

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

БЕНЮК БОГДАН-ГОРДІЙ БОГДАНОВИЧ

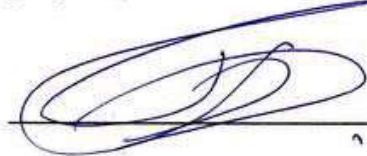
УДК 792:7.071.1:355.48(477)“2014/2024”

**ДИСЕРТАЦІЯ
ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ЧАСІ ВІЙНИ 2014–2024 РОКІВ**

026 «Сценічне мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Б.-Г. Б. Бенюк

Науковий керівник: **Корнієнко Владислав Вікторович**, доктор культурології,
професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Бенюк Б.-Г. Б. Творчо-організаційні особливості функціонування українського театру в часі війни 2014–2024 років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2025.

Актуальність дисертації зумовлена важливістю дослідження творчо-організаційних процесів в українському театрі в часі російсько-української війни 2014–2024 років задля виявлення особливостей його функціонування у цей період, запобігання регресуванню та прогнозування шляхів розвитку сценічного мистецтва, підтримки наукового дискурсу, усвідомлення ролі сучасних організаційних та мистецьких процесів у культурному континуумі та ін.

Мета – виявити творчо-організаційні особливості функціонування українського театру в часі російсько-української війни 2014–2024 рр.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що у ньому *вперше* предметом самостійного розгляду стали новітні творчо-організаційні процеси в українському театрі в часі війни 2014–2024 років; запропоновано періодизацію обраного для дослідження періоду, де виокремлено три етапи, детерміновані історико-політичними та соціальними подіями: 2014 – 11 березня 2020 р., 12 березня 2020 р. – 23 лютого 2022 р., від 24 лютого 2022 до сьогодні; проаналізовано проєктну діяльність у сфері театрального мистецтва та роль у ній Українського культурного фонду; виявлено специфіку процесів релокації в українському театральному просторі, спільні та відмінні риси із процесами переміщення українських театрів у Другій світовій війні; доведено орієнтування репертуару сучасного українського театру в часі війни на відтворення

національних, європейських та загальнолюдських цінностей; введено до наукового обігу нові матеріали, що доповнюють панораму функціонування театру в Україні 2014–2024 років; *набули подальшого розвитку* аналіз сучасного наукового та публіцистичного театрального дискурсу з проблем функціонування українського театру в часі російсько-української війни; характеристика деколонізаційних процесів в українському театрі в культурологічній оптиці; виявлення особливостей сучасних режисерських підходів до постановочного процесу.

Результати дослідження. Ґрунтуючись на історіографічному аналізі, можна стверджувати про активізацію в останні роки міждисциплінарних досліджень з проблем українського театру, вихід за межі вузькофахової проблематики історії, теорії та практики сценічного мистецтва, що сьогодні входить не лише до мистецтвознавчого, а й культурологічного, філософського, психологічного та інших дискурсів і свідчить про відбиття загальносвітових тенденцій «розгерметизації» гуманітарних дисциплін.

Доволі умовно історіографічний корпус дисертації можна диференціювати за групами: фундаментальні праці, що складають методологічне підґрунтя дослідження творчо-організаційних процесів у театрі (І. Безгін, О. Клековкін, А. Лягущенко та ін.); наукові публікації теоретиків та практиків театральної справи, де проаналізовано різні аспекти функціонування українського театру в часі російсько-української війни (Ю. Бентя, О. Бондарева, С. Васильєв, Г. Веселовська, А. Лягущенко, І. Чужина, К. Юдова-Романова та ін.); публіцистичні матеріали у науково-популярних журналах театральної тематики (суспільно-політичних масмедіа, на спеціалізованих інформаційних сайтах, у блогах про театральне життя України та ін.).

Сучасний науковий дискурс українського театру в часі російсько-української війни від 2014 року знаходиться у стадії формування, налічує незначну, порівняно з публіцистичним, кількість праць. Одночасно масмедійні платформи (газети, журнали, сайти та ін.) стали майданчиками

для оприлюднення рецензій та наукових аналітичних матеріалів провідних театрознавців (Г. Веселовська, А. Гайшенець та ін.), що свідчить про позитивні тенденції розширення меж театрознавства, поживавлення та популяризацію театральної критики.

Проаналізувавши перебіг подій у театральній сфері України під час російсько-української війни (від 2014 року), запропоновано періодизацію: 2014 – 11 березня 2020 рр. – процеси релокації митців та театрів, поживавлення євроінтеграційних процесів та міжнародного співробітництва у театральній сфері загалом, актуалізація національно-патріотичної тематики через репертуарну політику, активізація новітніх театральних жанрів (документальний театр, VR-театр, імєрсивний театр) та ін., що детерміновано подіями Євромайдану та російсько-української війни на сході України (АТО, згодом ООС); 2020 – 23 лютого 2022 р. – стагнація театального життя в умовах жорсткого карантину у зв'язку з пандемією COVID-19; опанування новітніх комунікативних технологій та експериментування з онлайн трансляваннями вистав; адаптування до карантинних вимог демонстрування вистав у період послаблення обмежень; вкорінення воєнної тематики у фестивальній та проєктній діяльності, зокрема в практиці репертуарних театрів та ін. Верхня межа періоду – дата повномасштабного вторгнення росії в Україну, що паралізувала діяльність культурно-мистецької сфери; від 24 лютого 2022 р. до сьогодні – функціонування театрів в умовах гарячої фази російсько-української війни після повномасштабного вторгнення: активна волонтерська та благодійна діяльність театрів з метою військової та гуманітарної допомоги; масова релокація митців та театрів із зон бойових дій; активізація деколонізаційних процесів, зокрема переведення репертуару театрів на українську мову; відміна творчості представників країни-агресора та прибічників російських колоніальних поглядів на Україну, що спричинило трансформування репертуару українського театру; перетворення міжнародного співробітництва на вагомий інструмент

поширення інформації про російсько-українську війну та стимулювання допомоги Україні у боротьбі з агресором та ін.

На основі аналізу проєктної діяльності в сфері театрального мистецтва, констатовано, що мистецькі проєкти, з їх орієнтуванням на новітність засобів, презентуванням культурної спадщини та сучасних мистецьких досягнень, стала своєрідним показником трансформування усталених способів художньої комунікації та розвитку мистецьких форм, урізноманітнення естетичних орієнтирів. Проєктна діяльність сьогодні сприяє не лише розбудові вітчизняного театального простору, а й є потужним інструментом міжнародної культурної дипломатії та інтегрування українського мистецького продукту в світовий контекст. Серед важливих інституцій сфери культурно-мистецької проєктної діяльності, що базуються на новітніх менеджментських механізмах, – державні та недержавні організації і фонди, зокрема Український культурний фонд (УКФ), що від 2018 року на конкурсній основі підтримує, зокрема, інноваційну за темами, формами та організаційно-управлінськими методами реалізації театральну проєктну діяльність у різних регіонах України.

Одним із наслідків російсько-української війни є вимушені релокаційні процеси на інституційному (культурно-мистецькі установи, театри та ін.) та персональному (співробітники театрів) рівні, що активізувалися після повномасштабного вторгнення. Релокація, підтримана державою, стала одним із чинників формування національного театального середовища в часі війни, забезпечивши можливість збереження, створення, поширення та популяризацію релокантами театральних вистав в Україні та за її межами.

У дисертації проведено порівняння процесів переміщення театрів під час Другої світової війни та російсько-української війни, виявлено подібні процеси (активізація постановочної роботи, актуалізація національно-патріотичної тематики в репертуарі, створення концертних програм і

благодійні виступи й ін.), але наголошено на специфічності сучасної релокації через її етапність (на початку російсько-української війни та після повномасштабного вторгнення) та довготривалість.

Продемонстровано, що кризові процеси виступили каталізатором важливих деколонізаційних зрушень в українському театрі: поживавлення деколонізаційних процесів пов'язано з початком воєнних дій на сході України 2014 року, їх активізація – з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну. Деколонізаційні тенденції в українському театрі увиразнені не лише в процесах масштабування кенселінгу російської культури, а й у створенні інноваційних наративів та концептів, пов'язаних з формуванням національної ідентичності, зокрема й шляхом звернення до театральної спадщини, актуалізації української класичної драматургії в репертуарі театрів і театральній проєктній експериментальній діяльності. Відновлення глибинних сенсів української культури, її аутентичних сутностей через театральне мистецтво та формування сучасного оригінального обличчя українського театру є одним із головних завдань його деколонізації. Подолання стереотипів, нав'язаних в імперський (за часів Російської імперії) та радянський (за часів СРСР) періоди, сприяє виявленню подібності ідей і цінностей європейської та української традицій, активізації євроінтеграційних векторів та орієнтування на світове співробітництво.

Доведено, що український театр як соціокультурний феномен є вагомим чинником формування української ідентичності, орієнтованої сьогодні на національні, європейські та загальнолюдські цінності (свобода, справедливість, толерантність та ін.). Вони переосмислюються крізь призму героїки та трагедії російсько-української війни і втілюються (явно чи латентно, алюзійно, символічно) у сучасному репертуарі українського театру. Репрезентація системи цінностей відкриває шлях до подолання культурних травм, спричинених війною.

Сьогодні серед основних репертуарних масивів в українському театрі можна виокремити традиційні та відрефлексовані в контексті актуальної суспільної проблематики, новітніх засобів музичного та сценографічного оформлення та ін. вистави за творами української та світової класичної літератури. Українські драматурги в останнє десятиліття звернулися до героїзму та буденності воєнної дійсності, еволюціонуючи у своїй творчості від документальних узагальнень до усвідомленого різножанрового опрацювання воєнних та колоніальних травм, ставши унікальним явищем не лише українського, а й світового театрального мистецтва.

Режисерська практика сучасного українського театру базована на взаємодії творчого доробку різних поколінь митців: сьогодні до репертуару входять вистави корифеїв (С. Данченко, Ф. Стригун та ін.), середнього покоління (П. Ільченко, В. Малахов, С. Мойсєєв, Д. Чирипюк та ін.), режисерів «нової хвилі» (М. Голенко, Р. Держипільський, О. Дмитрієва, Д. Петросян, Т. Трунова, І. Уривський та ін.).

Дисертація не вичерпує всіх аспектів проблеми творчо-організаційних практик у часі російсько-української війни, є одним із перших кроків на шляху концептуалізації поступу українського театру в останнє десятиліття.

Ключові слова: український театр, організація театральної справи, театр у часі війни, культурна травма, театральне мистецтво, сучасний театр, театр, засоби художньої виразності, сценічний простір, теорія драми, сценічна адаптація класичних літературних творів, художня творчість, художній експеримент, художня критика, вистава.

ABSTRACT

B.-H. B. Beniuk. Creative and Organizational Specifics of Ukrainian Theatre Functioning During the 2014–2024 War. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 026 Performing Art. – I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

The relevance of the dissertation is determined by the importance of researching creative and organizational processes in Ukrainian theater during the Russo-Ukrainian War (2014–2024) to identify the peculiarities of its functioning during this period, prevent regression, and predict the development of performing arts, support scientific discourse, and raise awareness of the role of contemporary organizational and artistic processes in the cultural continuum, etc.

The goal is to identify the creative and organizational features of Ukrainian theater's functioning during the Russo-Ukrainian War (2014–2024).

The scientific novelty of the research results lies in the fact that, for the first time, the most recent creative and organizational processes in Ukrainian theater during the 2014–2024 war have become the subject of independent examination; a periodization of the period selected for research has been proposed, in which three stages are distinguished, determined by historical, political, and social events: 2014 – March 11, 2020; March 12, 2020 – February 23, 2022; from February 24, 2022 to the present; project activities in the field of theatrical art and the role of the Ukrainian Cultural Foundation in it are analyzed; the specifics of relocation processes in the Ukrainian theatrical space, common and distinctive features with the processes of relocation of Ukrainian theaters during World War II are revealed; proved that the repertoire of contemporary Ukrainian theater during wartime is oriented toward the reproduction of national, European, and universal values; introduced new materials into scientific

circulation that complement the panorama of theater functioning in Ukraine in the period of 2014–2024; further developments were made in the analysis of contemporary scientific and publicistic theatrical discourse on the problems of the functioning of Ukrainian theater during the Russo-Ukrainian War; the characterization of decolonization processes in Ukrainian theater from a cultural studies perspective; and the identification of the characteristics of contemporary directorial approaches to the staging process.

Research results. Based on historiographical analysis, it can be argued that interdisciplinary research on Ukrainian theater has intensified in recent years, going beyond the narrow scope of history, theory, and practice of performing arts, which today includes not only art studies, but also cultural studies, philosophical, psychological, and other discourses, reflecting global trends toward the “decompartmentalization” of the humanities.

The historiographical corpus of the dissertation can be divided into the following groups: fundamental works that form the methodological basis for the study of creative and organizational processes in theater (I. Bezghin, O. Klekovkin, A. Liahushchenko, and others); scientific publications by theorists and practitioners of theater, which analyze various aspects of the functioning of Ukrainian theater during the Russo-Ukrainian War (Yu. Bentia, O. Bondareva, S. Vasyliiev, H. Veselovska, A. Liahushchenko, I. Chuzhynova, K. Yudova-Romanova, and others); publicistic materials in popular science magazines on theater topics (socio-political mass media, specialized information sites, blogs about theater life in Ukraine, and others).

The contemporary scientific discourse on Ukrainian theater during the Russo-Ukrainian War (since 2014) is still in its infancy, with a relatively small number of works compared to publicistic ones. At the same time, mass media platforms (newspapers, magazines, websites, etc.) have become venues for publishing reviews and scientific analytical materials by the leading theater scholars (H. Veselovska, A. Haishenets, etc.), which indicates positive trends in

the expansion of theater studies, the revival and popularization of theater criticism.

After analyzing the course of events in the theater sphere of Ukraine during the Russo-Ukrainian War (since 2014), the following periodization is proposed: 2014 – March 11, 2020 – the relocation of artists and theaters, the revival of European integration processes and international cooperation in the theater sphere in general, the actualization of national-patriotic themes through repertoire policy, the activation of new theater genres (documentary theater, VR theater, immersive theater), etc., determined by the events of Euromaidan and the Russo-Ukrainian War in the east of Ukraine (ATO, later Joint Forces Operation (JFO)); 2020 – February 23, 2022 stagnation of theatrical life under strict quarantine conditions due to the COVID-19 pandemic; mastering new communication technologies and experimenting with online broadcasts of performances; adapting to quarantine requirements for showing performances during the period of easing restrictions; the entrenchment of military themes in festival and project activities, in particular, in the practice of repertory theatres, etc. The upper limit of the period is the date of Russia's full-scale invasion of Ukraine, which paralysed cultural and artistic activity; from 24 February 2022 to the present day – the functioning of theatres in the hot phase of the Russo-Ukrainian War after the full-scale invasion: active volunteer and charitable work by theatres to provide military and humanitarian aid; mass relocation of artists and theatres from combat zones; intensification of decolonisation processes (the theater's repertoire became entirely Ukrainian-language, etc); the cancellation of works by representatives of the aggressor country and supporters of Russian colonial views on Ukraine, which led to the transformation of the repertoire of Ukrainian theater; the transformation of international cooperation into a powerful tool for disseminating information about the Russo-Ukrainian War and encouraging assistance to Ukraine in its struggle against the aggressor, etc.

Based on an analysis of project activity in the field of theater arts, it has been established that artistic projects, with their focus on the latest means of

presentation, cultural heritage, and contemporary artistic achievements, have become a kind of indicator of the transformation of established methods of artistic communication and the development of artistic forms, diversification of aesthetic guidelines. Today, project activities not only contribute to the development of the domestic theater space but are also a powerful tool for international cultural diplomacy and the integration of Ukrainian artistic products into the global context. Among the important institutions in the field of cultural and artistic project work based on the latest management mechanisms are state and non-state organizations and foundations, in particular the Ukrainian Cultural Foundation (UCF), which since 2018 has been supporting, on a competitive basis, theatrical project activities in various regions of Ukraine that are innovative in terms of themes, form, and organizational and management methods of implementation.

One of the consequences of the Russo-Ukrainian War is the forced relocation processes at the institutional (cultural and artistic institutions, theaters, etc.) and personal (theater employees) levels, which intensified after the full-scale invasion. Relocation, supported by the state, became one of the factors in the formation of the national theater environment during the war, providing the opportunity for relocators to preserve, create, disseminate, and popularize theater performances in Ukraine and beyond.

The dissertation compares the processes of theater relocation during World War II and the Russo-Ukrainian War, similar processes are revealed (intensification of production work, actualization of national-patriotic themes in the repertoire, creation of concert programs and charity performances, etc.), but the specificity of modern relocation is emphasized due to its phased nature (at the beginning of the Russo-Ukrainian War and after the full-scale invasion) and its long duration.

It was demonstrated that the crisis processes acted as a catalyst for important decolonization shifts in Ukrainian theater: the revival of decolonization processes is associated with the start of warfare in the east of Ukraine in 2014, and their intensification with the start of Russia's full-scale invasion of Ukraine.

Decolonization trends in Ukrainian theater are evident not only in the processes of scaling the cancelling of Russian culture, but also in the creation of innovative narratives and concepts related to the formation of national identity, in particular, through references to theatrical heritage, the actualisation of Ukrainian classical drama in theatre repertoires, and experimental theatrical projects. One of the main tasks of decolonisation is to restore the deeper meanings of Ukrainian culture and its authentic essence through theatrical art and the formation of a modern, original image of Ukrainian theatre. Overcoming stereotypes imposed during the imperial (Russian Empire) and Soviet (USSR) periods helps to reveal the similarities between the ideas and values of European and Ukrainian traditions, promotes the activation of European integration vectors, and encourages global cooperation.

It has been proven that Ukrainian theater as a sociocultural phenomenon is an important factor in the formation of Ukrainian identity, which today is oriented toward national, European, and universal values (freedom, justice, tolerance, etc.). These values are reinterpreted through the prism of the heroism and tragedy of the Russo-Ukrainian War and are embodied (explicitly or latently, allusively, symbolically) in the contemporary repertoire of Ukrainian theater. The representation of the value system opens the way to overcoming the cultural trauma caused by the war.

Today, among the main repertoire of Ukrainian theater, we can distinguish traditional performances and those that have been reinterpreted in the context of current social issues, using the latest means of musical and scenographic design, etc., based on works of Ukrainian and world classical literature. In the last decade, Ukrainian playwrights have turned to the heroism and everyday reality of war, evolving in their work from documentary generalizations to a conscious, multi-genre exploration of war and colonial trauma, becoming a unique phenomenon not only in Ukrainian but also in world theater.

The directing practice of contemporary Ukrainian theater is based on the interaction of the creative work of different generations of artists: today, the repertoire includes performances by luminaries (S. Danchenko, F. Stryhun, etc.),

the middle generation (P. Ilchenko, D. Malakhov, S. Moiseiev, D. Chyrypiuk, etc.), and directors of the new wave (M. Holenko, R. Derzhypilskyi, O. Dmitriieva, D. Petrosian, T. Trunova, I. Uryvskyi, etc.).

The dissertation does not exhaust all aspects of the problem of creative and organizational practices during the Russo-Ukrainian War, but it is one of the first steps towards conceptualizing the progress of Ukrainian theater in the last decade.

Keywords: Ukrainian theatre, organization of theatrical business, theatre during wartime, cultural trauma, theatrical art, modern theatre, theatre, means of artistic expression, stage space, drama theory, stage adaptation of classical literary works, artistic creativity, artistic experiment, art criticism, performance.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Бенюк Б.-Г. Український театр у часи суспільних криз: креативність і новаторство як шлях розвитку. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 35. С. 64–70. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318078>
2. Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 451–457. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322930>
3. Бенюк Б.-Г. Методології управління проєктами та можливості їх використання в організації роботи театральної установи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82, т. 1. С. 89–94. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-13>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Бенюк Б.-Г. Інноваційні підходи в арт менеджменті. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези III Міжнар. наук. конф., Київ, 16–17 листопада 2021 р. Київ : НАМУ, 2021. С. 30–32
5. Бенюк Б.-Г. Неформальна мистецька освіта: досвід Київської театральної акторської майстерні КАТЕАМ. *Філософія культурно–мистецької освіти* : матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 червня 2022 р. Київ : КНУКІМ, 2022. С. 19–21.
6. Бенюк Б.-Г. Світоглядотворча місія театрального мистецтва. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали II Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 березня 2023 р. Київ : КНУКіМ, 2023. С. 22–24.

ЗМІСТ

Анотація.....	2
Abstract.....	8
Список публікацій здобувача за темою дисертації.....	14
Вступ.....	17
Розділ 1. Творчо-організаційні особливості функціонування українського театру в часі російсько-української війни як предмет дослідження.....	23
1.1. Стан наукового розроблення теми та джерельна база дисертації.....	23
1.2. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження.....	43
Висновки до першого розділу.....	65
Розділ 2. Тенденції поступу українського театру в 2014–2024 роках.....	71
2.1. Історико-політичні та соціокультурні детермінанти функціонування українського театру.....	71
2.2. Проєктна діяльність у театральному мистецтві України в часі війни.....	99
2.3. Релокація в театральній сфері: сучасні реалії та історичні паралелі.....	112
Висновки до другого розділу.....	121
Розділ 3. Репертуар українського театру в часі війни: еволюційні та трансформаційні процеси.....	128
3.1. Деколонізаційні тенденції в театральному мистецтві України.....	128
3.2. Національні, європейські та загальнолюдські репертуарні орієнтири у 2014–2024 роках.....	143
Висновки до третього розділу.....	159

Висновки.....	163
Список використаних джерел.....	169
Додаток.....	190

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Парадигма сучасного українського театру не обмежується мистецькими та культуротворчими функціями, а сягає вагомого інструменту розбудови громадянського суспільства та потужного соціокультурного чинника в часі війни. Російсько-українська війна на сході країни від 2014 року, пандемія COVID-19, повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року спровокували низку кризових явищ у вітчизняному театральному просторі (пошкодження та знищення матеріально-технічної бази багатьох театрів, релокаційні процеси, карантинні та воєнні обмеження та ін.). Однак український театр, переживши всі випробування, перетворився на затребуваний суспільством в часі війни феномен, що засвідчує його поліфункціональний потенціал, проковує необхідність наукового осмислення цих процесів.

В останнє десятиліття, попри всі кризові обставини, спостерігаємо перманентне збільшення кількості, урізноманітнення і масштабування прогресивних подій та явищ в українському театральному мистецтві, що необхідно відрефлексувати крізь призму історико-політичних та соціокультурних процесів. Різних аспектів поступу українського театру в часі російсько-української війни торкалися Ю. Бентя, О. Бондарева, С. Васильєв, Г. Веселовська, А. Лягущенко, Б. Струтинський, К. Юдова-Романова та інші. Однак комплексного дослідження творчо-організаційних особливостей функціонування українського театру в 2014–2024 роках досі проведено не було, що додатково підтверджує актуальність звернення до обраної теми.

Значущість теми дисертації зумовлена важливістю дослідження творчо-організаційних процесів в українському театрі в часі війни задля

виявлення особливостей його функціонування в цей період, запобігання регресуванню та прогнозування шляхів розвитку сценічного мистецтва, підтримки наукового дискурсу, усвідомлення ролі сучасних організаційних та мистецьких процесів у культурному континуумі та ін.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого відповідно до тематичного плану науково-дослідної діяльності. Тему уточнено на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (протокол № 15 від 26 грудня 2024 р.).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. У дисертації концептуалізовано ряд творчо-організаційних аспектів функціонування українського театру, детермінованих подіями російсько-української війни 2014–2024 років.

Мета дослідження – виявити творчо-організаційні особливості функціонування українського театру в часі російсько-української війни 2014–2024 років.

Мета дослідження зумовила виконання таких **завдань**:

- проаналізувати історіографічний дискурс проблеми творчо-організаційних аспектів функціонування українського театру під час російсько-української війни та виявити джерельну базу дослідження;
- охарактеризувати основні тенденції поступу українського театру в 2014–2024 роках та запропонувати періодизацію;
- окреслити проєктну діяльність в театральному мистецтві України в часі війни;
- висвітлити процеси релокації в театральній сфері, спричинені війною;

- проаналізувати деколонізаційні процеси в українському театральному мистецтві;
- виявити основні тенденції формування репертуару українського театру в 2014–2024 роках.

Об'єкт дослідження – українське театральне мистецтво 2014–2024 років.

Предмет дослідження – творчо-організаційні процеси в українському театрі в часі російсько-української війни.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку російсько-української війни з квітня 2014 року (входить період АТО, чому передувала анексія Криму; етап ООС; повномасштабне вторгнення росії в Україну від 24 лютого 2022 року), що позначилося на всіх сферах життя України, у тому числі й культурно-мистецькій.

Методи дослідження. Для проведення достовірного дослідження застосовано комплекс методологічних підходів, загальнонаукових та спеціальних методів наукових досліджень. *Системно-структурний підхід* використано для розгляду українського театру як цілісної системи в усій сукупності множинних взаємозв'язків між її елементами; *аналітичний* метод дозволив проаналізувати історіографічну та джерельну базу дослідження, провести мистецтвознавчий аналіз вистав; *історико-хронологічний* метод уможливив розгляд подій в хронологічній послідовності; метод *соціокультурної детермінації* забезпечив виявлення особливостей творчо-організаційного процесу в обраний період крізь призму культурних процесів, що важливо для пояснення мистецьких явищ у часі війни; метод *типологізації* застосовано для проведення періодизації, угруповання вистав, історіографічного масиву; методи *систематизації, узагальнення* – для підбиття підсумків на етапах дослідження, формулювання висновків та ін.

Джерельну базу дослідження складають документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, нормативно-правові документи та законодавчі акти України, матеріали періодичних друкованих мас-медіа (газети, журнали), офіційні інтернет-сайти театрів та організацій, портали інтернет-видань та ін.; фото-, відео- та аудіоматеріали (фотографії, відеозаписи та аудіозаписи програм, присвячених проблемам українського театру, інтерв'ю з провідними діячами українського театру тощо); власне інтерв'ю з режисером В. Малаховим та ін.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що

вперше

- предметом самостійного розгляду стали новітні творчо-організаційні процеси в українському театрі в часі війни 2014–2024 років;
- запропоновано періодизацію обраного для дослідження періоду, де виокремлено три етапи, детерміновані історико-політичними та соціальними подіями: 2014 – 11 березня 2020 р., 12 березня 2020 р. – 23 лютого 2022 р., від 24 лютого 2022 до сьогодні;
- проаналізовано проєктну діяльність у сфері театрального мистецтва та роль у ній Українського культурного фонду;
- виявлено специфіку процесів релокації в українському театральному просторі, спільні та відмінні риси з процесами переміщення українських театрів у Другій світовій війні;
- доведено орієнтування репертуару сучасного українського театру в часі війни на відтворення національних, європейських та загальнолюдських цінностей;
- введено до наукового обігу нові матеріали, що доповнюють панораму функціонування театру в Україні 2014–2024 років;

набули подальшого розвитку

- аналіз сучасного наукового та публіцистичного театрального дискурсу з проблем функціонування українського театру в часі російсько-української війни;
- характеристика деколонізаційних процесів в українському театрі в культурологічній оптиці;
- виявлення особливостей сучасних режисерських підходів до постановочного процесу.

Теоретичне значення дисертації полягає у концептуалізації творчо-організаційних проблем українського театру в часі російсько-української війни 2014–2024 років.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання для подальших наукових студій з проблем поступу українського театру, особливостей формування культурно-мистецького середовища в часі війни, творчо-організаційних аспектів функціонування театрів. Матеріали та результати дослідження сприятимуть оновленню навчально-методичного забезпечення ряду дисциплін, як-от «Історія українського театру», «Театрознавство», «Театральний менеджмент», «Історія української культури» та інших у закладах культурно-мистецької освіти різного рівня, а також розробленню спецкурсів для студентів відповідних спеціальностей.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Наукові положення, сформульовані за результатами проведеного дослідження, здобуто автором одноосібно. Усі наукові праці, де опубліковані основні результати дисертації та які засвідчують апробацію її матеріалів, написані без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення й результати дослідження доповідалися на наукових конференціях: всеукраїнських – Всеукраїнська наукова конференція «Філософія культурно–мистецької освіти» (Київ, 24 червня 2022 р.), II Всеукраїнська

наукова конференція «Філософія культурно-мистецької освіти» (Київ, 24 березня 2023 р.); міжнародній – III Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 16–17 листопада 2021 р.).

Публікації. Основні положення та результати дисертації оприлюднено у 6 одноосібних наукових працях, із яких 3 опубліковано у фахових наукових виданнях України категорії «Б» за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», 3 – праці апробаційного характеру у збірниках матеріалів всеукраїнських та міжнародної наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (176 найменувань) і додатку. Загальний обсяг дисертації – 191 сторінка, із яких 153 – основний текст.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ЧАСІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукового розроблення теми та джерельна база дисертації

Історіографічний масив з проблем творчо-організаційного функціонування українського театру налічує чимало праць корифеїв театрального менеджменту, першим серед яких слід назвати Ігоря Безгіна, чий публікації заклали фундамент теорії організації діяльності творчих колективів (Безгін, 1976; 2006). Відомий педагог та театрознавець першим у вітчизняному науковому просторі дослідив проблеми організації колективної художньої творчості, розробив термінологію цієї царини. Зокрема, у праці «Мистецтво і ринок» І. Безгін розглядав театр як суб'єкт організованої творчої діяльності та об'єкт управління, вивчав взаємодію адміністративних та художніх керівників у театрі, прислужився розбудові театрального менеджменту в Україні (Безгін, 2005). Його праці відіграють вагому роль у сучасному театрознавстві та мистецтвознавстві, а також в інших галузях гуманітарного знання, стаючи методологічним, тематичним, ідейним підґрунтям для проведення різноаспектних досліджень, зокрема й для розроблення проблем творчо-організаційного функціонування українського театру в часі війни 2014–2024 років.

Соціологічне дослідження І. Безгіна, О. Самашка, К. Юдової-Романової «Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин» (2006) розкриває важливі ракурси різновекторної взаємодії глядачів та театру, що дозволяє застосувати результати наукової розробки сьогодні, коли глядачі

та театри України є вагомими акторами формування українського національного культурного простору всередині країни та привернення уваги до трагічних подій російсько-української війни зарубіжних громадян. Автори наголошують: «Публіку слід визначити в системній єдності художнього і суспільного життя як особливу форму, спільноту специфічного освоєння мистецтва, і, разом з тим, як специфічну соціальну групу, соціально-художнє утворення, форму відношення суспільства до мистецтва... Оскільки мистецтво існує для суспільства, представником якого в театрі є публіка, то вона і є центральним суб'єктом художнього життя, відповідно до особливостей якого структурується весь художній процес» (Безгін, Самашко & Юдова-Романова, 2006, с. 167–168). Сьогодні не втратило актуальності твердження про важливість сприйняття публіки як впливового суб'єкта формування театрального процесу, адже постійне урізноманітнення його ролі та функцій у процесі розвитку традиційних та новітніх форм театру (імерсивний, документальний, інтерактивний та ін.), поглиблення ідей руйнування «четвертої стіни» та ін. сприяє розбудові сучасного українського театру.

Серед помітних новітніх праць, що вийшли в останнє десятиліття, яку можна вважати фундаментальною в царині творчо-організаційних проблематики, – монографія А. Лягуценка «Український театр. Видатні діячі та менеджмент» (2021), де проведено огляд театрального простору за географічним принципом (театральні осередки XIX – початку XX ст. у Києві, Харкові, Одесі, Львові, Полтаві, Єлисаветграді) та дослідження менеджерської діяльності ряду провідних діячів українського театру XVIII – початку XXI ст. Переважна частина організаторів театральної справи, як-от Іван Штейн, Марк Кропивницький, Махайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Іван Мар'яненко, Лесь Курбас, Гнат Юра, Василь Василько та інші, плідно поєднували мистецьку роботу з організацією процесу колективної художньої творчості (організаційно-управлінською). Персонологічний

підхід дозволяє авторові не узагальнено, а на прикладі діяльності конкретних особистостей відтворити панораму розвитку організаційно-управлінської справи в українському театрі, що важливо для усвідомлення тяглості творчо-організаційних підходів, динаміки розвитку організаційно-управлінських методів, діалектики традицій та новацій у театрі, ролі особистості та історико-політичних обставин у формуванні стратегій поступу українського театру.

Монографія акцентує увагу на вагомих детермінантах організаційно-управлінської та художньо-творчої роботи театрів, зокрема урахуванні історико-культурного контексту, що формує суспільно-соціальні запити, вплив держави. Також автор акцентує увагу на циклічності історичного процесу, що зумовлює подібність багатьох процесів, проаналізованих в історичній ретроспективі, із сьогодишніми подіями в українському театрі. Зокрема «не втратило своєї актуальності та навіть значно активізувалося в останній час змагання виробничого та студійного-експериментального принципу організації процесу колективної художньої творчості... у нашу театральну справу повертається розмаїття організаційно-правових форм, притаманне їй у перше пореволюційне десятиліття ХХ ст., коли переважали сценічні колективи недержавної власності» (Лягущенко, 2021, с. 8). Сьогодні ряд компаній є приватними театральними осередками, вони посідають помітне місце у загальному театральному процесі в Україні, відіграють важливу роль у формуванні не лише вітчизняного, а й світового перфомативного мистецтва (Київський драматичний театр «Браво», команда іммерсивних театральних проєктів «Uzahvati», «Дикий театр», «INSHA Dance Company» та ін.).

Серед інновацій театральної справи, характерних, на думку А. Лягущенка, яку підтримую, для театального менеджменту початку ХХІ ст. і до сьогодні актуальними залишаються «розвиток паблік релейшнз (громадських зв'язків), використання соціальних мереж, бізнес-планування, впровадження маркетингових технологій та фандрейзингу

(пошук джерел фінансування), застосування напрацювань шоу-бізнесу, формування неприбуткового статусу, інновації сценічної техніки та медійних технологій тощо» (Лягущенко, 2021, с. 437).

Автор виокремлює одну з найважливіших проблем організації процесу колективної художньої творчості впродовж XX – початку XXI ст., що залишається злободенною і для сучасного театрального середовища – розподіл повноважень між лідером художнім та адміністративним. Важливо зауважити, що лідерство у театрі завжди належало комусь одному. І. Безгін називав цей процес «єдиноначальністю» (Безгин, 1976, с. 64).

Попри загальну тенденцію сучасного шоу-бізнесу, кінематографу та інших сфер мистецької індустрії щодо переважання менеджерської ініціативи над художніми орієнтирами, в організації театральної справи утримується пріоритет художньої цінності над менеджерськими та економічними інтересами. Хоча правильніше говорити про взаємодію художнього та менеджерського векторів діяльності у створенні театрального продукту.

А. Лягущенко виокремлює два типи театральних менеджерів у сучасній Україні: директори театрів – організатори, що одночасно визначають творче обличчя керованого колективу (Петро Чуприна, Іван Дорошенко, Олександр Книга та ін.); директори театрів – митці-організатори (Віталій Малахов, Богдан Струтинський, Михайло Захаревич, Василь Вовкун, Андрій Мацяк та ін.) (Лягущенко, 2021, с. 437–438). Сьогодні значно розширюється коло представників другої групи, до яких відносимо Євгена Нищука (генеральний директор - художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у Києві), Максим Голенко (генеральний директор - художній керівник Національного театру ім. Марії Заньковецької у Львові), Ростислава Держипільського (генеральний директор - художній керівник Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка) та ін.

Варто зазначити, що проблема адміністративного та художнього керівництва у театрі постійно потрапляє до публіцистичного дискурсу. Наприклад, Дмитро Чирипюк, народний артист України, відомий режисер-постановник та продюсер Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, серед ключових проблем сучасного театру називає розподіл повноважень між директором, що виконує адміністративно-управлінські функції, та художнім керівником, покликаним реалізовувати художньо-творчу політику, генерувати та підтримувати мистецькі ініціативи: «Стільки списів було поламано навколо цього питання. І всі в якомусь сенсі праві. Якщо немає опозиції в театрі, немає театру. Але моя особиста думка, що одна людина не може керувати театром, бути одночасно й генеральним директором, і художнім керівником. Це зовсім різні напрямки роботи, до яких мають бути залучені професіонали своєї справи. Тут має бути двоє профі у своїх напрямках, а не одна особа у двох іпостасях» (Паламарчук, 2023). Проблему розподілу повноважень з успіхом вирішують сучасні генеральні директори-художні керівники ряду театрів за умови збалансованого налагодження роботи адміністративно-управлінської та творчої команд театрів.

Серед комплексних досліджень українського театру періоду суверенної держави Україна від 1991 року до 2018 року – колективна монографія «Український театр: шлях до себе» (2018), до авторів якого увійшли відомі фахівці театральної справи Сергій Васильєв, Ірина Чужина, Надія Соколенко, Олена Салата, Оксана Тукалевська, В'ячеслав Жила. Особливо актуальним для нашого дослідження є період 2014–2018 років. Автори запропонували модель дослідження театральної галузі сучасної України, визначивши вектори аналізу, виявивши певні тенденції. Важливо, що дослідники дотримуються принципу комплексності, враховуючи творчі, фінансові, законодавчі, соціологічні фактори впливу на театральне життя. Автори зосереджуються на персональному плані лідерів

театрального простору – успішних митцях та менеджерах, подають пропозиції розбудови українського театру.

До фундаментальних праць з театрального мистецтва відносимо дослідження Олександра Клековкіна. У масштабному науковому та методичному доробку автора виокремимо працю «Theatrica: Лексикон» (2012), де подано понад півтори тисячі статей, що розтлумачують, піддають критичному аналізу історичні, теоретичні та практичні аспекти театральних термінів. Також помітним стало видання «Театр при століку. Методологія театрознавства» (2013), де описано класичні та новітні методи театрознавства, простежено динаміку змін предметного поля театрознавчих досліджень у відповідності до суспільних запитів та мистецьких потреб театру. Попри суб'єктивність ряду підходів до розкриття низки методів, що визнає автор, праця є корисною не лише в якості відтворення оптики О. Клековкіна, а й як важливий теоретико-методологічний доробок з мистецтвознавства. Методологічний посібник «Мистецтво: Методологія дослідження» (2017) є систематичним викладенням термінів і понять, корисних дослідникам з культурології, мистецтвознавства, зокрема театрознавства як самостійної мистецтвознавчої дисципліни, що охоплює історію, теорію та критику театру (автор викладає палітру поглядів на доцільність та недоцільність віднесення критики до театрознавства, зважаючи на її публіцистичну природу).

В одній з найновіших монографій О. Клековкіна «Режисерська система: Горизонтальний аналіз» (2023) автор переглядає поняття «режисерського методу», «режисерської системи», «театральної системи» та інших, поглиблюючи їх значення, надаючи їм наукового статусу. Він розглядає сучасні проблеми наукового театрального дискурсу, роблячи історичні екскурси, демонструючи зв'язок сучасних процесів з подіями давнини. До монографії увійшли міркування О. Клековкіна з приводу «московсько-української» війни та важливості позбавлення від

колоніальної залежності в гуманітарній сфері, зокрема в сфері театральної освіти.

Важливу роль у проведенні порівняльного аналізу релокаційних процесів у часі російсько-української та Другої світової війни відіграла праця М. Захаревича «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920–2001 років» (2015), де автор на широкому історико-культурному тлі відтворює панораму функціонування театру. Для усвідомлення стану українського театру на окупованій території під час Другої світової війни залучено монографію В. Гайдабури «Захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі» (1998).

Окрему групу складають праці, присвячені загальним проблемам функціонування культури та мистецтва в часі війни. Серед таких досліджень дисертація В. Мамедової «Культурна релокація в умовах російсько-української війни: ідентичність і нові формати культурних практик» (2025), наукові статті І. Маслікової «Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект» (2023), Г. Погребняк «Режисерські пошуки відтворення подій війни засобами театального мистецтва і кінематографу» (2023), М. Протас «Мистецтво в умовах війни: на перетині демократії та нігілізму» (2023), С. Стоян «Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій» (2022), де автори проводять історичні паралелі сучасного стану культурно-мистецького ландшафту України з різними вітчизняними та світовими історичними періодами, по «гарячих слідах» здійснюють культурологічну та історичну рефлексію, накреслюють перспективи українського мистецтва.

