

Міністерство освіти та науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту  
Кафедра філософії та культурного менеджменту

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему: «Соціокультурна трансформація українського театру в період  
російсько-української війни 2014-2022 років»

Виконала студентка VI курсу, групи ЗМК-061

спеціальності 03 Культурологія

ОПП «Культурологія»

**Шелепко Тетяна Петрівна**

Керівник: **Карповець Максим Вячеславович,**

канд. філос. наук, доцент

Рецензент: **Савченко Ірина Віталіївна**

канд. філ. наук, професор,

Заслужений працівник культури України

Острог, 2022

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРУ В КРИЗОВИХ СОЦІАЛЬНИХ УМОВАХ.....	13
1.1. Соціокультурні функції театру.....	20
1.2. Театр як ігрова модель рефлексії суспільних змін.....	30
1.3. Тематика і проблематика війни в театрі.....	32
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. ТЕАТР ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ ФАЗИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 2014 - 2022 РОКІВ.....	39
2.1. Зміна ролі державного театру з розважальної на гостросоціальну.....	44
2.2. Нові теми та форми театру.....	51
2.3. Розвиток незалежного сектору.....	55
2.4. Театр і драматерапія як інструменти боротьби з психологічними наслідками війни.....	58
Висновки до розділу 2.....	63
РОЗДІЛ 3. Соціокультурні зміни в українському театрі після повномасштабного вторгнення Росії.....	65
3. 1. Трансформація функцій українського театру після 24 лютого 2022 року.....	67
3.2. Переосмислення ролі театру на прикладі різних театральних діячів та спільнот.....	69
3.3. Функціонування театру як складової «культурного фронту».....	74
Висновки до розділу 3.....	77
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	82
ДОДАТКИ.....	87

## ВСТУП

Український театр як окремий самобутній синтетичний вид культурної та соціальної діяльності, а також як вид мистецтва неодноразово зароджувався на території України та поза її межами, однак ці періоди розквіту зазвичай зупинялись на певний персоналій або декількох театрах, як то представники театру Корифеїв або Лесь Курбас. Нетривалим був період розквіту українського театру в роки проголошення Незалежності, однак йому на заміну прийшло засилля російського театру.

Важливо зазначити, що кожен такий період хронологічно припадає на найгостріші кризові умови політичного та економічного характеру. Режисер і викладач курсу «Метатеатр» Олег Ліпцин під час прочитання лекцій говорив, що «як би не було сумно, але найсприятливіші умови для розквіту театру – це найскладніші умови для життя суспільства, адже саме тоді люди звертаються до того осередку життя, що дає театр, саме тоді людям найбільше потрібен катарсис». Ми ж досліджуватимемо, як саме соціальне середовище зумовлює соціокультурну трансформацію українського театру в період російсько-української війни..

**Актуальність теми дослідження.** Інтерес до українського театру в кризові періоди культури завжди був пов'язаний з його терапевтичною та соціокультурною функціями. Особливо це актуалізується в період російсько-української війни, що розпочалась у 2014 році, а з 24 лютого 2022 року триває у вигляді повномасштабного вторгнення. У культурному та інформаційному просторі можемо виділити медіа як основний засіб популяризації української культури. Так, вже майже рік триває гаряча фаза війни і цікавість до теми України у світі залишається актуальною саме через війну, зокрема, відповідно до реєстру Міністерства оборони України, понад 20 тисяч іноземних журналістів присутні на території України, і працюють, в основному, в гарячих точках.

Однак навіть деякі українські видання починають міняти редакційну політику і шукати важелі інформування більше через емоційні та неординарні історії, ніж через сенсацію чи шок-контент. Саме тоді, коли медіа дещо зменшують вплив, мистецтво тримає увагу світової спільноти. Так, важливими подіями стають, наприклад, покази фільмів-переможців кінофестивалів, номінації на премію «Оскар», українські павільйони на Авіньйонському театральному фестивалі чи Единбурзькому фрінджі.

Театральне мистецтво та театральні практики мають особливе значення, адже це єдиний вид мистецтва, який неможливо диджиталізувати, тому що суть його в проживанні синтетичної історії в одному просторі з людьми протягом певного часу. Це робить театр найбільш впливовим в емоційній сфері, а отже – найшвидшим, найкоротшим і найближчим майданчиком для встановлення зв'язку і ведення діалогу різноманітних людей. Актуальним цю роботу робить те, що саме театрові як платформі для безпосереднього діалогу випадає інформативно-пізнавальна функція, втілювана через емоційний відгук на інформацію. Окрім того, театральні студії як осередки співтворчості є потужним інструментом рефлексії і боротьби з ПТСР. Для того, щоб такий інструмент потенційно задіяти, необхідно визначити його становище та розвиток сьогодні.

Український театр нині переживає складний період невизначеності, як це було в 20-х роках минулого століття, на початку 90-х років з проголошенням Незалежності, і аж до моменту повномасштабної війни. Однак нині український театр має дещо міцнішу основу, а саме – державність, міжнародні зв'язки, свободу слова і творчого задуму, хоч і водночас бореться із застарілою радянською системою організації. Театр із осередку розваг і рудиментної російської пропаганди перетворюється на потужний інструмент інформаційного, емоційного й інтелектуального

впливу. У цій роботі ми спробуємо відповісти, чи дійсно війна є причиною таких змін, і які ще чинники зумовлюють соціокультурну трансформацію українського театру.

**Ступінь наукової розробленості теми.** Тема функціонування театру в кризові періоди для суспільства розкривається в працях зарубіжних і вітчизняних авторів без прямого дослідження, тож для теоретичної частини проаналізовані праці авторів, котрі писали свої теорії театру в часи соціальних криз, а саме міжвоєнного та повоєнного періодів ХХ століття. У ХХ столітті театр набуває такої структури, яку ми знаємо сьогодні, що пов'язано із переходом театру в режисерськоцентричну модель, де режисер є головним відповідальним творцем в театрі. Таку модель пропонує у своїй праці «Мое життя в мистецтві» [23] російський теоретик театральної справи і митець Костянтин Станіславський. Його «метод психологічного аналізу» стає основою подальшого розвитку методики акторської та режисерської діяльності та театральної педагогіки в межах радянських держав, а також в США та Франції у видозмінених формах.

Водночас, в Україні розвивається своя школа театру, що має більш демократичний характер, теоретиком якої виступає зокрема Лесь Курбас. Він ставить в центр театрального дійства актора, пропагуючи образ «розумного арлекіна», котрий водночас є драматургом, режисером і актором, здатним до імпровізації та постійного пошуку через гру. Збірка «Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи» [18] має значення для дослідження, адже саме Курбаса справедливо вважаємо основоположником самобутнього українського театру, оснований на західно-європейській філософській думці в поєднанні з етнічними особливостями, відмінного від радянського пропагандистського театру. Саме такий підхід до театру допомагає йому інтегруватись у

світовий театральний процес. Ідеї Курбаса співзвучні з ідеями європейських театральних діячів другої половини ХХ століття, зокрема Єжи Гротовський у праці «Від Бідного театру до Мистецтва-провідника» [16] визначає «бідний театр» як театр, де гра є процесом, що потребує лише актора і його взаємодії з іншими акторами через тіло і глибинні духовні практики. Прикметно, що Гротовський мав безпосередній вплив на формування театального життя в Західній Україні вже в роки Незалежності.

Для дослідження тематики і проблематики війни та травматичних досвідів цілих поколінь в Європі використана праця «Про мистецтво театру Бертольда Брехта», а саме її частина «Епічна драматургія і «діалектика в театрі» [10], що дає розуміння ролі театру в повоєнний час у ХХ столітті та пропагує «епічний театр», що нині аналогічний документальному. Тема травми як індивідуальної, так і суспільної розкриває Еудженіо Барба у праці «Про режисуру та драматургію. Спалюючи дім» [1], де автор вважає травму джерелом театральної діяльності актора. «Театр і його двійник» Антонена Арто важлива для цієї роботи праця, адже Антонен Арто є яскравим представником театру часів екзистенційної кризи та дегуманізації, і як відповідь на події Першої світової війни, маніфестує новий тип театру, зокрема називаючи його двійниками метафізику, чуму, жорстокість. Цінність цих маніфестів для нас полягає у пошуку шляхів використання театру як інструменту рефлексії суспільства і пошуку ідентичності [8]. «Театр пригноблених» Августо Боалья – широковідома праця практичного характеру, що дає можливість аналізувати вплив театральних технік на «не-акторів» і створювати для них майданчики спів-творчості, що, на думку Боалья, є дієвим способом боротьби з травмами, осмислення власної ідентичності через спільну творчість і взаємодію з партнером [2].

Серед праць вітчизняних авторів проблеми театру в період війни досліджував Валерій Гайдабура у праці «Театр, розвіяний по світу» [13], що дає широкий погляд на сцену повоєнної української діаспори в Європі та показує розвиток українського театру за сценарієм інтеграції в світовий театральний процес без радянського впливу. Для дослідження соціокультурної трансформації театру як відображення змін в суспільстві важливою є праця Максима Карповця «Перформативна природа соціальної реальності» [34], а саме ідеї про те, що перформативні акти (особливі ситуації взаємодії між людьми, де задіяні мова, тіло та гра) є основою творення соціальної реальності.

**Об'єкт дослідження** – українське театральне середовище періоду російсько-української війни.

**Предмет дослідження** – соціокультурні трансформації українського театру вказаного періоду.

**Мета дослідження** полягає у визначенні основних чинників та особливостей соціокультурної трансформації українського театру в період російсько-української війни, зважаючи на соціальні, економічні, політичні та художньо-естетичні фактори.

Досягнення цієї мети передбачає наступні **завдання**:

- визначити соціокультурні функції театру;
- проаналізувати ігрові елементи рефлексії суспільних змін в театральній діяльності;
- описати тематику і проблематику війни в театрі;
- дослідити чинники, що зумовили зміну ролі українських театрів з розважальної на гостросоціальну;

- визначити нові теми та форми, якими послуговується український театр в період війни;
- описати розвиток незалежних театрів та студій та проаналізувати їх вплив на державний сектор;
- дослідити функціонування театру як інструменту драматерапії та боротьби з психологічними наслідками війни;
- провести спостереження функцій українського театру після повномасштабного вторгнення та визначити наявність трансформації ролі театру на прикладі різних театральних спільнот;
- описати новоутворене поняття «культурного фронту», визначити валідність цього поняття і застосування до театру.
- провести низку інтерв'ю з театральними діячами з різних секторів для порівняння цілей функціонування їхньої діяльності до, під час, і після повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

**Теоретико-методологічна основа дослідження.** Для проведення дослідження використовуємо описовий метод для змалювання основних подій в театральному середовищі періоду війни, роботи театральних спільнот; аналітичний метод для визначення загальних функцій театру, та їх трансформацій під впливом суспільних явищ; соціологічний метод, зокрема проведення інтерв'ю з респондентами-представниками театральних професій з різних секторів театру; та метод класифікації для визначення напрямків роботи театральних колективів відповідно до груп, до яких вони відносяться.

Окрім аналізу і досвіду роботи в названих театрах, ця праця послуговуватиметься і іншими джерелами, зокрема загальною та спеціальною теоретичною літературою, соціологічними дослідженнями, критичними оглядами в пресі. Найважливішою працею для нашої роботи є дослідження стану українського театру «Український театр: шлях до себе.



Здобутки. Виклики. Проблеми», проведене в 2018 році на замовлення Гільдії Незалежних Театрів України за підтримки ГО «Культурна асамблея». Авторський колектив дослідження складався з відомих театральних критиків та митців на чолі з театральним критиком, педагогом та заслуженим діячем мистецтв України Сергієм Васильєвим. Це дослідження є унікальним за часи незалежної України, і проведене воно в час початку стрімкого розквіту театральної діяльності, тож можемо його вважати камертоном для розуміння сьогodнішніх змін і потенційного розвитку післявоєнного театру [12].

**Наукова новизна** одержаних результатів зумовлена як сукупністю завдань, так і способами їх розв'язання. В межах здійсненого автором дослідження отримано результати, що мають наукове значення:

1. Аргументовано, що соціокультурні трансформації українського театру зумовлені комплексом таких чинників, як зміна поколінь режисерів та акторів, державна політика щодо театру, міжкультурна комунікація театру та безпосередній обмін досвідом з закордонними театрами, потреби публіки, соціально-політичні події;

2. Визначено такі соціокультурні функції театру, як розважальна, духовна, пізнавальна, естетична, освітня, терапевтична, комунікативна та пропагандистська. Досліджено зміни функцій під впливом суспільних явищ;

3. Визначено вплив потреб глядача на соціокультурні трансформації українського театру в період війни, а саме: комунікативна або потреба діалогу; громадянська або потреба активної участі у колективному акті; терапевтична або потреба проживання травматичного досвіду;

4. Набуло подальшого розвитку розуміння ролі театру як інструменту інформаційного впливу на світову театральну спільноту.

**Теоретичне та практичне значення.** Теоретична цінність роботи полягає в спробі систематизувати і визначити основні віхи соціокультурної трансформації театру, а також визначити як саме тематика і проблематика кризових соціальних умов відображається на формах і змісті театральної діяльності. Вважаємо проведені та систематизовані тут дослідження, огляди спеціальної преси та літератури, перегляди вистав, участь у круглих столах та бесідах, інтерв'ю з визначними театральними діячами та критиками сьогодення і спостереження важливими для формування зрізу становища українського театру в період воєнного стану в країні для бази до майбутніх досліджень, що зможуть точніше відрефлексувати заявлену тему після завершення війни. Зокрема, дані спостережень сучасного стану українського театру використані як основа для виступів на театральних конференціях під час Міжнародного Шекспірівського фестивалю в Крайові в червні 2022 року, у Гданську в серпні 2022 року, під час круглих столів американської платформи HowlRound Theatre, а також будуть використані в подальших проєктах. Крім того, визначення соціокультурної трансформації допомагає окреслювати напрямки мистецької діяльності, вибір тем і матеріалу для режисерської діяльності. Основною проблемою дослідження стане визначення позитивних та негативних впливів війни на театральне мистецтво та діяльність, а також наскільки критичні періоди в суспільстві є сприятливим тлом для розвитку нової мистецької думки.

**Теоретичні та історичні обмеження дослідження.** Дослідження обраної теми не можемо вважати повним для всієї країни, адже в основу беремо діяльність декількох найпрогресивніших театрів України, а не увесь зріз. Однак, обрані театри та театральні діячі представляють достатньо широкий погляд на проблему, адже належать до різних секторів,

а саме: державний, національний, експериментальний та незалежний і вважаються такими, що задають тенденції в театральному житті країни, і представляють Україну на міжнародній театральній сцені. Крім того, дослідження спрямоване на конкретні часові рамки – період російсько-української війни з 2014 року до сьогодні. Умовно цей період розділимо на два етапи: 2014 – 24.02.2022 і 24.02.2022 до сьогодні. Зокрема, досліджуватимемо соціокультурну трансформацію українського театру на прикладах роботи незалежних театральних осередків ЦСМ «Дах», ProEnglish Theatre, PostPlay, Академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, Івано-Франківського Національного драматичного театру ім. І.Я. Франка, діяльності херсонського фестивалю «Мельпомена Таврії», Національних театрів ім. Івана Франка та Молодого театру в Києві, та інших. Діяльність згаданих українських театрів у цей період не обмежується репертуарними виставами, як це було до 2014 року за радянським зразком, а стає ближчою до просвітницької, терапевтичної, рефлексійної та освітньої функції. Театри відходять від конвенційної національної та світової класики у змісті, формі, а часто і менеджменті, чим намагаються наблизити до себе новий тип глядача.

