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

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ПОЛОНСЬКИЙ ВАЛЕРІЙ ГЕННАДІЙОВИЧ

УДК 792.07:338.246.2(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

ФОРМИ ФІНАНСУВАННЯ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ВИРОБНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАНСЬКОГО ТЕАТРУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

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

_____ В. Г. Полонський

Науковий керівник: **Лягущенко Андрій Геннадійович**, кандидат мистецтвознавства, професор

Київ 2026

АНОТАЦІЯ

Полонський В. Г. Форми фінансування організаційно-виробничої діяльності українського театру та їх вплив на творчий процес: історія і сучасність. – 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 України. Київ, 2026.

Актуальність дисертації зумовлена важливістю дослідження форм фінансування організаційно-виробничої діяльності українських театрів для сталого функціонування театральної галузі на сучасному етапі, що особливо важливо в умовах Війни за Незалежність України. Попри вагомий внесок ряду дослідників у вивчення організаційно-виробничої діяльності театру, комплексного дослідження форм її фінансування у взаємодії з творчим процесом в історичній ретроспективі досі не проведено, що й зумовлює злободенність обраної теми.

Мета – проаналізувати організаційно-виробничу діяльність українського театру в оптиці форм фінансування у взаємодії з творчим процесом в історичній ретроспективі від другої половини XIX століття до сьогодні.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що у ньому *вперше* систематизовано форми фінансування організаційно-виробничої діяльності театрів від приватних труп та товариств на паях, труп корифеїв українського театру другої половини XIX століття до різноманіття видів театрів на сучасному історичному етапі розвитку театральної галузі в Україні; систематизовано види організаційно-правових моделей професійних українських театрів, форм їх фінансування, джерельну базу фінансової підтримки та її впливу на творчий процес; розроблена авторська узагальнена модель взаємозв’язку між фінансуванням і творчим процесом у театрі; введено

до наукового обігу нові матеріали, зокрема, проаналізовано Кодекс законів про народну освіту УСРР (1922), що доповнює панораму функціонування українського театру; *набуло подальшого розвитку* уявлення про взаємозв'язок фінансування організаційно-виробничих моделей українського театру та творчої діяльності театральних колективів в обраний для дослідження період.

Результати дослідження. Сучасний науковий дискурс, пов'язаний із проблематикою організаційно-виробничої діяльності театрів, поступово виходить за межі вузькопрофільних досліджень організації театральної справи та розвитку сценічного мистецтва, розширюючи поле студій і залучаючи фахівців з інших галузей знання до осмислення трансформаційних процесів у сучасному театральному мистецтві, формуючи міждисциплінарне поле.

На основі історико-хронологічного аналізу впливу фінансування на розвиток професійного театрального мистецтва запропоновано таку періодизацію:

1864–1921 рр. – поява та розвиток професійного театру в Україні. Період охоплює створення театру «Руська бесіда», професійних театральних труп класиків українського театрального мистецтва, трансформаційні процеси в українській культурній політиці доби національно-визвольних змагань, створення перших українських державних театрів як важливого складника освіти й культури українського суспільства;

1921–1941 рр. – період радянського удержавлення українських театрів, використання театрального мистецтва як інструменту пропаганди більшовицької влади та формування позитивного іміджу комуністичної партії, тотального удержавлення українського театрального мистецтва, запровадження статусу «академічний» окремим театрам із можливою фінансовою підтримкою їхньої організаційно-виробничої діяльності, постійного недофінансування театрів і переходу на самоокупність, початку тотальної політичної цензури української культури;

1941–1945 рр. – період організаційно-виробничої та творчої діяльності під час Другої світової війни. Попри труднощі та надважкі умови роботи в евакуації, театр постає як феномен патріотизму й волонтерства, стає не лише суб'єктом фінансування, а й об'єктом благодійної фінансової та психологічної допомоги вимушеним переселенцям. Водночас український театр залишається пропагандистом української культури та мистецтва в умовах окупації;

1945–1991 рр. – період роботи театрів в умовах планової економіки: фінансування театрального мистецтва за залишковим принципом, вимоги щодо просування творів на підтримку концепції «братерства народів», робота в умовах політичної цензури та нав'язування комуністичною владою тез про другорядність українського театрального мистецтва порівняно з театрами радянської метрополії. Планування творчої діяльності з обов'язковим використанням драматичних творів авторів-репрезентантів політики комуністичної партії, що призвело до кризи українського театрального мистецтва;

1991–2026 рр. – період діяльності українських театрів від проголошення державної незалежності України й донині. Основними ознаками цього періоду є: зникнення політичної цензури, свобода творчості та організаційно-виробничої діяльності театрів; спад глядацького попиту в умовах економічної кризи 1990-х–2000-х рр.; зміна творчих поколінь, поява недержавних театральних труп, демократизація законодавства щодо театральної справи; надання провідним театрам почесного звання «національний» із прямим бюджетним фінансуванням; нерівномірність фінансування театрів різних регіонів; відродження попиту на театр після Революції гідності та зростання кількості національних театрів; фінансова криза галузі через карантинні обмеження COVID-19; перехід театрів до маркетингового підходу та цифровізації менеджменту (сайти, соцмережі); соціокультурні трансформації сценічного мистецтва після повномасштабного вторгнення росії; впровадження нової української драматургії та сучасної режисури; «театральний бум» і різке

зростання попиту в Києві та на заході України; збільшення власних доходів театрів на фоні скорочення державного фінансування; проблеми в організації театральної справи у прифронтових містах (Чернігів, Харків).

Доведено, що фінансування організаційно-виробничої діяльності професійного театрального мистецтва мало значний вплив на розвиток галузі на всіх етапах її поступу. На прикладі діяльності перших професійних труп корифеїв українського театру продемонстровано, що організація першої трупи під орудою М. Кропивницького мала незначні шанси на сталий розвиток через невеликі капіталовкладення пайовиків-засновників. Доведено, що достатнє фінансування та менеджерський хист М. Старицького в поєднанні з режисерським талантом М. Кропивницького стали вагомим чинником розвитку театрального підприємства й популяризації національного театрального мистецтва, прикладом для інших антрепренерів.

Обґрунтовано твердження, що державна політика в галузі культури під час національно-визвольних змагань провадилася в європейських традиціях. Створення перших державних професійних театрів надало сценічному мистецтву можливість створювати високохудожні вистави та розвивати естетичні смаки українців незалежно від прибутковості цих вистав. Фінансування професійного театрального мистецтва без цензурних утисків сприяло еволюції театральної сфери.

На прикладі організації театральної справи в УРСР наголошено, що, використовуючи театр як майданчик для впровадження комуністичної ідеології, влада в тоталітарних системах утискає свободу творчості, втручається в діяльність закладів культури, не зацікавлена у сталому фінансуванні мистецтва та застосовує принцип залишкового фінансування, що призводить до кризових явищ як в організаційній, так і в мистецькій діяльності. Розкрито історичну тяглість тенденцій державного фінансового менеджменту в театральній справі та їхній вплив на сучасну ситуацію в галузі.

Висвітлено трансформаційні процеси в організаційно-виробничій діяльності українських театрів після проголошення незалежності України. Наголошено на важливості державної культурної політики на законотворчому й макроекономічному рівнях та комплексного підходу до розвитку креативних індустрій (законотворчі ініціативи, фінансування, невтручання у творчу складову роботи театрів). Здійснено статистичний аналіз фінансування державних і комунальних театрів, проілюстровано недосконалість законодавчої бази щодо організації театральної справи в сучасній Україні. Засвідчено застосування театрами новітніх маркетингових підходів, що спираються на наукові дослідження в галузі театрального менеджменту, реклами та комунікації з глядачами, на використання інтернет-технологій для просування мистецьких ідей, а також на фандрейзингову діяльність в умовах скорочення державного фінансування.

На основі аналізу макроекономічних показників і мікроекономічних процесів в організаційно-виробничій діяльності прифронтових міст (Харків, Чернігів) та філософсько-культурологічних підходів до розгляду театру в часи війни подано два сценарії можливого розвитку організації театральної справи в післявоєнний період. Висвітлено ризики, що можуть негативно впливати на театральну галузь через відсутність фінансування, скорочення населення та перерозподіл коштів державного бюджету й бюджетів місцевих громад на пріоритетніші в післявоєнний період галузі економіки. Наголошено на важливості вивчення різноманітних моделей фінансової підтримки в розвинених демократичних країнах Європи та наявних унікальних прикладів співпраці громадських організацій і благодійних фондів із театральними підприємствами в Україні, застосування яких має враховувати вітчизняні історичні традиції.

Ґрунтуючись на аналізі адміністративно-організаційних моделей професійного українського театру від 1864 до 2026 року, розроблено таблицю форм фінансування цих моделей, що унаочнює еволюцію видів фінансування

театральної галузі та увиразнює взаємозв'язок між фінансуванням і творчим процесом. Розвиток системи фінансування українського театру характеризується закономірним переходом від одноканальних моделей до змішаних форм фінансового забезпечення. Запропонована модель відображає еволюцію від антрепренерського фінансування до державно-дотаційної моделі у XX столітті та становлення багатоканальної системи на початку XXI століття. Доведено, що диверсифікація джерел фінансування є важливим чинником забезпечення фінансової стабільності, розширення творчої автономії та підвищення адаптивності театральних організацій в умовах сучасних соціально-економічних трансформацій.

Перспективними напрямами подальших наукових студій є дослідження діяльності Українського культурного фонду, фандрейзингу в театральному менеджменті недержавних українських театрів, порівняльний аналіз механізмів фінансової підтримки українських і європейських театрів тощо.

Ключові слова: мистецтво, сценічне мистецтво, український театр, організація театральної справи, фінансування театру, організаційно-виробнича діяльність театру, творчий процес, історія театру, театральне мистецтво, сучасний театр, драматичний театр, театр.

ABSTRACT

Polonskyi V. H. Forms of Financing the Organisational and Production Activity of Ukrainian Theatre and Their Influence on the Creative Process: History and the Present. – 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 of Ukraine. Kyiv, 2026.

The relevance of the dissertation is determined by the importance of studying the forms of financing the organisational and production activity of Ukrainian theatres for the sustainable functioning of the theatre sector at the present stage, which is especially significant under the conditions of Ukraine's War of Independence. Despite the substantial contribution of a number of researchers to the study of the theatre's organisational and production activity, no comprehensive study of the forms of its financing in interaction with the creative process in historical retrospect has been carried out, which determines the topicality of the chosen subject.

The aim is to analyse the organisational and production activity of Ukrainian theatre through the lens of the forms of financing in their interaction with the creative process in historical retrospect, from the second half of the nineteenth century to the present day.

The scholarly novelty of the obtained results lies in the fact that it is the *first* study to systematise the forms of financing the organisational and production activity of theatres – from private troupes and share-based partnerships and the troupes of the coryphaei of Ukrainian theatre of the second half of the nineteenth century, to the diversity of types of theatre at the present historical stage of development of the theatre sector in Ukraine; to systematise the types of organisational and legal models of professional Ukrainian theatres, the forms of their financing, the source base of financial support and its influence on the creative process; an original generalised model of the interrelationship between financing and the creative process in the

theatre has been developed; new materials have been introduced into scholarly circulation – in particular, the Code of Laws on Public Education of the Ukrainian SSR (1922) has been analysed, which complements the panorama of the functioning of Ukrainian theatre; and the understanding of the interrelationship between the financing of the organisational and production models of Ukrainian theatre and the creative activity of theatre companies in the period chosen for study *has been further developed.*

Results of the study. Contemporary scholarly discourse concerned with the problems of theatres' organisational and production activity is gradually moving beyond narrowly specialised studies of the organisation of theatre affairs and the development of performing arts, broadening the field of inquiry and engaging specialists from other branches of knowledge in conceptualising the transformational processes in contemporary theatre art, thereby forming an interdisciplinary field.

On the basis of a historical-chronological analysis of the influence of financing on the development of professional theatre art, the following periodisation is proposed:

1864–1921 – the emergence and development of professional theatre in Ukraine. The period encompasses the creation of the "Ruska Besida" theatre, the professional theatre troupes of the classics of Ukrainian theatre art, the transformational processes in Ukrainian cultural policy during the era of the national liberation struggle, and the transfer of the first Ukrainian theatres into state ownership as an important component of the education and culture of Ukrainian society;

1921–1941 – the period of the soviet bringing into state ownership of Ukrainian theatres; the use of theatre art as an instrument of propaganda for the Bolshevik regime and for shaping a positive image of the communist party; the total transfer of Ukrainian theatre art into state ownership; the introduction of "academic" status for individual theatres with possible financial support for their organisational and production activity; the constant underfunding of theatres and their transition to self-financing; and the onset of total political censorship of Ukrainian culture;

1941–1945 – the period of organisational, production and creative activity during the Second World War. Despite the hardships and the extremely difficult conditions of work in evacuation, theatre emerged as a phenomenon of patriotism and volunteerism, becoming not only a subject of financing but also an object of charitable financial and psychological aid to forced migrants. At the same time, Ukrainian theatre remained a promoter of Ukrainian culture and art under the conditions of occupation;

1945–1991 – the period of theatres operating under the conditions of a planned economy: the financing of theatre art on a residual basis; demands to promote works in support of the concept of the "brotherhood of peoples"; work under conditions of political censorship and the communist authorities' imposition of theses about the secondary status of Ukrainian theatre art in comparison with the theatres of the Soviet metropole; and the planning of creative activity with the obligatory use of dramatic works by authors representing the policy of the communist party, which led to a crisis in Ukrainian theatre art;

1991–2026 – the period of the activity of Ukrainian theatres from the proclamation of Ukraine's state independence to the present day. The principal features of this period are: the disappearance of political censorship and the expansion of creative and organisational freedom for theatres; declining audience demand amid the economic crisis of the 1990s–2000s; a generational shift among theatre creators and the emergence of independent non-state troupes, alongside democratic legislative reforms of theatre affairs; the state's conferral of "National" status on leading theatres, with direct State Budget financing; uneven distribution of funding across regions; the revival of audience demand after the Revolution of Dignity and growth in the number of "National" theatres; the financial crisis caused by COVID-19 quarantine restrictions; theatres' shift toward marketing approaches and digitalised management (websites, social media); sociocultural transformations performing arts following Russia's full-scale invasion; the introduction of new Ukrainian dramaturgy and contemporary directing; the "theatre boom" and sharp rise

in audience demand in Kyiv and western Ukraine; growth in theatres' own revenues amid declining state financing; and negative developments in theatre organisation in front-line cities (Chernihiv, Kharkiv).

It is demonstrated that financing of professional theatre's organisational and production activity significantly influenced the sector's development at every stage. Using the example of the first professional troupes of the coryphaei of Ukrainian theatre, it is shown that M. Kropyvnytskyi's troupe had little chance of sustainable development due to its founding shareholders' modest capital investments. It is shown that adequate financing combined with M. Starytskyi's managerial flair and M. Kropyvnytskyi's directorial talent became a key factor in the enterprise's development and the popularisation of national theatre art, serving as an example for other impresarios.

The assertion is substantiated that state policy in the field of culture during the national liberation struggle was conducted in keeping with European traditions. The creation of the first state professional theatres afforded performing arts the opportunity to create works of high artistic quality and to develop the aesthetic tastes of Ukrainians irrespective of the profitability of these productions. The financing of professional theatre art free from censorship constraints contributed to the evolution of the theatre sphere.

Using the example of the organisation of theatre affairs in the Ukrainian SSR, it is emphasised that, in using the theatre as a platform for implementing communist ideology, the authorities in totalitarian systems suppress freedom of creativity, interfere in the activity of cultural institutions, have no interest in the sustainable financing of art and apply the principle of residual financing, which gives rise to crisis phenomena in both organisational and artistic activity. The historical continuity of the tendencies of state financial management in theatre affairs and their influence on the current situation in the sector is revealed.

The transformational processes in the organisational and production activity of Ukrainian theatres since independence are elucidated. Emphasis is placed on the

importance of state cultural policy at the legislative and macroeconomic levels, and on a comprehensive approach to developing the creative industries, of which theatre forms a part (legislative initiatives, financing, non-interference in theatres' creative work). A statistical analysis of state and municipal theatre financing is carried out, illustrating the imperfection of the legislative framework governing theatre affairs in contemporary Ukraine. The study attests to theatres' use of the latest marketing approaches – grounded in scholarly research on theatre management, advertising, and audience communication – along with the comprehensive application of internet technologies to promote artistic ideas and views on cultural development, and fundraising activity amid reduced state financial support.

Based on an analysis of macroeconomic and microeconomic processes in front-line cities (Kharkiv, Chernihiv), along with philosophical and culturological approaches to theatre in wartime, two scenarios for the post-war development of theatre organisation are presented. Key risks are highlighted – arising from insufficient financing, population decline, and the redistribution of state and local budgets toward higher-priority post-war sectors. Emphasis is placed on studying financial support models in developed European democracies, as well as existing examples of cooperation between civic organisations, charitable foundations, and theatre enterprises in Ukraine, with any application of such models needing to account for domestic historical traditions.

Drawing on an analysis of the administrative and organisational models of professional Ukrainian theatre from 1864 to 2026, a table of the forms of financing of these models has been developed, which visualises the evolution of the types of financing of the theatre sector and highlights the interrelationship between financing and the creative process. The development of the financing system of Ukrainian theatre is characterised by a natural transition from single-channel models to mixed forms of financial provision. The proposed model reflects the evolution from impresario-based (entrepreneurial) financing to the state-subsidy model in the twentieth century and the establishment of a multi-channel system at the beginning of

the twenty-first century. It is demonstrated that the diversification of funding sources is an important factor in ensuring financial stability, expanding creative autonomy and increasing the adaptability of theatre organisations under the conditions of contemporary socio-economic transformations.

Promising directions for further scholarly studies are research into the activity of the Ukrainian Cultural Foundation, fundraising in the theatre management of non-state Ukrainian theatres, a comparative analysis of the mechanisms of financial support of Ukrainian and European theatres, and so on.

Keywords: art, performing arts, ukrainian theatre, organisation of theatre affairs, theatre financing, organisational and production activity of theatre, creative process, history of theatre, theatre art, contemporary theatre, drama theatre, theatre.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Пахарчук О., Полонський В. Актуальні питання організаційно-виробничої діяльності театрів України у період воєнного стану. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2023. № 32. С. 10–18. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281315

2. Полонський В. Деякі аспекти розвитку культури та мистецтва єврейської меншини України: історія та сьогодення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2024. № 35. С. 283-294. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318139

3. Полонський В. Історія розвитку недержавних театрів на прикладі їх діяльності у місті Харкові. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2025. № 37. С. 89–98. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345152

4. Полонський В. Актуальні проблеми організації театральної діяльності у Харкові під час гарячої фази російсько-української війни. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. Вип. 93, том 2. С. 113–119. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-17

Наукові праці апробаційного характеру

5. Полонський В. Сучасні виклики фінансування театрів в Україні та методи пошуку їх недержавної підтримки. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва :* збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції. 27.04.2023 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 79–84.

6. Полонський В. Актуальні проблеми організації театральної справи у прифронтових містах під час гарячої фази російсько-української війни. *Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру :* зб. матеріалів

Шістнадцятої наук.-практ. конф., м. Київ, 5 груд. 2025 р. Ред.-упор. С. С. Васильєв; КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2026. С. 5–9.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 18

Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження фінансування театральної галузі в Україні..... 24

1.1 Стан наукового розроблення теми та джерельна база дослідження..... 24

1.2 Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження..... 44

Висновки до першого розділу 52

Розділ 2. Професійне українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX століття в оптиці фінансування..... 55

2.1 Фінансування театральних труп корифеїв та інших діячів українського професійного театру..... 55

2.2 Трансформаційні процеси театральної справи в Україні періоду національно-визвольних змагань крізь призму фінансування..... 68

Висновки до другого розділу..... 84

Розділ 3. Фінансування українських театрів у радянський період.. 87

3.1. Український театр періоду радянського удержавлення театральної справи до подій Другої світової війни: особливості фінансування..... 87

3.2 Організаційно-виробнича діяльність українських театрів під час Другої світової війни..... 109

3.3 Державне фінансування театрального мистецтва в Україні у післявоєнний та подальший радянський період..... 115

Висновки до третього розділу..... 128

Розділ 4. Розвиток організаційно-виробничої діяльності українських театрів після проголошення незалежності України..... 131

4.1. Трансформаційні процеси театральної справи в Україні та стан фінансування театрів з кінця ХХ ст. до сьогодні 131

4.2. Перспективи розвитку театральної справи в Україні після завершення російсько-української війни в контексті еволюції моделей фінансування театру..... 185

Висновки до четвертого розділу..... 196

Висновки..... 198

Список використаних джерел..... 205

Додатки..... 228

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження форм фінансування організаційно-виробничої діяльності українських театрів має важливе значення для забезпечення сталого функціонування театральної галузі на сучасному етапі розвитку України. Актуальність цієї проблематики зумовлена тривалою економічною кризою, спричиненою наслідками пандемії COVID-19 та російсько-українською війною (Війною за Незалежність України), активна фаза якої триває вже п'ятий рік. Скорочення обсягів фінансової підтримки діяльності українських театрів спонукає театрознавців та дослідників-економістів до пошуку шляхів розв'язання проблем, пов'язаних із розвитком театральної галузі.

Особливої значущості набуває дослідження історії організації професійної театральної справи в Україні, форм організаційно-виробничих моделей професійних театрів, а також видів фінансування професійного театрального мистецтва від періоду його становлення в другій половині XIX століття, зокрема трансформації системи фінансування від приватних коштів засновників «театру корифеїв» до сучасної багатовекторної моделі підтримки сценічного мистецтва.

Актуальність дослідження посилюється також потребою введення до наукового обігу театрознавства архівних матеріалів – законодавчих документів, що безпосередньо впливали на фінансову підтримку українських театрів, а також результатів аудиторських перевірок організаційно-виробничої діяльності театрів на сучасному етапі розвитку галузі, які відображають фінансові проблеми, з якими стикаються театральні заклади у своїй творчій та організаційно-виробничій діяльності.

Вивчення історії видів фінансування та аналіз механізмів їхнього впливу на розвиток професійного театрального мистецтва в минулому дозволять

виявити нові форми фінансування театральної галузі та вдосконалити принципи її сталого розвитку в умовах фінансової кризи воєнного та післявоєнного часу.

Значний внесок у студіювання організаційно-виробничої діяльності українського театру та театру інших країн світу зробили І. Безгін, Г. Дутчак, А. Лягущенко, Н. Неждана та інші. Однак комплексного дослідження форм фінансування організаційно-виробничої діяльності українського сценічного мистецтва у взаємодії з творчим процесом в історичній ретроспективі досі не проведено, що й зумовлює злободенність обраної теми.

Мета дослідження – проаналізувати організаційно-виробничу діяльність українського театру в оптиці форм фінансування у взаємодії з творчим процесом в історичній ретроспективі від другої половини XIX століття до сьогодні.

Мета дослідження зумовила виконання таких **завдань:**

– проаналізувати історіографію та джерельну базу дослідження форм фінансування організаційно-виробничої діяльності українського театру у взаємодії з творчим процесом в історичній ретроспективі;

– визначити теоретико-методологічне підґрунтя дослідження;

– розглянути організаційні моделі професійних театрів в Україні та історичні аспекти фінансової підтримки діяльності театрів від другої половини XIX сторіччя до сьогодні;

– висвітлити специфіку законодавчої бази щодо фінансування організаційно-виробничої діяльності українських театрів у різні історичні періоди;

– окреслити перспективи розвитку театральної справи в Україні після завершення російсько-української війни.

Об'єкт дослідження – організаційно-виробнича діяльність театрів в Україні.

Предмет дослідження – види та форми фінансування театрального мистецтва в Україні у взаємодії з творчим процесом від другої половини XIX століття до сьогодні.

Хронологічні рамки дослідження – із другої половини XIX століття, (періоду становлення професійного українського театру) до сьогодні (коли відбувається трансформування театральної організаційно-виробничою системи, зокрема форм фінансування, в умовах Війни за Незалежність України).

У дисертації застосовано такі **методи дослідження**: хронологічний – для реконструювання історії професійного сценічного мистецтва в Україні від другої половини XIX ст. до сьогодення; діалектичний – для виявлення суперечностей між творчою автономією театру та його фінансовою залежністю, простеження трансформації моделей фінансування у різні історичні періоди та зміну ролі держави у функціонуванні театральної сфери; порівняльний – для зіставлення різних історичних моделей фінансування театральної діяльності, простеження еволюції державної підтримки театральної галузі та особливостей організації українських театральних труп наприкінці XIX – на початку XX ст., для порівняння державної політики підтримки сценічного мистецтва в радянській та незалежній Україні; метод економічного аналізу – для дослідження механізмів бюджетного фінансування театрів та оцінки ефективності їхньої фінансової діяльності в історичній ретроспективі; статистичний – для аналізу динаміки державних витрат на театральне мистецтво, порівняння бюджетних показників за різні роки та опрацювання матеріалів аудиторських перевірок діяльності театрів; метод контент-аналізу – для опрацювання медіаматеріалів, що стосуються проблематики дослідження.

Теоретичну базу дослідження складають:

- філософські праці Д. Дідро, Ф. Шиллера, В. Гюго та ін., що торкаються специфіки театральної діяльності;

- фундаментальні праці українських театрознавців Р. Пилипчука, І. Безгіна, Ю. Станішевського, О. Клековкіна, Н.Єрмакової, М.Гринішиної та ін.;

- дослідження з історії розвитку театрального мистецтва та організації театральної справи в Україні О.Безгіна, А. Безуглова, О. Боньковської, С. Васильєва, О.Вергеліса, Г. Веселовської, Н.Владимирової, Т. Домбровської, Р. Єсипенка, В.Заболотної, М. Захаревича, О. Красильникової, Р. Коломійця, Н. Комар, М. Лабінського, Р.Лаврентія, Р. Леоненка, Г.Липківської, А. Лягущенка, С. Максименко, К. Матвєєвої, І. Мелешкіної, Ю. Раєвської, З. Регейло, О. Романухи, Н. Романенко, В. Сидоренка, П. Слостюка, С. Степанюк, О. Тонконога, О. Федотової, В.Фіалка, Є. Хлібцевич, Н. Шкоди, Ю,Щукіної, І.Ян тощо;

- мемуарна література та праці з життєпису видатних діячів української сцени В. Василька, І. Мар'яненка, М. Садовського, С. Тобілевич; фундаментальні дослідження біографій театральних діячів Л. Сокирка, О. Цибаньової та ін;

- дослідження з історії законодавства України у різні історичні періоди П. Гай-Нижника, З. Гринишина, О. Мовчан, О. Посвістак, С. Стопчак, О. Федотової.

- дослідження з економіки та статистики А. Сєрікова, І. Коваля, а також статті з економічних аспектів функціонування культурної, зокрема театральної, галузей С. Безклубенка, А. Буряченко, А. Рудик, Н. Сивульської, С. Важинського, М. Кіналь, І. Крисіної, С. Кучина, Є. Хоріщенка.

Джерельну базу дослідження складають: архівні законодавчі матеріали різних історичних періодів, звіти аудиторських перевірок Рахункової палати України щодо фінансування організаційно-виробничої діяльності українських театрів та аудиторських перевірок фінансової підтримки державних театрів Міністерством культури України з коштів держбюджету; інтерв'ю, дописи та

аналітичні статті у різноманітних ЗМІ (журналах, газетах, телеканалах, Інтернет-виданнях тощо).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

вперше

– систематизовано форми фінансування організаційно-виробничої діяльності театрів від приватних труп та товариств на паях, труп корифеїв та інших українських класиків другої половини XIX століття до різноманіття видів театрів на сучасному історичному етапі розвитку театральної галузі в Україні;

– розроблено авторську узагальнюючу таблицю, що охопила всі види організаційно-правових моделей професійних українських театрів, форм їх фінансування, джерельну базу фінансової підтримки та її впливу на творчий процес;

– запропоновано модель взаємозв'язку між фінансуванням і творчим процесом у театрі;

– проаналізовано Кодекс законів про народну освіту УСРР (1922), крізь призму організації та фінансування театральної справи у радянський період;

– введено до наукового обігу нові матеріали, що доповнюють панораму функціонування українського сценічного мистецтва;

набуло подальшого розвитку:

– уявлення про взаємозв'язок фінансування організаційно-виробничих моделей українського театру та творчої діяльності театральних колективів в обраний для дослідження період.

Теоретичне значення дисертації полягає у розширенні та поглибленні знань в області організації театральної справи в Україні в історичній ретроспективі, окресленні видів фінансування як вагомого важелю розвитку українських театрів, що безпосередньо впливають як на організаційно-

виробничу діяльність театрів, так і на творчий процес у вигляді створення, прокату вистав, гастрольну діяльність та театральний фестивальний рух.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані при розробці курсів лекцій, укладанні навчальних посібників, підручників, програм, спецкурсів, у процесі наукового висвітлення відповідної проблематики з теорії та історії культури, мистецтвознавства, театрознавства, організації театральної справи та теорії театрального менеджменту.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, в якому проаналізовано організаційно-виробничу діяльність українського театру в оптиці форм фінансування у взаємодії з творчим процесом в історичній ретроспективі від другої половини XIX століття до сьогодні. Усі наукові результати, викладені в дисертації отримано автором самостійно.

Публікації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження оприлюднено у 5 одноосібних наукових працях, із яких 3 опубліковано у фахових наукових виданнях України категорії «Б», 2 – праці апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій. Одна стаття у фаховому науковому виданні України категорії «Б» написана у співавторстві (автором дисертації зібрано та систематизовано емпіричний матеріал, розроблено концепцію статті, взято участь у формулюванні висновків).

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (171 найменування) та додатків (11 позицій). Загальний обсяг дисертації – 240 сторінок, із яких 188 – основний текст.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФІНАНСУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ГАЛУЗІ В УКРАЇНІ

1.1. Стан наукового розроблення теми та джерельна база дослідження

На сучасному етапі театрознавча наука фіксує унікальне дуалістичне явище: з одного боку, феноменальне зростання попиту на театральне мистецтво з боку українських глядачів, а з іншого – постійне скорочення його фінансування внаслідок фінансових криз, що перманентно виникають упродовж всіх років існування самостійної держави України від проголошення незалежності 24 серпня 1991 року, що поглибилися з початком повномасштабної російсько-української війни – Війни за Незалежність України. Саме тому актуальності набуває проблема дослідження впливу фінансування як вагомого чинника розвитку театральної справи на організаційно-виробничу діяльність українського театру.

Дослідження сучасних фінансових моделей діяльності українських театрів неможливе без історичного екскурсу до становлення професійного театрального мистецтва в Україні. Саме історія організації професійного українського театру дає змогу зрозуміти та спрогнозувати шляхи його діяльності як у сучасний, так і в майбутній історичний період.

Історіографічними джерелами для дисертації є монографії, наукові статті, дисертації; джерельну базу склали нормативно-правові документи, зокрема закони України, статистичні дані контролюючих установ, архівні документи, публікації у засобах масової інформації, інтерв'ю в соціальних мережах та матеріали офіційних вебсайтів державних, муніципальних і незалежних українських театрів тощо.

Монографії, в яких досліджується фінансування українського театру, умовно поділено на дві групи: теоретичні праці, присвячені проблемам такого фінансування, та монографії з історії становлення й розвитку сценічного мистецтва в Україні, в яких моделі фінансування театрів розглядаються в контексті їхньої організаційно-творчої діяльності в різні історичні періоди.

Серед теоретичних наукових досліджень першочергово варто звернути увагу на праці засновника першої в Україні кафедри організації театральної справи у Київському інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (фактично – кафедри театрального менеджменту), видатного науковця Ігоря Безгіна. У нарисах «Мистецтво і ринок» І. Безгін (2005) звертає увагу на необхідність досліджень театрального мистецтва не тільки у площині мистецтва як такого, але й у контексті організації діяльності творчих колективів, пов'язаної з проблемами виробництва, збереження та розповсюдження мистецьких цінностей. Автор зазначає, що проблематика у дослідження організації театральної справи (у тому числі й дослідження фінансових моделей організаційно-виробничої діяльності театрів в Україні) є досі недостатньою: «Поки ще не пролягли далі ніж конкретні соціологічні і незначні за обсягом історичні дослідження…» (Безгін, 2005, с. 5). Також у цій праці І. Безгін приділяє увагу важливості джерел фінансування та розглядає моделі фінансування театру на прикладі діяльності театрів у США, наголошуючи на важливості фандрейзингу як джерела фінансування театрального мистецтва, що є актуальним й сьогодні.

Праця «Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль» голландського дослідника менеджменту мистецтва Г. Гагоорта (2008) висвітлює методику діяльності менеджерського апарату у сучасних мистецьких закладах. Дослідник звертає увагу на благодійництво та «партнерську підтримку» як джерела фінансування сучасного мистецтва, наполягає на важливості ринкових відносин у галузі культури, зосереджується на проблемі залежності між культурою та економікою, стверджуючи, що у мистецтві не тільки економіка

країни впливає на культуру, але й культура опосередковано впливає на розвиток економіки.

У колективній монографії О. Безгіна, А. Бернадської, І. Кочарян та О. Успенської «Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів» (2013) значну увагу приділено моделям фінансування та фінансової підтримки мистецтва з боку держави у ряді країн Європи: Франції, ФРН, Великобританії, Іспанії, Австрії, Швейцарії та Скандинавських країнах. Монографія корисна для розуміння перспективних тенденцій у фінансуванні українських театрів, що можуть корелювати з існуючими моделями підтримки з боку держави в країнах Європи.

Харківські науковці А. Сєріков та І. Коваль у монографії «Економіка та управління у сучасному українському репертуарному театрі» (2018) вперше в сучасному театрознавстві розробили математичні моделі маркетингу для управління діяльністю сучасного репертуарного театру, взявши за об'єкт дослідження Харківський академічний театр музичної комедії. Науковці продемонстрували проблеми у фінансуванні театрального мистецтва та розробили власні математичні моделі діяльності великих українських театрів, які дозволяють покращити фінансовий стан театрального мистецтва через вдалу управлінську діяльність театрального менеджменту та маркетинговий підхід у роботі державних театрів. У цій монографії вперше розроблено новий підхід до театральної справи – театр розглянуто як рекреативний майданчик, своєрідний «профілакторій» для покращення психоемоційного стану глядача, а також оголошено про можливу нову, на нашу думку дещо ідеалістичну, концепцію погляду на театр з боку держави – перехід театру від збиткового підприємства до підприємства, що робить вагомий внесок в економіку держави. Науковці вводять у театрознавчий дискурс термін «людський капітал» як частина розвитку економічного становища країни. Автори наголошують на необхідності анкетування глядачів після вистави, впровадженого ще режисером-новатором українського театру Лесем Курбасом.

Але вони розглядають анкетування як частину маркетингового дослідження роботи театру для покращення фінансового становища театрального підприємства.

До другого масиву історіографічних джерел дисертації увійшли праці театрознавців з історії створення та розвитку професійного українського театру. Серед таких праць насамперед потрібно виділити монографію А. Лягущенка «Український театр. Видатні діячі та менеджмент» (2021), де історія створення та розвитку театральної справи в Україні розглядається крізь призму творчої та організаційної діяльності класиків українського театру. Монографія фокусує увагу на постатях І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, І. Штейна, Л. Млотковського, О. Бачинського, М. Кропивницького, М. Старицького, братів Тобілевичів, І. Мар'яненка, Л. Курбаса, Г. Юри, В. Василька не стільки як на видатних митцях української сцени, а як на видатних менеджерах театру. Всебічно висвітлено їхню менеджерську діяльність, яка, за влучним висловом дослідника, «підсвічує» проблеми театральної справи нашого часу: «Матеріал книжки – більше чи менше віддалена історія, але вона, маючи потенціал циклічного повернення, активно впливає на наше сьогодення» (Лягущенко, 2021, с. 9). Також у монографії розглянуто моделі організації театральних труп України кінця XVIII – першої половини XX століть та приділено увагу особливостям фінансування театральної справи у цей період.

Монографія історика українського театру Р. Пилипчука «Історія українського театру (Від витоків до кінця XIX століття)» (2019) охоплює великий історичний проміжок від зародження театральних форм у середньовіччі до розквіту труп корифеїв українського театру наприкінці позаминулого століття. Автором зроблено аналіз основних етапів становлення театральної справи на території України. Р. Пилипчук розділяє поняття професійний український театр та професійний театр в Україні. Аналізуючи історичні джерела у виданнях XIX століття, дослідник робить наголос на тому,

що початком процесу створення професійного сценічного мистецтва на території України слід відраховувати з першої половини XIX століття, коли було створено польсько-російсько-українські мандрівні театральні трупи професійних антрепренерів. Саме діяльність цих труп та включення до їх репертуару п'єс українських драматургів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка стала підґрунтям для багатьох аматорських театральних гуртків, що згодом призвело до створення М. Кропивницьким та його учнями українського професійного театру.

Серед комплексних досліджень слід виділити ряд фундаментальних колективних монографій, присвячених українському театральному мистецтву. Однією з таких є «Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» (2006), де акумульовано науковий доробок відомих українських театрознавців Ю. Станішевського, Г. Фількевич, Ю. Раєвської, Г. Веселовської, Н. Єрмакової, Г. Коваленка, Я. Леоненко, М. Гринишиної, І. Волицької, В. Заболотної, В. Фіалка, О. Ковальчук, В. Шпаковської, А. Липківської. У цій колективній праці дослідники проводять історичну розвідку театрального мистецтва XX століття на основі систематизації фактів, явищ, документів з виробничо-мистецької діяльності українських театрів, аналізують як мистецький, так і організаційний складники роботи театрів. Важливо, що автори дослідили моделі театру періоду національно-визвольних змагань та періоду удержавлення театрального мистецтва в радянській Україні.

Історію українського театрального мистецтва досліджено у колективному науковому виданні «Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття» (2016). Корисними для дисертації стали статті Р. Пилипчука, присвячені трупам українських корифеїв, театральній справі на заході України у XIX столітті та на українських землях, що входили до складу Російської імперії, стаття Є. Хлібцевич про українські театральні трупи 1880-х–1890-х рр.

Вагомим науковим джерелом є фундаментальне колективне дослідження «Історія українського театру» (Т. 1, 2017; Т. 2, 2009). Праці театрознавців Р. Пилипчука, Є. Хлібцевич, Ю. Станішевського, Л. Барабан, Г. Веселовської, П. Кравчука, В. Собіянського, Р. Леоненко, В. Гайдабури дають можливість зрозуміти діяльність українського національного театру в умовах утиску з боку імперської влади (Російська імперія) та радянської (СРСР), явищ театрального мистецтва часів національно-визвольних змагань 1917–1921 років, періоду національного відродження 1920-х – початку 1930-х рр., репресій 1930-х рр., Другої світової війни тощо.

Мемуарна література посідає важливе місце у дослідженнях, присвячених українському театральному мистецтву. Так, одним з джерел дисертації стали спогади С. Тобілевич «Мої стежки і зустрічі» (1967), М. Садовського «Мої театральні згадки. 1881–1917» (1930), В. Василька «Микола Садовський та його театр» (1962). Корифеї сцени та одні з засновників українського професійного театру надають можливість зрозуміти, яким чином та в яких умовах народжувалося професійне мистецтво, наскільки важливим було вирішення різноманітних організаційних проблем, запорукою чого було достатнє фінансування першого етапу розвитку професійного театру в Україні.

У науковій статті «Перші українські державні театри» (1999) Р. Леоненко проаналізував роботу українських професійних театрів часів національно-визвольних змагань, приділив увагу фінансовому стану та державній фінансовій підтримці, що надавали влада УНР та Гетьманська держава П. Скоропадського для організації театральної справи в Україні. Автор наполягає на важливості державної політики підтримки для сталої організаційно-творчої діяльності тогочасного театру та зосередженості на високих мистецьких завданнях.

Корисними для нашого дослідження стали монографії багаторічного директора-художнього керівника Національного академічного драматичного

театру імені І. Франка (далі – НАДТ імені І. Франка) М. Захаревича: «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень» (2015), «Щоденники директора театру» (2019), «Національний театр. Вибрані статті» (2021). У виданнях окреслені специфіка взаємодії театру і влади, умови діяльності театру у парадигмі тотального контролю та цензури з боку радянської влади, факти постійного втручання у мистецьку роботу. Дослідник наголошує на унікальності самого існування театру за умов «соціалістичного тоталітаризму» (Захаревич, 2015, с. 7). Зважаючи на тоталітарні принципи політичного устрою та регульовану планову економіку СРСР, можна екстраполювати окреслені аспекти державного керування одним театром на всю систему сценічного мистецтва радянського періоду, пересвідчившись у залишковому принципі фінансування та моноідеологічному утиску творчої діяльності.

Для розкриття специфіки функціонування театральної сфери радянського періоду з сучасних методологічних позицій важливо проаналізувати архівні документи, що пов'язані з організацією театральної справи в УРСР. Одним з таких джерел є Кодекс Законів про освіту Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету, де частина документів присвячена діяльності українських театрів у 1922–1925 роках, зокрема розподілу коштів, перетворенню театрального мистецтва на агітаційний майданчик для обслуговування політичних ідей більшовицької влади.

Одним з джерел, які надають можливість оцінити вплив держави на розвиток театрального мистецтва в Україні радянських часів післявоєнної доби, є Закон УРСР від 28.08.1946 року «Про п'ятирічний план відбудови й розвитку народного господарства Української РСР на 1946–1950 рр.» (1947), в якому проголошувалися утопічні плани щодо збільшення кількості театрів. Водночас Постанова Ради Міністрів СРСР від 04.03.1948 №537 «Про скорочення державної дотації театрам та покращенню їх фінансової

діяльності» повністю перекреслювала завдання п'ятирічки на розвиток мистецтва та збільшення кількості театральних установ.

У наукових розвідках радянського періоду приділялося мало уваги фінансовому складнику як одному з основних важелів в організаційно-мистецькій діяльності театру. Тогочасні дослідження позначені пропагандистською риторикою комуністичного уряду та акцентуванням на первісній ролі КПРС у розвитку мистецтва, у них замовчували факт фінансування сценічного мистецтва за залишковим принципом. Серед таких праць – колективна монографія «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру» (1970) під редакцією М. Йосипенка, М. Гордійчука, Ю. Бобошка та П. Нестеровського. При всій політизованості цього дослідження, воно є корисним для розуміння принципів існування театрального мистецтва в УРСР в умовах тотальної комуністичної диктатури та політичної цензури радянського періоду.

У колективному виданні під редакцією М. Гринишиної «Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX – початку XXI століть» (2017), до якого долучились А. Баканурський, Л. Бензюк-Волошина, А. Білик, М. Гарбузюк, С. Максименко, І. Мелешкина, Ю. Полякова, Ю. Раєвська, приділено увагу історії створення та розвитку театрів національних меншин України, які є невід'ємним складником театрального мистецтва країни.

Відновлення української державності 1991 року спонукало до створення нормативно-правової бази функціонування українського мистецтва. Вже у лютому 1992 року прийнято «Основи законодавства України про культуру» (19.02.1992), де законодавчо закріплено фінансову підтримку розвитку культури у розмірі не менше 8 відсотків від національного доходу (стаття 23), задекларовано «пільги щодо оподаткування доходу підприємств і організацій, окремих осіб, які частково відраховують його на потреби культури… передбачає пільги щодо оподаткування доходів інших платників» (стаття 26) (ця норма Закону повноцінно не виконувалася).

Чинний Закон «Про культуру» від 14.12.2010 року надає офіційну термінологію в галузі культури, що важливо для розуміння структурно-функціональної системи театрального мистецтва, зокрема: базова мережа закладів культури, вітчизняний культурний продукт, грант, креативний продукт, креативна індустрія, культурно-мистецький проєкт, творча діяльність та інші.

2005 року прийнятий окремий Закон «Про театри і театральну справу», де закріплено термінологію, пов'язану з театральною справою, надано офіційне тлумачення таким поняттям, як-от театр, театральна діяльність, театральна справа, театральне мистецтво, суб'єкти театральної діяльності тощо. Були визначені різновиди театрів за моделлю їх фінансування – державні театри, що фінансуються з коштів Державного бюджету України, комунальні театри, які створюються обласними та місцевими громадами і фінансуються за рахунок коштів обласних та місцевих бюджетів. На жаль, окрему увагу не приділено приватним (незалежним) театрам, що не мають фінансування з державного чи комунального бюджету. На законодавчому рівні закріплено автономність театрального менеджменту у ціноутворенні вартості квитків на прокат вистав, а також заборону політичної цензури, що відбувалася упродовж радянського періоду в театральному мистецтві України. Офіційно були закріплені немайнові та майнові права авторів, пов'язані зі створенням та прокатом вистав, правила створення та ліквідації державних та комунальних театрів в Україні, визначені майнові права та зобов'язання театральних організацій перед засновниками, затверджені мета створення та види основної діяльності державних та комунальних театрів права та обов'язки театральних підприємств, організація діяльності театрів і, що важливо для нашого дослідження, були офіційно затверджені джерела фінансування державних і комунальних театрів – основні (з коштів Державного бюджету України та бюджетів місцевих громад) і додаткові джерела фінансування театрів (від продажу квитків на вистави, реалізації сувенірної продукції, літератури,

доходів від оренди приміщень театрів, обладнання, прокату майна, театрального одягу, реквізиту) та визначено допоміжні комерційні види діяльності театральних організацій.

28 червня 1996 року Верховна Рада України прийняла основний Закон держави – Конституцію. Стаття 34 наголошує на свободі слова як одному з основних принципів державотворення: «Кожному гарантується право на свободу думки і слова, на вільне вираження своїх поглядів і переконань. Кожен має право вільно збирати, зберігати, використовувати і поширювати інформацію усно, письмово або в інший спосіб – на свій вибір» (Конституція України, 1996). Ця норма Конституції дала поштовх науковій, професійній мистецькій та фаховій журналістській спільноті для обговорювання великої кількості накопичених проблем у театральній справі, які табуювалися протягом 70 років існування України як частини СРСР.

Вагомий внесок у розбудову наукового дискурсу періоду від проголошення незалежності України зробила колективна монографія, де вміщено праці С. Васильєва, І. Чужинової, Н. Соколенко, О. Салати, О. Тукалевської, В. Жили «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» (2018), де окреслені проблеми сучасного українського театрального мистецтва. У виданні зазначено методологічні підходи дослідження театру, а також виділені перспективні вектори розвитку українського театру: «Дослідження сучасного українського театру як складної моделі має відбуватися комплексно, з урахуванням творчих, фінансових, законодавчих, соціологічних показників, а також враховувати різні фактори впливу на розвиток театральної галузі (включення України до міжнародних театральних мереж, активність міжнародних театральних інститутів, зміни механізмів бюджетного розподілу коштів)» (Український театр: шлях до себе…, 2018, с. 4). Автори зробили історичну розвідку діяльності сучасного українського театрального мистецтва, охопивши період від 1991 до 2018 року. У монографії висвітлені виклики та проблеми організації й функціонування

театральної галузі, пов'язані зі зміною поколінь митців у театрах, зростаючою конкуренцією у створених незалежних театрах, які працюють за моделлю приватних антреприз, важливістю міжнародного фестивального руху для популяризації національного театрального мистецтва. Також автори приділили увагу проблемам фінансування театрів, пов'язаним з довготривалою економічною кризою, недосконалим оподаткуванням неприбуткових організацій, якими є державні та комунальні театри. У монографії наголошено на необхідності застосування сучасних методів в організації та роботі театрального менеджменту за зразком роботи менеджменту кращих театрів розвинутих країн, застосування механізму маркетингу в організаційно-виробничій роботі театрального підприємства. Підкреслена важливість зміни державної політики щодо залучення коштів благодійних фондів, меценатів, спонсорів, приватних благодійників для фінансової підтримки театрального мистецтва та створення окремих театральних проєктів. Автори монографії висвітлили різноманітні моделі фінансування мистецтва у розвинутих країнах Європи – Великобританії, Австрії, Франції, Німеччини, Швеції.

Складником історіографічного підґрунтя нашого дослідження є дисертації істориків, мистецтвознавців, зокрема театрознавців. Серед них дисертація І. Ян «Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття» (2021), де науковиця приділила увагу моделям фінансування та його впливу на розвиток театрів в епоху становлення професійного театрального мистецтва і розквіту театральних антреприз класиків українського театру. Г. Дутчак у дисертації «Державна політика в Україні у галузі театрального мистецтва (1917–2000 рр.)» (2004) здійснила «всебічний аналіз системи керівництва театральним життям в Україні державними установами українських урядів та радянської влади» (Дутчак, 2004, с. 4), водночас висвітлила вплив владних інститутів на діяльність театральної справи.

У XXI столітті пожвавився науковий дискурс, пов'язаний з проблематикою реформування театральної галузі. На сторінках наукових фахових періодичних видань України з'явилися численні публікації театрознавців країни, в яких приділяється увага різноманітним аспектам розвитку вітчизняних театрів. На сторінках Наукового Вісника КНУТКіТ імені І. К. Карпенко-Карого регулярно оприлюднюють наукові статті з історії організації театральної справи в Україні, актуальних питань організаційно-творчої діяльності українських театрів сучасності. Серед авторів статей А. Лягущенко (2023; 2025), Г. Веселовська (2017), Н.Владимирова (2025), О. Клековкін (2020), Б. Струтинський (2023), О. Палій (2017; 2018), О. Пахарчук (2023), Б.-Г. Бенюк (2024), Л. Унанян (2025), Ю.Щукіна (2025) та інші.