Один з напрямів сучасних гуманітарних досліджень — постколоніальні (антиколоніальні, деколоніальні) студії, до яких у сфері культури і мистецтва відносимо такі праці: О. Гомілко «Деколонізація

української культури: політика воук чи національне пробудження?» (2023), Т. Гундорова «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї» (2013), та «Деколонізація і провінціалізація Європи: чи варто виходити поза «топографічну деколонізацію?» (2024), Л. Мельничук «Деколонізація українського мистецтва та культурна дипломатія» (2023), Н. Пасічник «Деколонізація та дерусифікація – головні тренди політики пам'яті на сучасному етапі» (2024), М. Гарбузюк, О. Стефан та І. Чужина «Деколонізація національної акторської школи. Теоретично-практичні виміри» (2022) та ін. Автори різноаспектно підходять до розгляду процесів деколонізації та дерусифікації в часі російсько-української війни, засвідчують поживлення деколонізаційних практик після повномасштабного вторгнення росії в Україну, важливості Закону України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії» (2023).

Фундаментальною працею в аспекті розуміння історико-політичних та соціокультурних передумов російсько-української війни, оновлення консервативних підходів до подій української історії, а також прикладом постколоніальної оптики на події історії України є монографія Ярослава Грицака «Подолати минуле: глобальна історія України» (2022), яка дозволяє розглянути поступ українського театру 2014–2024 років у контексті актуальних історичних студій.

Теоретичним підґрунтя дослідження проєктної діяльності у театральному мистецтві стали наукові публікації, як-от: В. Комар «Мистецькі проєкти в контексті трансформації культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття: культурологічні аспекти концептуалізації» (2025), О. Комарницька «Проєктна діяльність у сфері української культури: транслявання цінностей сталого розвитку» (2025), І. Рибалко «Моделі та методи управління командами проєктів творчої сфери в умовах невизначеності» (2025) та ін. Ці праці дозволили розширити оптику сприйняття проєктної діяльності в театральній сфері, застосувати

принципи проєктного менеджменту, сформовані за межами театру, до дослідження проєктів з театрального мистецтва.

Звернення до наукового осмислення будь-яких культурно-мистецьких феноменів сучасності є надзвичайно складною справою, про що стверджував У. Еко, зазначаючи, що для дослідження «сучасний предмет завжди важчий, ніж класичний» (Еко, 2007, с. 29). Однак дослідження українського театру в часі війни є важливим для формування комплексного уявлення про культурно-мистецькі процеси в Україні цього періоду, усвідомлення цілісності континууму театрального мистецтва попри трагічні воєнні події, виявлення специфіки функціонування театральної сфери, запобігання руйнівним творчо-організаційним процесам, розуміння перспектив розвитку українського театру, розбудови театрознавчого дискурсу та ін. Для проведення таких студій необхідно проаналізувати сучасний публіцистичний та науковий дискурс українського театру в часі війни, що дозволить виявити основні аспекти, яких торкаються театральні фахівці.

Для комплексного дослідження публіцистичного та наукового дискурсу театральної культури України в часі війни необхідно проаналізувати різні види джерел. На тлі публіцистичного розмаїття науковий дискурс сучасного театру знаходиться на початковій стадії, про що свідчить наявність невеликої кількості власне наукових праць (статей, монографій та ін.), безпосередньо присвячених окремим аспектам театрального життя України у 2014–2024 роках, зокрема від 24 лютого 2022 року.

Серед помітних праць, що відрізняється масштабністю осмислення сучасних культурно-мистецьких проблем, колективна монографія Національної академії мистецтв України «Мистецтво в обороні» (2024), у створенні якої взяли участь п'ятдесят сім авторів. У студіях культурологічного, філософського, мистецтвознавчого спрямування подано результати осмислення українського культурно-мистецького

ландшафту останніх років, зокрема, дослідники аналізують ситуацію у візуальних мистецтвах, дизайні, театральному й музичному мистецтві та ін. Автори монографії обстоюють позицію вагомості мистецтва та його наукового рефлексування в часі війни: «Російська військова агресія дала поштовх до того, щоби проблеми культури і мистецтва, якими до війни переймалася здебільшого академічна і мистецька спільнота, виявилися у центрі уваги суспільства, адже питання, чиї імена носитимуть вулиці й площі, який репертуар виконуватимуть театри, які пісні співатимуть, яку жанрову палітру вибере художник, тепер хвилюють всіх. Тепер митці й науковці дають ці відповіді не лише власною творчістю, волонтерством, участю в суспільно-культурних і мистецьких заходах в Україні та закордоном, а й намаганням осмислити швидкий рух подій, з'ясувати їхній вплив на майбутнє аби пояснити: мистецька творчість і науковий пошук – чи не найважливіші сегменти національної культури» (Сидоренко, 2024, с. 10).

Серед праць, що в різний спосіб актуалізують проблеми сучасного українського театру, до монографії, зокрема, увійшли: «Ідея героїчного театру в добу змагань за націю і державу публікації» В. Бітаєва, В. Корнієнка та Ю. Мосенкіса (2024), «Театр болю та мужності» С. Васильєва (2024), «Прощання з тілом. Українська драматургія від 24.02.2022.» Г. Веселовської (2024) та ін.

Стаття К. Юдової-Романової присвячена творчо-організаційній діяльності київських театрів у перші сто днів повномасштабної військової агресії, де авторкою умовно виокремлено два періоди: «повного призупинення публічної театральної діяльності» (24.02.–01.04), «поступового відродження в нових форматах публічної театральної діяльності... повернення до обслуговування глядачів у Києві; гастрольна діяльність» (02.04.–03.06) (Юдова-Романова, 2022, с. 174).

У статті Є. Скрипник, О. Мошкіної та Я. Зарічної «Метаморфози “великого стилю” у дзеркалі “молодої режисури” митців-франківців 2021–

2023 рр.» авторки, аналізуючи постановки І. Уривського «Безталанна» та Д. Петросяна «Візит», доходять висновку про особливий терапевтичний ефект цих вистав, що впливають на почуття та емоції глядачів філософським змістом: «Нині, коли в Україні триває війна й театральний репертуар насичений кон'юнктурними, хоч і вкрай потрібними, виставами про воєнні події, римейки класичного спадку “франківців” дистанціюють глядача від актуальних проблем і животрепетного болю, даючи можливість замислитися над “вічними” темами й особливостями людської природи» (Скрипник, Мошкіна & Зарічна, 2024, с. 83). На нашу думку, радше можна говорити не про «дистанціювання» від болючих проблем сьогодення, а про переінтонування, оновлення погляду крізь сучасну українську оптику на загальнолюдські проблеми, актуалізовані у класичних творах.

Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван, досліджуючи явище документального театру в сучасній Україні, стверджують, що саме він є одним з найдієвіших та найзатребуваніших, здатних у мобільних формах розробляти актуальну проблематику, пов'язану з російсько-українською війною. На підтвердження цього авторки засвідчують появу ряду «вистав-свідчень, пов'язаних з воєнними діями й окупацією територій» (Сухомлин, Цивата & Чорнойван, 2024, с. 96). Такі документальні вистави стали характерними для українського театру після початку російсько-української війни, набули поширення після повномасштабного вторгнення росії в Україну, перетворилися не лише на художнє фіксування, а й різноаспектне осмислення трагічних подій, спроби подолання травматичного досвіду.

У статті «Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів» Ю. Бентя та П. Шопін констатують сплеск створення актуальної драматургії, одночасно – «переосмислення театральних текстів з національного і західноєвропейського канону», що увиразнюється у нових смислових акцентах у виставах «Калігула» та «Кассандра» київського театру імені

Івана Франка, «Цар Едип» Театру на Подолі, «Великий льох» Полтавського театру ляльок. Автори підсумовують: «Український театр активно реагує на нову реальність, в різний спосіб бере участь в актуальних суспільних дискусіях, що намагаються осмислити драму сучасної війни, творить безпечний простір для спільного емоційного переживання нового трагічного досвіду» (Бентя & Шопін, 2023, с. 68). Дослідники зосереджують увагу на одній з провідних місій театру – осмислення в художніх образах воєнних драматичних подій, певного травматичного досвіду, що на індивідуальному та загальному суспільному рівні стає культурною травмою. Твори української та зарубіжної класичної літератури, переосмислені митцями в сучасній історико-політичній та соціокультурній ситуації, застосовуючи новітні мистецькі прийоми, актуалізують національні проблеми крізь призму загальнолюдських цінностей.

Науково-популярні журнали театральної тематики, як-от «Просценіум», «Український театр», «Кіно-Театр» є потужними платформами для оприлюднення рецензій та критичних статей, інтерв'ю, історичних розвідок, проблемних нарисів та іншого, що відіграють важливу роль у театральному дискурсі. Серед перших спроб комплексно відтворити ситуацію в театральному мистецтві України перших місяців війни стаття В. Котенок «Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня» в журналі «Кіно-театр», де продемонстрована різноаспектна діяльність театрів, зокрема гуманітарна, волонтерська, організаційна, творча (Котенок, 2022). У тому ж часописі вийшов ряд рецензій на нові постановки воєнної тематики, зокрема В. Котенок «Сучасні тексти на сцені: теми, ідеї, форми подачі» (Котенок, 2024). («Проста українська скіфська баба» Миколаївського художнього театру, «Легенди Києва» Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, «Тускульські бесіди» Київського драматичного театру на Подолі). Авторка звертає увагу на важливість мистецького рефлексування на тему війни, адже «такі

постановки дають людям можливість прожити внутрішні травми, шукати і знайти відповіді на болючі питання, глянути на свої проблеми збоку, полегшити свій емоційний стан і відчутти, що вихід з будь-якої ситуації можна знайти» (Котенок, 2024). В. Котенок звертає увагу на терапевтичній функції театру, можливості опрацювання психоемоційного травматичного досвіду, спричиненого війною.

Серед помітних праць у «Просценіумі» – стаття А. Галас «Відображення колективної травми в українській драматургії періоду повномасштабної війни (2022–2024)» (Галас, 2024). Авторка наголошує, що саме драматургія дає можливість активно висловитися з приводу жахливих воєнних подій, що і призвело до генерування сотень текстів як реакції на травматичний досвід. Попри те, що війна йшла від 2014 року, вона не торкалася більшості мешканців України (географічна локалізація). Тому лише повномасштабне вторгнення 2022 року призвело до вибуху творчості драматургів, аналізуючи яку А. Галас вважає тему травми ключовою, «вона пронизує кожен текст про війну і драматургічний дискурс загалом. Дослідження травми... дають змогу сфокусуватися на двох вимірах: інформування про травму і переживання травми» (Галас, 2024).

У популярному для часопису жанрі інтерв'ю опубліковано розмову з головним режисером Львівського академічного драмтеатру імені Лесі Українки Дмитром Захоженко «Про війну в часі війни [Розмову вела Ганна Гарбузюк. Розшифрувала Яна Антків]», де мова й про травму та детравматизуючий вплив театру, про формування «мови ненависті» у художній палітрі українського театру, спровоковану російським агресором, про використання брехтівських виразових прийомів для реалізації шекспірівських творів, що сьогодні отримують актуальне «звучання» та інше (Захоженко, 2023)

Періодично критично-оцінні матеріали, рецензії, огляди, проблемні виступи з театральних подій з'являються на сторінках часопису «Критика». Театрознавиця І. Чужинова, висловлюючись у цьому журналі в статті

«Театр як інструмент суспільних перетворень», вважає, попри те, що лише у метафоричному сенсі театр є зброєю, він в часі війни стає зброєю суспільних трансформацій та збереження національної культури та цінностей (Чужина, 2024).

Інформаційну підтримку театральних подій (фестиваль-премія «Гра», інші фестивалі, конкурси, майстер-класи, лабораторії, семінари, тренінги та ін.) провадить офіційний сайт Національної спілки театральних діячів України (Національна спілка театральних діячів...).

Блог про театральне життя України «Театральна риболовля» спрямований на популяризацію українського театру, систематизацію інформації, висвітлення подій театального життя та аналітичні огляди (Винниченко, 2024). Рецензії на вистави, огляди фестивалів і конкурсів театального мистецтва, інших подій театального життя України розміщено на сайті інформаційно-мистецького проєкту «ProТеатр» (Кашперська, 2023).

Суспільно-політичні масмедіа, зокрема інтернет-ЗМІ «Українська правда. Життя», «Лівий берег» (LB.ua), журнал «Український тиждень», періодично розміщують театральні рецензії, огляди, проблемні публікації, інтерв'ю з фахівцями театальної галузі та ін. Попри суспільно-політичний характер видань, що розраховані на широку, а не фахову аудиторію, у статтях можна виявити наукові риси, що дозволяє засвідчити їх користь для наукового дискурсу. У статті М. Семенишин в «Українській правді. Життя», присвяченій постановці «Отелло» В. Шекспіра режисером Оксаною Дмитрієвою на сцені Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, йдеться про авторську інтерпретацію, що перетворила класичну п'єсу на розповідь про повернення воїна з війни, яка для нього ніколи не закінчується. Режисерка називає виставу «випаленим раєм» (Семенишин, 2024). Рецензент пише про увиразнення в палітрі вистави травматичного військового досвіду, що спричиняє ментальну

безвихідь для героїв постановки, вважає, що саме через такі вистави реалізується зцілення суспільства.

Серед показових публікацій «Української правди. Життя» – групові інтерв'ю, як-от Г. Щокань «Як пишуть про війну у війну і чому ворога (не) варто зображувати примітивним: розповідають театральні митці» (Щокань, 2023). Тут режисерка Роза Саркісян висловлює думку, що ми «поки не вийшли зі старих радянських колоніальних героїчних наративів, які глорифікують війну. Ніби трішечки навчилися виводити на перший план травматичний досвід і проговорювати його, але часом екзотизуємо його, часом стереотипізуємо» (Щокань, 2023). Режисерка та ще чотири драматурги піднімають проблеми опрацювання колективної травми через втілення сучасної драматургії, де відбито болісні історії воєнного сьогодення; шаблонності драматургічних ходів у п'єсах про війну, коли документальні історії людей поєднуються в цілісний твір; схематичне зображення ворога та ін.

Інтернет-видання «Лівий берег» (LB.ua) періодично висвітлює події театального життя України. Серед помітних публікацій, що допомогли у відтворенні важливих подій українського театру в часі війни, а також дозволяють продемонструвати широкий тематичний спектр матеріалів театальної тематики у цьому виданні – статті О. Апчел «Про український театр і про те, як його змінила війна» (2023), А. Гайшенець «Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років» (2019), О. Палянички «Інструментальне значення театру в контексті (пост)колоніалізму» (2023), Д. Слободяник «Щоденники Майдану»: невідкладна рефлексія» (2014), Т. Філевської «Деколонізація мистецтва. За межами очевидного» (2025), інтерв'ю С. Кошкіної та Д. Бадьйор з Владом Троїцьким «Реформувати кладовище немає сенсу» (2017), С. Кошкіної та К. Білаш з Євгеном Нищуком «Театр зараз став для людей навіть цікавішим, ніж кіно» (2024) та ін. Більшість публікацій відбивають не лише актуальний публіцистичний дискурс, а й містять елементи наукової

аналітики, що дозволяє використовувати їх у розробленні дисертаційної проблематики.

«Український тиждень» від 2022 року перетворився на платформу серйозної критики та аналітики перебігу вітчизняного театрального життя, де Г. Веселовська рецензує вистави та підбиває підсумки життєвих та художніх випробувань, що випали на долю нашого театру, у таких статтях: «Український театр у часі війни» (2022), «Театральне життя України під час війни. Рік 2023» (2023), «Український театр у 2023 році: сподівання, реальність, жанри й фестивалі» (2023), «Театр і війна: поєднання іронії, трагізму та стійкості» (2024). «Український театр у 2024 році: ризики, втрати і перемоги» (2024). У листопаді 2022 року, коли український театр знаходився на початку своєрідного «буму», театрознавиця стверджувала, що «розпачливі “Кассандри”, трагічні “Гетьман Мазепа” та “Маруся Чурай”, саркастична “Енеїда”, магичні “Тіні забутих предків”, іронічне “Сватання на Гончарівці”, а також суттєво модернізовані п’єси Карпенка-Карого – ці та інші українські твори стали осердям репертуарних афіш вітчизняних театрів. Війна нарешті позбавила їх принизливого статусу творів шкільної програми» (Веселовська, Український театр у часі війни, 2022). Справедливість цієї думку підтверджено сучасним станом українського театру, де поряд з експериментальними переосмисленнями української та світової класики сусідять традиційні винахідливі трактування відомих національних та зарубіжних творів.

Також на сторінках «Українського тижня» з’являються актуальні статті з проблем культурно-мистецького простору України в часі війни, зокрема й театру, як-от П. Яремака «Сценічне дзеркало війни» (2022), М. Сніжинської «Деколонізація як культурний тренд» (2024) та ін.

Суспільно-політичне інтернет-видання «БЖ» (Журнал великого міста) також звертає увагу на події театрального життя. Тут, зокрема, розміщено огляд С. Гулюка вистав воєнної тематики у Києві через рік після початку агресії у Театрі драматургів («Військовий концерт»),

Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки («Україна в огні», «Переклади»), Малому театрі («Двоє»), Театрі авторської п'єси Conception з Маріуполя, що грають вистави на сценах театру імені Лесі Українки та Театру на Подолі («Обличчя кольору війна», «Життя переселенське») (Гулюк, 2023).

Одним з потужних суспільних телеканалів та інтернет-видань є «Суспільне. Культура», де постійно оприлюднюють матеріали з різних аспектів сучасного театрального простору України. Наприклад, стаття В. Кіхтенко (Кіхтенко, 2024) присвячена трансформувannya репертуару після повномасштабного вторгнення росії в Україну. Авторка констатує, що театри почали відмовлятися від російськомовних вистав лише 2022 року: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка скасував показ понад десяти вистав, Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки відмінив всі російськомовні вистави, майже повністю оновивши репертуар, у Київському національному академічному Молодому театрі зняли тринадцять вистав, Київський академічний драматичний театр на Подолі прибрав лише декілька вистав, адже репертуар був переважно україномовний та ін. В огляді В. Кіхтенко зазначено, що в ряді театрів йшли вистави, де відтворено події російсько-української війни від 2014 року, зокрема «Погані дороги» у постановці Т. Трунової у Театрі на Лівому березі (2018), що складається з шести історій про воєнні події на Донбасі (Кіхтенко, 2024). Такі статті, попри їх публіцистичний характер, містять важливі відомості про події театрального життя в часі війни, фіксують ставлення рецензента в моменті, перетворюючись на напівдокументальний матеріал, значущий для загального театрознавчого континууму.

Важливим джерелом для мистецтвознавчого дослідження є інтерв'ю, що фіксують думки провідних діячів українського театру сучасності, виступають своєрідним документом епохи (в аудіо- (подкасти та ін.) та відеоформаті (відео на платформі YouTube та ін.)). Наприклад, інтерв'ю

Олексія Суханова з Іваном Уривським, режисером, автором ряду вистав у Київському академічному театрі «Золоті ворота», Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька, Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, Київському академічному драматичному театрі на Подолі та інших, що перетворилися на найзатребуваніші в Україні саме під час війни. І. Уривський не лише розкриває деякі аспекти власного режисерського методу, а й висловлюється щодо необхідності єдності суспільства при всій різноманітності особистостей, важливості підтримки військових завдяки благодійним виставам у театрі, необхідності просування української культури в Європу та світ, вагомості культури як основи держави (Говорить Суханов..., 2024). Отже, публіцистичний дискурс «підсвічує» ряд актуальних векторів осмислення діяльності українського театру (роль театру як ідейного інтегративного інституту суспільства та складника національного державотворення, інструменту фінансової підтримки військових потреб та популяризації української культури в світі).

Помітним стало інтерв'ю на телеканалі «ДІМ» «Український театр під час війни: нова реальність», де взяли участь відомі режисери Станіслав Мойсєєв та Тамара Трунова, а також актор, режисер, генеральний директор - художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Євген Нищук (Телеканал ДІМ, 2024). Митці висловили власні думки щодо стану українського театру в часі війни, акцентуючи на підвищенні не лише художньої та арт-терапевтичної ролі в суспільстві, а й посиленні національно ідентифікаційної функції театру та зростанні його вагомості як важливої інституції підтримки морального духу громадян України, учасника відновлювальних і трансформаційних процесів у країні, а також про роль закордонних гастролей у популяризації культури української держави на міжнародній арені.

У медіасередовищі також набули поширення подкасти на гостроактуальні теми сучасної театральної культури, зокрема подкаст

«Культур Фіртель» («Театральне мистецтво. Виклики та висновки української культури під час війни» (Театральне мистецтво..., 2024) та інші), аудіоінтерв'ю на радіо «Накипіло» («Театральний менеджмент в умовах війни. Наталія Вальтер-Буйнова, Аліна Богданович» (Театральний менеджмент в умовах..., 2023) та інші), «Radio NV» («Кому треба театр під час війни. Курочкін, Ткачук і Мацарський» (Кому треба театр...) та інші).

Дослідження публіцистичного та наукового дискурсу українського театру в часі війни є важливим для усвідомлення сучасного стану сценічного мистецтва, виявлення актуальних проблем та перспектив осмислення театральної сфери. Досить умовно можна виокремити такі групи друкованого публіцистичного дискурсу: науково-популярні журнали театральної тематики («Просценіум», «Український театр», «Кіно-Театр» та ін.); суспільно-політичні масмедіа, зокрема інтернет-видання («Українська правда. Життя», «Суспільне. Культура», журнал «Український тиждень» та ін.); спеціалізовані інформаційні сайти («ProТеатр» та ін.); блоги про театральне життя України («Театральна риболовля» та ін.). Важливим елементом публіцистичного дискурсу є аудіо- (подкасти та ін.) та відеоресурси (відео на платформі YouTube та ін.).

Науковий друкований дискурс сучасного українського театру знаходиться на стадії формування, налічує незначну, порівняно з публіцистичними, кількість наукових публікацій (Ю. Бентя та П. Шопін, Г. Веселовська; Є. Скрипник, О. Мошкіна та Я. Зарічна; Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван; К. Юдова-Романова та ін.).

Значна частина матеріалів звертає увагу на вплив воєнного травматичного досвіду на художні рішення, а також на терапевтичні аспекти впливу мистецтва на людину як засобу подолання таких травм, що дає підстави стверджувати важливість врахування театального дискурсу для Trauma studies («Вивчення травми») – актуального напрямку гуманітарних досліджень.

До джерельної бази дослідження увійшли документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, зокрема матеріали фонду № 570, де зберігаються документи щодо діяльності Київського Державний ордена Леніна академічного українського драматичного театру ім. І. Франка головного управління театрів та музичних закладів Міністерства культури УРСР за 1930–1935, 1941–1961 рр.; нормативно-правові документи та законодавчі акти України (Закони України «Про театри і театральну справу», «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії», «Про Український культурний фонд», «Про культуру», «Про заборону пропаганди російського нацистського тоталітарного режиму, збройної агресії Російської Федерації як держави-терориста проти України, символіки воєнного вторгнення російського нацистського тоталітарного режиму в Україну», «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки»); матеріали періодичних друкованих мас-медіа (газети, журнали), офіційні інтернет-сайти театрів та організацій, портали інтернет-видань та ін.; фото- та відеоматеріали (фотографії, відеозаписи театральних вистав, інтерв'ю з провідними діячами українського театру тощо); власне інтерв'ю з художнім керівником та головним режисером Театру на Подолі В. Малаховим на тему: «Сучасний театр в Україні» (15.03.2020) та ін.

Отже, історіографічний масив та джерельна база дозволили провести дослідження творчо-організаційних особливостей функціонування українського театру в часі війни 2014–2014 років, попри невіддаленість у часі обраного для студіювання та рефлексування періоду.

1.2. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження

Сучасний театрознавчий дискурс свідчить про різновекторність рефлексій, їх важливість не лише власне для наукового знання, а й розбудови прикладної сфери українського театру. Попри намагання дослідників досягнути абсолютної об'єктивності, важливо зауважити незавершеність будь-яких гуманітарних студій через багатoeлементність предметів розгляду, нескінченність інтерпретувань тих чи інших подій, вплив рівня розвитку гуманітарної науки, що змінює методологію підходів до трактування минулого та сучасності. П. Паві зазначає: «...театральним дослідженням притаманна недвозначна унікальність: їхнім об'єктом є світ сцени, вистава, різні види сценічного мистецтва, а предметом – не (і не тільки) драматичний текст, але й кожен художній здобуток, що використовується в практиці сцени й актора, тобто йдеться про всі види сценічного мистецтва та акторської майстерності, відомі тій чи іншій епосі» (Паві, 2006, с. 473).

Багатoeлементність предметів театрознавчих досліджень свідчить про необхідність застосування системного підходу, за яким дослідник намагається максимально врахувати не лише всі обрані елементи системи, а й сукупність взаємозв'язків між ними, що є в умовах предметів гуманітарних досліджень практично неможливо. Попри використання у дисертації «Творчо-організаційні особливості функціонування українського театру в часі війни 2014–2024 років» системного підходу, ми свідомі того, що дослідження не є вичерпним, не претендує на виявлення та осмислення всіх творчо-організаційних особливостей та проблем функціонування вітчизняного театру в часі російсько-української війни, спрямовано на окреслення певних тенденцій, детермінованих історико-політичними та соціокультурними чинниками.

Попри відносність гуманітарного знання, кожна з галузей мистецтвознавства послуговується специфічним інструментарієм,

обґрунтованим багатьма дослідниками, зокрема, у світовому театрознавчому дискурсі – П. Паві, у національному театрознавстві – О. Клековкіним та іншими.

Розглядаючи перспективи театральних досліджень та їх різновиди, П. Паві окреслює методологічні підходи відповідно до специфіки предмету, мети та завдань дослідження. Вагомим складником таких досліджень автор вважає соціальну природу театру, його роль в історико-культурному континуумі, відмічаючи вагомість художньо-критичної та дослідницької думки: «Щоб зрозуміти унікальне явище, яким є театр, варто спершу з'ясувати питання про те, як воно сприймається в суспільстві. Важливим є ставлення до театру, яке формує не сам театр, а критична думка про нього. Погляди на театр визначаються методологією гуманітарних наук, як-от: антропологією (Барба), соціологією, феноменологією (Стейтс), семіологією (Юберсфельд), прагматикою. Позиція дослідників формується під впливом низки проблемних питань, властивих кожній гуманітарній методології. Дослідник намагається побачити в аналізованому явищі тільки те, що йому потрібно, але принаймні з урахуванням певних перспектив, методик і безперспективних ситуацій досліджуваної галузі, що дає змогу розбити низку наукових галузей на підгалузі (всередині предмету дослідження і залежно від обраної методології). Такі галузі бувають або елементами театру як явища, або способом поставити проблему. Очевидно, жодна з цих галузей не існує ізольовано від інших взаємно пов'язаних проблем. Таким чином, не існує ідеальної дослідницької програми. У кращому випадку маємо низку наукових спроб, які лише наближаються до предмету дослідження» (Паві, с. 475). Відповідно, наше дослідження позиціонуємо лише як один з кроків на шляху комплексного осмислення проблем українського театру в часі російсько-української війни.

Неможливість проведення всеосяжного дослідження зумовлена також незавершеністю війни, але відтинок часу у десять років (2014–2024), зважаючи на значну кількість подій та великий обсяг емпіричного

матеріалу, дозволяє стверджувати про наукову обґрунтованість такого дослідження. Окрім того, нижня хронологічна межа, попри чітку визначеність дати початку російсько-української війни, не обмежує можливість екскурсів у попередні періоди функціонування українського театру, а також проведення порівняння сучасних процесів з подіями минулого, наприклад, переміщення (релокація) під час Другої світової війни.

Проведення історичних паралелей як різновид порівняльного методу О. Клековкін визначає як метод історичних аналогій, що полягає «у встановленні подібності об'єктів і процесів за деякими ознаками, що дозволяє зробити висновок про подібність і в інших ознаках, тобто робити висновки за аналогією і застосовувати метод при розробці концепцій, пов'язаних із вирішенням проблеми типології, що дозволяє порівнювати відомі історичні події з аналогічними подіями і явищами...» (Клековкін, 2017, с. 100). Усвідомлюємо, що історичко-політичні обставини переміщень в часі Другої світової війни та російсько-української війни різні, також можна виявити безліч інших відмінних аспектів (ідеологічні, режисерські та акторські, техніко-технологічні та інші), але беручи за основу сам факт переміщень вдалося провести певні аналогії, що не претендують на комплексність. Адже порівняння творчо-організаційних принципів функціонування українського театру в часі Другої світової війни та російсько-української війни може стати предметом самостійного наукового дослідження.

Звернемося до деяких елементів терміносистеми дисертації. Базове поняття театрознавчих досліджень – «театр», при визначенні якого сьогодні можна говорити про етимологічно-концептуальний та нормативно-правовий рівень. У фундаментальному виданні «Theatrica: Лексикон» О. Клековкін подає: «Театр (від грец. theatron – місце для глядачів, видовище; албан. teatër; англ. the atre; вірм. t'atron; естонськ. paik, plats darm, teater; сербськ. позориште; словен. gledališče; тур. tiyatro;

угор. színház; фінськ. teatteri; фр. théâtre; хорват. kazalište; чеськ. divadlo) – лексема, котра, залежно від контексту, застосовується у різних значеннях: будівля, спеціально призначена для показу вистав (підмости, сценічний майданчик, кін. ... видовищний заклад, який здійснює показ вистав, а також колектив, який забезпечує демонстрацію вистав; сукупність драматичних або театральних творів, структурованих за якоюсь ознакою (античний театр і театр середньовіччя, театр класицизму і романтизму, театр драматичний і оперний, театр тіней і пантоміми, театр ляльок і звірів, театр абсурду і театр жорстокості, театр Чехова і театр корифеїв, театр літературний і театр фізичний та ін.)» (Клековкін, 2012, с. 468–469). У дисертації лексема «театр» застосовується на означення конкретного закладу та його колективу, а також комплексного феномена, що поєднує історичні, жанрові, географічні та інші ознаки (театр в часі війни; драматичний театр; український театр).

Серед численних трактувань поняття «театр» привертає увагу оригінальні міркування доктора філософських наук Ангеліни Ангелової, яка, розглядаючи етнорелігійні аспекти функціонування театру та застосовуючи методи релігієзнавства, стверджує: «Театр – організм, життя якого не підпорядковується законам лінійного часу, – і далі продовжує, – Театр, з одного боку, є моделлю людської оселі, що потребує постійного оновлення, очищення, оживлення, з іншого боку – це сакральне місце, своєрідне святилище, де відбувається комунікація з представниками таємничого світу трансцендентних сил через акторів-медіаторів» (Ангелова, 2019, с. 151, 154).

Визначення «театр» закріплено на законодавчому рівні, що є свідченням вагомості цього соціокультурного феномену (наприклад, в українському законодавстві відсутні визначення понять «хореографія», «музика» та ряд інших). Закон України «Про театри і театральну справу» регулює відносини у театральній царині щодо створення, публічного виконання та показу постановок, визначає відносини у юридичній та

економічній площині. Подані визначення основних термінів, попри певну обмеженість та подекуди наукову невиваженість, дозволяють доволі однозначно їх вживати у публіцистичному та науковому дискурсі. Театр визначено як «заклад (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва» (Про театри і театральну...).

У Законі театральне мистецтво визначено як «вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами» (Про театри і театральну...). Розуміючи нормативно-правову, а не науково-теоретичну мету формулювання визначень у Законі, все ж додамо, що театральне мистецтво – це самостійний вид мистецтва, де засобом створення художніх образів (а створення таких образів є відмінною рисою художньої діяльності) відбувається не лише за допомоги сценічної дії акторів, адже залежить від різновиду театру (драматичний, ляльковий, балетний та ін.) та жанру вистави.

Проводячи дослідження творчо-організаційних особливостей функціонування українського театру, варто звернути увагу на визначення поняття «художня творчість». Відома дослідниця українського мистецтва, доктор філософських наук Олена Оніщенко, акумулюючи філософські, культурологічні, мистецтвознавчі, психологічні підходи до визначення цього поняття, подає таке формулювання, що відповідає сучасним термінологічним принципам: «Художня творчість – це цілеспрямована діяльність професійно підготовленої людини, в процесі якої створюються принципово нові духовні цінності, позначені унікальністю, неповторністю, оригінальністю художнього мислення їх автора, що надає цим цінностям суспільно-історичного значення. Ключовими словами у цьому визначенні є такі: цілеспрямована діяльність, професійна підготовка, створення принципово нового, суспільно-історичне значення»

(Оніщенко, 2022, с. 128). Відповідно, театральна творчість як творчість художня є цілеспрямованою, що реалізується професійними митцями (у дисертації переважно розглянуто театральні вистави як результат діяльності професіоналів), орієнтованою виключно на генерування креативного продукту як результату оригінальної художньої концепції. Одночасно така творчість є суспільно та історично значущою, особливо, коли мова йде про увиразнення художніх ідей, пов'язаних з воєнною дійсністю.

Загалом, за твердженням О. Оніщенко, «проблема художньої творчості має міждисциплінарний характер, зумовлений, з одного боку, визнанням потужної ролі суб'єктивного начала, а з іншого – належністю до складного і багатоаспектного дослідницького простору» (Оніщенко, 2024, с. 87). Відповідно, дослідження, предметом розгляду яких є художня творчість, до якої відносимо театральну творчість як різновид мистецької творчості, носить міждисциплінарний характер.

Важливим у контексті нашого дослідження є термін «репертуар театру», що у Законі визначений як «сукупність творів театального мистецтва, які публічно виконуються в театрі протягом певного періоду» (Про театри і театральну...). О. Клековкін наводить етимологію та історію становлення терміну, що важливо для усвідомлення його неформального контекстного характеру, чинників впливу на формування: «Репертуар (від фр. *repertoire*; від лат. *repertorium* – список, перелік, реєстр, каталог, довідник; англ. *repertory*; нім. *repertoire*; ісп. *repertorio*; пол. *repertoar*) – сукупність творів театального мистецтва, що їх виконують в театрі впродовж певного періоду. Сам термін з'явився, вірогідно, у XVII ст. На формування репертуару впливають такі чинники: ідейні та мистецькі завдання театру; можливості і прагнення режисури; умови прокату спектаклів; можливості виконавців, склад трупи... Репертуаром називається також сукупність п'єс певного стилю або доби, ролей, зіграних актором, діапазон його акторських можливостей, амплу» (Клековкін, 2012,

с. 429). Комплексний підхід до визначення поняття дає можливість використовувати його в контексті дисертації у широкому значенні: і як набір вистав певного театру; і на означення сукупності творів, поставлених в українському театрі в часі російсько-української війни загалом; і ряду вистав, втілених одним режисером; і сукупності ролей актора.

Сьогодні принципи формування репертуару зазнали трансформацій. На відміну від вимог до репертуару, сформульованих Ж.-Л. Барро, що «у репертуарі театру повинна бути половина таких п'єс, що не виставлялися раніше, чверть – що ставилися, і ще чверть – класичні п'єси» (Клековкін, 2012, с. 421), вектор новітності зміщений у бік інтерпретування, адже саме інтерпретаційні режисерські концепції доволі часто визначають можливість віднесення постановки до традиційної чи новітньої.

Серед ключових термінів досліджень з проблем театру – термін «вистава», що у Законі України «Про театри і театральну справу» визначена як «публічне виконання театральної постановки». За О. Клековкіним, «Вистава, спектакль (англ. *theatrical performance*, нім. *aufführung, darstellung, schauspiel, spektakel, theatervorstellung, vorstellung*; ісп. *representacion teatral*; фр. *representation théâtrale*; англ. *theatrical performance, display, show, performance...*) – твір театального мистецтва, результат творчості режисера і колективу виконавців, адресований глядачам; спектакль» (Клековкін, 2012, с. 138).

Вже упродовж ХХ ст. відбувалося урізноманітнення уявлень про виставу як твір, в ужиток увійшли терміни артефакт, видовище, дійство (Клековкін, 2012, с. 139). Сьогодні термін «вистава» в активному науковому та побутовому ужитку, але він не відображає всього спектру можливих презентувань перформативного продукту. Доволі часто для увиразнення комплексності підходу до всього процесу театального виробництва продукту використовують поняття «проект», що варто розкрити детальніше.

Творчо-організаційні проблеми функціонування українського театру в часі війни є одним з аспектів театрального менеджменту. Театральний менеджмент в Україні вибудовується переважно на усталених комунікативних та управлінських моделях. Водночас інновації активно змінюють театральний простір і мають бути залучені до управління театральними установами також. Готовність творчого персоналу до впровадження технічних інновацій та новітніх творчих рішень не завжди супроводжується симетричними діями з боку керівництва. Управлінська складова театральної діяльності більш інертна до оновлення. Натомість взаємодія та синхронізація творчого й управлінського складників впливає на ефективну роботу театру, яка визначається збалансованістю усіх його складових.

Управління театальною установою має свою специфіку, але водночас визначається закономірностями адміністрування загалом. Вивчення новітнього управлінського досвіду є запорукою оновлення театального менеджменту, інструментом пожвавлення театального життя та підвищення ефективності театру як соціокультурної інституції.

Термін «методологія управління проєктом» виник в інноваційному менеджменті як похідний від базових для цього напрямку наукових досліджень понять, як-от «проєкт», «інноваційний проєкт», «управління інноваційним проєктом». Попри наявний інженерно-конструкторський контекст вжитку, термін «проєкт» охоплює широкий спектр діяльності, яка передбачає об'єднання зацікавлених осіб задля досягнення спільної мети та визначає комплекс заходів, що допомагають ефективно та продуктивно рухатися у напрямку її реалізації. Одним із значень слова «проєкт», відповідно до словника сучасної української мови, є «задуманий план дій, задум, намір» (Великий тлумачний словник..., 2005, с. 1152).

Розглядаючи семантику поняття «мистецький проєкт», К. Давидовський визначає десять особливостей: «1. Народження нового прогресивного мистецького задуму, що кореспондується з національною

ідеєю українського народу... 2. Наявність сприятливих умов для впровадження нових мистецьких ініціатив... 3. Створення прецеденту історичного “ексцесу” – оприлюднення раніше невідомого, проте значного факту, здатного зацікавити культурно-мистецьке середовище, або народження принципово нової, актуальної та сучасної концепції культурного заходу... 4. Наявність лідера мистецького проекту – непересічної творчої особистості, здатної генерувати нову мистецьку ідею, створити команду однодумців, зацікавити майбутніх учасників і публіку, добитися підтримки владних структур, поширювати й пропагувати провідну ідею проекту протягом тривалого часу в мас-медіа, вишукувати кошти для підготовки й проведення творчих заходів мистецького проекту тощо... 5. Визначення чіткої (саме мистецького спрямування) мети і завдань проекту... 6. Визначення (вибір) певного часу для проведення заходу, що повторюється періодично й зумовлений найбільш сприятливими обставинами, передусім – соціальними... 7. Формування “своєї” аудиторії тривалого мистецького проекту – сталого контингенту публіки, інтерес якого, на відміну від відвідувачів комерційних шоу-проектів, не обмежується звичною цікавістю людини до будь-чого нового... 8. Підтримка мистецького проекту відповідними владними структурами: без офіційної підтримки держави, її авторитетних інституцій, які стають гарантантами значущості й надійності проекту, здійснювати пошук позабюджетних коштів для реалізації масштабного творчого задуму безперспективно. 9. Диверсифікація джерел фінансування мистецького проекту: соціокультурна реальність сьогодення не дає підстав сподіватися на вичерпне фінансування мистецького проекту однією урядовою установою, програмою чи одним фондом, спонсором або меценатом... 10. Для тривалого існування мистецького проекту необхідно створити суспільний і міжнародний резонанс першого ж заходу проекту, широкий розголос його в мас-медіа» (Давидовський, 2013, с. 161–162).

