

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



Курсова робота
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр
на тему: «**Особливості комунікації з глядачем у театрах Заходу XX
століття**»

Виконала
студентка 3-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія
Школьна Ярослава Михайлівна

Керівник
Павліченко Надія Валеріївна
Кандидат культурології

КИЇВ 2021

ЗМІСТ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. НІМЕЧЧИНА ТА НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ.....	6
I.1. Культурна та історична ретроспектива розвитку німецького театру у ХХ столітті.....	6
I.2 Особливості комунікації з глядачем у театрах Німеччини ХХ століття	11
РОЗДІЛ II. ФРАНЦІЯ ТА ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ.....	15
II.1 Культурна та історична ретроспектива розвитку французького театру у ХХ столітті	15
II.2 Особливості комунікації з глядачем у театрах Франції ХХ століття	21
РОЗДІЛ III. АНГЛІЯ ТА АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ.....	28
III.1. Англія та англійський театр у ХХ столітті: культурна та історична ретроспектива	28
III. 2. Особливості комунікації з глядачем у театрах Англії ХХ століття.	33
РОЗДІЛ IV. АМЕРИКА ТА АМЕРИКАНСЬКИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ.....	39
IV.1. Америка та американський театр у ХХ столітті: культурна та історична ретроспектива	39

IV. 2. Особливості комунікації з глядачем у театрах Америки ХХ століття.	43
ВИСНОВКИ.....	48
Список використаних джерел.....	50

Вступ

XX століття — час серйозних змін та суперечливого буття для багатьох сфер життя у країнах Західної Європи, що у контексті соціокультурного розвитку людства потребує особливої уваги та глибокого дослідження. У цю епоху уся цивілізація зіштовхнулася з великою кількістю економічних, політичних та соціальних потрясінь (зокрема Перша та Друга Світова Війна, декілька економічних криз, формація та деформація держав та об'єнань, тощо). Симптоматично, що такий стан речей вплинув на велику кількість сфер людської культури; не виключенням стало й театральне мистецтво.

Театр — це унікальне явище людської культури, що об'єднує у своїх межах декілька важливих функцій (ідеологічна, пізнавальна, компенсаторна, комунікативна, семіотична) та безліч інших видів мистецтв, що, у свою чергу, робить його найсинтетичнішим явищем цього соціокультурного феномену. З оптики театального мистецтва у всі часи людської історії можна прослідкувати соціальні та культурні тенденції, що побутували у межах суспільств того чи іншого часу; відслідкувати, як вони відбивалися на культурі повсякдення того чи іншого народу світу; висвітлити особливості різних ментальностей та культур, тощо. Публіка, у свою чергу, є невід'ємною частиною цього виду мистецтва, а відтак — способи комунікації з глядачем дозволяють нам більш ґрунтовно дослідити вищеописані явища. На прикладі дослідження способів комунікації з глядачем можливо приблизно визначити контингент таких установ; зрозуміти ієрархію та поділення на соціальні класи у країнах Європи XX століття; дослідити частину традицій дозвілля окремих культурних ареалів країн Західної Європи.

Відтак, *об'єктом* нашого дослідження є театральні інституції Заходу XX століття. *Предметом* нашого дослідження виступають способи та типи комунікації з глядачем у театрах Заходу XX століття.

Ступінню наукової розробки історії театру Заходу у XX століття займалися такі відомі відчизняні та зарубіжні автори як А.П. Чехов, А. Ардо, А. Я. Таїров, А.В. Бартошевич, Б. Шоу, Б. Брехт, Е. Золя, В. Е. Мейерхольд, Є. Б. Вахтангов,

К.С. Станіславський, О. Уайльд, П. Брук, М.Є. Швидкой, М. В. Друзіна, Ю. І. Кагарлицький, тощо.

Актуальність нашого дослідження полягає у ґрунтовному та системному аналізі способів комунікації з глядачем у театрах Заходу ХХ століття та висвітленні певних соціокультурних тенденціях що панували у межах описаних у роботі держав (Німеччина, Франція, Англія, Америка) з оптики розвитку театрального мистецтва.

Завданням нашого дослідження є виявити основні способи комунікації з глядачем у театрах Заходу ХХ століття та їхні особливості.

Метою нашого дослідження визначення типів комунікації з глядачем у театрах Заходу ХХ століття на базі вивчення особливостей комунікації таких інституцій зі споживачем культурного досвіду.

РОЗДІЛ І. НІМЕЧЧИНА ТА НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Культурна та історична ретроспектива розвитку німецького театру у ХХ столітті

Кінець XIX століття для Німеччини став відправним пунктом існування цієї держави, що протягом наступних ста років пережила велику кількість потрясінь, а її історія унаслідок розв'язання та участі у двох світових війнах являє собою явище бурхливе та драматичне.

Відтак, після об'єднання Німеччини у 1871 р. відбувається серйозний ріст економіки, пов'язаний з кайзерівським режимом та його фінансовою політикою, тому у XX століття Німеччина у вигляді Німецької імперії (нім. Deutsches Reich) вступає як одна з наймогутніших та найбагатших держав Європи.

При цьому, неможливо стверджувати, що загальна ситуація у країні була надто безхмарною: конституційна монархія, що панувала на землях об'єднаної Німеччини станом на початок XX століття влаштовувала та враховувала інтереси далеко не усіх соціальних прошарків. Така ситуація провокує виникнення великої кількості страйків та робітничих партій, що входили у дисонанс з “буржуазним” капіталізмом та кайзерівським режимом.

Відтак, у 1914 р. після вбивства австрійського спадкоємця трону Франца Фердинанда Німеччина як країна з однією з наймогутніших армій вступає у Першу Світову Війну у складі Троїстого Союзу. Однак, такий стан справ не рятує її від неминучої поразки; унаслідок підписання Версальського договору, Німеччина, виснажена веденням військових операцій на декількох фронтах, визнається країнами—переможницями винуватицею та ініціаторкою Першої Світової Війни. Унаслідок цього країна вимушена віддати частину своїх територій та виплачувати значні репарації. Вищезгадані умови приносять на територію Німеччини голод, епідемію, катастрофічну демографічну кризу, безробіття та гіперінфляцію, що, варто зазначити, не тривають довгий час.

Економічна ситуація на території Німеччини стабілізується із введенням в обіг рентної марки та отриманням боргу у розмірі більш ніж сім мільярдів доларів від американських фінансистів на виплату репарацій та підняття соціальної сфери життя. Таким чином, лише за повоєнні роки Німеччина

стабілізує політичну та економічну сферу, а рівень життя населення повертається майже на той самий рівень, який можна було спостерігати у довоєнні часи.

Разом з економічною та політичною сферою життя стабілізується та набирає обертів і німецька культура: починається епоха легендарних “золотих двадцятих років” (нім. *das goldene Zwanziger*), які у межах німецької історіографії використовуються як відповідник до феномену “ревучих двадцятих” (англ. *The Roaring Twenties*) на території інших країн Європи.

Тут варто звернути увагу на театральне життя Німеччини, яке з початку ХХ століття проходило під егідою такої мистецької течії як експресіонізм. Німецький експресіонізм народився та розвивався на противагу німецькому класичному театру, що подібно до театрів інших країн Західної Європи, знаходився у стані глибокої кризи. Саме ця течія вступила у полеміку з зашкарублюю класичною театральною традицією та плідно проіснувала на підмостках німецьких експериментальних сцен аж до епохи “Золотих двадцятих”.

Ця унікальна епоха принесла до Німеччини абсолютно новий стиль життя, феномен якого у науковому обігу сьогодні має назву “нової діловитості” (нім. *Neue Sachlichkeit*), що знайшов свій відбиток у кіно, картинах, та архітектурі описуваної епохи. Митці цього часу поступово відійшли від традиції експресіонізму, проте не відмовилися від неї повністю; вони взяли на озброєння усі набання попередньої течії та доповнивши здобутками нового стилю сформували принцип, за яким вибудували новий принцип комунікації з навколишнім світом: “Замість архаїчних критеріїв краси, замість змішання почуттів і екзальтованої духовності вони закликали бачити красу часу в документах, фактах та прикладній корисності предмета”.¹

¹ Berghaus, Günter. 2005. *Theatre, Performance, and the Historical Avant-Garde*. Palgrave Studies in Theatre and Performance History ser. New York: Palgrave Macmillan. p. 96

Крім того, у цей час на території Німеччини напрочуд популярними стали кабаре, що репрезентують особливий вид комунікації сценічної творчості з глядачем. Кабаре ж, своєю чергою, являє собою заклад, у межах якого відтворюється однойменне театралізоване дійство, що складається з декількох елементів естрадного жанру та об'єднується у певну програму антрепренером та у більшості випадків супроводжується конференсьє. Саме кабаре у межах історії розвитку німецького театру є уособленням комерційного типу комунікації з глядачем, що був поширений у всіх провідних країнах Західної Європи у ХХ столітті.

На окрему частину у книзі розвитку німецького театру ХХ століття заслуговує відомий німецький режисер, театральний практик та драматург, що досьгодні поряд з іншими видатними особистостями театального мистецтва посідає особливе місце у реформації цього виду мистецтва. Мова йдеться про Бертольда Брехта, чия теорія епічного театру назавжди змінила буття сценічної традиції та доповнила скарбницю світового мистецтва абсолютно новим способом комунікації театальної практики зі споживачем культурного досвіду.

Іншою людиною, що поряд з Бертольдом Брехтом організувала життя та реформацію театру, є німецький режисер австрійського походження Макс Вебер. Він, на відміну від свого колеги, не виступав проти класичної традиції натуралістичного театру, але прагнув доповнити її різноманітними нововведеннями, що наблизили б сучасного глядача до цього виду мистецтва.

Проте, бурхливий розвиток німецького театру закінчується разом з епохою “золотих двадцятих”, коли 30 січня 1933 р. до влади приходить нацистська партія Німеччини на чолі з рейхсканцлером Адольфом Гітлером, що ознаменовує не лише кінець існування Веймарської республіки, але й мирного світу взагалі. Протягом наступних п'яти років новий рейхсканцлер провадить успішну економічну та ідеологічну політику й отримує прихильність серед населення; 1 вересня 1939 року німецькі війська перетинають польський кордон і з цього розпочинається чи не найжахливіша сторінка в людській історії ХХ століття.

