата звернення: 25.09.2024).
5. Виткалов С. Український театр крізь призму регіонального глядача. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. 2022. Т. 38. С. 169–173. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.486> (дата звернення: 25.09.2024).
6. Вишневецький А. Театр абсурду «Різниця». *Дніпро*. 2014. № 6. С. 18–27.
7. Гармидер [Електронний ресурс] : сайт. – 2011-2021. – Режим доступу : <http://garmyder.org/> (дата звернення: 22.10.2024).
8. Гармидер. Створити театр у ангарі • Ukraïner. *Ukraïner*. URL: <https://www.ukraïner.net/harmyder/> (дата звернення: 25.09.2024).
9. Гнатюк, Л. «Синій птах» та «Лісова пісня» крізь призму філософії символізму / Л. Гнатюк // Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури : наук. зб. : матеріали 3 Всеукр. наук.-практ. конф., 24-25 лют. 2006 р., с. Колодяжне / Упр. культури і туризму Волин. облдержадмін. [та ін.] ; [відп. за вип.: А. Силук, В. Комзюк]. Луцьк, 2006. Вип. 3. С. 55–57. Бібліогр.: 6 назв.

10. Грабовська В. В., Чебикіна М. В. Дослідження досвіду формування інтер'єру сучасного театру імпровізації : thesis. 2017. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/9263> (дата звернення: 25.09.2024).
11. Гринишина М., Панасюк В. Український театр корифеїв у «кривому дзеркалі» російської пародії. *Вісник КНУКІМ. серія «мистецтвознавство»*. 2022. № 46. С. 18–26. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257953> (дата звернення: 25.09.2024).
12. Грисюк В. Український театр: пережиток минулого чи грандіозний проєкт майбутнього? / В. Грисюк // *Об'єктив*. 2011. № 8. С. 14.
13. Дем'яненко С. Фестиваль театрального мистецтва «коломиїські представлення»: становлення та розвиток. *Collection of scientific works «Notes on Art Criticism»*. 2019. Т. 36. URL: <https://doi.org/10.32461/190676> (дата звернення: 25.09.2024).
14. День театру: як формувалася драматургія в Україні | Український інтерес. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/articles/1016086-1016086> (дата звернення: 25.09.2024).
15. Дмитренко А. А. Театр / А. А. Дмитренко // Країнознавча характеристика Чеської Республіки : колект. монографія / М-во освіти і науки України, Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Ф-т міжнар. відносин. Луцьк, 2015. С. 548–552.
16. Дружинович Л. Кубок ректора відвоював «Кабмін» / Л. Дружинович // 2010. Берез. (№ 3). С. 20.
17. Заворотній О. Т. Театр і життя / О. Т. Заворотній // Проблеми педагогічних технологій : зб. наук. пр. / Луц. ін-т розвитку людини відкритого міжнар. ун-ту розвитку людини «Україна», Волин. акад. дім ; [Голов. ред. В. С. Зубович]. Луцьк, 2007. Вип. 1-4 (34-37). С. 229–239.
18. Кисіль О. Г. Український театр : дослідження / О. Г. Кисіль. Київ : Мистецтво, 1968. 260 с.
19. Кисіль О. Український театр. Київ. 72 с.

20. Коваль І. М. Ціннісно-орієнтована організація діяльності сучасного українського репертуарного театру. *Вісник економіки транспорту і промисловості*. 2018. № 62. URL: <https://doi.org/10.18664/338.47:338.45.v0i62.133645> (дата звернення: 25.09.2024).
21. Конєва Т. Пейзаж тайого художнє оформлення у драмах «Синій птах» М. Метерлінка і «Лісова пісня» Лесі Українки / Т. Конєва, Н. Тарасова // *Філологічні науки : зб. наук. пр. / Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка*. Полтава, 2012. Вип. 11. С. 20–24. Бібліогр.: 5 назв.
22. Луцький театр «Гармидер» презентує майданчик «ГаРмИДЕр ангар-stage» [Електронний ресурс] // *Українське радіо: сайт*. 2019. Режим доступу : <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=91854> (дата звернення: 22.10.2024).
23. Мистецтво театру як колективна творчість. *Освіта.UA*. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10729/> (дата звернення: 25.09.2024).
24. Михайло Захаревич: Театр для мене – це суцільне. *Справи Сімейні*. URL: <https://familytimes.com.ua/teatr/mikhaylo-zakharevich-teatr-dlya-mene-ce-sucilne-zadovolennya> (дата звернення: 25.09.2024).
25. Мірошніченко Ю. П. Медіа України та проблеми сучасного театру. *Інформаційне суспільство*. 2014. Вип. 12, лип. - груд. С. 13–15.
26. Народний аматорський театр-студія «Гармидер». *Студія копірайтингу Ямбус – SEO та тексти!*. URL: <https://yambus.com.ua/ru/narodnij-amatorskij-teatr-studiya-garmider/> (дата звернення: 25.09.2024).
27. Незалежний театр «Гармидер» представив новий сезон: стилістку, прем'єри, пітчінг | Слово Правди - Володимирське видання. *Слово Правди - Володимирське видання | Слово Правди - Новинний тижневик міста Володимира*. URL: <https://slovopravdy.com.ua/nezalezhnyj-teatr-garmyder-predstavuyv-novuj-sezon-stylistku-prem-yery-pitchyng/> (дата звернення: 25.09.2024).
28. Несторук І. До історії Волинського українського театру в м. Луцьку / І. Несторук // *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Луцька міська громада: історія, традиції, люди : наук. зб. / Волин. обл. т-во краєзнавців [та ін.] ; упоряд.*

та відповід. за вип. Г. Бондаренко, А. Бондарчук, А. Силюк. Луцьк, 2007. Вип. 26. С. 105-107. Бібліогр.: с. 106–107.