Зважаючи на креативну природу мистецьких проєктів, цілком виправдано говорити про новітність задуму, а у ситуації війни, попри тематичну та жанрову різноманітність продуктів, переважна частина увиразнює українську національну ідею, сприяє формуванню національної ідентичності. Базовою сприятливою умовою для народження та реалізації мистецьких проєктних ініціатив є створення суверенної держави Україна 1991 року. Попри війну від 2014 року та повномасштабне вторгнення росії в Україну від 24 лютого 2022 року, що не можна вважати сприятливими умовами для розвитку художньої творчості, саме сьогодні відбувається активізація різновекторної проєктної діяльності митців. Серед вагомих складників поживлення культурно-мистецького проєктного середовища – актуалізація забутого, забороненого та культивування критичного ставлення до штучно нав'язаного, колоніального та ін., оприявленого у проєктах. Аксіоматично, що проєктна діяльність неможлива без потужного лідера чи творчої команди – ініціаторів, здатних не лише генерувати творчі ідеї, а й надихати людей різних ланок виробництва проєкту, керувати та організовувати. Проєкт передбачає визначення мети, завдань, часу, аудиторії, що є традиційним для проєктної діяльності поза конкретним контекстом. Важливою ознакою проєктів у часі війни стала міжнародна взаємодія на індивідуальному та інституціональному рівнях, міжнародний резонанс, мас-медійна підтримка, співпраця в аспекті популяризації продукту з володарями думок усередині країни та на міжнародному рівні. Ключовим моментом є фінансування, яке сьогодні, наприклад, для ряду проєктів Український культурний фонд (УКФ) не забезпечує стовідсотково, стимулюючи до пошуку альтернативних джерел фінансування, у тому числі до пошуку іноземних партнерів, позабюджетних джерел та ін.

Мистецькі проєкти, з їх орієнтуванням на новітність форми та змісту, презентуванням культурної спадщини та сучасних мистецьких досягнень, стали ознакою сьогодення. Проєктна діяльність, активізація якої припадає на початок XXI століття, стала своєрідним показником трансформування

усталених форм художньої комунікації, динамічною розбудовою новітніх мистецьких форм, урізноманітненням естетичних орієнтирів та суспільних пріоритетів. Прагнення митців до пошуку нових форм заходів, дистанціювання від традиційних форматів художньої діяльності увиразнилося у проєктах. В. Комар, розглядаючи культурологічні аспекти концептуалізації мистецьких проєктів в контексті трансформації культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті XXI століття, робить висновок про вагомість проєктів у «формуванні сучасного культурного простору, підтримці національної ідентичності... інтеграції у світовий мистецький дискурс», доводить, що «поєднання локальних ініціатив із глобальними тенденціями сприяє розвитку міжкультурного діалогу» (Комар, 2025, с. 334). Автор констатує зростаючу роль мистецьких проєктів в умовах суспільно-політичних викликів, один з найтрагічніших з яких Україна переживає сьогодні, адже вони є не лише засобом художньої реалізації та впливу, а й потужним інструментом культурної дипломатії. «Взаємодія з державними ініціативами забезпечує розвиток креативної економіки, підтримку митців та збереження культурної спадщини. Популяризація мистецьких ініціатив вимагає комплексного підходу, що включає цифровізацію, міжнародну співпрацю та стратегічне управління культурними процесами. У сучасних умовах мистецький простір виступає важливим елементом культурної політики, що визначає напрями його подальшого розвитку та інтеграції у глобальний контекст» (Комар, 2025, с. 334).

Кожна організаційна структура, не залежно від напрямку та сфери її діяльності, може організовувати свою роботу як проєктну діяльність, розбудовувати свої структуру як певний проєкт, або реалізовувати окремі напрями діяльності (чи види робіт) як ті чи інші проєкти. Театр – «заклад культури (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва» (Про театри і театральну справу, 2005) – є

соціальним проєктом; різні види його діяльності, визначені профільним Законом як «діяльність у галузі театрів і театральної справи, пов'язана зі створенням, публічним виконанням, публічним показом, поширенням та збереженням творів театрального мистецтва, забезпеченням умов для розвитку театральної творчості, підготовкою професійних кадрів, пропагандою кращих зразків театрального мистецтва» (Про театри і театральну справу, 2005), можуть бути інтерпретовані як окремі, відмінні за змістом та напрямом роботи, тривалістю експлуатації продукту та ін., проєкти.

Проєктна діяльність у театральній сфері відмінна від інших середовищ (сфер виконання). Тим не менш кожен проєкт має конструктивну схожість, яку позначають терміном «життєвий цикл». Стандарт PMBOK (один з найбільш авторитетних документів у сфері управління проєктами), визначає його так: «Життєвий цикл проєкту (Project Life Cycle) – це послідовність фаз, через які проходить проєкт від свого початку до завершення» (Стандарт з управління..., 2021, с. 240). Цими фазами (чи етапами проєкту) є: формування та визрівання ідеї, встановлення ефективності шляхом створення технічного та економічного обґрунтування, пошук ефективних (технологічних, інженерних, організаційних тощо) рішень у напрямку реалізації проєкту, виконання проєкту та експлуатація створеного у процесі його реалізації певного продукту. Зміст того чи іншого проєкту, масштаб його поширення, цілі, які він переслідує, та інші особливості, що має кожен окремий проєкт, вносять корективи в тривалість та наповнення окремих етапів, заразом самі етапи лишаються організаційно важливими.

Обґрунтування цілей того чи іншого проєкту та налагодження роботи з метою їх ефективного досягнення (плануванням етапів реалізації, керівництвом ресурсами, пошук стейкхолдерів тощо) є предметом вивчення проєктного менеджменту, який більш відомий за назвою «управління проєктами». Стандарт з управління проєктами PMBOK тлумачить термін

«управління проєктами» так: «застосування знань, умінь, інструментів та методів до операцій проєкту для забезпечення відповідності вимогам проєкту. Управління проєктом означає спрямування роботи проєкту на досягнення запланованих кінцевих результатів» (Стандарт з управління..., 2021, с. 4).

Кожна методологія управління проєктом встановлює принципи роботи та визначає методи. Вона є цілісною структурою, залучення якої дає змогу керувати проєктом, оптимізувати зусилля, заощадити ресурси, зменшити можливі помилки та ризики, покращити результати. Впровадження методологій управління проєктами сприяє покращенню управлінської культури, підвищенню рівня якості роботи, дозволяє прогнозувати очікувані результати та витрати, приймати ефективні рішення, мотивує команду, зумовлює зростання рівня кваліфікації її членів.

Серед методологій управління проєктами на особливу увагу заслуговують ті, що спрямовані на розвиток творчого потенціалу усіх залучених до проєктних взаємодій осіб і водночас не залежать від змісту діяльності, на оптимізацію та оновлення якої зорієнтовані. Технології Waterfall (водоспадний, каскадний підхід) та Agile (інтеративний, покроковий підхід) репрезентують дві різні моделі управління: чітко вибудовану, сталу, та гнучку, таку, що відкрита до змін.

Методологія Waterfall model, яка має назву «водоспад» або «каскадна технологія», є однією з найбільш поширених. Вона була розроблена в 1960-х – 1970-х рр. Вперше її описав на початку 1970-х спеціаліст з програмного забезпечення Вінстон Уолкер Ройс. Вона передбачає послідовне та поступальне виконання окремих етапів, які чітко нею визначаються. Процес реалізації проєкту розбивається на окремі фази, логіка виконання яких має каузальну природу (кожен наступний період обумовлений попереднім). У зв'язку з цим послідовність виконання визначених робіт не може бути змінена. Перехід до наступної фази передбачає повне виконання попередньої. Кожен етап має свої результати, які є умовою виконання робіт

на наступному. Етапами роботи над проєктом, згідно з каскадною технологією, є: 1) встановлення та конкретизація вимог до продукту (чи очікуваних результатів), 2) аналіз та чітке планування, проєктування процесу їх втілення, 3) реалізація запланованого, 4) верифікація та перевірка, 5) просування та супровід отриманого продукту чи результату. В ході роботи над проєктом усі задіяні до його виконання особи мають чітко дотримуватися плану та встановлених термінів виконання тих чи інших робіт.

Каскадна технологія має очевидні організаційні та економічні переваги. Зокрема, прозора та зрозуміла логістика, прогнозованість процесу виконання, можливість прорахунку вартості робіт та витрачених ресурсів, дотримання встановлених термінів, оптимізація кількості керівників та відсутність особливих вимог до виконавців (які можуть не мати високої кваліфікації), зниження порогу входження для команди. Waterfall дозволяє прогнозувати ресурсний супровід та максимально точно здійснювати оцінку вартості робіт і термінів їх виконання ще до завершення роботи над проєктом. Втім, технологія містить і певні небезпеки, пов'язані з її лінійністю, інертністю та негнучкістю, а саме: неможливість адаптації процесу виконання робіт до умов, що мають властивість змінюватися, або до інших чинників, обумовлених продуктом, процесом чи організаційною складовою. Методологія «водоспад» не має ресурсу гнучкості та не може бути застосована в нестабільних умовах.

Зазначені недоліки не стали на заваді успішному впровадженню цієї методології в роботу відомих компаній (зокрема Ericsson, Cisco, Toyota). Елементи методології також можуть бути використанні в організації управління театральною установою. Зокрема, з метою оптимізації роботи над новою театральною постановкою: прорахунку витрачених ресурсів та кошторису, налагодження комунікації між усіма задіяними до роботи учасниками (художнім та артистичним персоналом, а також великим колом «працівників інших специфічних театральних професій» (Про

затвердження переліку..., 2006)), прогнозування термінів виконання та їх дотримання тощо. Особливо доречним є впровадження каскадної методології в організацію гастрольної діяльності театрів. Підготовка гастрольних заходів (вистав, творчих вечорів, виступів, концертів, інших публічних видовищних заходів) може бути ефективнішою, здійсненою в коротші терміни за умови впровадження каскадної методології в організацію окремого гастрольного туру. Натомість використання каскадної технології як базової моделі управління театральною установою є не доречним, оскільки така організаційна модель містить потенційну небезпеку авторитарності, надлишкової централізації та бюрократизації, унеможлиблює вияв творчих ініціатив усіх співробітників театру в процесі виконання поставлених перед ними завдань.

Негативні особливості каскадної моделі виявляє І. Рибалко, наголошуючи на психологічних особливостях митців, зазначаючи: «Традиційна каскадна модель має жорстку структуру з лінійним і послідовним підходом, яка ускладнює внесення змін, що в арт-проектах є вкрай важливим через умови невизначеності, в яких реалізуються дані проекти. Гнучкий підхід передбачає перевірку (демонстрацію), отриманого результату в кінці кожного етапу (спринту або таймбоксу), а вже потім приймається рішення щодо подальших задач. Для арт-проектів такий підхід неможливий, через те, що виконання деяких задач може починатися одночасно, але демонстрація результату поетапно може бути неможливою через те, що кожна з них має свій час на виконання та через потребу особливого підходу до виконавців. Наприклад, перевіряти роботу художника чи іншого митця під час створення твору може бути сприйняте ним, як жорсткий контроль, втручання в його особистий простір під час процесу, відволікання від натхнення та інші проблеми через психологічні аспекти творчої особистості» (Рибалко, 2025, с. 45).

Методологія Agile відстоює принцип гнучкого керівництва проектною роботою. Вона почала формуватися в 1990-ті роки, а 2001 року

ІТ-фахівці та розробники різних методологій, спільною рисою яких є означений принцип (зокрема Adaptive software development, Crystal Clear, Extreme programming, Feature driven development, Scrum та ін.), підписали «Маніфест Agile» (Agile Manifesto). Маніфест Agile декларує принципи, які мають бути покладені в основу командної роботи. Ними визначається, що люди є важливішими за інструменти чи процеси, кінцевий результат (продукт) важливіший за документацію, співпраця із замовником – за погодження деталей контракту, готовність вносити зміни, якщо вони є необхідні, – за дотримання планів. Технологія зорієнтована на максимальне залучення та ефективне використання людського ресурсу (human resources) замовників (product owner), розробників (developers) та всієї команди (project team), на їх тісну взаємодію і залучення в роботу над проєктом, на створення спільноти (community), яка мотивує.

Agile налаштовує на гнучкість, готовність до змін, здатність до вдосконалення продукту в процесі його виробництва, на створення робочих (проміжних) версій продукту, які аналізуються та оперативно вдосконалюються. Методологія не формує модель взаємодій та не встановлює правила, яких мають дотримуватися члени команди.

Кожен етап за методологією Agile, від початкового планування до повного виконання, має реалізовуватися із врахуванням принципів гнучкості, адаптивності, ефективності. Важливим є планування на початку кожного етапу проєкту, що забезпечує учасникам можливість визначати пріоритетні напрями роботи та конкретизувати завдання. Такий підхід дає можливість зосередитися на короткострокових процесах, одночасно усвідомлюючи загальну мету проєкту. О. Лаба, Л. Гринів та В. Артюшок, розглядаючи Agile, акцентують увагу на культурному потенціалі методології: «...Agile є не просто методологією, а культурним підходом до управління проєктами. Він стимулює співпрацю, прозорість і відповідальність, надаючи можливість підприємствам і командам залишатися конкурентоспроможними в умовах стрімких змін. Цей підхід

забезпечує зменшення ризиків, підвищення швидкості виконання завдань і задоволення потреб замовника, що робить його універсальним і надзвичайно ефективним у багатьох галузях» (Лаба, Гринів & Артюшок, 2024, с. 518).

Водночас налаштованість на постійне вдосконалення може стати на заваді фіналізації роботи, у якій процес починає домінувати над результатом. Вартість кінцевого продукту важко прорахувати, так само важко спрогнозувати терміни його виробництва (попри те, що робоча версія продукту з'являється дуже швидко). Команда, яка сповідує принципи Agile, має формуватися з освічених та креативних людей, які володіють соціально-комунікативними навичками (soft skills) та мають високий рівень розвитку емоційного інтелекту. Люди, що працюють над проєктом, мають бути вмотивованими та здатними до самоорганізації. Робота на проєктом залежить від наявності таких фахівців та їх досвіду.

Принципи Agile були взяті на озброєння таким відомим світовим виробником продуктів харчування та побутової техніки, як Unilever, а також Райффайзен Банком та ін. Ці принципи також можуть бути залучені до створення гнучких взаємодій в театральних колективах. Директор чи художній керівник театру за таких умов постає не очільником підпорядкованої йому та чітко ієрархізованої системи, а частиною команди. Він виконує не тільки керівні та адміністративні функції, не лише розпоряджається майном та коштами театру, затверджує склади постановочних груп, встановлює плани роботи над новими виставами, затверджує репертуар та календарні плани, але й стає креатором та натхненником колективу театру, у якому: директор-художній керівник, головний режисер, режисери, художники, диригенти, балетмейстери, хормейстери, концертмейстери, костюмери, завідувачі режисерської, музичної, художньо-постановочної частин, завідувач труп, артисти всіх спеціальностей, майстри сцени усіх категорій, артисти допоміжного складу, а також працівники інших специфічних театральних професій (від

директора-розпорядника та комерційного директора до столяра, машиніста та монтувальника сцени) взаємодіють як одна команда, вмотивована на спільний творчий пошук. У ній кожен потребує творчої самореалізації та готовий до тісної та конструктивної співпраці. Очільник театру є частиною усіх його підрозділів, кожен відчувається співпричетним до загального процесу і є складником команди.

Н. Краснокутська та Т. Осетрова, аналізуючи еволюцію розвитку та сучасні тренди в управлінні проєктами, зауважують, що сьогодні у керівника проєкту мислення повинно бути стратегічним, він має не просто організовувати роботу по створенню продукту, а керувати створенням цінності. Саме для цього керівнику проєкту (менеджеру) необхідно набувати додаткових компетентностей, формуючи баланс між лідерськими, стратегічними і бізнес-навичками («трикутник талантів») (Краснокутська & Осетрова, 2018, с. 241). За таких вимог саме керівник театру (людина, що стоїть на чолі об'єднання митців), набувши необхідних навичок, може стати продуктивним менеджером, а не наймати щоразу стороннього керівника для реалізації проєктів.

Будь-яка методологія управління проєктами (як формалізована Waterfall, так і відкрита до нововведень Agile, а також інші методології) орієнтується на наявні міжнародні стандарти. Вони формулюють основні засади управління проєктами, визначають параметри роботи команди проєкту незалежно від обраної нею методології, окреслюють «положення-принципи», які «охоплюють та підсумовують загальноприйняті цілі для практик управління проєктами та їх основні функції... надають широкий спектр параметрів, у межах яких можуть працювати команди проєктів, та пропонують безліч способів відповідати намірам цих принципів» (Стандарт з управління..., 2021, с. xi), визначають принципи роботи фахівців проєкту та стейкхолдерів. Одним із найвідоміших є цитований вище стандарт Американського інституту управління проєктами (Project Management Institute чи PMI), знаний за абревіатурою PMBOK (Project Management Body

of Knowledge). Після створення 1987 року він оновлюється кожні чотири роки. Сьоме, останнє видання 2021 року від 2022 року доступне також українською мовою (Стандарт з управління..., 2021). У стандарті зазначено, що «проекти не просто створюють результати, але, що ще важливіше, дозволяють цим результатам стимулювати кінцеві результати, що зрештою приносять користь організації та її стейкхолдерам» (Стандарт з управління..., 2021, с. xi).

Використання досвіду Agile та Waterfal в управлінні театральною установою буде ефективним за умови влучного поєднання елементів обох методологій та формування на основі їх залучення власної управлінської культури. Це передбачає поінформованість керівництва та колективу щодо питань інноваційного менеджменту, вимагає готовності до запровадження новітнього досвіду.

Вважаємо, що методології управління проєктами Agile та Waterfal можуть бути залучені до управління театральною установою. Впровадження методологій управління проєктами Waterfall та Agile є дієвим ресурсом модернізації театрів України державної та комунальної форми власності, окремих суб'єктів театральної діяльності (юридичних чи фізичних осіб), театральної справи загалом. Використання цих технологій в управлінні театральною установою оптимізує її роботу, акумулює наявні та потенційно присутні ресурси на створення театральних постановок та їх промоцію. Залучення до управління театром методологій управління проєктами та моделей взаємодії, які напрацьовано в них, є дієвим шляхом до оновлення театральної справи, що закономірно матиме наслідком поживавлення театального середовища, збільшення уваги з боку суспільства до театру як соціального інституту.

Методології Agile та Waterfal є лише одними з широкого спектру методологій управління проєктами, зокрема похідні від описаних (Lean, Sashimi Waterfall, Scrum, XP (екстремальне програмування) та ін.), залучення яких у театральну справу є перспективним. Також продуктивним

є дослідження ефективності діяльності театральних установ після впровадження в їх роботу методологій Agile, Waterfal та інших.

Театральні проєкти, частина з яких в останні роки підтримана Українським культурним фондом, відбиваючи сучасні тенденції управління проєктною діяльністю, акумулюючи перспективні вектори розвитку театального мистецтва, є прикладами реалізації гібридних менеджментських підходів, детермінованих історико-політичними (АТО, ООС, війна та ін.), соціокультурними (глобалізація, активізація національно-патріотичних настроїв та ін.) та техніко-технологічними (розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та ін.) викликами.

Одним з вихідних положень дисертації є твердження про унікальність українського театру, що сформувавшись упродовж століть, сьогодні є справжнім феноменом вітчизняного та світового мистецтва. В усі періоди становлення та розвитку українського театру, зважаючи на соціальну природу театального мистецтва загалом, його використовували як інструмент ідейного впливу в усіх країнах, але за зауваженням Д. Антоновича, «особливо яскраво це виявилось на Україні, де, можна сказати, театральне мистецтво не могло емансипуватися від призначення бути агітаційним засобом, знаряддям суспільної боротьби!» (Антонович, 1993).

Сьогодні пророче звучать слова Д. Антоновича, який робить історичний огляд поступу українського театру та його ролі у національно-визвольній боротьбі українців, що триває століттями: «Відколи ми знаємо свій театр, це було мистецтво, принесене отцями-єзуїтами для скатоличення та спольщення України. Українські братства та українські школи сприйняли це театральне мистецтво, щоб проти єзуїтів боротися їхньою ж зброєю, відстоюючи православ'я й українську народність. З переходом України з-під польської зверхності до зверхності московської театр знову став служити засобом оборони української народності від обмосковлення і в кінці обернувся мало не в одинокі легальне огнище, в

якому плекалися українське слово та бодай етнографічні підстави української народності. На протязі майже півстоліття до революції український театр в Російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці так міцно трималися українського театру, і можна сказати з повним правом, що українське театральне мистецтво було найулюбленішою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу. А ці часи на Україні, як відомо, майже не переводилися» (Антонович, 1993).

Автор у праці, виданій 1923 року, наголошує на антиколоніальному характері діяльності українського театру, притаманному його природі, зважаючи на історико-політичні обставини. Така традиція виявлення антиколоніальних (постколоніальних, деколоніальних) тенденцій у поступі українського театру характерна для багатьох сучасних фундаментальних наукових праць. Так, І. Ян у дослідженні, присвяченому українському музично-драматичному театру у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття, стверджує, що театр у цей період «став потужним джерелом незламного національного духу, адже суспільно-політичні, економічні та національно-культурні умови, в яких у Російській імперії існувала українська спільнота, були спрямовані на колонізацію українського етносу й української культури» (Ян, 2021, с. 2).

Розгляд деколонізаційних процесів, що посилювалися в Україні з початком російсько-української війни та активізувалися після повномасштабного вторгнення росії, спрямований на відбиття процесів витіснення з театального простору ворожих українській культурі та, ширше, національній державності, явищ; культивування національно-патріотичних настроїв («національної ідеї»); ствердження української мови як основної в українському театрі; «відміна» всього пов'язаного з російською культурою та ін. Саме такі кроки відповідають патріотичному «ідеальному типу» модерної національної культури, сформульованому

О. Гриценком у монографії «Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування» (2019, с. 225)

Сьогодні український театр є одним з вагомих інструментів ствердження національної ідентичності, засобів національно-патріотичного зростання та укріплення незалежності України. В часі російсько-української війни актуалізація історії українського театру, активна розбудова його сучасного стану та ідейне звернення у майбутнє є надзвичайно важливим, вимагає наукового осмислення.

Отже, огляд методологічних підходів та основних понять, використаних у дослідженні, засвідчив важливість поєднання традиційних та новітніх підходів до розгляду проблемного кола дисертації.

Висновки до першого розділу

У першому підрозділі проаналізовано історіографічний масив та розглянуто джерельну базу дослідження. Серед праць з проблем творчо-організаційного функціонування українського театру проаналізовано дослідження провідних фахівців театрального менеджменту (І. Безгін, А. Лягущенко та ін.).

Комплексним дослідженням українського театру періоду суверенної держави Україна від 1991 року до 2018 року є колективна монографія «Український театр: шлях до себе» (2018) С. Васильєв, І. Чужинова, Н. Соколенко, О. Салата, О. Тукалевська, В. Жила.

До фундаментальних праць з теорії, історії, методології театрального мистецтва відносимо дослідження О. Клековкіна («Theatrica: Лексикон», «Театр при століку. Методологія театрознавства», «Мистецтво: Методологія дослідження», «Режисерська система: горизонтальний аналіз» та ін.), «Словник театру» П. Паві, що дозволили окреслити понятійно-категоріальний апарат дисертації, окремі методологічні підходи до проведення дослідження.

Серед сучасних досліджень колективна монографія «Мистецтво в обороні» (Національна академія мистецтв України), де презентовано дослідження культурно-мистецького поступу під час російсько-української війни.

Важливу роль у реалізації порівняльного аналізу процесів в часі російсько-української війни та Другої світової війни відіграли праці М. Захаревича та В. Гайдабури.

Окрему групу складають праці, присвячені загальним проблемам функціонування культури та мистецтва в часі війни (В. Мамедова, І. Маслікова, Г. Погребняк, М. Протас, С. Стоян та ін.).

Один з напрямів сучасних гуманітарних досліджень — постколоніальні студії, до яких у сфері культури і мистецтва відносимо

праці Я. Грицака, О. Гомілко Т. Гундорової, Л. Мельничук, Н. Пасічник, М. Гарбузюк, О. Стефан та І. Чужинової та ін.

Теоретичним підґрунтя дослідження проєктної діяльності у театральному мистецтві стали наукові публікації В. Комар, О. Комарницької, І. Рибалко та ін.

Наголошено на складності проведення досліджень, присвячених сучасним процесам через невіддаленість у часі. Однак дослідження українського театру в часі війни є важливим для формування комплексного уявлення про культурно-мистецькі процеси в Україні цього періоду, усвідомлення цілісності континууму театального мистецтва попри трагічні воєнні події, виявлення специфіки функціонування театальної сфери, запобігання руйнівним творчо-організаційним процесам, розуміння перспектив розвитку українського театру, розбудови театрознавчого дискурсу та ін.

Для комплексного дослідження публіцистичного та наукового дискурсу театальної культури України в часі війни необхідно проаналізувати різні види джерел. На тлі публіцистичного розмаїття науковий дискурс сучасного театру знаходиться на стадії становлення, виявлено незначну кількість наукових праць, безпосередньо присвячених окремим аспектам театального життя України в часі війни, зокрема, від 24 лютого 2022 року (Ю. Бентя та П. Шопін, Г. Веселовська; Є. Скрипник, О. Мошкіна та Я. Зарічна; Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван; К. Юдова-Романова та ін.). Автори зосереджують увагу на одній з провідних особливостей творчості – осмислення в художніх образах воєнних драматичних подій, певного травматичного досвіду, що на індивідуальному та загальному суспільному рівні стає культурною травмою.

Науково-популярні журнали театальної тематики, як-от «Просценіум», «Український театр», «Кіно-Театр» є платформами для оприлюднення рецензій, оглядів, інтерв'ю, історичних розвідок,

проблемних нарисів та ін., що відіграють важливу роль у театральному дискурсі (В. Котенок, А. Галас, Д. Захоженко та ін.). Періодично критично-оцінні матеріали, огляди, проблемні виступи з театральних подій з'являються на сторінках часопису «Критика» (І. Чужина та ін.).

Офіційні сайти театрів, громадських організацій є джерелом інформації про події у театральному просторі, зокрема офіційний сайт Національної спілки театральних діячів України висвітлює фестиваль-премію «Гра», інші театральні фестивалі, конкурси, майстер-класи, лабораторії, семінари, тренінги та ін.

Серед новітніх джерел інформації – блоги про театральне життя України, де оприлюднено фактологічні та аналітичні матеріали про події («Театральна риболовля»), інформаційно-мистецькі проєкти з рецензіями на вистави, оглядами фестивалів і конкурсів, інших подій театального життя України («ProТеатр»).

Театральні рецензії, огляди, проблемні публікації, інтерв'ю з фахівцями театальної галузі (Г. Веселовська, В. Кіхтенко, М. Семенишина, Г. Щокань та ін.) розміщені у суспільно-політичних інтернет-ЗМІ («БЖ» (Журнал великого міста), «Суспільне. Культура» «Українська правда. Життя», «Лівий берег» (LB.ua), журнал «Український тиждень» та ін.).

Аудіо- та відео-матеріали з інтерв'ю (подкасти, відео на платформі YouTube та ін.), що фіксують думки провідних діячів українського театру сучасності, є своєрідним документом епохи – важливим джерелом для мистецтвознавчого дослідження.

Фокусування уваги авторів на впливі воєнного травматичного досвіду на художні рішення, на терапевтичному аспекті взаємодії мистецтва та людини як засобу подолання таких травм, дає підстави стверджувати важливість врахування театального дискурсу для Trauma studies («Вивчення травми») – актуального напрямку гуманітарних досліджень.

До джерельної бази дослідження, окрім вже зазначених матеріалів періодичних друкованих мас-медіа (газети, журнали), офіційних інтернет-сайтів театрів та організацій, порталів інтернет-видань та ін.; фото- та відеоматеріалів (фотографії, відеозаписи театральних вистав, інтерв'ю з провідними діячами українського театру тощо), увійшли документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, зокрема матеріали фонду № 570, де зберігаються документи щодо діяльності Київського Державний ордену Леніна академічного українського драматичного театру ім. І. Франка; нормативно-правові документи та законодавчі акти України як-от Закони України «Про театри і театральну справу», «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів», «Про Український культурний фонд», «Про культуру» та ін.; власне інтерв'ю з художнім керівником та головним режисером Театру на Подолі В. Малаховим, тема: «Сучасний театр в Україні» (15.03.2020) та ін.

Зазначено, що доволі великий історіографічний та джерельний масиви дозволили провести об'єктивне дослідження.

У другому підрозділі зауважено міждисциплінарний характер дослідження, відносну комплексність через багатоелементність предметів будь-яких гуманітарних студій, нескінченність інтерпретувань подій. Відповідно, дисертацію позиціоновано як один з кроків на шляху комплексного осмислення проблем українського театру в часі російсько-української війни, що не завершена.

Обґрунтовано порівняння процесів переміщення театрів під час Другої світової війни та російсько-української війни попри відмінність історично-політичних обставин, ідеологічних, режисерських та акторських, техніко-технологічних та інших особливостей.

Окреслено терміносистему дисертації: подано визначення термінів «театр», «театральне мистецтво», «художня творчість» «репертуар театру», «вистава» (Ю. Клековкін, О. Оніщенко, П. Паві та ін.).

Творчо-організаційні проблеми функціонування українського театру в часі війни є одним з аспектів театрального менеджменту. Зважаючи на креативну природу мистецьких проєктів, цілком виправдано говорити про новітність задуму, а у ситуації війни, попри тематичну та жанрову різноманітність продуктів, переважна частина увиразнює українську національну ідею, сприяє формуванню національної ідентичності.

Розкрито поняття «проєкт», «проєктна діяльність», «управління проєктами», доведено правомірність використання методики організації та управління проєктами, сформовану у позамистецькому середовищі, у театральній сфері. Серед значущих складників проєктної діяльності – наявність лідера чи творчої команди, визначення мети, завдань, часу, аудиторії. Серед специфічних рис театральних проєктів в часі війни – міжнародна взаємодія на індивідуальному та інституціональному рівнях, міжнародний резонанс, мас-медійна підтримка, співпраця в аспекті популяризації продукту з володарями думок усередині країни та на міжнародному рівні.

Сучасні мистецькі проєкти зорієнтовані на новітність форми та змісту, презентування культурної спадщини та сучасних мистецьких досягнен. Проєктна діяльність у мистецтві від початку XXI століття та її активізація в останні роки є ознакою трансформування усталених форм художньої комунікації, розбудови новітніх мистецьких форм, урізноманітнення естетичних орієнтирів та суспільних пріоритетів.

Розглянуто проєктний менеджмент як один дієвих механізмів організації театральної діяльності в Україні. Зазначено, що методології управління проєктами Waterfall (водоспадний, каскадний підхід) та Agile (інтеративний, покроковий підхід) можуть бути залучені до управління у театральній сфері. Їх впровадження є дієвим механізмом модернізації театрів України, сприяє оптимізації їх роботи, акумулюванню наявних та потенційних ресурсів на створення театральних постановок та їх промоцію. Стверджується, що новітні методи управління проєктами у театрі сприяють

пожвавленню театрального середовища, посиленню уваги з боку суспільства до театру як соціального інституту.

Театральні проєкти, частина з яких в останні роки підтримана Українським культурним фондом, відбиваючи сучасні тенденції управління проєктною діяльністю, акумулюючи перспективні вектори розвитку театрального мистецтва, є прикладами реалізації гібридних менеджментських підходів, детермінованих історико-політичними (АТО, ООС, війна та ін.), соціокультурними (глобалізація, активізація національно-патріотичних настроїв та ін.) та техніко-технологічними (розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та ін.) викликами.

В основу дисертації покладено твердження про унікальність українського театру, що формувався упродовж століть, зазнаючи утисків з боку ряду держав, сьогодні є самостійним феноменом світового мистецтва. Історичний огляд поступу українського театру доводить його вагому роль у національно-визвольній боротьбі українців, що триває століттями, антиколоніальний характер діяльності українського театру, притаманний його природі, зважаючи на історико-політичні обставини.

Наголошено, що сьогодні український театр є одним з вагомих інструментів ствердження національної ідентичності, національно-патріотичного зростання, зміцнення суверенної держави України. Наразі актуалізація історії українського театру, його сучасна розбудова, спрямована у майбутнє, є надзвичайно важливими та не можуть залишитися поза науковою рефлексією.

РОЗДІЛ 2

ТЕНДЕНЦІЇ ПОСТУПУ

УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В 2014–2024 РОКАХ

2.1. Історико-політичні та соціокультурні детермінанти функціонування українського театру

Мистецтво і соціальні кризи, війни, революції – явища за своєю сутністю непокінчені, навіть протилежні. Мистецтво – про творення, війни – про руйнацію. Проте, як показує історія і досвід сучасного проживання цілої низки суспільних катаклізмів, пов'язаних із глобалізацією, пандемією, війною, яка за сутністю є світовою, і лише не називається такою, мистецтво набуває нової сили, поштовху для розвитку й процвітання на фоні суспільних викликів. Прикладів цьому можна знайти чимало в історії, зокрема, й в поступі культури та мистецтва ХХ століття. На початку цього буремного періоду, коли у Європі вирували Перша та Друга світові війни, європейське мистецтво «вибухнуло» багатоманітними модерністськими напрямками у театрі, кіно, літературі, малярстві. Світова культура збагатилася плеядою митців, шкіл, напрямів (фовізм, кубізм, футуризм, сюрреалізм, супрематизм, абстракціонізм), які досі бентежать, зачаровують, збурюють глядача, стають джерелами натхнення та переосмислюються сучасними митцями. Але свого часу в «гасетівському» розумінні новітні мистецькі напрямки, автори та твори були непопулярними: «Новому мистецтву... маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне» (Ортега-і-Гасет, 1994, с. 239). І далі автор пояснює своє ставлення: «Всі особливості сучасного мистецтва можна, підсумувавши, описати як заперечення власної значущості, що полягає передусім у тому, що мистецтво змінило місце в

ієрархії людських занять та інтересів. Ці людські справи можна уявити у вигляді низки концентричних кіл, що їхні радіуси дорівнюють відстані від центру нашого життя, точки його найвищої активності. Всі діла – життєві й культурні – обертаються на різних орбітах, більшою або меншою мірою віддалених від центру системи. Я сказав би, що раніше мистецтво перебувало – як наука і політика – дуже близько до вісі натхнення, основи нашої особистості, а тепер змістилося на периферію. Воно не загубило жодного зі своїх зовнішніх атрибутів, але стало справою віддаленою, менш серйозною, другорядною. Прагнення до чистого мистецтва – не зарозумілість, як звичайно гадають, а навпаки, велика скромність. Звільнившись від людських почуттів, мистецтво стало заняттям, позбавленим серйозних наслідків – просто мистецтвом, без претензій» (Ортега-і-Гасет, 1994, с. 270–271). Але пророцтва Х. Ортега-і-Гасета виявилися помилковими, врешті новітні мистецькі напрями увійшли в історію, здобувши визнання та значущість всупереч соціоісторичним та соціокультурним перепонам. І сьогодні українське мистецтво є максимально наближеним до «орбіти» історико-політичних подій, саме стає тим системотворчим центром, навколо якого оконцентруються національно-патріотичні процеси. Мистецтво з «периферії» повертається до осердя українського соціокультурного простору, доводячи власну серйозність, значущість, дієвість, першорядність.

В українському мистецтві початку ХХ століття спостерігаємо таке саме піднесення. До прикладу, у театральному мистецтві розгортається феномен театру «Березіль» – проєкту, який об'єднав довкола себе не лише режисерів та акторів, але й художників, письменників, музикантів – найталановитіших і найвідважніших, які творили «на барикадах», музи яких не мовчали від гуркоту гармат. Попри перевороти, революції та суспільну кризу, українське мистецтво початку ХХ століття активно розвивалося, і лише сталінські розстріли, фізичне знищення змогло цей рух спинити.

Подібний феномен піднесення мистецтва та тлі суспільних незгод спостерігаємо на межі XX–XXI століть. Протягом останніх трьох десятиліть театральне мистецтво України зазнавало періодів злетів та затишшя. Якими були ці злети, в яких форматах знаходили своє виявлення, в чому полягає їх цінність з точки зору розвитку театального мистецтва в Україні, які інноваційні підходи сприяли піднесенню театру – такі питання є перспективними для розгляду у сучасному мистецтвознавчому та культурологічному дискурсі.

Руйнація радянської імперії для українського мистецтва відкрила світ свободи ідей та свободи творення. Літературні, малярські, театральні та інші мистецькі проєкти урізноманітнилися та масштабувалися в 1990-х. Як зазначав С. Васильєв, «кінець радянської епохи дивним чином співпав із нетривалим, на жаль, розквітом українського театру... У неспростовно регламентовану цензурою систему ідей, назв і форм вони привнесли вірус непослуху та свободи. Насамперед, принципово розширилися репертуарний і жанровий діапазони театру. На сцені стали грати п'єси, які досі традиційно знаходилися під забороною: спочатку помірковано критичні стосовно радянської системи твори сучасних драматургів, згодом – західну абсурдистську драму, колізії якої дедалі частіше сприймалися як алегоричне відображення тутешнього побуту та звичаїв, далі – національну модерністську літературу, що її радянські ідеологи таврували як “буржуазну та ідейно шкідливу”» (Васильєв, 2014, с. 50). Отже, серед основних векторів репертуарної розбудови українського театру межі XX – XXI століть можна назвати тематичне та жанрове урізноманітнення, інтерпретування критичних щодо радянського устрою творів, раніше заборонених, та втілення сучасної драматургії, що опрацьовувала радянсько-комуністичні травми, експериментування з принципами західного абсурдистського театру, втілення національно орієнтованих творів української модерної літератури, зокрема, представників «розстріляного відродження» та ін.

Одні з перших кроків у формуванні нового сучасного театру в Україні у пострадянську епоху здійснював «революціонер» модерністського штибу Андрій Жолдак. Тут природно згадати фовістів та футуристів, які на початку ХХ століття закликали руйнувати традиційні підходи й методи в мистецтві, творити нове. У «Маніфесті футуристів» Ф. Т. Марінетті стверджував: «1. Ми хочемо оспівати любов до небезпеки, звичку до завзяття й дерзання. 2. Хоробрість, відвага, бунт будуть основними рисами нашої поезії... 4. Ми стверджуємо: велич світу збагатилася новою красою – красою швидкості... 6. Поет повинен завзято тратити себе до решти, з розкішню й щедрістю, аби побільшити ентузіастичний запал первісних стихій. 7. Немає краси поза боротьбою! Твір не стане шедевром, якщо буде позбавлений агресивного характеру. Поезію слід розглядати як шалений напад на невідомі сили, аби скорити їх і кинути простертими людині під ноги. 8. Ми стоїмо на крайньому високому місці сторіч!.. Навіщо озиратися назад, якщо ми хочемо розтрощити загадкові двері Неможливого? Час і Простір згинули ще вчора. Ми вже живемо в абсолюті, бо створили вічну й всюдисущу швидкість... 10. Ми поруйнуємо музеї, бібліотеки, академії будь-якого виду і штибу, й дамо бій моралізму...» (Марінетті, 2009).

Подібно до цих авангардистів початку ХХ століття, молодий український режисер А. Жолдак в 1990-х роках став викликом для пострадянського театру, зчинив бурю і спротив серед колег театралів і тематикою, і формою, і інтерпретацією, і методами роботи з акторами, і застосовуваними підходами до роботи із літературним матеріалом. Творчість А. Жолдака містила ірраціональний, суб'єктивний, потужний початок, який, за свідчення А. Підлипської та Л. Цветкової, міститься в поезиї раннього футуризму: «...двигуном художньої творчості в поезиї раннього футуризму виявляється інстинкт як ірраціональне начало, ірраціональність творчої свободи, інтуїції, одкровення, що є протилежним раціонально-логічному мисленню... Відмова від стереотипів мислення, від старих принципів і порядків, заперечення традицій і канонів та утвердження повної

свободи творчої особистості є основною умовою народження нового футуристичного мистецтва...» (Цветкова & Підлипська, 2021, с. 183–184).