Серед помітних наукових часописів, що спеціалізуються на театральній проблематиці, – Науковий вісник «Курбасівські читання», що видає Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Тематика статей у цьому виданні присвячена проблемам реформування діяльності українського театрального мистецтва, шляхам розвитку театральної галузі за прикладом інноваційних моделей розвитку провідних країн світу, новим формам політичної та економічної співпраці між владою та театральною галуззю країни. Так у своїй праці «На помежів'ї епох» (2019) О. Миколайчук наголошує на тезі – «театральний світ – це, фактично, держава в мініатюрі», проводячи паралель між проблемами розвитку України та проблемами організаційно-творчої діяльності українських театрів перших років XXI століття. Говорячи про кризові явища в роботі українських репертуарних театрів, які виникли через застаріли форми організації їх діяльності, відсутність сталого фінансування з боку держави, дослідник наполягає на «інноваційному розумінні нових театральних форм» (Миколайчук, 2019, с. 160). На його думку, реформи театру повинні проходити у трьох царинах: політичній – впровадженням квот на створення вистав (30% – сучасна

українська драматургія, 30% – класичний репертуар, 40% – вистави на власний розсуд); фінансовій – фінансова допомога для створення театральних проєктів, за умови однакової можливості отримання фінансування як державним, так і незалежним театрам; управлінській – реформування роботи театрального менеджменту. Водночас автор виділяє важливість саме фінансової складової реформи, переходу «від державного фінансування установ – до фінансування проєктів» (Миколайчук, 2019, с. 161). Повністю погоджуючись з думкою автора про важливість справедливої фінансової підтримки всіх театрів, незалежно від організаційно-правових основ їх створення, наголос науковця на необхідності впровадження квот є суперечливим твердженням, адже у радянський період організації театральної справи вже відбувалися явища планового підходу до створення репертуару, які надавалися партійно-державними органами у вигляді директив, та мали обов'язкове виконання театрами, що призвело до театральної кризи.

Можна констатувати непропорційність підтримки державних, комунальних та приватних (незалежних) театрів в Україні та невиконання деяких норм Закону «Про театри і театральну справу» у частині підтримки діяльності театрів незалежно від форм власності (стаття 3 Закону України «Державна політика в галузі театру і театральної справи» фіксує, що «Основними напрямами державної політики в галузі театру і театральної справи є: забезпечення соціально-економічних, правових і наукових умов для ефективної діяльності театрів; підтримка і розвиток мережі театрів, забезпечення їх сучасним обладнанням; стимулювання розвитку театральної справи шляхом удосконалення її матеріально-технічної бази, надання пільг щодо оподаткування та кредитування, морального і матеріального заохочення осіб, які зробили значний внесок у театральну справу… розроблення та сприяння реалізації державних цільових та регіональних програм розвитку театрів і театральної справи, забезпечення їх фінансування за рахунок державного те місцевих бюджетів…»), що призвели до наукового дискурсу

щодо реформування державної політики у театральній галузі. З наведеної статті Закону випливає, що держава не поділяє театри на різні форми власності та бере на себе обов'язки у підтримці всіх, без винятку, театрів України. Але фактично держава жодним чином не підтримує незалежні театри, що не входять в мережу державних і комунальних театрів. Саме на це звернула увагу Н. Неждана у статті «Міжнародні тенденції у сфері незалежних театральних ініціатив та український феномен» (2018). Вона наголошує на консерватизмі у державній політиці стосовно підтримки незалежних театрів та відсутності реформування театральної галузі: «Фактично наша театральна система не реформувалася, а законсервувала радянську систему державних/міських театрів із театральними трупами, "прикріпаченими" до приміщень, а також повним ігноруванням незалежних творчих груп, які у всьому світі складають більшість і мають різні форми підтримки» (Неждана, 2018, с. 102). Беручи за приклад державну політику підтримки сценічного мистецтва розвинутих країн Європи, науковиця стверджує, що фінансова підтримка європейських державних інститутів направлена на створення сучасного національного театрального продукту, який у більшості випадків створюють саме незалежні творчі колективи. Отже, реформування державної політики повинно бути зосередженим на забезпеченні фінансової підтримки та преференцій тим колективам, що створюють сучасне національне мистецтво на основі сучасної української драматургії незалежно від форм власності. У статті висунуто ідею про державну фінансову підтримку не тільки у вигляді надання коштів незалежним театрам, а й у можливості роботи у приміщеннях великих репертуарних театрів, які є власністю держави, адже оренда є основною частиною видатків незалежних театральних колективів, що дасть можливість розвитку українського сценічного мистецтва загалом.

Театральна справа привертає увагу науковців економічної та політичної галузей. Науковці констатують проблеми в організації та діяльності театральної сфери: фінансування за залишковим принципом, відсутність

реформування у державному управлінні українськими театрами, зменшення глядачів у театрах у 2000–2015 роках через загальнонаціональні кризові явища в економіці країни. Так С. Кучин у науковій статті «Напрями вдосконалення механізмів державного управління у сфері театрального мистецтва» (2016) проводить статистичні дослідження з театрального мистецтва, аналізуючи кількість робітників, задіяних у театральній справі, кількість діючих державних театрів та їх відсоток за жанровим спрямуванням, проблеми відсутності зацікавленості театральним мистецтвом у молоді. С. Кучин наголошує: «Головними проблемами розвитку театрального мистецтва є брак коштів для розширення та вдосконалення матеріально-технічної бази, а також низький рівень заробітної плати» (Кучин, 2016, с. 61). Водночас науковець наголошує на тому, що разом з реформуванням державного управління галуззю сценічного мистецтва менеджменту потрібно самостійно змінювати підхід до управління театральними підприємствами та звернути увагу на відсутність «стратегії формування відповідного іміджу, недостатній рівень інформатизації, відсутність впровадження новітніх методів управління, ігнорування ролі маркетингових методів розширення збуту» (Кучин, 2016, с. 61–62).

У статті І. Крисіної «Фінансування галузі культури з Державного бюджету України у розрізі бюджетних програм Міністерства культури і туризму України» (2011) проведене ретельне статистичне економічне дослідження фінансування галузі культури у період з 2004 по 2010 роки. Науковиця наголошує на проблемах недофінансування культурної галузі загалом через щорічне невиконання плану бюджетних надходжень. Проаналізувавши видатки держави на фінансування театрального мистецтва у ці роки, авторка доходить висновку, що хоча статистично обсяги фінансування державних театрів зростали (обсяги державного фінансування театрів зі статусом «національний» в Україні щороку у 2004–2010 рр. зростали, але це фактично відбувалося через індексування фонду оплати праці та збільшення кількості театрів), у відсотковому відношенні ця сума не змінювалася для

кожного державного театру. І. Крисіна робить невтішні висновки: «Найочевиднішим джерелом поліпшення фінансового стану закладів культури виступає збільшення бюджетного фінансування. Але, на жаль, на даний час навряд можна сподіватися суттєвого збільшення видатків бюджету. Якщо воно й відбувається, то в основному за рахунок підвищення заробітної плати працівників ті цін на товари та послуги. Реальне ж зростання, спрямоване на розвиток, становить досить незначну частину» (Крисіна, 2011, с. 39).

Згідно із Законом України «Про управління об'єктами державної власності» (2006), аудиторським підрозділом Міністерства фінансів України здійснюються перевірки фінансової та господарчо-виробничої діяльності у всіх державних та комунальних театрах, що фінансуються за рахунок коштів з Державного та місцевих бюджетів. Однією з вимог Закону є відкритість інформації про перевірки. Така законодавча норма уможливила аналіз звітів про перевірки господарчо-виробничої діяльності театрів у ході проведення нашого дисертаційного дослідження. Інформація з аудиторських звітів дозволила виявити не лише порушення у фінансовій діяльності театрів, але й отримати дані про обсяг державного фінансування окремих театрів, про перерозподіл грошових коштів на видатки театрів, штатний розклад працівників театрів – митців та театральних цехів, кількість створених вистав, статистичні показники власних прибутків театрів з продажу квитків та іншу, дозволену законодавством, діяльність театрів. Завдяки ретельному аналізу інформації з аудиторських перевірок, ми побачили невиконання у повному обсязі з боку держави Закону України «Про театри і театральну справу»: недофінансування театрів за видатками на ремонт театральних будівель, поганий стан технічних засобів, що заважає покращувати мистецьку діяльність більшості комунальних провінційних театрів в Україні, відсутність державного фінансування усіх театрів на створення нових вистав та розвиток сценічного мистецтва. Особливістю аудиторських перевірок можна вважати офіційне ствердження державних фіскальних органів про недосконалість самого Закону,

а саме – юридичну невизначеність театрів. Закон не дає однозначної інформації про юридичний статус театру: державне неприбуткове підприємство, державна неприбуткова організація або державна неприбуткова установа. Ця невизначеність може негативно відображатися на фінансуванні театрів та уможливити стягнення штрафних санкцій з українських театрів.

Вагомим джерелом сучасних досліджень є матеріали ЗМІ, інтернет-платформ та каналів, соціальних мереж, де відкрито обговорюють проблеми театрального мистецтва України. Це, зокрема, інтерв'ю з митцями та провідними театральними менеджерами на ютуб-каналах, офіційних сайтах українських театрів усіх форм власності, дописи у соціальних мережах «фейсбук», «інстаграм», «ікс». Під час інтерв'ю більшість українських директорів-художніх керівників театрів всіх форм власності торкаються теми незадовільного фінансування театрів, недосконалості податкового законодавства, яке стримує розвиток меценатства, скорочення фінансової підтримки театрів, труднощі у фандрейзинговій діяльності незалежних театральних колективів. Серед багатьох інтернет-видань виділяється блог «Театральна риболовля», заснований 2008 року С. Винниченком, присвячений аналізуванню та популяризуванню діяльності українських театрів.

Цінним для нашого дослідження є відео-інтерв'ю театрального менеджера, багаторічного директора-художнього керівника НАУДТ імені І. Франка М. Захаревича, розташовані на платформі «ютуб» (Antykvar Media…, 2019; Суспільне. Новини…, 2019). Під час відвертих діалогів з українськими журналістами театральний діяч наголошує на проблемі фінансування театрів, недосконалості Закону України «Про театри і театральну справу», умовах роботи національного театру при постійному скороченні фінансування, особливо під час вимушеної зупинки прокату вистав та обмеження кількості глядачів під час пандемії COVID-19. Так в інтерв'ю телевізійному каналу «Суспільне. Новини» М. Захаревич підкреслив недосконаліть законодавства у статті Закону «Про театри і театральну справу», пов'язану з призначенням

театральних менеджерів та конфліктні ситуації у театрах, що виникають при об'єднанні посад директора-художнього керівника театру, наголосивши при цьому, що доцільно виваженіше підходити до призначення на таку посаду працівників та розділяти організаційне управління роботою театру та мистецький складник. М. Захаревич вважає: «База успішності театру – це є художній рівень театру, який базується на міцних економічних здобутках… Держава повинна вибудувати політику у сфері культури» (Суспільне Новини, 2019). Ці тези і сьогодні не втратили актуальності.

Помітним стало інтерв'ю чинного директора-художнього керівника НАДТ імені І. Франка Є. Нищука засновнику та ведучому ютуб-каналу OK TALK, бізнесмену О. Комарову, в якому обговорюється феномен «театрального буму» та умови діяльності театру в умовах повномасштабної російсько-української війни. Під час інтерв'ю було наголошено на важливості співпраці бізнесу та мистецтва, фандрейзингової діяльності театрального менеджменту. Є. Нищук наголосив на негативних наслідках скорочення фінансування та закриття театрів, особливостях переходу великих репертуарних театрів на проєктну модель адміністративно-творчої роботи.

Доступність друкованих спеціалізованих мистецьких науково-популярних та суспільно-політичних ЗМІ в Інтернет-мережі дозволяє залучити до джерельної бази дисертації значну кількість матеріалів з проблем театру («Український театр», «Просценіум» та ін.). Інтернет-видання надають свої платформи для фахових дискусій театральних митців та топ-менеджерів українських театрів всіх форм власності з проблем фінансування українського театру, фандрейзингової діяльності («Укрінформ», «Люк», «Суспільне. Культура», «Суспільне. Харків» тощо).

Важливим для відтворення сучасного стану театральної сфери виявилося інтерв'ю на телеканалі «ДІМ», яке дали головна режисерка Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра Т. Трунова, директор-художній керівник Київського національного академічного Молодого

театру С. Мойсеєв та директор-художній керівник НАДТ імені І. Франка Є. Нищук (Ціни на квитки, рівень зарплат…, 2024). Митці наголосили на зростанні зацікавленості українських глядачів театральним мистецтвом в часі війни. Є. Нищук звернув увагу на феномен глядацького попиту на вистави НАДТ імені І. Франка: «Наш театр б'є рекорди зі зборів і зароблених коштів, відвідуваності театру, нових постановок, цікавості до театру і всередині країни, й за її межами» (Ціни на квитки, рівень зарплат…, 2024). Водночас він наголошує, що держава покриває лише 63 відсотки з видатків театру. Т. Трунова висловлює думку про необхідність змінити державну політику щодо діяльності театрів: «Держава може бути супер зацікавлена і заробляти від театру, якщо вона визнає в театрі серйозного гравця. А наразі театр в Україні – це маргінес. Ми пишаємося тим, що у нас немає цензури. Але цензури немає лише тому, що ми нецікаві, нас не визнають як гравця з голосом… Якщо говорити про фінанси, то фінанси – це наслідок. А треба говорити про причини» (Ціни на квитки, рівень зарплат…, 2024).

Офіційні сайти українських театрів сьогодні є достовірним джерелом інформації про сучасний стан театральної сфери. Процеси цифровізації, а також вимушена заборона публічної діяльності театрів під час пандемії COVID-19 та з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року, спричинили підвищення рівня інформативності сайтів та покращення дизайну. Сайти є корисними не лише для глядачів, а й для науковців, адже тут розміщено інформацію про репертуар, кількість вистав, умови роботи театрів під час війни та формування цінової політики театрального менеджменту вартості квитків. Це надає можливість зрозуміти можливі зміни у фінансуванні театрів за рахунок власної діяльності, виявити популярність вистав, проаналізувати відмінності у ціноутворенні столичних колективів та театрів інших регіонів України.

Після здобуття незалежності в Україні починається відродження недержавних театрів, створених за моделлю приватної антрепризи. До таких

театрів можна віднести приватні незалежні театри, проєктні приватні антрепризи та продюсерські комерційні театральні колективи. Згідно із Законом «Про театри і театральну справу», діяльність усіх незалежних театрів не фінансується з боку держави та бюджетів місцевих громад, проте новітні підходи до пошуку коштів для функціонування цих колективів мають велике значення для розвитку адміністративно-творчої діяльності всіх без винятку театрів України. На нашу думку, ці театри – невеликі за кількістю творчих працівників та з помітно гнучкішим, порівняно з великими репертуарними театрами, менеджментом – є справжньою лабораторією для розвитку театральної справи. Активна фандрейзингова діяльність менеджменту незалежних театрів – залучення приватного капіталу, грантів від благодійних фондів і коштів приватних благодійників, шанувальників сценічного мистецтва, а також активна державно-приватна співпраця в організації театральної діяльності – дасть змогу створювати нові підходи до фінансування театрів у повоєнний час. У цьому аспекті корисним є інтерв'ю засновників відомих незалежних приватних антреприз. Так на сторінках Інтернет-видання «Лірум» розміщене інтерв'ю засновника та головного режисера одного з провідних українських незалежних театрів «Нафта» з Харкова А. Вусика, в якому він акцентує увагу на умовах роботи незалежних театрів та труднощах у фінансуванні незалежного театрального мистецтва у Харкові під час війни: «Зараз все йде впритул. Намагаємося вийти в нуль, але здебільшого йдемо в мінус та докладаємо свої кошти» (Жданович, 2024).

Позитивний досвід створення мистецького хабу у Харкові як актуальної практики, що сприяє розбудові театрального середовища недержавних організацій, висвітлено у публікації на інтернет-платформі «KHARKOV trend», присвяченій Будинку актора імені Леся Сердюка, який належить Національній спілці театральних діячів України (даді – НСТДУ). Ця установа надала свої сценічні майданчики незалежним театрам Харкова, створивши тим самим феноменальний поштовх для розвитку театрального мистецтва міста та

продемонструвавши важливість і можливість створення мистецьких хабів у всіх великих містах України (Шевченко, 2024).

Заборона на публічну діяльність українських театрів, карантинні обмеження через хворобу COVID-19 та початок гарячої фази російсько-української війни вплинули на розповсюдження інформації у висвітленні роботи театрів у соціальних мережах Facebook, X та Instagram. Вважаємо, що сторінки театрів у соціальних мережах сьогодні можна долучати до джерельної бази дослідження. Короткі відеорепортажі про створення нових вистав, інформація щодо роботи театральних колективів, гастрольної та фестивальної діяльності значно вплинули на глядацький попит, який привів до так званого «театрального буму» у Києві, Львові, Івано-Франківську, Одесі. Завдяки дописам у цих сучасних засобах інформації значно пришвидшилася комунікація між театральними діячами та шанувальниками театрального мистецтва. Збільшився попит на сценічне мистецтво серед молоді у тому числі й завдяки використанню соціальних мереж. Всі ці дії привели до зростання власних прибутків театрів та можливості покращити фінансування у створенні нових вистав та покращення фінансового стану театрів України.

Отже, різноманітність та полідисциплінарність історіографічного масиву та джерельної бази стали запорукою комплексного дослідження форм фінансування організаційно-виробничої діяльності українського театру та їхнього впливу на творчий процес в історичній ретроспективі від кінця XIX століття до сьогодні.

1.2. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження

Науковий дискурс про важливість театру для людства триває впродовж багатьох століть. Початок йому поклала епоха Ренесансу: створення у Флоренції знаменитого гуртка видатних митців, відомого як «Флорентійська камерата», дало поштовх філософським рефлексіям його учасників про

необхідність повернення мистецтва до ідеалів Античної Греції, наслідком чого стало виникнення жанру опери та поява музично-театрального мистецтва за зразком давньогрецького театру. Видатний англійський драматург В. Шекспір у комедії «Як вам це подобається» висловив знамениту думку «All the world's a stage, And all the men and women merely players» («Весь світ – театр, і люди в ньому актори»), яка дала поштовх філософському дискурсові про роль театрального мистецтва в житті людства. Наукова думка XVI–XVIII століть окреслила поняття «театр» як сукупність моральних та естетичних категорій. Філософ епохи Просвітництва Дені Дідро розглядав театр як моральну категорію. У праці «Міркування про драматичну поезію» він стверджує: «Театр – це єдине місце, де сльози доброчесної людини і злісного егоїста змішуються. Там злий чоловік обурюється несправедливістю, яку він сам би вчинив, і співчуває горю, яке сам би заподіяв» (Diderot, 1758).

Видатний німецький філософ і драматург Фрідріх Шиллер у маніфесті «Театр як моральна інституція» трактує поняття «театр» як моральну категорію, що має впливати на розвиток суспільства й держави: «Театр – це канал, через який світло знання вливається в державу, поширюючи ясні поняття, благородні почуття та здорову мораль» (Schiller, 1784). Водночас Шиллер наголошує на важливості театру як елемента виховання й на необхідності державної підтримки театрального мистецтва: «Немає для держави справи більш важливої, ніж справа виховання… Тільки театр міг би нагадати державі у зворушливих і приголомшливих образах, про нещасні жертви зневажливого виховання; театр спонукав би наших упертих батьків відмовитися від егоїстичних правил, а наших матерів – любити з більшою розсудливістю» (Schiller, 1784).

Французький письменник Віктор Гюго стверджував, що театр – це священний простір, де через ілюзію людина торкається вічності. У «Передмові до Кромвеля» він висловлює думку про театр як джерело істини – однієї з головних філософських категорій: «Театр – це не країна реальності: там

картонні дерева, полотняне небо, паперові палаци… Але театр – це країна істини: у цьому вигаданому світі людські серця б'ються по-справжньому» (Hugo, 1827).

Сучасна театрознавча наука пропонує різновекторний дискурс щодо тлумачення поняття «театр» та ідей, пов'язаних із розвитком сценічного мистецтва. З одного боку, театр трактують як вид мистецтва, з іншого – як театрально-видовищне підприємство. Так, відомий український театрознавець О. Клековкін у фундаментальному виданні «Teatrica: Лексикон» подає таке тлумачення поняття «театр»: «Театр (від грец. theatron – місце для глядачів, видовище; албан. teatër; англ. theatre; 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 (підмостки, 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).

Провідний теоретик організації театральної справи в Україні І. Безгін трактує театр як суб'єкт творчо-виробничої діяльності, що складається з чотирьох компонентів: «Художня творчість, як феномен виробництва духовних цінностей; театральне виробництво, як система економічних взаємозв'язків; театрально-видовищне підприємство, як специфічний поліфункціональний художньо-виробничий організм; творчо-виробничий (художньо-виробничий) процес, як сукупність взаємопов'язаних і послідовних

дій театрального колективу зі створення вистав і прокату репертуару» (Безгін, 2005, с. 126–127).

Закон України «Про театри і театральну справу» закріплює на юридичному рівні термінологію, пов'язану з театральним мистецтвом, зокрема: «…театр – заклад культури (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва… театральна справа – комплекс заходів, спрямованих на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва, їх поширення і збереження, забезпечення умов для розвитку театральної творчості, професійної освіти, науки, театральної журналістики, видавничої діяльності з історії, теорії та практики театрального мистецтва, відповідної музейної та архівної діяльності» (Про театри і театральну справу», 2005, стаття 1).

Закон також подає тлумачення термінів «театральне мистецтво», «театральна діяльність», «театральний продюсер», «суб'єкти театральної діяльності», «театральна постановка», «вистава», «постановник», «репертуар театру».

Отже, важливу роль в аспекті методологічних орієнтирів для досліджень сучасних процесів відіграють нормативно-правові документи, що впливають на зміну та закріплення історіографічної термінології та періодизації. До таких документів відносимо й Закон України «Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу» від 21.08.2025 (зі змінами), що узаконює назву «Війна за Незалежність України» для російсько-української війни, яка триває від 19 лютого 2014 року. У Статті 1 Закону зазначено: «Війна за Незалежність України – боротьба за незалежність, суверенітет, територіальну цілісність та недоторканність України проти агресії Російської Федерації, яка розпочалась 19 лютого 2014 року. Війна є наслідком послідовної російської імперської політики, спрямованої на заперечення та знищення української державності та ідентичності Українського народу, та включає

тимчасову окупацію Російською Федерацією Автономної Республіки Крим та міста Севастополя; протидію агресії шляхом проведення антитерористичної операції, здійснення заходів із забезпечення національної безпеки і оборони, відсічі і стримування збройної агресії Російської Федерації у Донецькій та Луганській областях; здійснення заходів, необхідних для забезпечення оборони України, захисту безпеки населення та інтересів держави у зв'язку із збройною агресією Російської Федерації проти України» (Про засади державної політики національної пам'яті…, 2025).

Розлоге тлумачення змісту концепту «Війна за Незалежність України», викладене у нормативно-правовому документі вищої юридичної сили, дозволяє уніфікувати термінологію, уникнути різночитання, хоча не позбавляє можливості провадити історичні, культурологічні, мистецтвознавчі дискусії щодо періодизації залежно від проблематики наукових досліджень. Відповідно, у цій дисертації період 2014–2026 року розділено на два етапи: перший етап Війни за Незалежність України (2014–2022), другий етап Війни за Незалежність України після повномасштабного вторгнення росії в Україну (2022–2026). Однак така періодизація не позбавляє права вживати назву «російсько-українська війна» на означення подій від 19 лютого 2014 року – початку агресивних воєнних дій росії проти суверенної держави Україна.

Метою нашого дослідження є аналіз впливу фінансування на розвиток професійного театру в Україні в різні історичні періоди. З огляду на це можемо стверджувати, що дослідження має ґрунтуватися на міждисциплінарному перетині наукових знань, пов'язаних не лише з театрознавством, а й із дослідженнями у галузі економічної науки.

На важливості економічного підходу до розвитку культури наголошував І. Безгін: «Кожна цивілізована країна витрачає кошти на здобуття справжніх культурних цінностей. Йдеться не про масові форми естрадного, розважального або інші види виконавського мистецтва… вони можуть заробити та й заробляють великі кошти.., а про ті види мистецтва, які

створюють високі зразки художньої культури, стають гордістю і надбанням нації, формують і примножують національну культуру. Це класична музика і балет, драматичне та інші види серйозного мистецтва, які визначають ступінь інтелектуальної, естетичної, світоглядної розвинутості нації» (Безгін, 2005, с. 49).

Таким чином, для всеосяжного розкриття теми дослідження необхідно звертатися до економічних теорій, що стосуються впливу фінансування на розвиток театру. Насамперед слід відзначити вагомий внесок у проблематику підтримки театрального мистецтва економіста Джона Мейнарда Кейнса – англійського науковця, одного з ініціаторів створення Ради мистецтв (Arts Council) у Великій Британії. Він наголошував на важливості державної фінансової підтримки театрального мистецтва, доводячи у своїх працях, що мистецтво не може існувати лише за законами ринкової економіки й потребує підтримки. В основі його підходу – теза про мистецтво як невід'ємну частину розвинутого суспільства, що потребує створення державними інституціями умов для розвитку (особливо театрального мистецтва) за відсутності контролю за самим організаційно-творчим процесом: «Мистецтво не зобов'язане обітницями слухняності» (Keynes, 1945, p. 6).

Після теоретичних і практичних досліджень Кейнса, який був не лише видатним економістом і філософом, а й на практиці втілював свої ідеї через створення Ради мистецтв у Сполученому Королівстві, інші провідні економісти XX–XXI століть також приділяли увагу важливості фінансування театрального мистецтва з огляду на його значущість для розвитку суспільства. До таких науковців належать В. Баумоль, В. Боуен, Ф. Кольбер. Окремо слід виділити запропоновану В. Баумолем і В. Боуеном економічну модель фундаментальної проблеми театральної справи, яку вони визначили як «хворобу витрат». Науковці довели, що театр як підприємство в умовах ринкової економіки завжди буде збитковим через неможливість застосування ринкових механізмів значного збільшення власних доходів, властивих звичайним комерційним

виробничим підприємствам. Згідно з їхньою теорією, неможливо прискорити процес створення та прокату вистав: на прикладі творів В. Шекспіра вони наголошують, що вистава нині триватиме рівно стільки ж, скільки тривала 300 років тому, а акторський склад залишатиметься так само чисельним. Отже, збільшити обсяг продукції (кількість вистав) неможливо: «У виконавських мистецтвах обсяг продукції на одну людино-годину є технологічно фіксованим» (Baumol & Bowen, 1966, p. 164). Далі вони обґрунтовують гіпотезу, що театральні видатки постійно зростатимуть унаслідок поповнення матеріалів, необхідних для створення вистав, переобладнання сцени, збільшення витрат на заробітну плату та інфляційних процесів. Тож держава має фінансово підтримувати театри, аби запобігти деградації та комерціалізації мистецтва: «Витрати у сфері виконавських мистецтв постійно зростатимуть відносно витрат в економіці в цілому» (Baumol & Bowen, 1966, p. 167).

Сучасний канадський економіст у галузі креативних індустрій Ф. Кольбер наголошує на унікальності роботи театру в умовах ринкової економіки та на цінності театру як організації, що передусім створює мистецький продукт і виконує високу культурну місію. Він указує на відмінність цілей та завдань театру в сучасних реаліях від суто комерційних підприємств і на необхідність фінансової підтримки театрального мистецтва з боку держави та інших фінансових інститутів – благодійних фондів, меценатів, спонсорів: «Мистецькі організації функціонують в ринковій економіці, водночас переслідуючи цілі, які не є суто комерційними» (Colbert, 2007, p. 11).

Специфіка організаційно-виробничої діяльності театру закорінена в самій його природі. З одного боку, це вид мистецтва й одна з форм художньої творчості, з іншого – театр є частиною перформативної індустрії та складною виробничою структурою, сталий розвиток якої потребує матеріально-технічної бази, фінансування організаційно-виробничої діяльності, кадрового ресурсу, а також залежить від політичного впливу держави й загальної економічної та політичної ситуації в країні. Тому для всеосяжного розкриття теми

дисертаційного дослідження необхідно застосувати комплекс міждисциплінарних підходів і наукових розвідок не лише в галузі театрознавства, а й економіки, політології та філософії. Такий комплекс дає змогу проаналізувати український театр як історичне явище, культурний феномен, суб'єкт економіки, соціальну та мистецьку інституцію й елемент державної культурної політики. Можна виокремити низку наукових підходів, необхідних для дослідження.

Історико-культурний підхід дає змогу дослідити українське професійне сценічне мистецтво в контексті історичної трансформації виробничо-організаційної діяльності театру. У його межах ми можемо проаналізувати розвиток українського театрального мистецтва від XIX століття до сьогодення: діяльність труп корифеїв українського театру, розмаїття моделей театральних колективів XIX – початку XX століття, державну політику в галузі театрального мистецтва, формування системи державних театрів і трансформацію театрального мистецтва після здобуття Незалежності.

Системний підхід дає змогу розглядати театр як сукупність систем – художньої, соціальної, економічної, управлінської та комунікативної. У межах цього підходу фінансування театру постає системоутворювальним чинником, що впливає на виробничі процеси, репертуарну політику, технічний розвиток галузі та економічну діяльність театральних організацій, а також уможливлює визначення структури театральної організації, ролі держави у функціонуванні театральної системи та внутрішніх зв'язків між творчими й фінансовими процесами.

Ціннісний підхід дає змогу дослідити театр не лише як господарський суб'єкт, а й як систему культурних цінностей. Застосовуючи його, ми можемо проаналізувати суспільну цінність театру та культурну значущість державної фінансової підтримки.

Інституційний підхід є, на нашу думку, одним із найважливіших для дисертаційного дослідження. Саме він дає змогу розглядати театр як

соціальний інститут, діяльність якого регламентується законодавством, державною культурною політикою та системою бюджетного фінансування (фінансування коштом держави й бюджетів місцевих громад, різновиди грантової підтримки – державного культурного фонду, благодійних фондів, приватних благодійників, меценатів – та механізми надання цієї підтримки).

Соціологічний підхід застосовується для аналізу доступності театрального мистецтва для населення, впливу різноманітних економічних чинників на відвідуваність вистав та взаємодії театру із суспільством.

Функціональний підхід дає змогу визначити фінансування як механізм забезпечення виробничих процесів у театрі.

На основі зазначених наукових підходів для всеосяжного висвітлення проблематики дисертаційного дослідження ми застосували низку наукових методів, що дають змогу сформувати концептуальну систему пізнання театру як історичного явища, соціального інституту, культурного феномена, виробничо-організаційного механізму, структури у галузі креативної індустрії та одного з важливих елементів культурної політики України. Для досягнення цієї мети використано хронологічний, діалектичний, порівняльний методи, а також метод економічного аналізу, контент-аналізу тощо.

Висновки до першого розділу

У першому розділі проаналізовано джерельну базу та теоретико-методологічне підґрунтя дослідження. Джерельну базу структуровано за типами: одноосібні та колективні монографії театрознавців, мемуарна література діячів українського театру, статті у фахових і науково-популярних виданнях та ЗМІ. Дослідження ґрунтується на джерелах різних галузей – театрознавства, історії, економіки, політології.

Серед фундаментальних монографій виокремлено праці провідних театрознавців з історії становлення професійного театру в Україні, зокрема ті,

що розглядають її крізь призму менеджерського підходу (А. Лягущенко, М. Захаревич). Наголошено на важливості мемуарної літератури свідків зародження професійного театру (С. Тобілевич, М. Садовський, В. Василько, І. Мар'яненко) та праць істориків театру (Р. Пилипчук), а також колективних монографій з історії українського театру XIX–XX ст. (Ю. Станішевський, Р. Леоненко, Г. Веселовська, М. Гринишина та ін.). Окремо відзначено праці з управлінського (І. Безгін), економічного (А. Сєріков, І. Коваль), підприємницького (Г. Гагоорт) та методологічного (О. Клековкін) підходів до театральної справи як складової креативних індустрій, а також колективну монографію О. Безгіна, А. Бернадської, І. Кочарян та О. Успенської про моделі фінансування культури в європейських країнах.

Важливим компонентом аналізу стали законодавчі документи різних історичних періодів: «Кодекс законів про народну освіту» (1922), Закон УРСР про п'ятирічний план відбудови (1946), «Основи законодавства України про культуру» (1992), Закон «Про театри і театральну справу» (2005) та Закон «Про культуру» (2010) – усі вони впливали й продовжують впливати на фінансування театрального мистецтва. Також проаналізовано аудиторські звіти про організаційно-виробничу діяльність театрів зі статистичними даними щодо фінансування.

Окрему увагу приділено науковим статтям сучасних театрознавців (видання «Науковий вісник КНУТКіТ», «Курбасівські читання»; статті О. Миколайчука, Н. Нежданої) про кризові явища українського театру, несправедливий розподіл коштів та досвід європейської державної підтримки. Наголошено на ролі нових медіа-платформ у професійному дискурсі – блозі С. Винниченка «Театральна риболовля», телеканалі «Суспільне. Культура» з інтерв'ю М. Захаревича, Є. Нищука, Т. Трунової, А. Вусика та ін., а також регіональних інтернет-виданнях, що висвітлюють проблеми театрів у прифронтових містах (Харків, Чернігів) та інших регіонах.

Висвітлено теоретико-методологічне підґрунтя дослідження та термінологію. Розглянуто поняття «театр» як філософську й естетичну категорію (Д. Дідро, Ф. Шиллер, В. Гюго) та його подвійну природу – як виду мистецтва і як підприємства креативних індустрій (І. Безгін, О. Клековкін). З огляду на міждисциплінарність дослідження проаналізовано теорії економістів щодо державної підтримки театрів – Дж. М. Кейнса, засновників теорії «хвороби витрат» В. Баумоля та В. Боуена, а також Ф. Кольбера.

Подано перелік та аналіз наукових методів, необхідних для об'єктивного виконання дослідження.

РОЗДІЛ 2
ПРОФЕСІЙНЕ УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ В ОПТИЦІ ФІНАНСУВАННЯ

2.1. Фінансування театральних труп корифеїв та інших діячів українського професійного театру

У першій половині XIX століття завдяки громадській та творчій діяльності видатних українських діячів культури поступово зростала національна свідомість населення, що, своєю чергою, вплинуло на появу професійних польських та російських пересувних театральних труп, які створювали вистави й гастролювали з ними багатьма великими й невеликими містами в українських землях. Вдала спроба заснувати перший муніципальний «Вільний театр» у Полтаві, де, власне, народилося українське національне сценічне мистецтво, завершилася через три роки, не закріпившись в інших містах. У той період постало питання фінансування театральних труп, адже їм були необхідні декорації, реквізит, одяг, музичні інструменти, а утримання самих акторів потребувало значних грошових вкладень, що зумовило появу підприємців-антрепренерів, які на власний ризик вкладали кошти в сценічне мистецтво. Отже, можна стверджувати, що театр в українських землях того часу був справжнім бізнес-проєктом окремих підприємців, які вкладали власні кошти в цей вид мистецької діяльності та на свій розсуд і естетичний смак розвивали театральне мистецтво. В історії українського театру залишилося кілька імен значних антрепренерів – як-от Іван Штейн чи Людвіг Млотковський, – які завдяки своїй діловій вдачі, безперечно, високому естетичному смаку та професійному підходу до ведення цього надскладного й ризикового бізнесу змогли створити практично професійні театральні трупи й

значною мірою сприяли розвитку театрального мистецтва в Україні та появі справжнього професійного театру.

З історії театрального мистецтва відомо, що початком сталого українського професійного театру була творчо-організаційна діяльність видатних українських театральних митців Марка Кропивницького, Михайла Старицького, братів Тобілевичів. Віддаючи їм велику шану насамперед як справжнім фундаторам і класикам театрального мистецтва України, у цьому дослідженні нас цікавитиме передусім їхня діяльність у сфері театрального менеджменту, адже лише цей напрям діяльності українських корифеїв дає змогу зрозуміти джерела фінансування їхніх театральних труп. Отже, починаючи від народження першої трупи М. Кропивницького, можна простежити, з якими викликами стикалися вже на початку свого існування й стикатимуться всі театри в Україні протягом усього досліджуваного нами проміжку часу.

Водночас із приватною антрепризою іншу модель фінансування театрів запровадив «батько українського театру» Марко Кропивницький, а згодом вдало застосовували у своїй діяльності інші класики українського театрального мистецтва, – а саме так зване «товариство на паях», що було прогресивним на той період розвитку театру як підприємства. 27 жовтня 1882 року в Єлисаветграді «Товариством акторів» під орудою М. Кропивницького було зіграно прем'єру вистави «Наталка Полтавка», що стало початком професійного національного театру в Наддніпрянській Україні. Трупу було створено за адміністративно-фінансовою моделлю «товариства на паях», при цьому М. Кропивницький протягом усього свого мистецького життя дотримувався саме цієї моделі фінансування власних труп, небезпідставно вважаючи, що солідарне фінансування всіх зацікавлених фундаторів-пайовиків ітиме на користь не лише творчості, а й процвітанню театру як підприємства: «…Саме вони… мали увійти до вузького кола втаємничених неофітів, об'єднаних високою громадською місією відродження традицій національного

театру часів Івана Штейна, Івана Котляревського, Михайла Щєпкіна, Людвіга Млотковського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Карпа Соленика, а також почати творити його нову історію» (Лягущенко, 2021, с. 149). І. Ян у своєму дослідженні підкреслює: «…саме пайова організаційно-економічна модель була найбільш дієвою, ефективною й такою, що змогла забезпечити його утвердження, функціонування, сталий розвиток і процвітання» (Ян, 2021, с. 215). Видатний класик українського театру Іван Мар'яненко зазначав, що модель фінансування на початку роботи театру складалася з особистих грошових внесків фундатора та видатних акторів: «Вступивши в колектив, усі працювали як товариство на паях, за марочною системою. При цьому пайовиками були не всі акторів, а лише 10–15 найвидатніших» (Мар'яненко, 1953, 79). При цьому розподіл прибутків також був градуйований. І. Мар'яненко згадує, що розподіл прибутків був такий: «1 марка, 1/4, 1/3, 2, 2/1. М. Л. Кропивницький, як керівник, актор та режисер одержував 3 – 3/1 марки. Решта колективу – актори, оркестр, хор, декоратор, суфлер, помічник режисера, реквізитор, танцюристи, адміністратор, машиніст сцени – діставали від товариства платню за умовою» (Мар'яненко І. 1953, с. 79).

Цих коштів було надто мало для розвитку театральної справи в повному обсязі. Тож поставало питання пошуку інших джерел фінансування театральної трупи. На той час єдино можливим джерелом фінансування був пошук мецената або інвестора.

На превеликий жаль, меценати й у ті часи не надто опікувалися театральною справою, і лише значний вплив Марка Кропивницького на розвиток театрального мистецтва в Україні дав змогу фундаторові першого професійного театру знайти ще одного патріота української культури в особі Михайла Старицького, а разом із ним – і джерело фінансування театральної трупи. Можна лише уявити ті перемовини між двома класиками українського театру, адже, попри те що XIX століття – епоха романтизму в мистецтві,

фінансові ризики в мистецькому бізнесі й у той час уповільнювали прийняття рішень щодо інвестицій у театральну справу.

Театр було перетворено на приватну антрепризу під керівництвом М. Старицького, що беззаперечно можна віднести до тверезого ділового розрахунку саме М. Кропивницького, який погодився передати фінансове керівництво театром, залишившись художнім керівником, головним режисером та провідним актором. З історичних досліджень О. Цибаньової, А. Лягущенка, І. Ян можна дізнатися про грошовий внесок саме М. Старицького в пайовий капітал театральної трупи, а саме 60 000 карбованців Російської імперії, які видатний антрепренер надав, продавши свій маєток та прибутковий цукровий завод.

Навіть через 140 років від дня утворення першого професійного театру в Україні можна впевнено констатувати, що цей рекорд інвестиції в театральне мистецтво залишається феноменальним. За твердженням дослідника історії українського театрального менеджменту А. Лягущенка, такий внесок був необхідною складовою сталої організації Великої трупи М. Старицького: «Для того щоб вижити в боротьбі з більш досвідченими антрепренерами, потрібно було не тільки щедре фінансування, а й чіткий менеджмент» (Лягущенко, 2021, с. 162). Далі автор стверджує: «За загальною культурою, підбором репертуару, режисурою, художнім та музичним оформленням і, що найголовніше, за акторським ансамблем цю Велику трупу не змогла перевищити жодна з наступних труп корифеїв» (Лягущенко, 2021, с. 163).

За спогадами С. Тобілевич, М. Старицький із розмахом підійшов до створення нової трупи. Уперше в історії українського театру для кожної вистави було виготовлено окремі декорації, реквізит та сценічні костюми (Тобілевич, 1957, с. 69). За спогадами самого М. Старицького, це дало змогу в рази збільшити бюджет трупи та зробити театр не лише високохудожньою організацією, а й значно розширити можливості самого товариства. «Я розширив справу до грандіозних розмірів, сформував у повному складі

російську трупу, збільшив малоросійський персонал, подвоїв хор, […] бюджет по трупі зі скромної первісної цифри 3 500 руб. виріс врешті-решт до 18 000 руб. (з вечірніми витратами)! Крім цього, я витратив великі суми на нові костюми і декорації, які були замовлені в кращих на півдні художників» (Старицький, 1965, с. 468). Як можна побачити з цієї цитати, фінансування вистав збільшилося більш ніж у 5 разів. Водночас гідною стала й заробітна плата акторів та працівників театру. «Чоловічий склад акторів персонально – 16 осіб, жіночий – 16 осіб, з визначенням їхньої місячної платні. З них, наприклад, М. Кропивницький – 800 крб.(+5% від прибутку, І. Карий – 400 крб., М. Садовський – 400, Журін – 325, П. Саксаганський – 200, чоловічий склад разом – 3 675 крб. Із жіночого складу: М. Заньковецька – 500 крб., М. Барілотті – 275, Г. Затиркевич – 200, жіночий склад разом – 2 705 крб.; хор – 30 осіб з хормейстером – 1 160; оркестр – 25 осіб з капельмейстером – 1 930, адміністративно-допоміжний склад – 11 осіб, 540 крб., а всього на місяць – 10 010 крб. Отже, бюджет цієї найвизначнішої на той час професіональної української трупи на території Наддніпрянської України становив 10 010. Театр на місяць – 500. Вечорових витрат – 2 800. Опалення театру – 200. Декорації на місяць – 300 крб., костюми – 200, непередбачених витрат – 300. Разом на місяць – 14 300» (Сокирко, 1960, с. 51). Як можна побачити з цих записів, провідні актори та М. Кропивницький одержували доволі великі щомісячні гонорари.

Важливим є той факт, що театр був прибутковим. О. Цибаньова у своїй праці, присвяченій діяльності М. Старицького, наголошує, що він робив фінансові нотатки прибутків та збитків після кожної вистави. Так, дослідниця знайшла бухгалтерські записи самого М. Старицького, у яких він проаналізував роботу трупи у вересні 1883 року: «Із загального підрахунку, який робив сам Старицький, видно, що за вересень дохід театру становив 8555 карбованців 55 копійок, а витрати – 8119 карбованців 05 копійок. У наявності залишалося в нього чистого прибутку 436 карбованців 50 копійок. У жовтні при збільшенні доходу до 14 949 карбованців 50 копійок сума прибутку була ще меншою – 181

карбованець 15 копійок.» «У цих нотатках також міститься характер самих витрат: заробітна плата особовому складу трупи, кошти, виділені на фарбу, "полотно", друк афіш, публікацій у періодиці, розходи на придбання декорацій, сплату електропостачання, опалення, транспортних послуг тощо» (Цибаньова, 1996, с. 89).

Протягом двох років, із 1883 по 1885, Велика трупа М. Старицького стала унікальним явищем для мистецтва України. Сузір'я зірок – М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті – стало запорукою шаленого успіху серед глядачів. Театр почав приносити прибутки. На жаль, саме прибутковість театру стала одним із головних джерел його розпаду. Можна констатувати, що навіть корифеї українського театру в житті були звичайними людьми з притаманними їм негативними якостями: власними амбіціями, заздрощами, зрадами, відмовою від договірних обов'язків. Вихід зіркового колективу зі складу трупи М. Старицького та створення ними нової трупи практично розорило великого українського антрепренера та драматурга. Однак банкрутство сталося не через те, що Велика трупа М. Старицького була збитковим підприємством, а через аморальність фінансових стосунків колишніх партнерів по мистецтву.

Утім, успішна робота театру протягом двох років дає змогу вивести чинники прибутковості труп українських класиків сценічного мистецтва за повної відсутності фінансування з боку держави: високохудожній драматичний матеріал; високопрофесійний акторський та допоміжний склад театру; прагнення до співпраці та спільна суспільна мета; своєчасне та достатнє фінансування на початку роботи; вдала режисерська творча діяльність; наполеглива менеджерська робота; повний контроль та ретельний аналіз видатків; високі моральні цінності керівного складу трупи.

Пройшовши апробацію за існування труп під орудою М. Кропивницького та М. Старицького, інші театральні підприємці – як-от П. Миров-Бедюх, Г. Деркач, Л. Лучицький, М. Пономаренко, Й. Скорбинський, В. Захаренко, Й.

Захарченко, К. Мирославський, О. Матусин, Г. Гаєвський, В. Потапенко, О. Суслов, О. Суходольський, Ю. Касиненко, П. Карпенко, І. Скобринський, П. Чернишев та інші – разом із моделлю приватної антрепризи теж почали використовувати модель товариства на паях.

Усі трупи корифеїв українського театрального мистецтва, а також інші театральні трупи, що розпочали діяльність у формі приватних антреприз і товариств на паях, удосконалювали ці адміністративно-фінансові моделі новими доповненнями, пов'язаними саме з юридичною та організаційною площиною їхньої діяльності, адже після конфлікту між М. Кропивницьким та М. Старицьким щодо господарсько-адміністративної діяльності трупи та її розділення будь-які інвестиції в театральні підприємства на довірі стали вкрай проблематичними. Хоча юридичних відносин у вигляді договірних обов'язків між інвестором і театральним антрепренером не існувало, у деяких трупах були регламентовані відносини між керівництвом і працівниками – акторами, музикантами, диригентом, робітниками сцени тощо. Як зазначає Р. Коломієць, у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, що мала організаційно-правову форму товариства на паях, при вступі до складу товариства з кожним актором укладався контракт, у якому юридично закріплювалися обов'язки актора та керівництва товариства: «1. Я[…] зобов'язуюсь служити в товаристві, що складається під управлінням у якому відображався його сутнісний зміст, а саме: "§1. Я […] зобов'язуюсь служити в товаристві, що складається під управлінням […] і режисерством […] і грати всі ролі, які призначені мені режисером, не відмовляючись від ролей як другорядних так і ролей непрямого мого амплуа, якщо постановка п'єси того потребує. 2. При зміні вистави, за умов раптової хвороби одного з товаришив, не маю права відмовлятися від прийняття призначеної режисером ролі. 3. Увесь міський гардероб повинен бути у артиста свій, а так само і дрібні приналежності костюмів, як то: рукавички, панчохи, черевики та ін.. Жіночі костюми повинні бути в артистки всі свої, крім чоловічих перевдягань. 5. Артист не має права брати участь у

театральних виставах, які дають у клубах та інших театрах, окрім як з благодійницькою метою, у концертах, аматорських спектаклях і тому подібних заходах, без письмового дозволу режисера трупи. 6. Зі свого боку адміністрація трупи, при сумлінному виконанні своїх обов'язків служби та всіх пунктів, указаних у контракті, зобов'язується виплачувати заробітну плату за […] крб. в місяць спектаклях і тому, виконуючи розрахунок після завершення кожної половини поточного місяця"» (Коломієць, 1984, с. 96). Це дало змогу прогнозованіше організовувати театральний процес та аналізувати фінансовий стан театрального товариства.

З іншого боку, активізувалася менеджерська робота керівного складу театральних труп, що вдосконалювало фінансово-адміністративну діяльність театральних організацій. Беручи за приклад та ретельно вивчаючи організаційну роботу М. Старицького, театральні менеджери теж почали контролювати видатки й прибутки театральних труп, а також вивчати глядацький попит не лише з погляду високого естетичного задоволення від вистави, а й зважаючи на те, які саме вистави приносять найбільші доходи, – задля вдалішого фінансування своїх мистецьких підприємств. Цей висновок підтверджується дослідженням І. Ян, яка у своїй дисертації наводить довідку з Державного архіву Одеської області про «Склад Товариства російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. Карпенка (жіночий, чоловічий хор, струнний оркестр, танцівники), афіші, звіти, репертуар». У цьому документі наявний перелік найкасовіших вистав, складений керівником трупи, що свідчить про ретельну аналітичну адміністративну роботу саме над покращенням фінансування трупи: «Безталанна – 1 347 крб. (з/с), 1 000 крб. (л/с); Бондарівна – 1 324 крб. (з/с), 916 крб. (л/с); Сто тисяч – 1 248 (з/с), 1 027 (л/с); Понад Дніпром – 1 117 (з/с), 1 000 (л/с); Назар Стодоля – 1 115 (з/с), 1 000 (л/с); Дай серцю волю, заведе в неволю – 1 000 (з/с), 937 (л/с); Шельменко-денщик – 1 385 (з/с), 1 100 (л/с); Невольник – 1 367 (з/с), 1 007 (л/с); Доки сонце зійде, роса очі виїсть – 1 320 (з/с), 1 000 (л/с); Чорноморці – 1 256 (з/с), 947

(л/с); Глитай, або Павук – 1 355 (з/с), 1 025 (л/с); Підгоряне – 1 276 (з/с), 1 038 (л/с); По ревізії – 1 000 (з/с), 876 (л/с); Мартин Боруля – 1 228 (з/с), 117 (л/с)» (Ян, 2021, с. 225). У тому ж звіті можна знайти факти про видатки та прибутки цього «товариства на паях», зокрема про те, як відбувалася фінансово-адміністративна діяльність колективу: «Всього валового збору отримано з 1-го листопада по 28 лютого включно – 65 982 руб.; витраті понесено близько 24, 300 руб., і таким чином чистого прибутку залишається 39, 054 р.» (Ян, 2021, с. 224–225).