**Структура і обсяг дослідження.** Структура роботи зумовлена змістовими особливостями дослідження. Робота складається зі вступу, основної частини (три розділ), висновків і списку джерел та літератури. Перший розділ містить дослідження функцій театру та теорії театру в періоди соціальних криз; другий розділ присвячений темі соціокультурної трансформації українського театру в період першої фази російсько-української війни, а третій розділ – дослідженню українського театру після 24 лютого 2022 року. Кожен розділ поділяється на кілька підрозділів і має короткі висновки, а також загальний висновок та список використаних джерел та літератури і додатки у вигляді посилань на інтерв'ю.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження в третьому підрозділі другого розділу представлені практично у вигляді тренінгу під час Міжнародного фестивалю «Мельпомена Таврії – голос Херсонщини», що відбувався з 10 по 19 червня 2022 року. Результати дослідження в третьому розділі представлені у вигляді доповіді під час конференції «Teatr w czasach wojny» в липні 2022 року у Гданську в рамках Міжнародного Шекспірівського фестивалю.

## РОЗДІЛ 1. ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРУ В КРИЗОВИХ СОЦІАЛЬНИХ УМОВАХ

Театралізовані дійства – один із найбільш архаїчних і універсальних способів мистецького вираження. Театр неможливий без одночасної присутності глядача, митця та естетичного дійства, що має на меті діалог (як вербальний, так і візуальний). Театр, на відміну від інших видів мистецтва, має синтетичну і синестетичну (від слова «синестезія» – стимуляція одних органів чуттів через інші, наприклад, візуальні або вербальні образи формуються через звук або танець) природу, тобто поєднує в собі всі види мистецтва – літературу, музику, танець, живопис. При цьому, природа театру завжди ігрова.

Аристотель у своїй знаковій праці «Поетика» говорить про походження зокрема драми, що «поезію» (розглядаємо це поняття як мистецтво вербального вираження – література, що в часи Аристотеля була основою театральних дійств) породили дві причини, і обидві – природні. По-перше, відобразити щось шляхом наслідування (мімезис) – притаманне людям з дитинства. Аристотель говорить, що людина відрізняється від тварини тим, що людині найбільш з усіх тварин притаманне наслідування, і що саме так люди отримують знання. По-друге, всім людям притаманно радіти відображенню дійсності, навіть якщо те, що відображено – сумне, але ми це сприймаємо із задоволенням [7, с. 73]. Варто також зазначити, що назви усіх видів мистецтв у своєму давньогрецькому значенні позначали ширші поняття, зокрема, «поезія», порівняно із сучасним її розумінням, означала для Аристотеля не лише ритмічний твір, а це поняття включало в себе і твір, і його публічне вираження, так само як музика, означала всі види мистецтв, якими опікувались музи – танець, спів, інструменти, свята і дійства.

Зважаючи на вищесказане, театр – це наслідування реального життя, у театральному дискурсі кризові періоди історії суспільства є композиційно нічим іншим, як кульмінацією. Кульмінація – це поворотний момент, загострення подій до найвищого рівня, і в театрі кожна історія зводиться саме до того, щоб дійти до цієї найвищої точки, яка змінить життя всіх персонажів, торкнеться кожного і вплине на внутрішній світ кожного. Кульмінація є і тим найважливішим моментом діалогу з публікою, котра після завершення дійства також змінюється. Коли ж суспільні події розгортаються до кульмінації, відбувається суспільна криза, а саме – подія, яка торкається кожної людини і повертає плин життя в іншу сторону, – то це рідко приносить саме задоволення, хоча ми не можемо бути певні, що переклад достатньо точно передає суть слів Аристотеля. Такі зміни радше провокують сильні переживання, потужний емоційний відгук.

Такі відгуки переосмислюються театром, і перетворюють їх в перформативи, які врешті призводять до катарсису, що за Аристотелем є співпереживанням, котре «вивільняє емоції» [7]. Однак, порівняно з фактичною науковою історією, театр працює з емоційною історією, а отже з тим, як конкретні події впливають на життя конкретних персонажів, чим викликають відповідне емоційне переживання у глядача. Саме тому, фабула, хоч і є основою історії, існує лише як каркас для чуттєвого наповнення історії в театрі. Так, існують такі «вічні теми» як любов, зрада, проблеми батьків і дітей, що будуть близькими для кожного в будь-який період історії.

Водночас звернемось до думки нашого співвітчизника Івана Франка, а саме до праці «Із секретів поетичної творчості» [39, с. 8], де він наголошує на тому, що мистецтво має бути тенденційним. Мистецтво не може існувати поза часом, і завжди відображає дійсність, у якій твориться. Це не обов'язково історична дійсність, але завжди життєва дійсність. Якщо

ж ми говоримо про театр, то він завжди є тенденційним, навіть якщо п'єси були написані тисячу років тому, режисерський задум їх робить такими, щоб об'єднати в своєрідному діалозі реальність сьогодення із реальністю автора п'єси. Так, сьогодні актуальним стає давньогрецька трагедія, Шекспір, Камю, Брехт. Не можемо оминати того факту, що Шекспір черпав більшість свого натхнення з давньогрецьких та римських мотивів. Так, це було притаманно епосі Відродження, однак для нашої теми цікаво те, що великі твори з'являлись завжди навколо кризових історичних періодів.

Контекст Макбета, Ромео і Джульєти, Гамлета – це контекст війни, боротьби за владу як у п'єсі, так і в реальності автора, і саме в такому контексті чуттєва сфера персонажів, стосунки між ними перебувають на межі. Людина в критичні моменти шукає можливостей виразити свої почуття, і театр стає найповнішим засобом такого вираження. Театральна діяльність артиста чи глядача водночас є і прихистком від важкої буденності, і голосом для вираження почуття, рефлексії на події через їхнє наслідування, і пересторогою на майбутнє, адже і артисти і глядачі під час вистави переживають певний емоційний досвід, пов'язаний з цими подіями.

Італійсько-датський режисер, драматург і засновник театру Одін та Міжнародної школи антропології театру Еудженіо Барба у своїй роботі «Про режисуру і драматургію: спляюючи дім» говорить про існування театру в складних соціальних умовах так: «Найчастіше в основі творчого шляху лежить травма», і травма ця може бути як особиста, так і загальнолюдська, однак важливий елемент методу Барби – це дослідження власної ідентичності через комунікацію з Іншим» [1, с. 21]. На його думку, спільні або схожі травматичні досвіди – це те, що об'єднує людей, створює платформу для відкритої комунікації через безпечний простір, де кожен може дозволити собі відверту вразливість перед обличчям Іншого.

Еудженіо Барба, як засновник нового методу був одним із учнів Єжи Гротовського – польського режисера та театрального педагога, котрий значною мірою вплинув на розвиток європейського і західноукраїнського театру. Прикметно, що техніки Єжи Гротовського досить співзвучні із техніками Леся Курбаса, котрий так само став засновником автентичного українського методу, однак приреченого на довге забуття під час панування радянського режиму. Усі згадані європейські автори, до яких ми ще неодноразово звертатимемось жили і творили в часи складних соціально-політичних умов, а саме післявоєнна Європа. Лесь Курбас жив і творив, напевне, за найскладніших обставин, а географія його творчості просувалась всупереч тогочасній історії – зі Львова в Київ, і далі в Харків, географічно ближче до Росії, але із гаслом становлення нового українського театру.

Курбас вважав російський та українофільський театри небезпечними для творення молодого театру, і при цьому, ніколи не позиціонував себе, як знавця сучасного театру, а навпаки, скромно описував принципи роботи як пошукові і подекуди любительські, працював для майбутніх діячів, що підхоплять його засади і через роки створять новий український театр. Саме в розпал 1917 року, 23 вересня в Робітничій газеті Курбас пише: «Працювали довго серед неймовірно важких обставин. Але праця йшла гаряче... і дала нам більше, ніж ми самі сподівалися (ідеться про постановку «Царя Едіпа»). ... Революція припинила роботу і відкрила нові перспективи і нові обов'язки. Ми не могли спокійно займатися деталями напівготового вже «Царя Едіпа», коли на вулиці гриміло «Ще не вмерла» ... Ми на хвилю стали до громадської роботи, свідомо на хвилю. Одночасно ми робили приготування до нового сезону... Ми, група акторів, маємо щось нове сказати і тому, тільки тому творимо театр» [18, с. 89].



Важливо уявити, яких умовах Курбас творив, зокрема «Макбета» пізніше у 1918 році, коли Київ був постійним місцем небезпеки, але при цьому, курбасівський «Макбет» можемо вважати чи не найвищим зразком нового театру. Так, зокрема у своїй праці «До ігрового театру» [11, с. 378] М. Буткевич згадує, що існує два найцінніші «Макбети» сучасності – це «Трон у крові» японського режисера Акіри Куросави і отой Курбасівський Макбет 1918 року, показаний кілька разів, і удостоєний не найкращої критики сучасників. У чому парадокс цієї вистави? Для будь-якого режисера базовим для роботи над постановкою є визначення актуальності вистави в сучасному контексті. А тепер уявімо Київ 1918 року з усім його історичним контекстом, невизначеністю, боротьбою різних сил за владу, кровопролиттям, і в цьому контексті твориться Шекспірівська історія з таким же контекстом, та ще й за новим методом, в основі якого гасло «Геть від Москви!».

Для театру надзвичайно важливим є зв'язок із реальністю, театр поєднує в собі рефлексію на минуле, пересторогу щодо майбутнього і тонке відчуття сучасності, таке, що промовлятиме до глядача і змінюватиме його, навіть якщо останній не в змозі оцінити масштаб в момент перегляду. Тож, слова Олега Ліпцина, які ми згадували у вступі («найгірші соціально-економічні умови суспільства – це найкращі умови розквіту театру»), означають не так те, що театр живиться від трагедій і травм, як те, що він стає світлом в найтемніші моменти історії, дзеркалом, у якому незрозуміла дійсність сьогодення здатна набувати форм і давати надію. У таких умовах прожитий негативний досвід під час вистави не матиме тенденції повтору в реальності, однак для досягнення такого результату театральному колективу потрібно вміти підключати не лише свої творчі здібності та майстерність, а вміти критично мислити, бути обізнаними в історії, сучасних тенденціях, і мати широко розвинений

емоційний інтелект, що через критичний аналіз може поєднати художні засоби із чуттєвою сферою.

Пітер Брук у своїй публікації «Порожній простір» описує цікавий випадок щодо переживання глядачем і артистом, спричинене саме спільністю пережитого травматичного досвіду. Перед тим, як описати зазначимо важливі біографічні факти. Англійський режисер народився 1925 року а помер у липні 2022. Брук працював в Англії, де у 1947 році поставив знакову «Ромео і Джульєту», а з 1968 року на запрошення Жана-Луї Барро заснував у Парижі Міжнародний центр театральних досліджень. Брук працював із великими текстами – Шекспір, Сартр, Беккет, Арто, Брехт. Знаковою стала Махабхарата, яку актори грали декілька днів, а також Гамлет 2002 року, де кожен персонаж – представник окремої нації, одягнений в національний костюм. Таким чином автор вказує на масштабність подій і міжнаціональні стосунки етнічних груп (де Офелія, до прикладу, - акторка в індійському костюмі, і символізує жертву колоніалізму), але водночас, історії між персонажами глибоко людські, без абстракцій, якими часто грішать постановники Шекспіра, зокрема в Росії.

Брук у роботі «Порожній простір», зокрема, критикує класичні підходи, які російська школа використовує в постановках, так наприклад, один з його спогадів описує актора, що 7 років репетирував Гамлета, сидів у архівах, багато досліджував, але врешті, так і не зіграв, бо постановник помер до того, як випустити прем'єру. Багато російських постановок Шекспіра, випущених державними театрами, Брук називав порожніми й посередніми, вбачаючи проблему в небажанні російської школи проживати історію, співвідносити трагедію із власним сьогоденням та власною ідентичністю. Повертаючись, до випадку, який описує Брук: одного разу режисер запросив одного із студентів зачитати уривок з п'єси Петера Вайса про Освенцим. Автор описував тіла загиблих в газовій камері.

Студент спочатку читав уривок мовчки і було видно, наскільки його вразила ця історія. Аудиторія, котра спочатку виглядала розслабленою, перейнялась почуттями читця ще до того, як почула сам текст. А далі, вражений читець і публіка немов перестали існувати, а залишилась лише ця страшна історія і загальне чуттєве враження класу до неї. Після цього Брук запропонував тому ж читцю сцену з «Генріха IV» Шекспіра, де перераховуються імена загиблих англійських і французьких солдатів у війні. Студент сухо читав віршовані рядки, притаманною для ритмічного тексту стереотипною інтонацією, викликаною «знанням», як читається Шекспір. Аудиторія розгубилась за першу ж хвилину і втратила увагу.

Брук описує дві історії, абсолютно ідентичні за суттю – опис страшної картини тіл, але лише перша викликає сильний відгук. Якби студент читав рядки Шекспіра із образами загиблих в Освенцимі в уяві, тоді вікторіанський давній текст став би звучати так, як звучав в аудиторії текст Петера Вайса [16, с. 637]. У чому секрет такого відгуку? Згадаймо, що Брук творив і жив в період, коли відбувався Голокост, і студенти про це знали. Лише в 70-80х роках суспільство почало робити перші кроки осмислення цієї світової трагедії, спільної для всіх європейців. Трагедії мовчання. Тоді в класі аудиторія разом з читцем проживали досвід страшного мовчання, що призвів до трагедії, яку проживали батьки цих студентів. Тема болюча і актуальна для кожного в післявоєнній Європі знайшла своє вираження і емоційний відгук в лекційній залі. Водночас, тема Шекспіра далека для студента історично, але доступна через призму трагедії 20-го століття, а отже, і Шекспіра потрібно ставити про сьогодення, щоб він викликав у глядача бажання зустрічі та усвідомлення власної співучасті в історії.

Театр може існувати в різних складних і сприятливих умовах, але він завжди є відповіддю на кризові ситуації, дзеркалом, крізь яке глядач

дивиться на сучасність чи минуле, на яке в реальності часто закриває очі, затуляючись буденністю. Такий погляд здатен викликати емпатію, розвиток якої є чи не найважливішою метою театральної діяльності.

Згідно з ідеєю Максима Карповця, «перформативні акти творять соціальну реальність» [34]. Перформативними актами називають будь-які щоденні чуттєво-тілесні практики, а також і поворотні події в суспільстві, такі як війни, терористичні атаки. Такі перформативи є джерелом театральної творчості. Театр осмислює перформативи через ігрові моделі та власну лексику, а найінтенсивніші за проявом акти в суспільстві знаходять своє найяскравіше відображення в театрі. Зважаючи на вищесказане, кризові соціальні умови з часом стають джерелом для театального мистецтва, однак в момент розгортання таких умов становлять загрозу для театру в тому вигляді, в якому він існував до певної події. Виходячи з цього, під впливом критичних умов у соціумі театр як водночас руйнується і на його місці постає новий театр з новими наративами.