Досить цікавим аспектом видається ставлення рейхсканцлера до театрального мистецтва. Відомо, що Адольф Гітлер був переконаний, що модерністські тенденції Веймарської республіки були розсадниками нездорових та надто вільних норів², що й справді у дещо епатажному вигляді побутовали у межах попередньої епохи, а головною функцією театрального мистецтва він вважав посилення культу влади, сили та доказ непереможності німецького народу. Таким чином, за правління нацистського режиму німецький театр майже повністю призупиняє свій розвиток, а функція театрального мистецтва зводиться до переважно ідеологічної.

При цьому, на окрему увагу у контексті досить збоченої, проте форми дослідження театрального мистецтва заслуговують промови—звернення А. Гітлера до народу, у яких він дуже часто використовував семіотичні та психологічні прийоми, котрі використовує театральна практика у процесі комунікації зі споживачем культурного досвіду. Крім цього, неможливо не визнати, що певні ритуали, які провадила нацистська влада (напр. спалювання книжок заборонених авторів, військові паради, або вже згадані промови А. Гітлера) напрочуд сильно нагадують театральні видовища на кшталт давньоязичницьких обрядів або середньовічних містерій, тому дослідження цього соціокультурного феномену, на нашу думку, потребує глибшого осмислення і більш детального дослідження.

Після ж Другої Світової Війни, як нам відомо, відбувається поділ Німеччини на Федеративну Республіку Німеччина та Німецьку Демократичну республіку, що неминуче розділяє подальший розвиток німецького театру на дві частини.

Протягом існування цих двох частин однієї країни, на території, що перебувала під контролем Радянського Союзу, театральна практика Німеччини напрочуд активно поповнювалася надбаннями переважно російської

² Ермаков, А.М. Театр в персональном и социальном опыте немецкого политика (1920-1940 гг) Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского./ Ярославль, 2020. С. 215

театральної практики; до репертуарів місцевих театрів, поряд зі світовою та німецькою класикою потрапляли твори А. П. Чехова, А.Н. Островського, М. Горького та ін. Крім того, відбувався активний обмін досвідом двох театральних традицій що збагатила обидві традиції цього виду мистецтва.

На території ж Федеративної Республіки Німеччина набагато більша увага приділялася класичній німецькій класиці (творам І. В. фон Гете, Ф. Шиллера, К. Гуцкова, Б. Брехта та ін.) Крім цього, важливо зазначити, що театри цієї частини Німеччини набагато більше орієнтувалися на західноєвропейську театральну традицію, переймаючи її надбання.

Після об'єднання ж Німеччини у 1990 році, розвиток німецького театру відбувається переважно на базі тих надбань, які подарували йому діячі першої половини ХХ століття. Досьогодні особливе місце у німецькій театральній практиці посідає теорія епічного театру Б. Брехта, що у різноманітних варіаціях активно інсценується протягом останніх десяти років минулої епохи.

Відтак, ми говоримо про те, що протягом ХХ століття німецька театральна традиція пройшла цікавий та неоднорідний шлях становлення, у процесі виробивши самобутні способи комунікації зі споживачем культурного досвіду.

2.2 Особливості комунікації з глядачем у театрах Німеччини ХХ століття

Описуючи особливості комунікації з глядачем у театрах Німеччини двадцятого століття, перш за все видається логічним звернути увагу на театр експресіонізму, що є частиною більш масштабного мистецького руху. Театр експресіонізму зародився у Німеччині на початку ХХ століття, плідно існував на тогочасних сценах перші його два десятиліття та був частиною загальноєвропейської реакції на застарілу театральну традицію на вищезначених територіях. До найвидатніших драматургів цього напрямку в театральному мистецтві належать такі особистості як Ернст Толлер, Георг Кайзер, Рейнхардт Зорге, та інші.

Автори експресіоністичного театру переважно виносили у центр оповіді головного героя, його суб'єктивні переживання, відчуття та страждання, у той час, коли інші персонажі виступали радше декораціями або віддзеркаленнями внутрішніх порухів протагоніста (часто — альтер его самого автора). При цьому, важливо зазначити, що сам протагоніст у п'єсах експресіоністів рідко був цільною особистістю; він частіше являв собою збірний образ представника тієї чи іншої соціальної групи, класу, або національної меншини та репрезентував загальні психологічні та ідеологічні тенденції, що побутували у межах такої спільності. Це дозволяє нам говорити про театр експресіонізму як про психологічний театр мас, а не театр особистостей, на протиположність іншим течіям цього ж часу (напр. театру імпресіонізму).

Що ж стосується особливостей комунікації такого театру з глядачем, то головною метою театру експресіонізму була стимуляція емоцій глядача, для чого драматурги, актори та режисери використовували усі можливі методи, починаючи з тем, що вибиралися авторами для п'єс (переважно психоаналітичного, сексуального або радикально політичного характеру) й закінчуючи методом освітлення сцени у певні емоційні моменти п'єси. Гра акторів, своєю чергою, відрізнялася глибоким емоційним напруженням; після панування на вітчизняних сценах традиції холодної декламаційності та натуралізму, актори використовували мову свого тіла для того, щоб у повному обсязі зобразити той стан, у якому перебував їхній персонаж у той чи інший момент твору. Це обумовлювало натягнутість жестів та поз, надламані голоси, що або шепотіли щось у залу, або зривалися на крик, різку зміну місця дій та часу, футуристичні декорації кубічного типу, фантастичні сцени, що перепліталися з реальними, специфічні звуки та освітлення, що використовувалися у межах спектаклів.

Публіка у такому випадку не опиняється за замковою шпариною, як у класичному театрі, наче підглядаючи за діями головних героїв, а емоційно й активно залучається до ходу п'єси, переживаючи різні почуття та стани разом з ними. Така емоційна трансцендентність, на нашу думку, пояснюється спробами

відходу від зашкарублої театральної традиції XIX століття, що вже втратила будь—який зв'язок з сучасним глядачем на території Німеччини.

Наступним типом комунікації з глядачем, що теж має безліч цікавих та самобутніх особливостей, є комерційний тип, який у різних варіаціях представлений у театральній традиції майже усіх країн Західної Європи початку XX століття та становить основу сучасного типу роботи театральних інституцій зі споживачем культурного досвіду.

Комерційний театр на території Німеччини репрезентується переважно численними кабаре, що були напрочуд популярними на території Німеччини, попри усе напруження, пов'язане з ходом та поразкою у Першій Світовій Війні. Німецькі кабаре пропонували глядачу переважно авангардні, гедоністичні та дещо пікантні розваги, що приваблювало до таких інституцій глядачів усіх соціальних класів. Іншим моментом, що, ймовірно, теж пояснює популярність кабаре протягом перших тридцяти років минулого століття це той факт, що після остаточного руйнування традицій “старої Європи” у часи Першої Світової Війни, увесь епатаж, що вважався забороненим та табуйованим, у межах театрального виміру нової епохи нарешті знайшов вихід на підмостках кабаре.

Що стосується програми виступів цих закладів театрального типу, то вона у більшості диктувалася виключно бажаннями власне публіки та фінансовими можливостями антрепренера. Основою постійної концертної програми були музичні або танцювальні номери різноманітного характеру (починаючи з комічного й закінчуючи еротичним) або театральні епізоди, не обтяжені особливим філософським наповненням. Іноді, залежно від рівня кабаре, туди запрошувалися зірки вітчизняної та закордонної естради, хоча існують приклади всесвітньо відомих зірок цієї форми малого сценічного мистецтва.

Таким чином, кабаре у межах театрального мистецтва Німеччини XX століття репрезентують специфічну форму комунікації зі споживачем культурного досвіду, що характеризується переважно пошуком розваги легкого

характеру зі сторони глядача та отриманням якнайбільшого доходу зі сторони антрепренера.

Наступним і, ймовірно, найбільш значущим театральним феноменом Німеччини ХХ століття, що репрезентує абсолютно новий тип комунікації з глядачем не лише на території вищезначеної країни, а й в усьому світі, є теорія епічного театру Б. Брехта.

Саме цей видатний німецький режисер та драматург розробив принципи нового європейського театру: руйнування принципу “четвертої стіни”, що відділяла публіку від дії, об’єднання драми та елементів епічного твору, “ефект відчуження” як спроба змусити глядача та виконавця ролі поглянути на ситуацію наче “з кута кімнати”, дозвіл акторам виходити увагою до зали, звертаючись безпосередньо до публіки — усе це не лише увійшло та міцно закріпилося у світовій театральній культурі, але розширило діапазон комунікації театральної інституції зі споживачем культурного досвіду та як ніколи наблизило театральну традицію до глядача.

Метою Б. Брехта було, в першу чергу, пояснити та найбільш повно розкрити людям закони реального життя; на його думку, стара “аристотелівська” драма була надто синтетичною та несправжньою, чим він і пояснював її крах на початку ХХ століття. Режисер хотів змусити глядачів подивитися на сучасні реалії через призму театального мистецтва; проте такого мистецтва, що не повторювало б реальність, а лише приблизно її імітувало. Актори епічного театру, на відміну від інших театральних традицій, не мали виглядати як справжні люди, що переживають реальні емоції на сцені: глядач, як і виконавець ролі, мав точно знати, що дія, котра відтворюється на сцені — явище несправжнє, проте таке, що зображає ту реальність, яка знаходиться за порогом храму мистецтв. Таким чином, теорія епічного театру Бертольда Брехта й справді зробила революцію у межах театального мистецтва усього світу, задавши й абсолютно новий вектор подальшого розвитку Західноєвропейської театральної традиції.

Таким чином, у межах розвитку театру Німеччини ХХ століття ми виділяємо три основних типи комунікації театральної інституції зі споживачем культурного досвіду:

- театр експресіонізму;
- комерційний театр (що репрезентується переважно традицією німецького кабаре);
- епічний театр Б. Брехта.

РОЗДІЛ II. ФРАНЦІЯ ТА ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Культурна та історична ретроспектива розвитку французького театру у ХХ столітті. Соціальні та політичні умови.

Як вже зазначалося раніше, ХХ століття напрочуд суперечливий та важкий час для соціополітичного, економічного та культурного буття країн світу, і історія Франції Третьої (а починаючи з 1940 р. — Четвертої) Республіки видається яскравим підтвердженням цієї тези.

З внутрішньополітичної точки зору початок ХХ століття стає для Франції зародження класичної французької багатопартійної системи, що розділяється на два крила: ліве (Соціалістична партія) та праве спрямування (Демократичний альянс та Республіканська федерація). Варто зазначити, що якщо протягом

кінця XIX століття парламент Третьої республіки мав радше праве спрямування, то на виборах у 1902 р. перемогу отримують ліві радикальні партії.