На початку XX століття зросла конкуренція між театральними трупами в Україні. Насамперед це сталося через те, що поряд з українськими колективами працювали й російські трупи, але на значно кращих умовах, які стосувалися політичних, адміністративних та юридичних преференцій Російської імперії в пригніченні української мови в театральному мистецтві. Лише 1905 року з'являється циркуляр Головного управління у справах друку, де «…за розпорядженням міністра внутрішніх справ, обмежувальні правила для малоруських спектаклів цілком скасовані, і спектаклі ці наперед повинні дозволятися на загальних підставах» (Раєвська, 2006, с. 103). При цьому моделі фінансування театру не змінилися: або антреприза, або товариство на паях.

Будучи активним учасником народження професійного українського театру, М. Садовський проявив себе не лише як талановитий актор та режисер, а й як керівник театрального підприємства, плідно використавши досвід адміністративно-господарської діяльності М. Кропивницького та М. Старицького. Це дало йому змогу зрозуміти, яка модель фінансування більше підходить керованим ним сценічним колективам. Наприкінці XIX – на початку XX століття такою моделлю у трупах М. Садовського була антреприза та одноосібне керівництво не лише акторським складом, а й фінансовою діяльністю театру. Жорсткий норов і, за спогадами С. Тобілевич, намагання «…накинути всім свою волю, свою точку зору на хід театральної справи» (Тобілевич, 1957, с. 423) дають змогу зрозуміти, що умовою створення нового

театру М. Садовського був авторитарний стиль керівництва. Така модель давала змогу повністю контролювати роботу театру, проте водночас створювала великі виклики. При цьому одним із головних чинників прибутків чи збитків театру були не лише політична ситуація в країні, глядацький попит і репертуар, а й ставка М. Садовського на зірок його труп, а саме на М. Заньковецьку, поява якої у складі акторів, задіяних у спектаклі, була запорукою прибутків театру, а отже, і вагомим важелем фінансування трупи.

У 1906 році М. Садовський у Полтаві створює нову трупу, яка складалася з молодих акторів-аматорів ніжинського театрального гуртка на чолі з його фундаторкою М. Заньковецькою та запрошених тогочасних провідних акторів – І. Мар'яненка, О. Полянської, Г. Борисоглібської, С. Панківського, Ф. Левицького. А в 1907 році, переїхавши до Києва та взявши в суборенду приміщення Троїцького народного дому, М. Садовський утілив у реальність прагнення всіх театральних діячів України – створити перший стаціонарний український театр. Будучи дуже відповідальною особою, М. Садовський розумів, що такий театр потрібно будувати з нуля, а отже, фінансові ризики мають бути покладені на одну людину. Фінансування театру відбувалося з ускладненнями.

Головним чинником цих ускладнень була кількість акторів у трупі (за спогадами помічника режисера О. Соковського, кількість працівників театру сягала 70 осіб), проте водночас така кількість працівників давала змогу створювати якісні вистави. Крім акторів, до складу театру М. Садовського входили: «…хор з 30 осіб і оркестр з 15 музикантів. Музичним керівником був запрошений Г. Єлінек, на посаду головного художника - В. Кричевський. Водночас, адміністративно-фінансовий апарат був мінімальним – складався всього з чотирьох осіб…» (Раєвська, 2006, с. 106). Другим чинником ускладнення фінансування театру була сама модель його адміністративно-фінансової діяльності – приватна антреприза. Така модель передбачає, що всі

видатки на виробництво: костюми, реквізит, декорації, гонорари акторів, а іноді й невдалі вистави, лягають на плечі антрепренера.

Ю. Раєвська зауважує: «М. Садовський, виділяючи кошти “на все”, самостійно перекриваючи нестачі після невдалих вистав, не отримував жодної грошової допомоги ні від держави, ні від громадськості (за виключенням коштів, які зрідка поступали від меценатів українського театру, зокрема – на створення повноцінних декорацій і костюмів для вистави “Камінний господар” за поемою Лесі Українки)» (Раєвська, 2006. с. 123). Самостійне фінансування театру М. Садовським до початку Першої світової війни відбувалося постійно, про що зазначає сам керівник театру у своїх спогадах: «…Місячний видаток мій на утримання особового складу трупи до війни при більшому числі акторів та службовців – 7000 карбованців, не рахуючи платні мені як акторові та режисерові» (Садовський, 1907, с. 171). І все ж театр випускав від 7 до 9 прем’єр кожного театрального сезону протягом років, що дає підставу стверджувати про прибутковість першого стаціонарного українського театру.

Третім чинником, що ускладнював діяльність театру, була значна конкуренція з різноманітними якісними чи не дуже якісними російськими антрепризами та антрепризами розважальних жанрів. Російські антрепренери сплачували своїм найкращим акторам 1000–1200 крб, тоді як М. Садовський міг дозволити собі заробітну плату провідним акторам у розмірі 150–175 крб, а молоді актори та артисти хору отримували 60 крб. Проте вперше М. Садовський почав аналізувати дохідність театру залежно від репертуару та цінової політики антрепризи. Такий аналіз дав змогу привабити ще більше шанувальників національного українського театрального мистецтва. Як згадував сам великий український театральний діяч, «…привабити до театру найбідніший контингент публіки і тим виховати в нього естетичний смак, а разом і любов до свого рідного…Вранішні святкові вистави проходили всі з аншлагом, і квітки на ці вистави запасалися заздалегідь. Отак з кожним сезоном

я виховував ту аудиторію, що мені була потрібна і що до того часу була абсолютно байдужою до театру» (Садовський, 1907, с. 171).

З початком Першої світової війни виникли складнощі у фінансуванні театрів. Значно зменшилися збори від показу театральних вистав. У 1914 році через значне падіння прибутків М. Садовський як менеджер та одноосібний антрепренер вирішив скоротити бюджет театру. «Садовський оголосив, що він тримає трупу лише до 1 серпня. Відбулися збори колективу на яких вирішили грати товариством на марках» (Діяльність першого стаціонарного…, 2009, с. 100), тобто частина трупи на чолі з І. Мар'яненком виступила проти антрепренера через, на їхню думку, несправедливий перерозподіл прибутків. На думку Мар'яненка, організаційно-правова модель товариства на паях давала більше можливостей для покращення фінансового стану театру в умовах кризових явищ під час воєнного стану. Наголосимо на тому факті, що розділення трупи та відокремлення її частини на чолі з І. Мар'яненком було продиктоване не лише й не стільки розбіжностями в поглядах на мистецтво з керівником театру та його особистим антагоністом, скільки психологічною атмосферою, що виникла за складнощів у фінансуванні театру. У 1915 році було створено нову театральну трупу. І. Мар'яненко, очоливши її, відразу започаткував саме пайову модель фінансування театру.

Галичина XIX століття була своєрідним центром мистецького та театрального життя на перехресті культур кількох країн – Австро-Угорщини, Польщі, Німеччини. У Львові працювали польські, німецькі, австрійські приватні антрепризи, єврейські аматорські пересувні трупи, проте не було жодного театру української національної меншини. Перші спроби створити національний український аматорський театральний гурток зробили в Коломиї Іван Озаркевич та Алоїз Ляйтнер у середині XIX століття. Але 1864 року відбулася значна подія: видатний громадський і політичний діяч Галичини Юліан Лаврівський створив перший національний професійний український театр «Руська бесіда». Поштовх для створення театру надало не лише

прагнення українців Галичини до утвердження національної культури та мистецтва, а й політичні мотиви Ю. Лаврівського як депутата галицького сейму. Театр було створено як мистецьке крило однойменної громадської організації. На відміну від приватних антреприз чи товариств на паях, театр «Руська бесіда» належав громадській організації, – тобто за моделлю фінансування та підпорядкування він мав корпоративні ознаки. Саме громадська організація «Руська бесіда», яка була власником театру, призначала менеджмент для організаційної та оперативної роботи колективу й запрошувала акторів. На початку своєї роботи театр мав кілька джерел фінансування: грошові пожертви від української громади Львова, які становили третину всіх доходів театру; доходи від мистецької діяльності, що становили чверть доходів; субсидії з боку влади у вигляді невеликої фінансової допомоги від Галицького крайового сейму. Керівництво Народного дому надало дозвіл на безкоштовну оренду глядацької зали, а уряд разом із дозволом на одержання внесків надав товариству «Руська бесіда» право концесії на створення українських вистав, через що театр став монополістом у створенні українського театрального продукту (Лягущенко, 2021, с. 122).

Фінансування театру саме громадською організацією та концесія на право діяльності дали змогу залучити до роботи в театрі не лише аматорів, а й професійних акторів та режисерів із Наддніпрянської України. Так, у 1875 році театр зміг запросити до себе М. Кропивницького, який упродовж пів року працював режисером та провідним актором. Утримання театру громадською організацією тривало до 1914 року, а потім – із 1916 року до самого закриття театру в 1924 році. На жаль, розбіжності в баченні розвитку української культури в керівництві громадської організації «Руська бесіда» іноді шкодили нормальній діяльності театру, а політичні чинники негативно позначалися на його розвитку. Незначні субсидії, які надходили від державної інституції – Сейму крайового, лише частково допомагали утримувати театр. Однак слід наголосити на унікальному досвіді фінансування організаційно-виробничої

діяльності цього українського театру. Як зазначає А. Лягущенко, «надання субсидії українському сценічному колективу було даниною європейського демократичного віяння, яке долітало до Австро-Угорської імперії, починаючи з сімдесятих років XIX століття. Подібне виявилося абсолютно неможливим по той бік Збруча на Наддніпрянщині, де створені невдовзі малоросійські трупи аж до 1917 р. не мали жодних фінансових преференцій» (Лягущенко, 2021, с. 123).

2.2. Трансформаційні процеси театральної справи в Україні періоду національно-визвольних змагань крізь призму фінансування

Національно-визвольні змагання за незалежність України характеризуються численними змінами влади в країні, що, своєю чергою, призвело до фінансової скрути молодої держави. Протягом чотирьох років видатні політичні та громадські діячі України перебували не лише у війні із зовнішнім ворогом (більшовицькі війська, армія Денікіна), а й постійно сперечалися між собою. Збіг зовнішньої агресії та внутрішніх протиріч украй негативно впливав на економічне становище країни, а часта зміна влади – УНР, Українська Держава під керівництвом П. Скоропадського, Директорія УНР – дала змогу більшовицькій владі поширитися на більшій частині Української держави після 1921 року. Водночас народ України цілком прийняв ідеї створення незалежної України. Ухвалення суспільством Першого Універсалу в 1917 році дало змогу прийти до влади патріотам українського визвольного руху та створити УНР.

Водночас, разом зі створенням державницьких інституцій, влада УНР почала опікуватися українською культурою, усвідомлюючи велику місію українського мистецтва саме в розбудові незалежної країни. Владою УНР було створено Генеральний секретаріат народної освіти, до обов'язків якого входило опікування не лише освітою новоствореної держави, а й мистецтвом України. При ньому було створено відділи, що опікувалися архітектурою, освітою,

театром та театральною освітою, музичним мистецтвом і художньою промисловістю. Саме під час створення цього секретаріату видатна мисткиня українського театру, голова Театрального відділу М. Старицька проголосила в липні 1917 року програму розбудови культурної політики новоутвореної держави: «Народна освіта без піднесення культурного рівня народу не досягне належної мети, а національні культурні скарби України нищили, руйнували впродовж трьох сотень літ. З найдужчих факторів культури народної є школа і театр. Впливом і значінням театру навіть переважується вплив школи в справі піднесення морального рівня громадянства» (Раєвська, 2006, с. 131).

Водночас розпочинається створення театру як державної інституції. Так, 12 березня 1917 року було створено громадське об'єднання «Комітет українського національного театру», до якого входили найвпливовіші на той час театральні діячі України: В. Винниченко, І. Мар'яненко, П. Саксаганський, М. Садовський, Л. Курбас, О. Пчілка та інші. 9 квітня на перших зборах було вирішено опікуватися створенням нових театрів не лише в столиці, а й на периферії, фінансуванням театрів та допомогою в керуванні. Інформаційний орган Комітету повідомляв громадянам, що «правдоподібно товариство буде надавати ініціативу в формуванню нових ідейних театральних підприємств, буде їх фінансувати і постарається о побудованнє будинку для майбутнього Українського Національного театру» (Леоненко, 1999, с. 137).

Комітетом національного театру було складено програмний документ – «Регламент відношень Комітету українського національного театру до дирекцій окремих утворених ним театрів». Цей документ свідчить, що Комітет бере на себе функції керівного, контролюючого та дорадчого органу. Згідно з «Регламентом», Комітет впливав на вибір репертуару, запрошення того чи іншого режисера, акторів, а також на фінансування театрів: «9. Річний обрахунок кожного театру затверджується Комітетом… 10. Комітет ухвалює платню акторам» (Леоненко, 1999, с. 137). 28 липня 1917 року відбулися збори, на яких ухвалено рішення про створення Театрального відділу при

Секретарстві народної освіти, до складу якого увійшов Комітет національного театру. Театральний відділ став першим в історії України державним органом управління театральною справою.

Тоді ж було взято в оренду будівлю Троїцького народного дому для створення першого високохудожнього державного Національного театру (щоправда, влада при цьому змусила покинути цю будівлю театральну трупу під орудою М. Садовського, яка на той час працювала там уже 10 років). Уряд надав Комітету українського національного театру позику в 20 000 карбованців, а потім субсидіював його діяльність. Інший пай у розмірі 13 тисяч крб у розбудову театру зробив І. Мар'яненко за особисті кошти. Наголосимо на тому, що умовою творчої незалежності державного національного театру мала бути стовідсоткова державна фінансова підтримка, але з наведеного вище факту видно, що державні інститути, хоч і наголошували на всебічній підтримці, доволі повільно та в незначних розмірах фінансували на першому етапі новий театр. 20 тисяч карбованців бюджету не вистачило би на фінансування новоутвореної розширеної трупи (на жаль, така тенденція у фінансуванні театрів в Україні спостерігатиметься від дня створення державного театру й донині), саме тому, щоб театр зміг відбутися, І. Мар'яненко був змушений внести в розбудову особисті кошти. Тим не менш, це була новітня модель фінансування сценічного мистецтва, якщо не брати до уваги дотації Сейму крайового театру «Руська бесіда», де саме держава вперше взяла на себе обов'язок допомагати митцям коштами для створення українських вистав.

16 вересня 1917 року на основі «Товариства на паях під орудою І. Мар'яненка» відбулося відкриття Національного театру, де головним директором став сам видатний майстер сцени. Театр був підзвітний державному казначейству та мав звітувати за витрачені кошти. Постає питання, чому театр було створено саме на основі трупи І. Мар'яненка, якщо в Києві вже 10 років працював стаціонарний театр під орудою М. Садовського. Ю. Станішевський наголошує, що «єдиний, створений М. Садовським у 1907 році в

Києві, стаціонарний український театр, що певний час уособлював досягнення національної сцени і традиції корифеїв у 1917–1918 рр. переживав гостру ідейно-творчу кризу, що почалася ще у 1914 р.» (Станішевський, 2009, с. 262) Мар'яненко після виходу його та частини трупи зі складу театру під орудою М. Садовського та створення власної трупи мав великий успіх як мандрівний колектив у багатьох містах України. Театрознавиця Г. Веселовська зазначає: «Ймовірно, у свідомості мистецького загалу саме цей досвід керівництва І. Мар'яненком мандрівною трупою 1915–1917 рр., дав підстави для запрошення його очолити Український Національний театр, утворений у Києві восени 1917 р.» (Веселовська, 2006, с. 186)

Проте перший театральний сезон 1917–1918 років не був вдалим. Більшовицька навала, політична та економічна кризи, погана підготовка до початку сезону, що розпочався пізніше, ніж зазвичай, різноманітна жанрова політика та великий кількісний склад трупи спричинили значні фінансові проблеми. Затримка фінансування призвела до того, що протягом двох місяців 1918 року працівники театру перестали отримувати заробітну плату, якої ледь вистачало на їжу. Водночас репертуарна комісія Комітету українського національного театру не давала можливості показувати вистави так званого «хлібного» репертуару, який міг би трохи покращити матеріальне становище театру. Українські шанувальники театру неохоче йшли на вистави «високого європейського театрального мистецтва» та були прихильниками традиційного «побутового» театру. Член Комітету українського національного театру М. Бурачек доповідав міністрові освіти: «П'єси репертуару європейського…в театрі Троїцького народного дому не мають поводження, і під час вистав таких п'єс театр майже зовсім порожній» (Леоненко, 1999, с. 142).

Можна зробити певні висновки щодо невдалої роботи першого Державного національного театру. Окрім політичної та економічної кризи, що унеможливлювала стале державне фінансування театру, додалася ще й мистецька криза. І. Мар'яненко, який очолював театр і був його головним

режисером, не зміг тоді відокремити себе від традицій труп корифеїв українського театрального мистецтва, видатним учнем яких він був. Ще більше поглибило кризу діяльності новоутвореного театру те, що більшість вистав дублювала репертуар приватного театру М. Садовського, який теж нарікав на відсутність глядачів під час прокату вистав європейського репертуару. Тому по завершенню сезону було вирішено створити : 1) театр традиційно-побутового напряму, яким став Народний театр на чолі з П. Саксаганським; 2) театр новітнього психологічного напряму, яким став Державний драматичний театр на чолі з Б. Крживецьким та О. Загаровим. Передбачалося також заснувати національний оперний театр та українські театри в інших містах країни. Але через бойові дії, пов'язані з національно-визвольною боротьбою, та відсутність належного фінансування ідею утворення цих державних театрів довелося відкинути. Натомість Національний театр у серпні 1918 року було реорганізовано в Народний театр. Колектив отримав у спадок приміщення в Троїцькому народному домі, фінансування з держбюджету в розмірі 204 875 крб (хоча фактично було виділено 110 950 крб, тобто удвічі менше) і користувався правом безмитного одержання всіх закордонних матеріалів, приладів, знарядь, потрібних для роботи (Леоненко, 1999, с. 150).

Водночас влада оминула удержавлення нового колективу – «Молодого театру», що вів свій початок від створеної в 1916 р. студії на чолі з Лесем Курбасом. Свою публічну діяльність колектив почав 24 вересня 1917 р. у приміщенні театру Бергоньє, який допоміг відремонтувати київський меценат Павло Милорадович. За первинною фінансовою моделлю «Молодий театр» був товариством на паях з орієнтацією на сучасне європейське мистецтво. Через брак коштів та небажання держави підтримати театр новостворений колектив одразу зіткнувся з фінансовими труднощами й був змушений створювати не лише ті вистави, що були в мріях великого режисера-новатора, а й «касові» вистави, які могли б утримати колектив. Такими «касовими» виставами стали спектаклі за п'єсами В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та

«Базар», які згодом дали змогу заробити кошти на шедевр «Молодого театру» – «Едіп-цар». Згодом Л. Курбас вирішив проблему фінансування театру, запропонувавши нову модель: замість товариства на паях, де первісний капітал складали безпосередньо актори-пайовики, які потім розподіляли грошові надходження від показу вистав, «Молодий театр» запропонував товариство на вірі, що мало ознаки сучасного акціонерного товариства. При цьому первісний капітал та фінансування роботи театру складалися не лише за рахунок акторів-засновників, а й з коштів інших людей, які любили українське театральне мистецтво.

21 травня 1918 року театр було зареєстровано як «Товариство на вірі “Молодий театр” у Києві». До організаційного складу театру входили «повні члени-товариші». Вони несли повну відповідальність не лише за мистецьку діяльність театру, а й за його фінансовий стан, а також відповідали власним майном у випадку банкрутства товариства. Такими членами стали С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, О. Раун-Добровольська, Г. Юра, І. Шевченко, П. Самійленко-Шевченко, В. Бондаренко, С. Бондарчук-Мануйлович (Веселовська, 2006, с. 152). Іншою групою вкладників була група «членів-вкладників». Громадяни з цієї групи не мали стосунку до театральної діяльності, але цілком співчували мистецтву та поділяли мистецькі завдання створеного колективу. «Члени-вкладники» вносили одну й більше вкладок до каси товариства, не мали можливості втручатися в керування театром та несли відповідальність у разі банкрутства лише своїми вкладами. Третьою групою були «члени-кандидати». Це здебільшого були актори, які не бажали розділяти відповідальність за банкрутство театру. Розмір внесків першої групи становив 100 крб, другої – 50 крб, третьої – 10 крб (Веселовська, 2006, с. 153). Фінансові питання діяльності установи вирішувала Господарча рада театру, яка опікувалася поповненням каси внесками, витратами на мистецьку діяльність, розподілом прибутків від показу вистав тощо.

21 травня 1918 р. було оприлюднено окремою брошурою, створений вперше в історії вітчизняного сценічного мистецтва Статут – офіційний та юридично зобов'язувальний документ, на засадах якого «Молодий театр» провадив свою діяльність. Наведемо основні статті цього унікального документа: «…

- Товариство на вірі «Молодий театр» у Києві ставить собі на меті творить і проводить у життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла проявитися творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не на «українофільської» а на європейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як в мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур.
- Для досягнення своєї мети Товариство влаштовує театральні вистави, реферати, лекції і відчити як по питаннях театрального мистецтва так і питаннях штуки і культури взагалі, оповіщає конкурси, організовує курси і школи, впроваджує концерти, літературні вечірки, дискусії і екскурсії з метою наукових досвідів в сфері мистецтва…, засновує музеї, бібліотеки, художньо-артистичні клуби і т. п.
- Кошти товариства складаються: з членських внесків – 1) повних членів-товаришів, 2) членів-кандидатів, 3) вкладок членів-вкладників, з прибутків од вистав, концертів, лекцій і т. п., процентів од скарбів (капіталів) і державних паперів, доходів від маєтностей, а також жертв як від окремих осіб так і від громадських чи урядових інституцій
- Основний капітал складається з процентів від членських внесків: повних членів-товаришів, членів-кандидатів і членів-вкладників… і витрачається на покупку чи збудування різного майна.., на поточні справи, але тільки з рішення загальних зборів

- Оборотний капітал…складається з внесків членів-товаришів, членів-кандидатів, членів-вкладників і всіх прибутків Товариства.
- Чистий прибуток од підприємства поділяється так: 1) 20 відсотків іде на основний капітал, 2) двадцять відсотків – на операційний капітал і 30 потім на видачу дивіденду на паї всіх членів Товариства…не більше 10 відсотків рокових.
- Повними членами-товаришами можуть бути тільки актори і то такі, що цілком визнають програмні завдання Товариства… і приймають на себе відповідальність за ідейний і матеріальний бік справ Т-ва…повними членами-товаришами можуть бути люди інших споріднених з театром фахів мистецтва, але з умовою обов'язкової праці у Товаристві по своїй спеціальності і при задоволенні вимогам п.1 цього Статуту.
- Повні члени-товариши керують усіма справами Товариства, а на випадок банкрутства Товариства, крім своїх вкладів відповідають за борги Товариства всім своїм майном
- Членами-вкладниками можуть бути особи, що співчувають меті Товариства і внесуть одну або декілька вкладок в касу Т-ва…Члени-вкладники не втручаються в керівництво справами Товариства та на випадок же збанкрутування Товариства відповідають тільки своїми вкладами. Для контролю фінансових справ Товариства і для контакту з господарською та художньою радою вибирають… кураторію, котра в справах художніх має право дорадчого голосу
- В члени-кандидати приймаються артисти, що заявляють про своє бажання вступити в Товариство, але не будучи спорідненими з ідейними завданнями Товариства не можуть поки ще прийняти на себе відповідальність яка накладається на повних членів-товаришів. Члени-кандидати мають право тільки дорадчого голосу та відповідають тільки своїми членськими внесками.

Справами Товариства керують: загальні збори, господарська рада та художня рада Товариства» (Молодий театр. Генеза…, 1991, с. 258–262).

Проаналізувавши цей документ, можемо зробити кілька висновків. Уперше український театр було визначено як театральне підприємство; уперше в історії театральної справи в «Молодому театрі» відбувся поділ на менеджерську складову (господарська рада, що відповідала за фінансову, організаційну та господарську діяльність театру) та мистецьку складову (художня рада, що відповідала за мистецьку мету, яку поставили перед собою Лесь Курбас та інші фундатори театру); уперше в історії вітчизняного сценічного мистецтва було розроблено модель організаційно-виробничої діяльності театру, яку можна порівняти із сучасним публічним акціонерним товариством і яка досі залишається інноваційною. Окремо зазначимо, що геніальні менеджерські ідеї Л. Курбаса практично на 100 років випередили деякі норми сучасного Закону «Про театри і театральну справу» – у частині статей, пов'язаних із комерційними видами діяльності театру, що дають можливість додаткового прибутку організації (концерти, лекції, екскурсії, видавництво літератури, створення музеїв тощо), а також щодо вдалої фандрейзингової діяльності господарської ради театру із залучення коштів на організаційно-виробничу діяльність.

Водночас уряд не охоче надавав допомогу недержавним театрам. Наприклад, у 1918 році, коли Л. Курбас спробував залучити 100 тис. карбованців на допомогу діяльності театру, Міністерство освіти за рекомендацією Театрального відділу надало лише 10 тис. Це спонукало засновників театру залучити до співпраці дрібний капітал. Дослідник історії українського театрального менеджменту А. Лягущенко наголошує: «Першими відгукнулися на цей заклик і стали найбільш активно підтримувати театр українські кооператори, які відразу придбали цінних паперів Товариства на суму 50 000 крб.» (Лягущенко, 2021, с. 271). Відсутність фінансової підтримки з боку влади спонукала менеджмент театру витратити власні кошти разом із коштами від продажу акцій на ремонт будівлі театру на вул. Прорізній, 19, хоч їх не вистачило на завершення реконструкції, – саме тому керівництво театру

було змушене збільшити кількість «хлібних» вистав. На превеликий жаль, скрутне матеріальне становище театру, спричинене постійною зміною влади та станом економіки країни, погано впливало на творчий процес. Театр був змушений призупиняти свою діяльність, а згодом, уже навесні 1919 року, під час приходу до влади більшовиків, незадоволення влади самостійністю та творчою незалежністю режисера стало одним із головних чинників об'єднання «Молодого театру» з Державним драматичним театром імені Т.Шевченко та практичним руйнуванням самобутнього колективу.

29 квітня 1918 року в Україні до влади приходить гетьман П. Скоропадський. У червні при Міністерстві народної освіти та мистецтва створюється Головне управління мистецтв та національної культури, яке мало власну автономію в діяльності та власний бюджет. Гетьман, який був великим шанувальником українського мистецтва, а також відомим меценатом, щільно опікувався мистецькою галуззю, а уряд надавав фінансування для розвитку культурних установ. Протягом 9–16 червня 1918 року відбулися збори діячів мистецтва, на яких був присутній і сам П. Скоропадський. На цих зборах основними стали питання розвитку та роботи театральної й музичної галузі. Після цих зборів Рада міністрів видала постанову «Про мобілізацію літературних, артистичних, наукових і технічних сил України». Український історик П. Гай-Нижник стверджує: «У підсумковій постанові з'їзду йшлося про основні завдання у сфері культури і мистецтва України, зокрема передбачалося заснування у Києві Інституту історії мистецтва, Академії мистецтв, а також кафедри історії і теорії мистецтва при загальноосвітніх вищих навчальних закладах гуманітарного спрямування. Саме такі заклади мали стати головними осередками дослідження історико-мистецької спадщини України, визначати нові форми і методи усіх різновидів і жанрів театрального та музичного мистецтва. Отже, резолюція з'їзду фактично стала програмою культурологічних заходів, необхідних для держави» (Гай-Нижник, 2003, с. 10). Проблеми, пов'язані з розвитком театрів, було

покладено на наявний із 1917 року Театральний відділ під головуванням М. Старицької. Своєю чергою, уряд видав постанову «Про допомогу українським театрам», опубліковану в Державному віснику 22 червня 1918 року (Гай-Нижник, 2003, с. 10).

Одним із постулатів цієї державної допомоги стали зміни в оподаткуванні українських театрів. Відомо, що, починаючи з 1917 року, уряд УНР збільшив податковий тиск на театральні установи, тим самим іще більше ускладнюючи фінансування різних за формою власності театрів. М. Садовський був незадоволений високим податковим навантаженням, що відображено в листуванні митця з Генеральним Секретаріатом народної освіти УНР: «Театр мій - театр демократичний, мої глядачі – народна маса. 35 років я служив українському народові і хочу надалі по силі і змозі нести свої обов'язки. Ціни мого театру розраховані на глядача демократичного, що не може оплачувати високою ціною вистави. Додаю до цього, що Совєт солдатських депутатів, обкладаючи всі театри м. Києва, що мають за метою тільки розвагу, не визнав за можливе обложити налогом драматичні театри, визнаючи їх високе культурно-просвітне значення» (орфографія автора листа) (Василько, 1962, с. 114).

Інший підхід до оподаткування театрів було застосовано у період Української Держави під керівництвом П. Скоропадського. 14 червня 1918 року П. Скоропадський підписує Закон про оподаткування прилюдних вистав та гулянок. У цьому Законі чітко визначено розмір податку залежно від ціни квитка: ціна квитка менше за 50 копійок – 5 копійок податку; від 50 копійок до 1 крб – 10 копійок; від 1 крб до 1,50 крб – 20 копійок; від 1,50 крб до 2 крб – 35 копійок; від 2 крб до 3 крб – 50 копійок; від 3 крб до 4 крб – 80 копійок; від 4 крб до 5 крб – 1 крб; від 5 крб до 8 крб – 1,50 крб; від 8 крб до 10 крб – 2 крб; з квитків вартістю понад 10 крб – до 1/2 вартості квитка (Гай-Нижник, 2006, с. 145–146). Такий підхід до оподаткування театральних вистав дав змогу надавати необхідні державні субвенції державним театральним установам. Так,

уряд виділив 165 тис. карбованців «на поповнення дефіциту та впровадження діяльності» Народного театру. Саме за правління гетьмана уряд взяв на державне грошове утримання всіх акторів, яким було надано статус держслужбовця. Крім того, театр повністю звільнили від державного мита на отримання з-за кордону необхідної літератури, матеріалів та інвентарю. Водночас 23 серпня 1918 року було створено Державний драматичний театр, головним завданням якого було творення європейського театрального мистецтва. Фінансова допомога новому театру становила 327 400 крб, а заробітна плата акторів була значно вищою, ніж у Народному театрі.

Опіка над мистецтвом та стала податкова політика уряду П. Скоропадського дали можливість для розвитку театрального мистецтва не лише в столиці, а й в інших містах України. З тогочасних газет видно, що театральне життя відбувалося в Полтаві, Харкові, Дніпрі, Херсоні, Одесі. Водночас уряд профінансував створення перших професійних театральних вищих шкіл в Україні: «Так у Києві приватна музично-драматична школа М. В. Лисенка було реформовано у Державний музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, а у Одесі на базі гуртка драматичної секції Українського Художнього товариства ім. М. Заньковецької було засновано державну українську драматичну школу ім. М. Заньковецької» (Гринишин, 2025, с. 274–279). Вершиною державної опіки над мистецтвом стало започаткування Української державної академії мистецтв на чолі з Ф. Кричевським.

Перехід від Української Держави до Директорії УНР наприкінці 1918 року знову змінив податкове навантаження на театральну галузь. 15 грудня 1918 року уряд ухвалює Закон «Про державну і міську оплату українських культурно-просвітних вистав». У цьому законі передбачалася фінансова підтримка культурних і мистецьких закладів, що утримувалися коштом державних установ, а також будь-яких вистав сільських і робітничих аматорських театрів – за умови, що ці культурні та мистецькі проєкти відбуваються державною мовою, а афіші й оголошення про вистави друкуються

українською. Підтримка полягала не лише в субсидіюванні урядом коштів, а й у повному звільненні від оподаткування. Інші мистецькі організації – театри, кінотеатри, розважальні мистецькі проєкти – мали чітку ставку податків на свою діяльність. Театри, що працювали як приватні або пайові підприємства, мали сплатити в держскарбницю 5% театрального збору, якщо їхні вистави мали культурно-освітнє та художнє значення: оперні вистави, балетні вистави, драматичні вистави (за умови, що в театрі відбувається лише один вечірній показ), симфонічні концерти. За ставкою 20% оподатковувалися інші розважальні мистецькі проєкти (кабаре, вар'єте, кафешантани, розважальні заходи при ресторанах) та організації – кінотеатри, театри оперети (Гай-Нижник, 2008, с. 165). З одного боку, цей закон підтримував саме національне мистецтво, з іншого – він був недосконалим і не був спрямований на покращення існування мистецтва України загалом. Однак завдяки цьому закону держава вперше взяла на себе фінансову опіку над «високим мистецтвом» через впровадження податкових пільг у прокаті вистав, що мали високе естетичне значення, і водночас стримувала зростання суто розважального мистецтва через високу податкову ставку

Уже в 1919 році більшовики захопили владу в Києві, що змусило більшу частину українських митців переїхати слідом за урядом Директорії УНР до Кам'янця-Подільського. Не бажаючи мати справу з більшовицькою владою, до нової столиці переїздить театр під орудою М. Садовського. Саме в цей час відбувається конфлікт між антрепренером та вагомою частиною акторів, і театр під орудою М. Садовського вперше з 1907 року переходить до нової фінансової моделі – «товариства на паях», де колишній власник стає просто одним із пайовиків. У березні 1919 року, театр під орудою М. Садовського набуває статусу державного, а сам Садовський обіймає посаду його директора, що давало можливість розпоряджатися майном театральних приміщень по всій території України, підпорядкованій урядові Директорії УНР, надавати дозволи на театральну діяльність театральним трупам та фінансувати театральну

справу. Уряд виділяє 2 млн 924 тис. грн на діяльність українських театрів, в тому числі й колективу М. Садовського. Проте високий рівень інфляції не давав можливості для нормального існування театру. Рівень зарплати не був здатний забезпечити мінімальні потреби акторів. Разом з тим, влада вимагала відраховувати частку театрального збору до держскарбниці, що не налаштовувало митців на плідну працю. Тож частина трупи М. Садовського переїхала до Вінниці та продовжила роботу як «товариство на паях». Неспроможність уряду опікуватися театральним мистецтвом змусили голову уряду С. Петлюру видати наказ про припинення існування «Державного театру Української директорії» (Раєвська, 2006, с. 129).

Водночас у листопаді 1919 року у Вінниці відбувається інша історична подія – об'єднання частини трупи «Молодого театру» під орудою Г. Юри з «Новим львівським театром» під орудою А. Бучми. Вінниця перебувала під контролем частин Української Галицької Армії, яка взялася фінансово утримувати театр. Склалася унікальна організаційно-виробнича модель діяльності театру, яку, на нашу думку, можна віднести до корпоративної форми власності. «Новий львівський театр» належав Начальній Команді Галицької Армії, яка відповідала за агітацію та пропаганду. «НКГА згодилася на пропозиції представників Нового львівського театру (як протекторат НКГА над театром і користання артистами харчом зі старшинської кухні НКГА за мінімальною оплатою» (Захаревич, 2016, с. 23).

В об'єднаному колективі на посаду головного режисера було обрано Г. П. Юру. Після вимушеного відходу частин УГА на Захід України через навалу більшовиків частина «Нового львівського театру» на чолі з Г. Юрою залишилася у Вінниці й дала початок новому театрові, який стане взірцем сучасного національного театрального мистецтва, – театру імені І. Франка. Театр було засновано 28 січня 1920 року; посаду керівника та головного режисера обійняв Г. П. Юра. Попри надвисокий рівень професійної майстерності як режисера, так і акторів, театр від самого початку роботи

зазнавав труднощів саме у фінансуванні діяльності. Коштів більшовицький уряд на роботу театру практично не надавав, що ускладнювало творчий та організаційний процес життя нового театру. Як згадував сам Г. П. Юра: «Ми були в надто скрутному матеріальному становищі: без театрального майна, без п'єс, декорацій, театральних аксесуарів, і що найстрашніше, без театрального приміщення, в якому можна було б грати, бо місто було в стані військової облоги» (Захаревич, 2016, с. 26).

Через фінансову кризу, пов'язану з військовими діями на заході України, відбувається значне погіршення становища театрів. Кількість глядачів суттєво зменшується, падають доходи від вистав. Польська влада у Львові політично тисне на українське сценічне мистецтво. Починаючи з 1920 року товариство «Руська бесіда», перейменоване в 1916 році на товариство «Українська бесіда», яке продовжило володіти концесіє від влади на театральну діяльність, спробувало відродити свій колектив. Воно передало право на театральну роботу «Українському незалежному театрові», який почав позиціонувати себе як новітній європейський театр. Він був структурований за мистецькою діяльністю: з одного боку – вистави О. Загарова, які мали нести високу європейську драматургію до українського глядача, з іншого – вистави розважального напряму режисера Й. Стадника, за допомогою яких театр міг фінансово покращити своє становище. Протягом чотирьох років театр був потужною мистецькою одиницею, але це ніяк не впливало на його важке матеріальне становище.

Уже в 1920 році театр стикається з фінансовою кризою, оскільки його діяльність відбувалась на засадах самоокупності. Керівництво театру було змушене звернутися до товариства «Українська бесіда» по надання дотації в 40 тис. польських марок для погашення поточної заборгованості, а також постійної грошової субсидії для нормального функціонування театральної трупи. Водночас керівництво театру було готове поступитися мистецькими поглядами на репертуарну політику та впровадити у своїй діяльності вистави,

на які є більший глядацький попит. Було складено театральний комітет, до якого увійшли члени «Просвіти», Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Музичного товариства ім. М. Лисенка, знані театральні митці та авторитетні члени української громади. Комітет звернувся до всіх небайдужих громадян із Галичини та американської української діаспори з проханням надати фінансову допомогу українському театрові. Відгукнулося багато людей, зокрема й львівський меценат Б. Овчарський. Утім, разова акція не допомогла значно покращити фінансовий стан найвідомішого галицького українського театру. У 1922 році фінансовий стан театру ще більше погіршується. Українські глядачі (особливо це стосується інтелігенції) перестають цікавитися українським мистецтвом, надаючи перевагу польським театральним трупам або кінематографу. У 1923 році громадське товариство перестало опікуватися театральною справою та відмовило театрові в патронаті. Тож у 1924 році театр із 60-річною історією припинив існування (Регейло, 2010, с. 136–137).

Після невдалого завершення періоду національно-визвольних змагань Україна так і не здобула власної незалежності. Більшість територій заходу України залишалися розділеними та входили до складу різних держав. Згідно з Версальським договором, до складу Польщі увійшли землі Східної Галичини, Західної Галичини, Західної Волині, Полісся, Холмщини, Південного Підляшшя. Згідно із Сен-Жерменським договором, до складу Румунії увійшли землі Буковини та Мармарощини, а до складу Чехословаччини – Закарпаття. Попри ці трагічні для українського державотворення обставини, національні театральні трупи на цих землях продовжили свою роботу, долучивши до своїх колективів потужні акторські сили, що вирішили не повертатися на територію окупованої більшовиками України. За винятком театру «Українська бесіда», практично всі театри було створено як приватні антрепризи або товариства на паях. О. Боньковська стверджує, що в Галичині у 1920–1924 роках працювали мандрівні театральні трупи Р. Полтавченка, Н. Обідзінського, Т. Руденко, театри братів Гончаренків, театр «Емігрант», трупи І. Городничого, С.

Мілянського, А. Барвінюк, П. Карабіневича та інші колективи (Бонковська, 2009, с. 540). Але їхня діяльність, за висловом театрознавиці, «Була безпомічною як у спонтанності й мистецькій необґрунтованості їхньої заяви, репертуарній тенденційності й обмеженості, у постійній заміні складу артистів, так і безпорадним фінансовим базисом, що насамперед зумовлювало короткочасність їхнього існування» (Боньковська О., 2009. С. 540).

На Волині в 1920 році було засновано Український наддніпрянський театр під керівництвом О. Міткевичевої, а в 1922 році – театр «Відродження». Уряд Румунії практично припинив роботу українських труп через заборону провадити публічну діяльність українською мовою. У ці часи, у 1920 році, було створено напівпрофесійний Український театр, що існував як приватна антреприза С. Терлецького та працював як мандрівний колектив (Боньковська, 2009, с. 568).

На відміну від урядів Польщі та Румунії, які впроваджували утиски діяльності театрів українською мовою, уряд Чехословаччини не забороняв організаційно-виробничої діяльності українських театрів. Це сталося завдяки добровільному входженню Закарпаття під юрисдикцію Чехословаччини та більш демократичному ставленню чехів до національних меншин. Саме до Чехословацької демократичної республіки переїхав і відновив свою діяльність М. Садовський – у театрі «Просвіта», який було створено в Ужгороді в січні 1921 року (Боньковська, 2009, с. 572).

Висновки до другого розділу

У першому підрозділі другого розділу висвітлено історію становлення професійного театрального мистецтва в Україні в другій половині XIX століття на прикладі перших труп корифеїв – М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського.

Виокремлено три адміністративно-фінансові моделі періоду становлення українського професійного театру: приватна антреприза – фінансування, влада та розподіл видатків і прибутків зосереджені в руках антрепренера (М. Старицький, М. Садовський); товариство на паях – колективне фінансування пайовиками-співзасновниками з колективною відповідальністю та розподілом прибутків (М. Кропивницький, І. Мар'яненко); корпоративне театральне підприємство – унікальна модель львівського театру «Руська бесіда», фінансованого однойменною громадською організацією, яка контролювала творчу діяльність та наймала персонал.

На прикладі трупи М. Старицького (1883–1885) показано важливість фінансування як важеля розвитку мистецтва. Визначено чинники прибутковості антреприз корифеїв: якісний драматичний матеріал, професійний колектив, спільна мета, своєчасне фінансування, вдала режисура, менеджерська робота, контроль видатків, високі моральні цінності керівництва.

У другому підрозділі досліджено організацію театральної справи під час національно-визвольних змагань 1917–1921 років. Культурні діячі наголошували на ролі школи й театру в піднесенні національної свідомості, орієнтуючись на європейську психологічну драматургію замість побутового театру. Сформульовано ключові постулати культурної політики: театр як розвиток культури суспільства, ланка національної освіти й авангард мистецтва; фінансування без залежності від застарілих смаків; державна підтримка без втручання у творчу діяльність.

Українська влада вперше розробила культурну політику зі створенням державних театрів (Національний театр, Державний драматичний театр, Державний народний театр), наданням їм будівель і обладнання та бюджетним фінансуванням; працівники отримали статус державних службовців. Розроблено податковий кодекс, що розрізняв пільгові високохудожні театри та оподатковувані розважальні заклади (вар'єте, кабаре, кінотеатри), кошти яких ішли на підтримку державних театрів.

Розвиток театру в цей період відбувався демократичним шляхом – держава не забороняла приватні антрепризи й пайові товариства. Л. Курбас створив унікальну модель товариства на вірі («Молодий театр») із залученням стороннього акціонерного капіталу. Наприкінці боротьби за незалежність ще раз запрацювала модель корпоративного театрального підприємства у вигляді короткочасного існування «Нового львівського театру» як структурної одиниці НКГА, що фінансувалася армією.

Отже, на першому етапі українське професійне театральне мистецтво пройшло шлях від приватних антреприз до державних театрів. Початкове фінансування було критичним для конкуренції з російськими й польськими трупами, але подальший попит на українську драматургію забезпечив творчий і фінансовий успіх колективам корифеїв, що спричинило появу десятків нових національних сценічних утворень. В подальшому військові дії, зміна урядів, більшовицька навала та окупація спричинили економічну кризу, яка негативно вплинула на діяльність театрів. Попри демократичний вектор культурної політики національних урядів, державна підтримка була недостатньою, і більшість театрів перебувала у скрутному фінансовому становищі.

РОЗДІЛ 3
ФІНАНСУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ У РАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД

3.1. Український театр періоду радянського удержавлення театральної справи до подій Другої світової війни: особливості фінансування

Більшовики, захопивши владу в Україні, відразу зрозуміли значення театру як масового інституту пропаганди. Тож першими їхніми кроками стали декрети, пов'язані з удержавленням театрів. Було реквізовано театральні будівлі та майно всіх стаціонарних театрів, що перебували на територіях, підконтрольних більшовицькій владі. По місту Києву 15 березня 1919 року було оголошено окрему постанову про націоналізацію всіх київських театрів та їхнього майна: «З 15. III. 1919 р. всі театри м. Києва оголошуються націоналізованими. Усе майно, що належить як цим театрам, так само, як і всяке майно приватних осіб, а саме: театральне, костюмерне, театральні бібліотеки, бутафорія, реквізит, театральні перукарні, театральні швацькі майстерні і т. п., переходить у державну власність. Усі артисти, що перебувають в момент оголошення про націоналізацію на службі в київських театрах, вважаються на службі Української Радянської Республіки тільки по закінченні цього сезону, тобто з 1 травня 1919 року» (Шляхи і проблеми розвитку…, 1970, с. 12). Таким чином, Державний драматичний театр було перейменовано на Перший державний драматичний театр УРСР ім. Т. Г. Шевченка, театр «Соловцов» отримав назву Другий державний драматичний театр УРСР ім. Леніна, Міський оперний театр перетворився на Оперу УРСР ім. К. Лібкнехта, а Молодий театр – на Молодий театр Київської Ради робітничих депутатів. Будівлю театру «Бергоньє» було просто реквізовано

більшовиками у власників та передано щойно створеному Театру Червоної Армії.

Слід наголосити, що рефлексії над подіями перших часів після більшовицького перевороту та приходу до влади комуністичної партії в Україні докорінно різняться в істориків театрального мистецтва радянського періоду та сучасних науковців. Так, історики українського театру радянського періоду висвітлювали події націоналізації українських театрів суто в позитивній, навіть схвальній площині. М. Йосипенко стверджує: «У тих театральних колективах, де митці сцени згуртовувалися багатьма роками і де особисті матеріальні вигоди не ставилися вище художньо-культурних завдань, організаційні акти націоналізації не сприймалися з упередженням чи тривогою. Навпаки, творчий склад таких труп щиро вітав турботу держави про театр і його керівництво, висував із свого середовища режисера – найдосвідченішого, найталановитішого артиста» (Шляхи і проблеми розвитку…, 1970, с. 13). На нашу думку, у тих театральних митців, хто просто промовчав, ще яскраво стояли перед очима події захоплення Києва більшовицькими військами під командуванням Муравйова 8 лютого 1918 року, а також жорстокі репресії проти містян і грабежі населення. Лише після здобуття незалежності, з відкриттям архівних документів, українські театрознавці змогли критично проаналізувати події націоналізації театрів в Україні. А. Лягущенко стверджує: «Затонський (народний комісар освіти), як досвідчений партійний функціонер розумів, що в Києві, де театральна громада насторожено, а то й просто вороже ставиться до нової влади, такий номер зараз не пройде» (Лягущенко, 2021, с. 255). Під словом «номер» історик українського театрального менеджменту має на увазі банальну крадіжку більшовицькою владою у попередніх власників приміщення «Театру-цирку Муссурі» в Харкові та створення на його базі харківського Великого театру.

Керуючись логікою воєнного комунізму, більшовицька влада зробила акцент на безоплатному відвідуванні театрів, що, своєю чергою, призводило до

«закріпачення» театрів через прив'язування їх до державних фінансових, а радше матеріальних компенсацій пайками й соціальними пільгами.

З'явилося явище політичної цензури. Влада надавала фінансові дотації лише політично лояльним театрам та вирішувала, які вистави є правильними; інші вистави просто забороняли, тим самим перетворюючи театри на агітаційні майданчики для просування своїх політичних ідей. Дослідниця історії українського театру Г. Дутчак у дисертаційному дослідженні, присвяченому державній політиці в галузі театрального мистецтва в Україні, стверджує: «Разом з тим ідеологічні, зокрема, цензурні обмеження в перші роки радянської влади поступово ставали жорсткими. Творам класичної драматургії, історичної та науково-побутової драми на вимогу влади надавалося соціально-класове або героїко-романтичне звучання» (Дутчак, 2004, с. 48). О. Федотова наводить такі факти початку політичної цензури, яку впроваджувала більшовицька влада в театральному мистецтві: «У харківському щотижневому журналі "Художнє життя" почали публікуватися репертуарні списки, підготовлені відділом мистецтв вищезгаданого органу (під вищезгаданим органом слід розуміти Головпросвіту УСРР). Зазначалося, що загалом усі п'єси розподілені на 3 категорії: рекомендовані, дозволені та заборонені» (Федотова, 2020, с. 484). До складу рекомендованого репертуару входили ідеологічно витримані вистави, до дозволених – художньо цінні та «нешкідливі», до заборонених – ідеологічно шкідливі. До останньої категорії потрапили вистави за драматичними творами О. Дюма («Мадам Ікс»), Б. Шоу («Катерина Велика»), навіть Ф. Шиллера («Підступність і кохання»). Також «ідеологічно шкідливими» вважалися твори деяких українських та єврейських драматургів, а також А. Конан-Дойля та Г. Гауптмана (Федотова, 2020, с. 484).

У серпні 1920 року вийшов Декрет «Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури та мистецтва» (Шляхи і проблеми розвитку…, 1970, с. 15). Ця постанова поліпшувала фінансово-побутове життя видатних науковців і митців та водночас наочно

рекламувала «переваги» нової влади. Окремими декретами було оголошено рішення про створення профспілок працівників театральних установ та розроблено тарифікаційну сітку для нарахування заробітної плати. Розуміючи великий вплив театрального мистецтва на думки громадян, більшовики стали фінансово заохочувати до співпраці видатних майстрів. 22 листопада 1922 року Постановою ВУЦВК було введено звання «Заслужений артист» та «Народний артист», які надавали лояльним до комуністичної влади митцям сцени переваги в заробітній платі перед іншими акторами.