## **1.2. Соціокультурні функції театру**

У суспільстві прийнято вважати театр видовищем і розвагою, спрямованою на різні прошарки населення. Зважаючи на ігрову природу театру, базовою його функцією дійсно буде розважальна функція. Однак, поряд із розважальною виділяємо такі соціокультурні функції:

- духовна;
- пізнавальна;
- естетична;
- освітня;
- терапевтична;
- комунікативна;

- пропагандистська.

**Розважальна функція театру.** Розвагу в контексті театру сприймаємо не як “entertainment” або «развлечение», а як діяльність, що допомагає перенаправити думки. Погляньмо на етимологію слова – префікс «роз» позначає, що дія спрямовується назовні, «вага» від «важити», «важкий». «Розважальний» і «розважливий» - по суті, мають один корінь і префікс, спільну етимологію [15, с. 105], а отже розвага театром – це можливість розвантажитись (згадаймо катарсис) від буденності через ігрову історію, яка перед глядачем розгортається, і учасником якої він стає в міру свого емоційного та чуттєвого спектру.

Розвага в театральному середовищі пов’язана насамперед із майстерністю актора. Поняття “актор” розглядаємо як похідне від слова “act” - діяти, вчиняти. Майстерно діяти або вчиняти може той, у кого є чіткий намір, мотив і уміння його виразити через дію (вчинок), що призводить до події. На сцені подія завжди спричиняє певну зміну загальної картини, забезпечуючи динаміку розгортання сюжету саме через чуттєву сферу у зміні своєї позиції з боку актора, і у змінюваному сприйнятті динаміки глядачем. Такі зміни, якщо вони побудовані за естетичними законами, викликають у глядача емоційний відгук у випадку майстерної роботи акторів і режисера. Якщо глядач залучений в історію, а історія здатна зберігати його концентрацію та увагу, як гра, правила якої приймають усі сторони, то всім учасникам дійства гарантована розвага.

Йоган Гейзинга зазначає про особливу залученість людини в ігровий процес, що обумовлює характер розваги як особливого екзистенційного досвіду. Так, у праці «Homo Ludens» культуролог вказує, що «гра, хоч і є діяльністю духа, не стосується моралі, в ній нема ані чесноти, ані гріха» [25, с. 18]. Такою ж грою можемо вважати і театр, говорячи про його розважальну функцію. Варто зазначити, що гра за Гейзінгою – це не

протилежність серйозності, адже підхід учасників гри зазвичай досить серйозний, вони зосереджені на грі, а залученість у гру може викликати реакції, рівні реальним реакціям на життєві переживання. Дійсно, моралізаторство знищує силу театру, адже не залишає простору для тієї основи, на якій він стоїть, – гри. Однак, розвага – це не єдина і не головна функція театру. Загалом, складно назвати якусь із функцій головною, як і вичленовувати функції, адже найчастіше мистецтво не передбачає функцій, бо не є предметом побуту, але саме його непобутовість і стає розвагою, чимось, що не є буденністю.

Розважальну функція театру за Бертольдом Брехтом проявляє ще один аспект – задоволення. Брехт розділяє типи задоволення на «прості (слабкі) і складні (сильні)», подібно до того, як Аристотель позначав драму низькою формою, а трагедію – високою. Брехт же називає складними «твори, що мають більш багатогранні і суперечливі аспекти» [10]. Він також зазначає, що кожна епоха розважала людей різними засобами, але завжди при цьому формувала картину світу публіки. Так, елліністичні розваги мали на меті встановити непорушність і безвідступність божественної влади, а французькі комедії – звеличувати Людовіка XIV, висміюючи двір і різні класи суспільства, ставлячи виставою своєрідне дзеркало на сцені. Про свій же час Брехт говорить, як про час реалізму, посилаючись на науковий світогляд, сформований у 20-му столітті. Автор вказує на те, що «театр, яким він був раніше, викликає менше задоволення у глядача сьогодні, ніж міг викликати у еллінів, тому що сучасний йому глядач потребує правдоподібності» [10]. Врешті, брехтіанський реалізм зводився до простоти, абстракції та умовності, а концентрувався на розвитку сюжету і реальності життєвих переживань, тобто на життєвій правді, що дійсно торкалась душі глядача.

**Духовна функція театру.** У 1926 році німецький драматург, режисер, педагог і теоретик театру Бертольд Брехт у своїй роботі «Про принадність глядача» говорив: «Велике мистецтво служить великим інтересам. Якщо ви хочете визначити цінність певного твору мистецтва, запитайте: яким великим інтересам він служить? Часи, позбавлені великих інтересів, не мають і великого мистецтва. Які саме інтереси? Інтереси духовні ...» [10, с. 35]. Багато теоретиків і дослідників театру в ХХ-ХХІ столітті розглядають театр як ритуал, підносячи його до релігійного чи культового значення. Зокрема, Карен Ведель вбачає мало не релігійний досвід гри акторів в так званому «порожньому просторі» (мається на увазі театральний майданчик), а їхній стан під час гри вважає «трансовим» [22, с. 173]. Подібні ідеї висловлювали багато науковців під час конференції «Релігія. Ритуал. Театр», що відбулась в Копенгагені в 2006 році. Висловлювались ідеї щодо релігійного втілення бога через ритуал, яким може бути і театралізоване дійство [22, с. 10].

Єжи Гротовський перетворив театральні тренінги в щось збоку схоже на релігійний культ, однак всередині – це були тілесні та духовні практики, основані на практиках йоги, дихання, медитації, відкритій взаємодії учасників, що при цьому вели аскетичний спосіб життя як служіння театру. Гротовський проводив практики в будинку в лісі в Ополе, де надалі був заснований інститут Гротовського, що продовжує його ідеї досі. До сьогодні кількатижневий тренінг має програму, де учасники, подібно монахам, прокидаються на світанку, миють і прибирають усі приміщення, готують просту їжу, і проводять театральні та духовні практики протягом дня з перервами на їжу. Сам же Гротовський у книзі «Від Бідного театру до Мистецтва-провідника», а саме в розділі «Театр і ритуал» [16, 639] наголошує на тому, що актор повинен завжди слідувати природі, прислухатись до себе, а діяльність актора він називає не грою, а актом, і

додає, що це має бути усвідомлений акт подібний до сповіді. Однак, Єжи Гротовський в якийсь момент дійшов до того, що глядач не є обов'язковим в театрі, і що театр сам по собі не повинен влаштовувати видовищ, а бути місцем духовного розвитку. Практики і вистави Гротовського сповнені глибини, таїнства, вони безцінні і мали неабиякий вплив на театральне життя Європи і України зокрема.

Що ж до духовної функції не лише для акторів, а й для глядачів, то театр дійсно дає можливість торкнутися прекрасного, залучаючи глядача у світ чуттєвий. Є своєрідна подібність із церковною літургією – люди збираються у відведений час і місце для того, щоб пережити певний досвід. Для цього вони виконують певні ритуали в міру своєї зацікавленості – дізнаються інформацію про режисера, акторів, технічний склад, читають п'єсу і критичні відгуки, купують квиток, відповідно вдягаються, беруть з собою квіти для акторів. Ритуали театру прості, але здатні перенести людину в дещо інший рівень буття – святковий, небуденний. На такому рівні людина здатна до емпатії і співпереживання дещо відкритіше, ніж в буденному житті, що розширює її чуттєвий горизонт і все ж впливає на повсякденність.

**Пізнавальна функція театру.** Цю функцію вважаємо дещо другорядною в наш час. Раніше, до технічного прогресу, театр був одним із місць, де люди дійсно дізнавались про новини, події і світ загалом, особливо історичні події. В середні віки розігрувались містерії для неписьменного населення, щоб встановити певні моральні правила. Сьогодні ж можемо говорити про пізнавальну функцію театру в галузі мистецтва, культури, історії. Існує багато вистав, що допомагають переосмислювати історію. Так, наприклад, моновистава американської акторки Гезер Мейзі про Гайді Ламар розкриває історію жінки, що зробила відкриття, якому ми завдячуємо Інтернетом, мережею Wi-Fi та системами GPS ще в часи до



винаходу комп'ютера. Вона винайшла методи розширення спектра зв'язку та стрибкоподібного перелаштування частоти, необхідні для бездротового зв'язку. Ця система використовувалась для керування торпедами в 1942 році, однак історія цієї жінки маловідома як винахідниці, бо вона була акторкою, а ставлення до жінки-акторки в воєнні та й післявоєнні часи в Америці було яскраво патріархальним. Тільки через чуттєве втілення образу, через призму сьогодення і боротьби з патріархальними стереотипами, акторка Гезер Мейзі доносить цю історію до сердець глядачів, а також надає після вистав інформацію про інші жіночі історичні постаті. Так, ця історія стала відома в 2019 році в Україні, коли Гезер взяла участь в англomовному театральному фестивалі Pro.Act.Fest і надихнула багатьох митців на те, щоб працювати з такими темами і в Україні.

Пізнавальна функція все ж не зводиться до суто інформативної, адже через театр глядач найближче асоціює себе з персонажами, будучи в одному просторі. Проживання перформативного досвіду відкриває глядачам багато нового про себе. Зокрема, ставить себе на місце героїв, моделює власну поведінку в запропонованих обставинах. Якщо ж вистави перформативного, імерсивного чи партисипативного характеру, то глядач має можливість безпосередньої участі в дійстві та дослідження власного психофізичного стану, свідомості і підсвідомості [19, с. 231].

**Естетична функція театру.** Як і естетична функція мистецтва загалом, має найбільше значення в художньому плані театральної діяльності. Естетизація подій відбувається через художнє осмислення цих подій і переведення їх в площину сценічної правди. Так, К. Станіславський визначав сценічну правду як «правду власних почуттів та відчуттів, правду внутрішнього творчого наміру, якому необхідно проявитись» [23, с. 367]. Таку правду Станіславський протиставляв «брехливому пафосу». Єжи Гротовський і Пітер Брук говорили про «життєвість» та «природність»

вираження, навіть якщо воно умовне, абстрактне, але правдиве по відчуттю. Тобто, естетика театру ховається не в зовнішній красі сценічних костюмів, гриму, сценографії, хоча вони і є її частиною, а в правдивому живому поєднанні всіх елементів. Наведемо приклад вистави відомого нині польського режисера Гжегожа Браля, показ якої відбувся в липні 2022 року в рамках Шекспірівського фестивалю у Гданську [4, с. 22]. Браль ставив «Тіта Андроніка» Шекспіра. Ця п'єса вважається в театральних колах найжорстокішою, навіть як для Шекспіра. Сексуальне насилля, побої, війна, страждання і жодного навіть гострого шекспірівського жарту – п'єса написана так, що історію неможливо показати інакше. Свого часу російський режисер А. Ефрос у книзі «Професія – режисер» писав, що драматург покликаний загострити життєву історію, режисер загострює історію драматурга, а актор – історію персонажа, задуманого режисером [27, с. 38].

Таким принципом керувалась і постановка Браля, сценічна правда насилля і породжене ним страждання на сцені були ледь не за межею, однак ні у кого не виникало бажання відвернутись, як ми зазвичай відвертаємось або закриваємо очі при вигляді вбивств чи геноцидів. Естетика вистави додавала ще більшого загострення реальності і робила непрямі, але зрозумілі публіці відсилки до війни та геноциду українського населення, але й торкалась проблеми війни ширше, в масштабі історії та культури Європи, однак виключно через шекспірівський текст, покладений на музику в бароковому стилі. Вистава була створена ще до початку повномасштабної війни, але звучала в той момент так, як добивався від студента в лекційній залі згаданий раніше Пітер Брук. Ритм вистави заворожував, а віра і самовіддача акторів, як і присутність якогось ансамблевого таїнства між ними змушувала слідкувати за кожним рухом та звуком. Естетизація аж ніяк не призводила до сприйняття теми як чогось

прекрасного, а натомість залишила публіку враженою надзвичайно неприємними відчуттями, тримаючи їх дві години у високій напрузі, яка спадала лише тоді, коли глядач виходив на вулицю і міг лише дякувати акторам, які своєрідно показали, як важливо цінувати мир через відкриття чуттєвої правди про те, якою напруженою є війна.

Сам Гжегож Браль і головна акторка Алісія Браль про свій досвід вистави говорили, що ані оголювати тіло, ані грати сцени насилля не було насиллям над собою. Усе сприймалось як гра, і на репетиціях ці сцени були проявом найглибшої довіри одне до одного, та ще й простором постійних взаємних жартів. Отже, естетична функція театру має на меті загострене правдиве відображення реальності через вдалі художні засоби.

**Освітня функція театру.** У кожному педагогічному ВУЗі студенти проходять курс акторської майстерності, зокрема, для того, щоб використовувати елементи драми на уроках, особливо гуманітарного спрямування, а також у виховній роботі. Театральні, або варто називати їх драматичні техніки спрямовані на розвиток усіх життєвих компетентностей – критичного та креативного мислення, комунікації, співпраці, соціальної відповідальності, уміння вчитись, а також базовій компетентності – емоційного розвитку (відповідно до Кембриджської шкали життєвих компетентностей станом на 2021 рік) [30].

**Терапевтична функція театру.** Драма-терапія широко використовується нині в психотерапії у боротьбі з пост-травматичними розладами, допомагаючи людям прожити такий досвід у безпечних умовах, або ж відновити та розвинути свою особистість та ідентичність через театральну діяльність та співтворчість. Одним із засновників такого методу вважаємо Августо Боалья з його методикою, описаною в книгах «Театр пригноблених» та «Ігри для акторів та не акторів». Зокрема, у передмові Боаль описує свою роботу в тюрмах Сан-Пауло, спрямовану на

виховання особистості, відновлення здатності до емпатії, комунікації через низку вправ з акторської майстерності та побудови ансамблю [2, с. 5]. В США популярними є театри імпровізації, часто утворені при соціальних центрах, зокрема для ветеранів війни в Іраку. Далі, в наступних розділах ми також розглянемо театри, що фокусуються на терапевтичній функції в Україні.

**Комунікативна функція театру.** Ця функція сьогодні найбільш актуальна, адже в епоху цифрової комунікації і швидкісного ритму життя, можливо, театр залишається одним з небагатьох місць, де комунікація, якщо це якісний сучасний театр, тяжіє до природної. Мова театру – це не мова тексту – текст в театрі це лише один із знаків його мови. У розділі «Театральна комунікація й театральні коди – знакова естетична конвенція і глядацьке сприйняття» у книзі Івайла Александрова «Архітектоніка театральності» мова іде про особливі театральні знаки. «Семіотика театального перформансу» говорить про театральну комунікацію як таку, що базується на складній грі присутності та відсутності театральних знаків, що створюють динаміку через процес їхньої інтеграції в усвідомлюване ціле». Театральний знак за Александровим – це окрема знакова система, а відповідно, театральна мова, або як її називають – лексика – «це поєднання присутності і відсутності цих систем» (танець, текст, музика, світло, сценографія, костюми, грим і т.д.). «Такі поєднання систем в цілісну систему працюють тільки через проєкцію глядачем власного сприйняття на ці системи, а комунікація відбувається тоді, коли закодовані системи умовно декодуються». Умовно – саме тому, що не все закладене автором прочитується глядачем, якщо прочитується, однак є певні ядра, на яких тримається така комунікація [6, с. 78-79].