Починаючи від першої своєї постановки у 1989 році «Момент» за новелами Володимира Винниченка і завершуючи останньою, створеною в Україні у 2008 році «Ленін Love. Сталін Love» за романом Василя Барки «Жовтий князь», режисер кожною виставою засвідчував свою роль новатора-першопрохідця, борця із традиціями, впроваджувача «нового». Нові прочитання відомих класичних текстів, як у виставі «Швейк», поставлений як інтерпретація роману Ярослава Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка»; несподівані, уривчасті, неординарні інтерпретації художніх образів, як у «Не боюсь сірого вовка» за п'єсою «Хто боїться Вірджинії Вульф?» Едварда Олбі; поєднання в межах одного спектаклю різних жанрів; перші застосування відеозображень у театральних постановках; впровадження технічних інновацій, не бачених в ті часи на українських сценічних майданчиках, які давали можливість «створювати» на сцені дощ чи сніг; перші спроби виводити театральні вистави за межі сценічних майданчиків, створення вуличних вистав; експериментування з роллю і значенням актора в сценічному дійстві.

Н. Корнієнко відкрито називає А. Жолдака «містифікатором», відносить режисера до сучасних авангардистів: «Відкидаючи культуру класичних кодів, він переконує себе (і намагається переконати нас), що вписаність саме в таку театральну мову забезпечить його театрові майбутній класичний статус (“Скинути з корабля сучасності!” – знайоме і, здається, вічне гасло, яким визначається нестримність будь-якого авангарду» (Корнієнко Н., 2002, с. 36).

Андрій Жолдак революційно, у супроводі нищівної пострадянської критики, запроваджував в українському театрі світові набутки театального мистецтва, втрачені впродовж десятиліть радянської окупації, задіював тенденції постмодерного театру у вітчизняний мистецький простір. Шок, епатаж, скандальність супроводжували всі постановки режисера в Україні.

Для українського глядача це було болісно, травматично, неприємно, але так необхідно для збагачення уявлень про можливості сценічного мистецтва. А. Жолдак фактично здійснював таку важливу і необхідну боротьбу із «совком» за відродження і виживання українського театру, з одного боку, а з іншого, за його оновлення, осучаснення, за нагоду стати в авангарді світового театрального мистецтва. Фантастично сучасною є мистецтвознавча оцінка Н. Корнієнко вистави А. Жолдака «Отело», поставлений у м. Сібіу в Румунії, висловлена 2002 року: «Сучасні Отелло ХХІ століття вже мають досвід найкривавіших убивств і геноцидів – і то цілих народів і націй. І за мотивами настільки цинічно-вишуканими, що Яго видається сьогодні чи не казковим Карабасом-Барабасом. Страшилкою “для бідних”. І коханих сьогодні вбивають буденно і просто, як випивають склянку води. Вбивають словом і ножем. А сльоза дитини... залишається сьогодні лише благою ілюзією. Тому Жолдак надає слово сучасному середньовіччю. Середньовіччю ХХІ століття» (Корнієнко, 2002, с. 37). І таке осучаснене сприйняття вистави перегукується з сьогоднішніми інтерпретаціями шекспірівської трагедії в Україні Д. Петросяна у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки, О. Дмитрієвої у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, де режисери втілюють всесвітньо відомий класичний твір, відрефлексувавши його в оптиці нинішньої воєнної дійсності та соціокультурних реакцій.

Завдяки проєктам театральної компанії А. Жолдака, що була першою в Україні, вже наприкінці 1990-х з'явилася низка комерційних театральних проєктів, кількість яких протягом наступних десятиліть безупинно зростала. На думку С. Васильєва, А. Жолдак «митець “тваринної” інтуїції та грандіозного візіонерського обдарування, він, починаючи з перших професійних кроків, не перестає дивувати. Автор новаторської вистави “Момент” за оповіданнями Володимира Винниченка на малій сцені Національного театру ім. Івана Франка і чудернацького хеппенінгу “О-О-

И», в середині 90-х він публічно проголосив своє зречення від студійного руху і заявив, що займатиметься комерційним театром. Це викликало у театральному середовищі гаму різноманітних реакцій – осуд, зневагу, кпини, заздрощі. Насправді ж Жолдак проникливо артикулював реальні потреби часу. Адже, по суті, більшість українських театрів на той момент вже були комерційними, оскільки піклувалися не так про художню репутацію, як про те, аби за будь-який спосіб заманити до себе глядачів. Жолдак вчинив для летаргійної української ситуації просто революційно, заснувавши антрепризу і запросивши до неї справді найпопулярніших акторів...» (Васильєв, 2014, с. 54). Адже це переорієнтовувало конкуренцію на театральному ринку з суто кількісних показників (боротьби за глядача) на якісні (художню вартісність постановок). Відтак «змагання» отримали шанс перейти від формальних – в новаціях та експериментаторстві, до сутнісних – в майстерності та професіоналізмі.

Підводячи підсумки функціонування українського театру в умовах суверенної держави Україна 1991–2021 років, Г. Веселовська також звертається до творчості А. Жолдака, називаючи його виставу «Ленін. Love. Сталін Love» «особливо цінною та знаковою у цьому тридцятирічному циклі» (Ліцкевич, 2021). Попри те, що виставу продемонстрували лише декілька разів, закладені у ній «рефлексія українців на власне минуле» та «спроби відмовитися від українського відчуття власної жертви, меншовартості і всього такого іншого, що супроводжує нас нескінченно» виходять за межі суто театральної проблематики, дозволяючи говорити про зростаючу роль театру в опрацюванні культурних травм, спричинених радянським минулим, а також про поступове проникнення деколонізаційних наративів у театральне середовище. На думку Г. Веселовської, «вистава Жолдака є кульмінацією цього тридцятирічного періоду. І, мені здається, подібних подій – по важливості усвідомлення через театральне мистецтво самих себе, свого минулого та майбутнього – у

нас не було. Є багато хороших вистав, але не такого загальнонаціонального та історичного значення» (Ліцкевич, 2021).

Аналізуючи проблеми українського театрального ландшафту 2000-х – 2010-х рр., критик А. Гайшенець вбачає причини доволі сумного стану у відсутності реформування організаційно-управлінських принципів як спадщини радянської системи, відсутність новітніх мистецьких рішень, тематична застарілість та бідність репертуару, одночасно – непідготовленість глядачів до сприйняття драматургічних, режисерських, сценографічних та інших експериментувань.

Попри вагому суспільно-політичну роль театру в усі часи (зокрема як пропагандиста державної ідеології за радянських часів), театр не став в авангарді трансформування та насадження новітньої ідеології незалежної держави. Парадокс полягає в тому, що функція театру як дієвого інструменту просування певних ідей не змінилася, однак в умовах незалежної держави Україна від 1991 року, а також після подій Помаранчевої революції 2004 року, попри національно-патріотичне пожвавлення соціокультурної сфери, національні ідеї не стали мейнстрімом в українському театрі. Можна констатувати, що в 2000-х – на початку 2010-х років не зроблено патріотичного «повороту», відбувалися доволі повільні еволюційні процеси. Всесвітня економічна криза 2008 року негативно позначилася на функціонуванні театрів в Україні. Головним завдання державних театрів у цей період стало виживання, збереження матеріально-технічного та кадрового потенціалу.

За думкою А. Гайшенець, «репертуарна політика державних театрів вибудовується довкола невибагливих смаків платоспроможної публіки – основними жанрами цього періоду стають мелодрами і комедії (так, щоб як в серіалі, але трохи драматичніше). Театр грає з глядачем “в піддавки”: уникає складних та незручних тем, боїться бути незрозумілим. При цьому незмінною фавориткою глядацьких симпатій стає низькоштибна російська антреприза з підстаркуватими зірками радянських фільмів. Нової

української драми – нуль» (Гайшенець, 2019). Лобіювання на рівні державних та приватних культурно-мистецьких установ та організацій російських театрів, антреприз, окремих артистів призвело до превалювання російського та російськомовного театрального продукту в українському культурно-мистецькому середовищі, що унеможливлювало деколонізаційні процеси, які були необхідними задля позбавлення від травматичної історико-культурної радянської спадщини.

Серед подій, що сприяли поживавленню театрального життя в країні та стали своєрідними провісниками трансформацій, є фестивалі. Важливу тенденцію фестивального руху в Україні зафіксували автори колективної монографії «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми»: «...українські фестивалі поступово починають відмовлятися від наслідування радянської моделі фестивалю як виставки досягнень, загального огляду “кращих”, на думку організаторів, здобутків театрального мистецтва чи певного періоду, чи певного жанру, чи регіону/країни, і починають звертатися до моделі театрального форуму, що порушує ту чи іншу актуальну для суспільства тему, пропонує певну мистецьку/філософську концепцію, а також бере на себе й інші, не тільки художні, а й суто утилітарні завдання, як, скажімо, ревіталізація промислових об’єктів/районів міста чи створення позитивного іміджу міста/регіону через мистецькі практики» (Український театр: шлях..., 2018, с. 40). Поглибивши сенс визначених процесів, можна говорити про деколонізаційні тенденції, увиразнені у дистанціюванні від принципів побудови фестивального руху в СРСР як оглядів досягнень аматорських та професійних театральних осередків. Переорієнтування на порушення гостроактуальних історико-політичних та соціальних проблем, усвідомлення різноаспектної комунікативної цінності фестивалів, а також вагомій ролі у розбудові мистецького простору посилює значущість фестивального театрального руху, його не лише мистецький, а й соціокультурний вплив.

Одним з найяскравіших та найвпливовіших фестивалів – Гогольфест, що вперше відбувся 2007 року за ініціативи відомого режисера та менеджера Владислава Троїцького. Учасниками фестивалю ставали творчі колективи (театральні, танцювальні та ін.) з різних країни, що дало змогу познайомитися з тенденціями розвитку перформативних мистецтв за межами України, побачити експериментування зі змістом та формою закордонних митців. Ця художня платформа вплинула на формування театральної аудиторії, готової до сприйняття нетрадиційних театральних постановок, руйнування репертуарних та формотворчих обмежень. Перші десять років фестиваль презентував свої програми в Києві, від 2017 року – різними містами України (Вінниця, Дніпро, Маріуполь, Херсон). 2024 року, після перерви через COVID-19 та повномасштабне вторгнення росії в Україну 2022 року, фестиваль відновив роботу в Запоріжжі.

Організатори позиціонують фестиваль як мультидисциплінарний, адже він презентує експериментальні напрями театального мистецтва, музичне мистецтво, танець, сучасні сценографічні, дизайнерські, кіно- та аудіовізуальні знахідки, що сприяють формуванню в Україні митців світового рівня. Попри всі фінансові складнощі, що супроводжують захід упродовж років, його локальний характер, В. Троїцький висловлює погляди митця-романтика на роль фестивалю в житті країни, думки щодо його унікальності, масштабної культуротворчої місії та перспективності в аспекті формування прогресивного українського мистецтва: «Гогольфест – це створене середовище, невеликий простір, де з'явилася можливість прориву, де люди, які творять мистецтво, були вписані у світовий контекст. В Україні є можливість робити круті речі, бо з одного боку тут усе усвідомлено, з іншого боку – є свобода, а не гетто, куди заганяють молоде мистецтво в європейських країнах... Гогольфест дав відчуття та передчуття іншої України – і не лише у моїй свідомості, а у тій магії, яка з'явилася на фестивалі під час спілкування людей один з одним. На жодному фестивалі я такого не бачив, все комерціалізовано давно. На Авінйоні чи Фрінджі

критерієм є не мистецтво, а ціна, за яку ти його продаси. А у нас ніхто нічого не продає. І в цьому є якась ніжність, наївність, утопічність. Але в цьому є життя» (Кошкіна& Бадьйор, 2017).

Автори монографії «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» розкривають організаційно-управлінські проблеми та перспективи фестивалю, що перетворився з мультидисциплінарної події в царині сучасного мистецтва в Києві на фестивальну концептуально-організаційну модель, «що через переакцентування основних завдань може бути адаптована до потреб різних регіональних центрів України... Для кожного з міст креативна команда розробила індивідуальну мікро-модель фестивалю, що відповідала запитам конкретного місця. Треба віддати належне стратегічному мисленню Влада Троїцького: адже запропонований ним механізм допомоги регіональним культурним активістам та менеджерам державного/недержавного секторів в організації масштабного європейського рівня та ідеології форуму неабиякої ваги набуває саме зараз, коли вже на рівні Міністерства культури України розробляють програми регіонального розвитку за політики децентралізації. Це означає, що регіональні громади, інституції обох форм власності разом із додатковим бюджетом за програмою децентралізації в потенціалі можуть отримати і механізм створення якісного мистецького продукту» (Український театр: шлях..., 2018, с. 40–41). Звертаючи увагу на поєднання державного та недержавного фінансування, переорієнтування на розбудову регіонального фестивального простору як своєї моделі культурно-мистецької децентралізації, врахування місцевої специфіки, можна говорити не просто про один з потужних фестивалів українського перформативного мистецтва, а про фестиваль європейського рівня, що задає тренди розбудови культурно-мистецького середовища країни.

Важливо, що фестиваль відновив роботу після повномасштабного вторгнення (останній був проведений 2021 року у Дніпрі): 18–20 жовтня 2024 року у Запоріжжі відбувся ряд подій міжнародного фестивалю

сучасного мистецтва «Gogolfest. Pokróva», серед яких документальна вистава «Місто Марії», створена на основі щоденників сестер близнючок Анастасії та Анни Гречкіних, мешканок Маріуполя, які пережили оточення та вибрались із міста, а також на уривках інтерв'ю з ними із музичним супроводом (саксофон, ударні, електронні інструменти) (Джафарова, 2024). Показ не був прем'єрним (вперше вистава продемонстрована у грудні 2023 року в Києві), але викликав значний відгук у глядачів.

Також під час фестивалю показаний документальний музичний перформанс «Серце Матері» у постановці Влада Троїцького. Вистава є мистецьким осмисленням трагедії матерів, чиї діти захищають Україну на фронті. Фабула вистави – спогади жінки «про любов, народження, дитинство та очікування того, що вже може не відбутися через війну» (Джафарова, 2024).

До програми фестивалю увійшла документальна вистава «Максим Кривцов. Поет із позивним “Далі”», поставлена театром «Мотлох», базована на творчості поета-військового, що загинув на фронті. Вистава інтерпретує реальні події, містить спогади побратимів, вірші Максима Кривцова, які були опубліковані ним самим у соцмережах (Джафарова, 2024). Постановка не обмежується вшануванням пам'яті одного талановитого загиблого бійця, а сягає художніх узагальнень, нагадуючи про силу українського воїна, незламність духу наших захисників у найскладніших обставинах війни. Поезія, спогади, фотографії дозволяють глядачам поринути у внутрішній світ Максима Кривцова, розкриваючи його як глибоку творчу особистість, справжнього українського воїна, чий талант не залишає байдужими людей, пам'ять про якого повинна жити в серцях живих. Перформанс стверджує глядачів у думці, що гинуть найкращі, примушує задуматися над ціною життя всіх, хто не на фронті.

Європейський та загальнолюдський культурний вектор увиразнений у моновиставі за мотивами «Фауста» Йоганна Вольфганга фон Гете. Євген Баль, актор та перформер, інтерпретує легенду про Фауста крізь призму

власного сприйняття твору, що ним прочитаний ще підлітком. Актор перевтілюється у різних персонажів твору, подає історію угоди з дияволом в авторському трактуванні, доповнює перформанс власними іронічними відступами (Театрально-перфомативна..., 2024).

Серед початково недержавних ініціатив, що позначилися на розбудові театрального ландшафту України від революції Гідності 2013–2014 років – створення недержавних театрів, серед яких «Дикий театр» (Київ), «PostPlayТеатр» (Київ), «НЄФТЬ» (Харків), «Театральний простір ТЕО» (Одеса), проєкт Сашка Брама (Львів) та ін. На думку А. Гайшенець, наприкінці 2010-х рр. «бум» розвитку недержавних театрів «увійшов у свою критичну фазу: багато колективів, що постали у час постреволуційного піднесення та пробудження громадянської та креативної свідомостей і досить довгий час існували на хвилі творчого ентузіазму, згортають діяльність через невирішену проблему інфраструктури. Попри те, що питання фінансування проектного виробництва частково вирішує Український культурний фонд, проблема інфраструктури та забезпечення сталості існування і розвитку (наявність доступних репетиційних приміщень, цехів тощо) досі актуальна» (Гайшенець, 2019). Сьогодні недержавні театри масштабують свою діяльність, формуючи та постійно розширюючи власну глядацьку аудиторію. Недержавні театрі беруть активну участь у розбудові проєктної діяльності, фестивального руху, міжнародних зв'язків як елементу культурної дипломатії та ін.

При аналізі стану українського театру 2000-х – 2010-х років важливо звернути увагу на віковий та гендерний аспекти щодо режисерів. Поступово встановився баланс між умовно майстрами з багаторічним досвідом та молодими режисерами-експериментаторами, між «чоловічою» та «жіночою» режисурою (таку термінологію використано доволі умовно). А. Гайшенець наполягає, що саме «режисерки репрезентують інтелектуальний пошуковий театр, саме режисерки снайперськи точно та з

ювелірною делікатністю обирають у роботі інтонації, співзвучні актуальним театральним дискурсам. Тамара Трунова, Роза Саркісян, Олена Апчел, Влада Белозоренко, Ніна Хижна, Ольга Турутя-Прасолова, Оксана Дмитрієва, Юлія Мороз, Оксана Тараненко, Олена Щурська, Євгенія Відіщева, Галина Джикаєва, Наталя Сиваненко» (Гайшенець, 2019). Сьогодні значна частина цих режисерок провадить активну постановочну діяльність у театрах України та за кордоном.

Попри сучасні тенденції боротьби з ейджизмом, відомі режисери визнають важливість діяльності молодих режисерів у театрі. Д. Чирипюк зазначає: «Зараз в Україні з'явилося нове покоління молодих режисерів, які зовсім по-іншому бачать театр. Я весь час дивуюся їхній фантазії. Я так не бачу і так не можу. Хоча в мене фантазія дуже бурхлива та яскрава. Так що, слава Богу, в нашому українському театрі є зараз 4–10 хороших молодих дійсно міцних режисерів, на яких цікаво йти і дивитися будь-яку їхню виставу. Зараз театр переживає нове переосмислення цінностей та бачення. Багато корифеїв це бісить, хтось це не сприймає, часто навіть глядач не сприймає, але треба визнати той факт, що в українському театрі сформувалась нова хвиля, нова ера, і це дуже добре. Колись легенда сценографії Даниїл Лідер, у віці 70 років сказав: “Театр – це справа молодих”. Я тоді був ще молодий, і думав: чого саме молодих? Він же все знає, все вміє. Зараз я теж так думаю. Театр – це рушійна сила, це рух вперед, її не треба гальмувати» (Паламарчук, 2023). Майстер визнає, що молоді режисери беруть активну участь у творенні сучасного українського театру, і це не завжди сприймається корифеями театру та прибічниками традиційних форм театального мистецтва. Більшість з тих режисерів, що сьогодні формують обличчя новітнього українського театального мистецтва, почали свої режисерські експериментування у 2000 – 2010-х рр. (І. Уривський, Д. Петросян, Т. Трунова, М. Голенко та ін.).

Введення від 2016 року контрактної системи багатьма працівниками державних театрів було сприйнято ворожо, адже передбачало перегляд

усталених підходів до формування кадрового складу театрів на засадах конкурсного відбору. Попри ряд недоліків контрактної системи, про що варто говорити в окремому дослідженні, саме оголошення конкурсів на посади дає можливість оновлення складу кадрів, обрання найкращих, що сприяє художньому поступу вітчизняного театру.

Серед вагомих складників формування театрального дискурсу – художня критика, що у 2000-х– 2010-х переживала занепад. Потужний розвиток новітніх технологій, соціальних мереж та ін., з одного боку, руйнування системи театральних видань (наприклад, журнал «Український театр», заснований 1970 року, перестав видаватися 2018 року (видання відновлено 2024 року)), з іншого, призвели до обмеженого театрального рецензійного дискурсу. Інтернет-видання та платформи існують, переважно, на приватній ініціативі та волонтерських засадах.

Серед революційних реформ гуманітарної сфери країни – створення Українського культурного фонду, що від 2018 року через систему грантів підтримує різноманітні проєкти та ініціативи, зокрема у сфері перформативного мистецтва (про його роль у розбудові театрального середовища України – у підрозділі 2.2.)

Помітним маркером розбудови громадянського суспільства та театрального середовища стало оновлення діяльності Національної спілки театральних діячів України від 2017 року. Обрання головою Спілки Богдана Струтинського, генерального директора-художнього керівника Київського національного академічного театру оперети, стало відправним моментом у поживавленні різновекторної діяльності громадської організації. Серед потужних заходів, що і сьогодні в часі війни спрямовані на розвиток та підвищення професійного рівня театральної справи в Україні, – лабораторії драматургії, школи вокального мистецтва, менеджменту, сценографії; фестиваль-премія «ГРА» (початково задумана абревіатура з латинських букв «GRA» – «Great Real Art» («Велике Справжнє Мистецтво»)); сьогодні частіше використовують українське написання

«ГРА», що також є вірним, адже «гра» є сутнісним концептом театрального мистецтва). Загальнонаціональний фестиваль-премія «ГРА», створений 2018 року, має на меті відзначити досягнення професійних театрів будь якої форми власності (національні, комунальні, приватні, антрепризні та ін.) (Липківська, 2020). Важливо, що пандемія та початок повномасштабного вторгнення лише призупинила, але не припинила роботу експертів фестивалю-премії «ГРА». Створена в часі війни, премія стимулює митців до створення оригінального театрального продукту, сприяє урізноманітненню театрального ландшафту України. До сьогодні премія набула ваги у театральному середовищі країни, здобула повагу в середовищі професійних театрів. Виявлення ролі Національної спілки театральних діячів України у розбудові вітчизняного театру та значення митецьких премій, зокрема й фестивалю-премії «ГРА» – перспективний напрям подальших мистецтвознавчих, культурологічних, менеджментських та інших досліджень.

Серед тенденцій останніх років – розширення міжнародних зв'язків представників українського та зарубіжного театрів. За спостереженням А. Гайшенець, «головними лобістами забезпечення міжнародної присутності українського театру були професійні мережі перформативних мистецтв. Починаючи з 2012 року свою роботу в Україні розпочинають професійні мережі перформативного мистецтва (ЕТС, ЕЕРАР, IETM, Opera Europa). Саме завдяки зацікавленості та підтримці представників мереж у співпраці з українським театром було проведено два міжнародні шоу-кейси: у 2015 за ініціативи ЕТС та у 2018 за ініціативи IETM; реалізовано кілька лабораторно-освітніх проектів у партнерстві з ЕЕРАР, проведено ряд резиденцій у Європейських театрах для українських молодих режисерів, акторів та критиків» (Гайшенець, 2019).

Європейська театральна конвенція (European Theatre Convention, ЕТС) об'єднує широку мережу театрів державного фінансування у Європі. До неї входять 79 членів у понад тридцяти країнах. Організація влаштовує

широкий спектр заходів для просування новітніх театральних проєктів, підтримки діячів театру, сприяє підвищенню ролі театру у міждержавній взаємодії, зокрема у політичному контексті. ЕТС заснована 1988 року як платформа для провадження життєво необхідного діалогу про демократію, цінності, соціокультурні проблеми через європейський театр. Також ЕТС покликаний зберігати та транслювати мовну та культурну європейську спадщину до глядацької аудиторії Європи та за її межами. Ряд програм організації підтримано програмою «Креативна Європа» Європейського Союзу. Діяльність ЕТС спрямована на організацію заходів, що сприяють обміну художнім досвідом, зокрема фестивалі, резиденції молодих митців, театральні конференції, семінари та інше (European Theatre Convention).

Серед масштабних заходів, проведених Європейською театральною конвенцією у Києві у грудні 2015 року, – фестиваль «Український театральний шоу-кейс» (Ukrainian Theatre Showcase), куди з'їхалися європейські критики та куратори театральних проєктів, що представляли театральне мистецтво семи країн. Програмою фестивалю було передбачено ряд воркшопів і панельних дискусій, а також показ восьми вистав вітчизняних театрів, зокрема «Підступність і кохання» (Молодий театр), «Сталкери» (копродукція Молодого театру та театру «Золоті ворота»), «Вій 2.0» (вистава Максима Голенка на сцені Молодого театру). «Завдяки цій програми ми не тільки плануємо розвивати та поглиблювати вже існуючі зв'язки, створені в рамках успішного пілотного проекту 2014 “Європейська мережа українських театрів та театральних діячів”, але й хочемо посилити через театри суспільну свідомість про демократичні структури та зміцнити стосунки з європейськими сусідами для мирного майбутнього. Програма відбувається на території України, Німеччини та інших європейських країн», – зазначено на сайті головного партнера – Молодого театру (Український театральний шоу кейс..., 2015).

Також у заходах фестивалю брали участь Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, Київський академічний Молодий

театр, Львівський академічний театр імені Леся Курбаса, Новий драматичний театр на Печерську, Центр сучасного мистецтва «Дах», Театр «Золоті Ворота» та театри-партнери Німеччини, Австрії, Бельгії, Грузії (Український театральний шоу кейс..., 2015).

Благодійний театральний проєкт «Оскар і Рожева Пані» (*Oscar et la dame rose*) засвідчив спільність цінностей, моральних орієнтирів та, ширше, єдності гуманістичного простору України та світу. У жовтні 2015 року вперше на українській сцені реалізовано виставу за мотивами роману Еріка-Еммануеля Шмітта, відомого французького та бельгійського драматурга, чий твори вже стали класикою сучасної світової літератури.

Автори не орієнтувалися на попередні рішення твору, адже він вже був поставлений на багатьох сценах світу, а створили оригінальне інтерпретування. Моновистава, за задумом створювачів (актриса Ірма Вітовська, режисер Ростислав Держипільський, художник Андрій Ярмоленко, хореограф Ольга Семьошкіна, музика Святослава Вакарчука та ін.) перетворилася на виставу-діалог. Постановка піднімає проблему доступності в Україні паліативної допомоги для тяжкохворих дітей.

Композиційно «Оскар і Рожева Пані» складається з тринадцять щемливих листів, написаних безнадійно хворим десятирічним хлопчиком Оскаром до Бога. Благання головного героя про милосердя та радість, гармонію та любов в останні дні життя не залишають байдужими жодного глядача. Своєрідним посередником між Всевишнім та людьми для Оскара стає сестра милосердя – Рожева Пані. Монологи Оскара, звернені до Бога, та його діалоги з Рожевою Пані складають фабулу твору (Ірма Вітовська презентує..., 2015).

Прем'єра відбулася 7 жовтня 2015 року в Івано-Франківському театрі імені Івана Франка, а також у Національному театрі оперети в Києві 11 жовтня та 2 грудня. У виставі беруть участь Ірма Вітовська та діти – вихованці театральних студій. Художник зробив анімацію з дитячих малюнків до п'єси про хворого хлопчика (Чужінова, 2015). Сценічна версія

роману Еріка-Еммануеля Шмітта в інтерпретуванні М. Держипільського пропонує глядачам «поліфонічну та багатофігурну театральну композицію» співіснування «на межі двох світів: документального та анімаційного... маленьким акторам, доведеться прожити найскладніші миттєвості випробувань, мрій та надій в образах Оскара, Пеггі Блю, інших героїв. Очіма Оскара український глядач побачить його “юність”, перше кохання, подружнє життя, кризу середнього віку, а також його старість і очікування близької смерті. Адже за порадою Рожевої Пані, приречена дитина переживає кожен день, який їй лишився на цьому світі – як десять літ. Оскар, таким чином, “проживе” на сцені 110 ілюзорних років» (Ірма Вітовська презентує..., 2015). Вистава, окрім привернення уваги до проблеми театральними засобами, доводить вагому соціокультурну, гуманітарну роль театру в сучасності, свідчить не просто про глобалізованість світу, а й загальнолюдський характер проблем у цивілізованому світі.

Серед масштабних міждержавних театральних проєктів, що засвідчили потужні євроінтеграційні культурно-мистецькі тенденції, – участь українських театрів у глобальній культурній кампанії, що організувала Великобританія 2016 року з нагоди 400-річчя від смерті Вільяма Шекспіра. За підтримки посольства Великобританії та Північної Ірландії в Україні поставлено маловідому п'єсу англійського драматурга «Троїл і Кресіда», яку продемонстровано в Дніпропетровську, Запоріжжі, Одесі, Харкові, Києві. Проєкт підготували режисер Джонатан Бонатвала із театральної кампанії Moving Theatre (Великобританія), українські актори Остап Ступка, Ахтем Сеїтаблаєв, Сергій Сипливий, Олена Свірська, Катерина Шенфельд, Валентин Бойко, Олександр Фоменко, Ірина Грищенко та ін. Арт-кураторами від України виступили Віталій Малахов та Олег Кохан. Зважаючи на те, що сюжет п'єси базований на міфах про Троянську війну, режисер намагався досягти сутності конфлікту між народами та окремими людьми, пов'язаними «родинними зв'язками та

спільною територією, але водночас розділених лихоліттям війни» (Шекспір напише..., 2016).

Експериментальна постановка, що модернізує героїв, вводить елементи документального театру (монологи з різних боків лінії фронту на сході України), у мінімалістичному сценографічному оформленні, стала одним з елементів культурної дипломатії, хоча і не була однозначно сприйнята українськими рецензентами. До прикладу, в матеріалі «України молодій» виставу названо вульгарною (Шекспір напише..., 2016).

Такі новітні форми презентування перформативного мистецтва, що стали звичними в європейському сценічному просторі у XX столітті, як-от фізичний театр, танцтеатр та ін., завойовують сценічні майданчики в Україні, зокрема завдяки міжнародним проєктам. У програмі міжнародного проєкту *Mime Wave Ukraine* (міжнародний фестиваль фізичного театру) 13 та 14 лютого 2016 року в Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса в Києві продемонстровано фізичну виставу «Метаморфоза» про повсякденність та трансформаційні процеси в сучасному українському суспільстві, з використанням анімації та живого звучання музики.

Загалом, *Mime Wave Ukraine* є українсько-голландсько-польським проєктом. «Метаморфоза» створювалася за підтримки Культурного центру в Любліні (Польща), за участі чотирьох українських артистів (Ольга Кебас, Данила Данилюк, Матільда Марина, Дмитро Гриньов), двох голландських музикантів групи «*Mariothijs*» Тійса Фелперлана і Маріо ван дер Велдена (*Thijs Felperlaan, Mario van der Velden*), художника-аніматора Наталії Скрябіної, дизайнера декорацій Кіри Рождественської, режисера Анастасії Любченко, що стало міжнародною мультидисциплінарною роботою (Фізичний спектакль «Метаморфоза»..., 2016). Вистава є не просто прикладом взаємодії митців різних країн, увиразненням культурної дипломатії, а внеском у розбудову українського театального простору та сучасної культури загалом.

Активізація міжнародної співпраці від 2022 року, зумовлена повномасштабним вторгненням росії в Україну, перетворила її не просто на культурні події в рамках інтеграційних процесів та популяризації українського театрального мистецтва в Європі й світі, а на потужний інструмент культурної дипломатії, привернення уваги світової спільноти до війни, інструментом спонуки до гуманітарної та військової допомоги нашій країні.

Серед викликів, що постали перед всією світовою спільнотою – пандемія COVID-19. Пов'язана з цим суспільна глобальна криза дуже боляче «вдарила» по всій соціокультурній сфері й по театральному мистецтву зокрема. Через задіяні обмеження театри змушені були припинити свою роботу і паралельно шукати шлях для свого виживання – виходити за межі усталених сценічних форматів. Труднощі, пов'язані із впровадженням обмежень та нововведень у глобальному житті суспільства, спричинилися до пошуку альтернативних шляхів досягнення мети та хвилі креативних, і, часом, вкрай доречних, новаторських проєктів, котрі відкривали нові перспективи для мистецтва театру. Нові підходи, що мали, з одного боку, зберегти сутність театру як культурно-мистецького утворення, а з іншого – торувати шлях для утвердження у нових глобальних культурних просторах, можна прослідкувати у практиці одного із провідних театральних колективів країни – Київського академічного драматичного театру на Подолі. Про інноваційний досвід театру мені вдалося поспілкуватися навесні 2020 року із керівником та головним режисером Театру на Подолі – Віталієм Малаховим. Ця незабутня бесіда сьогодні вже є історією.

З 2017 року, коли Театр на Подолі оселився в новому приміщенні, сам театр зазнав значних змін, трансформацій, і врешті перетворився на один із провідних театральних майданчиків України. Віталій Малахов, засновник, керівник і головний режисер, надзвичайно цінував нове приміщення театру: «Для нас найважливішою подією є те, що з'явилося нове приміщення. Це

призвело до повної зміни репертуару, направленості і взагалі – всього. Власне, можна сказати, з'явився новий театр на базі пересувного театру корифеїв, який був до того» (Малахов, 2020). Приміщення Театру на Подолі сьогодні є одним з найкраще технічно оснащеним серед усіх театральних майданчиків України. Технічні інновації торкаються можливостей руху й трансформацій сцени, декорацій, світлового та відеографічного оформлення спектаклів. «У нашому театрі – розповідав В. Малахов, – з'явилися можливості застосовувати технічні інновації: з'явилося світло, можливість грати світлом, з'явилась можливість використовувати різні технічні, так би мовити, “забаганки”» (Малахов, 2020).

Практично паралельно із переходом до нового приміщення відбувалося запрошення нових, молодих акторів, освоєння нових технологічних можливостей, які давала нова сцена, а відтак і оновлення репертуару. На хвилі такого піднесення від нових можливостей та перспектив пандемія стала неабияким викликом і для керівника театру, і для мистецтва загалом. Віталій Малахов щодо цього зауважував: «Знаєш, Бог весь час нам посилає якісь випробування. Я думаю, що пандемія – це значне випробування для цілого людства. Нещодавно подумав, що перший випадок коронавірусу офіційно був зареєстрований 17 грудня 2019 року – всього рік тому. Жодна війна протягом всієї історії людства за один рік не змінила людство. У нашому випадку за рік змінилося все – змінилася внутрішня філософія. Ці зміни торкнулися театру також. Актори в цей період самі вирішували працювати чи ні. І актори, які працювали на сцені, – це хоробрі люди. Не скажу, що герої, але в тому, що вони продовжують грати, хворіють, одужують і знову виходить на сцену, ходять на репетиції, – в цьому є прояв сміливості, прояв відданості своїй справі» (Малахов, 2020).

Шукаючи вихід в нових обставинах пандемії, театр спробував такий новітній для себе формат, як вихід в онлайн. Віталій Малахов розцінював

таку новацію як своєрідний експеримент, причому доволі успішний, оскільки він перетворився у театральний проєкт Наталії Чижової та Даші Малахової «Театр 360 градусів». Ідея поєднати мистецтво та інноваційні технології в нових реаліях життя – це був шлях зберегти театр в умовах карантинних обмежень. Виведення такого давнього і усталеного виду мистецтва – театального – в онлайн простір давало можливість не лише зберегти, а й розширити глядацьку аудиторію, не лише підтримати існування, а й розвинути театральну індустрію в Україні. Театр онлайн мав шанси спровокувати виникнення нового жанру, який поєднував у собі сценічне та відеографічне мистецтва. Серед інноваційних підходів, які впроваджували режисери та продюсери проєкту, було використання декількох камер під час зйомок, що давало можливість глядачеві бачити всі важливі для постановки деталі в різних ракурсах; використання технології фотограмметрії, 3-D анімації, створеної за допомогою сканування акторів, реквізиту, скульптур, декорації, давало можливість вільно працювати з «тілом» актора, не маючи якихось фізичних обмежень, а також «оживляти» предмети для виразності театального дійства. Відтак до спектаклю, відзнятого як кіно, інтегрували 3-D елементи і це створювало нову, небачену досі в театральному дійстві мистецьку ілюзію, а у глядача – нову емоцію.

Перестороги щодо реалізації проєкту онлайн театру, без сумніву, були, адже цінність театального мистецтва полягає в тому, що сценічне дійство розгортається саме в момент його споглядання, «тут і зараз». І питання про те, чи не завадить відеокамера, кіноекран чи екран комп'ютера/телефону тому емоційному зв'язку між акторами та глядачами, який формується в момент споглядання спектаклю «вживу», чи не втрачається за цими інноваціями сутність театального мистецтва, бентежило творців та продюсерів проєкту. Проте ці перестороги були сформульовані як завдання до вирішення, тому ретельна продуманість кожного руху актора, кожного руху відеокамер, їх ракурс, їх «хореографія»

ці упередження спростувала. Проєкт онлайн театру став успішним і знаковим для сучасної культури і за умов належного фінансування має шанси на життя.

В межах проєкту «Театр 360 градусів» було представлено такі вистави Театру на Подолі, як «Камінний господар» (режисер І. Уривський), «Шинель» (режисерка В. Федотова). Роботу над третьою виставою «VERBA» (режисера С. Маслобойщикова) було зупинено через повномасштабне вторгнення росії. Наразі і сам проєкт призупинено через брак коштів та пріоритетність потреб перемоги у війні.

Завершуючи розмову про сучасний театр в Україні, Віталій Малахов розмірковував про суспільні виклики та їх вплив на особистість, спільноту, театральну зокрема: «Колись хтось із великих сказав, що будь-яке падіння, або удар, стрес – це шанс для відкриття нових можливостей. Я дуже люблю цю історію, тому, займу трохи часу і розповім її. У Швеції провели такий експеримент: зібрали двадцять щурів і зробили для них рай. Тобто у щурів було всього достатньо: води, їжі, тепла – ідеальні умови. Приблизно третє покоління щурів, які жили в комфортних умовах, почало мутувати – вони ставали альбіносами. У п'ятого покоління почали виявлятися дивні зміни в поведінці, вони втрачали потребу у продовженні роду. В десятому поколінні вони почали вимирати. Про що це свідчить? Якщо не існує проблем, перешкод, істота деградує. Можна ставитись до цього по-різному, але в боротьбі виживає найсильніший. Випробування створюють для українців можливості для постійного розвитку і винахідливості» (Малахов, 2020). Слова В. Малахова, сказані 2020 року, не втратили актуальності й сьогодні, коли в ситуації багатозадачності театральної справи в часі війни театральне мистецтво може існувати лише за умови стійкості, мобілізації вольових, фізичних та художніх зусиль всіх, хто причетний до його творення.

Віталій Малахов належав до тих особистостей в українській культурі, яких не стримували перепони і труднощі. Проблеми, які зустрічав на своєму

професійному шляху, сприймав як задачі, які потрібно вирішити. Тому і результати його мистецьких проєктів тішитимуть наступні покоління українських театралів.

Російсько-українська війна, що триває від березня 2014 року, вплинула на український театр, актуалізувавши антиколоніальні трансформаційні процеси. Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року в перші тижні руйнівно позначилося на культурно-мистецьких процесах нашої держави: знищення частини театральних будівель, внутрішня міграція та від'їзд за кордон мистецьких кадрів, мобілізація працівників театрів, загроза фізичному існуванню людей, перетворення театрів на гуманітарні центри, волонтерські майданчики та ін. За свідченням І. Чужиної, «після повномасштабного вторгнення майже миттєво деякі театри у Києві, Львові, Івано-Франківську, Хмельницькому, Харкові, Чернігові, Дніпрі тощо перетворилися в шелтери й волонтерські центри. Театр-укриття і театр-склад, театр-пункт психологічної допомоги і театр-мініхостел, театр-кухня і театр-логістичний пункт. Усі ці ініціативи народжувалися стихійно, але впевнено: театри розуміли, що мають долучатися до опору через пряму дію» (Чужина, 2024). Оговтавшись від шоку, навесні 2022 року, театри в Україні поступово почали відроджуватися у ситуації посилення національно-патріотичних настроїв, прийшовши сьогодні до справжнього «театрального ренесансу», що є унікальним явищем у часі війни, коли росія продовжує бомбування, в тому числі й театрів (Костянтинівка, Херсон, Чернігів та ін.).

