

Тетяна Боднарчук

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ:
ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Метою статті є виявлення прояву постмодерністських тенденцій у театральному мистецтві в їх порівнянні з особливостями театру доби модернізму.

Ключові слова: постмодернізм, діалог культур, стилістичні принципи, модернізм, режисерські експерименти, виражальні засоби, театральне мистецтво.

Сучасна культура позначена процесами активної взаємодії, зміни і модифікації усталених форм не лише у мистецтві, але й у способі життя суспільства, світоглядних системах націй тощо. Сутність цих процесів яскраво виявляється при порівнянні двох головних шляхів розвитку культури ХХ століття – модернізму і постмодернізму. Термін «модернізм», який застосовували для характеристики культурних явищ першої половини ХХ ст., своїм походженням вказував на відмінність нового мистецтва, а саме – на його розрив з традиціями минулого. Під модернізмом розуміємо сукупність різноманітних художніх напрямків і течій, об'єднаних тенденцією до заперечення досягнень попереднього мистецтва, що стало символом минулого. Термін «постмодернізм» був застосований культурологами для назви нового, відмінного від попереднього етапу в розвитку мистецтва. Під ним розуміємо і період в історії культури, і напрям або тенденції у мистецтві, і стиль, і коло образів, і тип культури, і її стан. Не підлягає сумніву твердження, що постмодернізм виник в надрах модернізму. Вихідним принципом постмодернізму стало переосмислення світогляду та ідеологічних схем попередньої у часі культури і створення власного програмного погляду на світ.

На українському мистецькому ґрунті постмодернізм втілювався у літературних експериментах (Ю. Андрухович, О. Забужко, К. Москалець, В. Цибулько, В. Неборак, Е. Пашковський, В. Медвідь, С. Жадан, О. Бондар); живописних полотнах (Т. Сільваші, О. Бабак, О. Чепелик, С. Параджанов, О. Тістол, К. Реунов, А. Савадов, О. Голосій, І. Чичкан); режисерських пошуках (Р. Вістюк, А. Жолдак, Н. Корнієнко, Д. Богомазов, Д. Лазорко, Ю. Одинокій, А. Віднянський, А. Бакіров); музичних композиціях (М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко, А. Караманов, Л. Грабовський, М. Шух, О. Козаренко, С. Зажитко, К. Цепколенко) тощо. Предметом інтересу і метою статті є виявлення прояву постмодерністських тенденцій у театральному мистецтві в їх порівнянні з особливостями театру доби модернізму.

Відомий французький актор, режисер і теоретик театру Антонен Арто називав людське буття «двійником театру» [1]. У театрі, як у дзеркалі, відбивається реальність, що оточує людину. Саме життя для театру є основоположним, стихійним і смислоутворюючим началом. У процесі театального дійства реальне життя отримує образне втілення, що співвідноситься з первинними архаїчними формами образного мислення. Реальність, яку конструює театральне мистецтво, докорінним чином відрізняється від реальностей інших видів мистецтва, оскільки істотне значення в театрі має актор. Актор виступає провідником, що передає образи і відтворює реальність.

Поміж інших видів театральне мистецтво є складним і багаторівневим явищем. Воно охоплює величезну кількість самостійних видів художньої творчості, інтегрованих в єдине ціле – спектакль. Театральне мистецтво виконує серед багатьох інших соціокомунікативну функцію. Спектакль як структурний елемент складної соціокомунікативної системи театру, «художній образ» людського емпіричного досвіду є специфічним інформаційним посланням самому соціуму, яке доводиться до глядача. Саме у взаємодії глядача і твору театального мистецтва народжується те, що називається театром. Театр відображає саму суть людського існування і буття, «гравець пізнає гру як дійсність» [3], що перевершує його. Комунікативна функція театру тісно пов'язана з гносеологічною: глядачі ніби «вихоплюються» з навколишнього світу, одночасно занурюючись у всю повноту буття. Таким чином, в театрі відбувається усвідомлення і осмислення основ всесвіту.

