

3. Есин А. Б. Введение в культурологию [Электронный ресурс] / А. Б. Есин. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Esin\\_KultVved/\\_02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Esin_KultVved/_02.php). — Заглавие с экрана.
4. Ждан А. Н. История психологии. От античности к современности / А. Н. Ждан. — М. : Педагогическое общество России, 1999. — 620 с.
5. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. — СПб. : Издательство «Питер», 1999. — 464 с.
6. Культурология. Краткий тематический словарь [Электронный ресурс] / Под ред. Г. В. Драч, Т. П. Матяш. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Dict\\_Tem/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict_Tem/04.php). — Заглавие с экрана.
7. Леонтьев А. Н. Эмоции [Электронный ресурс] / А. Н. Леонтьев, К. В. Судаков // БСЭ. — Режим доступа : <http://bigsovcn.ru>. — Заглавие с экрана.
8. Леонтьев В. О. Классификация эмоций [Электронный ресурс] / В. О. Леонтьев. — Режим доступа : <http://emoatlas.narod.ru/book1.html>. — Заглавие с экрана.
9. Петровский А. В. Хрестоматия по психологии / А. В. Петровский. — М. : Просвещение, 1977. — 526 с.
10. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации [Электронный ресурс] : учеб. пособ. / А. В. Соколов. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. — Режим доступа: [www.i-u.ru](http://www.i-u.ru). — Заглавие с экрана.

*Надійшла до редколегії 12.04.2013 р.*

УДК 792.054

А. А. ПРУДНИКОВ

### ВИДОВИЩНА СПЕЦИФІКА ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ

*Досліджено видовищну специфіку, естетичне значення й основне художнє завдання вуличного театру.*

**Ключові слова:** *вуличний театр, видовищне мистецтво, художні надбання.*

*Исследованы зрелищная специфика, эстетическое значение и основная художественная задача уличного театра.*

**Ключевые слова:** *уличный театр, зрелищное искусство, художественный уровень.*

*The spectacle specific, aesthetic value and basic artistic task of street theater are investigated.*

**Key words:** *street theater, spectacle art, artistic level.*

Вуличний театр, як і багато інших форм театрального мистецтва, належить до видовищного соціокультурного середовища життя суспільства і є єдиним процесом, у якому розрізняються суб'єкт та об'єкт видовищ. При цьому суб'єктом є індивід, окрема соціальна група або суспільство загалом, а об'єктом — усе те, що привертає глядацьку увагу.

Вуличний театр — це не лише специфічна форма естетичної культури, але надбання театрального мистецтва загалом. У вуличному театрі є щось таке, що не тільки естетично, а й соціально, психологічно і навіть морально, хоча б на певний час об'єднує, згуртовує людей,

ініціює колективне відчуття і вияв одностайності. У цьому сенсі вуличний театр відіграє важливу й універсальну для суспільства роль соціокультурної комунікації, і має свою цілісну видовищну культуру з такими аспектами, як естетичність, художність, створена згідно з правилами мистецтва, і видовищні форми, що наявні в людській культурі й виконують розважальну або дозвільну функції.

Виникнення вуличного театру як соціокультурного явища пов'язане з початком формування театрального мистецтва. На певних етапах еволюції суспільства і культури вуличний театр, як і багато інших соціокультурних явищ, досягає піку розвитку і стає об'єктом наукової уваги та предметом теоретичного дослідження. В історії театрального мистецтва є потреба з'ясування природи вуличного театру та визначення етапів формування його нових форм. Свідомо опановуючи суть видовищного впливу на глядача, людина навчається настільки ж свідомо використовувати її заради власних потреб. Одна із сучасних дослідниць видовищних форм театрального мистецтва О. В. Шаміна зазначає: «огляд нечисленних публікацій, присвячених проблемам стану та розвитку видовищ, дозволяє стверджувати, що надзвичайно великий і різноманітний емпіричний матеріал, а також велика кількість оригінальних соціально-художніх явищ сучасності не осмислені на філософському, культурологічному рівні й не висвітлені в науковій літературі. Не вироблені точки зору щодо динаміки розвитку видовищ у зв'язку з нагальними питаннями суспільного життя, бракує повноцінного аналізу сучасного видовища як однієї з найпопулярніших форм художньої культури. Недостатньо вивченими є теоретичні питання сучасного видовища» [7]. Тези О. В. Шаміної передусім стосуються вуличного театру.

У наукових дослідженнях вуличного театру можна виокремити наявність, з одного боку, довідково-енциклопедичних видань, а з іншого — спеціальних науково-монографічних праць переважно зарубіжних дослідників.

У сучасній вітчизняній науці вуличний театр є «невід'ємною складовою частиною будь-якого свята» [1, 2, 6].