Мистецтво, зокрема театральне, як складник духовної культури виконує ряд важливих для суспільства функцій. Наразі доречно звернути увагу на просвітницьку та ціннісну функції мистецтва, які в сучасних українських реаліях постають як особливо затребувані та суспільно важливі. Український мистецький продукт сьогодні не лише має задовольняти естетичні та інтелектуальні потреби, бути чутливим до тих проблем, які найбільше збурюють спільноту, але й виконувати важливу

місію для майбутнього: творити новий національний суспільний світогляд, утверджувати важливі для нього ідеї і цінності, доступними для мистецтва засобами долучати спільноту до прийняття цих ідей і цінностей.

Тяжкі випробування для суспільства, як-от війни, революції, різні соціальні зрушення, завжди мали потужний вплив на розвиток мистецтва. У межах різних видів мистецтва творці – письменники, художники, кіно- та театральні режисери – відгукувалися на суспільний запит і формували коло важливих для людини відповідей на питання, пов'язаних з війною. Необхідність осмислити воєнний досвід, усвідомити реалії війни, її причини і наслідки, переосмислити життєві цінності – це те, чого потребує кожна людина і спільнота, які проходять випробування війною, а також це те, що важливо реалізовувати засобами мистецтва.

Українське суспільство зараз гостро переживає досвід війни, а сучасне мистецтво активно його відображає, живе воєнною проблематикою як найбільш актуальною і важливою. За останні десять років, відколи розпочалася російсько-українська війна, а фактично – боротьба за незалежність, мистецький простір України збагатився художніми творами на воєнну тематику, зокрема фільмами З. Буадзе «Позивний Бандерас» (2018), «Мати апостолів» (2020), А. Сеїтаблаєва «Кіборги» (2017), «Доброволець» (2020), А. Іванюка «Східняк» (2019), Н. Ворожбит «Погані дороги»; літературними творами С. Андруховича («Амадока», 2020), С. Жадана («Інтернат», 2017), А. Куркова («Сірі бджоли», 2018); творами образотворчого мистецтва Н. Тітова, М. Скопа, Р. Котерліна та інших митців. Театральне мистецтво не стоїть осторонь трагічних подій. Тому тема війни в театрі актуальна і затребувана. Провідні українські театри, серед яких Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Київський академічний театр на Печерську, Київський національний академічний Молодий театр, Київський академічний драматичний театр на Подолі, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі та інші з успіхом ставлять вистави, у яких тема війни в різних її проявах є

основною. Чи мова йде про сучасні п'єси, що описують події і наслідки сучасної українсько-російської війни, як-от «Погані дороги» у постановці Т. Трунової в Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (2018), «Сірі бджоли» у постановці В. Малахова в Київському академічному драматичному театрі на Подол (2019), «Я, війна і пластикова граната» у постановці О. Крижанівського та І. Рубашкіна в Київському академічному театрі на Печерську (2022); чи мова йде про п'єси, що розкривають проблеми війни загалом, зокрема «Всі мої сини» режисера С. Мойсеєва у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (2017), «Кураж» у Київському академічному театрі юного глядача на Липках режисера Олексія Склярєнка – сучасний український глядач «зчитує» важливі для себе питання, рішення, пріоритети, цінності – те, що допомагає «втримати рівновагу», залишитися людиною в нелюдських обставинах.

Театральне мистецтво з-поміж інших видів мистецтва вирізняється тим, що має потужний, прямий і безпосередній зв'язок із глядачем, реципієнтом. Це пов'язано з особливістю театрального мистецького продукту, який розгортається «тут і зараз», і життя якого досить коротке. Видатний український режисер С. Данченко зазначав: «Театр – це віддзеркалення моменту» (Данченко, 1999, с. 15). Тому вплив театрального мистецтва на глядача хоч короткочасний, але вкрай потужний. Цей «живий» вплив дає можливості в єдності засобів образної естетичної виразності, ідеї та емоційної складової впливати на глядача, формувати не лише емоцію чи естетичне враження, але й доносити думку, ідею, формувати певну позицію і світогляд загалом. І саме ця світоглядотворча функція театрального мистецтва, як і мистецтва загалом, особливо важлива й актуальна в сучасних обставинах життя українського суспільства.

Від мистецтва значною мірою залежить, яким буде світ, у якому житимемо завтра. Не існує мистецтва, чи спорту, науки чи ще якоїсь соціокультурної сфери життя спільноти поза політикою, чи поза війною. Це

ілюзія, якою вдало маніпулюють у своїх інтересах політики. Усі сфери життя спільноти тісно між собою пов'язані: мистецтво, наука, спорт, освіта, та інші соціокультурні сфери. Їх об'єднують глибинні ціннісні основи культури. То ж, перефразовуючи вислів театрального метра С. Данченка, можемо стверджувати, що театр – це віддзеркалення цінностей доби, епохи, життя.

Отже, історико-політичні та соціокультурні обставини є тими факторами, що впливають, а в ситуації війни – визначають, організаційно-управлінські та художньо-творчі умови функціонування та вектори розвитку театру.

2.2. Проєктна діяльність у театральному мистецтві України в часі війни

Серед важливих інституцій у справі розбудови театрального простору України, що базуються на новітніх менеджментських механізмах, – державні та недержавні організації й фонди, зокрема Український культурний фонд (УКФ), що від 2018 року на конкурсній основі підтримує, зокрема, театральну проєктну діяльність. І це важливо не лише для традиційного культуротворення країни та розвитку мистецтва, а й зміцнення національної ідентичності українців.

У Законі України «Про Український культурний фонд» (ст. 3, п. 3) під терміном «проєкт» «розуміється діяльність фізичних і юридичних осіб, спрямована на створення певного культурного продукту, культурного блага чи культурної послуги (їх сукупності); продукту чи послуги (їх сукупності) національного музичного продукту; продукту чи послуги (їх сукупності) з культурно-пізнавального (внутрішнього) туризму; продукту чи послуги (їх сукупності) з основної економічної діяльності за видами, що належать до креативних індустрій, затвердженими Кабінетом Міністрів України, або інституційна підтримка юридичних осіб, спрямована на забезпечення стабільної діяльності юридичних осіб та їх розвитку в умовах дії запроваджених відповідно до законодавства обмежень господарської діяльності, зумовлених запровадженням воєнного чи надзвичайного стану, з метою досягнення чітко визначених цілей у межах визначеного кошторису (бюджету) та здійснення якої вимагає вчинення в узгоджені строки дій, передбачених укладеною з Українським культурним фондом угодою» (Про Український культурний фонд, 2017). Відповідно, проєктна діяльність є креативною, спрямованою на створення нового, унікального продукту, а театральні проєкти як такі, що належать до креативних індустрій, підпадають під визначення проєкту. За Законом України «Про культуру» (ст. 1, п. 1, пп. 5² та 5³) «креативні індустрії – види економічної

діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження», а «креативний продукт – товари та послуги, що створені/надані за результатами культурного (мистецького) та/або креативного вираження і мають високу додану вартість» (Про культуру, 2010). Отже, театральні проекти, підтримані різними фондами, програмами та іншими, є креативними продуктами, що формують поле креативних індустрій вітчизняного та світового рівня.

Український культурний фонд підтримує індивідуальні, національні та міжнародні культурно-мистецькі проекти на конкурсних засадах. Показовими є Візія та Місія УКФ, сформульовані на 2024–2027 роки, що відбивають стратегічні напрями розвитку культури і мистецтва в часі війни: «Візія... культура та креативність для перемоги та відновлення, ціннісного об'єднання українців та цілісного розвитку спільнот. Місія... сприяти відновленню сучасної екосистеми культури та креативності в Україні, яка підсилює творців сенсів, уможливорює кроссекторальні партнерства на основі спільних цінностей» (Про нас. Український...).

Досліджуючи проєктну діяльність як новітній феномен в Україні, О. Комарніцька вважає її реальним, хоча і допоміжним, важілем впливу на формування культурно-мистецького середовища, способом реалізування нетривіальних творчих ідей: «Реалізація проєктів у сфері культури на конкурсних засадах і за фінансової підтримки різних грантодавців сприяє створенню цивілізованого ринку культурних благ та послуг для громадян країни та іноземних туристів, а також посилення культурної присутності України за кордоном» (Комарніцька, 2024, с. 142).

За роки діяльності УКФ у культурному секторі «Перформативне та сценічне мистецтво» підтримав ряд театральних проєктів у різних регіонах України, значна частина яких є інноваційними за темами, формами та організаційно-управлінськими методами реалізації.

«Погані дороги» – вистава Тамари Трунової за п'єсою Наталі Ворожбит про війну на сході України, постановку якої на драматичній сцені в Україні підтримав УКФ. Вперше п'єса була реалізована у театрі Royal Court у Лондоні (2017). 27 вересня 2018 року українська прем'єра відбулася на Сцені 6 в Національному центрі Олександра Довженка. Автори вистави доносять ідею про перевагу життя над смертю, попри всі випробування та трагічні події.

«“Погані дороги” – це реалізація болю. Робота психіки над усвідомленням втрати, яка триває, – говорить режисерка вистави Тамара Трунова. – Театр вабить конфлікт, трагедія. Театр живиться негараздами світу. Сьогодні ми більше не говоримо про наявність чи відсутність болю. Ми говоримо лише про його ступінь. Тут ми спостерігаємо різні способи виживання і створення нового діалогу з новим світом. Вистава дивиться на людину впритул і намагається дослідити кордони незалежності та суверенності особистості у війні» (Горлач, 2022). Режисерка акцентує увагу на художній цінності вистави через документальність та підкреслено детравматичний характер.

У виставі подано шість новел про життя людей у часі війни навколо лінії розмежування, на якій стоїть паркан. Саме паркан стає тією межею, перед якою опиняються герої. Всі події постановки розігруються або за парканом, або біля паркану. Але паркан не є «непереборною обставиною» – відстань між залізними прутами є достатньою для того, щоб герої могли перейти на інший бік. Проблема розмежування, фронтиру, пограниччя є однією з провідних у світовому сценічному мистецтві, що свідчить про загальнолюдські цінності, ідеї, закладені у, здавалося б, абсолютно українську сучасну п'єсу.

Імерсивна вистава-променад «Діалоги», підтримана УКФ, реалізована 2018 року. Проєкт відбувся одночасно у приміщеннях Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого у Києві та Одеської національної наукової бібліотеки (Архів проєктів УКФ). Серед

особливостей інноваційної постановки, зважаючи на її жанр (імерсивна вистава) – нетеатральний простір розгортання, залученість глядачів до дії, що створює ефект присутності, високий рівень непередбачуваності, імпровізаційності подій. Важливо, що такий різновид театральних постановок руйнує кордони між мистецтвом і реальністю, перетворює глядачів на співтворців.

Вистава реалізована творчою командою «Uzahvati», яка спеціалізується на імерсивних проєктах, створюючи їх з 2016 року. Сьогодні у репертуарі команди сім репертуарних вистав та понад десять імерсивних проєктів для приватних замовлень, що дозволяють учасникам (глядачам) отримати нетривіальний емоційний досвід. До репертуару входять: імерсивна вистава про дружбу «Svoi», вистава-променад «The time», вистава для двох «Stereo», досвід для одного «Mono», імерсивна вистава про жінку, кохану, партнерку воїна «Pomitna» та ін. (Про вистави...).

Ряд проєктів спрямовані на міжнародну співпрацю, популяризацію української культури на світовій сцені. 2019 року у Києві, а згодом в Австрії та США продемонстровано оперу-антиутопію «GAZ» за мотивами експресіоністської драми Г. Кайзера та постановки Л. Курбаса, реалізовану міжнародною командою: артисти формації NOVA OPERA (Україна, композитори Р. Григорів та І. Разумейко), Yara Arts Group (США, режисер В. Ткач, художник В. Ключко), хореограф С. Маєр (Австрія) (Архів проєктів УКФ).

Театральний проєкт «Венеціанець», підтриманий УКФ, вперше продемонстрований 9 жовтня 2019 року на сцені Національного Центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Режисер Мирослав Гринишин створив драматургію за мотивами комедії Вільяма Шекспіра «Венеційський купець» та повісті Олега Драча «Пасажир». Синтезуючи класичні театральні методи та авангардні прийоми, зокрема з системи режисера-реформатора Леся Курбаса, М. Гринишин реалізував актуальне

театральне висловлювання. Режисер зазначає: «Сам персонаж Венеціанець є вигаданим, стороннім персонажем, або спостерігачем, коментатором чи випадковим присутнім серед класичних персонажів. Венеціанець – не персонаж Шекспіра, а герой з вічного сьогодення. Імпровізаційні тексти у виставі є складовою задуму проєкту як образної креативної акторської імпровізації, де власні монологи виконавців на задані теми повинні синхронізуватися з темами Шекспірівських текстів і створювати нову якість смислів для розкриття суті механізму людського існування, а по формі пробувати вибудовувати іншу нову театральну сценічну мову. Імпровізаційні монологи створювали персонально кожен виконавець, і в процесі репетицій вони відточувалися і набували кінцевого стану, як у виставі. Природа монологів передбачає їхню плинність і перетікання порізнному з вистави у виставу. Таким чином вони можуть значно різнитися від одного показу до іншого» (Лобановська, 2021).

Вистава стала прикладом інтегрування європейських (В. Шекспір) та вітчизняних (Л. Курбас) постановочних методів задля створення сучасного театального продукту, що можна сприймати як новітній формат сучасної української драматургії.

26 жовтня 2019 року відбулася прем'єра вистави «Наталка Полтавка.doc» за мотивами п'єси Івана Котляревського Київського академічного театру на Печерську на сцені Оперної студії Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського. Вистава актуалізує твір української класичної літератури, переносячи події в сучасні обставини. Фінансову підтримку виставі надав УКФ.

Підґрунтям вистави режисерки Олени Лазович стали матеріали інтерв'ювання представників різних соціальних та вікових груп українських великих міст, маленьких міст та сіл. Було опитано понад 150 осіб. Ця постановка – приклад документального театру чи театру *verbatim* (вербатім).

О. Лазович пояснює методологію роботи над виставою: «Метод – виїзд на місце – досить відомий... Такі експедиції важливі. Але ми пішли зовсім іншим шляхом. Не шукаємо якихось побутових подробиць, характерних особливостей персонажа. У нас більше містеріальний театр. Персонажі – скоріше збірні образи, за якими стоїть багато людей і опитувань. Це важливо, бо ми не йдемо в дуже детальне розроблення характеру. Особливість нашого спектаклю – ми беремо вербатім, але вводимо його в художню структуру, вигадку. Це не чиста гра, з одного боку. А з іншого – це наступний крок документального театру, як мені здається... Напевно, зараз час епічних історій. І ми створювали таку з тих людей, яких зустрічали. Це важливий методологічний момент» (Столярчук, 2019).

Застосовуючи архетипічні риси Наталки Полтавки для змалювання персонажів п'єси, автори спонукають замислитися над пошуком власної національної ідентичності. Відбулася актуалізація проблемного поля, закладеного у п'єсі І. Котляревського, вперше поставлений 1819 року, зокрема питання цілісності особистості, життєвих пріоритетів людини, сімейних традицій, духовних цінностей, еміграції та ін.

Постдокументальна вистава «H-effect» з'явилася 2020 року завдяки підтримці УКФ та міжнародних грантових програм «House of Europe» і Goethe Institute. Проєкт є прикладом міжнародної співпраці не лише в аспекті підтримки іноземними установами, а й через склад команди створювачів продукту, в якій взяли участь митці України, Польщі та Німеччини. П'єсу, створену Йоанною Віховською за мотивами трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлета» Вільяма Шекспіра та «Гамлет-машини» Мюллера Хайнера, втілили режисер Роза Саркісян, асистент режисера Данило Шраменко, художник-постановник Корнелія Дзіковська, композитор Марчін Ленарчик, візуальні ефекти Адам Здунчик та ін.

Режисерка використала метод *devised theatre*, що передбачає колективну лабораторну творчість, імпровізаційність задля відтворення атмосфери сьогоденного життя, актуалізації сучасних подій. Вистава

піднімає проблеми війни на Донбасі, самоідентифікації, морального вибору. Підґрунтям постановки стали реальні події, описані їх учасниками, адже у виставі свої історії в часі війни розповідають учасники АТО Катерина Котлярова та Ярослав Гавянець, ЛГБТ-активіст Олег Родіон Шурігін-Геркалов, професійні актори Роман Кривдик і Оксана Черкашина, «тому межа між театральним персонажем і реальним життям зникає, що заплутує і ще більше впливає на глядача, бо створює нові й нові запитання» (Бундзяк, 2020). Непрофесійність деяких учасників у поданні текстів додає виставі документальності, відвертості, правдивості.

Транслявання вистави у відео-версії не позбавило дійство проникливості, додало відчуття безпосереднього спілкування акторів та глядачів через камеру, створило ілюзію безпосереднього спілкування з кожним глядачем.

Мінімалістична стилістика сценографічного оформлення, костюмів, пластики сприяє концентруванню уваги на монологів, що відтворюють достовірні події. Через гасла, які проголошують актори, увиразнено атмосферу багатоманітності настроїв в українському суспільстві: крилаті вислови Шевченка, націоналістичні ідеї, підтримка ЛГБТ-спільнот, феміністичні настрої та ін.

Однією з кульмінаційних сцен вистави є розповідь жінки про зґвалтування на блокпості в Горлівці. «Насилля фізичне набирає рис символічного – кожен із глядачів побачить у цій сцені власну версію новітньої історії... театр гостро піднімає питання вибору, проблеми ідентичності, болісну й складну тему героїв і жертв війни», – зазначає Н. Бунзяк (Бундзяк, 2020).

Ключове гамлетівське питання «Бути чи не бути?» масштабоване створювачами вистави, перенесено у воєнні реалії сьогодення, що спонукає замислитися над широким колом похідних запитань про свою роль у війні, про вибір взяти зброю до рук чи не воювати, про усвідомленість наслідків бездіяння в часі війни, про можливі варіанти допомоги у захисті рідної

землі та ін. «Вистава підіймає питання про те, як говорити про війну, з ким говорити про війну, і навіть – що театр може і не може робити під час війни. Усе заради того, щоб пам'ятати, усвідомлювати, приймати нові рішення (і власні вибори, знову ж таки) і нарешті, щоб вберегтись від того, що “східний вітер скоро обійме”» (Бундзяк, 2020).

Серед незвичних для українського сценічного мистецтва проєктів, реалізованих за підтримки УКФ, – онлайн-спектакль «Дім» режисера Тамари Трунової за п'єсою британської драматургини Ніколи МакКартні. За довідкою УКФ, «п'єса побудована довкола життя чотирьох героїнь різного віку, і в тому числі звертає свою увагу на суттєво меншу кількість жіночих ролей у театрі. Прем'єра відбулась у форматі онлайн-трансляції з Київського академічного театру драми й комедії на лівому березі Дніпра в рамках IV літературно-перекладацького фестивалю TRANSLATORIUM» (Онлайн-прем'єра спектаклю «Дім», 2020).

Деколоніальний проєкт – вистава-ораторія «Наркомати», створена 2021 року у Харкові (Харківська міська громадська організація «Творчий центр “Публіцист”»). Мультижанрова вистава присвячена дослідженню національної пам'яті про тоталітарне радянське минуле.

Режисер Костянтин Васюков уклав сценарій з творів сучасних авторів – Юрія Андруховича, Олени Апчел, Дена Гуменного, Олега Каданова, Максима Курочкіна. Серед постановників вистави – композитор Олександра Малацковська, хореограф Інна Фалькова, художник-постановник Вікторія Телетьєн, діджитал-художник Світлана Житня, художник по світлу Олександр Чиж.

Актори зі сцени транслюють текст, базований на архівних записах, спогадах та фантазіях авторів драматургії. Монологи акторів звучать надзвичайно щемливо, передаючи їх особистий досвід, що перетворює виставу на актуальний живий організм. Окрім актуалізації сучасних проблем у виставі присутні історичні особистості з їхніми трагічними історіями: образи Степана Бандери та Богдана Сташинського з роману

Ю. Андруховича, Миколи Хвильового та Миколи Семашка. «Вони сценічно побудовані як машини часу, потік, що зносить в реальність початку та середини минулого століття, – зазначає М. Степанюк, і далі підсумовує, – Саме такі вистави мають виводити з нас пост-імперщину та пост-радянщину, це ще один засіб переосмислення, ще одна можливість для важливої розмови» (Степанюк, 2021). Вистава підтримує потужний деколоніальний тренд останніх років в українському мистецтві.

Прикладом міжнародного проєкту (за складом постановників) за підтримки УКФ є постановка опер Дмитра Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької, присвячена 270-й річниця з дня народження композитора. Прем'єра відбулася 11 вересня 2021 року. Постановку реалізувала міжнародна творча команда: німецький режисер Андреас Вайріх та сценограф й дизайнер костюмів Анна Шеттль з Баварської державної опери (Німеччина), диригентка-постановниця Оксана Линів (Україна-Німеччина), хормейстер-постановник Вадим Яценко (Україна), балетмейстер-постановник Марчелло Алджері (Італія). Опера «Сокіл» на три дії без перерви поставлена на лібрето Франца Германа Лаферм'єра, створене за новелою з «Декамерону» Дж. Боккаччо. Опера «Алкід» на три дії без перерви поставлена на лібрето П'єтро Метастазіо, написане за давньогрецьким міфом (Сокіл / Алкід).

Музичний критик Л. Кияновська вважає постановку опер грандіозною подією не лише Львову, а й загальноукраїнського масштабу. Зважаючи на міжнародний склад постановників та сучасне інтерпретування опер, не занадто популярних на світовій сцені, реалізацію цього проєкту можна вважати світовою подією. Серед мистецьких досягнень Л. Кияновська називає такі: «...естетична художня єдність всіх елементів: музичних (повна гармонія оркестрової та хорової звучності, свіжих, а водночас прекрасно вишколених голосів солістів); режисерського задуму, в якому елементи модерну та традиції природно поєднувались і давали

абсолютно органічне відчуття класичної опери в сучасному світі; візуального ряду скупих символічних елементів декорації, помірковано стилізованих дотепно вирішених костюмів; природної експресивної гри вродливих молодих артистів, що рухались граційно і невимушено; символічних танцювальних сцен. У цілісній панорамі вистави з класичною стриманістю й елегантністю дотримана рівновага раціональності й спонтанності, емоційних піднесень і моралізаторської рефлексії, символіки й прямолінійності дії» (Кияновська, 2021, с. 99).

Окремо варто зупинитися на символіці, привнесений до вистав, що суголосні сучасним подіям. Так, зокрема, символічно виглядає бронежилет, асоціюючись із воєнними подіями на сході України. Л. Кияновська інтерпретує події опери: «Аретея одягає його [бронежилет] на Алкіда, закликаючи до сповнення обов'язку. Фронімо згодом теж натягує на себе якусь позолочену подобу бронежилету і зображає при тім войовничість, дещо комічну. Взагалі героїзм і відданість благородним ідеалам в цій постановці представлені не як само собою зрозуміле явище, а у постмодерних параметрах відносності і мімікрії. “Стійкий олов'яний солдатик” Аретея, вбрана в мілітарну форму, чи то маленький Наполеончик, чи офіцер Першої світової війни, після моралізаторських повчань про єдино правильний шлях, яким має слідувати Алкід, сама радо прилучається до Едоніди і піднімає келих з вином» (Кияновська, 2021, с. 102). Отже, оперні твори, написані композитором у XVIII столітті, інтерпретовані з урахуванням сучасних історико-політичних та соціокультурних обставин, сприймаються глядачами в контексті сьогоденних воєнних реалій.

Серед інклюзивних проєктів – моновистава «#НЕЗЛАМНИЙ», створена 2021 року у Дніпрі Громадською організацією «Патріотичний театр “Арт-Фронт”» за книгою добровольця, десантника 79 бригади Олександра Терещенка «Життя після 16:30», котрий брав участь в обороні Донецького аеропорту й втратив кінцівки рук (Інклюзивна моновистава...,

2021). Метою автора книги було продемонструвати, що повернення до повноцінного життя після отримання складного поранення та інвалідності цілком можливе. Актуальність тематики проєкту, реалізованого до повномасштабного вторгнення росії в Україну, зростає щодня. Культурне інтегрування та соціалізація людей з фізичними та моральними травмами, спричиненими війною, є болісною, але надзвичайно важливою темою для театральних проєктів.

Проєкт «Дівчина з Хіросіми, яку лякає грім» – це вистава-перформанс, що переосмислює історію дівчини Міцуе, яка вижила після атомного бомбардування Хіросіми 6 серпня 1945 року і у подальшому житті страждала від провини та відповідальності перед загиблими. Ця проблема суголосна українцям в часі війни, адже дуже багато людей відчують провину перед тими, хто загинув, а також не розуміють, як жити далі без втрачених близьких, чим спокутувати свою провину, як надалі бути гідними пам'яті загиблих. Перформанс створений за п'єсою японського драматурга Хісасі Іноуе «Життя з батьком» (Архів проєктів УКФ).

Прем'єра відбулася 25 вересня 2022 року на сцені Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса в Києві (за підтримки УКФ та ГО «Галерея сценографії» (Львів)). Режисер та сценограф Богдан Поліщук, sound-дизайнерка Яна Шлябанська, дизайнер світла Дмитро Левенко, дизайнерка відеопроєкцій Олена Поліщук, перформери: Міцуе – Світлана Олексюк, Такедзо – Максим Кушов, Дух Хіросіми – Софія Микусь (Галерея Сценографії..., 2022).

Фінал вистави акцентує увагу на необхідності продовжувати жити далі, незважаючи на всі трагедії, що відбулися, не припиняти робити щоденні справи. Але важливо пам'ятати про людські жертви, що забезпечили можливість проживати своє життя живим, та робити все можливе, щоб ці людські втрати не були марними. Режисер проєкту Б. Поліщук вважає, що «мистецтво не може щось вирішити чи змінити. Усі питання вирішуються на верхах. Але ми маємо право активно реагувати і

рефлексувати на важливі події, звертаючи увагу людей на важливість тем, проблем, ймовірних загроз. У мистецтва свої таємничі й незбагнені шляхи впливу на світ, іноді вони не передбачувані, але це точно потужна сила змін. Театр – це теж зброя, зброя на культурному фронті» (Котенок, 2022).

Серед актуальних проєктів, підтриманих УКФ, – «Лабораторія драматургії: як писати про війну» (2023), проведена у Києві та Івано-Франківську за ініціативи Національної спілки театральних діячів України. Це вже була IV лабораторія такого формату, організована НСТДУ. У лабораторії взяли участь переможці конкурсного відбору – шість українських драматургів, що у співпраці із шістьма режисерами створили драматургічні тексти-рефлексії на сучасні події в Україні. Опрацювання та узагальнення травматичного воєнного досвіду є одним з основних напрямів сучасної української драматургії. Кураторка Лабораторії Олена Лягушонкова розповідає: «Текст проходить такий шлях: п'єса – читання – вистава. Якщо ми думаємо, що писати про війну – це писати виключно про російсько-українську війну, це не зовсім так. Три тексти, які були представлені, присвячені Другій світовій війні. Це п'єса про відлуння цієї війни, про те, як вона сприймається через фокус тих подій, які відбуваються зараз. Також у нас є текст для дитячого театру, більше того – для лялькового. І це буде справжній виклик. Є тексти, засновані на документальних подіях, де 80% – це фактичний матеріал. Буде у нас і абсолютно художній текст – це комедія про війну Оксани Гриценко. Це не пряма розповідь про війну, це розповідь про наші деколоніальні, колоніальні та постколоніальні травми. Це п'єса про пам'ятники, а саме про знесення пам'ятників Пушкіну, Жукову і Катерині II. Ця тема медіа-актуальна, для багатьох тригерна» (Грабченко, 2023).

Кураторка підтверджує широкий тематичний та жанровий діапазон сучасної творчості українських драматургів, актуалізацію травматичного досвіду різного типу (воєнний, колоніальний).

Один з драматургів Павло Ар'є наполягає на тому, що творчість сучасних українських драматургів спрямована на відбиття війни, оскільки це є травматичним досвідом нашого народу, який буде доволі тривалим, але його треба опрацьовувати. Важливими сьогодні є «робота з травмами, повернення в свою нормальність, і зрештою, відповідь на запитання, що таке нормальність. Звісно, виникають і питання, а чи не занадто ми драматизуємо в своїй п'єсі, можливо про щось ще зарано говорити» (Грабченко, 2023).

Важливим аспектом п'єс є персональний план, звернення до історій простих людей, відтворення масштабної воєнної трагедії крізь призму долі людини, близької та зрозумілої глядачам. Саме на цьому зосереджує увагу П. Ар'є: «Про щось велике потрібно розповідати через історію маленької, звичайної, простої людини. Через її біль, через її радість, через її сум, через її помилки, через її бачення свого майбутнього. Мені здається, що наш герой повинен бути нами. Дуже зрозумілим, дуже приземленим, дуже простим. Таким чином, до нашого героя з'явиться більше довіри. Якщо глядач впізнає на сцені себе, або своїх близьких, він легше сприйме цю історію» (Грабченко, 2023).

Вистава «Я повернуся» режисерки Анни Турло за однойменною п'єсою Оксани Гриценко 2024 року, створена за підтримки УКФ і продемонстрована у Києві та Празі силами Київського академічного театру «Золоті ворота», стала своєрідним діалогом з глядачем про депортованих в росію українських підлітків. Автори визначили жанр вистави як «трагічна комедія», адже у постановці йдеться про трьох підлітків з Херсонщини, що опинилися в дитячому таборі в окупованому Криму та чинять опір проросійській пропаганді, не втрачаючи підліткової чуттєвості, емоційної відкритості, переживаючи стрімке дорослішання (Архів проєктів УКФ).

Отже, підтримка різножанрових театральних проєктів Українським культурним фондом стало впливовим фактором формування мистецького дискурсу України та інтегрування українського мистецького продукту в

світовий контекст, одним з потужних інструментів культурної дипломатії на міжнародній арені.

2.3. Релокація в театральній сфері: сучасні реалії та історичні паралелі

Збройна агресія росії проти України від 2014 року спровокувала культурно-релокаційні процеси на інституційному (культурно-мистецькі установи, театри та ін.) та персональному (співробітники культурно-мистецьких установ) рівнях. Від 24 лютого 2022 року в ситуації воєнної небезпеки процеси релокації в культурно-мистецькій сфері активізувалися, ряд артистів напередодні повномасштабного вторгнення та після його початку вимушені були переїхати з місць постійного проживання та роботи для продовження професійної діяльності. Релокація забезпечила можливість збереження та відтворення мистецьких феноменів (театральних вистав, концертних програм та ін.), створення, поширення та популяризацію українського театального продукту в Україні та за її межами. Ці процеси роблять переміщення вагомим чинником формування національного театального середовища в часі війни.

У грудні 2014 року в ситуації здійснення антитерористичної операції Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр було переміщено до Сєвєродонецька. Переїхало 3 співробітники: один актор, директор та бухгалтер. У театральному сезоні 2014–2015 років акторський склад розширено до чотирьох осіб, силами яких поставлено виставу «Наша кухня» А. Котляр (режисер-постановник Г. Богомаз-Бабій). Саме ця вистава продемонстрована у Ніжині у жовтні 2015 року на Міжнародному фестивалі жіночої творчості. Від 2015 року театр почав працювати практично в непридатному для роботи приміщенні

Сєвєродонецького міського театру. 2016 року розпочато роботи з капітального ремонту.

Упродовж 2015 року до Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру поверталися співробітники, які 2014 року залишили Луганськ. Також склад різних цехів театру поповнили випускники та студенти театральних закладів вищої освіти Києва, Дніпра, Харкова, Луганська (Історія театру. Луганський...).

Наприкінці сезону 2015–2016 рр. кількість працівників театру зросла до ста осіб, половина з яких складали художньо-артистичні працівники: 2 режисери-постановники, художник-постановник, репетитор з балету, хормейстер, оркестр у складі 16 музикантів; 20 акторів, 8 артистів балету, 4 артисти-вокалісти (Історія театру. Луганський...). Театр активно провадив не лише стаціонарну репертуарну діяльність, а й гастрольну містами Луганської області.

Від 2015 року до репертуару театру увійшли: музична вистава «Наталка Полтавка» І. Котляревського на музику М. Лисенка, режисер-постановник Іван Шербул; комедія «Обережно – жінки!» А. Курейчика, режисер-постановник Володимир Московченко; новорічно-різдвяна казка «Подарунок Святого Миколая», режисерка В. Золотоверха; міщанський каламбур «За двома зайцями» М. Старицького, режисер-постановник Є. Мерзляков; трагіфарс «Маклена Граса» М. Куліша, режисер-постановник В. Московченко); вистава «Ніч на полонині» О. Олеся, режисер С. Павлюк; музична комедія «Потрібен брехун» Д. Псафаса і комедія «Звідки беруться діти» А. Крима режисера-постановника В. Московченка (Історія театру. Луганський...).

Окрім вистав української й світової класики та сучасного світового репертуару у театрі реалізовано експериментальний проєкт – документальна вистава-кабаре «Байки Сєвера» (режисер-постановник Андрій Май, м. Київ). Вистава побудована на історії чотирьох реальних

персонажів, що розгортаються на тлі останніх подій в Україні і життя в прикордонній зоні АТО (Історія театру. Луганський...).

Отже, театр до 2022 року налагодив активну творчу роботу, створював якісні вистави, провадив стаціонарну, гастрольну, фестивальну діяльність.

Після початку повномасштабного вторгнення Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр переміщено у Суми, він продовжує працювати на базі Сумського національного театру ім. М. Щепкіна. На момент відновлення роботи 1 серпня 2022 року значна частина співробітників театру переїхала саме до Сум. Колектив очолив Олександр Гришков (колишнього художнього керівника Сергія Дорофєєва запросили керувати сумським театром). Попри зменшення чисельності працівників театру майже вдвічі, порівняно з Сєверодонецьким періодом, відбувся процес відновлення роботи цехів театру (костюми, декорації) та репертуарних вистав. Директор-художній керівник театру О. Гришков у грудні 2023 року зазначав: «Я кажу: “Відновлюємо вистави”, але насправді вони інші. Змінилися акценти, змінився акторський склад, ми самі змінилися. Війна змінює, і ми інші, і люди дивляться наші вистави інакше. З’явилися нові прем’єри – це “Вільні метелики” за Леонардом Гершем і “Їх там нет” за Алекс Вуд. Кожну виставу, навіть якщо вона комедійна, наразі супроводжує думка, що у нас в країні війна, і всі ми повинні цим жити» (Рацибарська, 2023).

До репертуару театру у сезоні 2024–2025 рр. входять: комедія на 2 дії «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, режисер Максим Булгаков (прем’єра відбулася 4 листопада 2023 року); іронічна притча на 1 дію «Лавина» Тунджер Джюдженоглу, режисер В. Московченко (прем’єра – 25 листопада 2024 року); сюрреалістичний абсурд на 1 дію «Їх там нет» за мотивами п’єси Алекс Вуд «Четверта стіна», режисер-постановник, сценографія та пластичне рішення – М. Булгаков; комічне фентезі на 1 дію «Станція» Олександра Вітра, режисери В. Московченко та А. Дорофєєва; «НЛО

(Надія. Любов. Образа.)», постановка та музичне оформлення В. Московченка, режисер В. Благий; історія однієї родини на 1 дію «Саша, винеси сміття» Наталії Ворожбит, постановка, пластика М. Булгакова; трагікомедія сучасності на 1 дію «Хто Я?» Маріуса фон Маєнбурга, постановка та музичне оформлення Станіслава Садаклієва (Вистави. Сумський...).

Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) після бомбового авіаудару росіян 16 березня 2022 року припинив функціонування в Маріуполі. Працівник, що вціліли та виїхали з міста, відновили роботу театру в травні 2022 року в Ужгороді у приміщенні Закарпатського музично-драматичного театру ім. братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв.

За витягом з інформації, наданої обласними державними/військовими адміністраціями, «Стан функціонування культурної сфери в регіонах України в умовах воєнного стану»: «Зі 185 штатних працівників до Ужгороду приїхало 8 осіб. Станом на 01.06.2024 р. у театрі працює 46 працівників у звичайному режимі. Здійснено постановки 8 прем'єрних вистав. Театр гастролює за кордоном, співпрацює з митцями Молдови, Німеччини, Польщі, Румунії, Словаччини, США, Франції, Чехії, долучається до волонтерських благодійних заходів на підтримку та реабілітацію військових ЗСУ» (Стан функціонування..., 2024, с. 7).

Сьогодні у репертуарі Донецького академічного обласного драматичного театру 9 вистав: вистава-стендап за п'єсою Ніни Захоженко «Світчер», режисер Антон Меженін; історія кохання за п'єсою Людмили Тимошенко «Віднесені вітром», режисер Ігор Матіїв; психологічний трилер за п'єсою Амелі Нотомб «Косметика ворога», режисер Богдан Ревкевич; сатирична комедія за п'єсою Миколи Куліша «Мина Мазайло», режисер Ігор Матіїв; казка для сімейного перегляду за п'єсою Марти Гушньовської «Качка», режисер Наталія Орешнікова; чорна комедія за п'єсами Лаші Бугадзе «Приголомшена Тетяна», режисер Людмила Колосович; комедія

18+ за новелами Джованні Боккаччо «Decameron», режисер Олег Мельничук; вистава для сімейного перегляду за п'єсою Марти Гурина «Листоноші святого Миколая», режисер Ірина Ципіна; вертеп з хором колядників за мотивами п'єси Пантелеймона Куліша «Іродова Морока» «Вертеп Донеччини», режисер Людмила Колосович (використані автентичні колядки і щедрівки Донеччини) (Репертуар. Донецький...). Репертуарне різноманіття свідчить про значний творчий потенціал труп, орієнтування на класичну та сучасну вітчизняну та світову драматургію, здатність оперативно відгукуватися на запити публіки.

Масштабні релокаційні процеси у театральному просторі відбувалися під час Другої світової війни. Після нападу фашистської Німеччини на СРСР ряд театрів було евакуйовано вглиб країни. А. Горбенко дослідив цей аспект роботи Харківського театру ім. Т. Шевченка: «Становище створилося надзвичайно складне. М. Крушельницький, І. Мар'яненко і В. Чистякова опинилися в Ашхабаді. Велику групу шевченківців на чолі з режисером Л. Дубовиком було евакуйовано до міста Маркштадта Саратовської області, а частина колективу на чолі з головним художником театру В. Меллером перебувала у Семипалатинську. Минуло довгих сім місяців, поки вдалося встановити зв'язок між групами. Весь цей час артисти виступали з концертами, готували нові програми, до яких входили фрагменти з вистав театру. О. Сердюк в Алма-Аті, М. Крушельницький в Ашхабаді працювали на кіностудіях. У Саратові на радіостанції імені Т. Шевченка виступав як актор і диктор Р. Черкашин, разом з ним працювали артисти М. Покотило, Г. Козаченко, С. Федорцева та інші. Шевченківці в особі директора театру Н. Петрова і секретаря парторганізації М. Кононенка були учасниками Всеслов'янського мітингу в Саратові.

Після налагодження зв'язків з Комітетом у справах мистецтв та з РНК УРСР постало питання про місце збору колективу Театру імені Т. Шевченка. Йшлося про місто Кизил-Кия. Там перебувала група акторів

Театру імені Т. Шевченка і відомі майстри української сцени В. Василько, Л. Гаккебуш, В. Сокирко та інші. Об'єднавшись, вони за допомогою мінімальних ресурсів (оформлення було написано на марлі, з нею ж були пошиті всі жіночі костюми, а чоловічі з байки) підготували і здійснили постановку комедії Г. Квітки-Основ'яненка “Шельменко-денщик”, якій судилося довге й надзвичайно щасливе життя на сцені Театру імені Т. Шевченка.