Театральне мистецтво завжди було тісно пов'язане з літературними процесами сучасної доби і з проблемою інтерпретації текстів доби минулої. Для художньої культури постмодернізму проблема «прочитання тексту» є проблемою діалогу культур, зв'язків мистецтва «по горизонталі», у прос-

торі (з культурними традиціями інших народів) і «по вертикалі», у часі (з культурними надбаннями власної нації). І цей діалог яскраво проявляється і в постмодерністському тлумаченні сценічного дійства. Як влучно зауважила А.Прилуцька, «у сучасній ситуації інтеграції ціннісних форм свідомості театральна практика включає в себе широкий спектр художньо-рефлексивної діяльності: театральне мистецтво, театралізовані вистави, видовишно-ігрові форми соціальної активності, метатеатральні компоненти художньої культури. Вона як активний творчий феномен духовної культури володіє величезними можливостями культуротворчості, здатністю здійснювати програмований зворотний вплив на життєвий, цивілізаційний процес» [7, 2]. Завдяки художньо-ігровому театральному простору, «переживанню» чужих доль і трагедій людство завжди мало можливість для збагачення та розширення горизонтів світобачення.

Особливість театру як виду мистецтва – його безпосередній зв'язок із живою людиною, при якому на сцені відтворюється реальність її існування, конструюються соціальні моделі, взаємини, дії тощо. Театр – єдиний зі всіх видів мистецтва, в якому в якості творчого інструменту використовується сама людина, актор, а матеріалом для творчості служить саме життя. Специфіку ж відношення до реального життя драматурга, режисера та актора доби постмодернізму можна усвідомити у порівнянні з особливостями попереднього етапу розвитку театрального мистецтва.

У театрі доби модернізму можна виокремити такі специфічні риси, що часто суперечать одна одній: заперечення позитивізму і раціоналізму як способів мистецького усвідомлення буття; заперечення реалізму як єдиного творчого методу його сценічного відтворення; перевага індивідуального над колективним, захист прав окремої особистості; акцент на естетичних і художніх цінностях; ствердження права митця творити за законами краси і досконалості; символізм мислення (символом виступає певна річ, біля якої зосереджені інтереси усіх дійових осіб), що призводить до містерійного мислення; революційність засобів виразності.

Так, революційність і опозиція до раціоналізму у модерністському театрі проявлялась у максимальній театральності, крайній умовності, різкості виразальних засобів. Прикладом може слугувати московська режисура 20-х рр. XX ст., представлена досвідом В.Мейерхольда, Є.Вахтангова і С.Таїрова. Перший виступає за радикальне оновлення виразних засобів акторської майстерності, яке дозволяє використання прийомів російського балагану, «включення» публіки до сценічної дії. Є.Вахтангов працює під гаслом «фантастичного реалізму», а С.Таїров – крайніх сценічних форм. Революційне мислення українського театру проявилось у прагненні європеїзації української сцени, втіленому у творчості Л.Курбаса, Г.Хоткевича, І.Тобілевича, Б.Глаголіна та ін. Так, Л.Курбас визнає творчий метод заснованого ним театру як «експресивний реалізм» і «монументальний реалізм», який асоціюється з ідеями «вселенського театру» Ф.Дорренматта.

Осередком модерністських пошуків національного театру став знаменитий курбасівський «Березіль» (1922-1933), в якому у творчих експериментах народжувались нові театральна мова і семіотика. «Художній шлях Курбаса – це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософського (і це в країні тоталітаризму і етичної стерилізації). Лесь Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осянянь. Його кращі вистави: «Макбет» Шекспіра, «Гайдамаки» за Шевченком, «Газ» Кайзера, «Джінні Гігінс» за Сінклером, вистави за п'єсами видатного українського драматурга Миколи Куліша та ін., – футуро-тексти Культури, які ніби «передбачили» пошуки Єжи Гротовського, Пітера Брука, Ингмара Бергмана, зайвий раз наголосивши на єдиних фундаментальних законах художньої самоорганізації» [5].

Незважаючи на лозунги незаангажованості театрального мистецтва, модерністський театр відчував свою залежність від впливу державної політики та ідеології, що спричинило особливості його розвитку. Так, німецький драматург, письменник, режисер і теоретик театру Бертольд Брехт співпрацював із засновником політичного театру Е.Піскатором (постановка його «Тригрошової опери» Брехта режисером). Досягнення Брехта – створення особливого виду драми – параболи, яка представляє собою масштабну притчу, насичену драматичними подіями і конфліктами глобального характеру. Приклади парабол – «Матуся Кураж та її діти», «Життя Галілея», «Добра людина із Сезуана» тощо.