29. Перетворення просторів • Ukraïner. *Ukraïner*. URL: <https://www.ukraïner.net/thread/peretvorennya-prostoriv/> (дата звернення: 25.09.2024).

30. Порицька Р. Суцільний гармидер / Р. Порицька ; розмову вела Т. Должко // 2006. 9 лют. (№ 1). С. 9.

31. Про мистецтво театру / [упоряд.: В. Довбищенко, Ю. Бобошко ; під заг ред. І. Чабаненка]. Київ : Мистецтво, 1954. 516 с.

32. Пригода Т., Москвич О. Медіатрансформації та івент-технології в сучасній театральній культурі: український контекст. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Вип. 35 Рівне, РДГУ, 2020. С. 115-122.

33. Ревуцький В. Сучасний стан українського театру / В. Ревуцький // Наш театр : кн. діячів укр. театр. мистецтва, 1915-1975 / Наук. т-во ім. Шевченка ; редкол. О. Лисяк та ін. ; видавн. колегія: Ю. Кононів, В. Сердюк, М. Івасівка ; обкл. виконав В. Дорошенко. Нью-Йорк [та ін.], 1975. Т. 1. С. 207–214. (Секція історії України. Комісія театрознавства).

34. Слущкий В. Український театр і війни. Історія та сьогодення. *Науковий вісник київського національного університету театру, кіно і телебачення імені і.к.карпенка-карого*. 2023. № 32. С. 70–74. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281326> (дата звернення: 25.09.2024).

35. Соболевська С. О. Український аматорський театр у культурних процесах ХХ-ХХІ століття. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 205–209.

36. Старков В. І. Вплив російської агресії на розвиток культури і мистецтва в Україні. Крим та чорноморський регіон: реконструктивний розвиток у воєнний та повоєнний період. 2024. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-398-2-37> (дата звернення: 25.09.2024).

37. Студентський театр «Гармидер» - ВСП «Горохівський фаховий коледж Львівського національного університету природокористування». *ВСП*

«Горохівський фаховий коледж Львівського національного університету природокористування». URL: <https://gfklnup.org.ua/studentskyj-teatr-harmyder> (дата звернення: 25.09.2024).

38. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Головна сторінка DSpace*. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5231> (дата звернення: 25.09.2024).

39. Театр «Гармидер» розпочав реалізацію українсько-словацького проєкту із підлітками. *Волинські новини*. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/teatr-harmyder-rozpochav-realizatsiiu-ukrayinsko-slovatskooho-proektu-iz-pidlitkamy/> (дата звернення: 25.09.2024).

40. Театральна лабораторія - Арсенал. *Арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/laboratoriya2/teatralna-laboratoriya/> (дата звернення: 25.09.2024).

41. «Театральне мистецтво» – часопис про театр і для театру | Екземпляри ХХ | Чытомо - Усе про книги. Читомо | Культура читання і мистецтво книговидання | Усе про книги | Читомо - портал про культуру читання і мистецтво книговидання. URL: <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/teatralne-mystetstvo-chasopys-pro-teatr-i-dlia-teatru/> (дата звернення: 25.09.2024).

42. Театр-студія «Гармидер» на базі університету. 1003. Світліковська О. Чергова перемога «Натхнення» / О. Світліковська // 2006. Груд. (№ 11). С. 11.

43. Україні - актуальний театр // Українська культура. 2012. № 11/12. С. 30–34.

44. Українська правда. Життя. Михайло Захаревич: Театр має працювати на створення в державі високої моралі. *Українська правда. Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/18/209601/> (дата звернення: 25.09.2024).

45. Фізичний театр як форма театрального мистецтва: український контекст / Я. Ланчак та ін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 2. С. 127–140.

URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.6.2.2023.288151> (дата звернення: 25.09.2024).

46. Хорольський В. Український театр на Волині / В. Хорольський // Наш театр : кн. діячів укр. театр. мистецтва, 1915-1975 / Наук. т-во ім. Шевченка ; редкол. О. Лисяк та ін. ; видавн. колегія: Ю. Кононів, В. Сердюк, М. Івасівка ; обкл. виконав В. Дорошенко. Нью-Йорк [та ін.], 1975. Т. 1. С. 307–308. (Секція історії України. Комісія театрознавства).

47. Цимерман Я. Польський театр історії. *Український театр*. 2015. № 4/5/6. С. 46–47.

48. Як зрозуміти сучасний театр? Гайд від українських театральних режисерів – bit.ua Медіа про життя і технології в ньому. *bit.ua Медіа про життя і технології в ньому*. URL: <https://bit.ua/2019/11/theatre-2/> (дата звернення: 25.09.2024).

49. Alvarar. Театр в Україні. *ВУЕ*. URL: https://vue.gov.ua/Театр_в_Україні (дата звернення: 25.09.2024).

50. Bortnik Z. Естетика пограниччя Волинського театру „ГаРМІДЕР»: тенденції та перспективи. *Bibliotekarz Podlaski Ogólnopolskie Naukowe Pismo Bibliotekoznawcze i Bibliologiczne*. 2023. Т. 59, № 2. С. 231–244. URL: <https://doi.org/10.36770/bp.816> (дата звернення: 25.09.2024).

51. DSpace at NLU: сучасний український театр як віддзеркалення аксіологічних пошуків. *DSpace at NLU: Home*. URL: <https://dspace.nlu.edu.ua/handle/123456789/15247> (дата звернення: 25.09.2024).