**Пропагандистська функція театру.** Така функція ще 10 років тому здавалася б нам нонсенсом, однак нині вона має неабияке значення для

України на світовій культурній арені. Загалом, театр до часів технічного прогресу вважався важливим важелем впливу на маси на рівні з церквою. Театр артикулював населенню в розважальній формі те, що неграмотне населення не мало можливості прочитати. Так, популярними були *commedia dell'arte* в Середні віки в Італії, а пізніше у Франції, вертепи і містерії на території України, що знайомили глядача із сучасними йому новинами і тенденціями, або ж зі Святим письмом. Ми уже згадували, що еллінський театр мав на меті встановити всевладність богів. Близчим для нас в розумінні пропаганди будуть агітаційні постановки 1917 року на території України та Росії, створювані більшовиками. Роберт Ліч називає це явище театральною документалістикою, відзначаючи, що переважна більшість росіян, зокрема, були в 1917 році неписьменною і не могли отримувати інформацію з газет чи навіть плакатів, тому для них розігрували сценки, де інформували про новини з метою, звичайно ж, політичного впливу. Пізніше, в 1930-х роках такий театр був поширений в Німеччині [19, с. 81].

Нині театр інтенсивно використовується в цілях пропаганди Росією, як і культура загалом. Росія через театр пропагує ідеї величчя і верховенства російського театру над іншими. Для нас в Україні ця тема актуальна, бо через театр Україна має доступ до пропаганди своєї культури за кордоном, а також для боротьби з міфами про меншовартість українського театру, про що ми писатимемо в останньому розділі.

Визначені функції театру присутні до певної міри в будь-якій виставі, однак кожен театр обирає для себе цілі, завдяки яким деякі функції реалізуються більше, а деякі менше. Якщо всі функції знаходяться в балансі, театральний продукт буде позначатись високою якістю. Виклики суспільного середовища та його потреби можуть диктувати театру фокус на певних функціях.

## 1.2. Театр як ігрова модель рефлексії суспільних змін

Шекспірівське «Увесь світ – театр» хоч і звучить сьогодні банально через цитування в надто різних контекстах, однак зберігає свій масштабний і глибинний сенс. Звернемося знову до поняття ігрового в природі театру. Герман Гессе, наприклад, у «Грі в бісер» [14] створює своєрідну модель ігрового простору, яку ми можемо пристосувати до театру в сьогоднішніх умовах. Гессе показує чисту гру, сенс якої в самій грі. Ця гра включає в себе всі мистецтва і науки, однак коли Магістр гри виходить нарешті в навколишній світ, то, зустрівшись із реальністю, навіть з найпрекраснішим її проявом, він гине. Тут ми не вдаватимемося до філософських інтерпретацій, а звернемо увагу на те, що відсторонена від життя в усіх його як прекрасних, так і огидних проявах ігрова модель поза контекстом своєї сучасності, не може співіснувати з цією сучасністю, адже замкнена система, що не тяжіє до діалогу з іншою системою не є повноцінною відносно неї. Так само, театр із своєю семіотичною ігровою системою не може бути непроникним для зовнішнього контексту.

Гейзинга говорить про гру як про щось протилежне буденності, однак гра є наслідуванням самого життя, а отже проявом буденності в небуденних формах [25, с. 32]. Сучасний театр тяжіє до перформативного та ігрового в собі, тобто, а отже до наближення до життєвої правди, про яку зокрема писав і Станіславський, тобто правди, що знайде відгук в глядачеві як відповідь на певний акт.

Надаючи театру значення ігрової моделі рефлексії суспільних змін, маємо на увазі гру знакових систем, значущих для всіх учасників театрального акту щось спільне. Цю спільність можна видобути через розуміння законів психології як індивідуальної, так і суспільної.

Театральні знакові системи – це системи позначення різних культурних пластів, менталітетів, емоцій та почуттів, притаманних більшості, поєднаних із контекстом сучасних тенденцій в суспільстві як того, що стосується кожного. Філософ і засновник проекту *The School of Life* Ален де Боттон в одній із своїх лекцій зазначає, що «істинний контакт між людьми завжди будується на розділенні травматичного досвіду». Так, наприклад, мотив самотності та ізоляції, обіграний через тему локдауну, не обов'язково є прямою демонстрацією, але з художнім посиленням на тему, яка матиме відгук у кожній сучасній людині, що прожила такий досвід.

Прикметно, що більшість фінансування європейські культурні організації виділяють саме на розвиток соціально значущих театральних проектів. Так, зокрема, у 2019 році основною темою, визначеною для фінансованих Європейською театральною конвенцією, була тема соціальних меншин, у 2020 – тема гендеру, а в 2021-2022 рр. – тема кліматичних змін [28]. Для того, щоб отримати грантові кошти, театри розробляли проекти, в яких звучатимуть соціальні проблеми. Така політика може спричиняти і ситуації конформізму, але зважаючи на естетичну потужність європейських театрів, ми часто бачимо складні якісні продукти. Такі вистави і перформанси знаходять спільну мову із глядачем і загострюють увагу до важливих проблем, спонукаючи глядача задуматись над позитивними змінами у своєму ставленні до проблеми, та у своїх діях для можливого їх вирішення у своїй зоні відповідальності.

Однак соціальні явища, зашифровані в художній знак, є лише однією з фігур в усій грі, що може комбінувати різні мотиви. В основі завжди триматиметься ядро творчого задуму, закладене автором, що у класичних виставах піднімає філософські чи етичні питання, спільні для кожної нації чи соціального класу. Соціальні явища, на які посилятиметься режисер чи актор мають для творчого задуму похідне значення, що має

проілюструвати основну етичну проблему твору. Травматичне соціальне явище найчастіше є тим знаком, що об'єднує і зближує всіх, хто його переживав чи був дотичним або пропонує обставини, в яких глядач має змогу пережити певний досвід у безпечних умовах, створює основу емпатії, діалогу і взаєморозуміння, відчуття того єдності, а театр, працюючи з такими травмами стає простором для спільного проживання таких досвідів.

### **1.3. Тематика і проблематика війни в театрі**

Тема війни найчастіше відіграє роль контексту для якісної вистави. Ця тема не є основною. Війна найчастіше виступає висхідною подією, на фоні якої розгортаються події життя конкретних персонажів. Однак, якщо у виставі присутня тема війни, то вона впливатиме на життя кожного персонажа і його мотиви, наміри та вчинки. Візьмемо до прикладу «Гамлета» Шекспіра [5]. Тема війни часто є навіть непомітною для глядача, однак саме війна, що насувається на королівство Датське, пояснює і зумовлює вчинки більшості персонажів. Передчуттям війни просякнуті всі перші сцени, створюючи напружену атмосферу і пояснюючи, чому охоронці перебувають в підвищеній готовності. Війна навіть пояснює вбивство батька Гамлета Клавдієм, надаючи його вчинку своєрідної благородності, принаймні для актора, котрий має виправдати поведінку свого персонажа, щоб зробити його правдивим. Ступінь внутрішнього конфлікту самого Гамлета зумовлений так само передчуттям війни і захоплення королівства, яке за собою понесе викриття правди, і жага справедливості та помсти за батька. Війна пояснює слова привида, де він згадує про свої злочини – це злочини проти людства, а саме – правління шляхом постійної війни. І, врешті, трагедія останньої сцени набуває найвищої напруги не лише тому, що всі помирають, а тому що ці смерті



призводять до того, що королівство більше не має правителя і його чекає вороже захоплення. Саме тому, що події в «Гамлеті» розгортаються на фоні війни, вони і є драматично загостреними.

Подібна тенденція наявна в «Ромео і Джульєтті» [26]. Тут війна метафорично представлена ворожнечею двох родів, що через неможливість примирення своїми ж діями призводять до смерті дітей. Загалом, розглядаючи більшість п'єс Шекспіра, ми бачимо, що він зазвичай створює цей напружений фон саме присутністю знаків війни як найконфліктнішого контексту буття, в якому можливі і правдиві гіперболізовані прояви як найкращого, так і найгіршого в людині. Контексту, який розпалює кожне почуття до температури горіння.

«Три сестри» А. Чехова при першопрочитанні може здатись історією нещасливого кохання в різних його проявах, міщанської самотності, просякнутої притаманній російському сентименталізму тугою, однак при детальнішому погляді, ми бачимо знаки, що вказують на наближення війни. Солдати на початку заходять в місто, квартируються, а наприкінці – залишають місто, так само створюючи напругу вже з перших реплік, адже режисер і актори при розборі п'єси визначають, що і тут висхідною подією є саме переміщення солдатів, а отже, і наближення війни. І справді, історично, зовсім скоро в Росії вб'ють царя, а Чехов виявиться передвісником жахів, що перевернуть країну, котрий так тонко і багаторівнево змальовує тривожну тишу перед смертельною загрозою і розпач від нездатності цьому завадити.

Яскравим прикладом антивоєної драматургії вважаємо «Матінку Кураж та її дітей» Бертольда Брехта [9]. Вистава побачила світ у 1938-39 рр., тобто на самому початку Другої світової війни, як передвісник жахів, які несе в собі війна. На прикладі Тридцятилітньої війни Брехт створює епічний театральний твір, новітньою художньою особливістю якого є те,

що перед кожною сценою лунає розповідь про те, чим ця сцена закінчиться. Такий театр не намагається створити інтригу, а через форму вказує на неминучість подій, навіть тоді, коли наперед визначені наслідки подій. Так, Брехт майстерно через форму передав дух міжвоєнного часу, намагаючись застерегти суспільство від розгортання Другої світової війни. Тема війни у Брехта, на відміну Шекспіра, стає основною, а не фоновою. В цю тему глядач заходить через персонажа, що має окрему мотивацію – наживи, тоді як Шекспір створює за допомогою теми війни напружену і драматичну атмосферу.

Тема війни в українському театрі замовчувалась протягом радянського панування, але й найбільшою проблемою в Україні була все ж тема колонізації. Все ж приклади присутності війни у текстах 20-го століття існують. Одним з таких прикладів можемо вважати комедію Миколи Куліша, написану у 1913 році, «Отак загинув Гуска», де раптово в будинку поміщика Гуски з'являється «більшовик» - чужинець, що означає небезпеку. Хоча основна проблема, позначувана більшовиком, - це проблема колонізації та революції, сьогоднішнє прочитання чи постановка вже нестимуть конотацію війни.

Тема війни в українському театрі з 2010-х, як не дивно, не була тенденційною для більшості сцен. Зокрема Сергій Винниченко, засновник і автор порталу «Театральна риболовля» називає сучасний український театр «реактивним, таким що наслідує в соціумі, а не передчуває їх» [Додаток 4]. Однак, думку театрального критика спростовують факти постановок знакових для такого періоду вистав. По-перше, ще за півтора роки до повномасштабного вторгнення на двох різних сценах в різних містах України з'являються постановки «Касандри» Лесі Українки молодих режисерів Ігоря Білиця у Львові і Давида Петросяна в Києві. Вони присвячені 200-літтю з дня народження поетеси, але вибір режисерів

зупиняється саме на матеріалі про провидицю, що попереджає про війну, яка наближається, і якої не помічають та вважають Касандру не сповна розуму.

По-друге, загальні тенденції сьогодення належать більшості, що наслідують тих, хто створює нову театральну лексику з часом. Така лексика в Україні створювалась Лесем Курбасом у 1920-х, а далі був нетривалий розквіт на початку 1990-х, і от у 2014-му настав новий етап. Саме тоді український театр почав говорити про війну, одразу рефлексуючи досвід Майдану, і бойових дій у зоні АТО. В другому і третьому розділах ми детальніше розглянемо нову лексику театру, однак тут варто додати, що тематика і проблематика війни для українського театру – нова, і нині український театр стоїть на початку їх осмислення.

Незважаючи на це, цю тему опрацьовували майже всі великі театри через кілька років після початку війни, хоча першими дійсно були незалежні проекти, що могли собі дозволити експеримент. Це зумовлено зокрема і тим, що театр не був у фокусі державної політики, а працював їй всупереч. З'являються нові драматичні твори Павла Ар'є, Наталії Ворожбит, Лени Лягушонкової та інших драматургів, що працюють безпосередньо з темою війни. Так, у Молодому театрі з'являється вистава «Саша, винеси сміття» за текстом Наталії Ворожбит, та багато інших, на які ми детальніше звернемо увагу в наступних розділах. По-новому звучить Шекспір, зокрема «Калігула» в Національному театрі ім. І. Франка, «Макбет» в театрі «Золоті ворота». Війна стає контекстом життя України з 2014 року, і просочується майже в кожную нову постановку, навіть якщо не є її темою.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

У першому розділі основним завданням було визначити як і для чого функціонує театр в кризових соціальних умовах. Відповідно до теоретиків театру 20-го століття, театр починається з місця найбільшої вразливості людини. Так вважав Еудженіо Барба, Єжи Гротовський, Івайло Александров, Антонен Арто, та інші театральні діячі зокрема Європи. В основі театру лежить драма, а в основі драми завжди лежить конфлікт. Театр працює з великим спектром пов'язаних із такими конфліктами емоцій, як позитивних, так і негативних, і вчить переживати ці емоції через історію, в яку залучає глядача. Згідно із теорією Аристотеля про міметичність мистецтва, ми можемо назвати театр видом мистецтва, що найближче і найгуманніше структурно і чуттєво наслідує саме життя, з усіма його проявами. Найближче, тому що головним інструментом театального мистецтва є актор у взаємодії з іншими акторами через персонажа, актор у взаємодії з запропонованими обставинами, перешкодами, актор у своїй вразливості. Вразливість же актора полягає в такій же життєвій, як і театральній правді – у повній взаємозалежності від інших людей: команди, техніків, глядачів. Крім того, актори і глядачі співіснують в одному часі та просторі і проживають досвід, який неможливо відтворити чи повторити лише один раз, будучи при цьому в одних соціальних умовах – вирівнюючи всіх до учасників подій, що розгортаються на сцені. Такий унікальний досвід створюється завдяки комунікації на фоні вразливості і відкритості, а така комунікація виникає з причин, завжди зумовлених складними соціальними умовами.

Отже, театр композиційно наслідує механізми життя у найскладніших проявах, своєрідно повторюючи схему виявлення, розгортання, наростання конфлікту в життях людей, кульмінації, і розв'язки. Головний персонаж на початку вистави стає наприкінці іншим,

зміненім під впливом тих складнощів, подій, з якими стикається. Складні соціальні умови є передумовою для існування театру, тоді як театр є інструментом боротьби, прийняття чи примирення з новою реальністю.

## **РОЗДІЛ 2. ТЕАТР ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ ФАЗИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 2014 – 24.02.2022 рр.**

Новий український театр починався в 20-х роках минулого століття, а розвиток його був жорстоко придушений в 1930-х радянською терористичною політикою і зупинений на подальші 70 років. В період радянської колоніальної політики український самобутній театр всіляко переслідувався, насаджувались ідеї його меншовартості, що до сьогодні побутували в частині театрального життя України. Варто також пам'ятати про український театр у вигнанні. У 2013 рік український театр вступає з радянською системою менеджменту театру, режисероцентричною системою роботи і старими радянськими наративами. Якщо в радянські часи державні театри мали чітку задачу – радянської пропаганди, то з Незалежністю України театр і публіка залишилися без орієнтирів. Ці орієнтири почали викристалізовуватись на початку 1990-х, але не були сприйняті публікою, але після 2014 року, покоління публіки змінилось і вже мало потребу нового театрального досвіду.