Проте, цей факт обумовлюється не тим, що Франції XX століття можна назвати глибоко “соціалістичною” країною, або ж країною, що потребує революційного перевороту, а радше потребою змін у соціальному житті. До переліку таких змін належить, наприклад, необхідний з точки зору розвитку тогочасної соціальної системи життя відділення клерикальної системи (церкви) від держави та введення функціонування систему світських шкіл, що з огляду на свої переконання не могли забезпечити більш консервативні партії правого спрямування.

Якщо ж говорити саме про економічний стан, то станом на початок минулого століття, Франція перетворюється на країну монополістичного капіталу та лідера міжнародних інвестицій (“рантье Європи”); велика кількість колоній за кордоном забезпечує країні стабільний прибуток, а курс франка відносно інших валют не змінюється протягом попередніх ста років (1803—1913 рр.).

Такий економічний стан симптоматично відбивається і на культурі повсякдення та загальному рівні життя французів: навіть селяни та пролетарії з невеликими заробітними платнями (станом на початок XX століття найнижчими у Європі) мають можливість носити одяг фабричного виробництва; до раціону пересічного громадянина входить м’ясо, цукор та фрукти; у містах відкривається велика кількість закладів громадського харчування, кафе тощо.³

Таким чином, ми говоримо про те, що станом на початок XX століття Франція лишає за собою статус економічного, мистецького та наукового магната Європи: після Паризької комуни та франко—пруської війни у 70—их роках XX століття на території Франції аж до 1913 р. не відбувається жодних

³ Смирнов В.П. Франция в XX в.: Пособие для студ. ВУЗов./ Москва, 2001, с.27

військових дій, тому цю епоху цілком заслужено у світовій історіографії називають “прекрасною добою” (франц. *La Belle Époque*).

“Прекасною” ця доба, проте, іменується не лише з точки зору економічного стану країни, а з огляду на стан культурно-мистецької сфери, що нероздільно пов’язаний з, ймовірно, найвідомішою точкою на мапі цієї країни — Парижем.

Не згадати це місто у контексті розгляду культури Франції як загалом, так і у ХХ столітті, видається абсолютно неможливим, бо саме у ці часи Париж остаточно закріплює за собою статус столиці світового мистецтва. Саме там, на вуличках Монмартру та схилах Монпарнасу, зароджуються та розвиваються найновіші течії авангардного мистецтва двадцятого століття; місто стає творчим притулком для таких великих імен всесвітнього літературного та образотворчого мистецтва як Амадео Модільяні, Пабло Пікассо, Ернест Хемінгуей, Анрі Матіс, Марсель Пруст, Гертруда Стайн, Жан-Тулуз Лотрек, Жан-Поль Сартр, Артюр Рембо та ін.

З цієї оптики на окрему увагу також заслуговує такий новоутворений у середині ХІХ та успішний на початку ХХ століття соціальний стан як богема, що має безпосередній зв’язок, зокрема, і з театральним мистецтвом того часу. За визначенням тлумачного словника української мови богема це “у буржуазних країнах — матеріально незабезпечені люди з інтелігенції, переважно актори, музиканти, художники, що живуть легковажно, безладно.”⁴. Попри таке дещо легковажне за своїм характером визначення, саме у божемних колах зароджуються вищезгадані авангардистські течії та саме цей прошарок на думку багатьох мемуаристів того часу надає Парижу того особливого шарму, який приваблював найкращих представників мистецтв з усього світу.

В цілому ж, якщо описувати стан театального мистецтва у Франції на початку ХХ століття, то можна сказати, що загальні тенденції розвитку цієї галузі мало чим відрізнялися від інших провідних країн Західної та Східної

⁴ Словник української мови: в 11 томах. — Том 1, 1970. — Стор. 208

Європи: як і в Росії, Англії та Німеччині, найвищим виявом акторської майстерності у добу пізнього натуралістичного реалізму (провідного напрямку, що залишався у фаворі у французьких режисерів з другої половини XIX століття й аж до вибуху авангардистських течій у другій декаді XX) вважалися пафосний стиль гри, декламаційність та штучна, дещо академічна, правильність жестів та поз.

У таких умовах французький академічний (драматичний) театр, що вважається еталоном Європи ще з часів Людовіка XIV, втрачає зв'язок з пересічним глядачем та деградує, керуючись принципом “мистецтва заради самого мистецтва”. Публікою ж таких вистав, як правило, ставала інтелігенція, що керувалася смаками нав'язаними канонами минулих століть; її представники вимагали від п'єси переважно класичного (найкраще — міфологічного) сюжету та “шекспірівських” декорацій, а від акторів - технічно правильного виконання своєї ролі.

Підтвердженням такого становища може слугувати, наприклад, те, яким чином відгукувалися про талант легендарної Сари Бернар, що станом на початок XX століття вважалася найвідомішою акторкою світу її сучасники з протилежної частини континенту: наприклад відомий режисер та теоретик театру К.С. Станіславський вважав її гру еталоном технічного виконання, проте вказував на певну штучність самого процесу, а А. П. Чехов, своєю чергою, в принципі заперечував наявність акторського таланту та пояснював популярність пані Бернар на теренах Європи застарілими уявленнями європейського глядача про театральне мистецтво.

Варто зазначити, що їхні французькі колеги, що репрезентували нове покоління театральних діячів, теж вказували на вищезгаданий недолік вітчизняного театального мистецтва: зокрема, відомий письменник, літературний та театральний критик Еміль Золя в своїй статті “Натуралізм у театрі” висловлював надію, що “...у театр прийде справжнє життя так, як воно

прийшло у роман”⁵ та закликав акторів не грати п’єсу, але проживати її, що, з однієї сторони, ще раз підтверджує наявність проблеми, а з іншої — говорить про кризу натуралістичного реалізму, що у 20-их-30-их ХХ століття заміниться абсолютно іншою традицією сценічної творчості.

Наступною віхою розвитку французького театру стає епоха після Першої Світової війни з котрої, попри внутрішні проблеми та зовнішні загрози, Франція у складі Антанти виходить переможницею. Тоді, всупереч економічній “дірці”, що виникає унаслідок великих витрат на сухопутний та морський флот, Франція, приєднуючи до свого складу Ельзас та Лотарингію й перемагаючи Німеччину, стає не лише культурним, а й економічним центром Західної Європи. Такий стан речей обумовлює бурхливий розквіт не лише авангардистських течій сценічної творчості (підготовлений попередніми двадцятьма роками), а й форми “малої” форми театрального мистецтва, що найповніше виражаються у межах такого виключного феномена, що набуває особливої популярності на початку ХХ мистецтва, як кабаре (фр. Cabaret).

В принципі, кабаре як вид “малої” форми мистецтва виникає саме у Франції у кінці ХХ століття та традиційно складається з декількох танцювальних, пісенних або театральних епізодів, об’єднаних у єдину програму конференсьє. Розвиток та популярність саме цього виду театральної творчості часто стимулюється спочатку певним спадом динаміки розвитку економічного становища та загальною духовною пригніченістю (у ситуації Франції у зв’язку з Першою Світовою Війною), а потім — різким підйомом соціального настрою, платоспроможності та грошового потенціалу (підйом національної культури на базі перемоги у Першій Світовій Війні; епоха “Золотих двадцятих”). Власне, подібну ж ситуацію ми спостерігаємо на прикладі американського суспільства цього ж часу, яке ми аналізуємо у контексті розвитку театрального мистецтва цієї країни в інших розділах нашої роботи.

⁵ Золя Э. Натурализм в театре. Издание Б.К. Фукса/ Киев, 1903 с. 105

Наступною епохою розвитку театрального мистецтва Франції можна назвати часи Другої Світової Війни, що повністю знищує той світ, який знали французи донині. Гедоністична традиція, що превалювала у суспільстві до сорокових років, замінюється на довгі п'ять років нацистської окупації, що характеризується загальним спадом рівня національної самоідентичності французів та, як наслідок, активізацією національно-визвольної боротьби.

Театр у цьому випадку стає осередком підтримання цієї ідентичності: у той час, коли окупанти надають перевагу відомим французьким кабаре, театр "Комеді Франсез", який ми неодмінно згадаємо як осередок однієї з форм комунікацій з французьким глядачем у майбутньому, стає однією з тих інституцій, яка утверджує гуманістичні ідеї та (можливо, у дещо законсервованому вигляді) зберігає класичну модель сценічної творчості. Крім того, попри жорстку цензуру, місцеві режисери інсценують твори своїх сучасників, що мають антивоєнний, гуманістичний характер (напр. п'єсу Ж.П. Сартра "Мухи").

У п'ятдесятих-шістдесятих роках минулого століття, коли Франція потроху оживає після повоєнних потрясінь, відбувається відродження авангардистських традицій на сцені (зокрема об'єднаний у французькому театрознавстві у терміні "новий театр", франц. «*théâtre nouveau*»), проте, в абсолютно іншому вигляді, ніж на початку століття. Якщо раніше сюрреалізм маргіналізовано протиставляв себе класичному французькому сценічному стилю, у межах повоєнних років він наче влітається до загального патерну театрального мистецтва й таким чином радше доповнює, ніж знищує його. У ці часи на сценах можна побачити варіації постановок п'єс А. Адамова, Е. Йонеско, С. Беккета, та ін.

Подальший розвиток французького театрального мистецтва відбувається паралельно з загальними тенденціями європейського театру з невеликими відмінностями: наприклад, 60-80-ті роки ХХ століття у Франції проходять під гаслом політичного театру, що цілком обумовлюється політичними та соціальними порухами у межах країни.

Таким чином, ми говоримо про те, що станом на кінець ХХ століття, проживши довгу історію реформацій та часткової руйнації старої сценічної традиції, французькому театру вдалося зберегти свою національну ідентичність, при цьому доповнивши власну скарбницю світовими надбаннями цього виду мистецтва.

2.2 Особливості комунікації з глядачем у театрах Франції ХХ століття

Відтак, переходячи власне до аналізу особливостей комунікації французьких театрів з глядачем у межах ХХ століття, нам видається логічним говорити про види такого комунікації на прикладі декількох окремих інституцій, що на нашу думку найповніше розкривають види цієї комунікації.