Постановку здійснив і грав роль Шпака В. Василько, участь брали артисти Л. Криницька (Фенна Степанівна). П. Кумаченко (Прісінька), Д. Антонович, а пізніше М. Покотило (Шельменко). У першому складі Опецьковського грав В. Сокирко, його дружину Агрфену Семенівну – Л. Гаккебуш, Євжені – Н. Герасимова, Лопуцьковського – М. Савченко, Мотрю – Ю. Розумовська» (Горбенко, 1979, с. 129).

Від квітня 1942 року артисти харківського театру об'єдналися у Воронежі. Згодом театр вимушений був переміститися до Нижнього Тагілу, через деякий час – до Фергани. До Харкова театр повернувся у січні 1944 року (Захаревич, 2015, с. 161).

Артисти Державного драматичного театру імені Івана Франка на чолі з директором та художнім керівником Гнатом Юрою зустріли 22 червня 1941 року на гастролях у Москві, згодом були евакуйовані до Тамбову, а через деякий час – до Семипалатинська в Казахстані.

У «Доповідній записці» начальнику управління в справах мистецтв при РНК УРСР після переміщення до міста Тамбова Г. Юра писав: «...колектив провідного столичного орденоносного театру України, в якому зосереджено найкращі сили українського театру, мусить бути збереженим... Бути далі на положенні “біженців” ми не можемо й не маємо права. Бо коли справа йде про збереження театру, то мусять бути тверді і точні директиви, які б не залишали за собою жодних неточностей і неясностей» (ЦДАМЛМ України, ф. 570, оп. 1, спр. 4). Режисер вимагав відповісти на питання, чи буде збережений театр ім. І. Франка у статусі

державного українського академічного театру, як буде фінансуватися його діяльність, чи будуть забезпечені ставки для колективу в повному складі, які мають бути масштаби творчої діяльності колективу, чи можна надати площадку більшого розміру, що відповідала б вимогам театру імені Івана Франка. Г. Юра так завершує «Доповідну записку»: «З надією, що питання буде розв'язане тільки позитивно, увесь колектив зберігає міцний бадьорий настрій, наполегливо працює над створенням нового репертуару, а також над тим, щоб театр був у тяжкі часи священної війни максимально корисним своїй батьківщині, рідному краю (ЦДАМЛМ України, ф. 570, оп. 1, спр. 4).

Основним завданням керівника стало збереження колективу та налагодження нормальної роботи на новому місці. М. Захаревич відгукується про організаційно-управлінський талант Г. Юри, якому притаманні «натренована стратегічна далекоглядність, логіка мислення і любов до театру». Завдяки цим здібностям «було збережено масштаб труп, забезпечено репертуар, що відповідав воєнній добі, вирішено проблему переїзду труп до більшого міста та її фінансування. Франківці зберегли своє довоєнне лідерство» (Захаревич, 2015, с. 170).

Г. Юра у Саратові 1942 року проголошував завдання очолюваного ним театру: «Ми, працівники мистецтва, тверезо оцінювали обставини і зрозуміли, що перед нашим театром постає нове відповідальне і благородне завдання: бути з народом, боротись і смертоносною зброєю і вогнистим словом, усім своїм життям з найлютішим і найзапеклішим ворогом за своє щастя, за свою волю, за визволення нашої священної землі від фашистської нечисті» (Шляхи і проблеми розвитку..., 1970, с. 167–168).

Головними ознаками діяльності франківців стало: розширення місць виступів (театральна та естрадна сцени, радіо, кінематограф, госпіталі, прифронтові та фронтові майданчики); розширення жанрового діапазону (вистави, концерти); переважає патріотична та військова тематика («В степах України», «Богдан Хмельницький», «Партизани в степах України»,

«Фронт» О. Корнійчука та ін.) (Захаревич, 2015, с. 175–178). У червні 1944 року театр повернувся до Києва.

Чітку хронологію переміщень театру в часі війни відтворено у справах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Від 30 червня до 12 липня 194 року «Київський Державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. І. Франка Управління по справах мистецтв при Раді народних комісарів УРСР» перебував у м. Москва; від 13 липня по 24 листопада 1941 року в м. Тамбов; від 25 листопада 1941 року по 3 липня 1942 року в м. Семипалатинськ; від 4 липня 1942 року по 26 липня 1944 року у м. Ташкент, від 27 липня 1944 року повернувся до м. Київ (ЦДАМЛМ України, ф. 570. оп. 1, арк. 1).

Окрім релокації на інституціональному (переміщення театрів) та індивідуальному (міграція акторів), можна виявити ще ряд особливостей роботи франківців під час Другої світової війни, суголосні із сучасними процесами, що відбуваються у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка та інших театрах України (активізація постановочної роботи, актуалізація національно-патріотичної тематики у репертуарі, створення концертних програм і благодійні виступи та ін.).

Автори колективної монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру», попри ідеологічну кон'юктурність, адже монографія вийшла 1970 року, наголошують на суспільній ролі мистецтва в часі війни, що перегукується із сьогоdnішнім процесами в українському театрі: «Значно посилилася... громадська роль мистецтва, його агітаційна спрямованість. У найскладніших обставинах відступу і запеклих боїв українські театри сміливо показували, якого горя і страждань завдала війна нашому народові, проте вони ніколи не зраджували гуманістичних ідеалів і оптимістичних поглядів на завершення боротьби. Суворі героїчні картини відображали духовне багатство і багатогранність характеру радянської

людини, розкривали джерела непереможності народу» (Шляхи і проблеми розвитку..., 1970, с. 188).

Аналізуючи сучасні проблеми переміщення, В. Мамедова зазначає: «...масштабна культурна релокація, спричинена повномасштабним вторгненням росії в Україну, засвідчила не лише вразливість національної культурної інфраструктури, а й виняткову стійкість, креативність і мобільність українських культурних інституцій. Попри втрати фондів, руйнування приміщень і вимушене переміщення, бібліотеки, театри, музеї та інші заклади не лише продовжили свою діяльність у нових умовах, а й стали осередками інновацій, цифровізації та суспільної згуртованості. У процесі релокації формуються нові культурні практики, активізується міжрегіональна співпраця, розвивається цифрова інфраструктура й утверджується національна ідентичність як ключовий чинник спротиву» (Мамедова, 2025, с. 133–134). Театри, що зазнали релокації, попри втрати (матеріальні та людські) продовжують творчу діяльність, реалізують нові постановки, винаходячи мистецькі рішення, що відповідають вітчизняним та світовим тенденціям розвитку театрального мистецтва.

Переміщення людей та установ, спричинені Другою світовою війною та російсько-українською війною, попри загальні спільні принципи, дозволяє стверджувати про специфіку сучасних процесів, що пов'язано з довготривалістю російсько-української війни (вже понад 10 років), її етапністю (АТО, ООС, повномасштабне вторгнення).

Висновки до другого розділу

У першому підрозділі продемонстровано детермінованість функціонування українського театру історико-політичними та соціокультурними подіями. Зазначено про подібність процесів у сучасному мистецькому просторі та мистецтві початку ХХ століття. Попри пророцтва Х. Ортеги-і-Гасета про витиснення мистецтва на периферію соціокультурного розвитку, що обумовлено його несерйозністю та другорядністю, модерні (авангардні) мистецькі напрями увійшли в історію, здобувши визнання та значущість всупереч соціоісторичним перепонам. Сучасні події у мистецтві, зокрема в українському театрі, максимально наближені до «орбіти» історико-політичних подій, стають осердям українського соціокультурного простору, доводячи власну дієвість.

Також можна провести певні аналогії у розвитку українського театрального мистецтва початку ХХ століття та межі ХХ–ХХІ століть. Саме тоді відбувалося відродження українського театру в умовах суверенної держави Україна. Серед основних векторів репертуарної розбудови театру цього періоду – тематичне та жанрове урізноманітнення, інтерпретування критичних щодо радянського устрою творів, раніше заборонених, та втілення сучасної драматургії, що опрацьовувала радянсько-комуністичні травми, експериментування з принципами західного абсурдистського театру, втілення національно орієнтованих творів української модерної літератури, зокрема, представників «розстріляного відродження» та ін.

Наголошено на авангардистській сутності творчості А. Жолдака у 1990-х – на початку 2000-х років, що стала викликом для пострадянського театру, увібравши ірраціональний, суб'єктивний, потужний початок. Ряд мистецьких підходів (відхід від мистецьких штампів, стереотипного мислення, заперечення традицій і канонів, плекання свободи творчості, сміливість художніх рішень та ін.) споріднювали режисера із футуристами

початку XX століття. Його вистави «Момент», «О-О-И», «Швейк», «Не боюсь сірого вовка», «Ленін. Love. Сталін Love» та інші сприймалися доволі неоднозначно, викликаючи як захоплення нетривіальністю режисерського мислення та сміливістю художніх рішень, так і звинувачення у несмаку, кон'юктурності та ін. Ряд критиків наполягає на винятковій значущості творчості А. Жолдака для розбудови українського театру перших десятиліть після здобуття незалежності 1991 року (С. Васильєв, Г. Веселовська, Н. Корнієнко).

Українському театральному ландшафту 2000-х – початку 2010-х років притаманна застарілість організаційно-управлінської системи як спадщини радянської, гостра необхідність її реформування, бідність репертуару та оригінальних художніх рішень вистав, нездатність публіки сприймати новітні експериментальні рішення. Наголошено, що попри вагому суспільно-політичну роль театру в усі часи, театр перших десятиліть в незалежній Україні не став в авангарді трансформування та насадження новітньої ідеології суверенної держави, попри національно-патріотичне пожвавлення соціокультурної сфери, національні ідеї не стали мейнстрімом в українському театрі. Констатовано, що в 2000-х – на початку 2010-х років не зроблено патріотичного «повороту», відбувалися доволі повільні еволюційні процеси. Всесвітня економічна криза 2008 року негативно позначилася на функціонуванні театрів в Україні, головним завдання державних театрів у цей період стало виживання, збереження матеріально-технічного та кадрового потенціалу.

З консервативності українського театру боролися фестивалі, що сприяли пожвавленню театрального життя в країні та стали своєрідними провісниками трансформацій. У дистанціюванні від принципів побудови радянського фестивального руху оглядів досягнень театральних осередків можна вбачати певні деколонізаційні процеси. Фестивалі перетворилися на комунікаційні майданчики, обмін ідеями, місце порушення гостроактуальних історико-політичних та соціальних проблем

театральними засобами, справляючи не лише мистецький, а й соціокультурний вплив.

Одним з найвідоміших фестивалів став Гогольфест (від 2007 року, ініціатор та організатор Владислав Троїцький), перетворившись на художнього платформу, що не лише активізує мистецьке середовище, а й впливає на формування театральної аудиторії, готової до сприйняття нетрадиційних театральних постановок, руйнування репертуарних та формотворчих обмежень. Зазначено, що Гогольфест не просто один з потужних фестивалів українського перформативного мистецтва, а фестиваль європейського рівня, який задає тренди розбудови культурно-мистецького середовища України.

Серед тенденцій розвитку театрального простору України останніх років – створення ряду недержавних театрів, що масштабують свою діяльність, формуючи та постійно розширюючи власну глядацьку аудиторію, беруть активну участь у розбудові проєктної діяльності, фестивального руху, міжнародних зв'язків як елементу культурної дипломатії та ін.

Звернено увагу на віковий та гендерний аспекти режисерської творчості. Зазначено, що поступово встановлюється баланс між умовно майстрами з багаторічним досвідом та молодими режисерами-експериментаторами, між режисерами-чоловіками та режисерами-жінками (режисерками).

Серед помітних процесів у театральній сфері України передвоєнного періоду та в часі російсько-української війни:

– значне зменшення обсягу, занепад художньої критики, що пов'язано з руйнуванням системи театральних видань, розвитком соціальних мереж, несформованістю цільової аудиторії та ін. Але під час війни активізувалася як робота театральних установ, так і пожвавилася критичне осмислення українського театру (журнал «Український театр»

відновив вихід 2024 року), хоча значна частина Інтернет-видань та платформ існують на приватній ініціативі та волонтерських засадах;

- підтримка через систему грантів проєктів у театральній сфері, помітну роль у чому відіграє Український культурний фонд, створений 2018 року;

- оновлення діяльності Національної спілки театральних діячів України від 2017 року, коли головою обрано Б. Струтинського, яка проводить лабораторії драматургії, школи вокального мистецтва, менеджменту, сценографії, заснувала фестиваль-премію «ГРА», що перетворилася на провідну загальнонаціональну премію у професійному українському театрі;

- розширення міжнародних зв'язків представників українського та зарубіжного театрів (співпраця з професійними мережами перформативного мистецтва (ETC, EEPAP, IETM, Opera Europa та ін.); міжнародні благодійні проєкти (вистава «Оскар і Рожева Пані»); міжнародний українсько-голландсько-польський проєкт Mime Wave Ukraine (2016, вистава «Метаморфози»); участь українських театрів у глобальних культурних кампаніях (2016, організатор – Великобританія, до 400-річчя від смерті В. Шекспіра) та ін. Активізація міжнародної співпраці від 2022 року не лише в аспекті популяризації українського мистецтва та євро- та світової інтеграції, а перетворення мистецьких, у тому числі й театральних, подій на потужний інструмент культурної дипломатії, привернення уваги світової спільноти до війни, інструментом спонуки до гуманітарної та військової допомоги Україні;

- впровадження новітніх форм роботи та презентування театральних вистав у часі пандемії COVID-19, карантинних та воєнних обмежень (новітні технології, онлайн транслювання вистав (проєкт «Театр 360 градусів») та ін.);

- посилення ролі театрів як гуманітарних центрів у перші місяці повномасштабного вторгнення росії в Україну (в умовах знищення частини

театральних будівель, внутрішньої міграція та від'їзду за кордон мистецьких кадрів, мобілізація працівників театрів, загрози фізичному існуванню людей), волонтерська та благодійницька діяльність театрів паралельно з відновленням художньої діяльності від середини 2022 року.

Зауважено, що сьогодні посилено націєтворчу та світоглядну роль українського театру: він має творити національний суспільний світогляд, утверджувати важливі для нього ідеї і цінності. Одночасно, в ситуації, коли українське суспільство гостро переживає досвід війни, театральне мистецтво його відображає, осмислює, інтерпретує, сприяючи опрацюванню психічних травм.

У другому підрозділі проаналізовано проєктну діяльність у театральному мистецтві України в часі війни. Зазначено, що проєктна діяльність є креативною, спрямованою на створення нового, унікального продукту, а театральні проєкти як такі, що належать до креативних індустрій, підпадають під визначення проєкту. Театральні проєкти, підтримані різними фондами, програмами є креативними продуктами, що формують поле креативних індустрій вітчизняного та світового рівня.

Розглянуто діяльність Українського культурного фонду з підтримки проєктів у сфері перформативного та сценічного мистецтва у різних регіонах України, значна частина яких є інноваційними за темами, формами та організаційно-управлінськими методами реалізації. Серед таких проєктів: вистава «Погані дороги» Т. Трунової за п'єсою Н. Ворожбит (2018), імерсивна вистава-променад «Діалоги» команди «Uzahvati» (2018), опера-антиутопія «GAZ» у постановці міжнародної команди, зокрема формації NOVA OPERA (2019), «Венеціанець» М. Гринишина за мотивами комедії В. Шекспіра та повісті Олега Драча (2019), «Наталка Полтавка.doc» О. Лазович за мотивами п'єси І. Котляревського (2019), міжнародна постдокументальна вистава «H-effect» (2020), онлайн-спектакль «Дім» Т. Трунової за п'єсою Ніколи МакКартні (2020), вистава-ораторія «Наркомати» К. Васюкова (2021), міжнародний проєкт – постановка опер

Д. Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» (2021), моновистава «#НЕЗЛАМНИЙ» (2021), вистава-перфоманс «Дівчина з Хіросіми, яку лякає грім» Б. Поліщука за п'єсою японського драматурга Хісасі Іноуе (2022), «Лабораторія драматургії: як писати про війну» (2023), вистава «Я повернуся» А. Турло за п'єсою О. Гриценко (2024) та ін.

Констатовано, що підтримка різножанрових театральних проєктів Українським культурним фондом стало впливовим фактором формування мистецького дискурсу України та інтегрування українського мистецького продукту в світовий контекст, одним з потужних інструментів культурної дипломатії на міжнародній арені.

У третьому підрозділі проведено паралелі між релокаційними процесами у театральній сфері під час російсько-української війни та Другої світової війни. Збройна агресія росії проти України від 2014 року спровокувала культурно-релокаційні процеси на інституційному (культурно-мистецькі установи, театри та ін.) та персональному (співробітники культурно-мистецьких установ) рівнях. Від 24 лютого 2022 року у ситуації воєнної небезпеки процеси релокації у культурно-мистецькій сфері активізувалися, ряд артистів напередодні повномасштабного вторгнення та після його початку вимушені були переїхати з місць постійного проживання та роботи для продовження професійної діяльності. У грудні 2014 року в ситуації здійснення антитерористичної операції Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр було переміщено до Сєвєродонецька. До 2022 року театр налагодив активну творчу роботу, створював якісні вистави, провадив стаціонарну, гастрольну, фестивальну діяльність. Після початку повномасштабного вторгнення Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр переміщено у Суми, він продовжує працювати на базі Сумського національного театру ім. М. Щепкіна.

Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) після бомбового авіаудару росіян 16 березня 2022 року припинив функціонування в Маріуполі. Працівник, що вціліли та виїхали з міста, відновили роботу театру в травні 2022 року в Ужгороді у приміщенні Закарпатського музично-драматичного театру ім. братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв.

Релокація забезпечила можливість збереження та відтворення мистецьких феноменів (театральних вистав, концертних програм та ін.), створення, поширення та популяризацію українського театрального продукту в Україні та за її межами. Ці процеси роблять переміщення вагомим чинником формування національного театрального середовища в часі війни.

Масштабні релокаційні процеси у театральному просторі відбувалися під час Другої світової війни. Після нападу фашистської Німеччини на СРСР ряд театрів було евакуйовано вглиб країни. Артисти Державного драматичного театру імені Івана Франка на чолі з директором та художнім керівником Гнатом Юрою зустріли 22 червня 1941 року на гастролях у Москві, згодом були евакуйовані до Тамбову, а через деякий час – до Семипалатинська в Казахстані.

Попри загальні спільні риси релокацій українських театрів під час Другої світової війни та російсько-української війни, можна стверджувати про специфіку сучасних процесів, що пов'язано, зокрема, з довготривалістю російсько-української війни (вже понад десять років), її етапністю (АТО, ООС, повномасштабне вторгнення), та, загалом, інші історико-політичні та соціокультурні обставини.

РОЗДІЛ 3

РЕПЕРТУАР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ЧАСІ ВІЙНИ: ЕВОЛЮЦІЙНІ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ

3.1. Деколонізаційні тенденції в театральному мистецтві України

Сучасний український театр є вагомим складником соціокультурного простору країни, де в останні десятиліття посилюються антиколоніальні, постколоніальні та деколоніальні процеси. Осмислення соціокультурних процесів в постколоніальній оптиці розпочалося наприкінці 1980-х рр., акцентуючи увагу на наслідках розпаду світової імперсько-колоніальної системи. В основному увага зосереджувалася на опозиційності культур Заходу та Сходу, наслідках колонізації для східних культур. У 1990-х рр., з розпадом блоку радянських країн та СРСР, постколоніальні прояви у культурі набули нових аспектів. Попри відсутність офіційного статусу імперії та колоній, система відносин між радянськими країнами Європи та СРСР, республіками у складі СРСР базувалася на принципах домінування (у першому випадку – СРСР, у другому – РРФСР (Російська Радянська Федеративна Соціалістична республіка) по відношенню до інших союзних республік), фактично – колонізації. Постколоніальна оптика дозволяє виявити механізми колонізації, а деколонізаційні практики, підтримані у тому числі й у театральних виставах, – робити практичні кроки на шляху позбавлення від травматичного досвіду, набутого у колоніальній залежності.

Т. Гундорова, досліджуючи постколонізаційні процеси як позбавлення від травматичного досвіду, говорить про формування «постколоніальної свідомості на пострадянському просторі» та української постколоніальної свідомості наприкінці ХХ століття, що «позначена

переборенням культурної провінційності та маргінальності, – вона значною мірою інфікована уявним реваншизмом та емоціями *ressentiment*’у, породжуваними антиколоніальним протестом. Саме українська література виступає тим полем, де артикулюються чимало постколоніальних моделей мислення і де випробовуються різні форми культурної ідентифікації. Таким чином найновіша українська література впродовж 1990-х років запліднюється соціокультурною рефлексією, спрямованою на осмислення стосунків метрополії і колонії, “свого” і “чужого”, домінантного й підлеглого, інтимного й соціального, чоловічого і жіночого, моно- і полікультурного, автентичного і стилізованого, у цілому – сигналізує про новий стан: входження в зону транзитної постколоніальної культури» (Гундорова, 2013, с. 47).

Все сказане Т. Гундоровою про літературу можна екстраполювати у площину театру, де слідом за літературою та драматургією, постколоніальні ідеї втілювалися у постановках та моделювалися різновиди культурної ідентифікації. Осмислення колоніальних впливів, наслідків домінування «старшого брата» в усіх сферах життя, у тому числі й мистецькій, поступово призводило до стійкого постколоніального тренду в сценічному мистецтві України від кінця 1990-х і до сьогодні. Однак театрознавці доволі обережно кваліфікували такі прояви як постколоніальні та деколоніальні. Відомий театрознавець Г. Веселовська 2019 року констатувала: «Наразі сучасний український театр перебуває лише на порозі цих естетичних провокацій і фактично тільки відкриває важливість постколоніальної тематики для себе та пробує її чітко артикулювати в мистецькому висловлюванні» (Веселовська, 2019, с. 82).

П. Іванишин у монграфії «Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)» зазначає: «Постколоніалізм – це актуалізована (найчастіше) постімперською історичною ситуацією загальногуманітарна методологія, в котрій підставою для інтерпретації служать: пріоритетність збереження й розвитку

національної культури, утвердження її самодостатності та поборення імперських дискурсів. Тому справжній постколоніалізм завжди націоцентричний та антиколоніальний» (Іванишин, 2005, с. 73). Націоцентризм повинен стати основним орієнтиром не лише для постколоніальних, а й деколоніальних процесів.

Початкові процеси позбавлення українського театру від колоніальних наслідків можна спостерігати у 1920-х – 1930-х рр., коли на хвилі романтичного захоплення «революційними» перебудовами, коренізацією, митці не вбачали загрози чергової колонізації з боку Москви. О. Клековкін засвідчує, що в арсеналі істориків театру, що писали про український театри доби Російської імперії, було формулювання «шляхи театральної колонізації», що вживалося щодо імперського періоду, і вони «сподіваючись на деколонізацію, заснували 1920 року в Києві серію “Театральний poradnik”, в якій друкувалися “Завдання режисера” В. Гаєвського, “Вступ до мімодрами” В. Сладкопєвцева, “Як я працюю над ролю” О. Саксаганського. Крім того, за межами серії, було видруковано й інші праці з практики сцени або, за формулою Курбаса, зі сценознавства: “Теорія драматичного мистецтва” М. Роздольського (1920), “Аматорський театр” Анко (1921), “Теорія й техніка драми у стислому викладі” Л. Красовського (1930), “Підручник режисера” А. Будзиновського (1930), “Моя праця над роллю” П. Саксаганського (1937), “Техніка театрального мистецтва” Є. Мельника (1938) та інші. Усі перелічені видання були саме українськими виданнями для практики саме українського театру» (Клековкін, 2023, с. 51). Тут цілком виправдано провести історичні паралелі: здобуття Україною незалежності 1991 року відкрило перед країною потенційні можливості позбавитися колоніальної залежності від росії, що тривала в імперський та радянський періоди. Але ці процеси не набули інтенсивності в культурно-мистецькому просторі, у тому числі й у театрі, і лише початок російсько-української війни 2014 року примусив замислитися над наслідками колоніальної залежності від росії, а з початком

повномасштабного вторгнення проблема необхідності деколонізації постала особливо гостро, стала усвідомленою більшістю громадян України.

Розмірковуючи над деколонізаційними процесами, театрознавець Майя Гарбузюк відкриває антиколоніальні ідеї та дії у Леся Курбаса. За свідченням театрознавиці, у його текстах, опублікованих у 1917–1919-х роках, Лесь Курбас звинувачує росію у пригніченому стані тогочасного українського театру, що є наслідком антиукраїнського спадку. М. Гарбузюк виявляє сильну деколонізаційну складову у працях Леся Курбаса, для якого це мало проявитися у зверненні до європейських здобутків, а також до власної театральної та, ширше, культурної традиції. «...він і знаходить свій термін для цього. Режисер називає це “знаціоналізувати” український театр, українську культуру, українське життя. Для того, щоби збагнути дослівну резонансність слів Курбаса, я просто запропоную лише одну цитату, датовану вереснем 1918 року: “Як галич, насунули на Україну, на готовий хліб приятелі з півночі. Як голодні круки, літають над окривавленим тілом України і клюють, впиваються в очі, в серце. Під’їдають дерево культури України, вулканічною лавою кидають розтоплене залізо на молоді паростки проявів нашого національного життя”», – зазначає М. Гарбузюк (Гарбузюк, Стефан & Чужина, 2022, с. 43). Отже, теоретичне обміркування та перші практичні кроки на шляху позбавлення від колоніальної залежності, що було актуалізовано після жовтневого перевороту, жорстоко придушені в СРСР сталінським режимом.

Постколоніальна оптика у мистецтві є одним зі способів звернення уваги на травматичний культурний досвід та його подолання. Т. Гундорова зазначає, що «постколоніальне самоусвідомлення є болісною самотерапією, яка включає і саморуйнування колоніального суб’єкта, і примірювання на себе ролі колонізатора-агресора, й гібридизацію ідентичності, й існування в зоні визначального впливу материнського семіозису, який відроджує первісний нарцисизм стосунків матері-і-дитини. У цьому ряду антиколоніальний бунт, вихідним настроєм якого є почуття ресентименту (образи і

незадоволення), стає одним із моментів розгортання постколоніальної ідентичності» (Гундорова, 2013, с. 107). Постколоніальні мотиви, виявлені дослідницею у літературних творах українських письменників кінця XX – початку XXI століть, притаманні й драматичному театру цього періоду.

Україна сьогодні не лише захищає на полі бою державну самостійність та цілісність, а й позбавляється колоніальних патернів у культурі. Серед ключових подій, що поступово посилили деколонізаційні настрої та увиразнили їх у певних діях на всіх рівнях, – Помаранчева революція 2004 р., Революція Гідності 2013–2014 рр., окупація росією Криму та частин Луганської та Донецької областей 2014 р., повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 р. Постколоніальні процеси трансформувалися у деколоніальні. Постколоніальність можна позиціонувати як переосмислення суспільством незалежної держави Україна колоніального минулого (Україна у складі радянської імперії СРСР) після розпаду Радянського Союзу, опрацювання пов'язаного з цим травматичного досвіду, рефлексування над минулим. Деколонізація ж передбачає звільнення від колоніалізму та створення нової реальності з перспективними векторами розвитку, спрямованими на трансформування сьогодення та майбутнього. Саме повномасштабне вторгнення спричинило деколонізаційні процеси. Дослідниця українського мистецтва С. Бедарева зазначає: «Українські культурні простори, а також окремі митці/мисткині та автори/авторки справляють вирішальний вплив на деколонізацію культури у двох напрямках: перший – це демонтаж постколоніальних наративів та їх заміна деколоніальними; і другий – це створення нових наративів, що концептуально розривають зв'язок із імперською спадщиною Росії... українське суспільство та культура сягнули етапу деколоніальності в лютому 2022 р. із початком спроб Росії здійснити повномасштабне вторгнення на територію України. Нові роботи воєнного часу, створені після початку повномасштабного вторгнення, відображають деколоніальні процеси як у документуванні воєнних

злочинів митцями/мисткинями як свідками, так і в радикальних рефлексіях щодо військового насильства» (Бедарева, 2024). Саме деколонізаційні, а не антиколоніальні та постколоніальні процеси, повинні стати основними в сучасному театральному мистецтві, що сприятиме посиленню національно-патріотичних настроїв, ствердженню національної свідомості.

М. Шкандрій та Ю. Кравченко розтлумачуючи поняття «деколоніальний», стверджують, що для формування й утвердження незалежної свідомості нації, яка зазнавала колоніальних утисків, «точкою відліку стає власна історія, культура, мова. На цьому етапі активно досліджується та конструюється власна ідентичність. Звільнивши свою уяву від обмежень, накладених імперським правлінням, ця ідентичність тепер розвиває нові, інноваційні культурні коди» (Шкандрій & Кравченко, 2024). Отже, сьогодні українська нація переживає не просто звернення до історико-культурної спадщини, а період активного формування інноваційних наративів, символів, концептів, пов'язаних з ідентичністю незалежної країни. Серед головних завдань деколонізації культурно-мистецької сфери є відновлення глибинних сенсів української культури, її автентичних сутностей, що, безумовно, посприє формуванню національної ідентичності жителів України. Подолання стереотипів, нав'язаних в імперський (за часів Російської імперії) та радянський (за сутністю також імперським, адже Радянський Союз був специфічною моделлю імперії) періоди, сприяє виявленню подібності ідей та цінностей європейської та української традицій.

Деколонізація, за М. Гарбузюк, – це «стратегія, згідно з якою ми звертаємо менше уваги на колоніальний спадок, вибудовуємо свої стратегії, на основі власної цінності. І це повноцінне вибудовування самого себе на своєму корінні. І тут, у деколонізації стратегії важливий, як виборювання своєї території для себе самих зі сходу, так і з заходу. Це не означає, що це тільки опір східному колоніальному спадку, це десь в цілому» (Гарбузюк,

Стефан & Чужина, 2022, с. 43). Вкорінення театральних вистав в українську культуру й забезпечує деколонізацію.

Важливо у процесі деколонізації позбутися наслідків колоніальних утисків, травматичного досвіду. На думку О. Гомілко, українці усвідомлюють себе як європейська нація, і йдеться не лише про ідеї та цінності, а й про антропологічні та когнітивні наслідки. Авторка зауважує, що історичні події останніх років призвели до національного пробудження українців, але надзвичайно важливою залишається проблема національного зростання та набуття сили: «Війна значно прискорює процеси деколонізації української культури, виявляючи її відкритість до європейської інтеграції та світового співробітництва. Спротив українців російській окупації став можливим завдяки нашому усвідомленню себе як європейської нації. Війна остаточно засвідчила протистояння європейських цінностей індивідуальної свободи та демократії, які сповідують українці, архаїчному духу насильства та ненависті “руського міра”» (Гомілко, 2023, с. 57).

Деколонізація проникає в усі сфери життя в Україні, але, у першу чергу, в гуманітарну та культурно-мистецьку. Специфіка таких ідей полягає у природному бажанні відмінити, скасувати всі елементи російської культури (Cancel culture). До початку повномасштабного вторгнення росії в Україну явище «кенселінгу» не набувало таких масштабів, не поширювалося на сферу міждержавних відносин, а застосовувалося на рівні окремих персоналій. Трагічні події в Україні масштабували процеси кенселінгу російської культури та деколонізації загалом. За висловом Т. Гундорової, «деколонізацію в Україні виразно спрямовано на дерусифікацію і декомунізацію, а її інструментами є топографічна революція та ревізія історіографічних наративів і культурних канонів... повномасштабна війна Росії проти України підсилила деколонізаційний дискурс не тільки в Україні та регіоні, а й за його межами» (Гундорова, 2024).

В Україні створено нормативно-правову базу деколонізаційних процесів, зокрема «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії» (2023), «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» (2023), «Про заборону пропаганди російського нацистського тоталітарного режиму, збройної агресії Російської Федерації як держави-терориста проти України, символіки воєнного вторгнення російського нацистського тоталітарного режиму в Україну» (2024), що урегульовують деколонізаційні дії та запобігають глорифікації (ушляхенню, пропаганді) російської імперської політики.

З початком повномасштабного вторгнення активізувалися процеси зміни назв культурно-мистецьких закладів, окремі елементи яких були пов'язані з культурою окупантів. Так наприкінці лютого 2022 року розпочався процес зміни назв: «Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки» перейменували на «Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки» (нову назву Міністерство культури та інформаційної політики України затвердило 8 червня 2022 року). Міністр культури та інформаційної політики О.Ткаченко зазначив: «Вилучення з назви театру слова “російський” стосується не лише зміни назви закладу, адже зміниться сам зміст його діяльності та репертуарна політика. Шанувальники театрального мистецтва зможуть переглядати якісні вистави українських та зарубіжних авторів тепер українською мовою» (Театр імені Лесі Українки перейменували..., 2022). З репертуару вилучили всі вистави за творами російської літератури, також всі російськомовні вистави. Частина вистав, що раніше грали російською, переклали українською.

З назви «Харківський академічний російський драматичний театр імені Пушкіна» 2022 року прибрали слово «російський», і лише 2024 – «Пушкіна», затвердивши офіційну назву – «Харківський академічний

драматичний театр імені Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка» (Албул, 2024). З назви Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру прибрали слово «російський», установа отримала назву «Миколаївський академічний художній драматичний театр» (реєстраційні документи отримали 28 липня 2022 року) (Історія театру. Миколаївський...).

Повномасштабне вторгнення росії в Україну посилює процеси дерусифікації репертуару, що проявилось у повсюдному перегляді репертуару, вилученні вистав, що йшли російською, або їх переклад українською. У Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки з повномасштабним вторгненням скасовано весь репертуар, але сьогодні усі вистави в театрі йдуть українською. Спочатку відновили декілька вистав, переклавши їх з російської на українську, зокрема «Джульєтта і Ромео» за Уільямом Шекспіром, «Вид з мосту» за Артуром Міллером, «Каліка з острова Інішмаан» за Мартіном Макдоною. Згодом розпочалася активна постановочна робота. За свідченням головного режисера театру К. Кашлікова, за 2023 рік у театрі створено сімнадцять вистав, серед яких твори українських авторів «Для домашнього огнища» та «Украдене щастя» за Іваном Франком, «Україна в огні» за кіноповістю Олександра Довженка (Кіхтенко, 2024).

У Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка зняті з репертуару «Ідіот» за романом Ф. Достоевського, «Великі комбінатори» за мотивами роману «Дванадцять стільців» І. Ільфа та Є. Петрова. Також вилучено вистави, автори яких відкрито пропагували радянську чи неприйнятну ідеологію, прислужилися просуванню імперських наративів та ін., зокрема «Швейк» за твором Я. Гашека «Пригоди бравого вояки Швейка», адже письменник підтримував радянську ідеологію; «Розбитий глек», «Дорога Памела», «Сірано де Бержерак», «Сторонні серед нас», «Дівка, Love story», «VERBA», «Самотня леді», «На полі крові», «Війна», «Дами і гусари» та інші (Кіхтенко, 2024).

До деколонізаційних процесів активно долучився оперно-балетний театр. Так Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка відмовився від балетів класичної спадщини П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик», що відчутно зменшило репертуар, адже ці вистави упродовж десятиліть були у постійному репертуарі театру, у тому числі й гастрольному. Редакції піддали популярний балет «Снігова королева», поставлений Аніко Рехвіашвілі 2016 року, видаливши з партитури музику російських композиторів П. Чайковського, А. Лядова, А. Рубінштейна, замінивши їх творами європейських авторів. З оперного репертуару вилучили «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського та інші опери на музику російських композиторів. У Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва відбулися подібні процеси: з репертуару вилучили балети на музику П. Чайковського, «Шехеразаду» М. Римського-Корсакова, «Попелюшка» та «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва та ін. (Кіхтенко, 2024).

Показовою для деколонізаційного мистецтвознавчого дискурсу є стаття Р. Макар «Колоніальна казка: “Вечори на хуторі біля Диканьки” в Національній опері України», що вийшла напередодні повномасштабного вторгнення 15 лютого 2022 року та виявилася пророчою. Авторка піддає нищівній критиці інтерпретування творів М. Гоголя, насиченого імперськими наративами, в українському театрі, зокрема у виставі В. Литвинова на музику Є. Станковича у Національній опері України. Мистецтвознавиця бачить у творі М. Гоголя відверте приниження українців, зверхнє ставлення до них з боку «братнього російського народу». Оцінюючи художнє осмислення твору М. Гоголя засобами хореографічного мистецтва, авторка звинувачує створювачів у відсутності акцентування та на фізичному та ідеологічному тиску з боку Російської імперії на Україну, що мало б породити несприйняття твору М. Гоголя або вираження спротиву. Р. Макар гостро критикує постановників балету

через те, що «жодної різниці між українцями у палаці та вдома немає. Це однаково легковажні, яскраво вбрані селяни, які насолоджуються сексуальною свободою і явно мають особливі контакти з потойбіччям. Більше того – сама цариця не може встояти перед Вакулою і танцює з ним пристрасний дует. І тут виникає ще одна риса, якою наділяли колонізованих “орієнталів”: надмірна сексуальність, розпусність, що викликає захват і страх одночасно. Колонії – це місце сексуальної свободи, тут можна відпочити від обмежень цивілізації та віддатися первісним інстинктам» (Макар, 2022).

Слід зауважити, що балетна вистава «Вечори на хуторі біля Диканьки» сьогодні йде в оновленій редакції, де значно посилений груповий образ козаків на шляху до цариці та у її палаці (ім'я Катерини II вилучено з переліку дійових осіб, персонаж названо «Цариця»). Танець козаків демонструє силу, героїчну незламність українців, викликає асоціації із сучасними героями, що на фронті боронять незалежність України.

О. Гресь, аналізуючи внесені до балету зміну в оптиці національно-патріотичних зрушень та деколонізаційних процесів, підсумовує: «Незважаючи на доволі високий рівень консервативності балетного мистецтва, загальна ситуація національно-патріотичного піднесення, а також потужна хвиля осмислення війни та подій української історії в хореографічному мистецтві України спонукали до перегляду усталених драматургічно-композиційних рішень балету “Вечори на хуторі біля Диканьки”, що свідчить про підвищення усвідомленості ролі мистецтва у суспільстві, відповідальності митців за формування національного світогляду» (Гресь, 2024, с. 107).

У тренді деколонізаційних процесів можна розглядати постановку балету «Лускунчик» на музику українського композитора Івана Небесного на сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва (Київська опера) у грудні 2024 року. Неокласичне

прочитання всесвітньо відомого балету П. Чайковського постановником А. Шошиним, створене до повномасштабного вторгнення, тепер виконується під музику вітчизняного композитора, написану під вже готову хореографію (Писанка, 2024).

У Київському національному академічному Молодому театрі з репертуару зняли 13 вистав за творами російських письменників: «Капітанська дочка» за О. Пушкіним, «Яма» за О. Купріним, «Жара» за І. Буніним та ін. На момент повномасштабного вторгнення до репертуару Київського академічного драматичного театру на Подолі входило лише декілька вистав російською, що були створені ще до 2014 року, зокрема «Щоденник молодого лікаря» за М. Булгаковим, «Звідки беруться діти» за А. Кримом. Вистави російською мовою та пов'язані з російською культурою вилучені з репертуару. У Київському академічному театрі «Золоті ворота» зняли вистави, де використано драматургію російських авторів: «Браковані люди», «Ілюзії», «Наташина мрія», поставлені С. Жирковим за творами В. Сигарєва, І. Вирипаєва, Я. Пулінович. З репертуару Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі Дніпра після лютого 2022 року прибрали вистави «Анна Кареніна» за Л. Толстим, «Три сестри» за М. Чеховим, «Мотузка» за М. Хейфецем (Кіхтенко, 2024).

Трансформування репертуарної політики, вилучення вистав російською російських авторів та авторів, чия діяльність резонує із сучасними подіями в Україні, ідеологічними та естетичними орієнтирами, переклад прийнятних вистав українською та інше стало свідченням деколонізаційних процесів.