Вуличний театр є складовою людської культури. У всі часи він привертав до себе людей здатністю сильного емоційно-психологічного впливу, що зумовлено новизною побаченого, його незвичністю, красою або огидою, смішним або жахливим, добрим чи злим, сильним або вбогим, яскравою і відданою любов'ю або шаленою і непримиренною ненавистю тощо. Вуличний театр активно впливав на внутрішній світ людини, допомагаючи вирішенню питання впорядкування, гармонізації своїх відносин з природою, суспільством, державою, з одноплемінниками і співгромадянами, з друзями і ворогами.

Сучасна культурологія часто акцентує на ігровій природі культури. Це достатньо поширена позиція, що має немало прихильників,

відбита в праці Й. Хейзенги «Homo Ludens» [8]. Особливо цікавою є спроба Й. Хейзенги пов'язати ігрову імітацію зі святом. Святковий настрій — це надзвичайно важливий стимул ігрової імітації, що поступово трансформується у святкове видовище. Імітація передбачає виникнення символу і символічного відтворення імітованої дійсності, що, у свою чергу, потребує глядача, здатного оцінити ці ігрові зусилля. Свідченням символічного сприйняття й опанування світу є поширеність «двійників» людини — масок, ляльок, маскарадних костюмів, сакральна природа яких свідчить про подолання людиною кордону часу та простору, реального й гіперреального. У процесі ігрової імітації створюється паралельна реальність, відбувається подвоєння світу, усувається або посилюється відчуження реального й ілюзорного. Завдяки цьому видовищу людина долучається до світу ідеальної культури, де в межах ігрової культури намагається вирішувати загальні проблеми: страхи, стреси, очікування, сподівання і інші важливі для неї емоційні переживання, — шукає адекватної відповіді і знаходить їх. Аналізуючи означене явище, Ю. М. Лотман зазначає: «Існує певна сфера, що має ті ознаки, які приписуються замкнутому в собі простору. Тільки всередині такого простору виявляються можливими реалізація комунікативних процесів і вироблення нової інформації» [3].

Видовищні форми вуличного театру можуть мати, крім уже означених (комунікативної, естетичної та символічної), інші важливі функції. По-перше, вони, безумовно, виконують соціальну функцію, тобто слугують одним з найважливіших засобів соціалізації людини — долучення її до системи тих норм і цінностей, яка домінує в суспільстві, а також просвітницьку, освітню та виховну функції. По-друге, вуличний театр як складова видовища виконує розважальну функцію.

Слід зважати на те, що розвага посідає важливе місце в системі культурних цінностей суспільства, яке у своїй динаміці стимулює розвиток різних мистецтв, спрямованих на забезпечення людського дозвілля. Відпочинок особистості, засоби його організації, кількісні та якісні показники належать до інших чинників, що важливі для життєвого рівня сучасного суспільства. Прагнення до розваги є, мабуть, функціональною або компенсаторною потребою людини, і належить до процесів регуляції емоційного життя. При цьому виникають специфічні жанри вуличного театру, пов'язані з окремими розважальними видами мистецтва.

Важливими для означеної теми статті є історичні й теоретичні праці дослідників вуличного театру: М. М. Євреїнова [2], А. Д. Силіна [6], Д. М. Генкіна [1], П. Паві [4], Ж. К. Круза [10], Б. Мейсона [9] та ін.

Одним з найавторитетніших досліджень є енциклопедичне видання театрального словника Патріса Паві, в якому вуличний театр розглядається з позицій його інституціональної форми та публічного психологічного впливу на людей. При цьому інституціональність

виявляється у достатньо детальному переліченні місць виступу вуличних акторів і основних ознак цієї форми театру, а публічний психологічний вплив утілюється в розважальних або виховних функціях. Так, на думку Паві, вуличний театр є місцем, «вистави якого відбуваються поза стінами традиційних приміщень: вулиця, майдан, ринок, метро, університет та ін. <...> Фактично йдеться про повернення до основ театру: Теспіс виконував свою роль на підводі посередині ринку в Афінах у VI ст. до н.е., а середньовічні містерії відбувалися перед соборами і на міських майданах. Прагнення залишити театральне приміщення відповідає потребі піти на зустріч з публікою, яка переважно не відвідує театрів, здійснити безпосередньо соціологічний вплив, вписатися в міські виховні заходи з активізації населення, поєднати культуру та громадський захід» [4, с. 238]. На нашу думку, це визначення повною мірою не відображає історичних передумов та не фіксує моменту виникнення саме «вуличного театру» як одного з мистецьких напрямів. Також П. Паві зазначає: «Тривалий час вуличний театр плутали з театром «агітпропа» і політичним театром у Німеччині та Радянському Союзі. Починаючи від 70-х рр. XX ст., цей театр стає не стільки політизованим, скільки естетичним» [4, с. 238] <...> Вуличний театр активно розвивався в 60-х рр. (театри «Бред енд Паппет», «Меджік Серкус», гепенінги та інші профспілкові заходи. Парадоксально, але вуличний театр тяжіє до статусу офіційного самоутвердження, організовуючи власні фестивалі («Вибухи», починаючи від 80-х рр. у місті Орійяк), виходячи на велелюдні майдани і переходячи в ленд-арт та політично урбаністичне оновлення з намаганням залишитися вірним мистецтву не торкання буденності» [4, с. 238].