Запровадивши політичну цензуру, влада водночас не надавала фінансового забезпечення для нормального функціонування театральної справи. У М. Захаревича в роботі «Національний театр. Вибрані статті» опубліковано архівний матеріал установчих документів – «Положення нового державного драматичного театру імені Івана Франка», що безпосередньо вказує на слабке фінансове забезпечення роботи театру з боку влади (Захаревич, 2021, с. 24–25). Цей документ дає змогу зрозуміти, яким чином нова більшовицька влада безпосередньо впливала на діяльність театру – як адміністративну, так і мистецьку. Влада, зацікавлена у великому впливі театру на думки людей, використовувала його як засіб пропаганди нового уряду, який вживав заходів задля позитивного сприйняття своєї діяльності серед тих верств населення, що їх вважала ідеологічно близькими, – робітників та військовослужбовців (зобов'язання віддавати 50% квитків безкоштовно), при цьому відшкодовуючи театрові лише чверть видатків. Можемо зрозуміти й розмір заробітної плати в грошовому еквіваленті, адже кошти на неї дозволялося брати лише з каси театру після продажу квитків, та й то за умови, що відомості завірені представниками влади. При цьому більшовицька влада практично не надавала фінансової допомоги для діяльності театру.

У статті «Франківці. Початковий період історії 1920–1926 роки» М. Захаревич наводить яскравий приклад того, яким чином відбувалася організаційно-виробнича діяльність театру для створення нових вистав. У цій

статті вміщено подяку видатній акторці театру Клементині Кохановій від керівництва театру за «щедрий дар», який вона зробила для створення нових вистав. Сама сутність цього «дару» дає уявлення про те, яким чином більшовицька влада фінансово опікувалася працівниками театру та яке скрутне фінансове становище було тоді в усьому українському театральному мистецтві, якщо все керівництво театру висловило письмову подяку цій знаменитій акторці: «Високоповажній пані Клементині Кохановій, артистці Нового драматичного театру імені Івана Франка. Управа Нового драматичного театру іменем цілого товариства складає Вам щире Спасибі за цінний дар, жертвуваний Вами в користь театру в формі 42 мішків, які призначені на злагодження гардероба для Нового драматичного театру імені І. Франка. Вінниця, 19 травня 1920. Управа Нового драматичного театру імені І. Франка Голова – Гнат Юра. Адміністратор – Т. Демчук. Секретар – Є. Зубицький» (Захаревич, 2021, с. 26). Тобто влада не знайшла можливості надати ні фінансової субсидії, ні просто допомогти театрові в натуральному вигляді (надавши мішковину для створення театральних костюмів та реквізиту). Тож науковець влучно називає цей випадок безкорисливим спонсорством з боку шанованої акторки.

Серед установчих документів «Положення нового державного драматичного театру імені Івана Франка», нас цікавить пункт № 1 – згадка про Декрет щодо переходу театрів на самоутримання. Тобто з перших часів приходу до влади більшовиків удержавлені мистецькі підприємства, які підпорядковувалися Наркомосу (Народному Комісаріату освіти), уже мали великі проблеми з недофінансуванням своєї діяльності з боку держави. Цілком зрозумілим тлумачення поняття «самоутримання» стає з іншого документа – «Кодексу законів про народну освіту», який був уведений у дію Всеукраїнським Центральним Виконавчим Комітетом 22 листопада 1922 року. Даний законодавчий акт згадується у монографії А.Лягущенка «Український театр. Видатні діячі та менеджмент» (Лягущенко, 2021), але докладно

аналізується саме в нашому дисертаційному дослідженні. Окрему частину кодексу присвячено організації театральної справи в Радянській Україні.

Згідно зі збіркою законів, сценічне мистецтво підпорядковувалося відділу Головполітпросвіти та повністю залежало від державної цензури й політичної доцільності. Наведемо більшість положень Кодексу, що стосуються роботи театрів у перші роки радянської влади та викладені в четвертій книзі:

«728. Театральне та музичне мистецтво в усіх формах їхнього публічного виявлення перебуває під контролем Головполітпросвіти.

729. Все театральне майно…, обладнання… становить власність держави…

730. Зазначене майно, Головполітпросвіта та його місцеві органи використовують з метою утворення так експлуатаційних і досвідно-показних професійних театрів, як і студійного типу на засадах самодіяльності…

731. Професійно театральні підприємства закладаються Головполітпросвітою та його місцевими органами так, безпосередньо, на засадах державної антрепризи, як і шляхом здачі на термін в оренду установам, організаціям, артистичним колективам і приватним особам на підвалинах угод

732. Найдосконалішим що до обладнання та провадження діяльності драматичним, оперним і іншим театрам може засвоюватися після постанов Колегії Наркомосу по поданнях Головполітосвіти назва “Державний Академічний”…

734. Державні Академічні театри звільняються після постанов РНК, частково або цілком, від державних чи місцевих податків…

737. Всі державні театри функціонують на підставах господарчого розрахунку. В окремих випадках Головполітпросвіті та її місцевим органам надається: давати матеріальну підтримку в виді субсидій або безвідсоткових позик найцинішим в художньому відношенні державним та приватнім музичним та театральним підприємствам.

738. Репертуар постійних театрів, рівно ж програми епізодичних вистав стверджується Головполітпросвітою…

739. Неприпустимими видовищами та творами визнаються ті, що скеровані по своєму змісту проти інтересів робітниче-селянських мас та Радянської влади…

743. Головполітпросвіта всіма приступними засобами притягає театральне та музичне мистецтво до справи пропаганди ідей комунізму…» (Кодекс Законів про народну освіту УСРР, 1922).

Проаналізувавши цей унікальний артефакт, що демонструє ставлення більшовицької влади до театральної справи в перші роки соціалістичного етапу України, можна зробити деякі висновки щодо стану театрів у цей перод: повне підпорядкування театрів політичному відділу влади; недостатнє фінансування театрів з боку влади або його відсутність; нерівномірний розподіл фінансової підтримки діяльності театрів та фінансове заохочення митців за підтримку влади; тотальна політична цензура творчої діяльності українського мистецтва.

Постає питання: з яких джерел влада фінансувала мистецтво? Повертаємося знову до Кодексу законів, де в першому розділі другої частини зазначено: «Матеріальні ресурси на здійснення Наркомосом покладених на нього завдань складаються…зі внесків промислових та торгівельних підприємств на культурно-масові потреби…» (Кодекс Законів про народну освіту УСРР, 1922). Потрібно розшифрувати поняття «внески промислових та торгівельних підприємств». Це були податки із заробітної плати всіх працівників промислових підприємств у розмірі від 5 до 10 відсотків; торговельні підприємства сплачували податок з обороту, що становив 1 відсоток. При цьому не слід забувати, що в 1922 році значних промислових та великих торговельних підприємств ще не існувало; у країні через бойові дії громадянської війни та наслідки захоплення влади більшовиками склалися фінансова криза та галопуюча інфляція. Так, рівень середньої заробітної плати працівників у грудні 1922 року становив лише 48% від рівня заробітної плати

такого самого працівника в 1913 році в так званих «товарних карбованцях» – умовній одиниці виміру купівельної спроможності одиниці товару в грошах 1913 року. При цьому грошова маса швидко збільшувалася та знецінювалася. Тобто навіть за повного обсягу фінансування театрів коштом податків працівників підприємств грошей на виробничо-мистецьку роботу категорично не вистачало.

На тлі повної руйнації економіки більшовицька влада була змушена розпочати так звану нову економічну політику (НЕП). Це дало змогу швидко відновити дрібний та середній бізнес і покращити фінансове становище в містах України. Водночас влада непокоїлася через можливу втрату контролю над важливим важелем пропаганди своєї політики – театром. По всій країні відбуваються екстрені засідання правлячої партії, пов'язані з питаннями ідеологічного впливу на театр. Наприклад, на такому засіданні в м. Вінниці влада підкреслює свою стурбованість фінансовою кризою в роботі театрів: відсутністю театральних приміщень, недостатнім фінансуванням з боку держави, непомірно високими ставками оплати комунальних послуг та великим податковим тиском (влада прирівняла діяльність театрів до сфери розважальних закладів на кшталт ресторанів та вар'єте). Влада визнає, що так звана державна антреприза (повне удержавлення театрів) може зруйнуватися під впливом недержавних антрепренерів, і тоді влада втратить контроль над мистецькою діяльністю театрів, а через це – й ідеологічний контроль над репертуарною політикою. Тож, непокоячись через втрату контролю над мистецтвом, влада зовсім не усвідомлює, що саме відсутність субсидіювання з боку держави змушує театральні трупи звертатися по допомогу до приватного капіталу у вигляді приватних антреприз та капіталістичних моделей існування. Однак, попри впровадження більшовицькою владою економічної політики НЕП, більшість театрів мала скрутне фінансове становище й була змушена приймати унікальні пропозиції від тогочасних благодійників. Так, спочатку Кийдрамте, а згодом МОБ «Березіль», які практично не отримували фінансової

підтримки з боку держави, «отримували гуманітарну допомогу від 45-ої дивізії Червоної армії виключно у вигляді харчування та амуніції» (Лягущенко, 2021, с. 288). Водночас влада дозволила вже державним театрам гастрольні поїздки країною, щоб актори та працівники театрів могли працювати іноді лише за їжу. Таким чином, мандрувати були змушені «Новий драматичний театр ім. І. Франка», Кийдрамте Леся Курбаса, Театр ім. Т. Г. Шевченка, театр ім. Заньковецької.

Іншими методами фінансування та впливу більшовицької влади на виробничо-творчий процес театральної галузі стали явища, пов'язані з об'єднанням театрів (як стверджувала влада – для покращення творчого процесу, а насправді через недостатність фінансування), цензурою у виборі драматичного матеріалу та зовнішнім політичним керуванням творчою діяльністю театрів. Приклад втручання влади в діяльність театрів можна простежити за матеріалами статей О. Посвістак (2008), А. Безуглого та П. Слотюк (2001), які дослідили організацію театральної справи Вінниці та Поділля у 20-х роках XX століття на основі архівних документів. Більшовицька влада фінансувала драматургів та театри, які чітко втілювали в життя комуністичні ідеї та були органом пропаганди нової влади. Влада заохочувала створення аматорських пересувних театрів, що ставили вистави про покращення селянського життя у Вінницькій області. Також влада фінансувала різноманітних, іноді низькопробних драматургів, які були прихильниками нової влади та чітко відповідали її політичним лозунгам. Як приклад можна навести діяльність Вінницької губполітпросвіти, яка за бюджетний кошт разом із профспілкою працівників цукрової промисловості оплатила драматургові Горському п'єси, у яких оспівувалася вдала посівна кампанія. Цей приклад яскраво описує безпосереднє втручання влади в творчу діяльність мистецьких колективів, адже лише за такий «мистецький продукт» можна було отримати фінансування та практично вижити під час гострої фінансової кризи післявоєнної України.

Починаючи з 1922 року влада дедалі більше втручається в діяльність театрів, застосовуючи політичний та фінансовий шантаж. Політичні діячі намагаються повністю підпорядкувати собі репертуарну політику театрів, публічно критикуючи ті трупи, що іноді ще будують свій репертуар на власний смак. Так, ЦК КП(б) України наголошує на «низькосортному» репертуарі українських театрів, звинувачує режисерів та менеджмент театрів у «боротьбі за глядача-спекулянта» та відсутності в репертуарній політиці «справжніх революційних п'єс» (Посвістак, 2008, с. 216). При цьому до розряду «низькосортних» могли потрапити будь-які твори, що не вихваляли дії більшовицької влади. Як зазначалося вище, відсутність фінансової підтримки з боку держави в часи НЕП змушувала театри шукати кошти на свою роботу саме в тих «спекулянтів», створювати «хлібні вистави», щоб банально вижити в скрутних умовах радянської економічної «шокової терапії». У Вінниці театри критикували за «осаду сенсаційності та кримінальності». Водночас відсутність сталого фінансування театрів практично доводила театральну галузь до колапсу. Так, директор театру в м. Кам'янці доповідає органам влади про жахливий стан приміщення театру ім. Т. Г. Шевченка: відсутність ремонту будівлі та даху театру протягом 13 років призвела до руйнування стін, підлоги, місць для глядачів, декорацій та театрального інвентарю, що могло спричинити нещасні випадки серед відвідувачів театру (Посвістак, 2008, с. 216).

Водночас більшовицька влада була зацікавлена в розвитку театрального мистецтва як агітаційно-пропагандистського майданчика для втілення в життя людей своїх політичних ідей. При цьому влада не мала змоги гідно фінансувати новостворені колективи. Тож з'являється лозунг, що найвищою формою революційного мистецтва є аматорське мистецтво. Таким чином народжується велика кількість аматорських театральних труп, які мусили самі забезпечувати себе коштами для мистецької діяльності, або ж місію їхнього фінансування було покладено на промислові підприємства, під дахом яких ці колективи народжувалися. Влада всіляко заохочувала діяльність цих здебільшого

недолугих колективів, які, однак, повністю задовольняли її своєю лояльністю та малими фінансовими витратами. Статистична кількість театральних труп зростала, що не покращувало якості вистав та майстерності численних акторів-аматорів. Країну заполонили агітаційні дійства-вистави на кшталт агітки «Звільнення праці» в м. Києві чи «Броненосець Потьомкін» в Одесі. Безліч сільських аматорських театральних труп теж ставили вистави-агітки про звільнення селян більшовиками від роботи на поміщиків.

У 1925–1926 роках розпочинається процес створення мережі державних театрів. 10–14 грудня 1925 року в Москві відбувається Всесоюзна політпросвітня нарада, яка започатковує створення системи управління мистецькими підприємствами. Уперше театр визначається як культурно-видовищне підприємство; під цю категорію підприємств підпадають також цирки, кінотеатри, естрадні організації та інші. 4–11 березня 1926 року в Харкові за ініціативою Відділу мистецтв Управління Політпросвіти проходить перший з'їзд директорів та художніх керівників 8 українських театрів, на якому ухвалено положення про Управління видовищними підприємствами. У 1927 році задля контролю над творчою та організаційною роботою українським театрам держава надала статус юридичної особи, що давало їй можливість юридично контролювати театральні колективи. 28 березня 1928 року ВУЦВК із Раднаркомом ухвалив постанову «Про державні театри і їх об'єднання» (Лягущенко, 2021, с. 386–389). Починаючи з 1925 року було відновлено мережу державних театрів і розпочався період примусового об'єднання українських театрів у мережу держдрам. Було створено Одеську держдраму, Чернігівську держдраму, Донецьку держдраму, Подільську держдраму.

Для прикладу, за рішенням влади в Кам'янці-Подільському було залишено лише три театри, а інші – закрито, їхнє майно реквізовано й передано до театральної секції Політпросвіти. Водночас театрові ім. Шевченка дозволялося грати п'єси, у яких піддавалося критиці життя поміщиків та куркулів і показувалися замальовки з життя Прадавнього Риму. Не лише на

Поділлі – через погане фінансування по всій Україні було закрито або силоміць об'єднано велику кількість театральних колективів: Державний драматичний театр та «Героїчний театр» у Харкові, театр ім. Гната Михайличенка в Києві, театри Чернігова, Києва, Одеси та інші.

Починаючи з 1923 року влада втілює в життя так звану коренізацію населення, зокрема залучаючи й різні види мистецтв. Ця діяльність, що в УРСР одержала назву «українізація», дещо поліпшує фінансування українських театрів. У серпні 1925 року в місті Вінниці відбувається з'їзд усіх директорів театральних установ, які на той час працювали на Поділлі, на якому затверджується план роботи нового театру – Подільської держдрами. При цьому влада, усвідомлюючи безпосередній вплив театрального мистецтва як одного з основних засобів пропаганди нової політики та державного устрою, фінансово підтримала новий театр, надаючи йому державне фінансування у вигляді 12 000 крб на утримання трупи від політпросвіти та 6 000 крб від Вінницького окрвиконкому на рік (Посвістак, 2008, с. 217). Водночас влада унеможливлювала будь-яку автономію театру. Не лише репертуар, а й вибір акторів та запрошення їх до роботи в новостворену театральну установу мали погоджуватися, затверджуватися та координуватися безпосередньо Головполітпросвітою. Подільська держдрама, як і всі державні театри України, була підпорядкована Наркомпросвіти, що розташовувався в Харкові – на той час столиці радянської України. Окремо варто наголосити на державному господарському адмініструванні театральних приміщень. Як зазначає А. Лягущенко, «…більшовицькій владі від царату дісталася у спадок чималенька кількість театральних приміщень, принаймні в середовищу провідних культурних центрів – Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Єлисаветграді…Достатньо нагадати, що у Києві на початку XX ст.. спеціальних приміщень театрів було значно більше, ніж зараз – на початку XXI ст..» (Лягущенко, 2021, с.388). Ця спадщина перебувала на балансі Наркомпрому, який передав її в господарювання Комунгоспу та клубам. Через відсутність

фінансування клубів і комунгоспів, адже ці структури здійснювали свою діяльність на засадах госпрозрахунку, театри були змушені сплачувати, окрім податків та інших зборів, також оренду приміщень, а іноді й оренду театрального майна цим організаціям. Водночас комунгоспи та клуби не бачили різниці між театрами та іншими організаціями, чим нівелювали та знецінювали призначення сценічних споруд. Відсутність відповідальності за розвиток театральної справи з боку керівництва комунгоспів призводила до того, що будівлі театрів роками не ремонтувалися.

Процес коренізації 1923–1929 років та нетривала політична підтримка цього процесу з боку держави мали великий вплив на організаційний та творчий процес театральних колективів. З мистецького погляду цей період можна вважати справжнім ренесансом українського сценічного мистецтва після важкого періоду Першої світової війни, національно-визвольних змагань та повоєнних років, пов'язаних зі спробами здобути незалежність, змінами влади та руйнацією всієї економіки країни. Театральні діячі повірили в більшовицькі лозунги та надихнулися їхньою марною привабливістю. Влада мала змогу підкорити мистецтво, фінансуючи нові театри, нібито підтримуючи нові мистецькі процеси та розглядаючи нову драматургію й стилі мистецтва як революційну подію. У цей час створюються нові театральні колективи, підтримуються вже відомі театри, виникає нова драматургія. З театрами починають співпрацювати відомі поети того часу: П. Тичина, В. Чумак, В. Блакитний. Але особливе місце в театральному мистецтві в період тимчасового ренесансу українського театру посіли режисер Л. Курбас та драматург М. Куліш. Влада спершу заохочувала розбудову нового театрального закладу. Прийняття Курбасом радянської влади та його революційні мистецькі винаходи спочатку повністю влаштовували більшовиків, тим паче що фінансування новоствореного Мистецького об'єднання «Березіль», яке стало справжньою лабораторією українського авангардного театрального мистецтва, відбувалося на засадах самоокупності. Лише в 1926 році влада удержавила частину МОБ, а

саме театр «Березіль», і почала надавати йому фінансування вже після переїзду колективу до Харкова.

Наприкінці 1920-х років влада повністю перебирає на себе собі контроль над творчими процесами в усіх театрах України. Це відбувається завдяки повному удержавленню театрів та запровадженню цензури в ЗМІ. Більшість вистав мала славити нову владу й комуністичну партію та звинувачувати інших у скрутному фінансовому становищі країни. Влада встановлює нову мистецьку течію – «соціалістичний реалізм», яка буде панівною впродовж усієї історії існування СРСР та радянської України. Будь-які прагнення режисерів знайти новий шлях у мистецтві жорстко придушуватимуться репресивними діями з боку влади. Таким чином більшовики звинуватять Л. Курбаса в українському націоналізмі, а згодом позбавлять волі та знищать. При цьому на великий проміжок часу практично повністю спаплюжать ім'я видатного режисера та його театр «Березіль» у Харкові.

У 1930-х роках припиняється політика українізації мистецтва, що ще більше посилює тиск з боку влади на діяльність театрів. Держава починає повністю контролювати організаційну роботу театральних установ, зокрема забороняючи театральному менеджментові підписувати контракти з театральними трупами, акторами та режисерами без візи відділу народної освіти. Через погане фінансування театральних закладів влада починає звинувачувати менеджмент у незадовільній плановій роботі та відірваності від «трудящої маси», як цинічно й принизливо влада тоді називала глядачів. Будь-яка театральна трупа могла отримати тавро трупи, репертуар якої «не відповідає завданням сучасності» та є «ідеологічно шкідливим», що, своєю чергою, дорівнювало закриттю театру й політичним репресіям проти його працівників. Для прикладу можна навести діяльність театру ім. Т. Шевченка в Кам'янці-Подільському. Дефіцит театру в розмірі 19 200 крб призвів до того, що влада звинуватила директора театру в поганому керівництві закладом, безпорадності та в тому, що він «мало відбивав соціалістичне будівництво,

ударництво та соц. змагання». Результатом цих звинувачень стало звільнення директора театру (Посвістак, 2008, с. 219).

У таких умовах жорсткої цензури з боку влади театри мали ще й виконувати соціальне навантаження, що погіршувало їхнє фінансове становище, оскільки ця робота виконувалася власним коштом і не мала фінансової дотації від влади. Не лише великі театри Києва (театр ім. Івана Франка) та Харкова (театр «Березіль») мали здійснювати так звані шефські концерти серед робітників підприємств та військовиків, а також бронювати пільгові й безкоштовні місця на свої вистави – цю саму роботу повинні були виконувати всі театри країни. Яскравим прикладом є рішення Кам'янець-Подільської ради в 1928 році, коли театр ім. Шевченка зобов'язали надавати пільгові місця в глядацькій залі для студентів: 10 місць у партері зі знижкою 60% та без обмеження місць на гальорці зі знижкою 45% від вартості квитків. У місті Вінниці в 1932 році відділ народної освіти ухвалив рішення, за яким театри були зобов'язані надавати офіцерам Червоної армії пільгові місця в театрах та кінотеатрах 5 разів на місяць зі знижкою 40%, безкоштовно надавати місця в ложі театру для керівного складу Червоної армії за перепустками політичного відділу, 3 рази на місяць надавати знижки 50% для так званих культпоходів офіцерського складу без обмеження кількості місць. До обов'язків театрів Вінниччини входило виділяти так звані мистецькі бригади з акторського складу для показу концертів безпосередньо у військових частинах області 10 разів на рік, давати 6 безкоштовних концертних вечорів у будинках культури Червоної армії та безкоштовно консультувати самодіяльні театральні гуртки при військових частинах. На тлі й так незначного фінансування театрів ці обов'язки ще більше ускладнювали фінансове становище (Посвістак, 2008, с. 220).

У 1936 році в країні відбулася політична подія, яка на десятиліття вплинула на діяльність усього мистецтва СРСР. Було ухвалено Конституцію СРСР, а через кілька місяців – і конституції всіх республік, що входили до

складу Радянського Союзу. За допомогою Конституції комуністична влада чітко розподілила та диференціювала всі владні державні органи: законотворчі, виконавчі, місцеві, органи суду та прокуратури. При цьому вся вертикаль влади мала підпорядковуватися вищим органам комуністичної партії. Також у Конституції було посилено ідеологічний контроль над діяльністю підприємств у галузі мистецтва та культури, що, своєю чергою, привело до появи вищого самостійного органу управління діяльністю театрів та інших закладів культури й мистецтва на рівні вищого політичного керівництва країною. 17 січня 1936 року постановою ЦВК та РНК СРСР було створено Всесоюзний комітет у справах мистецтв при РНК СРСР як вищий орган керівництва галуззю культури в країні та управління у справах мистецтв союзних і автономних республік, які здійснювали функції контролю над мистецтвом безпосередньо на місцях. З одного боку, це значно покращувало фінансування та господарську діяльність театрів, з іншого – повністю контролювало театральні колективи в їхній творчій роботі. Наприкінці 1930-х років комітет повністю закріпив за театральними колективами приміщення, тим самим зробивши театри стаціонарними підприємствами (Лягущенко, 2021).

Така модель удержавлення дала змогу більшовицькій владі «стаціонувати» не лише театри як установи, а й практично повністю «закріпити» творчих працівників – режисерів та акторів, унеможлививши їм контрактну форму співпраці з театрами. При цьому влада вирішила закріпити за театрами лише одну модель організаційно-творчого управління, взявши за основу діяльність МХАТ, тим самим нехтуючи історичними, культурними, мистецькими та економічними традиціями інших театрів, особливо українських. Усе це закріплено наказом Всесоюзного комітету у справах мистецтва при РНК СРСР від 28 квітня 1938 року, більш відомим як наказ «Про стаціонування театральних труп». Згідно з ним, кожного актора було зараховано в штат, при кожному театрі вводилася посада інспектора відділу кадрів, за кожним театральним колективом закріплювалося приміщення, а

діяльність пересувних театральних колективів скасовувалася. Постановою РНК СРСР та інструкцією Комітету у справах мистецтва від 22 вересня 1939 року «Про порядок віднесення театрів республіканського та місцевого підпорядкування до тарифних груп і працівників цих театрів до тарифних категорій» усі наявні театри було віднесено до чотирьох тарифних груп залежно від місцезнаходження та художньої значимості, а заробітну плату акторів також розподіллено на чотири тарифні категорії (Комар, 2010, с. 165). З одного боку, це поліпшило фінансове становище великих акторських колективів, з іншого – ще більше вкоренило театри у радянську державну систему.

Структура театральної мережі стала суворо прив'язаною не до історичних осередків культури, а до географічних координат: столичні міста та столиці союзних і автономних республік обов'язково мали мати театр опери та балету або музично-драматичний театр, національний драматичний театр, російський драматичний театр, театр юного глядача, ляльковий театр, театр музичної комедії (театр оперети). Практично такий самий набір театральних установ мали мати всі міста-мільйонники, а малі міста – створити театр ляльок, іноді й драматичний театр. При цьому владу не цікавили ні культурні та національні традиції, ні доречність фінансування тих чи інших театральних закладів, ні фінансові можливості самих міст утримувати театри коштом місцевих громад. Влада вважала доречними лише ідеологічні та політичні чинники впливу театрів на населення. Таким чином, на початку 1940-х років більшовицька влада стала єдиним органом керування театральною справою в Україні – замовником, цензором, утримувачем театральних колективів і театральних будівель, фінансовим розпорядником, своєрідним продюсером усього театрального життя в країні.

Водночас на Західній Україні, яка входила до складу відновленої Польської держави, продовжували існувати моделі фінансування театрів у вигляді антреприз та пайових товариств. Для започаткування театральної

справи антрепренери мали отримати ліцензію від польської влади на ведення театральної діяльності. Таким чином існувало кілька десятків пересувних театральних труп під керівництвом більш чи менш успішних театральних антрепренерів, які за традицією виступали також у ролі режисерів та художніх керівників своїх театрів. До них можна віднести видатного антрепренера та театрального діяча П. Карабіневича, О. Міткевич, І. Когутяка, Й. Стадника та інших. У 1923 році у Львові, було створено КУТ – «Кооператив "Український театр"», статутну інституцію, яка мала на меті координування театрального процесу на всій тій частині Заходу України, що входила до складу Польщі. За закликами громадськості при кооперативі в 1927 році було створено театр, який отримав назву «Новий театр», під керівництвом Й. Стадника. Цей колектив виник як структурний підрозділ кооперативу, що брав на себе обов'язки фінансування новоствореного колективу (Боньковська, 2009, с. 541–542). Таким чином, знову відродилася корпоративна модель фінансування театру. Інші громадські організації, як-от «Просвіта», союз діячів українського театрального мистецтва в м. Львові, теж підтримували діяльність українських театральних установ, але це були часто разові благодійні внески, що надавалися окремому колективу й не впливали на фінансове забезпечення театральних труп.

Наприкінці 1920-х років відбуваються тиск та репресивні дії з боку польської влади на українське населення Галичини, що, своєю чергою, піднімає повстанський рух серед українців. Це погіршує й так нестабільне фінансування українського сценічного мистецтва, яке повністю залежало від продажу квитків та наповненості глядацьких зал. Багато колективів було змушено зупинити свою діяльність через заборону діяльності саме українських театрів польською владою, яка наголошувала, що ця заборона запроваджена в інтересах самого українського населення через небезпеку нападів з боку польського населення. На початку 1930-х років відбувається значне скорочення глядацького попиту на українське театральне мистецтво. Це явище виникає через те, що бракує драматичного матеріалу для постановки нових вистав. Велика кількість театрів

була змушена ставити вистави за творами невеликої кількості авторів, ще відомих за часів діяльності «театру корифеїв». Тож театри зазвичай дублювали свої вистави, що зменшувало глядацький попит. Цей період у житті театрального мистецтва Західної України характеризується тим, що антрепренери були змушені маневрувати між утисками польської влади та відвертою ворожнечею польських націоналістів, з одного боку, і вимогами українського глядача, який прагнув бачити на сцені саме українські вистави українською мовою, – з іншого.

Іншим осередком українського театрального мистецтва на підконтрольних польській владі територіях Західної України стає місто Луцьк. Починаючи з 1928 року на території Волинського воєводства існував аматорський театральний гурток, який у 1932 році перетворюється на справжній професійний театр. Ця подія відбулася завдяки створенню громадської організації «Волинське українське театральне товариство» (ВУТТ). До складу організації ввійшли провідні діячі культури й мистецтва та, що важливо, провідні меценати. Метою ВУТТ стала всебічна підтримка діяльності українських театрів Волині. За зразок було взято такі самі громадські організації на підтримку польських театрів, що об'єднували провідних польських підприємців та меценатів. Ці громадські утворення мали можливість співпрацювати з урядовими установами, що давало змогу отримувати державні субвенції для ведення господарської та творчої діяльності театрів.

Таким чином ВУТТ змогло отримати субвенції від Міністерства релігійних віросповідань та освіти, а також з воєводського відділу самоврядування. ВУТТ взяло на себе адміністративні функції діяльності професійного театру, а загальне керівництво й керівництво творчою частиною роботи театру було покладено на Миколу Певного. Таким чином у перший рік діяльності театру М. Певний завдяки приватним благодійницьким внескам з боку членів ВУТТ, з одного боку, та державним субвенціям з боку польського уряду – з іншого, зміг залучити 17 564 злотих за потреб бюджету театру

близько 25 000. Було ухвалено рішення, що необхідні залишкові 7 500 злотих на утримання театру трупа заробить самостійно. При цьому театрові було надано повну свободу дій у мистецькому плані (Степанюк, 2008, с. 321).

Репертуарна політика Волинського українського театру складалася на основі драматургічних творів класиків українського театрального мистецтва – М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого. Це було зроблено навмисно. Як підкреслює дослідниця діяльності Волинського українського театру С. Степанюк, «на той час на Волині неписьменних мешкало 53%, в той же час відвідуваність побутових та національно-патріотичних вистав була високою» (Степанюк, 2008, с. 322). Діяльність театру мала сезонний характер: театральний сезон тривав не більше 9 місяців. На інші три місяці трупа припиняла діяльність, оскільки значно скорочувався потік глядачів через польові роботи. З жовтня й протягом зимових місяців театр працював у своєму приміщенні, а в інші місяці мандрував із виставами селами Волинського воєводства. Слід зауважити, що вистави ВУТ користувалися великим попитом серед українського населення Волині. Так, у 1937 році під час мандрівок театральної трупи селами Волинського воєводства подивитися вистави прийшли 27 266 глядачів, що становило понад 200 глядачів на одну виставу. Проте водночас театр зазнавав фінансових труднощів. Це відбувалося тому, що український глядач-селянин не міг сплатити великих коштів за квиток. Тож ціна квитка для одного глядача становила від 0,5 до 1,5 злотого, що було в кілька разів менше, ніж ціна квитка в польських театральних трупах, де його вартість становила 5,5 злотого. Отже, і заробітна плата українських акторів була значно меншою та не перевищувала 120 злотих, попри те що мінімальна плата акторові, яку визначила Спілка артистів польських сцен, не мала бути нижчою за 200 злотих (Степанюк, 2008, с. 324). Тож, як бачимо, попри вдалу творчу діяльність, фінансування театрів Галичини, Волині та всієї Західної України у 1920-х–1930-х роках стикалося з великими труднощами.

Неможливо не висвітлити провокативну діяльність комуністичної партії на теренах Західної України. Більшість театрознавців радянського періоду всіляко засуджували українських митців, які не схотіли співпрацювати з більшовицькою владою, і навпаки – охоче та схвально висвітлювали діяльність тих суб'єктів та організацій, що підтримувалися коштом комуністичної партії СРСР. Так, М. Йосипенко в колективній монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру» схвально висвітлює діяльність деяких суб'єктів, підтриманих більшовицькою владою. Але нині ми можемо критично та об'єктивно оцінити фінансовий вплив більшовицьких політичних інституцій на спроби підірвати й без того важку діяльність видатних митців заходу України. Тоді, коли театри Наддніпрянської України, що входила до складу більшовицької імперії, потерпали через погане фінансування, партійні діячі фінансово заохочували деякі театральні заклади Галичини до агітаційної роботи, яка висвітлювала перемогу революції та неправдиву перевагу життя в радянській Україні.

Комуністи Західної України почали отримувати великі субвенції від кремлівської влади й завдяки цьому здобули значний вплив на профспілки, культурно-освітні та спортивні організації. Великі кошти вкладалися як у радянські газети, так і в західноукраїнську пресу, щоб принизити тих театральних діячів, які своєчасно розгледіли всю фальшивість більшовицької влади та виїхали за терени комуністичної імперії. Такому цькуванню піддався режисер театру «Березіль» В. Блавацький, який працював у 1929 році в театрі ім. Тобілевича. Тому самому цькуванню піддавався й твір М. Куліша «Мина Мазайло» – лише за те, що його вирішив поставити В. Блавацький у своєму театрі. Завдяки фінансуванню місцевої прокомуністичної газети «Жива сцена» вийшла стаття «"Мина Мазайло" Куліша на службі західноукраїнського фашизму» (Шляхи і проблеми розвитку…, 1970, с. 154). У цій статті автор М. Вовк наголошував на антикомуністичній діяльності театру, режисера та автора п'єси, при цьому обурюючись, що саме цьому театрові допомагала з

фінансуванням польська влада, надаючи щомісячні субвенції, та станиславівський владика Хомишин – преміями в 400 злотих (Шляхи і проблеми розвитку…, 1970, с. 155).

Великі кошти вкладалися в мистецький театральний кооператив «Робітнича сцена», метою якого було створення вистав, що провокативно зображали капіталістичний устрій та вихваляли уряд більшовиків. Товариство «Просвіта» домоглося закриття цього театрального кооперативу, але фінансування діяльності комуністичної партії Західної України кремлівською владою було настільки великим, що ці умовні театральні діячі відразу вирішили питання з відкриттям нового товариства «Пролетарська сцена» та, як частини цього товариства, – «Робітничого театру». Діяльністю цього театрального закладу, повністю фінансованого комуністичною владою Радянського Союзу, була театральна агітаційна робота, що мала вплив на діяльність великої кількості аматорських театральних гуртків. Польська влада іноді перешкоджала діяльності цього комуністичного провокативно-пропагандистського театрального угруповання, накладаючи арешт на деяких ділків, але це робилося не рішуче, а завдяки фінансуванню Кремля агітаційна діяльність цього колективу процвітала й надалі. Це тривало до 1939 року, коли Україна об’єдналася під владою більшовиків, усі театральні колективи було повністю удержавлено й вони стали працювати за моделлю державного фінансування.

3.2. Організаційно-виробнича діяльність українських театрів під час Другої світової війни

На початок 1940 року в Україні працювали 143 державні театри (Лягущенко, 2021, с.415). Самозаспокоєння більшовицької влади щодо неможливості нападу нацистської Німеччини на СРСР призвело до того, що жоден мистецький колектив України не був заздалегідь підготовлений до початку воєнних дій та не мав алгоритму евакуації вглиб країни. Таким чином театральні колективи працювали за законами мирного часу, здебільшого перебуваючи на запланованих гастрольних турах. Тож початок війни Київський театр ім. І. Франка зустрів у Москві, одеська трупа гастролювала в Мінську, театр ім. Заньковецької перебував у Харкові, харківський театр ім. Т. Г. Шевченка – у Миколаєві. У такому режимі – гастрольних турів або репетиційного процесу – працювали й інші театральні колективи.

Тож більшість колективів під час евакуації не змогла взяти із собою необхідний реквізит, костюми, матеріали, інструменти тощо. До осені 1941 року вглиб СРСР було евакуйовано 46 театральних колективів, здебільшого в невеличкі міста середньоазійських республік, Сибіру, навіть на Далекий Схід. Театр ім. І. Франка опинився в Тамбові, а згодом у м. Семипалатинську, тернопільський театр ім. Т. Шевченка теж було евакуйовано до Казахстану, театр ім. Заньковецької переїхав на Кузбас, дніпровський театр ім. Шевченка – в Узбекистан, харківський театр ім. Т. Г. Шевченка – в Дагестан, музично-драматичний театр Хмельницького – в Грузію, Полтавський театр ім. М. В. Гоголя – на Алтай. Інші театри (особливо ті, що працювали на Західній Україні та не встигли евакуюватися) було офіційно розформовано радянською владою, і вони припинили отримувати фінансування з боку держави (Барабан & Станішевський, 2009, с. 710–711).

Фінансування театральних колективів з боку держави було недостатнім. Театри, що евакуювалися вглиб країни, мали самостійно та власним коштом відбудовувати декорації, реквізит, костюми. Наведемо текст доповідної записки

Г. Юри з архіву КНАДТ ім. І. Франка, у якому сам митець наголошує на фінансуванні театру в перші місяці евакуації: «Начальнику управління в справах мистецтв при РНК УРСР… 1) Чи зберігається театр ім. І. Франка і надалі як державний український академічний театр…2) Якщо зберігається, то яка форма фінансування в яких розмірах і від кого мислиться. 3) Чи зберігається колектив в цілому складі…4) У якому розмірі та в яких масштабах мусить провадитись робота цього колективу. 5) В разі позитивного розв'язання справи – просимо надати нам іншу, більшого масштабу площадку..., оскільки Тамбов ніякою мірою не може відповідати вимогам життя театру ім. Ів. Франка. 6) При тому чи іншому рішенні питання – надіслати, і то негайно, певні матеріальні кошти, оскільки люди ні від кого платні зараз не одержують, не заробляють, та і в перспективі таких заробітків не передбачається…» (Захаревич, 2019, с. 165–166). Те саме стосувалося й побуту. Наприклад, Г. Юра у своїх спогадах писав: «…Ми виїхали влітку, нічого теплого не захопивши з собою і прибули сюди у театральних свитках та кожухах…» (Барабан & Станішевський, 2009, с. 711). Утім, як зазначає театральний режисер, по приїзді їм видали теплі речі, валянки та зимові шапки. Приміщення, що надавалися для роботи, у багатьох випадках були непристосовані для ефективної творчої роботи колективів. Репетиційний процес здебільшого відбувався в непристосованих, холодних приміщеннях. Проте, виявляючи феноменальний патріотизм, українські театральні колективи не лише відтворили з власних матеріалів декорації до вистав, а й почали займатися безпосередньо творчою роботою – попри те що, як зазначає дослідниця українського театру О. Красильникова, «вразливим місцем практично для всіх театральних колективів залишалося декораційне оформлення: брак коштів вдавався взнаки» (Красильникова, 1999, с. 114).

Попри важке матеріальне становище, українські колективи збирали гроші для закупівлі зброї для військових. Влаштовуючи позапланові концерти та працюючи без вихідних днів, театри збирали кошти на побудову бойових

літаків і танкових колон. Так, Запорізький театр ім. Заньковецької перерахував 141 136 крб, Харківський театр ім. Т. Шевченка – 135 000, а Житомирський театр ім. Щорса передав прибуток для придбання техніки й озброєння (Романенко, 2015, с. 70). Окремо наголосимо на роботі Київського театру ім. І. Франка: за роки війни театр передав на користь держави 1 млн крб (Захаревич, 2019, с. 177). Водночас почали формуватися театральні бригади, до обов'язків яких входило піднесення морального становища серед бійців Червоної армії. Це були пересувні бригади акторів, музикантів, артистів, які виїжджали близько до лінії фронту й давали вистави та концертні програми перед бійцями під час їхнього відпочинку або виступали перед робітниками тилу. Таким чином працювали практично всі українські театральні колективи; наприклад, пересувна театральна бригада Хмельницького музично-драматичного театру за період війни дала 1202 вистави, на яких були присутні 870 тисяч глядачів. А загалом фронтові бригади українських театрів у період з 1941 по 1945 рік дали 473 тисячі вистав та концертів у безпосередній близькості від лінії фронту (Барабан & Станішевський, 2009, с. 727).

Починаючи з другої половини 1943 року розпочалася реевакуація театральних колективів у міста постійної дислокації. Першим переїхав до свого рідного міста Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. До кінця 1944 року, коли всі українські міста були звільнені від німецьких загарбників, театри починають відроджувати свій репертуар, але знову ж таки – за поганого фінансування з боку держави цей процес розтягнеться на роки. 89 театральних будівель було зруйновано або значно пошкоджено. Війна завдала збитків українському театральному мистецтву на суму 131 мільйон карбованців. Місцева влада на звільнених від окупантів територіях українських міст не мала фінансової спроможності самостійно розпочати відбудову та реставраційні роботи театральних будівель. Так, у грудні 1943 року з'являються звернення до уряду УРСР від місцевої влади з проханням надати асигнування або виділити державні кредити на будівельні та реставраційні роботи для відбудови

театральних будівель. Але комплексна відбудова театрів стала можливою лише починаючи з 1946 року, тож театральні колективи все одно стикалися з великими матеріальними труднощами, пов'язаними з нестачею матеріалів на реквізит, бутафорію, театральні костюми, із сценічним технічним забезпеченням, декораціями, прийнятними театральними залами, місцями для глядачів тощо. Творчу діяльність необхідно було починати практично з нуля.

Щоб уявити собі обсяги фінансування театральної справи в цей період, можна навести приклад забезпечення необхідними матеріалами Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. М. Хрущов, який на той час був керівником більшовицької влади в Україні, пише до Москви листа А. Мікояну за номером 3711 про виділення московською владою для відкриття театру 200 метрів оксамиту, 2000 м полотна, 400 м килимів та доріжок для відновлення інтер'єру театру й створення сценічних костюмів. Тобто незначне з фінансового погляду прохання для відкриття головної мистецької драматичної установи республіки мало бути обговорене вищим керівництвом країни. При цьому було надано лише 900 м оксамиту, а всі інші поставки матеріалів зі списку затримали. Фінансове становище акторів головного театру країни було ще гіршим. Так, директор театру Стебловський надіслав листа до ЦК КПУ з проханням надати матеріальну допомогу акторському складу театру та виділити 40 (сорок) американських подарункових наборів провідним народним та заслуженим акторам театру. Керівництво театру ім. Л. Українки в офіційному листі до влади просило виділити певну кількість американських речей, зібраних у США як благодійна допомога, бо акторам не було в чому грати прем'єрну виставу. Такого самого листа надіслало керівництво театру ім. І. Франка з проханням надати театрові 50 комплектів жіночого та чоловічого одягу, 75 пар чоловічого взуття та 200 краваток. Запорізький драматичний театр звернувся до влади з проханням надати йому будь-який одяг, полотно та матеріали не лише для роботи над новими виставами, а й для відновлення старих (Дутчак, 2004, с. 71–72).

Можна уявити собі фінансування діяльності інших театральних закладів України, якщо влада практично не опікувалася фінансовим забезпеченням театральних закладів столиці та великих обласних центрів. Але, попри неймовірні труднощі, виявляючи надзвичайний патріотизм та повагу до своєї професії, практично на волонтерських засадах, українські театральні діячі не лише змогли відновити свою роботу, а й вносили особистий фінансовий внесок у справу перемоги над німецькими загарбниками. Для прикладу можна висвітлити діяльність мистецьких закладів м. Суми: у жовтні 1943 року відбулися два концерти, кошти від яких у сумі 11 500 крб було перераховано на користь дітей військовослужбовців, що постраждали від німецьких окупантів. Колектив маріупольського драматичного театру зробив благодійний внесок у розмірі 34 500 крб у фонд допомоги дітям фронтовиків. Український драматичний театр ім. Артема в лютому 1944 року дав 19 концертів у шпиталях для поранених бійців Червоної армії, а також зробив благодійний внесок у фонд оборони країни в розмірі 230 000 крб (Тонконог, 2006, с. 67).

Аналізуючи наукові праці радянського періоду, присвячені організаційно-виробничій та творчій діяльності театрів України у період Другої світової війни, необхідно підкреслити, що науковці висвітлювали діяльність театральних колективів лише по один бік фронту. Але нас цікавить факт існування, фінансування та організаційно-творчої роботи всіх українських театрів. Отже, неможливо не звернути увагу на те, що під час окупації України німецькими загарбниками та їхніми європейськими поплічниками український театр в окупації існував та продовжував свою роботу. Велика кількість акторів та інших працівників театру не мала можливості евакуюватися в 1941 році. Як зазначалося вище, деякі театральні колективи радянська влада не евакуювала вглиб СРСР, а просто за наказом розформувала. Тож цілі колективи мали існувати задля виживання в нелюдських умовах окупації рідної землі.

Окуповану Україну було поділено на три великі адміністративні округи: Райхскомісаріат «Україна»; Трансністрія; Генерал-губернаторство. Саму

історичну назву країни було викреслено з офіційних окупаційних документів. Проте ставлення до діяльності театрів було різним. У Райхскомісаріаті будь-яке національне мистецтво було пригнічене. Місцеві театральні колективи мали завдання задовольняти естетичні потреби лише вояків окупаційної армії, при цьому іноді дозволялося відвідувати вистави й українським мешканцям. Будь-якої миті окупаційна влада могла заборонити діяльність театрів, відібрати театральне майно та споруди, при цьому накласти не лише штрафні санкції на кожного працівника установи, а й ув'язнити його. Окупаційна влада Трансністрії – південно-західної частини України – не так жорстоко проводила політичний терор, але це не стосувалося послаблень у культурній національній сфері: якщо російськомовні театри на цій території працювали, то саме українське театральне мистецтво було під забороною. Легше справи йшли в Галичині, яка підпорядковувалася Генерал-губернаторству: за жорсткого поліційного нагляду українське національне театральне життя мало право на існування.

Тож яким чином у цих складних умовах відбувалося фінансування театральних закладів? Театральні трупи здебільшого були напіваматорськими, напівпрофесійними. Театри перебували повністю на самозабезпеченні й існували за моделлю товариства на паях. Приватна антреприза як модель організаційно-виробничої діяльності театру була рідкісним явищем, оскільки об'єктивно не було підприємців, які могли б фінансово забезпечити роботу театру. Що ж до фінансування з боку країни-агресорки, то лише мізерна частина театральних закладів України інколи мала фінансову підтримку з боку влади окупантів. За наказом Гітлера, «артистам на окупованих східних територіях, котрі вимушені грати під німецькою владою, необхідна бодай часткова компенсація з огляду на складні обставини» (Гайдабура, 2009, с. 739). Така компенсація здебільшого складалася з харчових пайків без грошового фінансування. При цьому театральні колективи були змушені віддавати гроші на підтримку армії окупантів або німецькому Червоному Хресту. Для прикладу

можна взяти театри міст Кривий Ріг та Дрогобич. Як зазначає дослідник українського театру В. Гайдабура, у 1942 році театр міста Кривий Ріг відвідали понад 20 тисяч глядачів. Театр передав із власних коштів 1592 крб на користь Комітету допомоги жертвам війни та 2000 крб на користь німецького Червоного Хреста. У місті Дрогобичі в 1944 році в театрі відбувалося дійство під назвою «Пестрий вечір» за участю місцевих, мадярських та німецьких акторів. Усі зібрані кошти було передано на користь фонду зимової допомоги армії; сума збору становила 6000 злотих (Гайдабура, 2004).

Тож, як бачимо, фінансування українських театрів на окупованих територіях відбувалося в украй важких умовах політичних репресій окупаційної влади, поганого економічного становища мешканців, що опинилися під владою країни-агресорки, та «добровільно-вимушених» поборів на користь військових окупантів. При цьому митці змогли не лише ставити міжнародну політично витриману класику на кшталт оперних вистав Дж. Верді, Л. ван Бетговена, Р. Вагнера, Дж. Россіні та інших, а й спроміглися не втратити національної самобутності саме українського драматичного мистецтва. На сценах театрів тимчасово окупованих територій ішли та мали величезний успіх у місцевого населення вистави за творами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Лесі Українки. Загалом за роки окупації українські театри на тимчасово окупованих територіях змогли поставити 900 прем'єрних вистав.

3.3. Державне фінансування театрального мистецтва в Україні у післявоєнний та подальший радянський період

Ретельно аналізуючи джерельну базу діяльності українських театрів у післявоєнний період, пов'язану з темою цього дисертаційного дослідження, можна звернути увагу на те, що всі дослідники українського мистецтва, як

сучасні, так і радянського періоду, наголошують на кризових явищах, що відбувалися в театральному житті УРСР.

Так, радянські дослідники в заангажованій манері свого часу наголошували на небажанні керівників українських театрів іти «в ногу з великими ідеями Леніна» та більшовицької влади, що нібито призвело до кризи в репертуарній політиці театрів. Усі радянські джерела підкреслювали, що відсутність великої кількості вистав, які впроваджували ідеї комунізму, призвела до значного спрощення відображення життя в країні, а великі національні традиції українського театрального мистецтва оголошувалися «українським буржуазним націоналізмом» та негативно впливали на «агітаційну місію театрального мистецтва соціалістичного реалізму». При цьому кожен дослідник підкреслював великий позитивний вплив комуністичної партії та радянської влади на діяльність театрів та покращення фінансового становища театральних митців.

Сучасні дослідники наголошують на негативному впливі радянської влади, ідейній заангажованості театрального мистецтва того часу, зміні поколінь театральних митців післявоєнної епохи та повному контролі з боку влади над усіма видами мистецтва України. Прояви цього тотального контролю, що призвели до кризи в театральному житті України, можна акумулювати у три великі чинники: політично-репресивний вплив влади на театральне мистецтво; організаційно-виробничий вплив держави на театральну діяльність; фінансовий вплив влади на діяльність театрів. На нашу думку, саме поєднання цих чинників і призвело до «мистецької кризи». Дослідження лише негативного фінансового впливу радянської влади на діяльність театрів не дасть об'єктивної картини театрального життя в Україні другої половини XX століття, тож маємо проаналізувати кожен із них.