У своїй праці «Театр, розвіяний посвіту» [13] Валерій Гайдабура зокрема згадує про потужний театральний рух, названий автором «вільним театром», таким, що якихось причин не був підвладним радянській владі. До такого театру він відносить театр періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944рр.), театр в українських таборах переміщених осіб на території американської та англійської окупаційних зон у Німеччині та Австрії (1945 – 1949рр.), повоєнний театр української діаспори, передусім, у США, Канаді, Австралії та інших країнах світу. Зокрема, автор виділяє постановки В. Блавацького в Німеччині, що першим з часів Курбаса поставив «Народного Малахія», зробивши її ще більш кафкіансько-екзистенційною та абсурдистською – по суті, в дусі європейського театру. Однак, соцреалістична критика в обличчі Багряного

і Шевельова розцінює цю виставу як історію нездійснених надій на революцію і такою, що не дає ніяких перспектив Україні. Блавацькому належали постановки у дусі часу: «Антигона», «Провулок святого Духа», та інші, що надалі вплинуть на театральне життя в Німеччині та світі [13, 30-33]. Тобто шлях українського театру, розтерзаний терором 30-х років та Другою світовою війною розділився на театр, що надалі перейде під вплив радянської пропаганди на території України і театр, що намагатиметься кристалізувати свою самобутність поза Україною і врешті розчиниться в світових театральних процесах, нерідко даючи їм поштовх для розвитку, але стане таким, який не зможе повернутись додому.

Наприкінці 80-х років минулого століття в Україні зароджується «студійний» театральний рух, який не мав на меті ані освітніх, ані експериментальних цілей. Задача цих колективів полягала лише у пошуку нового репертуару. Зокрема, ставились вистави за текстами, що довгий час були заборонені і про які суспільство не знало, бо радянська ідеологія вважала їх шкідливими. На початку 90-х проголошення Незалежності піднімає хвилю розквіту в усіх галузях мистецтва. Український театр рясніє іменами Валерія Більченка, Андрія Жолдака, Олега Ліпцина із прогресивними постановками. Зі сцени звучать теми і тексти, про які можна було лише під страхом смерті подумати ще кілька десятиліть тому – п'єси Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Івана Кочерги. Театр починає змивати з себе нав'язані соцреалізмом форми побутового існування, «шароварщини», дивиться в сторону європейського сучасного руху, шукає себе в текстах Гарольда Пінтера, Ежена Йонеско, а Львівський театр імені Леся Курбаса стажувався у видатного польського майстра Єжи Гротовського.

Однак, цей період триває недовго, адже паралельно існує реальність, притягнута з минулої епохи – реальність адміністративна, структурна, і ця

реальність перемагає. Більшість великих режисерів та інших театральних діячів, непримирені із засиллям старих поглядів на політику і менеджмент театру емігрують і стають досить відомими за кордоном. Так, наприклад, за останні три роки театральні діячі та художні керівники з Шотландії, Румунії, Німеччини, Швейцарії, Італії, Греції, Чехії, Польщі, Нідерландів у випадкових розмовах у перервах під час конференцій Європейської театральної конвенції на питання «Що ви знаєте про український театр?» відповідають як один «Андрій Жолдак». І справді, Андрій Жолдак – непересічна особистість, режисер, якого театральні критики називають «феноменом». У статті, опублікованій до тридцятиріччя проголошення Незалежності України у виданні «Тиждень», театральна критикиня Ганна Веселовська говорить, що найвизначнішою подією театального життя України за всі 30 років був показ вистави Андрія Жолдака «Ленін. Love. Сталін. Love» у 2008 році [34].

Ця вистава – це перша масштабна спроба українського театру говорити відверто і голосно про Голодомор 1932-1933 рр., створена за мотивами роману «Жовтий князь» Василя Барки, що був до цього під тривалою забороною радянського режиму. Загальнонаціональний масштаб її підкреслює і той факт, що трансляція вистави відбувалась на Першому національному телеканалі, тобто доступ до неї був у кожного громадянина України. Але попри геніальність режисера, глядач і інертна більшість українського театру ставились до нього з недовірою. Жолдак врешті емігрував з України, і вперше повернувся з майстер класом і намірами ставити виставу, як би це не було символічно, наприкінці січня 2022 року, в трагічний момент, коли ідентичність українського глядача нарешті була б готова сприйняти Жолдака.

У великому дослідженні стану українського театру «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми», проведеному у 2018



році початок 1990-х років став вибухово успішним. Позначились такі театри, як театр ім. Франка із виставою, що йде до сьогодні – «Тев'є Тевель», Театр на Подолі із виставою «Яго» стає першою заявою українського театру на знаковому Единбурзькому фрінджі, Олег Ліпцин створює «Театральний клуб», де вперше на сцені з'являється «Я (Романтика) за Миколою Хвильовим – текст, про який знову ж таки, неможливо було й подумати ще кілька років до його появи в 1991 [12, с. 8].

Незважаючи на ці прориви, у громадянському суспільстві побутує постколоніальний синдром, що поки що не дозволяє сприймати, по суті, травматичний матеріал без усвідомлення власної постколоніальної травми. Глядач не хоче асоціювати себе із мучеником, жертвою, і на наступні декілька декад театр поступово відповідає на потреби тогочасної публіки, і продовжує дивитись «в сторону Москви» з її великою театральною школою, столітнім здобутком, засиллям «станіславщини», досі вважаючи Росію наддержавою, а відповідно, російський театр – «надтеатром», що диктує розвиток своєму колоніальному «молодшому брату». Прикметно, що навіть до 2017 року, попри війну на Сході України, більшість державних театрів продовжували створювати і показувати російськомовні вистави в переважній більшості репертуару, а ж до моменту впровадження обов'язкового використання української у 70% створюваного культурного продукту. Театр ім. Лесі Українки, який донедавна називався театром російської драми, як би це не було парадоксально, перейменувався лише після скандалу щодо його назви і репертуарної політики вже після 24 лютого, а до цього більшість вистав ішла російською, незважаючи на національний статус театру (що означає фінансування на пряму Міністерством культури та інформаційної політики).

Водночас в Україні у 1994 році з'являється інший феномен. Влад Троїцький, будучи успішним бізнесменом, засновує незалежний Центр

культури і мистецтв – театр «Дах», з якого виростають проекти «Даха Браха», а пізніше – Dakh Daughters. Театр «Дах» також стає платформою, з якої розвивається ГОГОЛЬФЕСТ, заснований у 2007 році в Києві, та пізніше в інших містах України. Театр «Дах» поєднує український автентичний фольклор із давньогрецькими та шекспірівськими п'єсами, працює з новою драмою, активно співпрацює з європейськими театрами та культурними інституціями, створює новий тип актора. І знову ж таки, незважаючи на свою прогресивність, залишається довгий час нішевою платформою із обмеженим колом поціновувачів в Україні, але з широким колом діяльності за кордоном, де збирає більші публіки і отримує сильніший відгук. На додачу, театр залишається незалежним проектом, що не входить в інтереси державної політики аж до 2018 року.

Як бачимо, процес сепарації українського театру від радянської постколоніальної травми триває й досі, незважаючи на прямі факти геноциду українського народу і культури з 2014 по сьогодні, в Україні залишається чимало людей, чий світогляд закорінений на міфі про російський «надтеатр». В той же час, як і будь-який процес оздоровлення, цей процес не відбувається раптово, і за 30 років є певні досягнення. Зокрема, Ганна Веселовська вважає, що «український театр таки став самобутнім, започатковано фестивальний рух, активно розвивається незалежний сектор, а молоді режисери знаходять все більше можливостей для самовираження і пошуку нових форм та ідей» [32]. Однак, як уже було зазначено, всі критики вважають розвиток театру процесом, що завжди іде «всупереч» [... суспільним умовам, державній, економічній політиці].

## **2.1. Зміна ролі державного театру з розважальної на гостросоціальну**

Революція 2013–2014 років моментально отримала своє відображення в театральному мистецтві, започаткувавши новий для українського театру жанр документального театру та вербатиму. Роль театру з суто розважальної, та такої, що підпорядковується запитам пересічного глядача, змінюється в очах публіки. Першими на події відповідають незалежні проекти та експериментальні майданчики. Так, наприклад, проект херсонського режисера Андрія Мая «Щоденники Майдану» звучить зі сцени Національного театру ім. І.Франка. Однак, робота Мая не розпочинається раптово чи з причин революції. Ще в 2007 році він засновує в Херсоні театральний центр імені В. Мейєргольда, де започатковує документальний український театр із виставами «Місто на Ч», «Відьми», «Гойдалки», «Я пам'ятаю, як Ленін помер» та ін. В 2011 році разом з Наталією Ворожбит вони започатковують міжнародний фестиваль «Тиждень актуальної п'єси», що стає початком роботи багатьох сучасних драматургів, чії роботи беруть театри різного спрямування і форми власності, у 2009 році Андрій Май створює фестиваль «Лютий\Февраль» у Херсоні [33].

На прикладі одного діяча ми бачимо, що театральне життя набуває розквіту саме в період начебто сприятливих для культури передумов, розбудованих попередньою державною політикою за часів президентства Віктора Ющенка. Продовжується пошук шляхів до власної ідентичності, однак паралельно наростає загроза впливу проросійських сил, аж поки ці два світи не стикаються, призводячи до революції. Звідси можемо свідчити, що театр завжди йшов дещо попереду часу, передбачаючи тенденції та попереджаючи про небезпеки, і особливо голосно заявляв про себе в часи великих соціальних змін. Саме в такі періоди українське суспільство задається питанням своєї ідентичності і здатне до більш відкритого діалогу, тож театр відповідає на цей запит і відбувається діалог.

Це говорить про те, що театр не активізується і не змінюється раптово, а супроводжує соціальні зміни, прагнучи і передбачаючи їх ще до того, як вони стануться.

Таким чином, роль театру не змінюється в очах самого театру, але змінюється в руслі його взаємодії з глядачем. Деякі театри, а саме, більш прогресивні та не заангажовані бюрократією, створюють запит на зміни, а інші уже відповідають на такий запит в суспільстві. У інтерв'ю [Додаток 5] колишнім уже художнім керівником Академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра Стасом Жирковим, яке ми проводили в жовтні 2022 року по темі нашої роботи, режисер виділяє одну із найважливіших соціокультурних трансформацій українського театру з 2014 року як комунікативну. Стас Жирков виділяє такі основні події, що змінили український театр:

- **Смерть Богдана Ступки.** Ця трагічна подія у 2012 році стала початком великих змін в Молодому театрі, керівником якого тоді став молодий режисер Андрій Білоус, і відкрив двері театру для багатьох молодих митців та нових проектів. За словами Жиркова, в 2011-2012 році театральний простір України «задихався». Думка про те, що молодий режисер може поставити виставу в театрі була неможливою через засилля старої генерації. В той час в Києві функціонували незалежні театри «Відкритий погляд» Жиркова, «Вільна сцена» Богомазова, які створювались через неможливість молодого покоління прорватись в фінансовані державою театри. Пізніше як Жирков, так і Богомазов стануть художніми керівниками великих Київських театрів, які, здавалося б, були недоступні.

- **Революція Гідності.** «У країні в війні багато молодих спеціалістів, тому що довіри до старших поколінь немає», говорить Жирков. У той період він стає наймолодшим художнім керівником за всю

історію незалежної України. У віці 27 років Стас Жирков керує театром «Золоті ворота», що за недовгий період не лише повністю оновлює репертуар, а й стає майданчиком для діалогу. «Театр почав говорити такою мовою, яка була зрозуміла суспільству, тобто театр почав процес зближення з глядачем, театр почав бачити глядача, театр почав бачити той світ, який є навколо, в тому числі через самоідентифікацію», говорить Жирков [Додаток 5] .

- **Постановка вистави «Сталкери».** Олена Мигашко, театральна критикиня у своїй статті щодо аналізу стану українського театру від 2014 року для німецького видання *Nachtkritik* відводить саме цій виставі початок нового українського театру [29]. Прем'єра «Сталкерів» відбулась 18 березня 2015 року в Молодому театрі в Києві. Режисером вистави був ще невідомий так широко Стас Жирков, а головну роль зіграла одна з зірок Ірма Вітовська. Текст вистави написав Павло Ар'є, базуючись зокрема на свідченнях з книги Світлани Алексієвич «Чорнобильська молитва». За словами самого Жиркова – тоді зійшлися усі найголовніші елементи – текст, режисура і акторська гра всього складу. Актор Влад Писаренко і Стас Жирков отримали за виставу Золоту пектораль, і сотні позитивних відгуків, а вистава перейшла на велику сцену і успішно гастролювала по країні та за кордоном ще довгий час.

Такий успіх зумовлений зокрема і тим, що воєдино зійшлися мейнстрім, професійність і зірковість акторського складу. «Сталкери» стала чи не єдиною продукцією за українським сучасним текстом, що вже понад 7 років збирає аншлаг у глядацькій залі. Режисер постановки зазначає, що ця вистава показала наступне: «театр може бути другом, а не просто повинністю, яку треба виконати, бо треба піти театр. Театр став мейнстрімом. Великою помилкою є вбачати в театрі служіння, церковність. Театр має бути мейнстрімним, але в ньому має бути баланс. Надалі, все що

відбувалось, відбувалось в рамках цієї парадигми. Так, з'являються молоді режисери, котрі бачать, що у нас можна щось робити, великі театри відкривають свої двері для нових імен» [Додаток 5].

Разом з тим, режисер озвучує проблему театру цього періоду на державному рівні: «Ми зробили реформу театральну, контрактну схему ввели, але не зробили останній крок, тому, якщо брати 2019-2020 рр., то це вже згасання тієї хвилі. Мені здається, що проблема в тому, що ми не пішли далі, в більш кардинальні зміни, треба було підключати Міністерство, законодавство. Це те, на жаль, що не відбулося, і про це я жалкуватиму завжди. Ми багато чого не зробили. Зараз, в стані до 24 лютого, наш театр знову пірнув в ту рутину, в якій він був до 2013-2014 рр. Так, були колективи, які намагалися щось змінити, але процесу змін не було. Ця сталість, на жаль, мій прогноз такий, що вона буде продовжуватись і після перемоги» [Додаток 5].

Основна зміна ролі театру в суспільстві за Стасом Жирковим з 2014 року – це формування своєрідного «театру-друга», зокрема «Дикий театр» Ясі Кравченко виконує і розважальну, і соціотврчу, і терапевтичну функцію. Він провокативний, сповнений гумору і жорсткої критики суспільства. Для частини глядачів театр перестав бути *terra incognita*, він став складніший і в той же час – відкритіший.

Олександр Боровенський, засновник і художній керівник незалежного театру ProEnglish Theatre коментує таку тему з боку незалежного сектору. Задача цього театру, з урахуванням того, що він повністю англomовний, «творити народний театр. Англійська мова, на думку художнього керівника, - це мова, яка мусить бути мовою повсякденного спілкування в Україні, і не лише в столиці, тому що так є в Європі, а з Європою ми переплетені дуже тісно. Театр мусить бути

доступний всім на доступній мові» [Додаток 2]. Окрім мовного контексту, задача незалежного театру – «піднімати культурний рівень глядача, щоб він розумів, що театр може бути цікавішим, складнішим, більш активним, ніж водевільна комедія. До 2014 глядач приходив лише відволіктись, розважитись. А хотілось провокувати, задавати питання. На виставах ProEnglish Theatre з глядачем завжди щось відбувається, або під час вистави, або на обговореннях після вистави. Задача незалежного театру - будувати соціально активного глядача. Якщо він здатний бути активним під час вистав, він практично потім може брати активну участь в державотворенні» [Додаток 2].