«Ігровий» характер постмодерністської культури спричинив своєрідність саме такого виду мистецтва, в якому гра посідає чільне місце. Естетична специфіка постмодерністського театру походить із неklasичної інтерпретації класичних традицій.

Проблеми театральної теорії постмодернізму почали досліджуватись ще у другій половині 60-х років ХХ ст. У найзагальнішому вигляді постмодерністське надбання можна визначити поняттям метасемантика, що досягається за допомогою різних когнітивних засобів, які зводяться до лише одного слова – гра. Постмодерністське мистецтво продовжує – слідом за модернізмом – пошук нових значенневих просторів, але робить це в інший спосіб. У постмодерністській свідомості відбуваються дуже істотні, навіть у порівнянні з модернізмом, зрушення: воно відмовляється від протиставлення мистецтва і будь-якої іншої реальності [2]. Поміж імен дослідників, що створювали теорію театру постмодернізму, можна назвати А.Арто, Ж.Дерріда, Ж.Ферраль, Г.Блау, П.Пави.

Саме на прикладі театральних форм наочно можна спостерігати, що з приходом постмодернізму настає епоха, коли у відносинах між мистецтвом і змістом зникає будь-яка була однозначність: тепер це відношення чисто ігрове. Дійсне і вигадане у постмодерністській культурі є рівноправними, гра призводить до ситуації необмеженого числа значень твору, адже його зміст уже ніяк не зв'язаний з попередньою реальністю.

Постмодерністський театр в особливий спосіб розвиває здобутки театального мистецтва попередньої культурної доби. Так, у контексті модерністської парадигми А.Арто пропонує ідею «театру жорстокості», яку під кутом постмодернізму розвиває Ж.Дерріда. Концепція «театру жорстокості» вимагає від театального дійства відмови від традиційного вербального розуміння засобів художньої виразності та орієнтації на пластично-візуальний ряд вистави, що вимагає максимальної експресії (можливо, саме тому балетні жанри у постмодерністському театрі посідають особливе місце). За А.Арто, метафізичний зміст театального дійства втілюється завдяки його магічному, жорсткому зв'язку з реальністю і небезпечністю і тому воно (дійство) повинно відтворювати не історичні чи космічні теми, а реальну метафізику. Теоретик театру відштовхується від тези, що не мистецтво наслідує життя, а саме життя – це відображення певного трансцендентного принципу, у контекст якого людина входить за допомогою мистецтва. Надчуттєвий сакральний зміст театального дійства вибудовується поза вербальним образом, через «поетичне чуття» [1].

У сфері видовищних мистецтв до постмодерністської класики можна віднести фільми братів Алейникових, Є.Юфіта, Б.Юхананова, В.Кобріна, а також деякі фільми О.Сокурова. Постмодерністська трансформація самої форми художнього втілення і відображення керує логікою драматургічного вирішення у російських театральних постановках останніх двох десятиліть: «Спостерігач» Б.Юхананова, «Смерть Ван Халена» А.Бордукова, «Ла фюнф ін дер люфт» А.Галибіна, «Сноу-шоу» В.Полуніна, «Чорний чернець» К.Гинкаса, «Школа для дурнів» А.Могучего, «Лускунчик» в концепції М.Шемякіна, «Потудань» Г.Козлова тощо. Український постмодерністський театр представлений режисурою Валентина Козьменка-Делінде («Сон літньої ночі» в Київському театрі І. Франка, «Гамлет» на сцені Львівського ТЮГу), Віктора Шулакова («За двома зайцями», блок вистав за українською класикою), Станіслава Моїсеєва («Наталка-Полтавка» І.Котляревського), Валентини Буланової («Кар'єра Артура Уї» Б.Брехта та «Макбет» В.Шекспіра) тощо. «Поява цих вистав у театрах традиційної естетики порушувала «втомлені» стереотипи і канони, створюючи упереджувальний контекст для сучасного пошуку» [6, 49].