Таким чином, у світовій культурі театр посідає важливе місце і виконує корисну соціокультурну функцію.

Також явище вуличного театру англійський мистецтвознавець Б. Мейсон. Слід зазначити, що цей автор у своєму дослідженні в багатьох аспектах дотримується позиції Паві. Згідно думкою Б. Мейсона, вуличний театр є соціально-естетичним масштабний явищем: «сольні й колективні, музичні й пластичні: театри інсталяції, вогню і води та інші використовують можливості вуличного простору» [9, р. 120].

При цьому Б. Мейсон, відзначаючи соціальний характер вуличного театру, акцентує, переважно на його естетичній складовій, зазначаючи, що таким театральним колективам, «зазвичай властиві пластичність виразних засобів, чіткість форми, яскравість подання, що є важливим аргументом на користь збільшення естетичних можливостей вуличного театру» [9, р. 127].

Аналізуючи жанрове різноманіття вуличного театру, Б. Мейсон акцентує переважно на його видовищності, яка ґрунтується на ігрових, театральних-сценічних складових, що передбачає обов'язкову наявність актора і глядача: «Кожен компонент вуличної дії звернений до глядача, підпорядкований організації його уваги, його вражень. Мова

(слово), пластика (жест), мовне середовище, динамічні, механічні ефекти є системою впливу, що спрямована на глядача» [9, р. 248]. Суть цього впливу полягає в тому, щоб актуалізувати емоційно-естетичне, ідейно-емоційне спілкування, що супроводжується ефектом «співучасті, співпереживання та співтворчості глядача», які стають «найважливішими характеристиками вуличного театру» [9, р. 12].

Подані в праці Б. Мейсона особливості вуличного театру є, мабуть, найважливішою складовою цього театру як соціокультурного явища. Ця позиція відповідає переважно сучасному баченню вуличного театру, в якому акцентується на мистецтві й естетичності. Проте недостатньо дослідженими є такі його компоненти, як упізнаваність, комунікативність і навіть символічність вистав.

На нашу думку, вуличну виставу необхідно розглядати з точки зору її внутрішньої організації, передбачити наявність амбівалентності суб'єкта й об'єкта вистави, тобто того суб'єкта, який споглядає, спостерігає, очікує.

Гра у вуличному театрі як видовище й елемент культури є багатоаспектною, що забезпечує варіативність. Таку гру можна розглядати як засіб пізнання й інтимізації відносин між людиною і світом, людиною і суспільством, між самими людьми. Гра, як видовище — важливий засіб соціалізації людини, долучення її до світу суспільства і культури.

Динаміка гри у вуличному театрі характеризується високою лабільністю, фантазією, одухотвореністю. Спади чергуються з підйомами, в сюжетній лінії гри містяться зав'язка і розв'язка. «Елементи гри: повтор, рефрен, чергування — характерні для всіх розвинених ігрових форм» [8, с. 156] вуличного театру, впродовж дії, яка триває обмежений час: «Тимчасова обмеженість пов'язана з тим, що гра відразу фіксується як культурна форма — будучи зіграна, вона залишається в пам'яті як повне духовне творіння або цінність, далі передається як традиція і може бути повторена в будь-який час. Ця повторюваність є однією з визначальних властивостей гри».

Світовий досвід вуличного театру базується на досягненнях таких італійських, французьких, іспанських (переважно каталонських) і німецьких колективів, як Close-Act Theater (Нідерланди), Antagon TheaterAKTion (Німеччина), Royal de luxe і Malabar (Франція), Orplac (Італія), La Fura de la Baushe і Carros de foc (Іспанія). Постановки цих вуличних театрів популярні серед глядачів, створюють особливу святкову атмосферу в міському середовищі. У їх основі реалізація міфів з фантастичними істотами, неймовірними трюками в небувалих розмірів декораціях, що є основоположним у сучасній світовій видовищній культурі.

У постановках вуличного театру Close-Act Theater уже формується авторський стиль — високотехнологічні декорації, масовість і видовищність, художня насиченість дії й фантастичні сюжети.