Перший з них — як хронологічно, так і за своєю важливістю для розвитку масової культури людства, є комерційний вид комунікації з глядачем, що був актуальним на теренах Франції на початку ХХ століття та вірогідно, найкраще репрезентується театром-кабаре “Мулен Руж” (франц. Moulin Rouge, дослів. “Червоний вітряк”).

Мулен Руж як офіційна інституція була відкрита у кінці ХІХ століття, проте найвищого успіху досягла у роки перед Першою Світовою Війною. Таким чином, хоч “Мулен Руж” і не є найпершим театром такого типу на

території Франції, проте саме він став найвідомішим та найпліднішим осередком існування такого без перебільшення виключного жанру малого сценічного мистецтва (нім. Kleinkunst) як кабаре.

Варто сказати, що сама система роботи кабаре (а відтак - і його спосіб комунікації з глядачем) направлені на отримання найбільшого прибутку, що і є основною мотивацією існування комерційного театру. Програма виступів, що провадилися у межах театру Мулен Руж повністю орієнтувалася на смаки публіки: відомі випадки, коли номери знімалися з репертуару після того, як публіка оцінювала їх негативно, або коли вони не приносили передбачуваного прибутку.

Варто сказати, що з огляду на специфіку цього жанру та смаки французького глядача на початку ХХ століття, самі номери можна було б описати як продукт конструкту театрального дійства “хліба й видовищ”, що виник, ще у часи Римської імперії, проте час від часу виринав протягом усієї історії людства. Відтак, попит мали переважно номери з елементами небезпеки й іноді дещо циркового характеру (напр. стрибки з висоти, ковтання мечів, метання кинджалів); номери еротичного характеру (саме на сцені Мулен Ружу ще у 1893 р. танцюристка вперше повністю роздягнулася на сцені, що поклало початок такому жанру як стриптиз, а відвертий французький танець канкан став популярним саме унаслідок його відтворення на сцені цього кабаре); або короткі театральні епізоди комедійного характеру.

З огляду на все вищезазначене, можна було б зробити логічний висновок, що контингентом Мулен Ружу були переважно представники нижчого та середнього класу, проте серед публіки досить часто можна було зустріти не лише тогочасну богему (напр. французького художника Анрі Тулуз-Лотрека або англійського письменника Оскара Уайльда), а й представників аристократії: зокрема, існують письмові підтвердження популярності Мулен Ружу серед російського дворянства та представників англійської королівської сім'ї.

Таким чином, ми говоримо про те, що комерційний театр як вид комунікації з глядачем у Франції ХХ століття повністю орієнтується на смаки публіки й, відповідно, відзеркалює її смаки й настрої на початку ХХ століття.

Дещо до іншої категорії комунікації з глядачем належить і такі варіації французького театру ХХ століття як артистичні кафе та авангардні театри, які нам видається логічним розглядати у межах одного типу комунікації з публікою, а саме — експериментального.

Артистичні кафе являли собою, як правило, вільний майданчик для виступів артистів будь-якої величини (серед найвідоміших представників — напр. Жан Кокто, Олександр Вертинський, Шарль Терне, Федір Шаляпін і т.д.) та були схожі радше на експериментальне попурі усіх можливих жанрів. Якщо кабаре користувалися популярністю у досить багатьох прошарків населення, то у випадку таких напівтеатральних інституцій, публікою та артистами був переважно такий соціальний прошарок як богема. Саме тут на сценах часто відтворювалася експериментальна поезія, різноманітні сценки абсолютно різного характеру (починаючи з шекспірівського “Гамлету” й закінчуючи епізодами у стилі театрального дадаїзму).

У контексті розгляду особливостей комунікації з глядачем на окрему увагу заслуговують також бульварні театри, які існували у Франції ще з часів ХVІІ століття, проте були досить популярними й у межах ХХ століття. Специфіка їхня полягала у тому, що п'єси, поставлені у таких театрах переважно мали легкий, не обтяжений глибоким філософським наповненням характер. Найпоширенішими жанрами на перетині ХІХ-ХХ століття у таких театрах були водевілі, фарси, одноактні комедії та (часто кримінальні) драми.

Що ж стосується споживачів культурного досвіду таких інституцій та їхніх очікувань щодо репертуару — у своїх роботі автор багатотомного видання “Історія західноєвропейського театру” пише так: “...французька буржуазія хотіла бачити в театрі лише комерційне підприємство, створене для розваг. Бульварна сцена і раніше охоче використовувала гострі сюжети, побудовані на

пікантному адюльтері, що не претендували на глибину, але сповнені динаміки і зовнішньої цікавості.”.⁶

Такий стан справ, що, як вже зазначалося раніше, притаманний комерційному типу комунікації з глядачем, призводить до того, що станом на кінець першої декади минулого століття володарями сцен бульварних театрів стають антрепренери, що обумовлює їхній поступовий спад унаслідок відсутності постійної трупі та якісних сюжетів для постановок.

Проте, неможливо стверджувати, що французький театр ХХ століття обмежується виключно комерційним типом комунікації з глядачем, що репрезентується вищеописаними установами та жанрами. Тут видається логічним наголосити на тому, що ХХ століття (а особливо — перші його 30 років) є часом розквіту безлічі авангардистських течій, що не оминули увагою й театральне мистецтво.

Уособленням так званого “експериментального” типу комунікації з французьким глядачем виступає театральне об’єднання під назвою “Картель”, а зокрема включений до її складу театр “Старий голубник” (франц. *Vieux-Colombier*) заснований відомим режисером Жаком Копо (франц. *Jacques Copeau*) у 1913 р. З цього часу починається “серйозна” епоха розвитку французького театру: трупа та режисери “Старого голубника” виступають проти бездуховності й штучності класичних підмостків та виголошують своєю ціллю відродження виховної та духовно-естетичної функції театрального мистецтва. Публікою цього театру переважно була тогочасна творча інтелігенція та прогресивне студентство, а матеріалами для постановок — класичні драматичні твори свого часу (напр. В. Шекспіра, Ф.М. Достоевського, Мольєра і т.д.), з якими, однак, Ж. Копо не забороняє молодим режисерам експериментувати. Відтак, саме на базі “Старого голубника” формується й низка інших творчих об’єднань та майстерень, що виступають своєрідними “лабораторіями”

⁶ История западноевропейского театра. Том 7: Учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений. Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского./Москва: Искусство, 1985. с. 131

експериментального мистецтва для таких видатних французьких театральних діячів, як Л. Жуве, Шарль Дюлен, А. Арто та інші.

Специфіка комунікації майстерень “Картелю” з глядачем мала, ймовірно, найекспериментальніший характер, який міг собі уявити тогочасний французький глядач: на відміну від антрепренерів комерційних театрів, режисери авангардних спектаклів ставилися до публіки не як до клієнта, чие замовлення має бути беззаперечно виконаним, а радше як до піддослідної істоти, постійно перевіряючи її реакцію на те чи інше нововведення. Саме у цей момент головною скрипкою французького театального оркестру стає саме режисер, а своєрідним лібрето, за яким ставиться спектакль, виключно його трактування п’єси. У такій ситуації народжуються такі експериментальні течії як ”поетичний театр” (або театр імпресіонізму”, “театр жорстокості” і т.д.

Проте, абсолютно неправильним було б стверджувати, що публіка у такій ситуації не грала абсолютно ніякої ролі: радше, з точністю навпаки. Головною метою тогочасних експериментальних режисерів у більшості випадків було саме відшукати шлях до почуттів та розуму глядача і, таким чином, сформувати новий, ближчий до сучасного, тип комунікації зі споживачем культурного досвіду. Цей факт яскраво ілюструється, наприклад, творчістю одного з найвідоміших режисерів того часу Антоніна Арто, що “... мріє про спектаклі, зрозумілі кожному, такі, що враховували б особливості сучасного типу сприйняття і чинили сильний і безпосередній вплив на почуття глядачів.”⁷

Такий стан речей видається досить притаманним для “епохи творчого пошуку”, яким і було у вимірі театального мистецтва ХХ століття і не перебільшенням буде сказати, що саме французький театр авангарду свого часу серйозно вплинув на формування сучасного способу західноєвропейського театру у спілкуванні з глядачем.

⁷ История западноевропейского театра. Том 7: Учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений. Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского./Москва: Искусство, 1985. с. 135

Осередком же “аполоністичного” виміру існування французького театру, виступає один з найвпливовіших драматичних театрів сучасності під назвою “Комеді Франсез” (франц. Comédie-Française), що був заснований у XVII столітті чи не найвідомішим французьким королем та покровителем мистецтв Людовіком XVI. Саме цей театр, на нашу думку, репрезентує традиційний тип комунікації театральної інституції з глядачем.

Ще з часів режисерства Мольєра, “Комеді Франсез” мав усі риси, притаманні класичній театральній інституції, починаючи з постійної зіркової трупи й закінчуючи вічним аристотелівським принципом єдності місця, часу й дії, що незмінно втілювався на його сцені аж до реформацій, навіяних авангардним театром у середині XX століття. Проте, варто сказати, що ці реформації радше доповнювали, ніж істотно змінювали устав театру, що був затверджений свого Наполеоном I та діє донині.

Відтак, як вже було зазначено раніше, “Комеді Франсез” — класичний театр італійського типу і на початку XX століття способи його комунікації з глядачем виглядали приблизно так, як і у часи Мольєра: прийшовши до нього глядач міг спостерігати класичні декорації та костюми шекспірівського типу, відомих акторів, що виразно декламували текст відповідно перебігу сюжету п’єси та репертуар, що складався переважно з французької та англійської класики.

Ключове ж поняття, що дає нам змогу глибше зрозуміти корінь способу комунікації “Комеді Франсез” з глядачем, полягає у його неофіційній назві: разом з “Домом Мольєра” досьогодні “Комеді Франсез” у театральних колах називають “Театром Слова”. Саме через виразне слово і відбувається комунікація цього театру з глядачем на початку XX століття. Саме через вищезгадану виразну декламаційність та повну відповідність сюжетній лінії твору актори “Комеді Франсез” у свої часи розкривали глядачу його глибинні сенси та висвітлювали особистість героя.⁸Таким чином, ми говоримо про те,

⁸ История западноевропейского театра. Том 7: Учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений. Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского./Москва: Искусство, 1985. 121 с.

що якщо у межах ХХ століття за розвагами французький глядач йшов у бульварні театри, за “творчим повітрям” - у зали авангардних майстерень, то за класичний вимір існування французького театрального мистецтва відповідав саме “Комеді Франсез”.