Від початку 1930-х років, після примусового завершення політики коренізації-українізації, комуністична влада посилює тиск на культурне життя України, постійно збільшуючи репресивні дії щодо кращих представників

національного мистецтва. Апофеозом цього тиску стали арешти, а згодом і розстріли за політичними обвинуваченнями значної кількості видатних діячів української культури. Пам'ять про героїчну боротьбу українського народу за національну незалежність спонукала більшовицьку владу протягом шістдесяти років звинувачувати українське мистецтво в «націоналістичних буржуазних проявах». Арешти та страти практично всіх представників «розстріляного відродження» мали на меті не лише стерти з пам'яті народу всі прагнення українців до незалежності, а й спонукати українських діячів культури, які залишилися на волі, повністю підтримувати всі дії влади. І нині знищення всього українського мистецтва 1920-х–1930-х років має негативний вплив на розвиток культури України, що вже говорити про вплив тих жахливих подій на мистецтво України кінця 1940-х–1980-х років.

Очікування народом зменшення репресій після перемоги в Другій світовій війні не справдилися. Репресивна машина більшовицької влади з новою силою почала впроваджувати політику «ГУЛАГу» щодо свого народу. Масові явища переселень цілих народів, що проживали на території сучасної України, на непристосовані для життя місця (1944 рік – геноцид кримськотатарського народу, 1946 рік – масові переселення іудеїв на Далекий Схід), кривава жорстокість щодо українців, які проживали на території Західної України, політичні карні справи – так звані «справи лікарів», карні справи проти діячів українського мистецтва, які залишилися живими після кривавих тридцятих років та яких продовжили звинувачувати в «українському буржуазному націоналізмі», антисемітизм на державному рівні і, нарешті, «залізна завіса» – усе це не могло не позначитися на діяльності українських театрів того часу.

У 1946 році влада публікує дві постанови ЦК ВКП(б): «Про спотворення та помилки у висвітленні історії літератури в книзі "Нариси української літератури"» та «Про репертуар театрів і заходи його поліпшення», а також додаткову постанову «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР та

заходи його поліпшення». Ці постанови на довгі роки практично зруйнують великі традиції українського театрального мистецтва. У постановах буде вказано на необхідність зближення та поєднання з «братнім» російським театральним мистецтвом і літературою; українські театри звинувачуватимуть у відсутності класової боротьби та ігноруванні ролі більшовицької партії; практично заборонятимуться етнічно-побутові вистави (тобто практично весь класичний репертуар українського театру). За часів сталінських репресій ці дві постанови можна було вважати практично законами, тож можна уявити, чому репертуар українських театрів змінився докорінно. Замість яскравих класичних творів Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого з'являються вистави-швидкоробки О. Корнійчука та ще менш талановитих, але політично виважених авторів, сюжети яких не вирізнялися ні драматургією, ні наявністю яскравих образів. Можна, звичайно, зрозуміти керівництво театрів, адже було просто страшно робити інші постановки, коли репресивна машина радянської влади «перемелювала» життя мільйонам своїх же співгромадян.

Лише наприкінці 1950-х років, після розвінчання політики «культу особистості Сталіна» та в період «відлиги», сценічне мистецтво починає потроху повертатися до світової та раніше забороненої української драматургії. Зокрема, з'являються вистави за п'єсами В.Шекспіра, повертаються з небуття деякі твори М. Куліша. Театральні режисери, учні та послідовники Л. Курбаса, намагатимуться втілити в життя його систему перетворення. Але «відлига» завершиться періодом «застою» та продовженням кризи українського театру аж до кінця 1980-х років.

Іншим чинником впливу держави на театральне мистецтво України в період від 1940-х до кінця 1980-х років був організаційно-виробничий. Як було сказано вище, держава стала єдиним замовником, фінансовим розпорядником, головним менеджером та своєрідним продюсером усього театрального мистецтва в Україні ще з середини 1930-х років. На початку 1930-х років СРСР перейшов на планове управління економікою. Почалася ера так званих

п’ятирічок, що з перервою на Другу світову війну тривала впродовж усього існування радянської влади. Тож усе управління економікою країни було сконцентроване на цих п’ятирічних періодах.

Будь-який сучасний менеджер, бізнесмен, фінансовий науковець чи аналітик упевнено наголосить, що планування є основною частиною бізнесу та впровадження нового продукту, зокрема й мистецького. Без бізнес-плану не погоджується банківське кредитування ні нових стартапів, ні вже розвиненого бізнесу в будь-яких сферах діяльності людей. Тож саме по собі планування, якщо воно є професійним, прагматичним, реалістичним та спрямованим на досягнення цілей і завдань, має лише позитивний вплив на діяльність як окремого підприємства, так і цілих галузей економіки чи країни.

Планування поділяється на: короткострокове; середньострокове; довгострокове. Короткострокове планування впливає на розробку, створення та виведення на ринок окремого продукту. Середньострокове планування відповідає за життєздатність окремого продукту на ринку або за розвиток окремого бізнес-проєкту. Довгострокове планування відповідає за стратегічний розвиток підприємства чи цілої галузі та залежить від багатьох чинників: політичне становище країни; економічний стан країни; привабливість законодавства для ведення бізнесу; правове забезпечення ведення бізнесу; рівень платоспроможності населення.

Більшовицька влада повністю спаплюжила ці відомі принципи світового бізнесу. Планування не мало під собою жодного з перелічених принципів розвитку економіки в країні та було підпорядковане політичним забаганкам вищого керівництва комуністичної партії. Це стосувалося будь-якої галузі промисловості, науки та культури. Короткострокове планування відбувалося у вигляді бюджетного кошторису – основного фінансового документа країни на наступний рік. Але політичні лозунги більшовицької влади на кшталт «перевиконати план на 101,5%», які всі громадяни знали напам’ять, лише підтверджують тезу про неспроможність керувати розвитком країни

політичними лозунгами. Середньострокове планування увиразнено у п'ятирічках. Вони ухвалювалися на з'їздах комуністичної партії та були основним середньостроковим плановим документом СРСР, що повністю підтверджує тезу про стовідсоткову залежність розвитку країни від політичних лозунгів, які не мали нічого спільного з дійсним станом економіки.

Перед тим як простежити фінансування театрів в Україні в цей період, потрібно зазначити, що жоден п'ятирічний план розвитку не був виконаний у повному обсязі. Якщо перші п'ятирічки відбувалися на тлі масових репресій з боку влади, що давало більшовикам можливість застосовувати в будівництві країни мільйонну армію безкоштовних засуджених за політичними статтями громадян, то з кінця 1950-х років планування здійснювалося коштом мізерної заробітної плати громадян СРСР та продажу на експорт величезної кількості природних ресурсів країни. При цьому економіка та розвиток повністю залежали від нереалістичних і химерних лозунгів вищого політичного керівництва:

– перші п'ятирічки – будівництво соціалістичної держави та створення інших соціалістичних країн у світі;

– з середини 1950-х років – наздогнати та перегнати США;

– кінцевий етап – наступне покоління має жити при комунізмі.

До Другої світової війни влада повністю удержавила театральне життя в Україні: жанрову палітру театрів у містах за кількістю населення, повне стаціонування театральних колективів, розміри заробітної плати залежно від тарифної категорії, а фінансування діяльності самих театральних закладів – залежно від тарифних груп. Після війни держава продовжує впроваджувати цю модель роботи театрів, додаючи нові політичні складові, що іноді повністю руйнували багаторічні традиції українського театру, директивно змінюючи місцезнаходження вже сталих театральних колективів. Наприклад, запорізький театр ім. М. Заньковецької було переведено до Львова, Перший український театр для дітей м. Харкова теж переведено до Львова, житомирський

драматичний театр ім. М. Щорса переведено до м. Запоріжжя і так далі. Важливо проаналізувати Закон УРСР про перший післявоєнний п'ятирічний план на 1946–1950 рр. у контексті планування театральної діяльності. Так, стаття 11 цього Закону проголошує: «Забезпечити дальший розвиток української радянської культури та мистецтва. Відбудувати і розширити сітку театрів, кіно, будинків культури, клубів і хат-читалень, бібліотек і музеїв у містах і сільських місцевостях», а далі, у розділі № 3, подається конкретизація цього звичайного для комуністичної влади агітаційного наголосу: «Відбудувати і збудувати театри в Києві, Вінниці, Ворошиловграді, Миколаєві, Рівному, Сталіні, Полтаві, Маріуполі, Ізмаїлі, Сумах, Тернополі і Чернігові», «довести кількість театрів у 1950 році до 131» (Про п'ятирічний план відбудови…., 1947).

З розумінням ставлячись до післявоєнної відбудови зруйнованих театральних будівель, але до вимоги доведення кількості театрів у 1950 році до 131 постає кілька питань: у яких містах мають будуватися театри; економічна доцільність будівництва; спроможність держави або міської влади утримувати театр; жанрова спрямованість нових театрів; кількість глядацьких місць у новобудовах; наявність побутових умов для новоствореного колективу? На такі звичайні для будь-якого менеджера вищої ланки підприємства питання комуністична влада не давала професійної відповіді.

В. Заболотна у праці «Театральна Україна в полудень віку: Український драматичний театр 40–60-х років XX століття» зазначає, що незрозуміле планування організаційно-виробничого процесу діяльності театрального мистецтва з боку держави втілилося в те, що було збудовано нові театральні споруди, але «… їх архітектура орієнтувалася не стільки на театральні видовища, скільки на партійні конференції і збори профспілкового активу. Так виник незграбно великий, довгий, незручний для театральних глядачів зал Дніпропетровського драматичного театру ім. Т. Шевченка» (Заболотна, 2006, с. 533). Пізніше за тим самим принципом було збудовано театри в містах

Ужгороді, Луцьку, Івано-Франківську, Луганську. Як зазначає дослідниця, ці театри жодним чином не відповідали глядацьким потребам цих міст через незначну кількість населення: «…театр, який фізично і статистично неможливо заповнити місцевим глядачем» (Заболотна, 2006, с. 534). Тож театральні колективи були змушені грати вистави в напівпорожніх залах, що, своєю чергою, негативно позначалося на творчій діяльності митців.

Невдале керівництво організаційно-виробничою діяльністю театрів та втручання влади в планування творчого процесу колективів призводили до явищ, які перетворювали сценічне мистецтво на виконавця політичних замовлень влади. Жоден творчий керівник театру, жоден режисер не мали можливості розвивати театр на власний творчий смак. Вершиною такого втручання стала драматургічна діяльність О. Корнійчука. Зробивши кар'єру головного театрального пропагандиста комуністичної влади в 1930-х роках, у післявоєнний час О. Корнійчук входить до складу ЦК КП УРСР, ЦК КПРС, стає заступником голови Кабінету Міністрів України та головою Верховної Ради УРСР. Можна поставити риторичне запитання: чи міг би будь-який український театр ігнорувати п'єси цієї людини? Відповідь очевидна: обов'язкова постановка всіма театрами України спектаклів цього автора, при цьому обов'язковою нормою в плануванні репертуарної політики були ще ненаписані п'єси – тобто ті, яких ще не існувало навіть у голові драматурга. Київський театр ім. І. Франка, Харківський театр ім. Т. Шевченка та всі інші театри були змушені змагатися за кількістю спектаклів О. Корнійчука у своєму репертуарі. Як зазначає В. Заболотна, Київський театр імені І. Франка позаочі називали «домом Корнійчука» (доречно буде наголосити, що Харківський театр імені Т. Шевченка мав у репертуарі ту саму кількість вистав, що й Київський театр). Разом із таким нав'язаним планом влада потребувала ще й звітів про виконання. Тож із даних за 1951 рік можна дізнатися, що 75 театрів (за п'ятирічного плану в 131 театральний заклад) України показали 17 000 вистав саме радянських авторів, тобто кожен театр за театральний сезон дав у

середньому 226 вистав, де практично єдиною головною метою був не творчий пошук нових форм, а ідеологічне обґрунтування діяльності більшовицької влади (Заболотн, 2006, с. 541). При цьому влада негативно ставилася до творів української драматичної класики, звинувачуючи колективи, які наважувалися їх ставити, в українському націоналізмі, а класична драматургія закордонних авторів знову почала з'являтися на українській сцені лише з 1960-х років, із приходом так званої «відлиги».

Ще однією формою втручання влади в керування творчо-виробничим процесом театрів став директивний розподіл посад вищої творчої та менеджерської ланки. За наказом вищої партійної влади держави на посади головних режисерів, творчих керівників, директорів театрів призначали людей, нехтуючи при цьому багаторічними традиціями театральних колективів. З кінця 1950-х по кінець 1970-х років практично в усіх театрах України відбувалася череда призначень головних режисерів. Беручи до уваги те, що ніхто не заперечує професіоналізму цих поважних митців, можна з сумом зазначити, що в багатьох випадках це явище мало негативний вплив на творчу діяльність театральних колективів. Яскравим прикладом цього негативного явища було призначення видатного українського режисера М. Крушельницького на посаду головного режисера Київського театру імені І. Франка замість фундатора театру та легенди української театральної сцени Г. Юри, що, своєю чергою, започаткувало розкол у творчому колективі. А загалом у 1961–1978 роках у театрі, як зазначає М. Захаревич, держава директивно змінила 32 режисери (Захаревич, 2019, с. 240).

Останнім чинником впливу влади на театральне мистецтво України в післявоєнні роки стало фінансування діяльності театрів. 4 березня 1948 року вийшла постанова Ради Міністрів СРСР № 537, у якій чітко простежувалися неспроможність та навіть небажання комуністичної влади опікуватися покращенням фінансового стану театрів. Постанова, яка мала промовисту назву «Про скорочення державної дотації театрам та покращення їх фінансової

діяльності», повністю переводила театральні організації в ранг неприбуткових підприємств, що працювали та фінансувалися згідно з річним планом. Слід зазначити, що тотальний та директивний перехід театрів і будь-яких культурних закладів у ранг неприбуткових підприємств культурно-масових видовищ влаштовував комуністичну владу, яка прагнула повністю контролювати всі заклади культури більшовицької імперії, що давало їй можливість створювати позитивне враження про свою діяльність серед населення, поширювати власні політичні лозунги та ідеї, а також убезпечувати себе від будь-яких значних проявів інакомислення через великий вплив мистецьких колективів на думку людей. Але скасування державних дотацій негативно позначилося на мистецькій діяльності театрів. Щоб дотриматися виконання плану, нав'язаного владними інститутами, театри були змушені значно збільшити кількість показаних вистав. Така інтенсифікація виробничої діяльності театру призвела до довготривалої кризи сценічного мистецтва. Як зазначає Р. Єсипенко, «наприклад, широко відомий факт, що в разі виникнення фінансових ускладнень, театри починали активно виставляти якусь одну з улюблених глядачем п'єс, наприклад "Циганку Азу"» (Єсипенко, Організаційні…, 2017, с.91).

Починаючи з кінця 1930-х років всі митці опинилися в парадигмі, коли замовник, продюсер, головний менеджер та фінансист стали однією владною структурою – Комітетом у справах мистецтв при РНК, а після війни Міністерством культури, які були частиною політичного керівництва країною, що за комуністичного тоталітарного устрою імперії практично унеможливлювало будь-який прояв творчості, окремий від запропонованого владою та узгодженого її керівними структурними підрозділами. При цьому парадокс цієї моделі існування полягав у тому, що думки, смаки та побажання глядачів владу зовсім не цікавили й мали другорядний вплив на існування театральних колективів.

У післявоєнні роки фінансова залежність театральних колективів від влади стала стовідсотковою. Слід зазначити, що фінансування театрів, як і будь-яких підприємств країни, планувалося згідно з бюджетним кошторисом – головним річним фінансовим документом. При цьому на мистецтво витрачалися незначні суми коштів, що унеможливлювало як швидке переобладнання театрів сучасними технічними приладами, так і підвищення заробітної плати митцям та іншим працівникам. Але й ті незначні у відсотковому значенні суми, що планувалися для роботи театрів, здебільшого не сплачувалися владою через явище залишкового фінансування культури, тобто фінансування культури складалося не з бюджетного кошторису, а з коштів, що фактично залишалися на рахунках державного банку після всіх виплат в інші галузі економіки. Це призводило до того, що бюджетні виплати здійснювалися не тоді, коли вони були необхідні, а наприкінці календарного року.

За усними спогадами М. Захаревича, який керував драматичним театром у Запоріжжі, така модель фінансування у 1980-х роках призводила до принизливих походів керівників усіх театрів до владних кабінетів із проханням виділити хоча б частину запланованих коштів саме тоді, коли вони були потрібні для успішної роботи театру. Іншим прикладом моделі залишкового фінансування театрального мистецтва є будівництво та реконструкція театрів у Харкові. Через відсутність фінансування будівництво нової будівлі ХАТОБ імені М. В. Лисенка було затягнуто на 25 років і стало найбільшим за часом довгобудом в Україні. Реставрація будівлі Харківського театру імені О. Пушкіна (з 2024 року – імені Г. Квітки-Основ'яненка) через пожежу 1978 року владою не фінансувалася та була завершена лише на початку XXI століття. Те саме стосується реставрації будівлі театру музичної комедії (реставрація будівлі театру не проводиться донині).

Як замовник, влада створила модель існування театрів, за якої фінансувалися вистави тих сучасних авторів, яких влада вважала за ідеологічно

правильних репрезентантів своєї політики. Таким чином в Україні в післявоєнні роки афіші практично всіх театрів мали однаковий вигляд: певна кількість дозволених вистав української театральної класики, обов'язкові вистави російських драматургів та численні твори О. Корнійчука, О. Коломійця, О. Левади, І. Рачади. Такий стан творчої театральної діяльності, з одного боку, значно спрощував нагляд влади за діяльністю театрів, а з іншого – призвів до зменшення відвідування вистав глядачами та скорочення глядацького попиту, що, своєю чергою, спричиняло зрив фінансових планів, нав'язаних владою. На тлі такого зменшення глядацького попиту рішенням влади стало не хоча б незначне послаблення цензури та посилення свободи творчості, а запровадження обов'язкових гастролей видатних театральних акторів у провінційні театри задля посилення місцевих театральних колективів та наповнення глядацьких зал. Єдиним позитивним кроком цього рішення влади стали своєрідні безкоштовні майстер-класи, які вимушено мали давати корифеї української театральної сцени: для прикладу, А. Бучма та Н. Ужвій неодноразово брали участь у концертах і виставах театрів Одеси, Запоріжжя, Херсона, Луцька та інших міст України (Єсипенко, Актуальні…, 2017, с. 147).

Підвищення глядацького попиту за участі у виставах зірок української театральної сцени привело у 1970-х–1980-х роках до явища відродження напівлегальної, а іноді й зовсім нелегальної антрепризи, коли керівники театрів заради покращення виконання плану домовлялися із зірками радянської театральної сцени про виступи у вигляді творчих зустрічей з глядачами, концертних виступів чи моновистав. При цьому видатні актори теж охоче йшли на таку співпрацю через значні гонорари, які керівники театрів виплачували їм завдяки так званим «лівим» квиткам, що значно перевищували вартість квитків на звичайні вистави.

З середини 1980-х років, наприкінці існування СРСР, через кризові явища почало відчуватися погіршення економічного стану країни. Комуністична влада була змушена зменшити ідеологічний тиск, запровадити лібералізацію

економічних відносин та дати дозвіл на впровадження деяких ринкових відносин між державними суб'єктами господарювання. Задля збереження влади було втілено в життя економічну модель так званої перебудови, а з політичного погляду – гласності, яка надавала творчий простір та усувала цензуру в діяльності мистецьких організацій.

Отже, ці зміни торкнулися й фінансування театральних закладів та колективів. Через дозвіл на впровадження ринкових відносин в Україні почали з'являтися так звані театральні кооперативи – приватні антрепризи та «пайові товариства», які зайняли ринкову нішу низькопробних вистав, зазвичай в еротичних або кітчевих жанрах. Ці театральні кооперативи фінансувалися з продажу квитків та були прибутковими через великий глядацький попит на так званий «заборонений плід», що десятиліттями забороняла влада як «капіталістичну розпусту», якій немає місця в театральному мистецтві «соціалістичного реалізму»; але водночас існування таких театральних підприємств було короткостроковим.

Державні театри, що фінансувалися владою, теж мали фінансові зміни у вигляді експериментального нового господарського статусу. З 1986 року влада запропонувала експеримент із переведення державних театрів на модель госпрозрахунку. У ньому брали участь театри з усього СРСР, зокрема й 5 українських: Київський державний академічний театр ім. І. Франка, Харківський державний академічний театр ім. Т. Г. Шевченка, Сумський обласний музично-драматичний театр ім. М. С. Щепкіна, Вінницький обласний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, Одеський обласний театр музичної комедії. У 1989 році постановою колегії Міністерства культури СРСР № 84 від 6 вересня всі українські державні театри було переведено на нові умови господарської діяльності. Було затверджено положення, яким установлювалося, що вищі органи управління надають театрам такі контрольні завдання: контрольні цифри щодо кількості глядачів; держзамовлення на введення в експлуатацію основних об'єктів; ліміти

державних централізованих капітальних вкладень; стабільні економічні нормативи: а) норматив бюджетного фінансування в розрахунку на 1 глядача; б) норматив створення фонду торгово-виробничого й соціального розвитку з госпрозрахункового доходу.

Положення регламентувало дві форми розподілу доходів. Театрам надали право формувати прибуток, який розподілявся до фонду соціального розвитку та фонду матеріального заохочення. Державна дотація включалася до дохідної частини. Що це давало театрам? М. Захаревич зазначає: «Треба зазначити що за період госпрозрахунку Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка придбав 11 квартир для творчих працівників, впровадив систему стимулювання праці, надав матеріальну допомогу на лікування, безвідсоткові кредити. Але найсуттєвішим стало те, що на вистави виділялося стільки коштів, скільки потребував задум режисера і художника» (Захаревич, 2021, с. 154). Ця постанова дала можливість окремим театрам створювати вистави, що стали значною подією в мистецькій площині. Для прикладу, уже в грудні 1989 року в київському театрі ім. І. Франка відбулася легендарна прем'єра вистави режисера С. Данченка «Тев'є-Тевель» у сценографії Д. Лідера, де головну роль виконав Б. Ступка.

Висновки до третього розділу

У першому підрозділі третього розділу проаналізовано роботу українських театрів у перші роки радянського періоду. На тлі окупації України більшовицькою армією та примусового входження до СРСР відбулося тотальне удержавлення театрів – держава стала єдиним власником, засновником і фінансистом театрального мистецтва. Театри перетворилися на майданчик пропаганди, будь-яке інакомислення каралося репресіями. Театри підпорядкували Наркомпросу з тотальною політичною цензурою через Головполітпросвіту, яка визнавала політично шкідливою й забороняла будь-яку виставу, що не підтримувала владу.

Попри ідеологічну значущість, фінансування залишалося низьким. Аналіз «Кодексу законів про народну освіту» показав: театри фінансувалися за принципом самоокупності, що спричиняло постійне недофінансування, посилене інфляцією; театри мусили надавати до 50% безкоштовних квитків пільговим категоріям населення, отримуючи від держави компенсацію лише 25% вартості, а деякі трупи під час гастролей працювали фактично за харчування. Держава стала єдиним власником майна театрів, а державна модель згодом – єдино можливою адміністративно-фінансовою формою існування сценічних колективів. Запровадження тарифної сітки оплати праці та «стаціонування» колективів унеможливило контрактну систему й породило явище «закріпачення театрального мистецтва».

У другому підрозділі досліджено діяльність театрів під час Другої світової війни. Театри перетворилися з об'єктів фінансування на суб'єктів благодійності – попри скрутне становище після евакуації, вони створювали пересувні бригади для виступів перед бійцями, у госпіталях та для переселенців, а також збирали кошти на військові потреби й ліки. Повернення в Україну відбувалося одразу після звільнення територій, попри руйнування споруд та розграбування обладнання. На окупованих територіях театри працювали в надважких умовах без фінансування, з примусовим збором коштів на потреби ворога, зберігаючи водночас патріотичне ставлення до української драматургії в умовах її фактичної заборони.

У третьому підрозділі досліджено діяльність театрів у 1945–1991 роках. Перехід до планової економіки спричинив кризу: державна театральна система залежала не від реального економічного становища, а від політичних рішень влади СРСР; фінансування здійснювалося за залишковим принципом. Творча діяльність повністю підпорядковувалася політичній цензурі й асиміляції українського мистецтва в парадигму «братніх народів СРСР» – репертуар формувався переважно з політично заангажованих авторів (О. Корнійчук,

О. Коломієць, О. Левада, І. Рачада та ін.), що призвело до падіння глядацького попиту й тривалої мистецької кризи 1970–1980-х років.

Отже, за радянської влади відбулося повне удержавлення й «стаціонування» театрів, які стали агітаційним інструментом влади за єдиної державної моделі фінансування. Постійне недофінансування за залишковим принципом спричиняло системну творчу кризу.

РОЗДІЛ 4
РОЗВИТОК ОРГАНІЗАЦІЙНО-ВИРОБНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ПІСЛЯ ПРОГОЛОШЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

4.1. Трансформаційні процеси театральної справи в Україні та стан фінансування театрів з кінця XX ст. до сьогодні

Після проголошення Незалежності України країна стикнулася з рядом політичних, економічних та соціокультурних викликів. Особливо враженою галуззю стало українське мистецтво, продовжилася практика залишкового фінансування. 19 лютого 1992 року Верховна Рада України ухвалила «Основи законодавства України про культуру» (втратив чинність 12.01.2001), де у Статті 2 гарантує свободу «…творчої діяльності, невтручання у творчий процес з боку держави, політичних партій, та інших громадських об'єднань…», а також «заохочення благодійної діяльності у сфері культури підприємств, організацій, громадських об'єднань, релігійних організацій, окремих громадян», а у Статті 23 – «…Держава гарантує необхідні асигнування на розвиток культури в розмірі не менше 8 (восьми) відсотків від національного доходу України…». Слід зазначити, що два з трьох положень і досі залишаються звичайними декларативними гаслами. Закон України «Про культуру» від 14 грудня 2010 року, чинний донині, надав офіційну термінологію в галузі культури на законодавчому рівні, проголосив заборону використання мови країни-агресорки, визначив контрактну основу призначення на посаду творчих працівників, керівників закладів культури, зокрема й директорів державних та комунальних театрів, терміном на 5 років, але повністю виключив статті, у яких наголошувалося на державному фінансуванні галузі культури в розмірі 8 відсотків національного доходу країни та на пільговому оподаткуванні благодійників і меценатів.

З одного боку, театральне мистецтво звільнилося від політичної цензури, стало вільним у втіленні своїх мистецьких ідей, з іншого – втрата зацікавленості державних інститутів у використанні театру як одного з видів пропаганди привела до значного скорочення фінансування. Склалася парадоксальна ситуація: з одного боку, повна можливість створювати вистави на власний естетичний розсуд, а з іншого – ця мистецька свобода унеможливлювалася відсутністю коштів на постановки. Але, як і наприкінці 1980-х років, в Україні значно зростає низка незалежних недержавних театрів, що фінансувалися або за моделлю «товариства на паях», або як приватна антреприза за принципом «проєктного» театру, або за допомогою незначної кількості благодійників. Водночас значно зростає репертуар усіх театральних організацій. Варто відзначити, що наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років у Києві було засновано близько ста театральних компаній (Український театр: шлях до себе…, 2018, с. 6). Свобода та відсутність будь-якої цензури на первинному «романтичному» етапі існування держави дали глядачам можливість наново познайомитися з класиками української та світової драматургії: В. Винниченком, М. Хвильовим, Е. Йонеско та іншими забороненими за комуністичної влади видатними драматургами.

З іншого боку, на тлі постійного браку фінансування з боку держави театри починають втрачати свого глядача, а з ним і частину прибутку. С. Кучин у статті «Напрями вдосконалення механізмів державного управління у сфері театрального мистецтва» (2016) наводить статистичні дані відвідувань державних та муніципальних театрів у період з 1990 по 2015 рік, наочно ілюструє, як кризові явища в економіці держави віддзеркалюються на відвідуваності державних театрів. За перше десятиліття незалежності театри втратили дві третини своїх глядачів, а через початок першої «гібридної» фази російсько-української війни у 2014 році (за сучасною термінологією – Війну за Незалежність України) театральна галузь втратила ще й двадцять державних театральних установ.

Варто зауважити, що перший етап розвитку країни – у вигляді первинного накопичення капіталів та методів шокового управління економікою – призвів до значного зменшення попиту людей на культурний продукт. Громадяни, для яких головними цілями стали виживання, пошуки роботи та грошей, перестали цікавитися високим мистецтвом і здебільшого задовольнялися низькосортними телевізійними серіалами. У перше десятиліття існування Незалежної України інтелігентний прошарок суспільства, що донедавна був постійним глядачем та шанувальником театрального мистецтва, простіше було знайти серед продавців на речових ринках та представників так званої «човникової» економіки.

Митці як частина суспільства не відрізнялися від населення країни. Постійна затримка малої заробітної плати (особливо в обласних та міських театрах) призводила до відтоку акторів, режисерів, працівників сцени та театральних цехів. Невелика кількість відомих акторів та режисерів змогла знайти себе за кордоном, але значна частина митців, на превеликий жаль, назавжди пішла з професії в пошуках кращого життя.

Відсутність прийнятної та зрозумілої державної політики підтримки національної культури змусила театральний менеджмент іти за невибагливим попитом масового глядача. У репертуарі більшості театрів скорочується кількість вистав «високого» мистецтва та значно збільшується кількість побутових мелодрам, детективів і вистав інших розважальних жанрів, що не мали на меті покращення естетичної освіти глядачів. Ще гіршим явищем став масовий перехід україномовних театрів на російськомовний репертуар. Чи давало це можливість трохи покращити матеріальне становище театрів? З упевненістю можна сказати, що таке «латання» фінансових дір у бюджетах театрів не принесло відчутних результатів, але значно погіршило авторитет сценічного мистецтва як одного з основних інститутів національної української культури. Тим ціннішими є справжні сучасні вистави українських театрів, які змогли відбутися в ті часи. Для прикладу можна назвати революційну виставу

НАДТ імені І. Франка «Біла ворона», яку створив режисер С. Данченко. Це була перша українська рок-опера – жанр, який зазнавав утисків в Україні за радянської влади.

Значною подією стало відкриття у 1994 році недержавного центру сучасного мистецтва «Дах», який власним коштом створив та профінансував В. Троїцький. Згодом цей центр став справжнім мистецьким явищем, об'єднав театр-студію та центр музичного мистецтва, а також став засновником одного з найвідоміших міжнародних українських театральних і загалом мистецьких фестивалів «ГОГОЛЬFEST» (Український театр: шлях до себе…, 2018, с. 17).

З 1992 року держава починає присвоювати звання «Національний театр» найбільшим державним театрам України, які досягли видатних успіхів у своїй творчій діяльності. Тоді звання «національний» було присуджено Київському академічному театру опери та балету імені Т. Шевченка. У 1994 році його отримали Київський академічний драматичний театр імені І. Франка, Київський академічний драматичний театр імені Л. Українки. З 1999 року театри зі статусом «національний» почали отримувати фінансування безпосередньо з Державного бюджету, а їхні працівники стали одержувати заробітну плату за підвищеною тарифною сіткою, що позитивно вплинуло на діяльність театрів завдяки впевненості працівників у покращенні матеріального становища. Усі інші комунальні театри, зокрема й зі званням «Академічний», фінансувалися з місцевих бюджетів, які отримували субвенції з Державного бюджету України. Різниця полягала лише в тому, що за наявності коштів у місцевих бюджетах владні інституції міст теж мали можливість підвищувати фінансування театрів зі званням «Академічний». Тож фінансове становище всіх державних театрів, за винятком трьох київських, було скрутним. Згодом звання «національний» отримали у 2002 році Львівський академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької, 2005 року – Львівський академічний театр імені С. Крушельницької, 2007 року – Одеський театр опери та балету, 2009 року – Київський академічний театр оперети та Донецький академічний український

музично-драматичний театр, Донецький академічний державний театр опери та балету імені А. Б. Солов'яненка, 2010 року – Харківський академічний театр опери та балету імені М. Лисенка, 2018 року – Дніпровський академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, 2019 року – Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр імені І. Франка, Київський академічний «Молодий» театр, 2020 року – Сумський академічний театр драми та комедії імені М. Щепкіна, 2021 року – Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії, 2026 року – Дніпровський академічний театр опери та балету. Сьогодні в Україні існує 15 національних театрів, з них із Державного бюджету фінансується лише 8.

На початку XXI століття деякі державні адміністрації українських міст починають рекламувати свою політичну діяльність, знову використовуючи театральне мистецтво. Прикладом такої співпраці стало запрошення відомого українського режисера, пропагандиста сучасного театрального мистецтва А. Жолдака як художнього керівника в Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Шевченка. Протягом чотирьох років, із 2002 до 2005, він створив низку сучасних резонансних вистав у цьому знаменитому театрі, де свого часу працював великий реформатор українського театрального мистецтва – Лесь Курбас. Спектаклі Жолдака «Гамлет. Сни», «Один день Івана Денисовича», «Місяць кохання», «Гольдоні. Венеція», «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» стали значною подією в театральному мистецькому житті України перших років XXI століття. У цей період місцева адміністрація значно покращила фінансування театру, що, своєю чергою, добре позначилося на його господарській діяльності: було зроблено капітальний ремонт даху та фасаду, своєчасно виплачувалася заробітна плата працівникам театру.

31 травня 2005 року Верховна Рада України ухвалила Закон № 26 «Про театри і театральну справу». Українські театри отримали правову базу своєї діяльності. Закон визначив офіційні терміни театральної діяльності, принципи

функціонування театрів, державну політику у сфері театрального мистецтва, окреслив мету та основні види діяльності театру, фінансування та види господарської діяльності театрів, майнові права та зобов'язання, правові засади діяльності театрального менеджменту та мистецьких працівників, на законодавчому рівні затвердив автономію в ціноутворенні за продаж квитків (фактично дозволену з 1987 року), а також майнові та немайнові права авторів театральної вистави. У Законі окреслено можливість створення та роботи державних театрів, визначено засади створення театрів недержавної форми власності. Держава юридично затвердила свої права на майно, земельні ділянки, театральні споруди та свої обов'язки щодо утримання театральних будівель коштом державного бюджету.

Питання фінансування було виділено в окремий розділ та чітко окреслено джерела фінансування театральних організацій і підприємств. Згідно із Законом, основними джерелами фінансування українських театрів стали Державний бюджет України, бюджет Автономної Республіки Крим, місцеві бюджети, кошти підприємств, організацій, установ, громадян та їх об'єднань. Джерела фінансування було також поділено на надходження від основної діяльності театрів та комерційні. До додаткового фінансування театрів віднесли:

«Кошти від продажу квитків на театральну виставу;

Кошти та майно, одержані за роботи, які виконує театр на замовлення юридичних та фізичних осіб;

Доходи від реалізації сувенірної продукції, квітів і видавничої діяльності з історії, теорії та практики театру;

Плата за відео і фотозйомки, інтерв'ю за умови дотримання авторського і (або) суміжних прав та норм Цивільного кодексу України;

Винагорода (компенсація) за використання майнових прав інтелектуальної власності, що належать театру і передані відповідним договором;

Спонсорські надходження, благодійні внески;

Продюсерська діяльність;

Організація харчування працівників театру та глядачів;

Розміщення реклами в театрі;

Організація презентацій;

Прокат і реалізація костюмів, взуття, обладнання, реквізиту, бутафорії, гримувальних, пастижерних та інших товарів і предметів» (Про театри і театральну справу, 2005). У новій редакції до чинного Закону додалися доходи від реалізації продукції майстерень, підприємств, цехів і господарств, від надання в оренду приміщень, споруд та обладнання.

З одного боку, Закон юридично підтвердив зобов'язання владних інституцій щодо фінансування державних театрів, а з іншого – жодних зобов'язань щодо фінансування у процентному відношенні до всіх сукупних видатків держави цей Закон не передбачив. Також за театрами Закон закріпив статус неприбутковості, що спростив податкове навантаження на театральні установи. Недержавні театри фактично залишилися приватними підприємствами та оподатковуються в повному обсязі.

Юридично закріпилися обов'язки держави щодо фінансування незначної кількості театрів зі статусом «національний» через видатки Державного бюджету України; фінансування всіх інших театрів було покладено на видатки місцевих бюджетів, а державна підтримка недержавних театрів залишилася поза дією цього Закону. Фактично держава так і залишила фінансування театрів на залишковому принципі. Обов'язки щодо утримання будівель та споруд, що належать державі, так і залишилися на рівні декларацій, а незначне фінансування нового будівництва та ремонтних робіт можна назвати винятком із правил.

Базуючись на статистичному дослідженні І. Крисіної «Фінансування галузі культури з Державного бюджету України у розрізі бюджетних програм Міністерства культури і туризму України» (2011), а також на офіційному

порталі Верховної Ради України та аналітичному порталі «Слово і діло» можна скласти таблицю виділених державою коштів на фінансування Національних театрів з Держбюджету (дод. А). Фінансування з 2004 до 2022 (року початку гарячої фази російсько-української війни) кожен рік зростало, але якщо уважно простежити, то зростання відбувалося через зростання кількості театрів зі статусом Національний, а також через значну девальвацію української гривні, яка виникла через кризові явища в українській економіці.

Залишковий принцип фінансування державних театрів фактично призвів до невиконання деяких статей законодавства. По-перше, фінансування театрів усіх форм підпорядкування (Міністерства культури чи муніципальних театральних установ) відбувалося лише в контексті оплати праці працівників театрів, а також нарахування податків на заробітну плату (тобто частину коштів держава сплачувала сама собі). По-друге, обов'язки держави щодо фінансової підтримки творчої діяльності (створення нових вистав, гастрольна діяльність), переобладнання сучасною світловою та аудіовізуальною технікою, оновлення засобів виробництва в театральних цехах практично не виконувалися. По-третє, зобов'язання держави щодо утримання театральних споруд у належному стані, згідно із санітарними та будівельними нормами і правилами, не виконувалися зовсім або виконувалися в незначному обсязі.

За дослідженням «Фінансування театрів за категоріями», яке провела журналістка «Радіо Свобода» Л. Бакалець, у перші роки XXI століття в м. Києві міські муніципальні театри (усього 22 театри) отримували фінансування за категоріями, позначеними літерною диференціацією: A, B, C, D. До категорії А належали театри для юного глядача та інші дитячі театри; категорія В – «стабільні» театри, які мають постійного глядача (незрозуміла для будь-кого категорія, адже кожен театр має коло своїх постійних глядачів і шанувальників, а на нашу думку, це ще й вельми корупційна категорія розподілу фінансування); категорія С – театри національних меншин (при цьому, за посиланням на офіційний вебпортал Департаменту культури Київської міської

державної адміністрації, у столиці за всі роки незалежності існує театр національної меншини – «Циганський академічний музично-драматичний театр "Романс"», а також Київський «Єврейський музично-драматичний театр імені Шолом-Алейхема», що діє на правах громадської організації і не є муніципальним театром); D – інші муніципальні театри, що фінансувалися з бюджету м. Києва. До категорії D належали практично всі відомі муніципальні театральні заклади м. Києва, які, на думку Головного управління культури м. Києва, «вважалися проблемними і такими, що не задовольняють потреби киян» (Бакалець, 2007), зокрема й театр «Золоті ворота». Відповідно, на кожен театр виділяється сума на комунальні послуги та зарплату, а фінансування нових постановок театри категорії D не отримують. Цей приклад наочно демонструє, як опікувалася муніципальна влада театральними закладами навіть у столиці України. У тому ж дослідженні міститься інформація про загальний розмір фінансування державних театрів Києва з міського бюджету. Так, за словами театрального критика О. Вергеліса, який вважав такий розподіл некоректним, «треба не просто розламати бублика на рівні частини, треба знайти шлях, як із 35 млн. зробити 45, залучити додаткові кошти і підтримати всі театри в Києві» (Бакалець, 2007). Для порівняння: того ж 2007 року державні театри зі статусом «національний» отримали 142,23 млн грн фінансування з Держбюджету України, що, на думку фахівців та науковців, теж було недостатньо для покращення справ у творчій та адміністративно-господарській діяльності театральних підприємств.

Якщо фінансування муніципальних столичних театрів було незадовільним, то можна впевнено стверджувати про ще скрутніше становище провінційних театрів в Україні. У статті «Український театр між традиціями та вимогами майбутнього» дослідниці І. Вівсяна та Н. Кравець наочно ілюструють, як впливало фінансування на діяльність Кіровоградського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького (нині – обласного академічного музично-драматичного театру

ім. М. Л. Кропивницького в місті Кропивницькому) з 2002 до 2012 року. Науковці наводять вислів тогочасного художнього керівника театру М. Ілляшенка: «Творчі люди перебувають на межі виживання… Акторам та режисерам залишається вибір, і якщо людина не пішла, залишилася, вона не може, виходячи на сцену, думати про свою зарплату… але наша держава ставить театрала в такі рамки. Приміщення Кіровоградського музично-драматичного театру, колиска українського професійного театру, приміщення, де грали корифеї, знаходиться в аварійному стані – це безглуздо, боляче й несправедливо… Ніякого фінансування немає. І в гримерках і в залі холодно, якоюсь мірою це відлякує глядача.» (Вівсяна & Кравець, 2007, с. 145). Далі дослідниці зазначають, що цей театр не бере участі в гастрольному та фестивальному процесі через відсутність фінансування та постійний брак коштів. Лише у 2012 році в приміщеннях театру було проведено капітальний ремонт та реставрацію.

Усі кошти на нові постановки театри були змушені заробляти самостійно, через продаж квитків на свої спектаклі. Але в перше десятиліття XXI століття по всій території України значно скорочується глядацький попит на відвідування театрів. Знову можна звернутися до дослідження І. Вівсяної та Н. Кравець, які провели опитування 60 респондентів – мешканців м. Кропивницького. Опитування показало, що 70% респондентів не відвідували театру протягом 3–4 років через брак коштів та часу, 20% не відвідували театру взагалі ніколи, а ще 10% відвідували театр примусово (категорія школярів та студентів) (Вівсяна & Кравець, 2007, с. 146). Тож театр самостійно був не в змозі отримати фінансування на створення нових вистав. Такі самі явища відбувалися практично в усіх провінційних театрах України. При цьому, щоб залучити глядача, театральний менеджмент був змушений знижувати ціну квитків на вистави.

Спостерігалася ланцюгова реакція: зменшення фінансування театрів з боку влади призводило до зменшення заробітної плати митцям та працівникам

театрів – скорочення творчих спроможностей театру через брак працівників, яких не влаштовував розмір зарплати – скорочення глядацького попиту через власний брак коштів та відсутність значної кількості нових сучасних вистав – неможливість підвищення менеджментом театрів цін на квитки, щоб хоч якось відновити глядацький попит – незадоволеність з боку влади через скорочення глядацького попиту, що, своєю чергою, знову призводило до зменшення фінансування театру.

У 2006 році, згідно із Законом «Про управління об'єктами державної власності», за розпорядженням Кабінету Міністрів України та Міністерства фінансів України, у всіх державних театральних закладах, що фінансуються з Держбюджету та місцевих бюджетів, почали проходити перевірки з боку Державної аудиторської служби Мінфіну стосовно господарсько-виробничої діяльності державних театрів. Ці звіти є відкритими для всіх громадян України та стали цінним джерелом інформації для нашого дисертаційного дослідження. Аудиторські перевірки проходили в театрах, що фінансуються не лише з Державного бюджету України, а й із місцевих бюджетів. Таким чином ми можемо проаналізувати адміністративно-мистецьку діяльність державних театрів усіх рівнів. Нами було досліджено такі звіти Державної аудиторської служби таких театральних закладів: Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької (м. Львів); Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки (м. Львів); Новий драматичний театр на Печерську (м. Київ); Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської (м. Чернівці); Сумський обласний академічний театр для дітей та юнацтва (м. Суми).

Ці документи корисні для нашого дослідження за декількома факторами: по-перше, контролюючим органом є державна служба; по-друге, звіти стосуються не лише законності використання коштів, а й творчо-адміністративної діяльності театральних закладів; по-третє, за допомогою цих документів ми можемо дослідити, яким чином держава сама виконує норми

законодавства, пов'язаного з діяльністю театрів; по-четверте, у звітах наявні поради щодо самостійного збільшення театральними організаціями дохідної частини. Проаналізуємо діяльність та фінансування названих театральних підприємств.

За результатами аудиторської перевірки Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (м. Львів) розроблено таблицю, яка унаочнює вплив фінансування на діяльність українського театру (дод. Б). Можна побачити, що державне фінансування не покриває витрат театру, при цьому корисно проаналізувати виявлені аудитом порушення. Для прикладу можна навести порушення, за параметрами перевірки, пов'язані з безпосередньою мистецькою діяльністю театру – гастрольною діяльністю та участю у фестивальному русі. Згідно із Законом, уся гастрольна діяльність театрів та участь у театральних фестивалях мають відбуватися лише на комерційній основі, тобто театр має отримувати прибуток від цієї діяльності. Аудиторська перевірка засвідчила порушення норми цієї частини законодавства, що призвело до фінансових збитків; водночас аудит підтверджує, що інша норма Закону про театри, яка стосується фінансування під час гастрольних виступів та участі в мистецьких фестивалях, не виконувалася державою протягом 3 років: тобто кошти на цю важливу діяльність театру зовсім не надавалися з боку держави, хоча цей напрям творчої діяльності театрів украй важливий, оскільки є прямою рекламою мистецької діяльності через показ вистав глядачам інших міст України та закордонним шанувальникам театрального мистецтва.

Згідно із Законом, театри мають право вести комерційну діяльність, не пов'язану з основною, що міститься в переліку дозволених видів діяльності, а саме реалізацію сувенірної продукції, екскурсії, організацію харчування працівників театру та глядачів, виробництво й надання в оренду театрального одягу, виробництво відео- та фотопродукції тощо. Але слід розуміти, що дозволи та договори на оренду приміщень надає Фонд держмайна, оскільки

будь-яке майно державних та муніципальних театрів є власністю держави, при цьому будь-які порушення з боку орендарів, згідно з цим аудиторським звітом, лягають тягарем на плечі менеджменту театру. Аудиторська перевірка НАУДТ ім. М. Заньковецької дійшла висновку про незадовільний санітарний стан деяких виробничих приміщень театру, але лише надає рекомендації (без обов'язку їх виконання) державі зробити капітальний ремонт для покращення умов праці працівників театру. Тож уже через століття ми спостерігаємо, що фінансування ремонтів театральних споруд, які так само перебувають у власності держави, практично не змінилося.

Варто зазначити, що багато зауважень щодо адміністративно-виробничої діяльності театру є слушними і що з боку менеджменту театру існують адміністративні порушення, але знову під час аналізу звіту ми зіткнулися зі старими «радянськими» нормами штатного розкладу працівників театрів. Театральний менеджмент змушений тримати кілька штатних одиниць «про запас», щоб не виникало порушень під час найму на окремі види творчої та господарської діяльності «разових» працівників – запрошених режисерів, акторів, художників на окремі театральні проєкти або робітників для усунення аварійних ситуацій у приміщеннях театрів. Наприклад, порушенням стало наймання технічних працівників на договірній основі для «латання дір» за відсутності ремонту в приміщеннях. Також було виявлено порушення в роботі мистецьких працівників. Хоча держава й проголосила автономію художніх керівників та режисерів у виборі акторів, перевірка дійшла висновку, що деяких найманих акторів, які працюють за разовими договорами, керівництво театру не мало права наймати, оскільки не були задіяні штатні працівники-актори, – хоча зрозуміло, що бачення режисера у створенні вистави є головним, а в акторській трупі іноді просто немає актора потрібного режисерові типажу.

Фінансовий аудит Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки у Львові, що фінансується з обласного бюджету, виявив ще більші проблеми (дод. В). У театрі наявні дві сцени (основна та камерна); більшість

глядачів була присутня на спектаклях камерної сцени. За три роки театр втратив половину вистав через зміну керівництва. Заміна директора театру, який обіймав посаду ще й головного режисера, призвела до негативних наслідків у мистецькій діяльності театру через заборону колишнього директора використовувати свою інтелектуальну власність. Таким чином, вистави «Дівка», «Ірод», «Вівісекція», «Антиформалістичний райок», «Стіна», що приносили найбільший прибуток, просто зникли зі сцени театру через недосконаліть законодавства.

Аудитом було виявлено такі ж помилки у творчій роботі театру під час участі в гастролях та фестивалях. Держава зовсім не підтримувала цей напрям діяльності театру, але щоразу робила зауваження через відсутність доходу від фестивальної діяльності львівського театру ім. Л. Українки, хоча участь у фестивалях є прямою рекламою будь-якого театру.

Розглянемо висновки аудиту щодо порівняння прибутку приватної антрепризи з власними виставами театру. У 2016 році на сцені театру поставлено вистави «Vій 2.0», «Попи, манти, бабло, баби» та «Бути знизу». Було зазначено, що на ці вистави протягом трьох днів реалізовано 629 квитків на суму 62,8 тисячі грн, тоді як середня кількість глядачів на власних виставах у тому ж 2016 році становила 102 особи з реалізацією квитків на суму 3,9 тисячі грн. Причиною такого становища аудит вважає наявність реклами в інтернет-просторі, при цьому замовчуючи, що згаданою приватною антрепризою був «Дикий театр» з м. Києва – один із найкращих незалежних театральних колективів України. Глядачі цікавляться столичними виставами, які висвітлюються засобами масової інформації. Тож для будь-якого провінційного міста гастролі столичних колективів стають справжньою мистецькою подією, яка створює великий глядацький попит.