Ден Гуменний вважає, що театр «після Майдану перебрав з на себе завдання продовжувати формувати громадянське суспільство. Звичайно, не весь театр, але його частина займалась саме цим. Театр почав задавати суспільству питання. Почав виникати критичний та політичний театр, якого майже не було до 2014 року» [Додаток 3]. Театр став платформою для складних дискусій, зокрема після вистав, у створеному безпечному колі, що неможливо на інших медіа. Ден Гуменний – засновник театру PostPlay. Театр виростає з численних митців, змушених покинути Крим, Луганську та Донецьку області. Ці митці врешті опиняються в Києві із статусом «внутрішньо переміщених осіб». Держава мало опікується цією темою, тож PostPlay з Деном Гуменним і на той час Галиною Джакаєвою, що втекла з Криму, бо проходила у у тій же справі, що й Олег Сенцов свого часу, створюють майданчик, де вони шукали «мову для того, щоб говорити про проблеми переселенців» [Додаток 3].

Сергій Винниченко, театральний критик і засновник порталу «Театральна риболовля» вважає, що «український театр суттєво не змінився». Сергій є одним із театрознавців, що не розділяє національні, незалежні, державні театри і позиціонує себе як аналітика, що бачить

повну картину в Україні, тобто спостерігає процес розвитку всього театру. На його думку, «з 2014 року з'являються абсолютно нові театри, зокрема PostPlay, Театр переселенця, що започатковують якісно нові напрямки» [Додаток 4].

Поряд з цим, є театри, що «спекулюють на темі війни». З одного боку оголюється соціальний нерв, а з іншого – з'являються лише заради актуальності «слабкі тексти із слабким виконанням». Третя категорія, за словами Винниченка – це обласні державні театри, «в яких нічого не змінилось. Відсоток третьої категорії, на жаль, найбільший». Однак, водночас міняється каденція в театрі «Золоті ворота» - Стас Жирков, Тамара Трунова, Влада Белозоренко починають експериментувати. Вперше організовуються лабораторії режисури, молоді драматурги, що дійсно міняють театр – Наталія Ворожбит з текстами «Саша винеси сміття», «Погані дороги», «Зерносховище». Тексти не такі вже сильні, однак вдала молода режисура опрацьовує їх. Молодий театр вперше започатковує школу драматургії, де співпрацюють драматурги і режисери, чого давно не відбувалось в українському театрі. Найбільша зміна з 2014 року, за словами Винниченка, – це те, що «новий театр молодих режисерів залучив ту аудиторію, яка взагалі до цього не ходила в театр, відчуваючи відторгнення до театру, і це, в основному, молода публіка» [Додаток 4].

У дослідженні «Український театр: Шлях до себе» [12], автори вважають верхоглядством називати події 2013-2014 років причиною змін. Історичний процес швидше вивільнив потенціал, що нагромаджувався ще з 2000-х. Автори виділяють в режисурі три нові покоління, що, по суті, природньо виходять на заміну старим поколінням театрів. Серед покоління «сорокарічних» зокрема Андрій Білоус займає посаду керівника Молодого театру в Києві, де на експериментальній мікросцені дає простір якісно новій режисурі, ставить сучасну європейську драму, робить театр членом



Європейської театральної конвенції; Ростислав Держипільський - в Івано-Франківському обласному академічному музично-драматичному театрі ім. Івана Франка (вже обидва театри мають статуси національних), де репертуари театру кардинально змінюються, з'являються «Солодка Даруся», «Нація», «Майже ніколи не навпаки» за творами М. Матіос, переосмислюється українська і світова класика, започатковується міжнародний фестиваль "Porto Franko", налагоджуються міжнародні зв'язки. Андрій Май із своїми прогресивними проектами очолює театр в Херсоні, Максим Голенко створює «Дикий театр», Євген Худзик виконує обов'язки художнього керівника Львівського академічного театру ім. Лесі Українки, де випустив спектаклі: «Декамерон» Дж. Бокаччо, «Великий льох» Т. Шевченка.

Покоління «тридцятилітніх», про яке ми вже згадували, стає тим поколінням, яке вже вільно їздить в Європу, а подекуди, проходить різні стажування, обміни, конференції, чим якісно збагачує український театр. І, звичайно, покоління «двадцятилітніх» - Д. Весельський, Д. Петросян, І. Уривський та багато інших. Два останніх, зокрема, працюють в різних театрах по Україні, завдяки введенню контрактної системи, а не стають штатними працівниками, як це було раніше. Така система збагачує і режисера, і колективи. Зокрема, роботи обидвох – Уривського і Петросяна в Київському Національному театрі ім. Франка, що часто називають головною сценою України, до сьогодні збирають повні зали, хоч і на малій сцені, «Лимерівною» та «Кассандрою». А Пер Гюнт Уривського із Остапом Ступкою і Наталією Сумською в головних ролях залишають багато простору для думок і почуттів завдяки якісному звуковому та візуальному оформленню вистави, і притаманному виставам Уривського глибокому символізму як в атрибутах, так і в виборі ансамблю.

Варто також додати, що історичні події 2013 – 2014 рр. вплинули на зацікавленість світу українською культурою, а зокрема і театром. Це потягнуло за собою низку подій, спрямованих на міжнародну співпрацю і вихід українського театру на новий культурний рівень і нові форми роботи. Такою подією стала конференція Європейської театральної конвенції в листопаді 2014 року, на яку вперше прибули представники України, а вже в 2015 році 27 членів конвенції прибули на український шоукейс. З таких міжнародних зв'язків надалі виростили нові проекти та колаборації, зокрема і вистава «Сталкери», «Вій 2.0.», створена з бельгійцями за п'єсою Наталії Ворожбит. Британська Рада, Гете Інститут, Польський та Французький інститут запроваджують культурні програми для українських театральних діячів і відкривають нові імена.

Тим часом, обертів набирає Український Культурний Фонд, заснований в 2017 році допомагає реалізовувати проекти митцям як незалежного, так і державного сектору. Повністю реформується НСТДУ (Національна спілка театральних діячів України), що стає організацією, дійсно здатною об'єднувати діячів і вдосконалювати їхні навички та надавати платформу для обміну досвідом.

## **2.2. Нові теми та форми театру**

Театр в Україні, починаючи з освітнього процесу в центральному ВУЗі – КНУТКТ ім. І. Карпенка-Карого і закінчуючи робочим процесом в театрах, вибудований на ієрархії і має досить авторитарну структуру, що досі функціонує в багатьох установах. Це зумовлено зокрема і тим, що структура українського театру на адміністративному рівні побудована за радянським зразком, де художній керівник – це авторитарна постать, якій

все підпорядковується, і яка за все відповідає. Часто це і стає найбільшою перешкодою в процесі творчого пошуку нових форм та ідей.

Шлях Стаса Жиркова в Театрі «Золоті ворота» і «Лівому березі» доводить, що можна будувати неавторитарний театр. Завжди є людина, що відповідає за результат і ставить останній підпис, однак Жиркову і команді вдавалось налагодити образ горизонтальної системи співпраці, де кожен відчував важливість своєї роботи, але, «як показав час і система, ми не готові до переходу в ліберальні європейські стосунки, тому що це означає зовсім інший рівень відповідальності, і це швидше проблема ментальності, і більшість колективів не хочуть брати на себе цю відповідальність. Люди часто не витримують свободи. Ієрархія, де відповідальність бере лише керівник, підходить багатьом на сьогодні. Для цього потрібно ще багато працювати, і також більш серйозні зміни в театрі» [Додаток 5].

Стас Жирков вважає, що нових тем і форм не існує в постмодерному суспільстві, де всі домовились, що все уже давно сказано, але є теми і форми, які ми іще не спробували. Тому, обійнявши посаду художнього керівника театру на Лівому березі, Стас починає зі змін в адмініструванні. Він діє за європейським зразком як керівник, але і продовжує режисерську роботу. Виходить його «Хлібне перемир'я» за текстом Сергія Жадана, «Погані дороги», «Дім» Тамари Трунової, в театр приїзять режисери з різних країн Європи, влаштовуються резиденції, дискусії, конференції. Театр стає місцем, куди хочеться прийти для спілкування. В 2021 році навіть в час локдауну, закордонні режисери працюють над проектами, один з яких – повністю веде процес резиденції онлайн, результати якого презентуються наприкінці серпня 2021 року на мультикультурному фестивалі в Маріуполі спільно з Британською Радою в Україні та ГОГОЛЬФЕСТ.

ProEnglish Theatre один з перших театрів, що працюють в основному з сучасною драматургією. Зокрема, з 2017 року театр ставить Мартіна МакДону, Гарольда Пінтера, Маріуса фон Майєнбурга. Важливо було працювати з матеріалом, що має стосунок до турбулентності сучасного суспільства. Театр працює з фізичним театром, з'являються елементи вербатима, зокрема в Шекспірівських трагедіях.

Щодо нових форм і тем, найпродуктивнішими виявляються театри, що безпосередньо працюють з темою війни, адже їм доводиться шукати нову лексику для рефлексії нового досвіду при гострій потребі діалогу. Зокрема, творенням і пошуком нової мови виступає PostPlay. Вистава «Сіра зона» - це документальні історії в формі класичного вербатима, між якими актори могли під час вистави рефлексувати на зафіксовані монологи, і щоразу висловлювати різні думки. В третій частині дійства був діалог, що подекуди був важливішим за саму виставу. З одного боку – це нове для тогочасного українського театру, а з іншого – це все відбувалось у Древній Греції, де театр був майданчиком для творення демократії – своєрідний метамодернізм, театр повертався до своєї первинної функції.

З'являється тип театру, що в Німеччині називається «театром громадян», адже на сцені – не професійні актори, а ті переселенці, з якими PostPlay проводили театральні тренажі. Один із контраверсійних монологів вистави – це монолог ополченця з «Оплоту». Чоловік пішов працювати в так звану службу безпеки ДНР, займаючись блокпостами, катуваннями і допитами, бо хотів заробити грошей, аби подарувати дочці велосипед на день народження, а закінчив втікачем-працівником на автомийці в Києві. Неможливо не помітити алюзії на «Я (Романтика)» Миколи Хвильового в цій документальній історії, однак вистава давалась складно. Артисти боялись СБУ, а жоден театр України не давав платформи для показу. По суті, це був на той момент – єдиний варіант діалогу з «тією стороною»,

говорить Гуменний. Вистава «Ополченці» врешті була показана підпільно в клубі «Closer», а другий показ – взагалі в Польщі, але все це не афішувалось. Водночас, у суспільства був запит на такий діалог, і саме тому, врешті, сформувався окремий майданчик – PostPlay театр, куди могли прийти люди, що раніше ніколи не ходили в театр, але потребували саме цього діалогу.

Це тривало до 2020 року, проблеми, що викликала пандемія спричинили закриття театру і переорієнтацію його в освітню і перформативну діяльність. Однак, Гуменний пов'язує закриття театру із «втомою людей від складних тем. Суспільство не може постійно бути у війні, Глядач тікав у щось просте, безпечне за формою, бо театр PostPlay був небезпечним і досить радикальним. Природньо, що люди втомлюються від цього» [Додаток 3]. PostPlay почав шукати нові безпечні форми для вираження тих же радикальних тем через вуличний перформанс, поєднання перформативного і музичних, фото, скульптурних експериментів, чим успішно займались до 24 лютого 2022 року.

Загалом, український театр після 2014 року продовжує основну ідею, закладену ще Лесем Курбасом - пошук власної ідентичності, тяжіння до європейських тенденцій, побудова власної філософії і засад, на яких будується театральна взаємодія, відмінна від пострадянської. Цей процес і досі не налагоджений в державному секторі. Зокрема, робота Стаса Жиркова із залучення міжнародних зв'язків та коштів, мультикультурний напрямок театру, зближення з глядачем і викорінення радянських форм світогляду в колективі задля становлення «відповідальності та рівноправної свідомої атмосфери» були сприйняті частиною колективу як примусові радикальні дії. Врешті, Жирков, що евакуював частину театру за кордон і провадить свою діяльність в Німецькому Шаубюне – театрі, де працював легендарний Петер Штайн, і зараз працює не менш легендарний

Остермейер. Режисер ставить виставу-дослідження про Голодомор, проводить освітню роботу з цієї історичної теми серед німецьких акторів, а тим часом його змушують піти з посади художнього керівника Лівого берега. У виданні «Київвлада» виходить маніпулятивна стаття про «руйнівну» роботу режисера, написана зі слів театральних діячів, відомих своєю симпатією до радянської системи театральної структури і педагогіки [35]. Історія ідентична тій, що свого часу змусила емігрувати Жолдака. Такий невеликий приклад показує, що боротьба за владу в державному театральному секторі триває, а сам сектор потребує кардинальних реформ на рівні законодавства, аби бути здатним творити нові форми і вільно займатись мистецьким пошуком. Великий недолік театру цього періоду – це відсутність закону про меценатство і можливості комерційного театру, а також відсутність нової системи театральної педагогіки.

### **2.3. Розвиток незалежного сектору**

Класики українського театру – Марко Кропивницький, Микола Садовський, Марія Заньковецька, Панас Саксаганський – аматори театрального мистецтва. Лесь Курбас взагалі отримував філософську освіту, а театр для нього був чимось схожим на хобі, хоч він і походив з сім'є акторів. Перші театральні спроби Курбаса – європейські, пізніші – пов'язані з товариством «Руська бесіда», в якому з кінця 19 століття було аж 4 спроби створити професійну українську театральну школу, остання з яких потерпіла остаточне фіаско з приходом на західноукраїнські землі радянського устрою під час Другої світової війни [17]. Тобто, найвеличніші постаті українського театру – це постаті незалежні, такі, що намагались творити новий театр. Після 80-річної стагнації та імперіалістичної політики Росії як щодо театру, так і щодо театральної педагогіки, ідентичність української театральної школи так і не утворилась як система і всіляко була придушена. Саме тому, із проголошенням

Незалежності України активується саме незалежний сектор. Зміна театральних поколінь в 2010-х, а також події Революції Гідності та початку війни, і, відповідно, втрата довіри до попередніх поколінь, можливості всередині країни та можливості міжнародної співпраці стають сприятливим тлом для розвитку незалежних колективів, що можуть дозволяти собі будь-які експерименти поза канонами радянської театральної школи.

Виникнення великої кількості незалежних театральних проєктів пов'язано також із потребою глядачів у новому форматі театру. Більшість державних театрів, продовжуючи працювати за радянськими схемами, не задовільняють запити публіки на діалог. Звичайно, зниження відвідуваності театрів пов'язане із комплексом причин: зміна темпу життя, поява доступу до інтернету, загальна економічна ситуація. Порівняно із 1990 роком, кількість відвідувань театрів впала втричі (1990 р. – 17,6 мільйона відвідувань, 2017 р. – 6,2 мільйона відвідувань) за даними дослідження Державного управління статистики, опублікованого у 2017 році [36]. Натомість, з'являється новий тип глядача, що не ходить в державні театри, але активно відвідує незалежні проєкти, реєстр яких не ведеться. Крім того, зростає попит на театральні студії, маркетинг яких будується не так на тому, щоб навчати акторській майстерності, як на розкритті власної ідентичності та роботі з емоційним інтелектом.