Проте, неможливо сказати, що існування цього театру у часи вибуху авангардистських течій було абсолютно безхмарним: тогочасні прогресивні діячі часто критикували його за надмірну прихильність застарілим театральним традиціям, формалізм та опір прогресу.

Однак, попри це, як показує практика, ця театральна інституція успішно ввібрала до свого складу усі надбання прогресивного французького мистецтва (зокрема й “Старий голубівник” Ж. Копо, що називав свого часу “Комеді Франсез” “театром-музеєм”) та успішно впровадила його у патерн осередку французького класичного театру та протягом усього ХХ століття найуспішніше комунікувала з публікою у всі часи свого існування.

Відтак у межах ХХ століття ми виділяємо три основних типи комунікації з глядачем:

- комерційний тип, що репрезентується театром кабаре та бульварними театрами
 - експериментальний тип, що уособлюють артистичні кафе авангардні театри (зокрема - творче об’єднання “Картель”)
 - класичний тип, що найяскравіше презентують традиції театру “Комеді Франсез”.
-

РОЗДІЛ III. АНГЛІЯ ТА АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР XX СТОЛІТТЯ

3.1 Англія та англійський театр у XX столітті: культурна та історична ретроспектива

У XX століття Англія увійшла як одна з найбагатших та наймогутніших країн не лише Європи, а й усього світу, з безліччю колоній на майже усіх континентах, та, як наслідок, величезним державним капіталом. При цьому, більша частина доходів країни поступала саме з закордону, що обумовлювало досить специфічний, проте не безуспішний розвиток економіки цієї країни протягом її подальшої історії.

Важливо зазначити, що 1901 рік в історії Англії ознаменував не лише початок нової календарної ери в історії, а ще й зміни певних традицій у культурно-соціальній сфері життя: після смерті королеви Вікторії на англійський престол офіційно заступає її наступник король Едуард VII, що означило кінець славнозвісної Вікторіанської ери.

Варто сказати, що саме Вікторіанська епоха традиційно розглядається вітчизняною та закордонною історіографією як час, у який зародилися та сформувалися основи класичної англійської картини світу та системи цінностей. При цьому неможливо не згадати, що попри всі надбання цієї ери, нині вона оцінюється як надзвичайно парадоксальний час, коли, з однієї сторони, відбувається бурхливий розвиток економіки (зокрема йдеться про Другу промислову революцію що зливається з Першою та сприяє зростанню рівня

життя пролетаріату), впроваджуються політичні реформи та формується система високих моральних цінностей, а з іншої — посилюється імперська експансія за кордоном, класове розшарування набирає стрімких обертів, а кодекс жорстких моральних правил виключає можливість адекватного існування для особистостей, які не вписуються у загальний патерн суспільства “вікторіанської моралі”.⁹

Попри все вищезазначене, вклад вікторіанської ери як в історію Англії, так і у розвиток англійського театру неможливо переоцінити. Саме напередодні ХХ століття англійський театр, на відміну багатьох країн Європи, стає не лише привілеєм аристократії й заможних людей, але й можливою опцією дозвілля середнього класу. У зв'язку з покращенням транспортної системи, впровадженням освітлення на вулицях міст та відкритістю літератури унаслідок політичних реформ королеви Вікторії, театр у ці часи процвітає: різко зростають доходи від продажу білетів, постійно виникають нові театральні школи та інституції, а зали заповнюються великою кількістю представників різних соціальних класів.

Проте, попри такий позитивний економічний стан, на початку ХХ століття англійський театр перебуває у глибокій творчій кризі: як і в інших країнах Європи, на його сцені процвітає формалізм та декламаційність, будь-які експерименти та творчі пошуки блокуються антрепренерами, що зберігаючи стару (“шекспірівську”) форму театральної творчості, прагнуть зберегти й доходи, які приносить комерційна система існування тогочасної сценічної творчості. При цьому, на відміну від інших європейських театрів, англійський театр напередодні Першої Світової Війни зберігає досить високі показники відвідуваності, хоч, він, очевидно, і не відповідає глобальним та локальним проблемам тогочасного суспільства. На сцені театрів того часу переважно ставилися п'єси старих авторів з усіма необхідними елементами: костюмами, гримом, декораціями, та стилем гри акторів, що не змінювалися протягом останніх двох століть.

⁹ Треvelyan Дж. М. История Англии от Чосера до королевы Виктории. Смоленск: Русич, 2001. С. 447.

У зв'язку з таким станом речей виникає логічне питання: чому ж, на відміну від інших європейських країн англійський театр все одно користувався популярністю у відвідувачів цієї культурної інституції? Відповідь на це питання полягає у вищезгаданих постулатах вікторіанської моралі, що на початку ХХ століття продовжували радше за інерцією, аніж за необхідністю, існувати у межах англійського суспільства. Тут видається логічним дещо розширити питання існування цього соціокультурного феномену та поглянути на англійський соціум у розрізі першого десятиліття минулого століття.

Аж до Першої Світової війни, як вже було зазначено раніше, вікторіанська мораль діяла у межах суспільства за інерцією та вже не відповідала внутрішнім потребам людини цього часу. Жорсткі правила етикету, поведінки, стилю життя що висувала відповідна модель життя у межах тогочасного соціального розвитку вже втратила своє внутрішнє духовне наповнення (що, безперечно, існувало та чинило серйозний вплив на повсякденне життя вікторіанців) та перетворилася на звичайний набір правил та ритуалів, що тогочасна людина вимушена була відтворювати на поталу загальноприйнятій традиції. Таким чином, наприклад, перевдягання перед кожним прийняттям їжі в аристократичних сім'ях в едвардинську епоху, коли темп життя та світ навкруги починає відчутно змінюватися, виглядає так само невідповідно вимогам часу, як і середньовічні костюми на сценах тогочасних вітчизняних театрів.

Перша ж Світова Війна, що починається у 1914 р., серйозно струшує англійське суспільство та змушує змінити певні усталені політичні та соціальні порядки, що вже не можуть існувати у межах повоєнного світу. Війну Англія проходить у межах політичного блоку Антанти та виходить із неї переможницею, хоч і віддає ведучу економічну позицію у світі на користь Америки.

Військові роки у Англії відрізняються високим рівнем патріотизму, державної пропаганди, режимом “тотальної війни” і — одночасно —

розмиванням жорстких кордонів між соціальними класами, що, своєю чергою, позитивно впливає на розвиток подальшої історії англійського суспільства.

Феномен “бурхливих двадцятих” зачіпає Англію так само як і інші країни, що виходять переможцями з Першої Світової Війни: у ці часи остаточно знищується залишки вікторіанської моралі та формується дещо інша модель соціуму, а відтак — навіть англійська консервативна традиція не втримує вітчизняний театр від неминучих, проте необхідних змін.

Двадцять років минулого століття, на відміну від Америки, в Англії мають дещо більш гарячковий характер. Тогочасна молодь, що після довгих років війни розчаровується у вікторіанській ідеалістичній картині світу, у пошуках новго морального орієнтира дещо радикально відкидає цінності попередньої епохи та вирушає за ними до Нового Світу; а відтак, на території Англії (хоч і не в таких масштабах, як у, наприклад, Німеччині або Франції) теж розповсюджується фокстрот та чарльстон, а стиль а-ля гарсон отримує все більшої популярності.

Крім цього, у цю епоху землями Об'єднаного Королівства прокотилася хвиля робітничих, що змусило ліберальний парламент та короля звернути увагу на їхні обов'язки щодо пролетаріату та підвищити зарплатню; зокрема, відкритим на той час лишалося питання сумісного існування під владою єдиної корони Північної та Південної Ірландії, що супроводжувалося періодичними повстаннями на територіях обох країн.

Відтак, варто зазначити, саме у часи між двома війнами англійський театр переживає серйозну реформацію як з точки зору репертуару, так і з точки зору внутрішньої організації. Якщо перед цим, як в англійському, так і загальноєвропейському театральному просторі провідну роль грала саме п'єса, на базі якої ставився спектакль, то на початку ХХ століття затверджується (зокрема, завдяки роботам теоретика театального мистецтва Г. Крейга) роль режисера як творця, співавтора та організатора в одній персоні. Це дозволяє не лише розширити діапазон творчих можливостей, а й організувати театральне

життя, що до цього по своїй суті було досить-таки хаотичним. Крім цього, поряд з режисерським ремеслом в європейському і, зокрема, в англійському театральному просторі офіційно утверджуються інші професії, пов'язані зі сценічною творчістю, що до цього моменту існували, проте не вважалися повноцінними (як-то звукорежисер, гример, суфлер, реквізитор, художник-постановник, костюмер, декоратор, і т.д.).

При цьому, хоч з початку ХХ століття на території Англії велася боротьба за впровадження державного театру, станом на тридцять роки минулого століття більшість театрів все одно утримувалися антрепренерами, що орієнтувалися на п'єси досить легкого характеру (напр. музичні комедії, фарси, водевілі, детективні драми, адюльтерні мелодрами тощо).

При цьому, поряд з таким засиллям комерційного театру формується та набуває стрімких обертів абсолютно новий напрямок театральної творчості, що отримує назву "інтелектуального театру". Цей театр прагне звернути увагу глядача на серйозні соціальні проблеми на у витонченій формі висвітлює проблеми тогочасного суспільства. Інтелектуальний театр репрезентується такими відомими англійськими драматургами як Бернард Шоу, Сомерсет Моєм, Джон Бойнтон Прістлі та репрезентує абсолютно новий та самобутній спосіб комунікації з глядачем, що вплинув, зокрема, і на формування сучасної театральної традиції.

У часи ж Другої Світової Війни англійський театр, цілком логічно, знову звертає свій погляд на гуманістичні ідеали та моральні цінності, таким чином виголошуючи протест проти нацистської ідеології та намагаючись підняти бойовий та патріотичний дух народу, втомленого від постійних бомбардувань та втрат на Західному фронті. У цей час відновлюються традиційні постановки Шекспіра, Дж. Баррі, особливою популярністю користується Б. Шоу та С. Моєм, що своїми творами нагадують англійцям про спокійне життя, яке існувало у період між двома світовими війнами.