Поданий перелік власне драматичних видів театального мистецтва є дуже обмеженим, але й він вже свідчить, що тенденціями постмодернізму охоплені практично всі види і жанри театральних творів – драматичні, оперні, балетні, лялькові тощо. Усі вони поринають в атмосферу нового культурного стилю. Цей стиль породжує абсолютно нові соціальні типи взаємовідносин, комунікації і зв'язків у суспільстві, які потребують свого окремого вивчення.

Теоретична самосвідомість постмодернізму – це насамперед постструктуралістські концепції Барта, який виступив проти банального уявлення про художній твір як вміст закладеного автором змісту. Художня творчість, на думку Барта, – це особлива – ігрова – діяльність; а тому постструктуралізм досліджує уже не «інтерпретацію» твору, а його «читання» як діяльність, що призводить до

трансформації свідомості людини, її підключення до позатекстового, споконвічного культурного середовища. Це спричинило усвідомлення неможливості адекватного вербального аналізу постмодерністських надбань традиційним театрознавством.

Специфіка ігрової і соціокомунікативної природи постмодерністської драматургії проявляється у її відношенні до міфу. Міф для драматурга-постмодерніста становить інтерес як «можливість трансісторичного буття» (Ролан Барт). Інакше кажучи, якщо театр модернізму ставив за мету щось зобразити або представити, то його постмодерністський наступник позбавляється своєї традиційної наповненості, нічого не означаючи. Барт називав цей феномен «дезінтеграцією», або «спустошенням» естетичного знаку, підкреслюючи у такий спосіб його «несерйозну», ігрову природу [2]. Особливість постмодерністської драматургії – абсолютна смислова відкритість драматичного тексту, що призводить до його жанрового нівелювання: нічого специфічно театрального в ньому вже немає – це просто текст. І тому він ближчий до міфологічного монологізму, аніж до традиційних драматичних форм – діалогу, повідомлення. Якщо Сартр лише натякав, що із сучасного йому театру зникає інтрига, то у постструктуралістських міркуваннях Барта цей факт є очевидним.

Отже, між модерністським і постмодерністським театром існують фундаментальні відмінності: перший ґрунтується на денотації, другий – конотації. В першому випадку ідеалом або вищою естетичною формою є метафора, в другому – метонімія.

У дослідженні Н.М.Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)» в одному з розділів зосереджена увага на соціокомунікативних особливостях вітчизняного театру доби постмодернізму» [6]. Автор погоджується з твердженням, що п'єса, проза, навіть класична, сьогодні використовується лише як лібрето чи ситуативна п'єса. З позицій традиційної критичної свідомості до цього твердження можна відноситись з упередженням як до свідчення того, що сучасний режисер нездатний адекватно авторському задуму інтерпретувати світову чи вітчизняну класику. Та існує такий підхід до розуміння цього факту, який відображає іншу логіку: класична драма має довгу історію, вона традиційно інтерпретована багатьма поколіннями, які дали драмі майже канонізовані оцінки. «Сучасна людина знає те, що десятиліття чи століття виховувала ця драма у сприйнятті театрального глядача. І цей досвід вже існує – почасти підсвідомо – в актуальній театральній культурі. Режисер як автор театральної візії не може цього не враховувати. Саме це дає йому додаткову свободу в стосунках з Шевченком чи Гете. Він вільний у пропонуванні сучасних, актуальних мотивацій класичним подіям – чи, навпаки, у своєму праві на екзистенційне заглиблення в драму, на занурення аж до архетипів (адже кожна класична п'єса може бути прочитана саме так). Торкається ця логіка передусім театрального глядача-знавця, досвідченого театрала чи того, хто відвідує театр не менше шести разів на рік і робить це постійно» [6, 15]. Та існує нетеатральний досвід, який людина отримує через засоби масової комунікації, теле- і кінопродукцію і який теж впливає на діалог театру й аудиторії, формуючи театрального глядача в особливий спосіб. «Мильні опери, бойовики, «страшилки», поп-культура – переважна продукція ЗМІ – змінюють внутрішні коди сприйняття театру, досить складного художнього феномену. Підготовлене такими ЗМІ сприйняття адаптує те, що бачить на сцені, до стереотипів відомого, сформованих саме поп-мас-культурою. Подібні стереотипи можуть на рівні сприйняття зруйнувати високі культурні коди, спростивши їх до коміксу чи кічу» [6, 16].