Групи студентів переростають в аматорські театральні колективи. Таким, наприклад був шлях студії київських студії Splash, Театру-студії «11», «ProEnglish Theatre», «Акторство», «Чорний квадрат», харківської студії «Жуки» та ін. Водночас, формуються професійні команди незалежних митців, що створюють вистави з професійними акторами. Так, першим, і поки що, єдиним комерційним театром стає незалежний проєкт «Дикий театр», що набирає свого глядача агресивним маркетингом,

нетиповим для театру. Вистави «Дикого театру» провокативні, спрямовані на гострі соціальні проблеми, часто з використанням нецензурної лексики і незвичних українському глядачу естетичних форм.

Головний режисер і керівник театру Максим Голенко пізніше почне працювати з державними театрами і врешті очолить Одеський академічний театр ім. В. Василька. Провокація і фокус на пошуку ідентичності з незалежного сектору виходить і на державний рівень, коли на цей рівень потрапляють такі особистості. Тим часом, ProEnglish Theatre стає своєрідним осередком для професійних акторів кіно та академічних театрів, що прагнуть вирватись із застарілих форматів роботи чи поверхневої гри в телевізійних проектах. Незалежний англomовний театр стає для них викликом і новим досвідом, а разом з тим, і платформою для пошуку і вивчення британських та американських театральних технік.

Незалежні проекти театру PostPlay працюють над темами війни, вимушеного переміщення, шукаючи нові формати як в композиціях та концепціях, так і у взаємодії з глядачем. Партиципативність, інклюзія, імерсивні та документальні елементи складають основу для театру діалогу, яким себе позиціонує PostPlay. Професійність у підходах, використання закордонного досвіду і зростання попиту на незалежні проекти серед глядачів стають частково причиною зрушень в репертуарній політиці державних театрів. Виникає більше копродукцій з режисерами та акторами незалежного і державного сектору. Національна спілка театральних діячів України запрошує незалежних митців для проведення майстер-класів для обміну досвідом. У 2018 році формується Асоціація незалежних театрів України з ініціативи Влади Белозоренко, що співпрацює з такими ж театрами в Європі. Створено Гільдію незалежних театрів України. Ці платформи для обміну досвідом і зв'язками надихають багатьох театральних діячів, однак робота їх замикається на рівні спільноти, що не



має юридичного значення. Законодавчо всі нові процеси в культурі не відображаються далі контрактної форми роботи, незалежні театри можуть юридично існувати лише як громадські організації або однойменні фізичні особи підприємці. Така ситуація ускладнює доступ до державного чи міжнародного фінансування та грантів.

Незалежний театр в Україні 2014–2022 років набуває більшої популярності та стає своєрідним форпостом сучасного театрального мистецтва, однак його спіткають різні проблеми системи менеджменту культури в державі, що досі не визнає місця незалежного сектору в державній культурній політиці.

#### **2.4. Театр і драматерапія як інструменти боротьби з психологічними наслідками війни**

Дослідниця Шилпі Саїні у своїй статті «Театр військової зони» пише, що так званий «прикладний театр (applied theatre – прим. авт.) покликаний здійснювати освітню та терапевтичну функції, будувати спільноту, об'єднувати» [30]. Саїні пише про театральне об'єднання в Палестині, що вже роками існує як «осередок збереження ідентичності місцевих жителів та рефлексії на сучасний їм суспільний стан». Августо Боаль у своїй книзі «Ігри для акторів та не акторів» пропонує широкий вибір технік взаємодії в спільнотах через ігри. Він починає з простих дитячих ігор і веде шлях до ускладнення та заглиблення цих ігор. Так, наприклад, учасники тренінгу навчаються довіряти одне одному у вправі, де одна людина із закритими очима, а друга людина водить її по залу. Складніші вправи вже мають на меті творення персонажа і взаємодію з ним через уяву [2].

В Україні після 2014 року театр взяв на себе роль платформи для діалогу та рефлексії. Важливе місце серед колективів, що працюють в

цьому напрямку посідають такі колективи, чию творчість далі розглянемо: ЦСМ «Дах» та ГОГОЛЬФЕСТ, Театр переселенця, PostPlay, ProEnglish Theatre, Національний драматичний театр ім. І. Франка в Івано-Франківську, Державний академічний театр драми і комедії на Лівому березі.

ЦСМ «Дах» та ГОГОЛЬФЕСТ виступають з ініціативою, за якою формують програми культурного розвитку в рамках політики децентралізації. Один з таких прикладів – організована стратегія культурних подій в Маріуполі в 2021 році. Місто Маріуполь визначено Українським Культурним Фондом як культурну столицю України 2021, що означало фінансування культурних подій протягом року. В рамках програми Британська Рада в Україні, ГОГОЛЬФЕСТ, театр на Лівому березі об'єдналися для створення резиденцій і фінального показу під час фестивалю. Для фестивалю задіяне було все місто із локаціями, що не мають культурного спрямування – промзони, закинуті будівлі і просто вулиці, площі та двори. За словами Андрія Палатного, куратора фестивалю, «такі кейси вдихають культурне життя в місто і це життя продовжується навіть після фестивалю, адже люди бачать, що можливо використовувати різні локації для створення в них культурних просторів, зокрема сцен і платформ для діалогу» [Додаток 1].

Під час фестивалю зокрема була показана робота театру на Лівому березі – результати резиденції британського режисера Метью Еванса у співпраці з акторками та драматургом Лівого берега, хореографіні та звукорежисера з Молодого театру і другого режисера з ProEnglish Theatre. Сам Метью весь час знаходився в Британії та керував процесом онлайн з причин пандемії. Протягом усього часу роботи над п'єсою «Ромео і Джульєта» в перекладі Юрія Андруховича режисер вів тривалі бесіди з командою з фокусом на сприйняття війни в суспільстві. Крім режисера і

драматурга, всі учасники проєкту були жінки, що давало змогу досліджувати проблему війни з жіночої перспективи. Для кожного учасника відкриттям стало, наскільки травматичним є досвід життя в країні з 8-річною війною, хоча в той час це здавалось звичним і буденним. Режисер багато звертався до автентичного фольклору і образу жінки в українській культурі.

ProEnglish Theatre протягом свого існування працює як з професійними акторами, так і з студійцями. Формати роботи різних викладачів та режисерів мають різні індивідуальні напрямки. Так, Алекс Боровенський експериментує з інсценізаціями англомовних романів та п'єс, а в окремому проєкті DSP ставить поетичні вистави на вірші поетів Розстріляного Відродження, Василя Стуса, Ліни Костенко, де звертається до проблеми війни і геноциду української ідентичності. Театр ставить виставу Гарольда Пінтера "Ashes to Ashes", що працює з темою геноциду і травмою поколінь через відображення її на спілкуванні подружжя. Кожен показ завершується дискусією з глядачами про те, як такі суспільні явища, як геноцид, війна, терор впливають на повсякденне життя навіть через дистанцію в часі і просторі.

Театр переселенця, заснований французьким режисером Георгом Жено, ставить вистави «Продукт», «Полон», та інші роботи на основі реальних свідчень про події на Донбасі в 2014 році. Часто актори в виставах є прототипами своїх персонажів, або ж внутрішньо переміщеними особами, котрі проживають свідчення таких же людей, тож, на власному досвіді знають, через що проходили їхні персонажі. На думку засновника Театру переселенця, документальний театр – це єдиний в сучасному українському суспільстві дієвий жанр: «у розростанні віртуального світу театр став реальнішим, аби братися до справжніх проблем, – каже Жено. – Це трохи дивне відчуття, коли ти сидиш у

якомусь класичному державному київському театрі, а вони розказують про речі, відірвані від того, що саме відбувається з народом. Воєнна криза – це наше щоденне життя, і ми маємо давати із цим раду. Я виявив, що театр – це найкращий для цього спосіб» [38]. Найважливіший в напрямку суспільних змін і драматерапії проєкт Театру переселенця – «Діти і солдати» 2016 року. Суть проєкту в тому, щоб у приміщенні школи об'єднати представників ЗСУ та учнів у населених пунктах зони бойових дій: Попасна, Щастя, Миколаївка. Учні агресивно і з недовірою ставились до військових і до української мови, ідентичності загалом, але після проєкту, де вони могли відкрито ділитись почуттями і взаємодіяти в креативній безпечній атмосфері, багато учнів змінили свою думку. Результатом цього проєкту став документальний фільм, завдяки чому всі діти-учасники їздили в Берлін на прем'єру і почали свій шлях у розширенні кругозору.

Ще один знаковий приклад функціонування театру як інструменту боротьби з психологічними наслідками війни – проєкт актора і режисера з Івано-Франківського Національного театру Олексія Гнатковського у співпраці з Британською Радою в Україні. Проєкт отримав назву «Project W» Veterans Volunteers, and William і об'єднав декілька ідей: роботу з ветеранами війни і їх можливість зі сцени проговорити свій досвід війни, утворення команди, що взаємодіє на основі творчості і гри, а не лише своєї травми, освітня робота з навчання ветеранів англійської мови. Проєкт успішно гастролував із комедією Вільяма Шекспіра «12 ніч», де на початку кожен актор, вдягнений у форму, розповідає свою історію війни, а потім на сцені всі учасники перевдягаються в персонажів. Протягом вистави неодноразово виникають алюзії на військове життя акторів.

PostPlay театр, окрім вже описаної роботи з переселенцями в Києві, неодноразово подорожує на Схід країни, де провадить перформативну і

театральну діяльність з учнями шкіл. Так народжується вистава «Що робити в Попасній після шостої вечора», та інші. Ці проекти театру дозволяють учням рефлексувати власні переживання і ділитись своїми історіями в творчій атмосфері. Потенціал театру, як інструменту боротьби з психологічними наслідками війни, необмежений, адже театральні техніки, тренінги та ігри спрямовані, перш за все, на дослідження власних емоцій, травматичних досвідів, їхнє опрацювання і перенаправлення в конструктивне творче русло.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

У театрі першої фази російсько-української війни 2014 – 2022 років відбулись суттєві зміни на різних рівнях, однак з фактом війни ці зміни пов'язані частково. Війна принесла в театр нові теми і створила активний контекст для розкриття проблем ідентичності нації загалом і театру зокрема. Серед основних соціокультурних змін театру виділяємо такі:

1. Зміна поколінь. Ще з середини 2000-х років молоді митці почали проявляти інтерес до нових театральних форм і сенсів – документальні драми, вербатими, нова драма. Старі покоління, що блокували можливість молодих режисерів ставити репертуарні вистави на великих сценах, поступово заміщувались молоддю, готовою до експериментів і змін.

2. Події Революції Гідності в 2013 – 2014 роках. Саме революція стала поштовхом до усвідомлення ідентичності українського театру, його місії та подальшої інтеграції в світовий театр. Саме тут починає формуватись новий тип публіки – активний глядач, готовий брати участь в театральному дійстві.

3. Міжнародна співпраця. З 2015 року організовані в Україні шоукейси, висока зацікавленість українською культурою, зокрема і на фоні війни, призводять до участі молодих поколінь українських митців в різних міжнародних конференціях, обмінах, резиденціях та стажуваннях. Театральні діячі повертаються в Україну і намагаються втілити європейський досвід менеджменту театру, нові тенденції та концепції.

4. Культурні інституції. Британська Рада, Гете Інститут, новостворений Український культурний фонд, Національна спілка театральних діячів України всіляко підтримують як державний так і незалежний театральний сектор, готові експериментувати і відкривати нові імена. Завдяки їм, розвивається незалежний театральний рух, а також

впроваджується нова державна політика в сфері культури, однак не доводиться до системних змін в державних театрах.

5. Новий тип глядача. Формується новий тип глядача, спрямованого на діалог в театрі, а не лише на розвагу. Такий глядач здатен активно дивитись вистави і вступати в дискусії після вистав, що створює попит на новий тип театру, здатного до такого діалогу в суспільстві. Цей діалог базується на спільних переживаннях складних суспільних змін.

Отже, український театр періоду першої фази російсько-української війни зазнає змін як структурних, так і на рівні філософії театру. З'являється сучасна українська драматургія, яку ставлять в національних театрах, і яка спрямована на рефлексію сучасних чи нещодавніх подій саме українського суспільства. До цього, українська сцена переважала в класиці і була більш відірваною від потреб глядача.

### РОЗДІЛ 3. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну змінило всі сфери життя українців, а зокрема, ще гостріше постає питання ідентичності. Як в державних, так і в новітніх медіа ведуться дискусії про мову, культуру, виникає питання щодо того, чи «на часі» політика щодо театрів. Більшість театральних діячів мають однакову реакцію на власну професію в період перших днів війни. Андрій Палатний, куратор «ГОГОЛЬФЕСТУ», актор театру «Дах» кілька тижнів «не міг зрозуміти, для чого робити театр під час війни» [Додаток 1]. Стас Жирков зізнається, що перші п'ять днів перебував у розчаруванні, адже з 2014 року займався акторською та режисерською діяльністю, спрямованою на висвітлення подій війни, і врешті це ні до чого не привело [Додаток 5]. У своїх дописах в Фейсбук сотні акторів, художніх керівників колективів писали про безсилля театру перед обличчям реального насилля. Однак, після першого шоку, почали повертатись у творчість або в іншу роботу з новими силами.

У перші місяці війни театри функціонують по-різному, і по-різному відповідають на війну. Діяльність митців і колективів можемо розділити на такі категорії:

- безпосередня волонтерська діяльність (надання прихистку, збори коштів, закупівля гуманітарної допомоги, медикаментів, плетення маскувальних сіток);
- волонтерська мистецька діяльність (актори театрів спускаються в бомбосховища і влаштовують там рольові читання, покази номерів, тренінги для дітей; актори начитують та записують казки);
- інформаційна діяльність (театральні діячі дають інтерв'ю закордонній та вітчизняній пресі, радіо та телебаченню, ведуть



відеоощоденники, активно ведуть соціальні мережі, залучаючи свої зв'язки для подальшого висвітлення ситуації в країні);

- внутрішня мистецька діяльність (театри влаштовують покази вистав у бомбосховищах, а пізніше і в театрах, поступово відновлюють роботу над прем'єрами, організують фестивалі);

- зовнішня мистецька діяльність (театри спрямовують свої роботи для показу за кордоном, гастролують з турами в Європі, вступають в колаборації з європейськими театрами);

- терапевтична діяльність (театральні студії проводять заняття для психологічного розвантаження та діалогу).

Незважаючи на те, що театри нині функціонують, перед ними стоять численні виклики. Якщо в 2020 році, під час пандемії та карантину, театри зупинили свою безпосередню діяльність, відкрили архіви для перегляду, і насправді, підготували для себе широку інформаційну платформу в кіберпросторі у всьому світі, то виклики сьогодення в Україні складно назвати такими, що призведуть до позитивних змін в найближчому майбутньому.

По-перше, фінансування і політика держави спрямоване на обороноздатність, медичну, енергетичну, та інші сфери першої необхідності. Велика увага приділяються цифровій та науковій сферам, що так само працюють на оборонний комплекс. З 2023 року хоч і з меншими бюджетами працюватиме і Український культурний фонд, тож потенційно часткове відновлення мистецької діяльності можливе для секторів культури, включно з театром, але назвати його розвитком складно.