У повоєнні ж роки особливою популярністю користувалися п'єси Дж. Б. Прістлі, у чиїх роботах можна чітко прослідкувати відголоски чехівської драматургії: у своїх місцями фантастичних, проте глибоко повсякденно актуальних п'єсах драматург піднімає актуальні для того часу питання та відтворює картину повсякденного життя англійців, що приваблює велику кількість поціновувачів театрального мистецтва.¹⁰

Подальший характер театрального мистецтва Англії нерозривно пов'язаний з загальними соціальними проблемами. Починаючи з 60-их років минулого століття особливою популярністю користуються драматурги, що підіймають питання соціальних класів, роботи та повсякденних проблем, що виникають у пересічного представника англійського соціуму. Особливою популярністю також користуються п'єси В. Шекспіра в інтерпретації відомого англійського режисера П. Брука.

Відтак, ми говоримо про те, що станом на кінець ХХ століття англійський театр являє собою оформлений соціокультурний феномен з безліччю самобутніх способів та особливостей комунікації з глядачем, що потребує подальшого розкриття та глибокого дослідження.

3.2 Особливості комунікації з глядачем у театрах Англії ХХ століття

Якщо говорити про особливості комунікації з глядачем в Англії ХХ століття в першу чергу логічним видається згадати комерційний театр, котрий користувався особливою популярністю у ті часи та вплинув на подальше формування англійської масової культури.

Починаючи з кінця ХІХ століття госпоною існування такого театру виступав англійський молодший товариш нью-йоркського Бродвею (що традиційно вважається найяскравішим виявом комерційного типу комунікації з глядачем) — лондонський район Вест-Енду (англ. West End, досл. — Північний край). Проте, на відміну від Бродвейського театру, що на початку ХХ століття

¹⁰ Смирнова Л., Гальперина Г., Дятлева Г. Популярная история театра. /Москва: Искусство, 2011. 331 с.

стає не лише послідовним етапом розвитку американського театру, але його кульмінацією, комерційний театр в Англії виступає радше реакцією на застарілу традицію комунікації з глядачем, що складалася переважно із п'єс “шекспірівського” типу та класичної англійської комедіографічної традиції.

В цілому, район Вест-Енду як засилля плідної театральної практики почав своє існування ще на початку XVII століття. У ці часи в театрах цього району переважно ставилися серйозні драматичні п'єси, проте вже на початку XIX століття його репертуар поступово починають заповнювати п'єси легкого характеру. Це, в першу чергу, пов'язано з досить специфічною системою внутрішньої організації англійського театру: у його межах не існує ні адміністрації театру, ні постійної трупи, ні команди, що відповідає б за постановчу частину. Такий стан речей обумовлюється тим, що власниками таких театрів з початку XIX століття стають так звані лендлорди (у середньовічній Англії — феодалні землевласники, а у межах англійської театральної традиції — власники та спонсори театральних майданчиків), що здають в оренду приміщення антрепренерам, що, своєю чергою, запрошують продюсера та режисера, які пізніше запрошують трупу. Крім того, навіть такі незначні, на перший погляд, проте важливі деталі організації спектаклю як декорації, одяг сцени та костюми акторів часто давалися в оренду разом з приміщенням, що виключало можливість творчої самобутності та оригінальності. Таким чином, театр як колективний вид мистецтва втрачає свою ідеологічну цілісність, а відтак, це обумовлює сепарацію таких інституцій від класичної художньої традиції англійського театального мистецтва та підкреслює їхню приналежність до театрів комерційного типу.

Досить цікавим виглядає також аспект комунікації таких театрів з глядачем у фізичному просторі: на відміну від художніх театрів сама система відвідин такої інституції була набагато простіше вибудована, що психологічно сприяло більшій заповненості театральної зали. З міркувань економії, глядацький простір таких театрів зводився до мінімуму: тут неможливо побачити ні просторих фое, ні величезних гардеробів, ні зали, що складається з

партеру та декількох ярусів, ні навіть театральної каси. Білети, як правило, замовлялися в адміністративних приміщеннях за декілька днів до спектаклю, або у перекупників, що часто стояли перед театром, й пропонували свої послуги охочим потрапити на спектакль.

Зрозуміло, що у таких умовах творцям сценічної справи досить важко орієнтуватися на пошук нових театральних практик, тим паче коли питання існування такого театру в принципі залежить від орендодавця, що, як правило, пов'язаний з театральним мистецтвом досить дотично, а відтак — для орендатора-антрепренера важливим є якнайскоріше та якнайвигідніше продати мистецький продукт відповідної якості.

Таким чином, у період між двома війнами, коли знищується стара модель англійського світогляду, молодь повністю відкидає старі цінності, а старше покоління виснажується від тривалого воєнного та повоєнного періоду, економічна та соціокультурна ситуація накладаються одна на одну та обумовлюють особливу популярність комерційного театру у ці часи.

Найяскравішою ж формою існування комерційного театру у ці часи видаються так звані “well-made plays” (укр. добре зроблені п'єси), чия назва повністю відповідає їхньому наповненню. Такі “добре зроблені п'єси” переважно втілювалися у межах легких жанрів театального мистецтва, таких як фарс, водевіль, музична комедія, або мелодрама та висвітлювали повсякденну реальність пересічного англійця, при цьому не піднімаючи глибоких питань філософсько-духовного характеру. Вони не вимагають особливих зусиль від глядача, трупи, або режисера, задовольняють потреби антрепренерів та орендодавців, а відтак — виступають найзручнішою та, вірогідно, найуспішнішою формою існування комерційного характеру, що працює на театральних майданчиках Вест-Енду досьогодні.

При цьому, варто сказати, що такі п'єси були написані з літературної точки зору й справді “доботно” й репрезентуються плеядою таких не надто високохудожніх, проте плідних англійських драматургів, як Дж. Баррі, Е.

Вільямс, Т. Реттинген та інші. Попри не надто глибоке філософське наповнення, англійський комерційний театр у такому прояві протягом усього ХХ століття забезпечує досить успішну комунікацію глядача з цим видом мистецтва через втілення компенсаторної та розважальної функції театрального мистецтва.

Абсолютно інший тип комунікації театрального мистецтва з глядачем репрезентує так званий “інтелектуальний театр”, що нерозривно пов’язаний з іменами таких відомих письменників та драматургів як Оскар Уайльд та Бернард Шоу, що стали основоположниками цього жанру. Логічними ж послідовниками та творцями подальшої історії інтелектуального театру стають Дж. Б. Прістлі, С. Моем, Т. С. Еліот та інші, а відтак, ми стверджуємо, що основа інтелектуального театру полягає саме у драматургії, що використовується практиками цього жанру.

Варто зазначити, що корінням драматургія інтелектуального театру сягає процесу інтелектуалізації літератури, що відбувся на межі ХІХ та ХХ століть унаслідок суперечностей, що виникають на базі активного науково-технічного прогресу та невідповідності морально-етичної системи цінностей. Практики та теоретики інтелектуального театру протиставляли його комерційній традиції існування сценічної творчості та прагнули створити театр, що викривав би реальні проблеми, котрі існували у межах тогочасного суспільства. При цьому, часто метою інтелектуального театру було не лише висвітлення цих проблем, але й пошук їхнього рішення у п’єсах.

У передмові до свого драматичного твору “Неприємні п’єси” один з основоположників інтелектуального театру та найбільших англійських драматургів ХХ століття Б. Шоу писав: «Я використовую тут драматичну дію для того, щоб змусити глядача задуматися над деякими неприємними фактами... Я повинен попередити моїх читачів, що моя критика спрямована проти них самих, а не проти сценічних персонажів ...»¹¹. Відтак, публіка у театрі такого типу бере безпосередню інтелектуальну участь у п’єсі й таким чином стає

¹¹ Шоу Б. «Пьесы неприятные»/ Москва, 1978. 232 с.

одночасно героєм та співавтором спектаклю, що споріднює англійський інтелектуальний театр з традицією епічного театру Бертольда Брехта.

Відтак, у межах інтелектуального театру втілюються такі важливі функції театрального мистецтва як пізнавальна та освітня, що розширює діапазон способів комунікації з глядачем у театрах такого типу.

І останнім, проте не менш важливим способом комунікації з глядачем в театрах Англії ХХ століття виступає класичний формат комунікації театральної інституції з глядачем, що у межах цієї країни репрезентується театром “Олд Вік” (англ. The Old Vic Theater). Репертуаром цього театру починаючи з початку ХХ століття і досьогодні є класичні п’єси переважно англійських та російських авторів (і зокрема — А.П. Чехова, що був напрочуд популярним особливо у 30-их-40-их роках минулого століття і поряд з іншими світовими теоретиками мистецтва вплинув на становлення інтелектуального театру)¹². Цікаво також зауважити, що до репертуару цього класичного театру протягом другої половини ХХ століття увійшли й п’єси авторів інтелектуального театру, що показує поступове злиття двох театральних традицій у єдину, таку, що репрезентує специфіку англійського театру вже в ХХІ столітті.

Способи комунікації класичного англійського театру з глядачем мало чим відрізняються від традицій інших країн Західної Європи, таких як Франція або Німеччина. Форма відвідин таких театральних установ лишається актуальною й досьогодні: просторі гардеробні й фое, великі зали з класичною партерно-ярусною структурою, сцена з класичними “шекспірівськими” декораціями, постійна трупа професійних акторів й штат постійних працівників з невеликими доповненнями у вигляді технічно-наукового прогресу існує у театрі “Олд Вік” починаючи з ХІХ й комунікує з глядачем знайомими нам способами комунікації класичних театрів усього світу.

Таким чином, ми виділяємо три способи комунікації з глядачем у театрах Англії ХХ століття:

¹² URL: <https://www.oldvictheatre.com/whats-on/2023/watch-at-the-theatre>

- комерційний тип комунікації з глядачем (що репрезентується переважно театрами Вест-Енду)

- тип “інтелектуального театру” (принципи якого найкраще висвітлюються через аналіз драматичних творів авторів цього явища)

- класичний тип комунікації з глядачем (що репрезентується класичним драматичним театром “Олд Вік”)

РОЗДІЛ VI. АМЕРИКА ТА ТЕАТР США ХХ СТОЛІТТЯ

4.1 Театр США ХХ століття: соціополітична та культурна ретроспектива

Перш за все, варто зазначити що перші десятиліття ХХ століття для театрального простору США стали часом становлення американської

драматургії, яка, навіть попри кризу європейської драми, що ми згадували у попередніх розділах, відчутно відставала від неї у своєму розвитку. Проте, важливо зазначити, що такий стан справ не лише визначив подальший активний розквіт театрального мистецтва у цій частині Західного світу, а й надав цьому мистецтву особливих, лише йому притаманних рис.