Аудиторська перевірка знову звертає увагу на невиконання державою своїх зобов'язань перед театральним закладом, відображаючи у звіті жахливий стан театральної будівлі, відсутність ремонту фасадів, даху та театральних

приміщень, що значно погіршує привабливість театру в очах глядачів. Знову можна побачити, що державна аудиторська організація намагається втручатися в мистецький процес, наголошуючи на помилках у залученні тих чи інших акторів театральної трупи до певної кількості вистав, не зважаючи при цьому на доцільність участі окремих акторів у виставах театру.

Аналізуючи всі аудиторські звіти, можна впевнено сказати, що робота Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської має позитивні показники (дод. Г). Обласна влада м. Чернівці опікувалася театром, підтримуючи його фінансово, виділяючи кошти на ремонт приміщень та допомагаючи знайти благодійників. Аудитори дослідили взаємодію благодійників та театру. Унікальним є випадок, коли через недосконаліть законодавства та відсутність Закону про благодійництво театр втратив величезний благодійний внесок на реконструкцію приміщень у розмірі 1 млн доларів США. Цей внесок на розвиток театру зробив благодійний фонд Д. Фірташа на рахунок театру в банку «Надра» (головним бенефіціаром якого був Д. Фірташ), але через відкликання банківської ліцензії всі рахунки було арештовано, і театр втратив величезні можливості покращити свою роботу.

Як можна побачити з наведеної вище таблиці, театр отримував доходи від гастрольної діяльності. Це стало можливим завдяки географічному розташуванню театру та незначній кількості театральних колективів у Чернівецькій та Закарпатській областях. Привабливою є й фестивальна діяльність театру, але лише у випадку, коли він є організатором театрального мистецького фестивалю, яким є фестиваль «Золоті оплески Буковини». Завдяки опіці з боку влади та монопольному становищу театру на мистецькому ринку регіону практично всі вистави змогли окупити витрати на свою постановку. У звіті зазначено, що лише 2 вистави було знято з репертуару театру через їхню неспроможність окупитися: «Чесний суддя» та «Слуги і сніг». Судячи з

відгуків, це були суто кон'юнктурні постановки, що не мали високохудожнього естетичного спрямування.

З огляду на збільшення фінансування з боку обласної влади за незмінних показників власних доходів від основної діяльності та невеликої аудиторії глядачів, аудиторська служба провела соціологічне опитування, яке становить для нас великий інтерес: було опитано респондентів – мешканців міста Чернівці. Темою опитування стало вдосконалення організаційно-виробничої діяльності та привабливості театру. Так, 55% респондентів відповіли, що театр повинен прислухатися до глядачів і робити акцент у репертуарній політиці на їхніх потребах: більше комедій, розважальних вистав. На нашу думку, це хибний шлях, оскільки театр просто перетвориться на звичайний розважальний атракціон, хоча й збільшить власне фінансування. Неочікуваною є відповідь 27% респондентів, що глядача потрібно виховувати. Можна впевнено сказати, що на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва виховання театрального глядача – одне з головних завдань, але цей комплекс виховної роботи має бути справою не лише театрів, а насамперед однією з головних справ держави. 18% респондентів порушили питання відшкодування авторських прав, через що театри просто не в змозі самостійно фінансувати сучасну драматургію, а влада не фінансує дозволів на постановку та авторських роялті за використання нових спектаклів. Провокативно виглядає питання про підвищення ціни на квитки. Український глядач виявився справжнім патріотом українського мистецтва та зазначив необхідність підвищення ціни: відповідь «так» надали цілих 69% опитаних глядачів театру.

Як і в попередніх аудиторських перевірках, театрові в Чернівцях дорікають небажанням підвищувати фінансування за допомогою дозволеної комерційної діяльності, наприклад платних екскурсій приміщеннями театру, – хоча зрозуміле небажання менеджменту проводити ці заходи через ризики можливого пошкодження майна театру деякими відвідувачами таких екскурсій.

Сумський обласний театр для дітей та юнацтва є унікальним театральним закладом, що об'єднав у собі два театри – драматичний та ляльковий. Очевидно, що менеджмент театру не має морального права значно підвищувати ціну квитків, адже батьки просто перестануть знайомити дітей із мистецтвом. У звіті знову подається інформація про невиконання Закону про театри з боку влади, яка фінансує лише оплату праці театральному колективу та витрати на податки із заробітної плати. Як і в усіх попередніх прикладах, влада практично не вирішувала питань капітального ремонту та реконструкції театральних приміщень, надаючи лише невеликий обсяг коштів на поточні ремонти, що кардинально не покращувало роботу театру. Якщо звернути увагу на графу «Дохід від гастрольної діяльності» таблиці (дод. Д), постає питання: чому у 2016–2017 роках не проводилася гастрольна діяльність головного дитячого театру Сумської області, адже це один з основних напрямів його роботи? Відповідь можна побачити в аудиторському звіті (2019). Автобус, що перебував у власності театру, став повністю непридатним і ремонту не підлягав. Влада знала про такий стан автопарку театру, але не підтримала його фінансово, не надавши коштів на закупівлю необхідної техніки. З доповіді директора театру дізнаємося, що звукорежисерський пульт у театрі лише один, і якщо брати його на гастролі, спектаклі на стаціонарній сцені просто зупиняться.

Знову аудитори, через недосконалість законодавства та нерозуміння специфіки мистецької діяльності театру, наполягають на неефективному використанні коштів через запрошення позаштатних режисерів та акторів для створення нових вистав. Відповідь директора театру В. Кулемзи можна зробити прикладом для всіх майбутніх аудиторських перевірок мистецьких закладів: «Театр повинен бути різним. Без розвитку, без творчих експериментів професійне життя театру загасає, з'являються штампи у виставах, акторські роботи стають одноманітними. Як керівник театру, я завжди намагаюся віднайти нові напрямки, вишукую різні можливості стилю, творчого почерку театру, завжди працюю над вдосконаленням різних творчих форм подання

вистави. Запрошення на постановки до нашого театру різних режисерів, акторів, художників надає можливість урізноманітнити репертуар театру, збагатити постановки різним стилем роботи, надати виставам більшого творчого забарвлення та експресії. Саме різні стилі постановки у виставах нашого театру приваблюють глядача, змушують з цікавістю слідкувати за прем'єрами, викликають у публіки неабиякий інтерес, примушують не просто одноразово прийти в театр, щоб споглядати сюжетні колізії, а дають поштовх до бажання відвідувати різні вистави нашого театру постійно» (Аудиторський звіт Сумського обласного…, 2019, с. 38). Далі директор театру додає, що такі вистави, як «Фрекен Жюлі», «Тайна буття», «Попелюшка», «Впійманий на гарячому», створені запрошеними режисерами, стали улюбленими спектаклями та принесли найвищий рівень прибутків.

Наведені вище аудиторські перевірки проходили з 2012 по середину 2019 року – ще до епідемії коронавірусної хвороби та гарячої фази російсько-української війни, тобто за відсутності форс-мажорних обставин, з якими зіткнулася наша країна. Ми можемо побачити значно більшу зацікавленість театральним мистецтвом у глядачів м. Києва порівняно з шанувальниками театру інших міст. Але навіть за умови практично повної заповнюваності глядацької зали в Новому драматичному театрі на Печерську та значно більшого власного доходу від продажу квитків, ніж у вищезгаданих театрів, цей державний театр не зміг би вижити без державного фінансування (дод. Е). Доречно додати, що в усіх аудиторських звітах можна побачити, що держава фінансує лише фонд заробітної плати та нарахування податків із зарплати працівників.

Ще більшим «головним болем» став податок на додану вартість, який театри були змушені сплачувати з власного доходу. Втрата 20% доходів за невеликого обсягу фінансування з боку держави значно ускладнювала розвиток театрального мистецтва України. На це звертали увагу не лише керівники театрів у багатьох інтерв'ю в ЗМІ, а й контролюючі органи Державної

аудиторської служби в доповідних записках, що є додатками до аудиторських перевірок.

Ми провели аналіз аудиторських перевірок, який охопив державні театри від західних до східних областей України. Як можна побачити, незалежно від органів підпорядкування, усі театри мали практично однакові проблеми. Державне фінансування становило приблизно 85–90% усіх доходів театру, але його вистачало лише на оплату праці працівників та на відшкодування податків на заробітну плату; театри отримували 10–15% прибутку від своєї мистецької діяльності, які йшли на створення нових вистав та на розвиток театру, що, своєю чергою, унеможливлювало реформування й розвиток театрального мистецтва, впровадження вистав із сучасними технічними засобами.

Окремо слід наголосити на прірві у світоглядах на організаційно-виробничу діяльність театрів між митцями та державними фіскальними структурами. Ця прірва набуває ще більшого значення після публічного розголосу власних висновків представниками фінансового аудиту, пов'язаних із перевірками театрів. У висновках, надрукованих у виданні «Фінансовий контроль», автори статті вважають театральну галузь тягарем для бюджетних видатків та не розуміють важливої місії театру. У статті «Бути чи не бути… театру прибутковим?» театр позиціонують звичайним атракціоном: «Найчастіше пріоритетне місце займає розважальна функція театру. Водночас розвага, як правило, має прихований підтекст та іноді відволікає від нагальних потреб у суспільстві. Досить згадати гасло римської черні епохи імператорської влади: Хліба і видовищ» (Хоріщенко & Головня, 2019, с. 46). Жодного слова про освітню, виховну, естетичну, філософську та духовну місію театру. Таке поверхове та принизливе ставлення до роботи театрів з боку деяких владних інституцій наочно виражало й продовжує виражати думки органів влади протягом усього досліджуваного нами історичного періоду.

Нерозуміння державними органами того, що фестивальна діяльність театру не може бути прибутковою, але є впливовим видом реклами, призводило

до того, що такі фестивальні гастролі стали поодинокими випадками серед усіх державних театрів. Ставлення влади до власних будівель (театральні будівлі є власністю державних органів) та відсутність фінансування капітальних ремонтів значно погіршували імідж театрів серед шанувальників і безпеку як працівників театру, так і глядачів. Можна також зрозуміти небажання театрального менеджменту здійснювати дозволену владою комерційну діяльність, яка мала б покращувати фінансування театрів. Рекомендована владними інституціями плата за оренду театральних зал унеможливлювала конкуренцію з іншими культурними організаціями, більшість яких уже стали комерційними структурами; випуск та продаж сувенірної продукції були пов'язані зі значними витратами; екскурсії театральними приміщеннями не могли б приносити навіть несуттєвих доходів через відсутність ремонту та незначний попит туристичного бізнесу на такі екскурсії. Окремо наголосимо на тому, що, на думку аудиторського відділу Міністерства фінансів України, театри мають знову перейти на модель самоокупності: «Як наслідок, державна підтримка театрів, що надається з метою забезпечення естетичних потреб населення, не спонукає заклади культури до підвищення якості своєї роботи, що знижує і так незначний попит населення на неякісний театральний продукт, тож результатом такої підтримки є напівпорожні театральні зали» (Хоріщенко & Головня, 2019, с. 51).

Ми проаналізували перевірки Державної аудиторської служби щодо фінансування та використання коштів театральними колективами, але важливим джерелом інформації для нас є й такі самі перевірки безпосередньо самого Міністерства культури України (назва міністерства багаторазово змінюється, тому залишаємо таку «рамкову» назву в цьому дослідженні). Під час перевірки аудиторською службою Рахункової палати використання бюджетних коштів за програмою «Фінансова підтримка національних театрів» ми можемо з'ясувати кількість наданих коштів найбільшим державним театрам

України, а також те, як впливало державне фінансування на розвиток діяльності театрів у 2014–2019 роках.

Зі звіту за 2016 рік можна з'ясувати, що фінансування державою діяльності національних театрів проводилося не в повному обсязі. Так, за 2014 рік театри було профінансовано лише на 67,4% від зазначених потреб, а у 2015 році – на 72,9%. Таке становище не могло покращити роботу театрів та сприяти розвитку мистецтва. При цьому нерівномірний розподіл коштів викликає багато питань. В Україні статус «національний» мають п'ять оперних театрів: Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка в м. Києві, Одеський національний театр опери та балету, Львівський національний театр опери та балету імені С. Крушельницької, Харківський національний театр опери та балету імені М. В. Лисенка, Дніпровський національний театр опери та балету. Зі звіту можна побачити, що фінансова допомога київському, львівському та одеському театрам у 2014 році становила від 75,5 до 78 відсотків від потреб, тоді як харківський театр отримав фінансову допомогу з боку держави лише на рівні 55,4% від потреб у видатках. Варто зауважити, що за такого ставлення театр із Харкова просто не міг розвиватися, конкурувати з іншими оперними театральними закладами України, відновлювати репертуар та створювати нові високохудожні твори, тим паче що оперне мистецтво через жанрову специфіку завжди потребувало значно більшого обсягу фінансування, ніж драматичні театральні колективи. Загалом протягом двох років державна підтримка в усіх національних театрах була спрямована лише на виплату заробітної плати та відшкодування податків із неї, при цьому зарплата в різних театрах іноді відрізнялася практично у 2 рази. Так, заробітна плата працівників Національної опери України в середньому становила 8,6 тисячі гривень, тоді як у Харківському театрі опери та балету – лише 4,1 тисячі гривень, при цьому в Харківському театрі спостерігалася заборгованість із виплат заробітної плати. За таких скрутних умов митці, які працювали в національних театрах, змогли провести у 2013 році 2558 вистав, у 2014 році – 2534 вистави, а за 9 місяців

2015 року – 1783 вистави. У 2014–2015 роках простежується тенденція до скорочення репертуару національних театрів – з 334 до 329 вистав. Це зумовлено тим, що театри не мали повного обсягу фінансування, та ще й розподіленого нерівномірно, як було зазначено вище. Обсяг репертуару скорочувався не лише через неактуальність тематики, а й через неможливість театральних колективів відновлювати пошкоджені декорації та реквізит, а у випадку оперних театрів – запрошувати видатних оперних виконавців та диригентів для збільшення кількості глядачів і популяризації оперного театрального мистецтва.

Одним із зауважень аудиторської перевірки стало наголошення на високих ставках авторських прав та гонорарів творцям вистав. Як приклад можна навести виплати з авторського права в театрах імені Л. Українки та І. Франка. У театрі ім. Л. Українки у 2014–2015 роках постановники отримали 133,6 та 256,6 тис. грн відповідно, у театрі ім. І. Франка – 88,4 та 30 тис. грн. На думку фахівців Рахункової палати, автори вистав, які є штатними працівниками театру, або не повинні були отримувати заробітної плати, або не повинні були створювати художні твори. Виникає питання: чи можуть бути гонорари за інтелектуальну власність незначними? Чи може в такому випадку розвиватися театральне мистецтво, якщо автори не будуть зацікавлені створювати нові мистецькі твори? Відповідями на ці питання мають стати нові закони, що регулюють взаємовідносини між театральними організаціями та безпосередньо митцями.

Знову перевірка Рахункової палати України звертає увагу на неналежне виконання Закону про театри з боку Міністерства культури через відсутність фінансування зміцнення матеріально-технічної бази національних театрів. Відсутність прописаних у Законі капітальних ремонтів приміщень театрів коштом Державного бюджету лише погіршувала відвідуваність театрів глядачами, через що не збільшувався власний дохід від основних видів діяльності. Як було зазначено вище, будівля НАУДТ ім. Марії Заньковецької

перебувала в поганому стані, що не сприяло розвитку театрального мистецтва. Ще більш вражаючим є приклад бездіяльності Міністерства культури та Харківської обласної державної адміністрації стосовно харківського оперного театру. У 2008 році Японія виділила грантову безповоротну допомогу у вигляді сучасного електричного обладнання для реконструкції освітлення великої сцени театру на значну суму близько трьох мільйонів гривень. Це обладнання через бездіяльність влади та відсутність фінансування не було змонтоване протягом 7 років. Ще ганебнішим випадком стала передача будівлі театру з комунальної власності до державної. Неспроможність Міністерства культури захистити інтереси держави та театру призвела до того, що мала сцена театру, яка також розташована в одній будівлі з великою сценою, залишилася в комунальній власності. Очільники міста Харкова та Харківської облдержадміністрації в ті часи просто передали сцену та інші приміщення театру у власність комерційним структурам, через що театр не міг працювати на цій сцені та отримувати прибутки. Зношеність та енерговитратність теплових мереж театру призвели до того, що у 2015 році борги цього театру за теплопостачання становили практично 17 мільйонів гривень, а театр протягом кількох сезонів був змушений припинити давати вистави через низьку температуру повітря в приміщенні.

Наступна аудиторська перевірка Міністерства культури стосовно фінансування національних театрів проходила у 2018 році. Після ретельного аналізу звіту Рахункової палати України продовжуємо спостерігати негативні явища у фінансуванні діяльності театрів коштом Держбюджету. При збільшенні кількості театрів зі статусом «національний» фінансову підтримку з коштів Державного бюджету продовжили отримувати лише 7 театрів – 4 національні оперні театри та 3 драматичні. Інші театри, що отримали статус «національний» – «Київський національний театр оперети», «Донецький національний театр опери та балету імені А. Б. Солов'яненка» та «Донецький національний академічний український музично-драматичний театр», –

усупереч законодавству України залишилися в комунальній власності та фінансувалися з обласних і місцевих бюджетів. Продовжилася тенденція до недофінансування діяльності театрів. Так, у 2017 році було профінансовано 81,1% визначеної театрами потреби, у 2018 році – 90%. Як і в попередні роки, спостерігається нерівномірний розподіл виділення коштів на потреби театрів. Найменше фінансувалися ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка та НАУДТ ім. Марії Заньковецької. Хоча, як можна побачити зі звіту, державна підтримка протягом 2014–2019 років збільшувалася з 67,4% від потреб театрів до 90%, проте кошти бюджету спрямовувалися лише на оплату праці театральним працівникам та на податки із заробітної плати. Водночас власні доходи національних театрів теж мали тенденцію до збільшення. У 2014 році вони становили 93 млн 379,5 тис. грн, у 2015 році – 102 млн 499 тис. грн, у 2017 році – 143 млн 55 тис. грн, у 2018 році – 178 млн 937 тис. грн. Зростає й кількість показаних вистав: національні театри у 2016 році зіграли 2628 вистав, у 2017 році – 2684 вистави, за 1 півріччя 2018 року – 1571 виставу. Збільшується кількість глядачів: заповнюваність зал зросла з 50% у 2014 році до 64% у 2018 році. Ця позитивна тенденція підвищення популярності театрального мистецтва мала кілька чинників: зростання рівня зацікавленості українських громадян власною культурою після Революції гідності; зростання рівня патріотизму після початку гібридної фази російсько-української війни; значне зростання в театральному репертуарі творів сучасної української драматургії; перехід менеджменту театрів на маркетинговий підхід; початок використання інтернет-технологій більшістю театрів у рекламуванні нових прем'єр; вплив сучасних театральних фестивалів на популяризацію сучасного українського театрального мистецтва.

Але неможливо не підкреслити негативні явища, які відбувалися в театрах при нарахуванні заробітної плати. У звіті зазначено, що середня заробітна плата одного працівника національного театру коштом Держбюджету у 2017 році становила 13,7 тис. грн, а вже у 2018 році – 12,8 тис. грн. Тобто спостерігалося скорочення середньої заробітної плати. При цьому якщо у 2017–

2018 роках середньомісячна заробітна плата у Львівському та Одеському оперних театрах була найбільшою серед усіх національних театрів та становила приблизно 16–18 тисяч грн, то найменша середньомісячна заробітна плата нараховувалася у Харківському оперному театрі та становила приблизно 8–8,5 тисячі грн. Така ситуація не могла сприяти розвитку театрального мистецтва. Окремо можна наголосити на бездіяльності Міністерства культури стосовно сплати боргів харківського театру. У 2018 році було сплачено борги із заробітної плати та перед комунальними підприємствами, але це сталося не завдяки сприянню Міністерства, а лише після розголошення стану справ із фінансуванням театру у Верховній Раді України, де було окремо виділено субвенцію в 40 млн грн на погашення заборгованості з боку держави.

У досліджуваних роках спостерігається збільшення гастрольної діяльності національних театрів. Усі колективи, окрім харківського театру, здійснювали гастрольну діяльність за кордоном. Але через так званий «банкопад» – банкрутство комерційних банків – спостерігалася втрата коштів, зароблених завдяки мистецькій гастрольній діяльності театральних колективів. Яскравим, але негативним прикладом стала ситуація з рахунками Національної опери України імені Т. Г. Шевченка. Через банкрутство комерційного банку «Київська Русь» театр втратив понад 20 млн грн доходу від гастрольної діяльності, що значно погіршило фінансову ситуацію в колективі.

У 2017–2018 роках продовжилася тенденція до невиконання Закону «Про театри і театральну справу» з боку Міністерства культури в контексті підтримки будівель та приміщень державних театрів у належному стані. Лише колектив Київської опери отримав державне фінансування на капітальний ремонт своїх будівель у розмірі 5 млн грн. Усі інші театри були змушені робити поточні ремонти коштом власних доходів, при цьому зменшуючи фінансування нових постановок.

Тож, проаналізувавши два звіти Рахункової палати України щодо фінансування Міністерством культури діяльності національних театрів, можна

зробити такі висновки: як і у випадку фінансування театрів комунальної власності, держава коштом бюджету фінансувала лише заробітну плату та податки на заробітну плату працівників національних театрів; держава не виконувала в повному обсязі Закону «Про театри і театральну справу» через відсутність фінансування ремонтів та підтримки приміщень національних театрів і не сприяла розвитку театрального мистецтва в Україні, не фінансуючи новітніх технічних приладів для покращення мистецької діяльності театральних колективів; малий розмір заробітної плати не стимулював молодих митців до вдосконалення своїх мистецьких спроможностей та досягнення значних результатів у акторській професії; збільшення глядацького попиту на театральне мистецтво у 2010–2019 роках не призвело до збільшення фінансування театрів – воно зростало лише через девальвацію національної валюти та інфляцію, спричинені негативними економічними кризовими явищами, що спостерігалися в Україні протягом десятиліття; водночас національні театри змогли вивільнити мистецький потенціал та здебільшого позитивно пройти через оновлення поколінь митців українського театрального мистецтва.

Саме в цей час разом із режисерами Д. Богомазовим, А. Жолдаком, М. Гринишиною, М. Урицьким, С. Мойсеєвим, Б. Струтинським зійшли зірки талановитих українських режисерів – А. Білоуса, Р. Держипільського, М. Жиркова, Р. Саркісян, Д. Петросяна, І. Уривського та інших (Український театр: шлях до себе…, 2018, с. 22).

Зростання попиту на театральне мистецтво привело до створення театральних фестивалів. Це культурне явище допомогло різноманітним театральним колективам популяризувати своє мистецтво. Організатори фестивального руху України змогли отримати кошти як від муніципальної влади міст, де проводилися фестивалі, так і залучити до співпраці приватні підприємства, які надавали благодійну та спонсорську допомогу в популяризації української культури. Одним із таких культурних явищ

українського мистецтва став театральний фестиваль «ГОГОЛЬFEST», що за концепцією відбувався у різних містах України. Його засновник та лідер В. Троїцький зміг створити не лише яскраве театральне свято, а й залучити значні матеріальні ресурси тих міст, де проводилися фестивалі. Під час фестивальних днів відбувалися покази творів надсучасної української драматургії та втілення сучасних режисерських задумів. Фестиваль із задоволенням запрошував до виступів театри всіх форм власності. Тож на сцені глядачі могли знайомитися не лише з найцікавішими виставами репертуарних державних театрів з усієї України, а й із мистецтвом театрів недержавної форми власності, що, своєю чергою, допомагало цим колективам знаходити свого глядача й тим самим заробляти кошти на власний розвиток.

Прикладом реклами місцевої влади стали численні фестивалі регіонального значення. Для покращення свого політичного іміджу влада міст фінансувала такі культурні заходи, а також залучала до співпраці місцеві бізнесові еліти, які надавали фінансову допомогу для проведення фестивалів. Прикладами таких регіональних фестивалів можна назвати «Східний ExPress» та Всеукраїнський театральний фестиваль «СвітОгляд» у м. Сєвєродонецьку Луганської області. Це давало глядачам зі сходу України можливість познайомитися з мистецтвом багатьох державних та недержавних театрів: «Київського національного академічного драматичного театру ім. І. Франка», «Дикого театру», театру «Колесо» з м. Києва, харківським незалежним театральним колективом «Театр 19» та іншими театрами (Український театр: шлях до себе…, 2018, с. 42). Окремо хочеться навести приклад Львівського фестивалю «LvivMozArt», створеного у 2017 році за ініціативою української диригентки О. Линів, підтриманого львівським головою А. Садовим та профінансованого міською владою м. Львова. Фестиваль став значною музичною та театральною подією не лише України, а й різних країн світу. Головною сценою цього свята музики та музичного театру стала сцена «Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С.

Крушельницької»; також було створено окрему сцену в історичному центрі Львова – із сучасною світловою апаратурою та скляним дахом, – яка стала не лише прикрасою міста, а й втіленням сучасного архітектурного мистецтва. Фестиваль дав змогу шанувальникам театрального оперного мистецтва заново познайомитися з великими українськими оперними композиторами М. Березовським та Д. Бортнянським.

У період з 2014 по 2019 рік посилюється взаємодія між українськими театрами та різноманітними міжнародними благодійними фондами й організаціями, робота яких була спрямована на підтримку українського театрального мистецтва. Завдяки підтримці фонду «Відродження» стало можливим проведення «ГОГОЛЬFESTу». «Британська рада в Україні» фінансує велику кількість оригінальних українських театральних проєктів – завдяки підтримці цієї організації протягом 4 років було створено 11 вистав. Також надавали допомогу в розвитку театрального мистецтва «Гете-Інститут в Україні», «Польський інститут у Києві», «Французький інститут в Україні», які фінансово підтримували створення авангардних вистав незалежних театрів. Завдяки співпраці українських театральних митців із цими поважними інституціями було створено вистави «Депеш Мод», «Ресторан "Україна"», «Внутрішнє переконання», «Каліки», «Антігона» та інші. Водночас митці Великобританії, Німеччини, Польщі змогли познайомитися з драматургічними творами сучасних українських драматургів – Н. Ворожбит, М. Курочкіна, С. Жадана (Український театр: шлях до себе…, 2018, с. 46–48).

У 2010–2019 роках в Україні швидкими темпами створюються також недержавні театри, які існували за моделлю «театру на паях», «приватної антрепризи» та «проєктної антрепризи». Знову хочеться звернути увагу на те, що в Законі «Про театри і театральну справу» держава брала на себе обов'язок підтримувати розвиток усіх видів театральних підприємств, чого знову ж таки не було зроблено. Недержавні театри, як і 100 років тому, змушені самостійно заробляти кошти та фінансувати свою діяльність завдяки доходам від продажу

квитків, власним коштам засновників театрів та грантовій підтримці благодійних організацій і фондів. Своєю чергою, в умовах ринкової економіки менеджмент цих колективів був більш гнучким у формах та видах реклами свого мистецтва, а завдяки невеликому складу працівників приватний капітал надавав певні благодійні внески на створення нових вистав. Однак великою проблемою всіх недержавних театрів стала оренда приміщень для показу спектаклів. Якщо антрепризи, створені відомими київськими театральними зірками для гастрольного показу спектаклів, не мали клопоту із заповнюваністю великих зал більшості провінційних міст через медійну пізнаваність акторів, то для маленьких місцевих недержавних театрів кошторис за оренду зал і сцени великих репертуарних стаціонарних державних театрів був непідйомним тягарем. Театральні колективи здебільшого були камерними, з невеликою кількістю шанувальників. Будинки культури різних міст і містечок здебільшого стали приватною власністю різних підприємців, які теж не надавали знижки на оренду зал. Таким чином безліч недержавних театрів були змушені створювати свої твори в непристосованих приміщеннях без професійної світлової та звукової апаратури, з незручними стільцями для глядачів. Для прикладу, один із найстаріших недержавних театрів м. Харкова – театр «Тимур» – був змушений працювати та показувати спектаклі в репетиційному приміщенні БК «Будівельник». Практично всі недержавні театри мали такі самі проблеми.

Але можна навести виняткову діяльність «Будинку актора ім. Л. Сердюка» в м. Харкові, що є унікальним театральним середовищем не лише в Харкові, а й по всій Україні. Ця громадська організація, підпорядкована НСТДУ, завдяки її директору Сергію Бичку змогла надати прихисток більшості незалежних театрів Харкова, що значно покращило популярність театрального мистецтва серед глядачів Харкова, а з іншого боку – стало одним із джерел фінансування самого «Будинку актора», який існує на принципах самоокупності та незначної фінансової підтримки міської влади. Завдяки

наявності двох сцен на 200 та 80 глядачів та виваженій фінансовій політиці керівництва щодо надання оренди «Будинок актора» зібрав під своїм дахом 28 незалежних театральних колективів міста, серед яких 3 дитячих театральних колективи, театр маріонеток, а також відомі по всій країні Народний театр абсурду «Горобчик», «Театр 19», ЦСМ «Нова сцена», авторський театр «Може бути» та інші. Така співпраця між громадською організацією та незалежними митцями уможливила показ у 2017 році 631 вистави, а у 2018 році – 637. Ця театральна локація стала улюбленою для багатьох шанувальників театрального мистецтва Харкова, а також створила конкуренцію між державними стаціонарними репертуарними театрами та незалежними театральними колективами, що позитивно вплинуло на розвиток театрального мистецтва міста (Полонський, Історія…, 2025, с. 93).

Вдалі приклади співпраці іноземних благодійних фондів та інституцій, що почали надавати грантову фінансову допомогу українським театрам на створення вистав як окремих мистецьких проєктів, прагнення українських громадян долучитися до демократичних країн Європейського Союзу, а також усвідомлення неспроможності держави задовольнити фінансові потреби театрального мистецтва спонукали українську владу створити нову інституцію, яка змогла б акумулювати бюджетні кошти, кошти благодійних організацій та приватних благодійників для фінансування значних проєктів, пов’язаних із розвитком мистецтва в Україні. Такою розподільчою організацією став Український культурний фонд (УКФ). Згідно з Указом Президента України та рішенням Верховної Ради України, 23 березня 2017 року набув чинності Закон України «Про Український культурний фонд». Згідно зі статтею № 3 цього закону, одними з основних видів діяльності УКФ є: «Надання інституційної підтримки, підтримка та розвиток проєктів у сфені культури та мистецтв…» (2017). Згідно із законодавством, УКФ став одним з інструментів фінансової підтримки театрів.

Якщо у перший рік роботи УКФ було виділено 156 мільйонів гривень, то вже у 2021 році бюджет Фонду становив близько 0,7 мільярда гривень. Згідно з даними офіційного інтернет-порталу Українського культурного фонду, за сім років ця установа надала фінансову грантову підтримку для організації та проведення:

- 38 театральних фестивалів (у тому числі найвідоміших – «ГОГОЛЬFEST», «Золотий Лев», «Мельпомена Таврії»);

- 14 лабораторій та мистецьких шкіл, пов'язаних із розвитком театрального мистецтва, створених завдяки наданим грантам;

- 6 театрів і театральних об'єднань у малих містах та селищах країни (зокрема «Театр ветеранів» у м. Бар Вінницької області);

- 32 вистав у державних і муніципальних театрах;

- 71 вистави незалежних театрів (у тому числі дитячих, інклюзивних, перформативних) (Український культурний фонд).

Особливо значущою є підтримка Фондом саме незалежних театрів. Надання грантів уможливило існування багатьох недержавних колективів і створення вистав, що стали подіями в театральному мистецтві України. Серед них можна назвати оперні вистави лабораторії сучасної опери «NOVA OPERA» – «Chornobyldorf» та «GAZ», створені Іллею Розумейком і Романом Григоровим, а також виставу «Самотнє сердечко» Харківського перформативного театру «Нафта».

У середньому грантова фінансова допомога на створення вистави становила близько 450 тисяч гривень, проте подеколи сягала понад 1 мільйон гривень. На окрему увагу заслуговує діяльність УКФ під час локдауну, спричиненого пандемією COVID-19. Завдяки фінансовій підтримці Фонду в період карантинних обмежень українські театри змогли створювати нові вистави у форматі окремих мистецьких проєктів та виплачувати заробітну плату. Поряд із підтримкою театрів УКФ підтримав і українського глядача: завдяки наданому гранту було створено інтернет-ресурс «Open Theatre». Ця

платформа дала українському глядачеві змогу переглядати відеозаписи вистав усіх театрів, які погодилися на співпрацю, завдяки чому зв'язок шанувальників театру з мистецькими колективами України не було втрачено. Варто зазначити, що з початком «гарячої фази» російсько-української війни діяльність УКФ суттєво скоротилася. Проте навіть у цих надскладних умовах і за значно менших фінансових ресурсів Фонд надав грантову підтримку семи театральним проєктам державних театрів та семи проєктам незалежних театрів на суму близько 10 мільйонів гривень.

Починаючи з березня 2020 року, Україна зіткнулася з пандемією COVID-19, що охопила весь світ. Пандемічні явища змусили українську владу запровадити карантинний режим і заборонити публічну діяльність усіх культурних, мистецьких та спортивних закладів через швидке поширення вірусу. Карантинні обмеження суттєво погіршили фінансовий стан країни, що негативно позначилося й на фінансовому становищі всіх театрів України. Заборона на публічний показ вистав значно скоротила фінансові можливості театрів для розвитку. Погіршився фінансовий стан навіть державних національних театрів. Якщо держава фінансувала цим закладам заробітну плату та сплачувала пов'язані з нею видатки, то витрати на сплату податків, комунальні платежі, обслуговування боргових зобов'язань перед банківськими структурами й постачальниками матеріалів, необхідних для створення нових вистав, а також на відшкодування вартості вже придбаних глядачами квитків тягарем лягли на менеджмент театральних закладів. Керівництво театрів було змушене скасувати всі надбавки до заробітної плати. За словами очільників Київського національного академічного театру оперети, Київського національного академічного драматичного театру імені І. Франка та Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, фінансові втрати театрів становили відповідно 10 мільйонів, 4 мільйони та 4,5 мільйони гривень на місяць (Вергеліс, Всесвітній…, 2020).

Ще складнішим було становище театрів, підпорядкованих окремим обласним та місцевим громадам. Через недоотримання бюджетних асигнувань з боку урядових інституцій обласна й місцева влада суттєво скоротила і без того незначне фінансування театральних організацій. У більшості міст театральні працівники були змушені брати відпустки за власний рахунок або переходити на скорочений робочий тиждень. Це призвело до значного зменшення заробітної плати та затримок у її виплаті на кілька місяців. У червні 2020 року карантинні вимоги було послаблено. Усю територію України поділили на зони поширення хвороби – зелену, жовту, помаранчеву та червону. У зеленій та жовтій зонах Міністерство культури дозволило відновити публічну роботу театральних закладів за умови заповнення глядацьких залів не більш ніж на 50 відсотків; у помаранчевій – за присутності не більш ніж 100 глядачів у залі. Театри в межах червоної зони дозволу на відновлення роботи не отримали. З огляду на кризовий фінансовий стан закладів культури та інших підприємств креативної індустрії уряд ухвалив закон, що дозволяв зменшити для них окремі податкові навантаження та надавав податкові пільги зі сплати орендної плати за приміщення, в яких розташовані заклади креативної індустрії (зокрема й театральні організації).

На початку 2021 року карантинні обмеження в Україні зберігалися. Упродовж цього періоду уряд кількаразово запроваджував повну заборону на роботу театральних закладів. Більшість українських театрів перебувала у вимушеному простої, що ще більше послаблювало їхній фінансовий стан. Так, директор – художній керівник Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької Василь Вовкун повідомив, що за 2020–2021 роки через карантинні обмеження збитки театру становили 22 мільйони гривень; директорка – художня керівниця Одеського академічного українського музично-драматичного театру імені В. Василька Юлія Півоварова повідомила про збитки в розмірі 2 мільйонів гривень (Гонченко, 2020).

Окремо варто згадати негативні явища у фінансуванні харківських обласних театрів під час карантинних обмежень, які набули широкого розголосу в мистецькій спільноті не лише Харкова, а й усієї України. Обласні театри утримуються коштом обласних та місцевих бюджетів. З огляду на скорочення доходів обласна влада на сесії від 11 березня 2021 року зменшила і без того незначне, порівняно з іншими великими містами України, фінансування театрів учетверо: з 207 мільйонів до 54 мільйонів гривень, мотивуючи це надмірно високою заробітною платою працівників відомих стаціонарних колективів. Таке ставлення до театральної галузі обурило харківських митців і спонукало їх вийти на акцію протесту під назвою «Де мої 16 тищ». Під час акції через місцеві та всеукраїнські ЗМІ працівники театрів оприлюднили інформацію про постійні затримки заробітної плати, невиконання зобов'язань щодо підвищення оплати праці в закладах зі статусом «академічний» та скорочення фінансування, що негативно впливало на творчу діяльність. Лише розголос у ЗМІ змусив обласну владу Харкова розпочати конструктивний діалог із митцями та виконувати свої безпосередні обов'язки щодо фінансування театрального мистецтва міста (Holos fm, 2021).

Ще складнішим під час карантинних обмежень був фінансовий стан недержавних театрів України. Якщо державні та муніципальні театри, хоч і зі значними скороченнями, усе ж отримували фінансування з боку влади, то недержавні розглядаються як звичайні комерційні підприємства, а тому жодної державної підтримки не отримали (за винятком надання грантів окремим незалежним театрам на створення проєктів). Орендна плата, комунальні послуги, сплата податків та заробітної плати змусили деякі театри припинити діяльність. Навіть у Києві, де доходи театрів, зокрема й недержавних приватних антрепризи, вищі, порівняно з іншими містами України, недержавні колективи фактично не змогли б самотужки пережити часи заборони на діяльність. У цей період витримати надважкі умови простою їм допомогла лише підтримка українських глядачів. За словами керівника Театру на Михайлівській Віталія

Кіно, театр був змушений звернутися до глядача із закликом «купи квіток – врятуй театр», і саме завдяки донатам зміг пережити фінансову кризу. Керівниця найвідомішого недержавного «Дикого театру» Ярослава Кравченко також зазначила, що театр був змушений суттєво скоротити штат та оголосити продаж квитків з відкритою датою. Було знайдено нетрадиційні способи поліпшити фінансовий стан театру – аукціонні продажі пам'ятних речей з вистав і сувенірної продукції команди «Дикого театру». Іншими джерелами фінансування стали благодійна діяльність шанувальників та платний показ вистав в онлайн-форматі через ZOOM-конференцію (Вергеліс, Всесвітній…, 2020).

Якщо у 2019 році всі театри України створили понад 687 вистав, то під час карантинних обмежень, спричинених COVID-19, у 2020 та 2021 роках кількість прем'єр скоротилася відповідно до 352 та 402. Карантинні обмеження було скасовано наприкінці 2023 року, проте, починаючи з 24 лютого 2022 року, Україна та театральна індустрія зіткнулися зі значно складнішими викликами через неспровоковану агресію російської федерації, повномасштабним вторгнення російських військ на територію України та початок «гарячої фази» російсько-української війни.

Від перших ракетних ударів, які держава-агресорка завдала по Україні вранці 24 лютого 2022 року, усі громадяни почали жити в парадигмі воєнного часу. Світогляд людей докорінно змінився; разом із усією країною змінилося й життя українського мистецтва. У державі було оголошено воєнний стан. Швидке просування військ противника углиб України змусило мільйони громадян переселятися за кордон і в тилові західні області. Театральні працівники, усвідомлюючи, що їхній вчинок здатен підтримати багатьох людей і подати приклад, уже за кілька днів стали волонтерами – добровільними помічниками українських військових. Діячі мистецтва розпочали зворотне фінансування військових із підрозділів територіальної оборони та діючих військових частин власним коштом. Зусиллями театральних працівників

організовано постачали їжу, воду, теплий одяг і все необхідне для оборони Києва, Харкова, Сум, Чернігова, Миколаєва, Одеси. Видатна українська акторка Ада Роговцева влаштувала у власній квартирі волонтерський хаб, де військові могли відпочити, випрати речі та прийняти душ. Акторка приватних театрів і діячка шоубізнесу Дар'я Астаф'єва пішла працювати в їдальню, де готувала їжу для захисників. У Львові, Івано-Франківську, Чернівцях, Вінниці, Тернополі, Ужгороді будівлі театрів перетворилися на шелтери, де тимчасово переміщені особи, що тікали від зони бойових дій, могли перепочити кілька днів. У більшості театрів костюмерні цехи стали майстернями, в яких працівники на волонтерських засадах виготовляли одяг для потреб військових (Пахарчук & Полонський, 2023, с. 11).

У Харкові, який від перших днів бойових дій через близькість до кордону з рф жорстоко потерпав від постійних обстрілів, понад 150 тисяч мешканців були змушені переселитися до метрополітену. Саме в харківському метрополітені почав давати вистави колектив Харківського академічного театру ляльок імені В. Афанасьєва. На кожній станції актори показували вистави для маленьких дітей, підтримуючи їх та батьків у важкі перші місяці активних бойових дій. Згодом до акторів театру ляльок на тих самих волонтерських засадах долучилася частина колективу ХНАТОБ імені М. В. Лисенка.

У перші місяці війни театральне мистецтво України зазнало великих втрат. Через обстріли було пошкоджено приміщення ХНАТОБ імені М. В. Лисенка, фасади Харківського театру ляльок, корпуси ХНУМ імені І. П. Котляревського, Миколаївського академічного художнього драматичного театру, приміщення Національного академічного музично-драматичного театру імені М. Щепкіна в Сумах; на тимчасово окупованих територіях залишилося приміщення театру в Сєвєродонецьку Луганської області; важкі випробування під час окупації та після звільнення пережили колектив і будівля Херсонського музично-драматичного театру імені М. Куліша. Жахливою подією та проявом геноциду українського народу стало цілеспрямоване руйнування авіацією

загарбників приміщення Донецького академічного обласного драматичного театру в Маріуполі, де знайшли прихисток понад 600 осіб – жінок, дітей та людей похилого віку. У 2023–2025 роках до цього «чорного» списку втрат українського театрального мистецтва додалися значні пошкодження від влучання ракет у будівлі Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка та Харківського ТЮГу.

У перші місяці війни театральні діячі стали рупором української культури. Через різноманітні соціальні мережі відомі актори, режисери та художні керівники театрів інформували колег і людей з усього світу про жахливі події, що відбувалися в Україні внаслідок нападу рф. Голова НСТДУ та керівник київського осередку НСТДУ Борис Струтинський і Олексій Кужельний оприлюднили у Facebook таке повідомлення: «Фашистська Росія напала на мирну Україну і хоче знищити нашу незалежність… Ми, українці, звертаємося до вас говорити правду світові, своїм урядам, виступати на ефірах і закликати всіх до підтримки України!! Це – загроза для всього цивілізованого світу, це загроза чи бути Європі, чи ні?» (Пахарчук & Полонський, 2023, с. 12).

Водночас саме в інтернет-просторі розпочалася творча робота театральних закладів України. Було зроблено аудіозаписи нових драматичних творів і казок для дітей, створено перші моновистави, в яких актори рефлексували над подіями війни. З березня відновили професійну діяльність театри західних областей України. Перші вистави стали рефлексією над подіями війни, а всі доходи від їх показу спрямовували на допомогу ЗСУ, вимушеним переселенцям та волонтерські потреби.

У квітні вийшло розпорядження Міністерства культури про можливість відновлення творчої діяльності в тих театрах, де дозволяла ситуація та були наявні укриття. Саме тоді відродилася діяльність більшості київських театрів, усіх театрів західних областей, а згодом – у Дніпрі, Одесі, Сумах та Чернігові. Театральні заклади, які в мирний час працювали в умовах конкуренції, у скруту простягнули одне одному руку допомоги. Так, у будівлі Київського

національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки відновив роботу Київський національний академічний драматичний театр імені І. Франка. Своїми виробничими потужностями поділилися також театральні заклади Львова, Івано-Франківська, Вінниці, Хмельницького, Чернівців, Ужгорода й Луцька з театрами, що були змушені евакуюватися з небезпечних прифронтових та окупованих міст України. При цьому, попри брак фінансування, театри всіх форм господарювання розпочали діяльність зі створення нових вистав, особливістю більшості яких став жанр документальної вистави. Твори нових українських драматургів – Наталки Ворожбит, Сашка Брами, Дмитра Захоженка – посіли гідне місце в репертуарі більшості театрів України. Саме цей жанр як рефлексія над початком повномасштабної війни привернув увагу багатьох іноземних благодійних фондів та грантодавців, які профінансували поїздки українських митців на значні театральні фестивалі країн Європи.

Ентузіазм українських театральних діячів уможливив – практично без фінансового забезпечення – створення унікального мистецького прецеденту, неможливого в мирний час: заснування нового театру. Саме так у Львові молодий український режисер Артем Вусик створив театр «Варта», об'єднавши акторів, яким удалося виїхати з прифронтових міст та евакуюватися з тимчасово окупованих територій. Упродовж двох років цей незалежний недержавний театр залишався одним із провідних театральних колективів Львова.

У перші місяці війни уряд перенаправив усі вільні фінансові потоки на оборону країни. Кошти з бюджету УКФ було спрямовано на посилення обороноздатності держави, тож уперше за чотири роки свого існування Фонд, замість виділення коштів на мистецькі проєкти, сам був змушений просити допомоги в інших благодійних організацій. Варто зауважити, що й Міністерство культури фінансувало діяльність театрів у режимі суцільної економії. Однак театральний менеджмент уже мав практичні навички роботи в

складних фінансових умовах, набуті під час локдауну в період пандемії COVID-19. Було застосовано нові моделі фандрейзингу. Зокрема, оновилися офіційні сайти більшості театрів – вони стали інформативними та яскравими, на них з'явилися репертуар, афіша, фоторепортажі з вистав, звіти про благодійні заходи за участі театру, а також можливість придбати квитки через інтернет-касу, коли глядач, не виходячи з дому, може побачити ціну, обрати зручні ряд і місце та отримати інформацію про наявність укриттів. Театральний менеджмент почав активно послуговуватися соціальними мережами, розміщуючи в них короткі відомості про вистави, рекламні відеокліпи з фрагментами вистав, інтерв'ю із зірками-учасниками та матеріали про важливі події адміністративно-творчої роботи театрів: гастролі, фестивалі, участь у благодійних заходах на підтримку збройних сил та інших соціально значущих ініціативах. Саме так більшість шанувальників театрального мистецтва в Києві дізналася про нову виставу Київського національного академічного драматичного театру імені І. Франка режисера Івана Уривського «Кар'єра Артура Уї, якої могло не бути» за твором Б. Брехта та про виставу Київського національного академічного Молодого театру режисерки Тамари Трунової «Саша, винеси сміття» за твором Н. Ворожбит. Також саме через соціальні мережі більшість глядачів дізналася про повну відмову створювати вистави російською мовою. Усі ці чинники суттєво вплинули на відновлення роботи театрів в Україні та поклали початок унікальному явищу – так званому «театральному буму».

Передусім слід окреслити основні чинники українського «театрального буму»: швидка реакція театрального мистецтва на трагічні події початку повномасштабної війни; патріотичні вчинки театральних митців, що стали взірцем для багатьох українських громадян; перетворення театру на своєрідний «психологічний профілакторій», який надає глядачеві змогу або відпочити від власних страхів, спричинених війною, або через перегляд вистави сформулювати власні думки та виробити особистий алгоритм життя у складних

умовах; можливість не бути лише стороннім спостерігачем подій на сцені, а стати співучасником завдяки феномену театрального мистецтва творити «тут і зараз»; перетворення театру на місце зустрічі людей зі спорідненим світоглядом та естетичними потребами, тобто можливість вийти за межі власного помешкання й долучитися до культурного життя, яке існувало до війни; відносно невисока ціна квитків, що є важливим чинником у задоволенні естетичних потреб глядачів; утома від постійних негативних новин та явищ, що об'єктивно трапляються щодня під час війни; невдалий і одноманітний підбір телепрограм на всіх каналах українського телебачення; фактична відсутність національного кіновиробництва та національного кінопрокату; утома від іноземних кінофільмів, які останніми роками мали переважно розважальне спрямування (фентезі, екранізації коміксів тощо).

Патріотизм українських глядачів, повага до вчинків театральних митців, прагнення задовольнити естетичні потреби та долучитися до національної культури дали театрам змогу подолати фінансову скруту й збільшити доходи від основної діяльності.

Завдяки так званому «театральному буму» в більшості театрів України відбулися практично революційні зміни в дохідній частині їхньої діяльності. Надзвичайна зацікавленість театральним мистецтвом зумовила зростання доходів усіх театрів, що фінансуються з Держбюджету України, та більшості театрів, підпорядкованих місцевим громадам. У творчій роботі більшість колективів відійшла від документальної драматургії 2022 року й звернулася до переосмислення української та світової драматичної класики. Як висловився головний режисер Київського національного академічного драматичного театру імені І. Франка Дмитро Богомазов в інтерв'ю Радіо Культура: «Театр не має бути про те ж саме, про що й телевізор. Функція театру зараз скоріше розрадча. Глядач саме цього і потребує» (Пахарчук & Полонський, 2023, с. 15). Саме у 2023 році на сценах театрів з'явилися вистави, які й донині дають значну частину прибутків: НАДТ імені І. Франка – «Конотопська відьма»; КНАТ

оперети – «Тигролови» та відновлений показ відомого американського мюзиклу «Скрипаль на даху»; КНАД Молодий театр – «Кабаре», «Шафа»; Львівський НАТОБ імені С. Крушельницької – «Тіні забутих предків»; Київський АДТ на Подолі – «Сто тисяч»; Київський академічний театр драми і комедії – «З цією виставою щось не так», «На*l*t»; Львівський НАУДТ – «Буна», «Сватання на Гончарівці» та багато інших. На другий рік повномасштабної війни театри України створили понад 350 прем'єр.

Порівняно з 2022 роком, у 2023 році збільшилося фінансування національних театрів з коштів Держбюджету України (дод Ж).