Деколонізаційні процеси тісно пов'язані з євроінтеграційними, забезпечують не лише поступове звільнення від досвіду перебування у колоніальній залежності (територіальній, історико-культурній, духовній та ін.), а й входження до культурного європейського простору, природного для українців у географічному, ціннісному, мистецькому та іншому аспектах.

Л. Мельничук окреслює завдання мистецької діяльності в Україні в часі війни: «На тлі руйнувань, геноциду українців з боку росії культурна й академічна спільнота все чіткіше визначає обрії українського виміру в творчості мистців, які ще донедавна ототожнювались з російським мистецтвом або вважались інтернаціональними. Це початок шляху, на якому чекають наукові дискусії і відкриття як для внутрішньої аудиторії, так і за межами країни. Ці два завдання – деколонізація українського мистецтва і культурна дипломатія – об'єктивно перетинаються в затвердженні вагомої і самобутньої ролі української складової в європейській культурі минулого і майбутнього» (Мельничук, 2023, с. 59).

Важливими для розуміння історико-культурних аспектів деколонізаційних процесів є позиція відомого історика Ярослава Грицака, який вважає, що подолання минулого можливо лише за умови концентрування негативних аспектів, кризових явищ, що дає можливість не повільно, а доволі швидко, реагуючи на обставини, вчиняти активні дії: «Минуле не долається стратегією “руху равлика” – повільно, але впевнено. Досягнення такої амбітної мети потребує стратегії “стрибка жаби”. Цей стрибок стається не коли завгодно, а лише коли відчиняється вікно можливостей. Таким вікном є кризи, спричинені революцією, війною, загрозою зовнішньої агресії чи різкої зміни геополітичної ситуації. Тому ще однією умовою подолання минулого є наявність кризи» (Грицак, 2022, с. 393).

Деколонізаційні процеси невіддільні від процесів формування національної ідентичності, адже усвідомити та «проробити» колоніальні травми можливо лише в системі чіткого орієнтування на формування власної національної свідомості, національних цінностей, осмислення історичного минулого та бачення майбутнього крізь призму національної ідентичності. О. Сінченко та М. Гавриловська зауважують, що в Україні «процеси формування нової дослідницької мови гуманітарних досліджень

збігаються з процесами формування національної ідентичності» (Сінченко & Гавриловська, 2014, с. 113).

Від 2014 року в українському театрі відбувся, за М. Гарбузюк, «деколоніальний поворот», хоча і не дуже сміливий: «...успішним у цей період був український театр у розмові про подолання регіональних, поколіннєвих, етнічних, гендерних відмінностей, у стратегіях прийняття Іншого/Іншої, у роботі з дискурсом травми» (Паляничка, 2023). Після 24 лютого 2022 року антиколоніальна позиція українського театру стала відкритою та однозначною. Посилує таку позицію, за твердженням М. Гарбузюк, набуття театром «більшої суб'єктності у європейському просторі. Що більше український театр виходить назовні і синхронізується з культурним простором на захід від своїх кордонів, то рішучішим і незворотнішим стає цей деколоніальний проєкт» (Паляничка, 2023).

Серед вистав, де у перший же рік війни увиразнено антиколонізаційні ідеї – вистава Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки «Imperium delenda est», постдокументальна перформативна вистава «Лютий» у театрі «Варта», комедійна драма з елементами стендапу «Шмата. Одного вечора у бомбосховищі» у Львівському театрі ляльок та інші. Тут актуалізовані теми спротиву та травми, характерні саме для антиколоніального дискурсу (Паляничка, 2023).

Деколоніальний вектор увиразнений у виставі «Агора» (жанрове визначення «Питання про післязавтра») режисера Пьотра Армяновського, прем'єра якої відбулася 22 січня 2023 року у Львівському академічному драматичному театрі імені Лесі Українки (Агора). Вистава ставить питання про роль «простої» людини у сьогоденні. Актор-перфомер створює діалог з глядачем, у результаті народжується дискусія в невизначених, заздалегідь невідомих обставинах, що теж є оприявленням руйнування колоніальних шаблонів. «Агора» примушує замислитися, чи можна сьогодні в часі війни залишитися поза політикою, відсидітися в очікуванні перемоги та

подальшого процвітання. Важливо, що вистава спрямована у майбутнє на вибудовування перспектив розвитку суспільства.

Критичне ставлення до радянського минулого відтворено у виставі Івано-Франківського національного театру імені Івана Франка «Лісова пісня на полі крові» (прем'єра відбулася 26 листопада 2022 року, жанр – метаморфози душі) за Лесею Українкою в постановці Ростислава Держипільського. У центрі вистави – духовний світ людини, його трансформація. Увага до душевних порухів, процесів падіння та очищення важливе в контексті деколоніальної оптики. Адже за радянських часів формували не індивідуальну, а колективну радянську ідентичність, загальнолюдські гуманістичні цінності лише декларувалися, а фактично панувала технократична парадигма, коли цінність людського життя була знівельована. На користь того, що виставу можна розглядати як деколоніальний проєкт, виступає М. Гарбузюк: «Якщо йдеться про ціннісні системи, які транслює театр глядачеві, то достатньо поставити в центр сконструйованого на сцені світу людину, зробити його справді людиноцентричним – це вже буде деколоніальний проєкт. І неважливо, яку естетику обрав режисер. Якщо є спроба пізнати людину, її травми, страхи, неоднозначність, амбівалентність тощо – кожен обирає власну мову для створення цього послання. Свобода мови – теж ознака деколоніальності. Бо колоніальність завжди передбачає підкорення і нівелювання: чи окремої особи, чи нації» (Паляничка, 2023).

Отже, деколоніальні тенденції у поступу українського театру, що інтегрують націоцентричні орієнтування та загальногуманістичні цінності, активізувалися після початку російсько-української війни 2014 року та значно посилилися після повномасштабного вторгнення росії в Україну від 2022 року.

3.2. Національні, європейські та загальнолюдські репертуарні орієнтири у 2014–2024 роках

Театральне життя сучасності детерміновано не лише історико-політичними та соціокультурними подіями періоду, обраного для нашого дослідження, а й тими імпульсами розвитку вітчизняної культури, що виникли із народження суверенної держави Україна 1991 року, подіями Помаранчевої революції та іншими, що свідчать про посилення громадянського суспільства та формування демократичних тенденцій розвитку країни. Національно-патріотичні ідеї мали б прийти на зміну марксистській ідеології, що панувала за часів СРСР, однак такі ідеї доволі повільно набували прихильників. «Після смерті марксизму місце ідеології модернізму мав би зайняти націоналізм. З усіх “ізмів” він має найсильнішу емоційну силу. Мова тут про націоналізм не у вузькому, партійному значенні цього слова, на зразок ідеології ОУН чи сучасної української партії “Свобода”. Мова про націоналізм у широкому значенні – який би об’єднав українців понад партійними та іншими поділами. Краще тут би годилося слово “патріотизм”. Але патріотизм полягає в любові до вже існуючої країни. Націоналізм, про який ми говоримо, повинен мати візію майбутнього... Чимало сучасних українських політиків, громадських діячів та інтелектуалів розуміють потребу перезавантаження українського націоналізму», – стверджує Я. Грицак (Грицак, 2022, с. 396).

Важливим засобом поширення національно-патріотичних наративів є театр, що дозволяє транслювати ідеї у художньо-образних формах, через інтерпретування українських драматичних творів минулого й сучасності. І не обов’язково ці твори повинні містити маркери традиційної української культури (історичні персонажі та події, елементи традиційного побуту в сценографічному оформленні, музичний супровід з елементами народного мелосу та інше), а можуть відтворювати проблеми сучасності, що спрямовані на ствердження національної ідентичності сьогодні та у

майбутньому. Тобто, спрямованість у майбутнє має стати не лише політичною чи економічною стратегією, а й культурно-мистецькою. Я. Грицак вважає, «щоб подолати минуле, Україна має вийти за рамки національної історії та застосувати глобальну перспективу» (Грицак, 2022, с. 396).

Ідейно-тематичне коло, що інтерпретують твори сучасного театрального репертуару, вміщує національні, куди відносимо і деколонізаційні, а також євроінтеграційні та загальнолюдські орієнтири, що відповідає реаліям нинішнього історичного поступу України: «Свобода має дві форми: свобода від чогось – і свобода до чогось. Українська незалежність є головно свободою від Росії та радянського минулого. Вона би мала стати свободою до побудови такого суспільства, де людська гідність захищена, прагнення до справедливості не карається законом, а більшість людей живе в достатку» (Грицак, 2022, с. 396). Тобто національні, європейські та загальнолюдські цінності як історико-політичні орієнтири сучасності оприявлені в українському театральному мистецтві.

Російсько-українська війна з одного боку породила численні реакції митців на події, з іншого – розділила їх на два табори: частина культурно-мистецьких кіл вважає, що мистецтво повинно дистанціюватися від прямого відтворення воєнних подій, вдаватися лише до виховної діяльності в аспекті прищеплення високих ідеалів краси, не пов'язаних із жахіттями війни; переважна ж частина митців, знаходячись в Україні, не може залишатися байдужими, воліє провадити мистецьку рефлексію широкого діапазону (від фіксування подій війни у мистецьких творах, імітування документального відтворення до втілення творів, що через алюзії, символізм та інші художні прийоми проводять паралелі з війною). Більшість митців вважають за необхідне займати активну позицію, фіксувати злочини нападника, транслювати світу інформацію про трагедію, що відбувається в Україні, підсилюючи її художніми засобами.

М. Протас, розмірковуючи над роллю художника в часі війни, вважає «мистецькі свідчення про страждання, згуртованість і мужній опір агресору, котрий вчиняє маніакальний геноцид сучасної європейської нації, якою є українці, при цьому руйнуючи всі міжнародні норми вибудованої після Другої світової війни безпекової архітектури, мають не лише потужний інтерес в цивілізованих країнах, але слугують тим самим засобом “катування” почуттів і розуму, що через катарсис зцілює сучасне людство від байдужості комфортного споживчого буття» (Протас, 2013, с. 805). Тобто, окрім документальної та художньої цінності українського мистецтва в часі війни, що орієнтоване на донесення світу правди, вагомим є культивування загальнолюдських цінностей життя через потужний емоційний, часто шокуючий, вплив на світову спільноту.

Авторка, спираючись на праці сучасних істориків та філософів, піддає критиці тотальні європоцентричні тенденції та засвідчує «онтологічний поворот», тобто, звернення до власної історії, культури кожної нації, що є одним з векторів сучасного продуктивного поступу європейської та світової цивілізації. Мистецтвознавиця вважає, що «українське мистецтво має так само прагнути не пасивного адаптування парадигми contemporary art, некритично ідентифікуючи візуальні практики та активізм символом і дією просунутого демократизму, але сприймати вимоги сучасності в культурно-мистецької царині крізь чітке розуміння запитів індигенізму арт-епістемі, аби збагачувати цивілізаційну мультикультурну спільноту власними здобутками, що спираються на повернені в мистецтво (ресайклінг) естетичних оцінок й судження, на відновлений статус його автономності» (Протас, 2023, с. 808–809). Поєднання національних інтересів та цінностей зі світовими, формування не глобалізованого світу з втраченими національними ознаками, а мультикультурної палітри стало підґрунтям діяльності багатьох українських митців в Україні та за її межами, що не лише збагачують мистецьку палітру, а доносять власну громадянську позицію щодо воєнних подій в нашій країні.

Український театр сьогодні зосередився на створенні вистав, що відповідають сучасним викликам, увиразнюють національно-патріотичні настрої та світові тренди розвитку театрального мистецтва.

Варто зазначити, що до репертуару театрів продовжують входити вистави режисерів-корифеїв українського театру, які перетворилися на класичні (зразкові), як-от «Тев'є-Тевель» режисера Сергія Данченка, поставлена 1989 року 23 грудня 1989 (виставу знято з репертуару після смерті виконавця головної ролі Богдана Ступки у 2012 році; поновлено 2019 року Дмитром Чирипюком з Богданом Бенюком у ролі Тев'є) у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Серед вистав із багаторічним успішним сценічним життям у цьому театрі також «Мартин Боруля» (2001) та «Кайдашева сім'я» (2007) режисера Петра Ільченка. До репертуару Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької входять вистави, поставлені режисером Федором Стригуном («Наталка-Полтавка», 1991; «Сватання на Гончарівці», 2009). Сьогодні ці вистави переживають відчутне поживлення зацікавленості з боку глядачів, адже літературні твори, за якими вони поставлені, є національним надбанням, корінням, з якого живиться українське театральне мистецтво упродовж багатьох десятиліть.

Активні процеси оновлення репертуару відбуваються завдяки режисерам різних поколінь. Серед вистав, поставлених одними з перших після повномасштабного вторгнення – «Калігула» (2022) за Альбертом Камю та «Конотопська відьма» (2022) за Григорієм Квітки-Основ'яненком режисера Івана Уривського.

Перша вистава, реалізована за літературним твором світової класики, піднімає проблеми влади, диктатури, жорстокості, безкарності, тиранії, збочень, що є актуальними в усі часи, але набули особливої гостроти сьогодні, коли тирані очолюють ряд держав, а їхні абсурдні бажання та вседозволеність призводять до трагедій народів та країн.

Ю. Бентя та П. Шопін критично ставляться до запропонованих простих аналогій між путіним та Калігулою: «“Калігула” народився на хвилі дискусій про “раціональність” і психічне здоров’я Путіна – дискусій, які дуже швидко втратили свою актуальність... Проте навесні і влітку 2022 року світова громадськість і медії ще мали ілюзію, що російсько-українська війна – божевільна примха одного хворого диктатора... Мимовільне співставлення ситуації двох воєн – Другої світової і теперішньої... наражає на небезпеку хибних аналогій і невідрефлексованого використання мисленнєвих шаблонів майже столітньої давнини» (Бентя & Шопін, 2024, с. 64–65). Автори аналітичної статті вважають, що концепція вистави «виводить дискусії докола причин російсько-української війни на хибний шлях, пропонує українському суспільству ще один міф замість чесної розмови, яка мала би стати обов’язковою передумовою для перемоги українського суспільства і держави у російсько-українській війні... природа театру полягає у тому, що тут навіть найабстрактніші філософські питання потрібно ставити саме на рівні конкретних персонажів та їх взаємодії. Тому в театрі психічне цілком може пролити світло на соціальне, а історія імператора Калігули стати метафорою російської силової номенклатури» (Бентя & Шопін, 2024, с. 65).

«Конотопська відьма» є не першою виставою І. Уривського за твором української літератури: 2016 року ним було реалізоване «Украдене щастя» за Іваном Франко у Київському академічному театрі «Золоті ворота», а 2019 року – «Лимерівна» на камерній сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Т. Бойко та М. Татаренко, аналізуючи виставу «Украдене щастя», зазначають: «Режисер змодельовав перипетії відомого “любовного трикутника” у жанрі пластичної драми (хореограф Павло Івлюшкін), де кожен персонаж разом з психологічною глибиною великої людської трагедії несе спокутування власних гріхів і страху в конфігураціях ламаних рухів й тілесної експресії. Виникає відчуття, що молодий режисер узяв усе

найкраще з напрацювань видатних попередників й подав власну версію як сублімацію етнографічно-фольклорного колориту, символіки предметного світу, мелодраматичної виконавської традиції та універсальності сюжетних колізій. Дію цієї оповіді режисер помістив до класичного чорного кабінету сцени, сфокусувавши увагу на взаєминах лише головних героїв. Темний і дещо містичний акустичний простір сцени заповнюють фольклорні мелодії, які переносять глядацьку уяву до бойківського краю – історичного осердя сюжетної канви. Упродовж вистави на сцені присутні лише декілька предметів побутового вжитку: скриня, прядка, лавки, ночви, відра, які повсякчас трансформуються на інші необхідні речі, такі як піч, ліжко, стіл тощо. Особливо захоплює режисерська витівка з кількома парами чобіт, які в руках Миколи перетворюються на уявних співрозмовників-сусідів (Бойко & Татаренко, 2022, с. 130). Режисер застосував мінімалістичні засоби сценографії, майстерно вплив елементи інтерпретованого автентичного мелосу до канви вистави, винахідливо зконструював тілесно-пластичний складник. Такі експериментування будуть мати продовження у формуванні авторського постановочного стилю у реалізації національного репертуару, досягнувши свого повного розкриття у «Конотопській відьмі».

Вистава «Лимерівна» за драмою Панаса Мирного стала дебютною постановкою режисера І. Уривського на сцені театру ім. І. Франка. У його інтерпретації «українська класика відкриває свої приховані ресурси й дістає друге дихання. Образне мислення Уривського, його фірмовий кодований театр – винахідливий, інколи парадоксальний, багатий і яскравий – дуже пасує живому, насиченому, об’ємному, емоційному тексту й стилю Панаса Мирного» (Стельмашевська, 2019).

Художник та режисер створюють ще один образ, якого немає у автора п’єси – сіно, що проникає повсюдно, в усі кутки людського життя персонажів. Художник-сценограф Петро Богомазов використовує «грубі, прості, але дуже тактильні текстури сіна, дерева, полотна, гречки. Майже суцільні чорно-білі кольори з поодинокими вкрапленнями червоного – це

візуально підкреслений конфлікт і анонс майбутнього трагічного фіналу» (Стельмашевська, 2019). У виставі панує органічне злиття акторської майстерності, пластики, музичного оформлення та сценографії у реалізації трагічних подій.

«Конотопська відьма» – новітнє прочитання української класичної літератури, де Іван Уривський звертається до бурлескного жанру з усіма ознаками чарівної казки, що надихає та лякає одночасно. Особливу атмосферу створює автентичне музичне оформлення, темпераментне виконання танців (комічний гопак, пританцьовування та темпове кружляння Олени), мінімалістичне рішення костюмів та вся колірна концепція сценографічного оформлення. Театральна оглядачка М. Семенишин зазначає: «Майже виключна чорно-біла тональність вистави підкреслює казкове протистояння добра і зла, контрастуючи із підкресленою карнавальністю деяких сцен. Поряд з обрядовістю білого та чорного, ці кольори, видається, мають також інші сенси. Наприклад, жінки, вбрані у все біле, мало не зливаються із стіною, стають невидимими, хоча майже постійно присутні на сцені. Їхнє привселюдне вбивство приймається як належне. Натомість Явдоха Зубиха постає у всьому чорному, на рівні із чоловіками, але, може, тому, що саме через свою сильну, “відьомську”, волю вона не сприймається до кінця жінкою» (Семенишин, 2023).

Синтетичність вистави, яскравість та оригінальність кожного з її складників, сміливі режисерські інтерпретації, експериментальні конструктивні рішення, зокрема зі стіною, що імітує хату, блискучі акторські роботи стали запорукою успіху вистави.

Сценографічне оформлення є вагомим складником видовищних мистецтв, що не лише посилює драматичну дію як ключовий виразовий засіб драматичного театру, а й створює власну систему художніх образів, що детерміновані історико-культурними та мистецькими чинниками, зокрема й національними особливостями. Театральне мистецтво як самостійний синтетичний вид мистецтва інтегрує сценографічне

оформлення до театральної палітри, породжуючи оригінальні візуальні образи, формує специфічну атмосферу вистав, впливаючи на їх емоційність та змістовність.

Сценографічне оформлення вистав традиційно пов'язане з досягненнями науково-технічного прогресу. Сьогодні використання новітніх прийомів світлового оформлення (відеопроєкції, голограми, лазерні спецефекти, 3D-проєкції та ін.), виготовлення новітніх декорацій та іншого розширює можливості цього різновиду мистецтва. Але це не применшує значення традиційних засобів образотворчого мистецтва у створенні сценографічних рішень.

Н. Владимірова засвідчує недостатню увагу мистецтвознавців до сценографічного мистецтва, відсутності усталених методологічних підходів до художнього аналізу цього складника палітри театального дійства: «На жаль, мусимо визнати, що висвітлення останніх подій, пов'язаних з українською сценографією, та аналіз проблем сучасної сценографії, як це не прикро, унаочнив одну з найсуттєвіших проблем театральної критики, яка “загубила” декілька десятиліть сценографів. Зупиняючись на окремих персоналіях, пунктирно висвітлюючи окремі столичні або регіональні явища, ми не змогли простежити й узагальнити ті тенденції та їхній поступ, що, можливо, певною мірою спрямовували і загальний розвиток українського театру останнього часу. Ми здебільшого все ще оперуємо визначеннями: “гарний художник”, “яскрава вистава”, “красиві костюми”, ігноруючи вагу самостійного творчого мислення сценографа як співавтора вистави, який все частіше постає не тільки організатором сценічного простору, а й головним провідником та виразником ідеї, закладеної в ньому» (Владимірова, 2010, с. 231). Комплексне осмислення багатого емпіричного матеріалу з сценографічного мистецтва в українському театрі, виявлення специфіки, основних тенденцій, художніх шкіл та ін. є одним з найактуальніших завдань сучасної вітчизняної мистецтвознавчої думки.

Серед вистав, що відбивають сучасні не лише драматургічні, а й сценографічні тенденції оформлення у мінімалістичній стилістиці – вистава «Щоденники Майдану», прем'єра якої відбулася 2 грудня 2014 року на малій сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка (Слободяник, 2014). Драматург Наталя Ворожбит та режисер-постановник та автор сценографічного рішення Андрій Май пішли шляхом відсутності конструктивних декораційних рішень. Єдиний елемент, присутній на сцені, – дерев'яна іграшка коник-гойдалка. Завданням створювачів стало стирання межі між акторами та глядачами, задля чого вбрання акторів є повсякденний одяг, грим не використовується, акторська гра зорієнтована на максимальну природність (фактично, відсутність акторської гри). Учасники вистави цитують документальні свідчення учасників та свідків подій Революції Гідності на Майдані Незалежності кінця 2013 – початку 2014 років. Монологи, що проголошують актори, розповідають про роль Майдану в їхньому житті, трансформацію життєвих орієнтирів. Автори вважають, що вистава обов'язково примусить глядачів рефлексувати, а відкладати осмислення сучасності не варто, бо у динамічному світі запізнення може бути катастрофічним, може унеможливити опрацювання травматичного досвіду. «Щоденники Майдану» є ідеальним зразком «сучасного мистецтва: вистава не пропонує глядачеві готові догматичні відповіді, а, навпаки, задає їх, провокуючи всім разом і кожному наодинці з собою поміркувати на хворобливу для багатьох тему» (Слободяник, 2014). Вистава ніби проклала шлях до постановок, створених подібним методом, що висвітлюють документальні події російсько-української війни від 2014 року.

Вистава розігрується на тлі дзеркального заднику, в якому відбиваються актори та глядацький зал. Сценографія організована таким чином, що всі присутні на сцені та в залі стають елементами сценографії, глядачі перетворюються на учасників вистави. Реалістичність також досягається завдяки відсутності світлових спецефектів (театральне

освітлення відсутнє, створено ситуацію єдності простору акторів та глядачів).

Дзеркальне оформлення також застосовано у виставі «Сон» за мотивами творів Т. Шевченка, поставленій 2014 року на сцені Київського Театру юного глядача режисером В. Гиричем, художником по костюмах К. Кравець, сценографом М. Френкелем. Фабула вистави побудована на фрагментах поезій Т. Шевченка, де відтворено протистояння України та росії як різних національно-культурних утворень з різним менталітетом, громадянськими орієнтирами, суспільними цінностями.

Основною декораційною конструкцією став двоярусний вертеп зі сходами, що обертався навколо. Двоярусність є своєрідною проєкцією ієрархією стосунків між героями п'єси. Героїв поезій перенесено у сучасність. Вони виносять шини, складають на авансцені. На екрані демонструються хроніки з Майдану. Дзеркальне оформлення сцени створює ілюзію безкінечності та великої кількості героїв у сценічному просторі.

Оригінальність режисури – введення трьох виконавців ролі Т. Шевченка у дитячому, юнацькому та дорослому віці – спрямована на подолання стереотипного сприйняття образу поету. Л. Танюк зазначає: «Починається вистава з того, що через глядачеву залу на сцену вибігають актори з шинами в руках, створюється момент хаосу. У збентеженому й розгубленому натовпі людей зринають пророчі рядки поета. В кожного персонажа інтоновані по-своєму – невпевнено, гучно, напівшепотом... Візуальний ряд складають документальні кадри з подій революції Гідності на Майдані. У дзеркальних модулях на сцені відображення подвоюється і в такий спосіб ефект масштабності наяву. Це підсилює дію, навіть гіперболізує в сценах чванства російських царів... Оригінальна сценічна інтерпретація творів режисером Віктором Гиричем проектує потужну мислеформу про значущість нації, її велетів духу, її нездоланність» (Вистава «Сон»...).

Серед вистав, де використано оригінальне сценографічне оформлення в умовах театрального майданчику з відсутніми кордонами між сценою та глядачами, є вистава Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» (ангажементного театру) «Будинок на кордоні», прем'єра якого відбулася 16 лютого 2015 року за п'єсою польського драматурга Славоміра Мрожека. Режисер-постановник та автор сценографії вистави Антон Романов, який характеризує виставу як «реальний абсурд на одну дію без антракту та поклону». П'єса європейського автора, що розповідає про події напередодні розподілу Польщі перед початком Другої світової війни, адаптована до сучасних історико-політичних подій в Україні. «У постановці нібито не акцентується увага на кримській та донецькій проблемі, але з перших хвилин глядачеві стає зрозуміло, про що саме йдеться у постановці», – зазначено на сайті театру «Сузір'я» (Стойко, 2015).

Глядачі сидять з обох боків від сценічного майданчика, вони дивляться один одному в очі. Події вистави розгортаються між глядачами, а також навколо них. Зруйновано «четверту стіну», глядачі беруть участь у виставі.

За сюжетом, через будинок пересічної родини прокладається міждержавний кордон, що суголосно із сучасними подіями в Україні. За задумом А. Романова, будинок стоїть на межі анексованого Криму та материкової України. У виставі використано інтерактивні прийоми взаємодії з глядачами: інтерв'ювання про політичні погляди, імітація обшуку речей, залучення в якості свідків при допиті героїв вистави.

Сценічне оформлення складає великий подіум посередині, що за задумом постановників перетворюється на стіл, на ліжку, на дві барикади. Символічним елементом художнього оформлення вистави стає обмежувальна стрічка, яка на початку обмежує лише ігровий майданчик, але упродовж вистави зона, охоплена стрічкою, збільшується, до неї залучають весь глядацький зал, тим самим демонструючи ситуацію

невідворотності участі у воєнних подіях, неможливості залишатися осторонь трагедій, спричинених війною. Взаємодія акторів та глядачів стає рушійною силою драматургії вистави, глядачі стають активними учасниками подій п'єси, вони ніби перетворюються на учасників дипломатичного та воєнного конфліктів.

Діапазон ролей сценографічного оформлення в сучасних виставах коливається від прикрашального складника до самостійного виразового засобу, що доволі часто не просто створює власну художньо-образну реальність, а є ідейним та художньотворим ядром вистави. «Пропоную дивитися на митців, твори яких допомагають нам проникнути у філософію та реконструювати “заповідний сенс” багатьох вистав, що вже стали надбанням історії, з позиції західноєвропейських практиків, які ще на початку минулого століття вживали таке визначення – Художник простору. Того простору, що, виявляючи авторське начало митця, проектуючись у безкінечність, часто-густо руйнує координати сценічного твору, виступає не стільки його організатором, скільки виявом самостійного, неординарного мислення, виразником не стільки засобів, як ідеї» (Владимирова, 2010, с. 232).

Варто наголосити на тому, що доволі частою практикою у сучасному театрі є розроблення сценографії режисерами. «Сценографічна режисура може виявлятися не лише у співпраці режисерів зі сценографами, а й у поєднанні цих двох професій в одній особі – чи в особі режисера, чи в особі сценографа, конструктора, дизайнера», – акцентує на таких процесах В. Пацунов (Пацунов, 2021, с. 263). І А. Май у виставі «Щоденники Майдану», і А. Романов у «Будинку на кордоні» є авторами не лише режисерського рішення, а й сценографічного.

Сьогодні у багатьох виставах саме сценографія стає ідейним, змістовим, емоційним, за висловленням В. Пацунова «конституційним», стрижнем вистави. Відомий режисер називає таку роль сценографії у виставі «образно-дійовою сценографічною режисурою» (Пацунов, 2021,

с. 266). І таке ставлення до сценографії сучасних вистав є цілком виправданим, адже вона все частіше виконує функції не лише організації театрального простору у відповідності до історико-культурного контексту подій та засобу посилення видовищності, а виступає одночасно самостійним, органічно вплетеним у систему вистави, складником, здатним формувати та множити художні образи. Опанування режисерами сценографічного інструментарію, на думку В. Пацунова, з якою повністю погоджуємося, є перспективним, відповідає сучасним тенденціям розвитку театрального мистецтва на шляху збагачення засобів виразовості.

Український вектор репертуару Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки втілено у постановках за творами української класичної літератури: «Для домашнього вогнища» (режисерка Ольга Гаврилюк, 2022) та «Украдене щастя» (режисер Євген Храмцов, 2023) за Іваном Франком; «Україна в огні» за кіноповістю Олександра Довженка (режисер Євген Храмцов, 2022).

Унікальною виставою, що збагатила репертуар театру імені Лесі Українки, став «Отелло» за В. Шекспіром у постановці Д. Петросяна, прем'єра якої відбулася 27 квітня 2024 року. Жанр вистави режисер визначив як «казка на дві дії», що дозволяє дистанціювати героїв від реальності. «Проте, – за свідченням М. Ткач, – вистава Давіда Петросяна розповідає про реальні проблеми саме нашого суспільства та його хронічні вади... Ревнощі, маніпуляції, недовіра, неприйняття не зникли, а набули нових форм та проявів. А зовнішні обставини тільки загострюють ці проблеми. Ця вистава, зокрема про те, з якими наслідками війни ми стикаємося вже зараз та що нас може чекати після її завершення» (Ткач, 2024, с. 9). Режисер, переосмислюючи всесвітньовідому трагедію, не лише реалізовує високохудожні постановочні рішення (інтонаційні та акторські акценти, мізансцени, пластика, сценографія, музичне оформлення та ін.), піднімаючи вічні проблеми життя та смерті, відданості та зради, а й

усвідомлює сучасний контекст, привносячи алюзійно, напівнатяками проблематику сьогодення.

Погоджуємося з М. Ткач, яка вважає, що в «інакшості», розгубленості Отелло після повернення з війни, можна побачити алюзії на нинішню війну: «Наші солдати повертаються і будуть повертатися з фронту. Часто їхня психіка зруйнована, у них проблеми з розумінням світу та свого місця в ньому. Недовіра, агресія, підвищена чутливість. І завжди знайдуться ті, хто захоче цим скористатись. Отже це проблема не лише ветеранів, а й середовища, в яке вони повертаються» (Ткач, 2024, с. 9).

Актуалізація світової класики через відрефлексування тем та образів крізь призму вітчизняного контексту дозволяє інтегрувати в одному творі ідеї про важливість національних, європейських та загальнолюдських цінностей.

Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року спричинило черговий колапс, вихід із якого театральні колективи шукали і шукають досі, прикладаючи чимало креативних ідей та зусиль. Завдяки цьому, незважаючи на всі труднощі воєнного життя, спостерігаємо театральний «бум» як з боку творців (театрів, постановок, режисерів), так і зростання інтересу до театального мистецтва з боку реципієнтів, глядачів. Підтвердженням цьому сьогодні є переповнені глядацькі зали, ажітаж довкола купівлі квитків на вистави, самі театральні постановки, які із популярних перетворюються на легендарні. Така зацікавленість глядача, безсумнівно, впливає на кількість і якість постановок і навзаєм, автори спектаклів виховують естетичні смаки глядача.

Театральні репертуари зростають, оновлюються, розширюються у відповідь на запити суспільства. Як зазначає директор та художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Євген Нищук, «це правда, великий запит на театр є зараз усюди, і він, як не дивно, спричинений війною. Театральні вистави дають живу емоцію акторів, дають сміх і плач, дають усі оті граничні стани, у яких ми зараз живемо,

постійно відчуваючи біль, але водночас прагнучи хоч якоїсь радості. Мені здається, через свою живу енергію театр став навіть цікавішим для людей, ніж кіно» (Кошкіна & Білаш, 2024).

Шалена популярність театрального мистецтва в Україні сьогодні, в часі війни, без сумніву пов'язана з актуалізацією екзистенційних проблем, які постають перед кожною людиною все частіше. Також відомо, що театр це спосіб «лікування» спільноти від незгод реального життя, можливість зануритися хоч на короткий час в паралельну реальність, відсторонитися від буденних проблем. Окрім цього, мистецтво, театральне особливою мірою, за своєю сутністю здатне об'єднувати, гуртувати спільноту. Як доречно зауважує С. Стоян, «можна сказати, що в будь-який час ситуація війни максимально загострює та активізує художню творчість, виводячи її на зовсім інший рівень відображення реальності – як внутрішньої, так і зовнішньої. Окрім візуалізації глибокопсихологічних станів, відображення екзистенційних переживань, мистецьке життя – особливо сучасне – набуває потужного соціального пафосу, демонструючи творчу співпричетність до загальнонаціонального спротиву, об'єднуючи мистецьку спільноту навколо спільних цілей та ідей визволення від загарбників» (Стоян, 2022, с. 122). Очевидно, всі ці фактори в сукупності сприяють вартісності театрального мистецтва для сучасного українського глядача.

Тенденції, які в театральному мистецтві спостерігаємо сьогодні, виявляються в оновленні репертуару, актуалізації тематики постановок відповідно до запитів доби. Варто відмітити факт того, що комедії, які завжди були затребувані в репертуарі, зараз поступаються драматичним постановкам. Це означає, що український глядач приходить до театру не лише, щоб відпочити і розважитися, а й обмірковувати такі болючі сьогодні проблеми війни, вірності і зради, відваги та страху, корупції та чесності, людяності у всіх її проявах. Тобто, національна та загальнолюдська проблематика стають стрижнем сучасних театральних наративів.

Співпраця з іноземними митцями, про яку вже було неодноразово зазначено, також є ознакою спорідненості естетико-художніх та ідейних орієнтирів митців цивілізованих країн Європи та світу. До прикладу, в київському Театрі на Подолі поставили свої спектаклі литовська режисерка Андра Каваляускайте («Сон в літню ніч»), американський драматург і режисер Річард Нельсон («Тускульські бесіди»), у львівському Національному академічному театрі імені Марії Заньковецької – відомий литовський режисер Оскар Коршуновас («Тартюф»). Така співпраця та успіх цих вистав у глядачів свідчить про близькість для українців не лише національної драматургії, а й європейської та, ширше, світової.

Отже, запорукою успіху сучасного українського театру є не лише плекання національних ідеалів, а й орієнтування на європейські та загальнолюдські цінності, що, попри трагічність воєнного часу, сьогодні з успіхом реалізує вітчизняний театр.

Висновки до третього розділу

У першому підрозділі проаналізовано деколонізаційні тенденції в театральному мистецтві України.

Здобуття Україною незалежності 1991 року відкрило перед країною потенційні можливості позбавитися колоніальної залежності від росії, що тривала в імперський та радянський періоди. Але ці процеси не набули інтенсивності в культурно-мистецькому просторі, у тому числі й у театрі, і лише початок російсько-української війни 2014 року примусив замислитися над наслідками колоніальної залежності від росії, а з початком повномасштабного вторгнення проблема необхідності деколонізації постала особливо гостро, стала усвідомленою більшістю громадян України.

Деколонізація передбачає звільнення від колоніалізму та створення нової реальності з перспективними векторами розвитку, спрямованими на трансформування сьогодення та майбутнього. Серед головних завдань деколонізації культурно-мистецької сфери є відновлення глибинних сенсів української культури, її автентичних сутностей, що, безумовно, посприяє формуванню національної ідентичності жителів України. Подолання стереотипів, нав'язаних в імперський (за часів Російської імперії) та радянський (за сутністю також імперським, адже Радянський Союз був специфічною моделлю імперії) періоди, сприяє виявленню подібності ідей та цінностей європейської та української традицій.

Трагічні події в Україні масштабували процеси кенселінгу російської культури та деколонізації загалом. В Україні створено нормативно-правову базу деколонізаційних процесів, зокрема «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії» (2023), «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» (2023), «Про заборону пропаганди російського нацистського тоталітарного режиму, збройної агресії

Російської Федерації як держави-терориста проти України, символіки воєнного вторгнення російського нацистського тоталітарного режиму в Україну» (2024), що урегульовують деколонізаційні дії та запобігають глорифікації (ушлявленню, пропаганді) російської імперської політики.

З початком повномасштабного вторгнення активізувалися процеси зміни назв культурно-мистецьких закладів, окремі елементи яких були пов'язані з культурою окупантів («Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки» перейменували на «Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки»; «Харківський академічний російський драматичний театр імені Пушкіна» перейменували (у два етапи: 2022 – прибрали «російський», 2024 – «імені Пушкіна») на «Харківський академічний драматичний театр імені Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка»; «Миколаївський академічний художній російський драматичний театр» – на «Миколаївський академічний художній драматичний театр»).

Трансформування репертуарної політики, вилучення вистав російською російських авторів та авторів, чия діяльність резонує із сучасними подіями в Україні, ідеологічними та естетичними орієнтирами, переклад прийнятих вистав українською, стало свідченням деколонізаційних процесів.

Деколонізаційні процеси тісно пов'язані з євроінтеграційними, забезпечують не лише поступове звільнення від досвіду перебування у колоніальній залежності (територіальній, історико-культурній, духовній та ін.), а й входження до культурного європейського простору, природного для українців у географічному, ціннісному, мистецькому та іншому аспектах.

Важливими для розуміння історико-культурних аспектів деколонізаційних процесів є теза про можливість подолання минулого лише за умови концентрування негативних аспектів, кризових явищ, що

дає можливість не повільно, а доволі швидко, реагуючи на обставини, вчиняти активні дії (Я. Грицак).

Деколонізаційні процеси невіддільні від процесів формування національної ідентичності, адже усвідомити та опрацювати колоніальні травми можливо лише в системі чіткого орієнтування на формування власної національної свідомості, національних цінностей, осмислення історичного минулого та бачення майбутнього крізь призму національної ідентичності.

Від 2014 року в українському театрі відбувся «деколоніальний поворот» (М. Гарбузюк). Після 24 лютого 2022 року антиколоніальна позиція українського театру стала відкритою та однозначною.

У другому підрозділі узагальнено репертуарні орієнтири українського театру у 2014–2024 роках: національні, європейські, загальнолюдські.

Наголошено, що важливим засобом поширення національно-патріотичних наративів є театр, що дозволяє транслювати ідеї у художньо-образних формах, через інтерпретування українських драматичних творів минулого і сучасності. І не обов'язково ці твори повинні містити маркери традиційної української культури (історичні персонажі та події, елементи традиційного побуту у сценографічному оформленні, музичний супровід з елементами народного мелосу та інше), а можуть відтворювати проблеми сучасності, що спрямовані на ствердження національної ідентичності сьогодні та у майбутньому. Тобто, спрямованість у майбутнє має стати не лише політичною чи економічною стратегією, а й культурно-мистецькою. Ідейно-тематичне коло, що інтерпретують твори сучасного театрального репертуару, вміщує національні, куди відносимо і деколонізаційні, а також євроінтеграційні та загальнолюдські орієнтири, що відповідає реаліям нинішнього історичного поступу України.

До репертуару театрів продовжують входити вистави режисерів-корифеїв українського театру, які перетворилися на класичні (зразкові), як-от «Тев'є-Тевель» С. Данченка (1989, у редакції), «Мартин Боруля» (2001) та «Кайдашева сім'я» (2007) П. Ільченка, «Наталка-Полтавка» (1991) та «Сватання на Гончарівці» (2009) Ф. Стригуна.

Активні процеси оновлення репертуару відбуваються завдяки режисерам різних поколінь (корифеї, середнє покоління, режисери-експериментатори). Спостерігаємо зростання нового покоління талановитих, неординарно мислячих, успішних режисерів, як-от Іван Уривський, Давид Петросян, Тамара Трунова, Максим Голенко, Оксана Дмитрієва, Ростислав Держипільський, постановки яких глибокі за сенсом, естетичні за формою, сучасні у плані застосування творчих методик, формування мистецького наративу.