Відтак, перш ніж говорити про особливості комунікації з глядачем у театрах Америки ХХ століття, видається логічним коротко окреслити загально культурно-історичні та соціально-політичні умови, що супроводжували розвиток американського театру.

Нам добре відоме визначення “золотих двадцятих” (англ. The Roaring Twenties): в цей час, коли Америка після Другої світової війни зміцнила свої економічні позиції у світі, на її території буяла золота лихоманка, а на вулицях передових міст США витав дух непереможності й впевненості у своїй всемогутності. Маркерами цієї епохи можна вважати численні вечірки, активний розвиток моди, танцю, американської музики, і, симптоматично, театрального мистецтва. Так, американський театр початку двадцятого століття, ймовірно, як ніщо інше зображає тенденції, які панували в межах тогочасного суспільства.

Одними з форм театрального мистецтва, що виконують функцію “дзеркала” настроїв, що панували у межах американського соціуму ХХ століття можна вважати водевіль та кабаре. Водевіль — це форма театральньо-естрадного виступу, що складається з декількох ніяк не пов’язаних один з одним танцювальних, музичних або театральних епізодів.

Разом з цими формами співіснує такий жанр театрального мистецтва як мюзикл, що являє собою злиття музичного, театрального та оперного мистецтв. І якщо водевіль за своєю формою та змістом відбивав радше ідеологічну сферу буття американського суспільства двадцятого століття, то мюзикл репрезентує економічні тенденції, що панували у його межах. Тут варто зазначити, що в цілому американське театральне мистецтво цього часу має досить яскраво

виражений комерційний характер. Його розвиток стимулюється не мистецькими тенденціями, а радше вимогами масової культури, а відтак, найголовнішою ціллю будь-якої театральної постановки є отримання фінансового прибутку.

Мюзикл в такій ситуації видається “найзручнішою” формою театального мистецтва: він не ставить перед режисером та акторами майже ніяких вимог, характеризується виключною видовищністю, різноманітністю сюжетів й форм, а відтак — користується особливою популярністю у широкого загалу.

У контексті буття як цього жанру, так і театального мистецтва Америки ХХ століття в цілому абсолютно неможливо також не згадати Бродвейський театр, що являє собою групу з приблизно 40 театральних установ, розташованих уздовж вулиці Бродвей театального району Манхеттен. Саме Бродвей стає осередком плідного існування мюзиклу: навіть станом на сьогодні 70% репертуару Бродвейського театру становить саме цей жанр театально-естрадного мистецтва¹³; подібну ситуацію ми можемо спостерігати й протягом усього ХХ століття.

Ще одна важлива риса американського театального мистецтва ХХ століття, що нерозривно пов’язана з Бродвейським театром, це його швидкоплинність, легкість форм та смислів. Так, якщо, наприклад, у ці часи на території Східної Європи спектаклі готувалися рік, й відтворювалися ще три-п’ять (або більше) років на сцені (варто згадати лише “Чайку” А. П. Чехова, що була поставлена у Москві у 1902 році видатним режисером К.С. Станіславським та у різних формах відтворюється досьогодні), то на Бродвеї вистави традиційно відтворюються до того часу, поки публіка у них зацікавлена. Таким чином, феномен Бродвейського театру чи не найяскравіше ілюструє глибокий комерційний характер американського театального мистецтва та є одним зі стовпів американської масової культури.

¹³ URL: <http://www.broadwayrepertorytheater.com/>

З оптики формування масової культури США неможливо також проігнорувати таке її явище як Голлівуд, чий розвиток симптоматично вплинув на стан театрального простору та поряд з Бродвейським театром є одним з її найголовніших символів в культурному просторі. Цілком логічним буде ствердити, що з розвитком кінематографа у театрів усього світу з'являється потужний конкурент: якщо до цього моменту перший мав перевагу у тому, що дійство відбувалося паралельно зі звуком, що організовували актори за допомогою мовного апарату, то ближче до середини ХХ століття у зв'язку з появою звукового кінематографа публіка починає мігрувати у кінозали, що негативно впливає як на фінансову, так і на ідейно-мистецьку сферу буття цієї культурної інституції. Попри це, у ситуації американського театрального мистецтва такий стан речей позитивно впливає на розвиток так званого “позабродвейного” театрального мистецтва, що у передвоєнні-повоєнні роки стає осередком розвитку “серйозної” американської драми.

Відтак, наступною віхою розвитку американського театру ХХ століття можна вважати час після Другої світової війни, коли американське суспільство висуває абсолютно інші вимоги до театральних інституцій. Часи ейфорії та “золотих двадцятих” давно залишилися позаду: протягом останнього півстоліття Америка переживає досить багато економічних та політичних потрясінь. Дві світових війни Велика депресія та війни, що веде США у межах Південноазійського регіону (переважно на території В'єтнаму) накладає відчутний відбиток на настрої суспільства, що найповніше виражаються у полеміці навколо дій тогочасного уряду. Починають з'являтися спектаклі на гострополітичні теми, а вже згадані “серйозні п'єси” написані американськими драматургами починають набирати більшої популярності.¹⁴ Починаючи приблизно з 40-их р. минулого століття американські класичні драматурги (зокрема - Ю. О Ніл, С. Ходуард, Л. Хелман, А. Міллер та інш.) починають інсценуватися у просторі “позабродвейних” малих сцен, а американська драма

¹⁴ Смирнова Л., Гальперина Г., Дятлева Г. Популярная история театра. /Москва: Искусство, 2011. 401 с.

наздоганяє європейську за тематиками постановок і способами комунікації театрального мистецтва з глядачем.

Так, ми говоримо, що остаточне становлення американської театральної традиції відбувається саме у десятиліття післявоєнного періоду.

Варто зазначити, що подальший розвиток американського драматичного театру відбувався паралельно з проблемами, які виникають у межах американського суспільства. Наприклад, у 1960 р., коли національні меншинства отримують законні права, вперше після “вибуху” інституцій подібного типу у 1930 р., активного розвитку набуває афроамериканський, латиноамериканський та азійський театри.

В цілому, варто сказати, що аж до 1990 р. американський театр напрочуд активно реагує на проблеми, що у різні часи виникають межах соціуму, й зокрема такі як сексуальна революція, права жінок, буття сексуальних та національних меншинств, епідемія СНІДу тощо.

Починаючи ж з 1990 року, американський театр обирає новий вектор розвитку: відходячи від гостросоціальних проблем, він бере до свого арсеналу класичні кінематографічні, літературні та оперні сюжети, перетворюючи їх на мюзикли, драматичні спектаклі та оперети. Нову інтерпретацію отримує, наприклад “Чарівна флейта” В. А. Моцарта й такі культові мультфільми Уолта Діснея як “Король лев”, “Русалонька”, “Білосніжка”. Також особливої популярності починають набувати спектаклі на дитячу тематику за літературними творами Джеймса Баррі, Астрід Ліндгрен, Памели Треверс та ін.

Відтак, як головні риси американського театру першої половини ХХ століття можна виділити його комерційний характер і, використання відносно простих постановчих форм інсценування. У другій же половині ХХ століття відбувається остаточне формування та становлення “сучасної” американської драми, що, своєю чергою, стала реакцією на зміни у соціополітичній, а відтак — і у ідеологічно-ціннісній сфері буття американської людини ХХ століття.

4.2 Особливості комунікації з глядачем у театрах Америки XX століття

Якщо ж говорити про способи комунікації американського театру з глядачем, то, на нашу думку, його форми (як і, власне, історію американського театру минулого століття) можна умовно поділити на два типи. Перший з них нерозривно пов'язаний з так званими малими формами театрального мистецтва (нім. Kleinkunst), тобто кабаре, водевіль, вар'єте, ревію та ін.; другий же, своєю чергою, репрезентується радше більш звичними оку сучасного глядача класичними драматичними творами. На цьому етапі видається логічним розглянути яким чином той та інший типи комунікації з глядачем взаємодіють зі споживачем культурного досвіду.

Так, перший тип, як вже було зазначено раніше, найкраще виражається у “малих” формах театрального мистецтва, що станом на першу третину ХХ століття суворо регулюються та контролюються комерційними антрепренерами. Як правило, цей тип побутував на сценах відповідних установ, що переважно не позиціювали себе як постійні театри, а радше нагадували театральні кафе, у яких публіка мала можливість їсти, пити, розмовляти, іноді звертаючи увагу на те, що відбувалося на сцені.

Такий стан речей обумовлювався тим, що театральні, музичні та танцювальні епізоди не були об'єднані один між одним жодним чином, а відтак глядач мав можливість час від часу відволікатися на бокал шампанського або співрозмовника без ризику втратити нитку сенсу. Власне, самі вистави (чи, ймовірно, правильніше буде сказати шоу) мали переважно легкий, швидкоплинний, комедійний й іноді (й залежно від побажань публіки) — дещо еротичний характер; їхньою ціллю було отримання прибутку зі сторони антрепренера, й розваги та своєрідних “декорацій” — для публіки, що обумовлювали й основні способи комунікації таких вистав з глядачем.

Артисти, на відміну від традиційного театру, дуже часто вдавалися до прийому прямої комунікації з глядачами, танцюристи та співаки могли спокійно виходити до зали, а роль конферансьє полягала у тому, щоб пояснити публіці, яким чином пов'язані один з одним той чи інший елемент вистави (якщо це було релевантним у її межах), або просто представити наступний номер. Таким чином, ми говоримо про те, що у виставах такого типу були відсутні майже усі елементи звичного нам театру: “четверта стіна”, професійні актори, ряди театральних крісел, класичні підмостки та, власне, драматичний твір в принципі. Він у таких умовах замінюється видовищним шоу, що складається з багатьох частин різного жанру та у просторі театального мистецтва нагадує своєрідне попурі. Патерн цього шоу змінювався відповідно до бажань публіки, яка платила гроші — а відтак, була основним критиком, суддею, режисером та споживачем культурного досвіду в одному.

Апогеєм же такої орієнтації виключно на смаки та вподобання публіки стає такий жахливий соціокультурний феномен як танцювальні марафони, що проводилися в інституціях подібного типу, де відчайдушні артисти, що не мали можливості заробляти іншим чином, танцювали тижнями до повного знеможення та втрати сил. Варто сказати, що попри нелюдський характер умов такого кривавого театрального дійства, танцювальні марафони користувалися великим попитом серед американського глядача ХХ століття (особливо у часи Великої депресії). Ця тема яскраво розкривається у фільмі американського режисера Сінді Поллака під назвою “Загнаних коней пристрілюють, чи не так?” (англ. “They Shoot Horses, Don't They?”, 1969 р.), що викриває найжахливішу сторону панування суспільства споживання в Америці ХХ століття.