Завдяки значному зростанню попиту на театральне мистецтво серед українських глядачів, національні театри змогли збільшити власний прибуток у 2023 році порівняно з 2022 роком (дод. И).

Аналіз позитивних показників дає змогу констатувати, що оновлений репертуар театрів та омолодження режисерського складу позитивно вплинули на їхню діяльність. Так, у 2023 році змінився топ-менеджмент Львівського НАДУТ імені Лесі Українки: театр очолив молодий режисер Максим Голенко, який оновив репертуар й зробив театр привабливішим для глядача. Значне зростання доходів київського НАДТ імені І. Франка зумовлене запрошенням молодих режисерів і створенням унікальної вистави «Конотопська відьма» режисера Івана Урівського. Ця вистава вже впродовж трьох років є беззаперечним лідером за показниками доходів серед усіх театрів України. Її феноменальний успіх у глядачів і донині вражає митців та науковців. Чи не вперше в історії українського театрального мистецтва квитки на виставу стали предметом перепродажу: спекулянти пропонували їх на 200–300 відсотків дорожче, ніж у касах театру. Саме цей ажіотаж уперше змусив театр реалізовувати квитки не лише через інтернет-касу, а й персоніфікувати їх продаж через державний інтернет-портал «Дія». За словами директора-художнього керівника театру Михайла Захаревича, за бюджету вистави в 385 тисяч гривень, «Конотопська відьма» за 25 показів у 2023 році додала до

доходів театру 5,8 мільйона гривень, тоді як усі інші вистави за місяць (44 вистави) принесли 5,3 мільйона гривень прибутку (Кузьменко, 2023). Саме ця вистава дала театру змогу провести справжній експеримент: під час благодійних показів задля збору коштів на потреби ЗСУ театральний менеджмент підвищив ціну квитків до рівня прибутковості – 5000 гривень. За такої ціни аншлаг у театрі не зменшився, що дало змогу театральному менеджменту в столиці та більшості регіональних театрів підвищити власні ціни на квитки й суттєво збільшити прибутки за умов скорочення фінансової підтримки з Державного бюджету та бюджетів громад. Завдяки благодійним показам вистави у 2023 році театр зміг акумулювати й передати на потреби ЗСУ 1,6 мільйона гривень та ще 450 тисяч гривень на потреби лікарні «Охматдит» (Кузьменко, 2023).

Значні прибутки київського НАДТ імені Лесі Українки зумовлені повною відмовою від роботи мовою країни-агресорки, цілковитим оновленням репертуару та зміною менеджменту театру. Саме «голосування» глядачів власними коштами дало театрові розуміння обраного мистецького шляху.

Водночас можна констатувати, що незначні показники прибутку ХНАТОБ імені М. В. Лисенка зумовлені близькістю до зони бойових дій та неможливістю створювати вистави на власній сцені.

Така зацікавленість театральним мистецтвом підвищила показники доходів не лише в театрах зі статусом «національний». За даними онлайн-сервісу перевірки компаній YouControl, у 2023 році свої показники прибутків змогли поліпшити й театри, підпорядковані місцевим громадам (дод. К).

Варто привернути увагу до експерименту, проведеного під час благодійних заходів у НАДТ імені І. Франка. Упродовж кількох років держава покривала до 90 відсотків потреб театрів. Це була свідома політика, за якої театральне мистецтво розглядалося як рупор влади та важливий чинник пропаганди державного устрою. Однак від перших років Незалежності України (1991) театр утратив прискіпливу увагу влади. Відсутність цензури, повна

автономія у виборі репертуару та можливість гучно, засобами творчості, висловлювати думки, що не збігалися з позицією влади, зробили театральне мистецтво непридатним для пропаганди тих чи інших політичних сил, які перемагали в боротьбі за владу. До цього додалися форс-мажорні обставини: тривала фінансова криза в країні, локдаун унаслідок пандемії коронавірусної хвороби та початок повномасштабної війни. Постійне скорочення фінансування театрального мистецтва непокоїло керівництво державних театрів усіх форм підпорядкування.

Варто зазначити, що театри, які фінансуються з бюджетів обласних і місцевих громад, також відчули скорочення фінансування з боку місцевої влади. Отже, експеримент у київському НАДТ імені І. Франка дав театральному менеджменту змогу розробити стратегію поступового підвищення цін на квитки саме під час «театрального буму» й у такий спосіб забезпечити театри фінансуванням завдяки власній мистецькій діяльності. У 2023 році, за словами директора-художнього керівника НАДТ імені І. Франка Михайла Захаревича, фінансова підтримка театру скоротилася до 70 відсотків, проте, попри це, театр зміг самостійно отримати дохід, наведений у таблиці (Кузьменко, 2023).

У 2024 році тенденція до зростання доходу від основної діяльності найкращих театральних організацій України збереглася. Це відбулося завдяки сталому глядацькому попиту на театральне мистецтво. Практично всі театри, що показали дохід у 2023 році, упевнено продовжили роботу та створення нових вистав. Відбулася зміна керівництва в низці найвідоміших театрів: директором-художнім керівником Національного академічного драматичного театру імені І. Франка став відомий актор цього театру Євген Нищук. Завершилася епоха видатного очільника театру Михайла Захаревича, який передав заклад у стані значного творчого та фінансового піднесення новому поколінню театрального менеджменту. Ця подія ще більше позитивно позначилася на глядацькому попиті, що свідчить про привабливість

театрального мистецтва як галузі, здатної приносити не лише естетичне задоволення, а й фінансовий прибуток. Високі показники доходів у 2024 році продемонстрували також театри Львова та Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені І. Франка. Можна впевнено констатувати, що стратегія розвитку, опанована театрами на початку вторгнення, повністю себе виправдала. Вихід театрів в інтернет-простір і соціальні мережі долучив до лав прихильників театрального мистецтва молоду частину населення України, а численні відверті розмови з потенційними глядачами в інтерв'ю різноманітним ЗМІ сформували новий тренд – акторів-брендів і режисерів-брендів театру. Такими акторами-брендами стали Євген Нищук, Богдан Бенюк, Наталя Сумська, Михайло Кукуюк, Олександр Рудинський, Андрій Ісаєнко, Олеся Жураківська, Анна Саліванчук, Ірма Вітовська, Петро Мага із Києва, Олексій Гнатковський, Ольга Комановська з Івано-Франківська, Антон Жиляков, Роман Жиров, В'ячеслав Гіндін із Харкова та багато інших акторів із різних міст України, які завдяки своєму талантові й упізнаваності стали власними брендами та одним із чинників, що поліпшили доходи їхніх театрів. Те саме стосується й режисерів: Дмитро Богомазов, Максим Голенко, Оксана Дмитрієва, Давид Петросян, Іван Уривський, Ростислав Держипільський, Тамара Трунова стали митцями, які підвищують глядацький попит незалежно від театрів, з якими співпрацюють. І знову саме глядацький попит дав театрам змогу поліпшити фінансовий стан. Феноменальний успіх у глядачів мали мюзикли «Чикаго» та «На русалчин Великдень» у Київському національному академічному театрі оперети, «Паромник» і «Блискуча ідея» в НАДТ імені Л. Українки, «Процес» у КАДТ на Подолі, «Марія Стюарт», «Слуга двох панів» і «Тартюф» у НАДТ імені І. Франка, – що дало театрам змогу впевнено працювати й інвестувати в нові постановки. Водночас у 2024 році жодна вистава не зрівнялася з феноменом «Конотопської відьми», завдяки якій театр почали залюбки запрошувати не лише на міжнародні театральні фестивалі, а й іноземні антрепренери. Таке становище київських театрів і театрів західних

областей України дало змогу оновити обладнання, створити нові майданчики (сцена «Під химерами» в КНАДТ імені І. Франка, що стала третьою сценою театру), здійснити ремонти будівель (будівництво нового входу з ліфтом і створення безбар'єрного середовища для людей з інвалідністю в театрі на лівому березі Дніпра) та значно оновити професійне театральне обладнання.

Водночас уперше за останні роки театральний менеджмент почав відкрито обговорювати проблеми, що можуть постати перед театральним мистецтвом у майбутньому. Через скорочення фінансової підтримки театри змушені вдаватися до практик фандрейзингу, які давно існують у недержавних та іноземних театрах більшості країн світу: пошуку благодійників, приватних інвесторів і спонсорських організацій. Директор-художній керівник НАДТ імені І. Франка Євген Нищук в інтерв'ю телеканалу «Дім» повідомив, що фінансова підтримка театру становить 63 відсотки витрат на заробітну плату. Решту витрат – близько 2 мільйонів гривень на місяць – покладено на сам театр; крім того, театр власним коштом сплачує комунальні послуги (близько 4 мільйонів гривень на місяць) і виділяє кошти на створення нових постановок (Ціни на квитки, рівень зарплат…, 2024). В іншому інтерв'ю на YouTube-каналі «OK TALK» він уперше відкрито порушив питання роботи театру за умов повного припинення державного фінансування (OK TALK. Євген Нищук…, 2025).

Саме у 2024 році питання функціонування театрів без фінансової підтримки влади вперше набуло актуальності й вийшло за межі суто теоретичних наукових дискусій театральних митців. Варто зауважити, що так званий «театральний бум» міг відбутися в Україні під час повномасштабної російсько-української війни лише в більш захищених містах і тилових областях країни. Однак для об'єктивного розгляду питання впливу фінансування на розвиток театрального мистецтва необхідно звернути увагу на діяльність театрів у прифронтових містах сходу та півдня України. Як уже зазначалося в цьому дослідженні, театральні заклади цих міст серйозно постраждали від

бомбардувань і ракетних обстрілів з боку країни-агресорки. Проте після деокупації більшості територій упродовж 2022–2023 років державні театри всіх форм підпорядкування знову почали працювати, усвідомлюючи свою важливість для відновлення нормального життя мешканців Одеси, Миколаєва, Сум, Запоріжжя, Дніпра. Місцева влада, попри всі труднощі життя прифронтових міст, теж почала фінансово підтримувати театральні організації та сприяти створенню безпечних середовищ для відновлення творчої діяльності. Окрема ситуація склалася в Харкові. Місто, яке по праву вважається одним із культурних центрів України, упродовж останніх років утратило можливості для розвитку мистецтва. Такий стан зумовлений кількома чинниками: географічний чинник. (друге за площею та кількістю мешканців українське місто розташоване близько до кордонів рф, що унеможливлює безпечну роботу мистецьких закладів без значної допомоги місцевої та центральної влади); внутрішньополітичний чинник (небажання влади приділити увагу проблемам харківських театрів призвело до фактичної деградації виробничої діяльності одних із найвидатніших театрів України).

Якщо з географічним чинником усе зрозуміло, то проблемам політичного характеру, які унеможливили нормальну роботу театрів Харкова, варто приділити більше уваги. Театральне мистецтво Харкова представлене закладами, що утримуються з кількох джерел: Харківський національний театр опери та балету імені М. В. Лисенка – коштом Державного бюджету України; Харківський академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Харківський академічний драматичний театр імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (до повномасштабного вторгнення – ХАРДТ імені О. С. Пушкіна), Харківський академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, Харківський академічний театр музичної комедії, Харківський театр для дітей та юнацтва – коштом обласного бюджету; понад 30 театрів, створених за моделлю приватної антрепризи, два студентські навчальні театри-студії при театральному

факультеті ХНУМ імені І. П. Котляревського, дитячі театри-студії при палацах дитячої та юнацької творчості.

Як і всі театри України, харківські болісно пережили карантин, під час якого було заборонено публічний показ вистав. Після початку повномасштабної війни у 2022 році театри, виявляючи патріотизм, працювали на волонтерських засадах: проводили вистави для мешканців міста в метрополітені, який став бомбосховищем і тимчасовим житлом для понад 150 тисяч городян, а також давали концерти для військових. Уже у 2023 році, коли ЗСУ практично повністю звільнили Харківську область від загарбників, театри почали відновлювати діяльність у власних приміщеннях. На той час у місті працювало понад 18 театральних колективів. Однак у березні 2023 року за директивою Харківської обласної військової адміністрації під час засідання обласної ради вийшло розпорядження про заборону діяльності театрів через небезпеку та відсутність безпечних приміщень для показу вистав. Працівники ХНАТОБ завдяки фінансуванню з Державного бюджету змогли облаштувати невелике приміщення для роботи в напівпідвалі будівлі театру під назвою «Loft Stage» приблизно на 150–170 глядацьких місць і відновити концертну діяльність частини трупи. Інша частина трупи впродовж 2022–2024 років перебувала в гастрольних поїздках країнами Західної Європи з місією розповісти засобами мистецтва про жахливі події в Україні. Інші муніципальні театри, що утримуються обласною громадою, отримали фінансування в обсязі 100 мільйонів гривень. Утім, ці кошти переважно пішли на оплату комунальних платежів і податків. Уже в середині 2023 року, за словами головної режисерки ХАДТ ляльок Оксани Дмитрієвої, працівникам театрів почали скорочувати заробітну плату. Театри почали значно скорочувати штат. Через заборгованість творча частина працівників була змушена шукати працевлаштування в інших театрах країни або виїжджати за кордон.

Після звернень театральних працівників до Харківської обласної військової адміністрації було отримано дозвіл на роботу всіх без винятку

театрів міста в десяти локаціях, серед яких – підвальне приміщення ресторану, підземний паркінг великого торгівельного комплексу, внутрішній дворик театру, безпечне приміщення, облаштоване коштом шанувальників театрального мистецтва, та єдине пристосоване приміщення театрально-концертного залу, що належить Харківській обласній раді. За приблизними підрахунками автора цього дослідження, усі зали, в яких дозволено публічний показ вистав діючих театрів Харкова, налічують 1300 глядацьких місць – тобто менше, ніж у двох будівлях звичайних репертуарних театрів. Репертуар театрів, що змушено розділили майданчики з колегами, суттєво скоротився. Через обмежений простір театри почали створювати камерні вистави із залученням лише невеликої кількості акторів.

2024 рік ще більше погіршив ситуацію. Уперше склалася безпрецедентна для сучасного театрального мистецтва ситуація, коли влада, з одного боку, фактично заборонила роботу театрів, а з іншого – удвічі скоротила їхнє фінансування, до 55 мільйонів гривень, аргументуючи це тим, що комунальні підприємства, які не працюють, за законодавством не повинні отримувати фінансування. За словами головного режисера ХДАУД театра імені Т. Шевченка Степана Пасічника, орендна плата за показ однієї вистави становила 30 тисяч гривень, яку театри змушені сплачувати самостійно за ціни квитків 400 гривень. Тобто, через нульові прибутки театри опинилися на межі виживання. Нерозуміння обласними очільниками того, що українське мистецтво є також зброєю під час повномасштабної війни, призвело до того, що, за словами О. Дмитрієвої та С. Пасічника, заробітна плата акторів і працівників муніципальних театрів Харкова становила лише 3 тисячі гривень на місяць, та й ту виплачували із затримками. Частина трупи була змушена перетворитися на пересувний театр, щоб заробити кошти на погашення заборгованості із заробітної плати перед іншими працівниками (Задорожна, 2025).

Іншим негативним явищем стало те, що з 2022 року до першої половини 2025 року театрам Харкова не надавали статусу «критично важливого підприємства». Більшість працівників-чоловіків було мобілізовано до лав ЗСУ. Таким чином театри втратили 60 відсотків своїх колективів. За словами Оксани Дмитрієвої, більшість вистав театр був змушений переробити під жіночу частину трупи через цілковиту відсутність акторів-чоловіків. Занепокоєний таким становищем топ-менеджмент театрів наполіг на зустрічі з посадовцями адміністрації, під час якої голова Харківської обласної ради зробив доволі цинічну заяву: «Зменшення акторського складу не повинно загрожувати існуванню культурної сфери регіону» (Колесніченко, 2025). За словами головного режисера ХДАУДТ імені Т. Шевченка Степана Пасічника, чоловіча частина трупи театру станом на 2025 рік виглядає так: «Скажу так: молодих акторів-хлопців, які тягнуть увесь репертуар, у нас на сьогодні лише двоє, акторів середнього покоління, це 40+ –один. Тобто трупа не відбудована. Мають у театрі бути певні покоління, які передають ролі, а ми маємо ось такий віковий дисбаланс» (У Харкові пройшов благодійний вечір…, 2025). Можна лише уявити, як працювали б театри Києва, Львова, Івано-Франківська без зіркового складу акторів-чоловіків. Через розголос у ЗМІ та соціальних мережах про фактичне знищення театрального мистецтва Харкова колеги з інших театрів України почали акції допомоги харківським акторам. Так, більшість театрів ляльок, що входять до асоціації UNIMA, передали одноденні доходи на підтримку акторів ХДАТ ляльок; на початку 2025 року в соціальних мережах поширювалися звернення до ХОВА про важливість театрального мистецтва від видатних акторів – Олега Стефана, трупи Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, Римми Зюбіної, Ірми Вітовської, Олексія Гнатковського, Анатолія Хостікоєва та інших зірок українського театру. У відповідь на такий розголос харківський міський голова І. Терехов заявив про підтримку театрів через скасування сплати за комунальні послуги, хоча театри підпорядковані обласній раді й не фінансуються з

міського бюджету. Той самий розголос змусив ХОВА надати статус «критично важливого підприємства» чотирьом із п'яти муніципальних театрів. Водночас замість консолідованого вирішення проблеми керівник зробив іще одну цинічну заяву: «Відповідальність за розподіл фінансової підтримки у ХОВА покладають на керівників театрів, та нагадують, що вони мають змогу шукати фінансування у благодійних фондах, грантових програмах тощо» (Шевченко, 2024).

Водночас дивує відсутність реакції з боку керівництва НСТДУ. Саме ця організація в установчих документах наголошує на важливості сприятливих умов для роботи українських акторів і на сприянні розвиткові театрального мистецтва України. Однак жодної заяви про несприятливі умови роботи акторів у Харкові від спілки не пролунало. Другим прикрим явищем є ставлення Міністерства культури до ситуації, що склалася в мистецьких закладах міста. На початку 2025 року, коли приховувати реальний стан справ стало неможливо через розголос у ЗМІ, відбулася конференція очільників харківських театрів із заступницею міністра культури та стратегічних комунікацій Г. Григоренко. Міністерство, що відповідає за політику й розвиток українського мистецтва, надало невдалу пораду – шукати партнерів і майданчики в інших областях задля заробітку (Колесниченко, 2025). Безперечно, Міністерство культури безпосередньо не відповідає за фінансування муніципальних театрів. Однак, окрім політичної функції, що уможливлює розвиток української культури та мистецтва, Міністерство виконує й регуляторну функцію, яка полягає в забезпеченні та контролі нормальної роботи закладів культури й мистецтва, до яких належать не лише національні, а й муніципальні та недержавні театри.

На жаль, патерналістська політика обласної влади в Харкові призвела до того, що великі репертуарні театри були змушені звернутися до громадян із закликом про допомогу в облаштуванні безпечних середовищ для публічного показу вистав. Саме завдяки волонтерській підтримці містян замість гардеробів у ХАДТ імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та ХДАУД театр імені Т. Шевченка

було створено сцени-укриття на 80 глядацьких місць, де колективи почали грати вистави. Менші муніципальні театри й надалі змушено орендували приміщення або створювали вистави на власному подвір'ї (літня сцена ХАДТ ляльок імені В. А. Афанасьєва). Унікальним прикладом фінансової підтримки з боку шанувальників театру стало й будівництво сцени-укриття «Art Area» для роботи недержавних театрів «Тимур» і «Може бути».

Попри всі зазначені обставини, харківські театри продовжили роботу й досягли значних творчих успіхів. Вистава театру ляльок «Жираф Монс» стала справжнім відкриттям не лише для українських глядачів – вона здобула перші місця на багатьох європейських театральних фестивалях. За підтримки УКФ у ХНАТОБ імені М. В. Лисенка відбулася прем'єра сучасної української опери-кабаре молодого композитора Золтана Алмаші «ТГШ. Подорож у часі»; за сприяння колективу НАДТ імені І. Франка кияни змогли познайомитися з видатною авангардною виставою театру імені Т. Г. Шевченка «Шевченко 2.0». Окремо варто відзначити значний успіх незалежного харківського театру «Нафта»: його вистава «Веселка на Салтівці» у 2024 році здобула перше місце театральної премії «Гра», а режисер театру Артем Вусик отримав премію імені Леся Курбаса.

У 2025 році тенденція до скорочення фінансування українських театрів продовжилася. Національні театри недоотримали понад 100 мільйонів гривень; недоотримали фінансування й театри, що утримуються місцевою владою. Проте через продовження «театрального буму» в більшості міст центральних і західних областей України це поки що суттєво не позначилося на роботі театрів. Завдяки новим формам фандрейзингу у видатних театрах Києва було створено вистави, що стали бестселерами як у творчому, так і у фінансовому сенсі. Режисер Давид Петросян поставив у НАДТ імені І. Франка виставу «Макбет»; уперше за 20 років повернувся в Україну режисер Андрій Жолдак і створив у НАДТ імені Л. Українки виставу «Дім»; у театрі на лівому березі Дніпра відбулася прем'єра вистави «Робота з тінню»; у Театрі на Подолі –

прем'єра вистави «Дурко»; у колаборації ХДАТ ляльок імені В. А. Афанасьєва та Київського театру «Золоті ворота» режисерка Оксана Дмитрієва створила виставу «Брехт. Кабаре». Відбулися гастролі театрів як усередині країни, так і за кордоном, тривав показ сучасного українського театрального мистецтва на багатьох фестивалях.

Звернемося до моделей фінансування театрального мистецтва. У сучасних умовах функціонування театрального мистецтва питання фінансування набуває не лише організаційного, а й стратегічного значення. Саме модель фінансування значною мірою визначає рівень фінансової стійкості театру, його репертуарну політику, можливості реалізації творчих проєктів та ступінь незалежності від зовнішніх чинників впливу.

З економічного погляду фінансування театральної діяльності доцільно розглядати як систему формування та використання фінансових ресурсів, необхідних для забезпечення виробництва, розповсюдження та споживання театрального продукту. Особливістю театральної сфери є поєднання економічних і соціокультурних функцій, що зумовлює необхідність застосування різних моделей фінансового забезпечення.

Бюджетна модель фінансування. Найпоширенішою формою фінансування театрів в Україні залишається бюджетна модель, сутність якої полягає у фінансовому забезпеченні діяльності театру коштом державного або місцевого бюджету. Її перевагою є стабільність фінансування та можливість реалізації довгострокових творчих програм незалежно від поточної комерційної успішності вистав. Завдяки бюджетній підтримці театри виконують важливу соціальну функцію, забезпечуючи доступ населення до культурних цінностей. Водночас надмірна залежність від бюджетних коштів може спричиняти зниження управлінської гнучкості та послаблення мотивації до пошуку додаткових джерел фінансування.

Грантова модель фінансування. В останні десятиліття дедалі більшого поширення набуває грантова модель, яка передбачає залучення коштів

міжнародних організацій, культурних фондів і державних програм підтримки культури. Грантові механізми стимулюють інноваційність та конкуренцію між творчими колективами. Отримання грантового фінансування зазвичай пов'язане з реалізацією конкретного культурно-мистецького проєкту, що сприяє підвищенню якості управління та ефективності використання ресурсів. Разом із тим грантове фінансування має тимчасовий характер і не може повністю забезпечити стабільне функціонування театральної установи.

Проєктна модель фінансування. Проєктна модель є різновидом грантового підходу, проте передбачає концентрацію фінансових ресурсів навколо конкретної мистецької ініціативи. У сучасних умовах вона широко використовується незалежними театрами та творчими об'єднаннями. Її перевагою є висока адаптивність до змін культурного середовища та можливість швидко реагувати на актуальні суспільні запити. Недоліком виступає складність довгострокового планування діяльності організації та залежність від результатів конкурсного відбору проєктів.

Меценатська та спонсорська модель. Важливим джерелом підтримки театральної діяльності є меценатство та спонсорство. Меценатська підтримка має переважно соціокультурну природу й спрямована на розвиток мистецтва без прямого отримання економічної вигоди. Спонсорство, навпаки, передбачає здобуття репутаційного ефекту для організації, що надає фінансову підтримку. У країнах Європи та Північної Америки такі джерела становлять вагому частку доходів багатьох культурних установ. Для України їхнє значення поступово зростає, особливо за умов обмежених можливостей державного фінансування.

Змішана модель фінансування. Світовий досвід засвідчує, що найстійкішою є змішана модель фінансування, яка поєднує бюджетні кошти, грантову підтримку, власні доходи від реалізації квитків, спонсорські надходження та благодійну допомогу. Диверсифікація джерел дає змогу мінімізувати ризики й забезпечує більшу автономію театральної організації.

Саме змішану модель сьогодні багато дослідників розглядають як найперспективніший напрям розвитку театральної галузі.

Економічна модель діяльності театру безпосередньо впливає на його творчу політику. Театри, що фінансуються переважно з бюджету, мають змогу реалізовувати соціально значущі та експериментальні проєкти. Натомість колективи, які значною мірою залежать від продажу квитків, змушені орієнтуватися на комерційно успішний репертуар. Грантове фінансування часто стимулює пошук нових художніх форм, тоді як спонсорська підтримка може сприяти реалізації масштабних постановочних проєктів. Таким чином, структура фінансування є одним із чинників формування творчої стратегії театру.

У повоєнний період розвиток театральної галузі України потребуватиме поєднання державної підтримки із сучасними механізмами залучення позабюджетних ресурсів. Доцільним видається поступовий перехід від переважно бюджетної моделі до змішаної системи фінансування, яка поєднуватиме державні субсидії, грантові програми, меценатську підтримку, міжнародну технічну допомогу та власні доходи театрів. Такий підхід дасть змогу забезпечити не лише фінансову стійкість театральних організацій, а й створити сприятливі умови для творчого розвитку українського театрального мистецтва в умовах повоєнного відновлення держави.

4.2. Перспективи розвитку театральної справи в Україні після завершення російсько-української війни в контексті еволюції моделей фінансування театру

Українська держава переживає один із найважчих періодів свого існування. Упродовж дванадцяти років триває війна за збереження країни на політичній мапі світу, з яких уже чотири роки триває її гаряча фаза. Виснаження економіки під час воєнного стану позначається на всіх галузях, зокрема й на мистецькій. Очевидно, що пріоритетом фінансування на сучасному етапі економічного життя країни є забезпечення Збройних Сил України, які захищають державу та стримують прагнення країни-агресорки знищити українську державність.

Однак необхідно дати відповідь на складні питання: яким шляхом йтиме країна після завершення війни, якими будуть пріоритети у фінансуванні відбудови, як розвиватиметься економіка та яким буде мистецтво після настання миру. Уже нині очевидно, що країна зіткнеться з величезними фінансовими труднощами: виплата боргових зобов'язань України іншим країнам та міжнародним фінансовим фондам, що підтримували державу під час війни; погашення внутрішніх боргів; фінансування відновлення та будівництва нового житла, зруйнованого або пошкодженого внаслідок воєнних дій; фінансування відбудови зруйнованих і пошкоджених підприємств; виплата компенсацій за втрачене здоров'я особам з інвалідністю внаслідок війни та родинам загиблих українських героїв; поточні виплати державних зобов'язань – пенсій, заробітної плати працівникам бюджетної сфери тощо; значне зменшення податкових надходжень через скорочення кількості громадян України внаслідок їх виїзду за кордон та втрат на полі бою.

Ці виклики набувають ще більшого масштабу з огляду на те, що вже нині боргові зобов'язання України перевищують її ВВП, а зовнішньополітична ситуація залишається нестабільною – через невизначеність позиції країн ЄС та інших союзних держав щодо арештованих репараційних коштів, які рф має

сплатити Україні за збитки, завдані неспровокованою агресією та повномасштабною війною, а також через досі відсутнє юридичне закріплення зобов'язань союзників щодо фінансування відновлення України після завершення війни. Тож можна стверджувати, що відродження держави здатне розвиватися або в позитивному напрямі – за умови фінансової та реальної допомоги з боку країн-союзників, виплати репарацій і відновлення економіки впродовж 10–20 років, – або в негативному, коли Україна залишиться сам на сам з усіма наведеними вище фінансовими труднощами. У будь-якому разі фінансування мистецтва зменшуватиметься, що спричинить нові випробування у творчій діяльності українських театрів. Тому вже нині театральному менеджменту необхідно налагоджувати нові форми фандрейзингу та нові форми організації театральної справи.

Ще з другої половини 2010-х років науковці, провідні менеджери театрів та театрознавці України почали вивчати досвід фінансування театрального мистецтва провідних країн світу. Науковці Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса провели низку міжнародних конференцій, у Національній академії мистецтв України було здійснено наукові дослідження, цій тематиці приділили увагу науково-педагогічні працівники всіх мистецьких закладів вищої освіти, а очільники провідних державних і незалежних театрів України порушували питання нових моделей фінансування в численних інтерв'ю. Саме завдяки такій активній науковій діяльності в Україні було створено Український культурний фонд – організацію, що фінансово підтримує мистецьку діяльність театрів через фінансування окремих мистецьких проєктів. Упродовж кількох років досліджувалося фінансування театрального мистецтва в провідних демократичних країнах Європи та світу. Ретельному аналізу підлягали діяльність Ради мистецтв (Arts Council) та агентства Arts & Business, створених у Великій Британії для фінансування культури та мистецтва, а також Федерального культурного фонду Німеччини (Kulturstiftung des Bundes); досліджувалися моделі фінансування театрального мистецтва в Польщі,

Франції, Литві, Естонії, Іспанії, Італії, США та інших країнах – з метою вдосконалення фінансування театрального мистецтва в Україні та пошуку новітніх підходів до збільшення доходів українських театрів.

Однак постає питання: чи можливо втілити всі ці моделі фінансової підтримки на сучасному етапі розвитку країни або в найближчому майбутньому? Чи доцільніше шукати унікальну для України модель підтримки театрів, що поєднувала б традиційну державну підтримку (мінімальну, проте гарантовану на бюджетному рівні) з найкращими зразками фінансування мистецтва інших країн? Умови діяльності українських театрів суттєво відрізняються від умов роботи театральних закладів за кордоном. Усталена «радянська» система великих державних репертуарних театрів, сформована у 1930-х роках і збережена донині, не може існувати без державного фінансування. Донедавна менеджмент державних і муніципальних театрів не замислювався над джерелами фінансування своєї мистецької діяльності, оскільки до 90 відсотків коштів надходило або з Державного бюджету, або з бюджетів обласних і місцевих громад, і лише близько 10 відсотків – безпосередньо від мистецької діяльності, передусім продажу квитків. Проте брак фінансування, що гостро відчуватиметься в найближчому майбутньому, може негативно позначитися як на адміністративній, так і на мистецькій діяльності великих репертуарних українських театрів, а саме спричинити: зменшення кількості прем'єр; скорочення штату працівників театрів (як творчого складу, так і працівників різних цехів); зниження заробітної плати працівникам театру; зростання витрат театру на оплату комунальних послуг, податків, переобладнання та ремонт приміщень; значне підвищення цін на квитки, що може призвести до скорочення аудиторії.

Розглянемо кожну з названих проблем докладніше.

За умов скорочення фінансування державних театрів творче й адміністративне керівництво вже не зможе планувати значну кількість нових вистав через брак коштів і буде змушене зосереджуватися на наявному

репертуарі, створюючи незначну кількість прем'єр, які здебільшого залежатимуть від смаків глядачів. Унаслідок цього виникає ризик переходу репертуарного театру в статус проєктного, коли кожна нова прем'єра стає можливою лише після сталого прокату попередньої вистави.

Зменшення кількості прем'єр призведе до скорочення працівників театру. Великі театри будуть змушені скорочувати штат акторів і працівників цехів, відмовлятися від власних супутніх творчих колективів, традиційно присутніх у штаті, – наприклад, від власних оркестрів чи балетних труп, які нині входять до складу деяких драматичних театрів.

Скорочення фінансування зумовить перегляд трудових договорів і значне зниження заробітної плати як зіркам сцени, так і акторам першої та другої категорій. Передусім це стосуватиметься найвідоміших театрів з великою акторською трупою, які не зможуть виплачувати постійну заробітну плату більшості творчих працівників і будуть змушені переводити їх на строкові трудові договори, де обумовлюватимуться кількість вистав та сума гонорару за кожну з них. Це призведе до скорочення трупи та до міграції більшості акторів від театру до театру.

На сучасному етапі держава фінансує лише заробітну плату працівників та пов'язані з нею видатки. Різноманітні податки й комунальні платежі театри сплачують самостійно. Однак у разі скорочення державного фінансування менеджмент театру буде змушений перерозподіляти кошти на користь основних статей видатків, головною з яких є заробітна плата. Відтак менше коштів залишатиметься на мистецьку діяльність – створення нових вистав, переобладнання будівель сучасними технічними засобами та ремонт приміщень.

Усі ці чинники зумовлять підвищення цін на квитки. На перший погляд, можна було б тільки вітати зростання вартості та цінності українського мистецтва. Уже нині відомі київські, івано-франківські та львівські театри суттєво підвищили ціни на квитки для більшості вистав, проте глядацький

попит залишається на феноменально високому рівні. Одразу постає питання: чи збережеться глядацький попит при зростанні цін? Безперечно, частина глядачів зі значними доходами від власного бізнесу або високою заробітною платою не відмовиться від відвідування театру, проте всі без винятку великі українські репертуарні театри втратять прошарок української інтелігенції, який є одним із чинників, що визначають напрям розвитку культури та мистецтва. Таким чином театр може перетворитися з естетично-елітарного на фінансово-елітарний вид мистецтва, що згодом призведе до його деградації.

З огляду на можливі ризики, з якими Україна зіткнеться після завершення війни, доцільно визначити кілька сценаріїв розвитку організаційно-виробничої діяльності театрів.

Перший сценарій розвитку українських театрів

Обсяг фінансування театрів зі статусом «національний» коштом Державного бюджету поступово й неухильно скорочуватиметься. Усі українські театри зіткнуться з проблемою часткової або повної комерціалізації мистецької діяльності. Менеджмент буде змушений зменшувати кошти на втілення нових вистав та скорочувати штат працівників. Муніципальні театри (окрім київських і театрів західних областей України) зазнають значного скорочення фінансування з бюджетів обласних і місцевих громад, що може призвести до закриття багатьох з них через неспроможність покривати основні видатки – комунальні платежі, податки, заробітну плату. Такий шлях здатен перетворити великі обласні комунальні репертуарні театри на проєктні антрепризи з незначною кількістю прем'єр на рік і камерним складом трупи – через неспроможність менеджменту виплачувати заробітну плату повному штату працівників. Муніципальні театри можуть перетворитися на мандрівні трупи на кшталт тих, що існували наприкінці XIX століття. При цьому всі творчі працівники будуть змушені підписувати разові договори про співпрацю, що неминуче знизить престиж професій актора та режисера. Незалежні театри й

надалі працюватимуть в умовах приватних підприємств без будь-якої підтримки з боку владних структур.

Навіть за песимістичного погляду на майбутнє театрального мистецтва можна констатувати, що національні театри збережуть статус стаціонарних, хоча й зіткнуться з труднощами. При цьому однією з найважливіших у театрі стане посада менеджера з фандрейзингу – фахівця з пошуку фінансування з різноманітних джерел, а також посада маркетолога, оскільки театри дедалі більше перетворюватимуться на комерційні підприємства, де попит диктуватиме творчу складову діяльності та впливатиме на прибутки.

Другий сценарій розвитку українських театрів

Цей сценарій потребуватиме значних зусиль, що ґрунтуватимуться на принципово нових поглядах на театральну справу з боку політичної влади країни, українського суспільства та самих театральних колективів.

Передусім після завершення війни українська влада не повинна абстрагуватися від проблем фінансування великих репертуарних театрів, зокрема муніципальних, які виникнуть через неспроможність громад отримувати доходи на рівні довоєнного часу. На нашу думку, влада має змінити законодавство – принаймні на період відновлення країни – і взяти на себе відповідальність за фінансування всіх великих стаціонарних репертуарних театрів. Очевидно, що й у цьому разі коштів буде недостатньо для сталої роботи закладів, проте необхідно ухвалити закони, які гарантуватимуть фінансування в обсязі 50 відсотків від потреб театру. Така підтримка може мати форму державного замовлення на створення та прокат не менш ніж 50 відсотків вистав за творами української класичної драматургії та сучасних українських драматургів. По-перше, такий крок підтримає театральну діяльність у невеликих українських містах та містах, що постраждали від воєнних злочинів рф; по-друге, дасть поштовх розвитку нової сучасної української драматургії через замовлення творів усіма українськими театрами.

Влада має переосмислити своє ставлення до театру як до важливої інституції, що створює нематеріальні блага держави. За рівнем значущості для існування держави мистецтво має зрівнятися з медициною. Нарешті, влада повинна взяти до уваги поняття «людський капітал» та його значення для зростання доходів країни (під людським капіталом тут розуміємо сукупну кількість працездатних людей, що мешкають у країні та створюють ВВП завдяки своїй діяльності). Наприкінці XX століття було проведено низку експериментів, які довели, що відвідування вистави в театрі не лише поліпшує настрій глядачів, а й безпосередньо позитивно впливає на їхній психосоматичний стан, що є однією з ознак поліпшення фізичного здоров'я (Сєріков & Коваль, 2018, с. 38–39). Таким чином, подібно до медицини, мистецтво є одним із чинників профілактики фізичного й психологічного здоров'я людей, а отже, активно впливає на економіку та постає не лише суб'єктом, а й об'єктом поліпшення економічного стану країни. Тож державна фінансова підтримка діяльності театрів є вигідним активом для зростання ВВП.

Новітня історія України довела, що благодійництво є вагомим важелем фінансової підтримки країни. Саме благодійники були в перших лавах допомоги вимушеним переселенцям, надавали їжу та ліки, закуповували необхідні речі для ЗСУ й уже впродовж чотирьох років підтримують країну у важкі часи повномасштабної російсько-української війни. Украй потрібно на державному рівні відзначати всіх приватних благодійників, меценатів та благодійні фонди, які своєю діяльністю утримують і підтримують різні галузі економіки України. Нарешті, необхідно вдосконалити законодавство, що полегшує благодійну діяльність, – через зменшення податкового навантаження для меценатів, приватних благодійників та благодійних фондів, які опікуються національним мистецтвом. Доцільно врахувати найкращі приклади фінансування мистецтва провідними європейськими країнами – зокрема через створення національних лотерей та спрямування частини акцизних зборів з ігрового бізнесу на фінансування театрального мистецтва.

Важливою умовою розвитку сценічного мистецтва після війни буде й державна підтримка незалежних театрів. Згідно із Законом України «Про театри і театральну справу» держава взяла на себе обов'язок підтримувати їхній розвиток. Відомо, що головною проблемою цих театрів є відсутність приміщень для репетицій та висока вартість оренди глядацьких залів, що унеможливлює розвиток значної кількості сучасних модерних незалежних колективів. Доцільно взяти за основу досвід співпраці Харківського будинку актора імені Л. Сердюка з незалежними театрами Харкова, на рівні держави та місцевих громад створювати мистецькі хаби, які за невелику орендну плату надавали б прихисток приватним антрепризам. Така діяльність держави й місцевих рад не лише стала б інвестицією в театральне мистецтво майбутнього, а й створила б умови для мистецької конкуренції між великими репертуарними театрами та незалежними антрепризами, а також дала б змогу молодим акторам і режисерам професійно зростати й не залишати професію.

Наступним важелем оптимістичного сценарію розвитку театральної справи є українське суспільство. Активність громадянського суспільства допомогла Україні вистояти в перші місяці війни. Волонтерство об'єднало країну й остаточно завершило формування політичної нації. Отже, з високою ймовірністю можна стверджувати, що й після завершення війни українське суспільство не залишиться осторонь проблем фінансування театрального мистецтва. Необхідно стимулювати створення благодійних фондів нового зразка, де ініціатива допомоги виходитиме не як директива згори, а саме як прагнення людей підтримати театри у складні повоєнні часи. Такі фонди, як «Фонд Сергія Притули» чи «Життєлюб» Г. Корогодського, що діють за принципом «кожна гривня важлива», здатні консолідувати суспільство навколо фінансової підтримки театрів та забезпечити частину фінансування їхніх творчих проєктів. Фінансова та інформаційна відкритість таких фондів, їхня пізнаваність у ЗМІ, інтернет-виданнях та соціальних мережах дадуть громадянам відчуття співучасті у важливій справі підтримки мистецтва.

Останнім важелем розвитку театрального мистецтва мають бути самі українські театри. Уже нині одним із головних завдань театрального менеджменту постає диверсифікація видів і форм фінансування організаційно-виробничої діяльності, а однією з ключових посад будь-якого українського театру стає посада менеджера з фандрейзингу. У майбутньому ці фахівці впливатимуть на діяльність театрів дедалі сильніше. Необхідно значно активніше долучати до практичної роботи театрів науковців і практиків із позитивним досвідом співпраці з комерційними підприємствами щодо залучення коштів на благодійництво та спонсорську допомогу. Кожному театрові доцільно сформувати власний «банк благодійників» – перелік комерційних структур, які долучаються або долучатимуться до його фінансової підтримки. При цьому важливо не лише отримувати допомогу, а й вшановувати ці структури. Театральний менеджмент має активніше висвітлювати свою діяльність у соціальних мережах, щоб привернути увагу молодого покоління потенційних шанувальників і залучати більшу кількість глядачів, які безпосередньо впливатимуть на доходи театру від основної творчої діяльності. Театральним митцям необхідно приділяти більше уваги українським закладам освіти: лекції та концерти в школах виховуватимуть у майбутніх поколіннях любов до театру. Прищеплення молоді любові до театру має стати однією з найважливіших цілей самих українських театрів у майбутньому.

Українським театрам варто запозичити найкращий адміністративний досвід провідних театрів світу. Важливою є відкритість фінансової звітності та оприлюднення планів творчої діяльності у вільному доступі – причому не мовою «сухих» бухгалтерських звітів, а у вигляді яскравих буклетів. Така ж інформація має бути присутня на офіційних сайтах театрів. Усі громадяни, організації та фонди, що долучилися до фінансової підтримки, повинні бачити, на що фактично спрямовано їхні кошти; таке ставлення з боку театрів суттєво підвищить привабливість театру як мистецького закладу.

З огляду на зменшення державного фінансування та вимушену часткову комерціалізацію мистецтва, театральні колективи мають приділяти увагу фінансово незахищеним верствам населення й ретельно збалансовувати комерційну та соціальну складові вартості квитків. На думку автора дослідження, кожен театр повинен мати захищену кількість соціальних квитків, які передаватимуться для розповсюдження мистецьким закладам освіти та іншим громадським організаціям, що опікуються людьми з низькими доходами.

Уже певний час театральне мистецтво України стикається з гострими творчими проблемами – браком нових авторів-драматургів і композиторів. Особливо це стосується музично-драматичних театрів. Відсутність молодих авторів у сфері оперного мистецтва, мюзиклу та балету робить український національний музичний театр вразливим перед конкуренцією європейських театрів і особливо театрів країни-агресорки, яка використовує мистецтво як вагомий важіль пропаганди. Тому на рівні театральних об'єднань доцільно проводити професійні конкурси для молодих композиторів та авторів лібрето – з вагомими фінансовими нагородами та запрошенням переможців до співпраці й створення нових сучасних українських вистав. Мовою сучасного фінансового менеджменту, у такий спосіб театри інвестуватимуть у власне майбутнє. Кількість таких заходів неодмінно перейде в якість, що приваблюватиме не лише українських глядачів, а й підвищуватиме конкурентоспроможність українського театру на іноземному мистецькому ринку.

Дослідження історії українського театру свідчить, що зміни в організаційно-виробничій діяльності театральних колективів завжди були тісно пов'язані зі змінами джерел і механізмів фінансування, які безпосередньо впливали на творчу діяльність, репертуар, кадрову політику та автономність театральних організацій. З економічної точки зору модель фінансування театру – це сукупність джерел фінансових ресурсів і механізмів їх розподілу, що забезпечують функціонування театру.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. переважали недержавні моделі (приватна антреприза, товариство на паях, корпоративна власність), коли трупи функціонували за рахунок квиткових зборів, коштів антрепренерів, пайовиків та меценатської підтримки. Фінансова стабільність залежала від глядацького попиту, що стимулювало поєднання художньої цінності з комерційною привабливістю репертуару.

Період національно-визвольних змагань 1917–1921 років ознаменувався появою перших елементів державної підтримки: театр перетворився на державну інституцію, почала формуватися змішана модель фінансування з поєднанням власних доходів і державних коштів, що сприяло розвитку національного репертуару.

У радянський період відбулося удержавлення театру та формування централізованої державної моделі: усі театри фінансувалися з бюджету, що забезпечувало відносну стабільність, але супроводжувалося значним ідеологічним та адміністративним впливом на творчу діяльність.

Після здобуття незалежності театральна галузь опинилася в умовах ринкової трансформації: скорочення бюджетних ресурсів змусило театри активніше використовувати власні доходи (квитки, оренда тощо), поступово формуючи елементи змішаної моделі. Особливо помітно ці процеси проявилися після 2014 року, коли значення набули грантові програми, міжнародна технічна допомога, благодійність і спонсорство, а театри почали ширше застосовувати проєктний підхід. Повномасштабна війна створила нові виклики, водночас підтвердивши важливість диверсифікації джерел фінансування – зросла роль міжнародних грантів і благодійних фондів поряд із державною підтримкою.

Проведений аналіз дозволяє узагальнити основні етапи трансформації моделей фінансування (дод. Л) та запропонувати узагальнену модель взаємозв'язку: форма фінансування – обсяг ресурсів – організаційно-виробничі можливості – репертуарна політика – творчий результат.

Отже, історичний розвиток українського театру демонструє перехід від одновекторних моделей фінансування до багатоканальних змішаних, а диверсифікація джерел сьогодні є ключовою передумовою фінансової стійкості та творчої незалежності театрів. Авторська узагальнююча модель показує еволюцію від антрепренерських форм через державно-дотаційну систему XX століття до змішаних моделей початку XXI століття, де зростання різноманітності джерел фінансування підвищує творчу автономію театрів та їхню здатність адаптуватися до змін зовнішнього середовища.

Висновки до четвертого розділу

У першому підрозділі четвертого розділу проаналізовано організаційно-виробничу діяльність українських театрів за 35 років Незалежності. Театри здобули свободу творчості, подолавши політичну й творчу цензуру, однак опинилися в нових умовах ринкової економіки. Тривалі економічні кризи підтвердили важливість фінансової підтримки театрів; значущість театрального мистецтва було закріплено законодавчо, зокрема «Основами законодавства України про культуру» (1992) та Законом «Про театри і театральну справу» (2005). Наголошено на юридичній недосконалості останнього – невизначеності поняття театру (підприємство чи організація), що спричиняє суперечності у фінансуванні. З 2026 року Міністерство культури запровадило статус неприбуткового державного товариства для окремих театрів.

Після здобуття Незалежності відродилися недержавні колективи (приватні антрепризи, пайові й проєктні товариства), що посилило творчу конкуренцію. Попри це, зберігався успадкований принцип залишкового фінансування. Для підтримки провідних театрів держава запровадила звання «національний» із прямим бюджетним фінансуванням. Проте аналіз аудиторських звітів свідчить про тенденцію до скорочення державної підтримки (наприклад, з п’ятнадцяти театрів зі статусом «національний» бюджетне фінансування отримують лише вісім; зафіксовано нерівномірність

фінансування навіть серед національних театрів (на прикладі оперних театрів Києва, Львова, Харкова).

Революція гідності та прихід молодих режисерів підвищили глядацький попит; театри почали збільшувати власні доходи, спрямовуючи їх на ремонт і оновлення обладнання. Пандемія COVID-19 знову погіршила фінансовий стан галузі. З початком повномасштабної війни театри стали шелтерами й волонтерськими хабами (приклад – ХДАТ ляльок ім. В. Афанасьєва в метро). Після відновлення творчої роботи зформувався «театральний бум» у Києві, Львові, Івано-Франківську, Одесі; зросли власні доходи театрів, що дозволило фінансувати нові локації (сцена «Під химерами» НАДТ ім. І. Франка та ін.). Вистава «Конотопська відьма» І. Уривського започаткувала феномен «театрального туризму». Водночас показано негативний приклад – деградацію діяльності харківських театрів через скорочення фінансування обласною військовою адміністрацією. Здійснено характеристику основних моделей фінансування театру для розуміння перспектив розвитку в умовах війни та після неї.

У другому підрозділі проаналізовано два можливі сценарії фінансової підтримки театрів після війни – негативний і позитивний, обидва засновані на тезі про суттєве скорочення державного фінансування культури через руйнування економіки та боргові зобов'язання. Негативний сценарій передбачає закриття репертуарних театрів, скорочення персоналу, підвищення цін на квитки та перехід до проєктної моделі за зразком мандрівних труп кінця XIX – початку XX ст. Позитивний сценарій вимагає розробки нових законопроєктів щодо фандрейзингу, меценатства та оподаткування мистецтва, а також застосування театрами маркетингових і фандрейзингових підходів на основі кращого європейського досвіду та національних традицій.

На основі дослідження еволюції моделей фінансування українського професійного театру за 1864–2026 рр. розроблено авторську узагальнюючу модель фінансування театральної галузі в Україні (дод. Л).

ВИСНОВКИ

У дисертації проведено комплексний аналіз впливу фінансування організаційно-виробничої діяльності українських театрів на творчий процес. Доведено, що фінансування є вагомим важелем розвитку професійного театрального мистецтва від часів його заснування до теперішнього часу. Наголошено на важливості міждисциплінарного наукового підходу в науковому дискурсі, пов'язаному з організацією театральної справи в Україні, в основі якого лежать дослідження не лише у галузі театрознавства, а й у галузі філософії, політології, економіки. Відповідно до мети дисертаційного дослідження можна зробити такі висновки:

1. Сучасний науковий дискурс, пов'язаний із проблематикою організаційно-виробничої діяльності театрів, поступово виходить за рамки суто вузькопрофільних досліджень організації театральної справи та розвитку театрального мистецтва, розширюючи межі студій та поступово залучаючи фахівців та науковців з інших галузей знання до трансформаційних процесів, які відбуваються в сучасному театральному мистецтві.