Український театр сприяє формуванню української ідентичності, зорієнтованої сьогодні на національні, європейські та загальнолюдські цінності (свобода, демократія, повага до людини, верховенство права, справедливість, толерантність та ін.). Сучасні українські режисери переосмислюються крізь призму героїки та трагедії російсько-української війни українську та світову класику. Сучасна українська драматургія тяжіє до документального театру, однак не обмежується воєнною тематикою, піднімаючи загальнолюдські проблеми, але відрефлексовуючи їх в контексті української суспільної проблематики.

ВИСНОВКИ

У дисертації проведено комплексний аналіз творчо-організаційних процесів в українському театрі в часі російсько-української війни 2014–2024 років. У відповідності до мети та поставлених завдань дисертації за результатами проведеного дослідження можна зробити такі висновки:

1. Ґрунтуючись на історіографічному аналізі, можна стверджувати про активізацію в останні роки міждисциплінарних досліджень з проблем українського театру, вихід за межі вузькофахової проблематики історії, теорії та практики сценічного мистецтва, що сьогодні входить не лише до мистецтвознавчого, а й культурологічного, філософського, психологічного та інших дискурсів і свідчить про відбиття загальносвітових тенденцій «розгерметизації» гуманітарних дисциплін.

Осмислення культурно-мистецьких феноменів сучасності, до яких відносимо творчо-організаційні особливості поступу українського театру в часі російсько-української війни 2014–2024 років, є складним завданням, зважаючи не лише на трагічність подій та історико-політичну кризову ситуацію, а й на невіддаленість у часі та відсутність усталених підходів до тлумачення фактів. Однак таке рефлексування є важливим для ствердження вагомості сучасного періоду у театральному континуумі, стратегічного та короткострокового планування творчо-організаційних процесів.

Доволі умовно історіографічний корпус дисертації можна диференціювати за групами: фундаментальні праці, що складають методологічне підґрунтя дослідження творчо-організаційних процесів у театрі (І. Безгін, О. Клековкін, А. Лягущенко та ін.); наукові публікації теоретиків та практиків театральної справи, де проаналізовано різні аспекти функціонування українського театру в часі російсько-української війни (Ю. Бентя, О. Бондарева, С. Васильєв, Г. Веселовська, А. Лягущенко,

І. Чужинова, К. Юдова-Романова та ін.); публіцистичні матеріали у науково-популярних журналах театральної тематики, суспільно-політичних масмедіа, на спеціалізованих інформаційних сайтах, у блогах про театральне життя України та ін.

Сучасний науковий дискурс українського театру в часі російсько-української війни від 2014 року знаходиться у стадії формування, налічує незначну, порівняно з публіцистичним, кількість праць. Одночасно масмедійні платформи (газети, журнали, сайти та ін.) стали майданчиками для оприлюднення рецензій та наукових аналітичних матеріалів провідних театрознавців (Г. Веселовська, А. Гайшенець та ін.), що свідчить про позитивні тенденції розширення меж театрознавства, поживавлення та популяризацію театральної критики.

2. Проаналізувавши перебіг подій у театральній сфері України під час російсько-української війни (від 2014 року), запропоновано періодизацію:

– 2014 – 2020 рр. – процеси релокації митців та театрів, поживавлення євроінтеграційних процесів та міжнародного співробітництва у театральній сфері загалом, актуалізація національно-патріотичної тематики через репертуарну політику, активізація новітніх театральних жанрів (документальний театр, VR-театр, імерсивний театр) та ін., що детерміновано подіями Євромайдану та російсько-української війни на сході України (АТО, згодом ООС);

– 2020 – 24 лютого 2022 р. – стагнація театального життя в умовах жорсткого карантину у зв'язку з пандемією COVID-19; опанування новітніх комунікативних технологій та експериментування з онлайн трансляваннями вистав; адаптування до карантинних вимог демонстрування вистав у період послаблення обмежень; вкорінення воєнної тематики у фестивальній та проєктній діяльності, зокрема у практиці репертуарних театрів та ін. Верхня межа періоду – дата

повномасштабного вторгнення росії в Україну, що паралізувала діяльність культурно-мистецької сфери;

– від 24 лютого 2022 р. до сьогодні – функціонування театрів в умовах гарячої фази російсько-української війни після повномасштабного вторгнення: активна волонтерська та благодійна діяльність театрів з метою військової та гуманітарної допомоги; масова релокація митців та театрів із зон бойових дій; активізація деколонізаційних процесів, зокрема переведення репертуару театрів на українську мову; відміна творчості представників країни-агресора та прибічників російських колоніальних поглядів на Україну, що спричинило трансформування репертуару українського театру; перетворення міжнародного співробітництва на вагомий інструмент поширення інформації про російсько-українську війну та стимулювання допомоги Україні в боротьбі з агресором та ін.

3. На основі аналізу проектної діяльності у сфері театрального мистецтва констатовано, що мистецькі проекти з їх орієнтуванням на новітність засобів, презентуванням культурної спадщини та сучасних мистецьких досягнень, стали своєрідним показником трансформування усталених способів художньої комунікації та розбудови мистецьких форм, урізноманітнення естетичних орієнтирів. Проектна діяльність сьогодні сприяє не лише розбудові вітчизняного театрального простору, а й є потужним інструментом міжнародної культурної дипломатії та інтегрування українського мистецького продукту в світовий контекст. Серед важливих інституцій сфери культурно-мистецької проектної діяльності, що базуються на новітніх менеджментських механізмах, – державні та недержавні організації і фонди, зокрема Український культурний фонд (УКФ), що від 2018 року на конкурсній основі підтримує, зокрема, інноваційну за темами, формами та організаційно-управлінськими методами реалізації театральну проектну діяльність у різних регіонах України.

4. Одним з наслідків російсько-української війни є вимушені релокаційні процеси на інституційному (культурно-мистецькі установи, театри та ін.) та персональному (співробітники театрів) рівні, що активізувалися після повномасштабного вторгнення. Релокація, підтримана державою, стала одним з чинників формування національного театрального середовища в часі війни, забезпечивши можливість збереження, створення, поширення та популяризацію релокантами театральних вистав в Україні та за її межами.

У дисертації проведено порівняння процесів переміщення театрів під час Другої світової війни та російсько-української війни, виявлено подібні процеси (активізація постановочної роботи, актуалізація національно-патріотичної тематики у репертуарі, створення концертних програм і благодійні виступи та ін.), але наголошено на специфічності сучасної релокації через її етапність (на початку російсько-української війни та після повномасштабного вторгнення) та довготривалість.

5. Продемонстровано, що кризові процеси виступили каталізатором важливих деколонізаційних зрушень в українському театрі: поживавлення деколонізаційних процесів пов'язано з початком воєнних дій на сході України 2014 року, їх активізація – з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну. Деколонізаційні тенденції в українському театрі увиразнені не лише у процесах масштабування кенселінгу російської культури, а й у створенні інноваційних наративів та концептів, пов'язаних з формуванням національної ідентичності, зокрема шляхом звернення до театральної спадщини, актуалізації української класичної драматургії у репертуарі театрів та театральній проєктній експериментальній діяльності. Відновлення глибинних сенсів української культури, її аутентичних сутностей через театральне мистецтво та формування сучасного оригінального обличчя українського театру є одним з головних завдань його деколонізації. Подолання стереотипів, нав'язаних в імперський (за часів Російської імперії) та радянський (за часів СРСР) періоди, сприяє

виявленню подібності ідей та цінностей європейської та української традицій, сприяє активізації євроінтеграційних векторів та орієнтування на світове співробітництво.

6. Доведено, що український театр як соціокультурний феномен є вагомим чинником формування української ідентичності, орієнтованої сьогодні на національні, європейські та загальнолюдські цінності (свобода, справедливість, толерантність та ін.). Вони переосмислюються крізь призму героїки та трагедії російсько-української війни і втілюються (явно чи латентно, алюзійно, символічно) у сучасному репертуарі українського театру. Репрезентація системи цінностей відкриває шлях до подолання культурних травм, спричинених війною.

Сьогодні серед основних репертуарних масивів в українському театрі можна виокремити традиційні та відрефлексовані в контексті актуальної суспільної проблематики, новітніх засобів музичного та сценографічного оформлення та ін. вистави за творами української та світової класичної літератури. Українські драматурги в останнє десятиліття звернулися до героїзму та буденності воєнної дійсності, еволюціонуючи у своїй творчості від документальних узагальнень до усвідомленого різножанрового опрацювання воєнних та колоніальних травм, ставши унікальним явищем не лише українського, а й світового театрального мистецтва.

Режисерська практика сучасного українського театру базована на взаємодії творчого доробку різних поколінь митців: сьогодні до репертуару входять вистави корифеїв (С. Данченко, Ф. Стригун та ін.), середнього покоління (Д. Богомазов, П. Ільченко, В. Малахов, С. Мойсєєв, Д. Чирипюк та ін.), режисерів «нової хвилі» (М. Голенко, Р. Держипільський, О. Дмітрієва, С. Жирков, Д. Петросян, Т. Трунова, І. Уривський та ін.).

Дисертація не вичерпує всіх аспектів проблеми творчо-організаційних практик у часі російсько-української війни, а є одним з перших кроків на шляху концептуалізації поступу українського театру в

останнє десятиліття. Серед перспективних напрямів подальших досліджень – виявлення ролі театру в подоланні травматичного досвіду (воєнного, колоніального); порівняння деколоніальних практик в українському та інших національних театрах; з'ясування особливостей фестивального театрального руху під час війни; виявлення ролі Національної спілки театральних діячів України у розбудові вітчизняного театру та значення митецьких премій (фестиваль-премія «ГРА», Шевченківська премія, Премія імені Леся Курбаса, «Київська пектораль» та ін.); характеристика впливу українського театру на театральну культуру за кордоном та інше.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агора. *Афіша. Театр Лесі Українки*. URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/agora/>
2. Албул С. У Харкові колишній драмтеатр імені Пушкіна перейменували на честь Квітки-Основ'яненка. *Lb.ua*. 28.11.2024. URL: <https://surl.li/wcodyy>
3. Ангелова А. Етнорелігійні витоки театральних забобонів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 150–155.
4. Антонович Д. Український театр. *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Упор. С. В. Ульяновська. Київ : Либідь, 1993. URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult23.htm>
5. Апчел О. Про український театр і про те, як його змінила війна. *LB.ua*. 19.03.2023. URL: https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo.html
6. Архів проєктів УКФ. *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/archive>
7. Безгин И. Объект управления – театр: Опыт комплексного исследования. Киев : Мистецтво, 1976. 200 с.
8. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок : нариси. Київ : ВВП «Компас», 2005. 544 с.
9. Безгін І., Семашко О., Юдова-Романова К. Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин. Київ : ВПП «Компас», 2006. 368 с.
10. Бентя Ю., Шопін П. Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 61–74.

- 11.Бенюк Б.-Г. Інноваційні підходи в арт менеджменті. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези III Міжнародної наукової конференції, Київ, 16–17 листопада 2021 р. Київ : НАМУ, 2021. С. 30–32
- 12.Бенюк Б.-Г. Методології управління проєктами та можливості їх використання в організації роботи театральної установи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82, т. 1. С. 89–94. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-13>
- 13.Бенюк Б.-Г. Неформальна мистецька освіта: досвід Київської театральної акторської майстерні КАТЕАМ. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 червня 2022 р. Київ : КНУКІМ, 2022. С. 19–21.
- 14.Бенюк Б.-Г. Світоглядотворча місія театального мистецтва. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали II Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 березня 2023 р. Київ : КНУКІМ, 2023. С. 22–24.
- 15.Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 451–457. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322930>
- 16.Бенюк Б.-Г. Український театр у часи суспільних криз: креативність і новаторство як шлях розвитку. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 35. С. 64–70. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318078>
- 17.Бедарева С. Від стану постколоніальності до деколоніальної ситуації. *Український деколоніальний глосарій*. 2024. URL: <https://decolonialglossary.com.ua/from-the-postcolonial-condition-uk>
- 18.Бітаєв В., Корнієнко В., Мосенкіс Ю. Ідея героїчного театру в добу змагань за націю і державу. *Мистецтво в обороні* : колективна

- монографія / Національна академія мистецтв України. Київ : Фенікс, 2024. С. 937–942.
- 19.Бойко Т., Татаренко М. Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2022. Т 5, № 2. С. 127–136.
 - 20.Бундзяк К. H-Effect: війна на Донбасі. *Збруч*. 11.11.2020. URL: <https://zbruc.eu/node/101540>
 - 21.Васильєв С. Театр болю та мужності. *Мистецтво в обороні : колективна монографія / Національна академія мистецтв України*. Київ : Фенікс, 2024. С. 41–46.
 - 22.Васильєв С. Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 50–57.
 - 23.Великий тлумачний словник сучасної української мови. Укладач і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
 - 24.Веселовська Г. І. Постколоніальний дискурс в інсценізаціях сучасної української прози театрами України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2019. Т. 2, № 1. С. 73–85.
 - 25.Веселовська Г. Між шлягером і шедевром. *Критика*. 2022. № 3–4. С. 16–18. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/mizh-shliagerom-i-shedevrom>
 - 26.Веселовська Г. Прощання з тілом. Українська драматургія від 24.02.2022. *Мистецтво в обороні : колективна монографія / Національна академія мистецтв України*. Київ : Фенікс, 2024. С. 131–154.
 - 27.Веселовська Г. Театр і війна: поєднання іронії, трагізму та стійкості. *Український тиждень*. 15.08.2024. URL: <https://tyzhden.ua/teatr-i-vijna-poiednannia-ironii-trahizmu-ta-stijkosti/>

- 28.Веселовська Г. Театральне життя України під час війни. Рік 2023. *Український тиждень*. 21.07.2023. URL: <https://tyzhden.ua/teatralne-zhyttia-ukrainy-pid-chas-vijny-rik-2023/>
- 29.Веселовська Г. Український театр у 2023 році: сподівання, реальність, жанри й фестивалі. *Український тиждень*. 26.12.2023. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-2023-rotsi-spodivannia-realnist-zhanry-j-festyvali/>
- 30.Веселовська Г. Український театр у 2024 році: ризики, втрати і перемоги. *Український тиждень*. 30.12.2024. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-2024-rotsi-ryzyky-vtraty-i-peremohy/>
- 31.Веселовська Г. Український театр у часі війни. *Український тиждень*. 16.11.2022. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/>
- 32.Винниченко С. Підсумки 2023. Версія «Театральної риболовлі». *Театральна риболовля : Блог про театральне життя України*. 01.01.2024. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/results/result-2023/>
- 33.Вистава «Сон» за творами Тараса Шевченка. *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/vistava-son-za-tvorami-tarasa-shevchenka/>
- 34.Вистави. *Сумський національний театр ім. М. Щепкіна : офіційний сайт*. URL: <https://musicdrama.com.ua/genre/vystavy/>
- 35.Владимирова Н. Сценографічний вектор сучасного українського театру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 228–232.
- 36.Гайдабура В. Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. 224 с.

- 37.Гайшенець А. «Погані дороги». Війна без війни. *Lb.ua* 02.10.2018.
URL:
https://lb.ua/culture/2018/10/02/408946_pogani_dorogi_viyna_bez_viyni.html
- 38.Гайшенець А. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років. *LB.ua*. 25.12.2019. URL:
https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html
- 39.Галас А. Відображення колективної травми в українській драматургії періоду повномасштабної війни (2022–2024). *Просценіум*. № 1–2 (68–69) 2024. С. 22–28. URL: <https://proscenium.lnu.edu.ua/art-war-we/vidobrazhennia-kolektyvnoi-travmy-v-ukrainskiy-dramaturhii-2022-2024/#>
- 40.Галерея Сценографії. Дівчина з Хіросіми, яку лякає грім / Hiroshima Girl is Afraid of Thunder (teaser). *Youtube*. 27.10.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nQlkMqX3M7w>
- 41.Гарбузюк М., Стефан О., Чужина І. Деколонізація національної акторської школи. Теоретично-практичні виміри. *Просценіум*. 2022. № 1–3(62–64). С. 42–49.
- 42.Гендиректор та художній керівник Львівської опери став лауреатом Національної премії імені Тараса Шевченка. URL: <https://loda.gov.ua/news/130613>
- 43.Говорить Суханов. У чому феномен «Конотопської відьми»? Іван Уривський про український театр, страхи та кохання. 18.02.2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RJ5czf07fE8>
- 44.Гомілко О. Деколонізація української культури: політика воук чи національне пробудження? *Філософська думка*. 2023. № 3. С. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.15407/fd2023.03.049>

- 45.Горбенко А. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
- 46.Горlach П. Театр на лівому березі везе до Європи виставу «Погані дороги». *Суспільне. Культура*. 28.04.2022. URL: <https://suspilne.media/culture/233507-teatr-na-livomu-berezi-veze-do-evropi-vistavu-pogani-dorogi/>
- 47.Грабченко Н. Вони тут і зараз пишуть про війну! Що відбувається «за лаштунками» IV Лабораторії драматургії? *Радіо Культура*. 25.09.2023. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=102320>
- 48.Гресь О. Балетна гоголіана в Україні (1940-і – початок 2020-х років) : дис... кан. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 183 с.
- 49.Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2022. 415 с.
- 50.Гриценко О. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2019. 256 с.
- 51.Гулюк С. 6 вистав київських театрів на тему війни. *БЖ : інтернет-видання*. 2023. URL: <https://bzh.life/ua/plany/6-spektaklej-kievskih-teatrov-po-teme-vojny/>
- 52.Гундорова Т. Деколонізація і провінціалізація Європи: чи варто виходити поза «топографічну деколонізацію»? *Критика*. 2024 №3–4. С. 32–35. URL: <https://www.krytyka.com/ua/articles/dekolonizatsiia-i-provintsiializatsiia-evropy-chy-varto-vidchodiyty-poza-topografichnu-dekolonizatsiiuu>
- 53.Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 546 с.

54. Давидовський К. Семантика мистецького проекту (на прикладі творчих ініціатив Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра 1990-2000-х років). *Культурологічна думка*. 2013. № 6. С. 160–164.
55. Данченко С. Бесіди про театр. Київ, 1999. 220 с.
56. Джафарова Т. Gogolfest повернувся: як пройшов фестиваль сучасного мистецтва – фоторепортаж. *Суспільне. Культура*. 21.10.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/862561-gogolfest-povernuvsa-ak-projsov-festival-sucasnogo-mistectva-fotoreportaz/>
57. Донецький академічний обласний драматичний театр. URL: <https://teatr.donetsk.ua/>
58. Еко У. Як написати дипломну роботу: Гуманітарні науки. Тернопіль : Мандрівець, 2007. 224 с.
59. Захаревич М. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920–2001 років. Київ : ТОВ «Алефа», 2015. 274 с.
60. Захоженко Д. Про війну в часі війни [Розмову вела Ганна Гарбузюк. Розшифрувала Яна Антків]. *Просценіум*. №1-3 (65-67) 2023 / № 1 (68) 2024. С. 34–41.
61. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. 308 с.
62. Інклюзивна моновистава «#НЕЗЛАМНИЙ». *Український культурний фонд. Архів проєктів УКФ*. 2021. URL: <https://ucf.in.ua/archive/620234d417ba511237377872>
63. Ірма Вітовська презентує благодійний арт-проект «Оскар і Рожева Пані». *Міжнародний фонд Відродження*. 17.09.2015. URL: https://www.irf.ua/irma_vitovska_prezentue_blagodiyniy_artproekt_oskar_i_rozheva_pani/

- 64.Історія театру. *Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр : офіційний сайт.* URL: <https://ukrlugteatr.com/history/>
- 65.Історія театру. *Миколаївський академічний художній драматичний театр.* URL: <https://www.theatre.org.ua/istoriya-teatra/>
- 66.Кабанець О., Малоока Л., Дарованець О. Проєктний менеджмент у сучасних театральних VR-практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво.* 2024. Т. 7, № 2. С. 144–154.
- 67.Кашперська Д. Мовчання овець Хазяїна. Прем'єра «Хазяїн» Івана Уривського, Театр на Подолі. *ProTeatr : інформаційно-мистецький проект.* 01.12.2023. URL: <https://newsproteatr.blogspot.com/2023/12/Khazain.html>
- 68.Кияновська Л. Сучасні алегорії вічної класики. Опері «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької. *Українська музика.* 2021. № 3(41). С. 98–102.
- 69.Кіхтенко В. Без Чехова і Чайковського: як українські театри змінили репертуар через повномасштабну війну Ексклюзивно. *Суспільне. Культура.* 18.12.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/903589-bez-cehova-i-cajkovskogo-ak-ukrainski-teatri-zminili-repertuar-cerez-povnomasstabnu-vijnu/>
- 70.Клековкін О. *Theatrica : Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.* Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
- 71.Клековкін О. *Театр при столику. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.* Київ : Фенікс, 2013. 432 с.

- 72.Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
- 73.Клековкін О. Ю. Режисерська система: горизонтальний аналіз : монографія. Київ, 2023. 368 с.
- 74.Комар В. Мистецькі проєкти в контексті трансформації культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття: культурологічні аспекти концептуалізації. *Культурологічний альманах*. 2025. № 1. С. 326–336.
- 75.Комарніцька О. В. Проєктна діяльність у сфері української культури: транслювання цінностей сталого розвитку. : дис... канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 255 с.
- 76.Комарніцька О. Сутність і різновиди проєктів у сфері культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 137–143.
- 77.Кому треба театр під час війни. Курочкін, Ткачук і Мацарський. *Radio NV*. 2024. URL: <https://soundcloud.com/radio-nv/komu-treba-teatr-pd-chas-vyni-kurochkn-tkachuk-matsarskiy>
- 78.Корнієнко Н. Андрій Жолдак та його «Отелло?!». *Просцениум*. 2002. № 2(3). С. 35–38.
- 79.Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства (Деякі універсальні механізми самоорганізації худ. культури) : автореф... д-ра мистецтвознавства у формі наук. доп.: 17.00.01. / АН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1993. 77 с.
- 80.Котенок В. Вистава «Дівчинка з Хіросіми, яку лякає грім»: життя після ядерного вибуху. *LB.ua* 10.10.2022. URL:

https://lb.ua/culture/2022/10/10/531835_vistava_divchinka_z_hirosimi_yaku.html

81. Котенок В. Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня. *Кіно-Театр*. 2022. № 4. С. 10–12.
82. Котенок В. Сучасні тексти на сцені: теми, ідеї, форми подачі. *Кіно-Театр*. 2024. № 5. С. 9–10.
83. Кошкіна С., Бадьйор Д. Влад Троїцький: «Реформувати кладовище немає сенсу». *LB.ua*. 02.10.2017. URL: https://lb.ua/culture/2017/10/02/377945_vlad_troitskiy_reformirovat.html
84. Кошкіна С., Білаш К. Нищук Євген: «Театр зараз став для людей навіть цікавішим, ніж кіно». *LB.ua*. 15.05.2024. URL: https://lb.ua/culture/2024/05/15/613268_ievgen_nishchuk_teatr_zaraz_stav.html
85. Краснокутська Н., Осетрова Т. Еволюція розвитку та сучасні тренди в управлінні проектами. *Економічний аналіз*. 2018. Т. 28, № 1. С. 236–242.
86. Кундеревич О., К. Кириленко, О. Бенюк. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 174–182.
87. Лаба О., Гринів Л., Артюшок В. Agile-методології у менеджменті проєктів: виклики впровадження та шляхи їх подолання. *Успіхи і досягнення у науці*. 2024. № 10(10). С. 513–524.
88. Липківська Г. Сучасний український театр крізь призму фестивалю-премії «ГРА-GRA» (2018–2020 рр.). *Арт-платФОРМА*. 2020. Вип. 2. С. 34–56.
89. Ліцкевич О. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому. *Суспільне. Культура*. 19.08.2021. URL: <https://suspiarne.media/culture/156471-ukrainskij-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-cekati-u-majbutnomu/>

- 90.Лобановська А. Мирослав Гринишин: «Ми на порозі створення зовсім іншого виміру театру». *Політарена : онлайн-газета*. 06.02.2021. URL: <https://www.politarena.org/2021/02/06/9657/>
- 91.Лягущенко А. Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 33. С. 10–20.
- 92.Лягущенко А. Український театр. Видатні діячі та менеджмент. Київ : Мистецтво, 2021. 495 с.
- 93.Макар Р. Колоніальна казка: «Вечори на хуторі біля Диканьки» в Національній опері України. *Ballettristic*. 15.02.2022. URL: <https://web.archive.org/web/20220216204339/https://ballettristic.com/kolonialna-kazka-vechoru-na-hutori-bilya-dykanki/>
- 94.Малахов В. Запис інтерв'ю з художнім керівником та головним режисером Театру на Подолі В. Малаховим. Тема: «Сучасний театр в Україні» (Б. -Г. Бенюк, інтерв'юер). 15.03.2020. У особистому архіві автора.
- 95.Мамедова В. Культурна релокація в умовах російсько-української війни: ідентичність і нові формати культурних практик : дис... канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2025. 205 с.
- 96.Марінетті Ф. Т. Маніфест футуризму. *Всесвіт : український журнал світової літератури*. 2009. № 9–10. С. 112. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/639/41/>
- 97.Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії*. 2023. № 1. С. 4–9.

98. Мельничук Л. Деколонізація українського мистецтва та культурна дипломатія. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 54–64. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.7>
99. Мистецтво в обороні : колективна монографія / Національна академія мистецтв України. Київ : Фенікс, 2024. 1024 с.
100. Національна спілка театральних діячів України. Проекти. URL: <https://nstdu.com.ua/project/>
101. Оніщенко О. «Ремесло» як чинник художньої творчості: інтерпретаційні пошуки метамодернізму. *Культурологічна думка*. 2014. Т. 25, № 1. С. 16–24.
102. Оніщенко О. Проблема художньої творчості у дослідницькому просторі сучасної культурології. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 31. С. 126–133.
103. Оніщенко О. Художні експерименти як стимули культуротвірних процесів: на перехресті «позитивної» і «негативної» психології. *Українські культурологічні студії*. 2024. Вип. 1(14). С. 87–92.
104. Онлайн-прем'єра спектаклю «Дім». *Український культурний фонд. Архів проектів УКФ*. 2020. URL: <https://ucf.in.ua/archive/602e8c413462f008272e3732>
105. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 238–272.
106. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
107. Паламарчук М. Український театр вступає в нову еру [Інтерв'ю з режисером Дмитром Чирипюком]. *Kyiv Post*. 15.10.2023. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/22766>
108. Паляничка О. Інструментальне значення театру в контексті (пост)колоніалізму. *LB.ua*. 11.08.2023. URL:

https://lb.ua/culture/2023/08/11/569453_instrumentalne_znachennya_teatru.html

109. Пасічник Н. Деколонізація та дерусифікація – головні тренди політики пам'яті на сучасному етапі. *Перспективи розвитку суспільно-гуманітарних наук в умовах євро інтеграції* : матеріали Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції, 11–12 квітня 2024 р., Білоцерківський НАУ. Біла Церква, 2024. С. 8–13.
110. Пацунов В. Сценографічна режисура як феномен театру XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 261–266.
111. Писанка Н. Повернення Лускунчика на українську сцену: заміник Чайковського чи нова сторінка українського балету? *Українська правда. Життя* : інтернет-видання. 27.12.2024. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/ukrajinskiy-luskunchik-bez-chaykovskogo-premyera-baletu-u-kijivskiy-operi-305621/>
112. Погребняк Г. Режисерські пошуки відтворення подій війни засобами театального мистецтва і кінематографу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 147–153.
113. Про вистави. *Uzahvati*. URL: <https://uzahvati.com.ua/#spectacle>
114. Про заборону пропаганди російського нацистського тоталітарного режиму, збройної агресії Російської Федерації як держави-терориста проти України, символіки воєнного вторгнення російського нацистського тоталітарного режиму в Україну : закон України. 22.05.2022 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2265-20#Text>
115. Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки : закон України. 09.04.2015 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text>

116. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії : закон України. 21.03.2023 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX#Text>
117. Про затвердження переліку посад професійних творчих працівників театрів та посад (спеціальностей) працівників інших специфічних театральних професій : Постанова Кабінету Міністрів України № 208. 23.02.2006 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/208-2006-%D0%BF#Text>
118. Про культуру : закон України. 14.12.2010 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>
119. Про нас. *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/p/about>
120. Про театри і театральну справу : закон України. 31.05.2005 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text>
121. Про Український культурний фонд : закон України. 23.03.2017 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text>
122. Протас М. Мистецтво в умовах війни: на перетині демократії та нігілізму. *Грааль науки*. 2023. № 24. С. 804–809.
123. Рацибарська Ю. «Мотивація працювати – це відновлювати втрачене». Як відроджується вдруге театр-переселенець із Луганщини. *Радіо Свобода. Культура*. 12.12.2023. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/yak-vidrozhuyetsya-vdruhe-teatr-pereselenets-iz-luhanshchyny/32727670.html>
124. Репертуар. *Донецький академічний обласний драматичний театр : офіційний сайт*. URL: <https://teatr.donetsk.ua/repertuar>
125. Рибалко І. Моделі та методи управління командами проєктів творчої сфери в умовах невизначеності : дис... доктора філософії : спец. 073 Менеджмент / Київський національний університет будівництва і архітектури. Київ, 2025. 226 с.

126. Самборська Ю. Ілюзія театрального ренесансу, рік 2024. *Дзеркало тижня. Україна.* 31.12.2024. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/iljuzija-teatralnoho-renesansu-rik-2024-j.html>
127. Семенишин М. Чи рятує казкове забуття від пекельної реальності? Нотатки з "Конотопської відьми" у театрі Франка в Києві. *Українська правда. Життя.* 04.05.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/04/254121/>
128. Семенишин М. Ще один «Отелло» у Києві: дискусії про досвіди війни, що вийшли за межі Театру на Лівому березі. *Українська правда. Життя.* 01.10.2024. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/otello-v-teatri-na-livomu-berezi-304037/>
129. Сінченко О., Гавриловська М. Постколоніальні дослідження: український вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції.* 2014. № 3. С. 109–113.
130. Сидоренко В. Мистецтво в обороні культури. До читача. *Мистецтво в обороні : колективна монографія / Національна академія мистецтв України.* Київ : Фенікс, 2024. С. 10–11.
131. Скрипник Є., Мошкіна О., Зарічна Я. Метаморфози «великого стилю» у дзеркалі «молодої режисури» митців-франківців 2021–2023 рр. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво.* 2024. Т. 7, № 1. С. 71–86.
132. Слободяник Д. «Щоденники Майдану»: невідкладна рефлексія. *Lb.ua* 01.12.2014. URL: https://lb.ua/culture/2014/12/01/287804_dnevniki_maydana_neotlozhnaya.html
133. Сніжинська М. Деколонізація як культурний тренд. Як українські експерти борються за збереження культурної спадщини. *Український тиждень.* 20.12.2024. URL:

- <https://tyzhden.ua/dekolonizatsiia-iak-kulturnyj-trend-iak-ukrainski-eksperty-boriutsia-za-zberezhenia-kulturnoi-spadshchyny/>
134. Сокіл / Алкід. *Львівська національна опера*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/premiere-le-faucon-alcide/>
 135. Соколенко Н. Режисерсько-організаційна діяльність Станіслава Мойсеева у контексті реформування Київського академічного Молодого театру. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: мистецтвознавство*. 2021. Т. 38. С. 164–168.
 136. Стан функціонування культурної сфери в регіонах України в умовах воєнного стану : витяг з наданої обласними державними/військовими адміністрації інформації / United States Agency for International Development, Інтерньюз-Україна, Верховна Рада України. 18.09.2024. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://internews.ua/storage/app/media/rang/Materials/2024/FreedomSpeechCom/HCpolicy2.pdf>
 137. Стандарт з управління проєктами та настанова до зводу знань з управління проєктами (НАСТАНОВА PMBOK®). Сьоме Видання. Pennsylvania : Project Management Institute, 2021. 300 с. URL: https://learn.ztu.edu.ua/pluginfile.php/274061/mod_resource/content/1/PMBOK7_Ukr_ForPersonalUseOnly.pdf
 138. Стельмашевська О. На Камерній сцені театру Франка імені Сергія Данченка знакова прем'єра – «Лимерівна» за Панасом Мирним. *Дзеркало тижня*. 07.06.2019. URL: https://zn.ua/ukr/ART/zasyayav-den-tayemnimi-znakami-313794_.html
 139. Степанюк М. Наркомати. *Medium*. 11.11.2021. URL: <https://zeigarnikeffect.medium.com/%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8-7004ea643133>
 140. Стойко С. «Будинок на кордоні»: вистава-виклик без антракту і поклону на кордоні». *Театр Сузір'я*. 16.02.2015. URL:

<https://www.suziryatheatre.kyiv.ua/posts/abb654bb40c5ae81a5aba85dfa507271>

141. Столярчук І. Наталка Полтавка в активному пошуку. *Kyiv daily*. 26.10.2019. URL: <https://kyivdaily.com.ua/natalka-poltavka-doc/>
142. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*. 2022. № 3. С. 119–124.
143. Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року : розпорядження Кабінету Міністрів України. 28.03.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text>
144. Струтинський Б. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 32. С. 30–35.
145. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 87–98.
146. Театр 360 градусів. «Театр 360 градусів» – серія #1: Як це придумали! *Youtube*. 21.10.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jwLYCS4Shck&list=PLgUjX4pOrRS0rPb9CUkBeua7uvVi5qPsR&index=3>
147. Театр 360 градусів. Серія #10: Як український театр підкорює кіноекрани. *Youtube*. 06.03.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3EucHvyHZwE>
148. Театр 360 градусів. Серія #4: Сучасні технології і онлайн театр. *Youtube*. 10.11.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bzOLpdkfhZA>
149. Театр імені Лесі Українки перейменували – із назви прибрали «російської». *Укрінформ*. 19.07.2022. URL:

- <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3532496-teatr-imeni-lesi-ukrainki-perejmenuvali-iz-nazvi-pribrali-rosijskoi.html>
150. Театральне мистецтво. Виклики та висновки української культури під час війни. *Культур Фіртель* : подкаст. 25.07.2024. URL: <https://creators.spotify.com/pod/show/goethe-institut-ukraine/episodes/ep-e2mei9h>
 151. Театральний менеджмент в умовах війни. Наталія Вальтер-Буйнова, Аліна Богданович. *Накупіло* : радіо. 26.09.2023. URL: <https://radio.nakupilo.ua/podcast/teatralnyj-menedzhment-v-umovah-vijny/>
 152. Театрально-перформативна програма. *Gogolfest. Pokróva*. 2024. URL: <https://za.gogolfest.org/theaterprogram>
 153. Телеканал ДІМ. Український театр під час війни: нова реальність. *YouTube*. 16.11.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q5Db-O4Shuk>
 154. Телеканал ДІМ. Український театр під час війни: нова реальність. Трансформація. *YouTube*. 06.11.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q5Db-O4Shuk&t=969s>
 155. Ткач М. Шекспір: загибель ескадри. *Український театр*. 2024. № 2. С. 8–10.
 156. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми : аналітично-соціологічне дослідження / С. Васильєв, І. Чужина, Н. Соколенко, О. Салата, О. Тукалевська, В. Жила. Київ, 2018. 145 с.
 157. Український театральний шоу кейс в Києві. *Київський національний академічний Молодий театр*. 2015. URL: <https://molodyytheatre.com/news/ukrayinsky-teatralnyy-shou-keys-v-kyuuevi>

158. Фізичний спектакль «Метаморфоза» в рамках Mime Wave Ukraine. *Центр ім. Леся Курбаса*. 2016. URL: <https://www.kurbas.org.ua/metamorphose.html>
159. Філевська Т. «Деколонізація мистецтва. За межами очевидного». Уривок. *LB.ua*. 06.05.2025. URL: https://lb.ua/culture/2025/05/06/674875_dekolonizatsiya_mistetstva_mezhami.html
160. Цветкова Л. Ю., Підлипська А. М. Футуристичний танець у дискурсі маніфестів італійських футуристів. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4, № 2. С. 176–194.
161. Юра Г. Доповідна записка начальника управління в справах мистецтв при РНК УРСР. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 570, оп. 1, спр. 4.
162. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Київський Державний орден Леніна академічний український драматичний театр ім. І. Франка головного управління театрів та музичних закладів Міністерства культури УРСР. Фонд № 570. Опис № 1 документальних матеріалів постійного зберігання за 1930–1935, 1941–1961 рр. 20 арк.
163. Чекан Ю. Синхрони «Українського прориву». Львівська опера: «Український прорив» під час повномасштабного вторгнення. *Збруч*. 17.01.2023. <https://zbruc.eu/node/114340>
164. Челакова О. Феномен вистави «Конотопська відьма». *Кіно-Театр*. 2024. № 1. С. 29–31.
165. Чужинова І. «Нема і не буде щастя для нації, поки є негуманне ставлення до найслабших...». *День*. 01.10.2015. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/nema-i-ne-bude-shchastya-dlya-natsiyi-roky-ye-nehumanne-stavlennya-do-nayslabshykh>
166. Чужинова І. Театр як інструмент суспільних перетворень. *Критика*. 2024. № 9–10. С. 18–21. URL:

<https://www.krytyka.com/ua/articles/teatr-iak-instrument-suspilnykh-peretvoren>

167. Шведа О. «Кожен має відчувати нерв театру, тоді він успішний». Василь Вовкун про прорив у Львівській опері. *Твоє місто*. 08.02.2022. URL:
https://tvoemisto.tv/exclusive/u_teatri_maie_buty_puls_i_rytm_zhyttya_ukrainskyu_proryv_vasylya_vovkuna_127456.html
168. Шекспір напише не про нас. *Україна молода*. 15.03.2016. URL:
<https://umoloda.kyiv.ua/number/2785/164/97187/>
169. Шкандрій М., Кравченко Ю. Антиколоніальний, постколоніальний, деколоніальний. *Український деколоніальний глосарій*. 2024. URL: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk>
170. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. Ред. М. Йосипенко, М. Гордійчук, Ю. Бобошко, П. Нестеровський. Київ : Мистецтво, 1970. 344 с.
171. Щокань Г. Як пишуть про війну у війну і чому ворога (не) варто зображувати примітивним: розповідають театральні митці. *Українська правда. Життя*. 05.03.2023. URL:
<https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/5/253183/>
172. Юдова-Романова К. Творчо-організаційна діяльність київських театрів: сто днів у реаліях масштабної військової агресії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2022. Т. 5, № 2. С. 162–180.
173. Ян І. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття : дис... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 429 с.

174. Яремак П. Сценічне дзеркало війни. *Український тиждень*. 27.12.2022. URL: <https://tyzhden.ua/stsenichne-dzerkalo-vijny/>
175. European Theatre Convention. URL: <https://www.europeantheatre.eu/>
176. Veselovska H. Living in the War: The Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion. *Critical Stages / Scènes critiques: The IATC journal*. Revue de l'AICT – December. Décembre. 2022: Issue 26. URL: <https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainiantheatre-since-the-russian-invasion/>

ДОДАТОК

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Бенюк Б.-Г. Український театр у часи суспільних криз: креативність і новаторство як шлях розвитку. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 35. С. 64–70. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318078>
2. Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 451–457. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322930>
3. Бенюк Б.-Г. Методології управління проєктами та можливості їх використання в організації роботи театральної установи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82, т. 1. С. 89–94. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-13>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Бенюк Б.-Г. Інноваційні підходи в арт менеджменті. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези III Міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 листопада 2021 р. Київ : НАМУ, 2021. С. 30–32
5. Бенюк Б.-Г. Неформальна мистецька освіта: досвід Київської театральної акторської майстерні КАТЕАМ. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 червня 2022 р. Київ : КНУКІМ, 2022. С. 19–21.

6. Бенюк Б.-Г. Світоглядотворча місія театрального мистецтва. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали II Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 березня 2023 р. Київ : КНУКіМ, 2023. С. 22–24.