Режисери постмодерністської доби у пошуках розуміння і привабливості для такого глядача змушені не лише реагувати на стан сучасної поп-культури, але й використовувати у своїх театральних версіях її елементи (мову коміксу, паролі «фанів» естради, принципи аудіо-відеотехнології, тенденції молодіжної моди і пластику тощо). «Прикладами подібної співпраці з молодіжними субкультурами як раз і є вистави Андрія Жолдака «Не боюся сірого вовка» та «Кармен», останні вистави Костянтина Райкіна (особливо «Тригрошова опера» Б.Брехта), де постановочна технологія, ніби взята з естрадного шоу-бізнесу, виборює право «самотії» у змістів і феномена цілісності. Можна навести тут й «Гамлет-Лабіринт» Олега Липчина, постмодерністський дискурс якого враховує право на пародіювання кіно страшилок» [6, 16].

Спільним для театру періодів модернізму і постмодернізму є ставлення до постаті режисера, яка стає культовою, отримує харизматичні риси. Режисер (постановник, керівник вистави) є лідером

у театрі. На відміну від традиційного класичного театру, який сприймає режисера фоном, а постать актора – центральною у реальності вистави, театр ХХ ст. (і модерністський, і постмодерністський) інтерпретує функцію режисера на багатьох рівнях: як організатора ідей; як провідного генератора енергетичної основи вистави; як основного творця віртуальної реальності спектаклю, який поєднує в єдиному творі гру актора, пластичні і візуальні мистецтва, музику, діалогічний текст. Актору ж відводиться роль одного з елементів мови вистави, її особливої пластичної форми. Таким чином, актор є частиною художньої форми театрального твору і водночас самостійним елементом комунікативної системи сценічного твору, який моделює реальність за допомогою гри. Особливо слід наголосити на важливій функції образу, який актор створює на сцені – він є індивідуальним втіленням сфери колективного, несвідомого; риси образу, створеного актором, стають рисами ідеальних образів соціальної свідомості.

Особливості постмодерністського театру проявляються і в посиленні процесу синтезу мистецтв, що особливо яскраво відчутно у кінематографі, драматичному і музичному театрі, зокрема, у балеті. У театральному постмодернізмі часто зміщуються акценти у виражальних засобах: основне філософсько-змістове навантаження перенесено на візуально-пластичні і кінематографічні прийоми. Наприклад, естетичний переворот у балетній техніці полягає у наступному: акцентуація спонтанності, імпровізаційності; наголос на виразності жестів, поз, міміці, динаміці руху, що мають значення головних виражальних засобів; принцип оголення фізичних зусиль, узаконення нетанцювальних поз і жестів за допомогою характерних прийомів (падіння, перегини, зльоти). В якості прикладу можна привести постмодерністські театральні експерименти у галузі балетної техніки режисерів Д.Корсетті та Т.Сузукі, в яких автори досягають міцного синтезу драматургії, музики, танцю і сценографії. Творче кредо італійського режисера – створення сценічного «кодексу жестів» як своєї партитури для голосів і рухів акторів, що нагадує естетику відеокліпів. Японський режисер-експериментатор Т.Сузукі у реалізації концепції «кодексу жестів» поєднує елементи традиційного японського театру і європейського постмодерна. Для Т.Сузукі тіло актора слугує вираженням своєї мови: рухи тіла поєднують елементи атлетизму, сучасних танців і театру кабукі. Багатомовні постановки Сузукі втілюють синтез різних культур, наприклад, японської і грецької («Діоніс», «Вакханки»).

Розвиненість у хореографії тенденцій пластичного експерименту, зосередженості на рухах людського тіла (Т.Браун), поєднанні танцювальної і спортивної техніки створюють специфіку постмодерністської балетної драматургії.

Такою специфічністю характеризується хореографічний бокс Р.Шопіно, при якому танцівники демонструють на рингу володіння класичним танцем та спортивними прийомами під музику Верді і Равеля. Балет використовує елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-нат'ям, сучасний японський танець буто), прийоми ритмопластичного фольклору американських індіанців, афро-карибську танцювальну техніку. Мозаїчне поєднання рімейків йогівської медитації і античної тілесної фактурності, класичних па і поліритмізму регтайму, хай-лайфа, джайва, суинта, брейка, фламенко, кантрі-данса – танцю і музики різних епох, культур, соціальних прошарків – створюють світ постмодерністського «абсолютного танцю».