Що ж стосується Бродвейського театру, то на відміну від кабаре, ми спостерігаємо більш традиційний тип театрального мистецтва: там ми можемо побачити театральну залу, професійних акторів та конкретне лібрето, яке у межах мюзиклу як найпопулярнішого жанру того часу виконує функцію драматичного твору. Виходячи з того, що мюзикл є проміжним жанром між драматичним театром та оперою, можна стверджувати, що така форма є цілком класичною у межах сучасного театрального простору.

Проте, попри зовнішню наявність усіх необхідних елементів класичного “храму мистецтв”, яким в уявленні сучасного глядача постає театр, варто зазначити, що основною ціллю бродвейського театру так чи інакше теж було отримання фінансового прибутку, а відтак — доля спектаклю повністю залежала від реакції публіки: відомі ситуації, коли спектаклі закривалися після одного показу, не знайшовши “свого” глядача, а театральні трупи — розпускалися (науковці вказують, що станом на 1930 р. на території Америки не лишилося майже ні одної постійно діючої трупи). Що ж стосується тематики таких мюзиклів — у своїй книзі “Популярна історія театру” авторки кажуть про неї так: “Більшість бродвейських вистав висловлювали ідеї так званої масової культури, мета якої — змусити глядачів повірити в те, що американці —

найбагатші, найщасливіші й найвільніші люди на землі.”. На нашу думку, таке твердження цілком відповідає духу тогочасної епохи, яка знаходила своє відображення на сценах Бродвею.

Відтак, узагальнюючи, можна сказати, що основними рисами типу комунікації з глядачем, що превалював у американських театрах у першій половині ХХ століття є:

- простота форми інсценування;
- легкість сюжету драматичного твору (або його відсутність);
- виразний комерційний характер;
- повна залежність театру від глядача;

В таких умовах театр, як культурна інституція, що об'єднує у своїх межах низку функцій, які вона втілює у процесах комунікації з глядачем, на нашу думку, концентрується лише на двох з них: розважальній (переважно); ідеологічній (меншою мірою).

Проте, попри те, що з точки зору культурологічного аналізу така картина видається не найсприятливішою для розвитку театрального мистецтва, саме перша половина ХХ століття підготувала сприятливий ґрунт для подальшого розвитку американської драми і (як наслідок) сценічної діяльності.

Зародження цього типу відбувається ще у середині 40-их років, і одним із симптомів можливих змін у театральному просторі може вважатися активний розвиток афроамериканського театру, у межах якого підіймалися питання життя темношкірих людей на території Америки; цей театр мав досить класичний характер з усіма дещо стереотипно необхідними його складовими та носив радше просвітницький, ніж комерційний характер.

Також у повоєнні роки більшої популярності набирають професійні та напівпрофесійні театри “позабродвейного” характеру, на сценах яких все частіше висвітлюються актуальні проблеми американської дійсності та

ставляться твори сучасних класиків тогочасної (як американської, так і закордонної) драматургії (напр. Ю. О'Ніла, Л. Піранделло, Т. Уільямса, Г. Ібсена, Б. Брехта, А. Міллера, Р. Ловелла та ін.).

Відтак, у межах другої половини минулого століття у театрах Америки формується абсолютно інший тип комунікації з глядачем. Якщо у попередньому типі театр повністю залежить від глядача, то вже починаючи з часів Великої депресії він поступово починає відповідати на його запити, що, своєю чергою, цілюще впливає як на якість матеріалу постановок, так і на успішний перебіг процесу комунікації театру з глядачем. В таких умовах театральна інституція не виконує кожну примху, яку висуває перед ним умовна публіка, але відповідає на її питання, паралельно задовольняючи і її потреби. Таким чином до розважальної та компенсаторної функції (що протягом цього часу значно зміцнює свої позиції) додаються ще й пізнавальна та ідеологічна, що у своєму тандемі дають можливість повністю втілювати найважливішу (комунікативну) функцію театального мистецтва.

Узагальнюючи, ми стверджуємо, що пройшовши довгий шлях формування, під кінець ХХ століття американський театр являв собою побудований на контрастах, проте, повністю сформований соціокультурний феномен повноцінної театральної інституції, що має у своєму арсеналі два основних типи комунікації зі споживачем культурного досвіду та потребує подальшого глибокого дослідження.

ВИСНОВКИ

Отже, з огляду на проведені дослідження можна підбити наступні підсумки. Театр - соціокультурний феномен, що в усі часи існування людства зображав різноманітні тенденції, що побутували у межах описуваного суспільства на конкретний момент часу, а особливо коли мова йдеться про епоху буремного ХХ століття.

На прикладі дослідження театрів Заходу ХХ століття ми змогли проаналізувати: історичні та соціополітичні умови, у яких відбувався поступовий розвиток театральних інституцій; контингент публіки, що відвідувала театральні інституції протягом ХХ століття; рівень інтегрованості театральних інституцій у суспільство, їхню роль у соціальному житті та культурі дозвілля країн Заходу; функції, на яких концентрувалося театральне мистецтво відповідно до вимог часу; типи та особливості комунікації театральних інституцій з глядачем у провідних країнах Заходу у ХХ столітті.

Крім того, нам вдалося виділити суміжні та відмінні риси театального мистецтва Західної Європи та Америки минулого століття, позаяк: спільні - загальний спад рівня інтегрованості театального мистецтва у суспільство на

початку ХХ століття; буремний розвиток та плідне існування авангардистських течій; зародження та успішне функціонування комерційного театру, і, як наслідок - комерційного типу комунікації театральної інституції з глядачем. Відмінності ж в особливостях комунікації з глядачем у театрах Заходу минулого століття обумовлюються, як правило, специфічними культурно-історичними умовами розвитку тієї чи іншої країни (напр. відхід від цінностей Вікторіанської доби в Англії початку ХХ століття, або перехід від одної форми існування держави до іншої - у Німеччині та Франції) та класичними театральними традиціями, що існували у межах описуваних у роботі країн до початку ХХ століття. Таким чином, ми стверджуємо, що попри те, що в історії розвитку театрів Заходу ХХ століття, характері їхнього функціонування, особливостях та методах комунікації з глядачем наявні цілком відчутні відмінності, протягом дослідження ми виявили також велику кількість схожих рис, що говорить про початок більш активного обміну театральними практиками між країнами цього культурного ареалу у ХХ столітті.

Відтак, насамкінець хотілося б зазначити, що особливості комунікації у театрах Заходу ХХ століття потребують подальшого, глибшого дослідження та аналізу зі сторони вітчизняних та закордонних науковців.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С. С., Бояджиев Г. Н. Гистрион Театральная энциклопедия (под ред. С. С. Мокульского). М.: Советская энциклопедия, 1961—1965. Т. 1.
2. Аристотель. Поэтика/ пер. Бориса Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
3. Барба Э. Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2008. 304 с.
4. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. 201 с.
5. Бердникова А. Ю. Социальный институт культуры: понятие, процесс формирования, признаки, структура, функции. *Молодой ученый*. 2019. №17. С. 191-193
6. Бояджиев Г. Н., Театральный Париж сегодня, Москва, 1960. 357 с.
7. Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. Москва: Прогресс, 1976. 239 с.
8. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т./ Москва: Искусство, 1965. Т. 5. 493 с.

9. Брехт Б. О театре. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960. 351 с.
10. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. Москва: Российский университет театрального искусства, ГИТИС, 2013. 528 с.
11. Ермаков, А.М. Театр в персональном и социальном опыте немецкого политика (1920-1940 гг) Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского./ Ярославль, 2020. С. 215-223
12. История западноевропейского театра. Том 6: Учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений. Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского./Москва: Искусство, 1974. 656 с.
13. История западноевропейского театра. Том 7: Учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений. Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского./Москва: Искусство, 1985. 536 с.
14. История западноевропейского театра. Том 7: Учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений. Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского./Москва: Искусство, 1988. 432 с.
15. Смирнова Л., Гальперина Г. , Дятлева Г. Популярная история театра. /Москва: Искусство, 2011. 449 с.
16. Словник української мови: в 11 томах. Том 1, 1970. Стор. 208.
17. Смирнов В.П. Франция в XX в.: Пособие для студ. ВУЗов./ Москва, 2001, 352 с.
18. Тревельян Дж. М. История Англии от Чосера до королевы Виктории. Смоленск: Русич, 2001. С. 536.
19. Шоу Б. «Пьесы неприятные»/ Москва, 1978. 648 с.
20. Золя Э. Натурализм в театре. Издание Б.К. Фукса/ Киев, 1903 240 с.

21. Allardyce, Nicoll . "The Audience". *The History Of Late Nineteenth Century Drama*. Cambridge: University Press.1949, pp. 7–26
22. Arendt, Hannah Bertolt Brecht. *Menschen in finsternen Zeiten*. München: Piper, 2001. S. 237–283.
23. Brockett, Oscar . *History of the Theatre*, 9th Edition. Allyn and Bacon. 2003. p. 188.
24. Berghaus, Günter. 2005. *Theatre, Performance, and the Historical Avant-Garde*. Palgrave Studies in Theatre and Performance History ser. New York: Palgrave Macmillan. 181 p.
25. Deutsches Theater ist „Theater des Jahres“. *Der Tagesspiegel*, 29. August 2008. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/berlin-deutsches-theater-ist-theater-des-jahres/1313266.html>
26. Miller, Jordan Yale and Winifred L. Frazer. *American Drama between the Wars*, 1991 276 p.
27. Pollak, S. *They Shoot Horses, Don't They?*, 1969 URL: <https://gidonline.io/film/zagnannyx-loshadej-pristrelivayut-ne-pravda-li/>
28. Richardson, Gary A. *American Drama through World War I*, 1997, 171 p.
29. Hornblow, Arthur, *A History of the Theater in America from Its Beginnings to the Present Time*, J. B. Lippincott, 1919, 356 p.
30. Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Ullstein, Frankfurt/M., Berlin 1989
31. URL: <http://www.broadwayrepertorytheater.com/>
32. URL: <https://www.oldvictheatre.com/whats-on/2023/watch-at-the-theatre>