Використану джерельну базу дослідження умовно поділено на декілька категорій: фундаментальні праці, пов'язані з методологією досліджень у галузі театрознавства та культурного менеджменту (монографії Р. Пилипчука, І. Безгіна, Ю. Станішевського, О. Клековкіна, Н.Єрмакової, М.Гринішиної, Г. Гагоорта); історичні розвідки організаційно-виробничої діяльності українських театрів та організації театральної справи в Україні на різних історичних етапах (монографії А. Лягущенка, М. Захаревича, Р. Леоненка,); наукові статті у науково-популярних виданнях та колективних монографіях провідних театрознавців (Л. Барабан, О.Безгін, С. Васильєв, Н. Володимирова, Г. Веселовська, З. Гринішин, В. Жила, Р. Леоненко, І. Мелешкіна, Ю. Раєвська, О. Салата, Н. Соколенко, О. Тукалевська, Є. Хлібцевич, І. Чужинова, Ю.Щукіна

та інші); дисертаційні дослідження у галузі театрознавства (Г. Дутчак, І. Ян тощо); статті у наукових періодичних виданнях, науково-популярних журналах; публікації у ЗМІ (статті у суспільно-політичних та спеціалізованих газетах та журналах, спеціальних інтернет-виданнях, дописи в соціальних мережах, інтерв'ю українських блогерів з провідними менеджерами сучасного театрального мистецтва на українських телеканалах та YouTube-каналах тощо).

Міждисциплінарність проблематики дисертації зумовила залучення праць провідних економістів та науковців у галузі менеджменту (економічні теорії В. Баумоля, В. Боуена, Дж. М. Кейнса, Ф. Кольбера; наукові статті у фахових економічних виданнях С. Кучина, І. Крисіної тощо), праці з економічного аналізу (І. Коваль та А. Сєріков), культурної політики європейських країн (О. Безгін, А. Бернадська, І. Кочарян та О. Успенська) та ін. Вагомими джерелами дослідження є архівні матеріали (Кодекс законів про освіту (1922), нормативно-правові документи УРСР), Закони України «Про культуру», «Про театри і театральну справу», «Про Український культурний фонд», акти аудиторських перевірок Міністерства фінансів України щодо діяльності українських театрів тощо.

2. Ґрунтуючись на історико-хронологічному аналізі впливу фінансування на розвиток професійного театрального мистецтва запропоновано таку його періодизацію:

– 1864–1921 рр. Поява та розвиток професійного театру в Україні. Період охоплює створення театру «Руської бесіди», професійних театральних труп корифеїв та інших діячів українського театрального мистецтва, трансформаційні процеси в українській культурній політиці доби національно-визвольних змагань, створення перших українських державних театрів як важливої частини освіти та культури українського суспільства;

– 1921–1941 рр. Період охоплює початок радянського удержавлення українських театрів, використання театрального мистецтва як інструменту пропаганди більшовицької влади та створення позитивного іміджу діяльності

комуністичної партії, тотальне удержавлення українського сценічного мистецтва, запровадження статусу «академічний» окремим театрам із можливою фінансовою підтримкою організаційно-виробничої діяльності цих колективів, постійне недофінансування театрів та перехід їхньої роботи на самоокупність, початок тотальної політичної цензури української культури;

– 1941–1945 рр. Період охоплює організаційно-виробничу та творчу діяльність під час Другої світової війни. Попри труднощі та надважкі умови роботи у період евакуації, театр постає як феномен патріотизму та волонтерства, стає не лише суб'єктом фінансування, а й об'єктом благодійної фінансової та психологічної допомоги вимушеним переселенцям. Водночас український театр залишається пропагандистом української культури та мистецтва в умовах окупації;

– 1945–1991 рр. Період охоплює роботу театрів в умовах планової економіки: фінансування театрального мистецтва за залишковим принципом, вимоги щодо просування у театральному просторі творів, пов'язаних із так званим «братерством народів», робота в умовах політичної цензури та нав'язування комуністичною владою тез про другорядність українського театрального мистецтва порівняно з театрами радянської метрополії. Планування творчої діяльності з обов'язковим використанням драматичних творів авторів – репрезентантів політики комуністичної партії: О. Корнійчука, О. Коломійця, О. Левади, І. Рачади та інших, що призвело до кризи українського театрального мистецтва;

– 1991–2026 рр. Період діяльності українських театрів від проголошення державної незалежності України й до сьогодні. Основними ознаками цього періоду є: зникнення політичної цензури, свобода творчості та організаційно-виробничої діяльності, зменшення глядацького попиту в умовах економічної кризи 1990-х – 2000-х рр.; зміна творчих поколінь в українських театрах, поява незалежних недержавних театральних труп, демократичні законотворчі ініціативи щодо організації театральної справи; відзначення

державою впливу провідних театрів на розвиток національної культури та надання їм почесного звання «національний» із переведенням їхнього фінансування безпосередньо на кошти Державного бюджету; нерівномірність розподілу фінансування між театрами різних регіонів України; відродження попиту на театральне мистецтво після Революції гідності; зростання кількості театрів зі статусом «національний»; фінансова криза театрального мистецтва через заборону публічної діяльності під час карантинних обмежень, пов'язаних із COVID-19; застосування театрами маркетингового підходу до організації театрального процесу; цифровізація інформаційної політики театрального менеджменту (створення сайтів, використання інтернет-ресурсів і соціальних мереж); соціокультурні трансформації театрального мистецтва після повномасштабного вторгнення росії в Україну; запровадження нової української драматургії в репертуарну політику; сучасна режисура нових постановок; значне зростання глядацького попиту та феномен «театрального буму» в Києві та містах на заході України; зростання власних прибутків при поступовому зменшенні державного фінансування; негативні явища в організації театральної справи в деяких прифронтових містах (Чернігів, Харків).

3. Доведено, що фінансування організаційно-виробничої діяльності професійного театрального мистецтва мало значний вплив на розвиток театральної галузі на всіх етапах її поступу. На прикладі діяльності перших професійних труп корифеїв українського театру продемонстровано, що організація першої трупи під орудою М. Кропивницького не мала великих шансів на сталий розвиток через незначні капіталовкладення пайовиків-засновників. Охарактеризовано внески М. Старицького на створення об'єднаної приватної антрепризи, доведено, що достатнє фінансування та менеджерський хист М. Старицького у поєднанні з творчим режисерським талантом М. Кропивницького стали вагомим чинником розвитку театрального

підприємства та популяризації національного театрального мистецтва, прикладом для інших антрепренерів.

4. Обґрунтовано твердження, що державна політика у галузі культури під час національно-визвольних змагань провадилася в європейських традиціях. Створення перших державних професійних театрів надало можливість театральному мистецтву створювати високохудожні вистави та розвивати естетичні смаки українців, не зважаючи на прибутковість цих вистав. Фінансування професійного театрального мистецтва без цензурних утисків сприяло еволюціонуванню театральної сфери.

5. Констатовано, що сталий розвиток театрального мистецтва можливий лише у демократичному суспільстві. Проаналізувавши роботу театрів в умовах тоталітаризму радянської влади, доведено, що використання мистецтва для пропаганди хибних ідей та тотальна політична цензура мають для влади суто утилітарний характер. На прикладі організації театральної справи в УРСР наголошено на тому, що, використовуючи театр як майданчик для впровадження комуністичної ідеології, влада у тоталітарних системах утискає свободу творчості, втручається у діяльність культурних закладів, не зацікавлена у сталому фінансуванні мистецтва, застосовує принцип залишкового фінансування, що призводить до кризових явищ як в організаційній, так і в мистецькій діяльності. Розкрито історичну тяглість тенденцій державного фінансового менеджменту в театральній справі та їхній вплив на сучасну ситуацію у театральній сфері.

6. Висвітлено трансформаційні процеси в організаційно-виробничій діяльності українських театрів після проголошення державної незалежності України. Наголошено на важливості державної політики у галузі культури на законотворчому та макроекономічному рівнях, комплексному підході до розвитку креативних індустрій, частиною яких є театральна діяльність (законотворчі ініціативи, фінансування, невтручання у творчу складову роботи театрів тощо). Здійснено статистичний аналіз фінансування державних та

комунальних театрів. Проілюстровано недосконалість законодавчої бази, пов'язаної з організацією театральної справи у сучасній Україні. Засвідчено використання у театральних організаціях новітніх маркетингових підходів, пов'язаних із науковими дослідженнями у галузі театрального менеджменту, реклами, комунікації з глядачами, всебічним застосуванням інтернет-технологій для просування власних мистецьких ідей та поглядів на розвиток культури, фандрейзинговою діяльністю в умовах скорочення фінансової підтримки з боку держави.

7. Базуючись на результатах аналізу адміністративно-організаційні моделі професійного українського театру від 1864 по 2026 рік, розроблено таблицю форм фінансування цих типів моделей, що унаочнює еволюцію видів фінансування театральної галузі та увиразнює взаємозв'язок між фінансуванням та творчим процесом у театрі за таким вектором: форма фінансування – обсяг фінансових ресурсів – організаційно-виробничі можливості театрів – репертуарна політика – творчій результат. Розвиток системи фінансування українського театру характеризується закономірним переходом від одноканальних моделей до змішаних форм фінансового забезпечення. Запропонована модель відображає еволюцію від недержавного антрепренерського, колективного або корпоративного фінансування до державно-дотаційної моделі у XX столітті та становлення багатоканальної системи на початку XXI століття. Стверджується, що диверсифікація джерел фінансування є важливим чинником забезпечення фінансової стабільності, розширення творчої автономії та підвищення адаптивності театральних організацій в умовах сучасних соціально-економічних трансформацій.

8. Ґрунтуючись на аналізі макроекономічних показників та мікроекономічних процесів в організаційно-виробничій діяльності прифронтових міст (Харків, Чернігів), філософсько-культурологічних підходів до розгляду театру в часі війни, подано два сценарії можливого розвитку організації театральної справи у післявоєнний період. Висвітлено ризики, що

можуть негативно впливати на театральну галузь через відсутність фінансування, скорочення населення, перерозподіл коштів державного бюджету та бюджетів місцевих громад на пріоритетні у післявоєнний період галузі економіки. Наголошено на важливості вивчення різноманітних моделей фінансової підтримки у розвинених демократичних країнах Європи та наявних унікальних прикладів співпраці громадських організацій і благодійних фондів із театральними підприємствами в Україні (наприклад, співпраця Будинку актора ім. Л. Сердюка з недержавними театральними колективами Харкова), застосування яких має враховувати вітчизняні історичні традиції.

Дисертація не вичерпує всіх аспектів, пов'язаних із фінансовим впливом на розвиток організаційно-виробничої діяльності українських театрів, є одним із кроків у висвітленні роботи театрів не лише як мистецького феномену, а й як підприємств у галузі креативних індустрій, адже театральна справа щороку вдосконалюється, фахівці винаходять нові підходи для покращення фінансового стану театрів.

Перспективними напрямами подальших наукових студій є дослідження діяльності Українського культурного фонду, фандрейзингу у театральному менеджменті недержавних українських театрів, порівняльний аналіз механізмів фінансової підтримки українських театрів та театрів європейських країн тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алохінссон А. Заборгованість по зарплатні харківських театрів перевищує 4,2 мільйона гривень. До чого тут ХОВА? *Люк*. 18.10.2024. URL: https://lyuk.media/city/theater-debt/ (дата звернення: 16.11.2025).

2. Аудиторський звіт за результатами державного фінансового аудиту діяльності Державного підприємства «Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької» за період з 01.01.2015 по 30.09.2018. Львів, 08.02.2019. 72 с. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dasu.gov.ua/attachments/audit-reports/2019/63090597-4822-4c48-a729-17e6b65660ca_document.pdf

3. Аудиторський звіт за результатами державного фінансового аудиту діяльності Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки за період з 01.01.2014 по 30.06.2017. Львів, 18.08.2017. 46 с. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dasu.gov.ua/attachments/audit-reports/2017/59874ca0-98e4-4584-90c5-3e6dc28dc5d2_document.pdf

4. Аудиторський звіт за результатами державного фінансового аудиту діяльності Комунального закладу культури Сумської обласної ради – Сумський обласний театр для дітей та юнацтва за період з 01.01.2016 по 30.09.2018 року. Суми, 02.01.2019. 56 с. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dasu.gov.ua/attachments/audit-reports/2019/7fa422bc-65eb-453d-b49d-15e86b63e1b3_document.pdf

5. Аудиторський звіт за результатами за результатами державного фінансового аудиту діяльності комунального підприємства «Чернівецький академічний обласний музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської» за період з 01 січня 2017 року по 30 червня 2019 року. Чернівці, 20.12.2019. 51 с. URL: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dasu.gov.ua/attachments/audit-reports/2020/7be84e70-fe6e-4881-806d-146494a9df6a_156617.pdf

6. Бакалець Л. Фінансування театрів за категоріями. *Радіо Свобода.* 27.03.2007. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/961498.html (дата звернення: 14.05.2026).

7. Барабан Л., Станішевський Ю. Театр в евакуації. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 2 : 1900–1945. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 709–730.

8. Бевзюк-Волошина Л. Робоча група недержавних театрів при НСТДУ на шляху до реформ недержавного театрального сектору. *Курбасівські читання*. 2017. № 12. С. 75–83.

9. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок : нариси. Київ : ВВП «Компас», 2005. 544 с.

10. Безгулий А., Слотюк П. Деякі особливості становлення Вінницького муздрамтеатру та його вплив на формування культурного середовища міста в першій чверті ХХ сторіччя. *Наукові записки Вінницького державного університету імені Михайла Коцюбинського. Вип. ІІІ. Серія: Історія* : збірник наукових праць. 2001. С. 66–67.

11. Безклубенко С. Проблеми театрального мистецтва як суспільного художнього виробництва, або «Мануфактура» в епоху домінування індустрій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво.* 2020. Т 3, № 2. С. 151–164.

12. Безуглий А., Герасимов Т. Вплив Першої світової війни на театральне життя міст Правобережної України (1914–1916 рр.) *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету. Серія «Історичні науки».* 2017. Вип. 4. С. 38–43.

13. Безуглий А., Слостюк П. Деякі особливості становлення Вінницького муздрамтеатру та його вплив на формування культурного середовища міста в першій чверті ХХ сторіччя. *Наукові записки Вінницького*

державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія. 2001. Вип. 3. С. 63–67.

14. 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.

15. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках (продовження). *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 2(22). С. 27–48.

16. Боньковська О. Театральне мистецтво на західно-українських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 4(20). С. 35–52.

17. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях 1918–1939 рр. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 2 : 1900–1945. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 533–602.

18. Бугайова В., Гордєєв С. Недержавні театри України: здобутки, виклики, проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84, т. 1. С. 108–116.

19. Бурнашов Ю. Бум незалежних театрів : оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами 2017–2018 рр / Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. *ДЗК*. 2018. Вип. 7/4. 19 с. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2018/teatr18.pdf

20. Бурнашов Ю. Сучасні виміри українського театру : оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами 2019–2020 рр. / Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. *ДЗК*. 2020. Вип. 7/3. 16 с. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2020/Teatr.pdf

21. Буряченко А., Рудик Н., Сивульська Н. Бюджетне фінансування культурної сфери в системі соціальних видатків України. *Економіка та суспільство* : електронний журнал. 2025. № 80. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-80-12 (дата звернення: 10.02.2026).

22. Важинський С. Незалежний театр у соціокультурному просторі. *International Science Journal of Management, Economics & Finance*. 2024. Т. 3. № 5. С. 37–44. DOI: 10.46299/j.isjmef.20240305.05.

23. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 196 с.

24. Вергеліс О. «Ми жили бідно, а потім нас обікрали…» 10 факторів українського театрального «завтра». *Главком*. 25.07.22. URL: https://glavcom.ua/columns/olegvergelis/mi-zhili-bidno-a-potim-nas-obikrali-10-faktoriv-ukrajinskogo-teatralnogo-zavtra-863119.html (дата звернення: 10.02.2026).

25. Вергеліс О. Всесвітній антракт. Як українські театри переживають карантин. *Главком*. 12.04.2020. URL: https://glavcom.ua/country/culture/vsesvitniy-antrakt-yak-ukrajinski-teatri-perezhivayut-karantin-672485.html (дата звернення: 10.02.2026).

26. Вергеліс О. Як театрам підтримати шаровари в бентежний період? *Главком*. 22.07.2020. URL: https://glavcom.ua/columns/olegvergelis/yak-teatram-pidtrimati-sharovari-v-bentezhniy-period--694473.html#google_vignette (дата звернення: 10.02.2026).

27. Веселовська Г. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 159–220.

28. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського часів Директорії УНР (1919–1920 рр.). *Науковий Вісник Київського національного університету*

театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2017. № 20. С. 22–30. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.20.2017.221193

29. Виткалов С. Український театр крізь призму регіонального глядача. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Т. 38. С. 169–173. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.486

30. Вівсяна І., Кравець Н. Український театр між традиціями та вимогами майбутнього. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2007. Вип. 7. С. 144–147.

31. Владимирова Н. Театральна антреприза в Україні останньої чверті XIX століття: культуротворчий аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 37. С. 10–16.

32. Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 479–498.

33. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. Пер. з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360 с.

34. Гай-Нижник П. Київський період відновленої УНР: фінанси і політика (14 грудня 1918 р. – 5 лютого 1919 р.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету*. Вип. XXIV: Соціальні та економічні чинники революцій і реформ в Україні: проблеми взаємоємовпливів. Запоріжжя : Просвіта, 2008. С. 165–175.

35. Гай-Нижник П. Податкова політика Центральної Ради, урядів УНР, Української Держави, УСРР (1917–1930 рр.). Київ : Цифра-друк, 2006. 303 с.

36. Гай-Нижник П. Становлення українського театрального мистецтва і питання його оподаткування за Гетьманату 1918 року. *Український театр*. 2003. № 5–6. С. 10–12.

37. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним. Україна. 1941-1944. Долі митців. Київ : Факт, 2004. 317 с.

38. Гонченко Т. Шанси на виживання – 50/50. Як "коронавірусний" карантин вплинув на культурну сферу. *Новинарня.* 15.06.2020. URL: https://novynarnia.com/2020/06/15/culture-quarantine/ (дата звернення: 12.02.2026).

39. Горлач П. «Поверніть Харкову право на театр»: актори з усієї України закликають Харківську ОВА звернути увагу на міські театри. *Суспільне. Харків.* 16.05.2025. URL: https://suspilne.media/culture/1019303-povernit-harkovu-pravo-na-teatr-aktori-z-usiei-ukraini-zaklikaut-harkivsku-ova-zvernuti-uvagu-na-miski-teatri/ (дата звернення: 10.01.2026)

40. Гринишин З. Законодавче регулювання культурної сфери в Українській державі у 1918 році. *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Серія : Історичні науки.* 2025. Т. 36(75), № 2. С. 274–279. DOI: https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/2.40

41. Гринишина М. Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х – першої половини 1930-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 351–478.

42. Гринишина М. Український театральний абсурдизм 1980-х – 1990-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 867–888.

43. Давидова Ю., Гнатюк І. У харківських театрах припиняють договори у колективах. У чому причина та як планують виживати. *Суспільне. Харків.* 19.07.2023. URL: https://suspilne.media/kharkiv/532287-u-harkivskih-teatrah-pripinaut-dogovori-u-kolektivah-u-comu-pricina-ta-ak-planuut-vizivati/ (дата звернення: 10.01.2026)

44. Демура А., Єсін О. Як знайти джерела фінансування культури. Естонський досвід. *Курбасівські читання*. 2017. № 12. С. 98–103.

45. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського / Л. Барабан, Г. Веселовська, П. Кравчук, Ю. Станішевський. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 2 : 1900–1945. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 64–115.

46. Дутчак Г. Державна політика в Україні у галузі театрального мистецтва (1917–2000 рр.) : дис... канд. іст. наук : спец. 07.00.01– історія України / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. 263 с.

47. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 787–826.

48. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 221–300

49. Єсипенко Р. Актуальні проблеми українського театру другої половини 80-х років XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Т. 32. С. 143–150. DOI: https://doi.org/10.32461/149783

50. Єсипенко Р. Організаційні проблеми українського театру 60-80-х років XX століття (Заходи з підвищення кваліфікації творчих працівників театрів). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 86–93.

51. Жданович Д. Зараз ми в пошуках свого-українського Харкова. Артем Вусик про діяльність «Нафти», премію Курбаса та театр «Варта». *Лірум*.

22.05.2024. URL: https://liroom.com.ua/articles/artem-vusyk/ (дата звернення: 21.08.2025).

52. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.

53. Задорожна А. Головний режисер «Березоля» Степан Пасічник: Восени театр запрацює на своєму безпечному майданчику. *Думка*. 22.09.2025. URL: https://dumka.media/ukr/interview/1758528086-golovniy-rezhiser-berezolya-stepan-pasichnik-voseni-teatr-zapratsyue-na-svoemu-bezpechnomu-maydanchiku (дата звернення: 03.03.2026).

54. Захаревич М. В. Національний театр. Вибрані статті : [присвяч. історії Нац. акад. драм. театра ім. Івана Франка]. Київ : АДЕФ-Україна, 2021. 222 с.

55. Захаревич М. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920–2001 років. Київ : ТОВ «Алефа», 2015. 274 с.

56. Захаревич М. Щоденники директора театру. Київ : ПЕНМЕН, 2019. 216 с.

57. Захоженко Д. Про війну в часі війни. [Розмову вела Г. Гарбузюк. Розшифрувала Я. Антків]. *Просценіум*. №1–3 (65–67) 2023/№ 1 (68) 2024. С. 34–41.

58. Звіт аудиторської перевірки комунального закладу «Театрально-видовищний заклад культури «Новий академічний театр на Печерську». Київ, 2015. 37 с.

59. Звіт за результатами моніторингу стану доступності театрів державної та комунальної форм власності за 2025 рік / Державне агентство україни з питань мистецтв та мистецької освіти. Київ, 2026. 11 с. URL:

https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2024/04/dostupnist-teatriv-2025.pdf (дата звернення: 25.05.2026).

60. Звіт про діяльність Харківського Будинку актора ім. Леся Сердюка НСТДУ за 2017–2021 рр. Харків, 2021, 16 с. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2017/02/Budynok_aktora-Kharkiv.pdf

61. Історія українського театру : у 3 т. Т. 1 : Від витоків до XX століття / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін.; голов. редкол.: Г. Скрипник (голов. ред) та ін. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2017. 676 с.

62. Історія українського театру : у 3 т. Т. 2 : 1900–1945 / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін.; голов. редкол.: Г. Скрипник (голов. ред) та ін. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 865 с.

63. Кіналь М. Особливості фінансового забезпечення сфери культури в Україні. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України*. 2020. Вип. 5(145). С. 20–24.

64. Кіхтенко В. «Ми розповідаємо зрозумілі історії». Директор Театру Лесі Українки – про репертуар з нуля і прем'єри. *Суспільне. Культура*. 20.05.2025. URL: https://suspilne.media/culture/1022375-mi-rozpovidaemo-zrozumili-istorii-direktor-teatru-lesi-ukrainki-pro-repertuar-z-nula-i-premeri/ (дата звернення: 11.12.2025).

65. Клековкін О. Theatrica : Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

66. Клековкін О. Маркери театральної культури (Державний театр, 1917–1934, початок). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2020. № 26. С. 7–16. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202564

67. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

68. Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 301–324.

69. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 695–784.

70. Кодекс Законів про народну освіту УСРР. Збірник Узаконень та Розпоряджень Робітниче-Селянського Уряду України. 1-е видання. Харків: 1922. 79 с.

71. Колесниченко О. Творча діяльність державних харківських театрів після 24 лютого 2022 року: проблеми існування, репертуарні пріоритети, мистецькі особливості. *Театріум*, 2025 URL: https://teatrarium.com/tvorcha_diyalnist_ kharkivskih_teatriv_pislya24lutogo/ (дата звернення 11.11.2025).

72. Коломієць Р. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого : монографія. Київ : Мистецтво, 1984. 100 с.

73. Команда YC.Market. Культура на часі: що з доходами українських театрів на другий рік війни? *Youcontrol.Market*. 23.04.2024. URL: https://youcontrol.market/blog/kultura-na-chasi-dokhodi-ukrayinskikh-tieatriv-znachno-zrosli-na-drughii-rik-viini/ (дата звернення: 10.09.2025).

74. Комар Н. О. Державне управління та динаміка розвитку діяльності театрів України періоду 1936–1941 рр. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2010. № 1. С. 163–167.

75. Комарова Т., Кононенко В. Культуротворчість як сфера формування політичних ціннісних смислів: театр у прифронтовому Харкові.

Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Питання політології». 2025. Вип. 47. С. 94–102. DOI: https://doi.org/10.26565/2220-8089-2025-47-1

76. Конституція України. 28.06.1996 (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text

77. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.

78. Крисіна І. Фінансування галузі культури з Державного бюджету України у розрізі бюджетних програм Міністерства культури і туризму України. *Ринок цінних паперів України*. 2011. № 1–2. С. 31–40.

79. Кричун Д. Театр ляльок у Харкові опинився на межі виживання. *Думка*. 19.03.2025. URL: https://dumka.media/ukr/suspilstvo/1742297342-teatr-lyalok-u-harkovi-opinivsya-na-mezhi-vizhivannya

80. Кузьменко Ю. "Конотопська відьма" заробила для театру Франка 5,8 млн грн. *Суспільне. Культура*. 06.12.2023. URL: https://suspilne.media/culture/633672-konotopska-vidma-zarobila-dla-teatru-franka-58-mln-grn/ (дата звернення: 20.03.2026).

81. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів / О. І. Безгін, А. Є. Бернадська, І. С. Кочарян, О. Ю. Успенська. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 176 с.

82. Кучин С. П. Напрями вдосконалення механізмів державного управління у сфері театрального мистецтва. *Публічне управління та митне адміністрування*. 2016. № 2. С. 59–64.

83. Кучин С. П. Напрями удосконалення фінансово-економічного механізму державного управління сферою культури в Україні. *Інвестиції: практика та досвід*. 2017. № 8. С. 78–82.

84. Кучин С. П. Особливості державної політики в сфері культури та освіти (соціально-економічний аспект). *Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право*. 2013. № 2. С. 40–48.

85. Лаврентій Р. Українські театри Панаса Карабіневича (20-30 роки XX століття). Вісник НТШ / Світова рада Наукових товариств імені Шевченка. Львів, 2011. № 45. С. 39–45.

86. Леоненко Р. Перші українські державні театри. 1917–1919. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Том 237. Праці театрознавчої комісії. Львів : НТ ім. Шевченка, 1999. С. 134–168.

87. Леоненко Я., Фількевич Г. Музичний простір вистав театру Леся Курбаса. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 325–350.

88. Липківська Г. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х – 1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 889–934.

89. Лягущенко А. Український театр. Видатні діячі та менеджмент. Київ : Мистецтво, 2021. 495 с.

90. 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.

91. Лягущенко А. Трансформації постаті театрального менеджера в історичному контексті розвитку перформативних мистецтв. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2025. № 37. С. 54-64.

92. Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 328 с.

93. Мар'яненко І. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця. Київ: Мистецтво, 1953. 184 с.

94. Матвєєва К. Трансформаційні процеси на шляху розвитку українського театру в радянський період існування. 40-і роки XX століття та їх наслідки. *ΛΟΓΟΣ*. 2021. Т. 3. С. 143–146. DOI: https://doi.org/10.36074/logos-10.12.2021.v3.46

95. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.

96. Мельничук Ю. Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 38. С. 151–158.

97. Миколайчук О. На помежів'ї епох. *Курбасівські читання*. № 14. 2019. С. 155–164.

98. Міністерство культури України : офіційний сайт. URL: https://mincult.gov.ua/ (дата звернення: 20.05.2026).

99. Мовчан О. Прибутки робітничих родин в УСРР у 1920-ті рр. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки* : міжвідомчий збірник наукових праць. 2010. № 19. С. 59–80. URL: https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/49064037-3d8d-4159-ace1-572d50929a3a/content

100. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 318 с.

101. Муравський А. Аналітики визначили найбільш дохідні українські театри. *Економічна правда*. 28.03.2026. URL: https://epravda.com.ua/biznes/analitiki-viznachili-naybilsh-dohidni-ukrajinski-teatri-819773/ (дата звернення: 14.05.2026).

102. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX – початку XXI ст. За заг. наук. ред. М. Гринишиної / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 976 с.

103. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

104. Неждана Н. Міжнародні тенденції у сфері незалежних театральних ініціатив та український феномен. *Курбасівські читання*. 2018. № 13. С. 100–122.

105. Основи законодавства України про культуру. 19.02.1992. (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2117-12#Text

106. Осташко Т. С. З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради. *Український історичний журнал*. 1998. № 3. С. 24–38.

107. Палій О. Діяльність театру імені Марії Заньковецької перехідного періоду (1925–1926 рр.). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 22. С. 27–33. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217012

108. Палій О. Діяльність театру імені Марії Заньковецької під керівництвом Олександра Корольчука: мандрівна хроніка (1923–1924 рр.). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. № 20. С. 31–41. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.20.2017.221194

109. Пахарчук О., Полонський В. Актуальні питання організаційно-виробничої діяльності театрів України у період воєнного стану. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 10–18. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281315.

110. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX століття). Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

111. Пилипчук Р. Театр на західноукраїнських землях наприкінці XIX століття. *Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 247–252.

112. Пилипчук Р. Український театр у межах Російської імперії. *Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 193–228.

113. Полонський В. Актуальні проблеми організації театральної діяльності у Харкові під час гарячої фази російсько-української війни. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. Вип. 93, том 2. С. 113–119. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-17

114. Полонський В. Актуальні проблеми організації театральної справи у прифронтових містах під час гарячої фази російсько-української війни. *Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру :* зб. матеріалів Шістнадцятої наук.-практ. конф., м. Київ, 5 груд. 2025 р. Ред.-упор. С. С. Васильєв; КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2026. С. 5–9.

115. Полонський В. Історія розвитку недержавних театрів на прикладі їх діяльності у місті Харкові. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення.* 2025. № 37. С. 89–98. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345152

116. Полонський В. Сучасні виклики фінансування театрів в Україні та методи пошуку їх недержавної підтримки. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції. 27.04.2023 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 79–84.

117. Посвістак О. А. Офіційна політика радянської влади щодо театрального мистецтва та театральної інтелігенції Поділля в 1920 – 1930 рр.

Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія : Історія. 2008. Вип. 14. С. 215–221.

118. Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу : Закон України від 21.08.2025. № 4579-IX (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-20#Text (дата звернення: 18.03.2026).

119. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text (дата звернення: 12.04.2026).

120. Про п'ятирічний план відбудови й розвитку народного господарства Української РСР на 1946–1950 рр. : Закон УРСР від 28.08.1946. *Відомості Верховної Ради УРСР*. 1947. № 9–10. С. 22–57. URL: https://surl.li/qtciyd (дата звернення: 27.11.2025).

121. Про результати аудиту ефективності використання коштів державного бюджету, виділених Міністерству культури України на фінансову підтримку національних театрів : рішення Рахункової палати № 5–3. 22.03.2016. 6 с. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://rp.gov.ua/upload-files/Activity/Collegium/2016/zvit_5-3_2016/R_RP-5-3.pdf

122. Про розгляд Звіту про результати аудиту ефективності використання коштів, передбачених у державному бюджеті на фінансову підтримку національних театрів, та використання і розпорядження об'єктами державної власності, належними державі матеріальними та іншими активами, що мають фінансові наслідки для державного бюджету : рішення Рахункової палати № 31-1. 04.12.2018. 10 с. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://rp.gov.ua/upload-files/Activity/Collegium/2018/31-1_2018/R_RP_31-1_2018.pdf

123. Про театри і театральну справу : Закон України від 31.05.2005. № 2605-IV (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text (дата звернення: 12.04.2026).

124. Про Український культурний фонд : Закон України від 23.03.2017. № 1976-VIII (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text (дата звернення: 12.04.2026).

125. Про управління об'єктами державної власності : Закон України від 21.09.2006. № 185-V (зі змінами). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/185-16#Text (дата звернення: 05.03.2026)

126. Провідні національні театри змінили статус. *Український Театр*. 20.02.2026. URL: https://theatermag.com.ua/publication/339 (дата звернення: 23.04. 2026).

127. Протокол № 3 засідання Робочої групи з проведення огляду витрат державного бюджету у сфері культури в частині фінансової підтримки національних театрів. Київ, 2020, 6 с.

128. Раєвська Ю. Інноваційні моделі українського театру 1910-х – початку 1920-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 103–158

129. Регейло З. Я. Трагедія і феєрія українського театру Галичини початку 20-х років XX ст. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету.* 2010. Вип. 29. С. 136–142.

130. Романенко Н. Військово-шефська діяльність колективів українських театрів періоду Великої Вітчизняної війни. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2015. Вип. 1(4). С. 67–73.

131. Романуха О. Становлення та розвиток українського театру наприкінці XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60, т. 4. С. 4–10.

132. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. Харків; Київ : Державне видавництво України, 1930. 120 с.

133. Сєріков А., Коваль І. Економіка та управління у сучасному українському репертуарному театрі : монографія. Харків : ФОП Панов А. М., 2018. 314 с.

134. Сокирко Л. М. П. Старицький: критико-біографічний нарис. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1960. 172 с.

135. Станішевський Ю. Перші кроки театру ім. І. Франка. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 2 : 1900–1945. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 258–291.

136. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 11–82.

137. Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 501–532.

138. Степанюк С. Діяльність Волинського українського театру (1928–1939). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2008. Вип. 17. С. 320–327.

139. Стопчак М. В. Діяльність Директорії УНР зі створення конституційно-правових засад української державності в українській зарубіжній історіографії. *Чорноморський літопис*. 2013. Вип. 7. С. 133–140.

140. 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.

141. Суспільне. Новини. Тема дня. Михайло Захаревич. Театральна реформа. *YouTube*. 02.12.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=letDgXEzeuM (дата звернення: 12.07.2025).

142. Театральна риболовля: Блог про театральне життя України. URL: http://www.t-fishing.co.ua/ (дата звернення: 03.02.2026).

143. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1967. 472 с.

144. Тонконог О. Театри українських міст у 1943–1945 рр. *Культура народів Причорномор'я*. 2006. № 86. С. 66–69.

145. У Харкові пройшов благодійний вечір, де збирали кошти на облаштування сцени в укритті театру «Березіль». *Укрінформ*. 05.07.2025. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4011929-u-harkovi-vidbuvsa-blagodijnij-vecir-de-zbirali-kosti-na-oblastuvanna-sceni-v-ukritti-teatru-berezil.html (дата звернення 11.12.2025).

146. Український культурний фонд : офіційний вебсайт. URL: https://ucf.in.ua/ (дата звернення: 30.01.2026).

147. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми : аналітично-соціологічне дослідження / С. Васильєв, І. Чужинова, Н. Соколенко, О. Салата, О. Тукалевська, В. Жила. Київ, 2018. 145 с.

148. Унанян Л. Трансформація системи управління театральною мережею України: структурно-функціональний аналіз (1990–2025 рр.). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 237. С. 107–115. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345153

149. Федотова О. Театральне мистецтво Радянської України в контексті комуністичної ідеології (1917–1930-ті рр.). *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 477–492. URL:

http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/60/1099/2403-1?inline=1

150. Фіалко В. Український театр 1970-х – 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 607–694.

151. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–100.

152. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.

153. Харківські театри заявили, що не отримують належного фінансування навіть на зарплати. *Укрінформ*. 10.01.2025. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3947329-harkivski-teatri-zaavili-so-ne-otrimuut-naleznogo-finansuvanna-navit-na-zarplati.html (дата звернення: 09.01.2026).

154. Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 39–43. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293742

155. Хлібцевич Є. Інші театральні трупи. *Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 228–246.

156. Хоріщенко Е., Головня С. Бути чи не бути… театру прибутковим? *Фінансовий контроль*. 2019. № 11. С. 46–51.

157. Цибаньова О. Лаври і терни : життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. Київ : Укр. держ. центр культур. ініціатив, 1996. 187 с.

158. Ціни на квитки, рівень зарплат і бронювання акторів: трансформацію українського театру під час війни дослідили експерти. *ДІМ*. 16.11.2024. URL: https://kanaldim.tv/cziny-na-kvytky-riven-zarplat-i-bronyuvannya-aktoriv-transformacziyu-ukrayinskogo-teatru-pid-chas-vijny-doslidyly-eksperty/ (дата звернення: 18.09.2025).

159. Шевченко Є. Харківський Будинок актора імені Леся Сердюка та його театральні колективи. *KHARKOV trend*. 27.02.2024. URL: https://kharkov-trend.in.ua/uk/eternal-2946-harkivskyj-budynok-aktora-imeni-lesya-serdyuka-ta-jogo-teatralni-kolektyvy (дата звернення: 14.07.2025).

160. Шетеля В. Театральне мистецтво Закарпаття в рецепції Василя Ґренджи-Донського. *Jazyk a kultúra*. 2016. Вип. 25–26. С. 143–151.

161. Шкода Н. А. Український драматичний театр Наддніпрянщини як чинник національно-культурного відродження в другій половині XIX – на початку XX ст.: історіографічний огляд проблеми. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2015. Вип. 43. С. 276–280.

162. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. Редкол.: М. К. Йосипенко, М. М. Гордійчук, Ю. М. Бобошко та ін. / Академія наук УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1970. 342 с.

163. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX – початку XXI століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 827–866.

164. Щукіна Ю. Журнал «Мистецька трибуна» (1930-1931): особливості позиціонування серед видань про театр. *Науковий вісник Київського*

національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2025. № 36. С. 55-64.

165. Ян І. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття : дис. … доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 429 с.

166. Antykvar Media. Михайло Захаревич про століття театру ім. Івана Франка. *Youtube*. 27.09.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uSL6OQZHtNg (дата звернення: 12.07.2025).

167. Baumol W. J., Bowen W. G. Performing Arts – The Economic Dilemma. USA : The Twentieth Century Fund, 1966. 582 p. URL: https://archive.org/details/performingartsec0000baum_f4e0/page/n7/mode/2up (дата звернення: 20.04.2025).

168. Colbert F. Marketing Culture and the Arts. Montreal : HEC Montréal, Carmelle and Rémi Marcoux Chair in Arts Management, 2007. 311 p. URL: https://archive.org/details/marketingculture0000colb_x4u0/page/n3/mode/2up (дата звернення: 22.04.2025).

169. Diderot D. De la poésie dramatique. 1758. URL: https://www.artandpopularculture.com/Discours_sur_la_poesie_dramatique (дата звернення: 11.05.2025).

170. FEDORIV VLOG. Як «Конотопська відьма» окуповується за 1–2 покази – секрети Івана Уривського #FEDORIVVLOG. *YouTube*. 28.11.2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RdRAuU9nYPA (дата звернення: 09.01.2026).

171. Holos fm • Українське інтернет-радіо. Акція протесту акторів харківських театрів: Де мої 16-ть тищ / 2021. *Youtube*. 22. 03.2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KKRHUinMBYM (дата звернення: 26.11.2025).

172. Hugo V. Preface to Cromwell. 1827. *Famous Prefaces. The Harvard Classics. 1909–14.* URL: https://grailrunner.com/wp-content/uploads/2023/06/hugo-preface-to-cromwell.pdf (дата звернення: 20.04.2025).

173. Keynes J. M. The Arts Council: its Policy and Hopes. *First Annual Report. 1945–6* / The Arts Council of Great Britain. London, 1946. P. 21–30. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/The%20Arts%20Council%20of%20Great%20Britain%20-%201st%20Annual%20Report%201945_0.pdf (дата звернення: 17.10.2025).

174. ОК TALK. Євген Нищук: хочу, щоб трупа Театру Франка грала на Бродвеї. *YouTube*. 06.05.2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qqzqFPTW9FE&t=3461s (дата звернення: 07.10.2025).

175. Schiller F. Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Eine Vorlesung, gehalten zu Mannheim in der öffentlichen Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft am 26. des Junius 1784 von F. Schiller, Mitglied dieser Gesellschaft und herzogl. Weimarischen Rat. *Friedrich Schiller Archiv*. URL: https://www.friedrich-schiller-archiv.de/theoretische-schriften/was-kann-eine-gute-stehende-schaubuehne-eigentlich-wirken/#google_vignette (дата звернення: 03.06.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А. Фінансування державних театрів за рахунок коштів державного бюджету у 2004–2025 роках

Роки	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**
Фінансування млн. грн	*49,69*	*71,00*	*108,67*	*142,23*	*209,80*	*304,50*
Роки	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**	**2014**	**2015**
Фінансування млн. грн	*346,86*	*379,97*	*495,94*	*533,89*	*535,5*	*541,2*
Роки	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**	**2020**	**2021**
Фінансування млн. грн	*547,8*	*907*	*1055,4*	*1157,6*	*1289,9*	*1484*
Роки	**2022**	**2023**	**2024**	**2025**		
Фінансування млн. грн	*1448,2*	*1308*	*1317,5*	*1254*		

Додаток Б. Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької : окремі результати фінансового аудиту

Фін. звіт/ рік	**2015**	**2016**	**2017**
Сукупний дохід, тис. грн.	41803	43139	74710
Держ. фін., тис. грн.,%	34737 або 83%	34609 або 80%	63405 або 85%
Дохід від реалізації квитків тис грн., %	4128 або 9,9%	6218 або 14,4%	7767 або 10,4%
Сукупні витрати театру, тис грн.	41845,5	44018	74710
Кількість вистав	339	340	351
Гастрольні вистави, у т.ч. за кордоном	31(3)	42(6)	41(2)
Благодійні гастролі та фестивалі	9	15	10

Додаток В. Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки: окремі результати фінансового аудиту

Фін. звіт/ рік	2014	2015	2016
Сукупний дохід, тис. грн.	2971,6	4014,4	4545,9
Держ. Фін. тис. грн.,%	2370,3 або 79,8%	3194,1 або 79,6%	3795,5 або 83,5%
Дохід від реалізації квитків тис грн., %	412,3 або 13,9%	512,1 або 12,75%	456,3 або 10,04%
Сукупні витрати театру, тис грн.	2663,4	3764,7	4279,4
Кількість назв вистав	16	18	10
Кількість глядачів (Повна заповнюваність залу 501 місце)	98 (22%)	82 (19,5)	69 (20,5)*
Гастролі та фестивалі. В т.ч. за кордоном	2(1)	5	7(1)

Додаток Г. Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської: окремі результати фінансового аудиту

Фін. звіт/ рік	**2017**	**2018**	**2019 (за пів року)**
Сукупний дохід, тис. грн.	15408	22787	12404
Держ. Фін. тис. грн.,%	11943, або 77,5%	18455, або 81%	9973, або 80,4%
Дохід від реалізації квитків тис. грн.	1827,66	1898,03	1419,53
Дохід від гастрольної діяльності	78,33	184,76	150,05
Дохід від організації та проведення фестивалів	627,30	990,29	___
Сукупні витрати театру, тис грн.	14901	18009	10921
Кількість зіграних вистав	217	202	126
Кількість глядачів (Повна заповнюваність залу 730 місць)	253, або 35%	256, або 35%	222, або 30%

Додаток Д. Сумський обласний академічний театр для дітей та юнацтва: окремі результати фінансового аудиту

Фін. звіт/ рік	**2016**	**2017**	**2018 (за 9 місяців)**
Сукупний дохід, тис. грн.	6541	9213	7813
Держ. Фін. тис. грн.,%	5107 або 78,1%	7584 або 82,3%	6710 або 85,9%
Дохід від реалізації квитків	799,79	975,05	595,45
Дохід від гастрольної діяльності	____	_____	57,65
Сукупні витрати театру, тис грн.	6596	9296	8193
Кількість зіграних вистав	262	271	158
Кількість глядачів (Повна заповнюваність залу 400 місць)	126	118	133

Додаток Е. Новий драматичний театр на Печерську (м. Київ) окремі результати фінансового аудиту

Фін.звіт/ рік	**2012**	**2013**	**2014**
Сукупний дохід, тис. грн.	1122,1	1125,3	1283,1
Держ. Фін. тис. грн.,%	737,2	759,9	882,9
Дохід від реалізації квитків тис грн., %	402,55	464,25	400,2
Сукупні витрати театру, тис. грн.	1111,5	1112,7	1273,8
Кількість зіграних вистав	127	127	142
Гастрольні вистави	___	3	___
Кількість глядачів (Повна заповнюваність залу 50 місць)	42	52	47

Додаток Ж. Обсяг державного фінансування національних театрів у 2023 році

№ п/п	Назва театральної організації	Обсяг фінансування, млн. грн.
1	ДП «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка»	322,4
2	ДП «Одеський національний академічний театр опери та балету»	203,4
3	ДП «Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка»	193,3
4	ДП «Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької»	169,1
5	ДП «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка»	151,4
6	ДП «Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки»	141,6
7	ДП «Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької»	83,1
8	ДО Івано-Франківський «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка»	44,7

Додаток И. Обсяг зростання власного прибутку національних театрів у 2023 році

Назва театральної організації	Чистий дохід театру у 2023 р., млн. грн.	% зростання по зрівнянню з 2022 роком
ДП «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка»	53,5	62,4
ДП «Одеський національний академічний театр опери та балету»	21,3	58,1
ДП «Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка»	9,5	12,4
ДП «Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької»	31,5	59,4
ДП «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка»	45,8	165,1
ДП «Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки»	23,3	86,8
ДП «Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької»	27,4	128,1
ДО Івано-Франківський «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка»	17,9	58,7

Додаток К. Обсяг зростання власного прибутку муніципальних театрів у 2023 році

Назва театральної організації	Чистий дохід театру у 2023 р., млн. грн.	% зростання по зрівнянню з 2022 роком
Київський національний академічний театр оперети	156,8	27
Київський національний академічний Молодий театр	67,4	86,3
Київський академічний драматичний театр На Подолі	57,9	47,1
Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра	46,2	44,9
Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва	70,1	26,5
Київський академічний театр юного глядача на Липках	32,7	36
Київський академічний театр ляльок	25,8	38
Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня»	15,5	34,5
Київський муніципальний академічний театр ляльок на Лівому березі Дніпра	14,6	27,7
Одеський академічний театр музичної комедії імені М. Водяного	14,6	154,2

Додаток Л. Еволюція моделей фінансування українського театру та їх вплив на організаційно-творчий процес (1864–2026 рр.)

Історичний період	**Організаційно-правова модель**	**Домінуюча модель фінансування**	**Основні джерела фінансування**	**Особливості організаційно-виробничої діяльності**	**Вплив на творчий процес**
1864–1917 Створення професійного українського театру	Приватна антреприза, колективне товариство на паях, корпоративна власність,	Приватна, пайова, корпоративна	Кошти антрепренерів, пайові внески, корпоративні внески, продаж квитків	Висока залежність від глядацького попиту та політичного становища	Формування репертуару відповідно інтересів глядачів, поєднання мистецьких та комерційних завдань
1917–1921 Період національно-визвольних змагань	Приватна антреприза, колективне товариство на паях, товариство на вірі, корпоративна власність, державна власність	Змішана	Кошти антрепренерів, пайові внески, внески зовнішніх акціонерів, корпоративні внески, державні субсидії, державна підтримка	Створення національного театру. Перетворення театру на державну інституцію.	Формування сучасного європейського репертуару.
1921–1941 Ранній радянський період	Державна власність, колективна власність, приватна	Державна, централізована	Кошти з місцевих бюджетів, самоокупність, державні дотації	Створення національної мережі державних театрів, стаціонування	Фінансова нестабільність, ідеологічний контроль, політична цензура

	власність, корпоративна власність			театрів	
1945–1991 Післявоєнний та подальший радянський період	Державна власність	Державна, планова	Кошти з держбюджету та бюджетів громад, самоокупність	Мережа державних стаціонарних театрів	Відносна фінансова стабільність при тотальному обмеженні творчої діяльності
1991–2013 Становлення та розбудова Незалежної України	Державна, комунальна, приватна, колективна власність, пайова антреприза, проєктна антреприза	Бюджетно-дотаційна, приватна, продюсерська	Кошти з державного та місцевих бюджетів, приватні кошти театральних продюсерів, продаж квитків	Перехід до ринкової економіки, діяльність в умовах економічної кризи, скорочення фінансової підтримки з боку держави	Пошук нових форм організацій та фінансування театральної діяльності
2014–2022 Перший етап Війни за Незалежність України	Державна, комунальна, приватна, колективна власність, пайова антреприза, проєктна антреприза	Змішана	Кошти з державного та місцевих бюджетів, грантові кошти, кошти міжнародних благодійних фондів, приватні кошти, власні доходи,	Посилення ролі проєктного менеджменту та грантової підтримки.	Розширення творчих експериментів і міжнародної співпраці. Посилення впливу театральних фестивалів на творчу діяльність театрів

			спонсорство.		
2022–2026 Другий етап Війни за Незалежність України (після повномасштабного вторгнення росії в Україну)	Державна, комунальна, приватна, колективна власність, пайова антреприза, проєктна антреприза	Змішана, адаптивна	Кошти з державного та місцевих бюджетів, міжнародні гранти, благодійна допомога, власні доходи	Поєднання мистецької, соціальної та волонтерської діяльності театрів	Формування нових тематичних напрямів та підвищення суспільної ролі театру
Післявоєнна перспектива	Державна, комунальна, приватна, колективна власність, пайова антреприза, проєктна антреприза	Багатоканальна змішана	Державна підтримка, грантові кошти, благодійні фонди, кошти міжнародних благодійних інституцій, приватні кошти, власні кошти	Диверсифікація фінансових джерел, підвищення автономії	Зростання творчої незалежності та фінансової стійкості