Отже, як драматичному театру притаманні особлива філософічність, так і постмодерністським балетним шуканням властива зосередженість на філософській природі танцю як синтезу духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення. Це підкреслюється включенням в балетне дійство елементів театральної гри, танцювальних соло і дуетів, побудованих за принципом крупних планів і стоп-кадрів в кіно. Ігрове, імпровізаційне начало підкреслює концептуальну відкритість, відвертість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим пов'язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики – балетної і небалетної.

У дискурсі «модернізм – постмодернізм» можна розглядати й образно-стилістичні принципи театрального мистецтва. Театр модерністського періоду тяжів до абстрактно-концептуальних тенденцій, інтернаціоналізації художніх прийомів. Культура постмодернізму демонструє прагнення до локальності, регіональності, які підсилюються поєднанням національного і всезагального. «Особли-

ва напруга, що виникає на різноакцентованих процесах: тяжіння до суто національних матриць – і до транскультурних, призводить до особливої поведінки художника у суспільному просторі. Художник театру сьогодні ніби медитує – і вистава є витвір саме медитації довкола символів культури Заходу і Сходу, довкола архетипів великої Архаїки, космологічної міфології та рефлексій новітньої доби» [6, 34]. Медитативність – характерна ознака музичного постмодернізму – широко проникає у театральні постановки сучасних режисерів, демонструючи діалогічність постмодерністського мислення. «Режисерські версії, позначені сильним нахилом до медитації (в різних формах), не тільки пропонують повернутися у коло м'якосхідних, середземноморських духовних реалій, але й нагадують про необхідність долання європейського позитивізму, лінійних, недалекоглядних логік буття, про що сама Європа почала здогадуватись вже сьогодні. Крайній вираз цієї логіки, помножений на протестантську неухвагу до потужних древніх автентичних тубільських культур, що ними було знехтувано, – ми бачимо в домінуючій культурі США (маргінальні її форми спираються сьогодні саме на пам'ять про старожитні системи континенту, провокуючи «головну» культуру на розширення її змісту і форм» [6, 34].

Порівнюючи модерністські і постмодерністські театральні пошуки у різних жанрах, можна стверджувати, що театральні форми культури здатні найбільш адекватно відобразити світо модель, зафіксувати стильові процеси, становлення нових прийомів художньої виразності, формування нового художньо-естетичного ідеалу. Постмодерністський театр є живою моделлю соціуму, яка допомагає зрозуміти саме суспільство, механізми його організації і характер зв'язків, що переважають у ньому. Театру доби постмодернізму притаманний феномен втрати авторитету автора, на зміну якому приходять культ режисера. Режисерські експерименти зарубіжних та українських митців втілюють постмодерністські інтенції до рефлексивності, медитативності, іронічності і самоіронічності, маргінальності, критичної переоцінки національних традицій тощо. Ігровий та діалогічний характер сучасної культури проявляється не лише в особливому тлумаченні ролі режисера та актора, але й в синтезі в межах одної театральної постановки східної медитативності і західної дієвості, мозаїчному поєднанні елементів різних національних та історичних типів культур, калейдоскопічності «піднесеного» і «брутального» стилів, співпраці професійного мистецтва з молодіжними субкультурами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник. – М., 1993.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 615 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М., 1988.
4. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: Автореф. дис... докт. філос. наук: 09.00.08 – естетика / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2002. – 30 с.
5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу, ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз). – К.: Факт, 2000. – 160 с.
7. Прилуцька А.Є. Театральне дійство як соціокультурний феномен: Автореферат дисертації... кандидата філософських наук 09.00.04 – філософська антропологія і філософія культури. – Харків, 1999. – 20 с.

Tetyana Bodnarchuk

THEATRICAL ART OF THE XX CENTURY: THE PROBLEM OF EMBODIMENT OF THE TENDENCIES OF MODERNISM AND POSTMODERNISM

The aim of the article is to embody the manifestation of postmodernistic tendencies in theatrical art in comparison with the peculiarity of theatre during the epoch of modernism.

Key words: postmodernism, the dialogue of cultures, stylistical principle, modernism, the producer's experiment, expressive means, theatrical art.