Antagon TheaterAKTion використовує нові можливості, щоб нагадати людям про те, що не можна сподіватись на створення кращого світу за допомогою військових технологій, а тільки через серце і духовність людини можливе втілення цих сподівань. Його стиль класифікується як органічний театр, який має гуманістично ставиться до життя. Інновацією у вуличному театрі став спектакль «Ginkgo» («Гінкго»), де використовується образ першого дерева, що виросло в Хіросімі після ядерної бомбової атаки. Через цей образ художньо вирішується драматургічна канва дії.

Royal de luxe, Malabar, La Fura de la Baushe і Carros de foc нині є лідерами вуличного театру у світі, які влаштовують масові театралізовані дії, прикрашають своєю творчістю всесвітньовідомі свята і мають прихильників у всьому світі.

Вистави означених вуличних театрів задовольняють людську цікавість і водночас є джерелами нових знань, виховують і розважають людину, надаючи їй можливості відпочити. Яскраві, барвисті вистави вуличного театру змушують людей естетично пережити, стимулюють виникнення індивідуальних і колективних емоцій, надають людині відчуття емоційного задоволення й колективної згуртованості. На цьому акцентував ще у XVIII ст. Ж. Ж. Руссо, зазначаючи, що різні видовища визначаються «наданим задоволенням, а не користю. Якщо задоволення і користь збігаються — в хай щастить; але головне для них подобатися, і якщо публіці весело — мета досягнута» [5].

Перспективи подальшого дослідження зумовлені необхідністю висвітлення внутрішніх організаційних моментів створення вистав та їх упровадження в масові форми видовищного мистецтва.

### Список літератури

1. Генкин Д. М. Массовые театрализованные праздники и представления / Д. М. Генкин, А. А. Конович. — М.: Просвещение, 1985. — 159 с.
2. Евреинов Н. Н. Театр как таковой / Н. Н. Евреинов. — Одесса: «Негоциант», 2003.
3. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Избр. статьи в 3-х Т. — Т. 1. — Таллинн: Александра, 1992. — с. 123
4. Паві П. Словник театру / П. Паві. — Львів, 2006. — 640с.
5. Руссо Ж.-Ж. Письмо к Даламберу о театральных представлениях. (1758). / Ж.-Ж.Руссо. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — Т.2. — М.: Искусство, 1955.
6. Силян А. Д. Театр выходит на площадь (Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом и на больших нетрадиц. сцен. площадках) / А. Д. Силян. — М.: ВНМЦ НТ и КПП, 1991. — С. 93–107
7. Шамина О. В. Культурно-художественная сфера в условиях перехода к рыночным отношениям: дис. на соиск. учен. степ. канд. культуролог. — М., 2000.

8. Хейзенга Й. Homo Ludens. / Й. Хейзенга. Статті по історії культури. — М.: Прогресс-Традиція, 1997.
9. Mason, B. Street Theatre and Other Outdoor Performance By Bim Mason / M. Mason. — Published by Routledge, 1992.
10. Radical street performance: an international anthology / Jan Cohen-Cruz, Professor of Drama at New York University — 1998 — Performing arts — 302 p.

*Надійшла до редколегії 20.11.2013 р.*

УДК [378.016:7]:006.034](477)

З. І. АЛФЬОРОВА

### ПАРАДОКСИ СТАНДАРТИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ЕКРАННОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

*Проаналізовано сучасну ситуацію щодо формування стандартів мистецької екранної освіти в Україні.*

**Ключові слова:** державні стандарти освіти, екранна мистецька освіта, Україна.

*Проанализирована современная ситуация относительно формирования стандартов экранного художественного образования в Украине.*

**Ключевые слова:** государственные стандарты образования, экранное художественное образование, Украина.

*This article is analyzed the state standarts movie art education in Ukraine.*

**Key words:** state standarts of education, movie art education, Ukraine.

Відомо, що освіта — це цілеспрямована пізнавальна діяльність людей зі здобуття знань, набуття вмінь або їх удосконалення. Тому її можна розуміти як передачу накопичених суспільством знань молодому поколінню для розвитку в нього пізнавальних можливостей, а також набуття вмінь і навичок для практичного застосування загальноосвітніх і професійних знань. У процесі історичної еволюції освіти до цієї діяльності людей долучили елементи технологічного характеру, оскільки здобуття знань, набуття вмінь або їх удосконалення стали надбанням не окремих індивідів, а суспільства загалом. Технології освіти як системи виявили свої ознаки в ХІХ ст., під час розквіту модернізму. Саме капіталізм з його нагальною необхідністю оновлення знань для модернізації технологічного підґрунтя свого розвитку, перетворив систему освіти на ринок освітніх послуг, рентабельність яких стала залежати від технологічності (а відтак — стандартизації) освітнього процесу. Передача культурного коду одного покоління іншому потребувала й потребує в умовах капіталізму певних процедур стандартизації, процедур визначення певних правил і характеристик щодо якості знань, навичок та вмінь, які можуть знадобитися новому поколінню в майбутньому.