По-друге, як зазначено в першому розділі, театр – це єдиний вид мистецтва, що вимагає фізичної присутності всіх учасників події в один час і в одному просторі, а це складно втілювати через небезпеку ракетних

обстрілів. Нині театри показують вистави, що можуть перериватись повітряними тривогами. Тоді вистави перериваються, і залежно від тривалості тривоги, продовжуються або переносяться. Є театри, яким пощастило мати обладнані підвальні приміщення або цілі зали в підвалах.

По-третє, багато працівників театрів емігрували, велика частина театральних діячів приєдналась до лав Збройних сил України. Нестача персоналу як креативного, так і технічного зумовлює неповноцінне функціонування театру, зокрема – неможливість показувати частину репертуару, додаткову роботу по вводу нових акторів, монтажників, світло- та звукорежисерів.

Театри по-різному справляються з викликами, але нині все більше театрів України усвідомлюють свою місію не лише як розважальну, а як інформаційну, рефлексійну, націотворчу, просвітницьку, терапевтичну.

### **3.1. Трансформація функцій українського театру після 24 лютого 2022 року**

Театр після 24 лютого 2022 року робить кроки до посилення свого впливу на суспільство як в Україні так і поза її межами. На перший план виходять і видозмінюються такі функції театру як комунікативна, пропагандистська і терапевтична.

Комунікативна функція театру після 24 лютого 2022 року спрямовується на міжкультурну комунікацію. Якщо раніше така комунікація полягала в обміні досвідом, запозиченні форматів роботи європейського зразка, то сьогодні вона полягає в донесенні ідей про українську ідентичність, поясненні самобутності українського театру, різниці між українським і російським театром через театральні знаки. Вистави стають приводами для діалогу про становище українського населення з фокусом на емоційному стані, пошуку історичних зв'язків та

аналогій, інтеграцію української культури в світовий процес. З'являються п'єси, написані в період з 24 лютого, що мають як документальний, так і художній характер. Чимало текстів перекладаються англійською, що робить їх доступними в усьому світі для постановок іноземними режисерами.

Водночас, театр посилює позицію майданчика для діалогу всередині країни. Вистави, читки нової драми, поетичні театралізовані вечори стають приводом для подальшої дискусії, де митці та учасники можуть рефлексувати на теми, підняті у театралізованих дійствах, ділитись власним досвідом війни. Так, наприклад, театр «Дах» та ГОГОЛЬФЕСТ вперше взяли участь в одному з найпрестижніших театральних фестивалів в Авіньйоні, де представили виступ *Dakh Daughters*, а пізніше, провели дводенний фестиваль в Осло, де запропонували глядачам такий проєкт як «Ніч в бомбосховищі». Глядачі спускались в підвальне приміщення і читали «Щоденники Маріуполя» – документальні свідчення жителів міста, що досі знаходиться в окупації. Таким чином, ГОГОЛЬФЕСТ запропонував публіці прожити небезпечний досвід в безпечних умовах.

Терапевтична функція театру після 24 лютого проявляється у використанні театральних тренінгів для психологічної розрядки. Так, наприклад, Аліна Зевакова, викладач акторської майстерності в студії та акторка, започатковує різні курси, спрямовані на роботу з власним емоційним станом, а з початком повномасштабного вторгнення – засновує проєкт RAW (Relief Acting Workshop), спрямований на віднайдення власного я через різні тілесні та партнерські практики, що мають на меті зниження стресу через ігрові взаємодії в безпечному просторі. Такі воркшопи відвідують зокрема і військові, що перебувають в Києві на ротації. Один з таких тренінгів проведено в рамках фестивалю «Мельпомена Таврії», який щорічно проводився в Херсоні влітку, однак у

2022 році через окупацію Херсону російськими військами мав бути скасований, однак організатори фестивалю разом з Міністерством культури та інформаційної політики зуміли перевести фестиваль в онлайн формат за підтримки ProEnglish Theatre та його зв'язків із світовою театральною спільнотою.

Пропагандистська функція театру після повномасштабного вторгнення Росії набуває чи не найважливішого значення для театральних діячів. Зокрема, виникає поняття культурної дипломатії або культурного фронту, чия задача полягає в популяризації української культури, виокремленні її самобутності через відсторонення постколоніальних наративів і дослідження власної ідентичності.

Розважальна, освітня, естетична, пізнавальна і духовна функції театру не стають при цьому другорядними, але і не залишаються у фокусі театральної спільноти.

### **3.1. Переосмислення ролі театру на прикладі різних театральних діячів та спільнот**

Український театр як інституція виявився неспроможним працювати з викликами війни системно. Театральний критик Сергій Винниченко пов'язує таку проблему з історично складеною моделлю українського театру, говорячи, що «театр в нашій країні побудований на окремих персоналіях, які часто не сприймаються спільнотою і державою» [Додаток 5]. Стас Жирков пов'язує це з системним ігноруванням театру на всіх державних рівнях, адже, за його словами «театр може бути потужним інструментом пропаганди, але для цього має існувати інститут театру, де на кожен рік мають прописуватись певні меседжі, як, наприклад, Голодомор. І тоді всі театри рік працюють з такою темою. Цього не відбулось до війни в Україні, тоді як в Росії культура дійсно використовує

культуру як серйозний інструмент впливу на світову спільноту. Саме тому в Україні потрібен план взаємодії держави і культури на наступні роки для утримання фокусу світу на викликах війни і післявоєнного періоду в майбутньому» [Додаток 5]. Перша робота Стаса Жиркова в Берліні після 24 лютого – це «Щоденник цивільного», написаний драматургом Павлом Ар'є, що перебував у Києві перші тижні війни. Робота була представлена на Берлінському фестивалі у секції «Голоси Маріуполя».

Також, організований тур по Європі з виставами про Донбас «Погані дороги» режисерки Тамари Трунової за текстом Наталії Ворожбит. У Вільнюсі показана вистава «Саша, винеси сміття», що розповідає про воєнне життя матері і її вагітної дочки, які втратили чоловіків на війні. Вистава «Озброюючись проти моря лих» про людей театру, що «взяли або не взяли до рук зброю», вже поставлена Стасом в Шаубюне, стала репертуарною виставою німецького театру. «Ревізор» Жиркова, поставлений у Литві, є своєрідною «засторогою для європейського глядача про небезпеку загравання з ворогом. Вистава розповідає про персонажів у Литві, аналогічних таким особистостям, як проросійські діячі Віктор Медведчук, Оксана Марченко, Ілля Ківа та інші в Україні, змальовуючи несерйозне насміхання над ними з боку народу. Завершується вистава окупацією Литви» [Додаток 5]. Новий проект Жиркова в Німеччині «Новини з минулого» пояснює європейському глядачу постколоніальні травми України, зокрема піднімає і мовне питання, фокусуючись на темі Голодомору 1932-1933 років. Для Стаса Жиркова основною задачею стає переосмислення історії України в світовому контексті через театр.

Для Алекса Боровенського, засновника театру ProEnglish Theatre, березень 2022 року стає знаковим в історії його театру. Вже на 10 день окупації Київської області розпочинається репетиційний процес в умовах існування театру як укриття, волонтерського та інформаційного центру в

Києві. Актори театру та тимчасові жителі театру записують численні відеозвернення англійською, німецькою, іспанською та українською мовами вже в перший день війни, що зумовлює широке зацікавлення іноземних журналістів. Щодня актори проводять інтерв'ю для іноземних ЗМІ, описуючи ситуацію в оточеному російськими військами Києві. Театр збирає кошти для закупівлі медикаментів, продуктів першої необхідності для потреб людей в районі, а в комендантську годину проводяться репетиції.

У день театру 27 березня 2022 року театр випускає першу воєнну прем'єру. Текст «Новий світовий порядок» (The New World Order) британського драматурга Гарольда Пінтера написаний як антивоєнна п'єса, присвячена подіям 1991 року в Перській затоці. Історія Пінтера переосмислюється режисеркою і акторами театру в контексті війни Росії проти України. Вистава відбувається в бомбосховищі в Києві під час обстрілу і транслюється через соцмережі на 25-30 тисяч глядачів за підтримки Європейської театральної конвенції, сотень театральних спільнот, показ вистави транслює румунське телебачення, а публіка берлінського фестивалю «Голоси Маріуполя» дивиться виставу в реальному часі на екрані в приміщенні свого театру. Основним в цій виставі стає промова митців на початку дійства, а більшість роботи режисерки полягала в налагодженні зв'язків із світовою театральною спільнотою. У квітні відбувається показ моновистави «The Book of Sirens» («Книга сирен»), що розповідає про дівчинку, що сидить в бомбосховищі під час авіабомбардування в Німеччині наприкінці Другої світової війни. Пізніше вистава подорожує в Чехію та Німеччину, де кожен показ завершується обговореннями з іноземною публікою. Під час вистави і таких обговорень європейська публіка робить неочікувані для себе висновки про те, як травма війни досі впливає на кожного з них, глядачі

пригадують розповіді своїх бабусь і дідусів про війну і усвідомлюють реальність подій в Україні.

Інші вистави «Bloom in Violence», «L\_UKR\_ECE» розповідають історії жінок, змушених проживати насилля. Вистави роблять спроби осмислення проживання такого досвіду і шукають інструменти боротьби з наслідками насилля. Крім того, театр активно перекладає сучасну українську драматургію англійською, влаштовує три серії читок цієї драматургії із залученням режисерів з Англії, США, Індії, Японії та країн Європи. Місією театру стає не стільки інформування світової спільноти про події війни, як налагодження міжкультурного діалогу і ведення роботи по боротьбі із стереотипами про Україну в світі мовою, доступною для світу.

Робота Дена Гуменного нині полягає наданні психологічної допомоги і тренінгах медичного персоналу у співпраці з Червоним хрестом, однак він продовжує освітню діяльність, проводячи лекції в Україні та за кордоном щодо перформативної діяльності. Мистецькою діяльністю займається його дружина, діти, яких подружжя Гуменних вивезло з Донбасу, і частина колективу в Німеччині. Діалог театру PostPlay до 24 лютого був спрямований на Донбас, а нині повністю переформатувався в сферу культурної дипломатії в Європі. Театр повністю припинив створювати контент російською мовою.

Владислав Троїцький, засновник і режисер ЦСМ «Дах», проєктів ГОГОЛЬФЕСТ, Dakh Daughters та Даха Браха у своєму інтерв'ю для видання «Лівий берег» говорить, що театр — «це дієвий інструмент, який ефективно працює зі свідомістю. Ним користувались та користуються усі диктаторські режими, але і ми маємо задіювати його на свою користь. Це як лопата: нею можна когось вбити, а можна перекопати землю та

виростити щось прекрасне» [33]. Команди Троїцького провели більше 100 виступів у різних країнах світу з початком повномасштабної війни і продовжують працювати в напрямку створення естетичного високоякісного продукту «не експлуатуючи тему війни, а маючи громадянську позицію».

Влад Троїцький – перший український режисер, який озвучив в медіа ідею про театр як зброю і пояснив важливість цього інструменту на державному рівні, зокрема йому належить думка про створення в державі інституту, що об'єднає театри України під спільним маркером: «Ми можемо згадати про фільми Лені Ріфеншталь, які були рупором фашистської Німеччини, або про Голлівуд, яким під час Другої світової опікувалось в Штатах спеціальне управління. Із цим працює Французький інститут, Гете Інститут, British Council, і ми теж маємо із цим працювати». Однак ідея Троїцького має на меті пропагувати «велич українського народу як такого, що здатен «подарувати світові гімн життя, гімн любові, показати світові, як це – бути вільним». Вистави Троїцького «Dance Macabre» у французькому Одеоні та в Авіньйоні продиктовані саме такими меседжами. Наступна робота Троїцького планується в Угорщині. Це провокативна вистава під назвою «Природа зла Росії», покликана застерегти публіку від повторення помилок України і спроб домовлятися з ворогом, та нагадати «про російські танки в Будапешті».

Активні театри, що і до повномасштабного вторгнення пропагували творення громадянського суспільства і виховання активного глядача, продовжують свою діяльність, але вже поширюють її географію на світову спільноту, беручи на себе просвітницьку та інформаційну функції.

### **3.1. Функціонування театру як складової культурного фронту**



Сьогодні в медіа стало поширюватись поняття «культурний фронт». Так себе називають митці або люди дотичні до мистецтва, що так чи так працюють для перемоги України в війні. На думку всіх респондентів, з якими проводилось інтерв'ю, поняття «культурний фронт» стосується лише тих митців, що з початком війни приєднались до армії. До тих митців, що нині представляють Україну за кордоном, на їхню думку, варто застосовувати термін «культурна дипломатія». Ті митці, що створюють події, спрямовані на збір коштів, благодійність – займаються волонтерською діяльністю. Медійний простір об'єднав усі ці види діяльності як мистецької, так і військової чи волонтерської, якщо її провадять митці, «культурним фронтом». Спробуємо розділити цілі функціонування театру під час воєнних дій в країні:

1. Театри, що повністю припинили діяльність. У цю категорію, на жаль, потрапляють театри на окупованих територіях, чиї приміщення зруйновані, або команди вимушено переселені в різні частини України і світу.

2. Театри, що вимушені функціювати поза своїми локаціями. У цій категорії, наприклад, частина команди Маріупольського театру, що ділить сцену з Закарпатським театром, колективи театрів на окупованих територіях або в небезпечних містах, що частково залишились в Україні, частково – за кордоном. Такі театри мають поодиноких митців, що продовжують театральну діяльність, однак не є частинами колективів. Так, наприклад, Андрій Май, художній керівник Херсонського театру, продовжує роботу в Німеччині, де працює з дітьми-біженцями. Актори Одеського театру ім. Василька у Гданську організують поетичні та культурні вечори для українських спільнот у Польщі. Харківські театри також беруть участь у культурній діяльності з біженцями в різних країнах. Така діяльність спрямована на виживання в професії.

3. Театри, що гастролюють. Можливість показувати вистави в Україні знизилась через війну, однак це призвело до видимості українського театру за кордоном. Більшість театрів сьогодні шукає можливості показів та турів за кордоном, як, наприклад, театр на Лівому березі, ProEnglish Theatre, «Дах», київський та Івано-Франківський театри ім. І. Франка та інші. Задача таких театрів – вести діалог з іноземною публікою і популяризувати культуру.

4. Театри, що працюють на місцях. Театри Західної та частково Центральної України продовжують працювати, виконуючи розважальну, духовну функції, зберігаючи право людей на естетичне задоволення в середині країни, однак репертуари таких театрів часто незмінні, довоєнні, і так само, як і в пункті 2, спрямовані на виживання в професії. Водночас, я частка театрів, що працюють з прем'єрами, котрі резонують з сучасністю за своїми сенсами і формами («Калігула» в київському театрі Франка, діяльність Івано-Франківського драмтеатру, театр Лесі Українки у Львові).

Потенційно українські театри здатні творити сьогодні потужні театральні продукти. Вони справді роблять спроби в цьому напрямку, але діяльність їх не скоординована, тому часто-густо стихійна через відсутність державної політики в цьому напрямку. Саме тому поняття «культурний фронт» – це медійне новоутворення, котрим користуються часто для того, щоб почуватись причетним до історичних подій. Так, у цьому руслі Ден Гуменний зазначає: «Існування такого поняття – це не добре і не погано, головне, щоб кожен кейс мав результат і був якісно зробленим. Важливо, щоб театри використовували свої ресурси не для самоствердження чи творчої реалізації за кордоном, а для побудови діалогу з суспільством в інших країнах, в результаті якого суспільство змінюватиме свою думку щодо стереотипів про Україну» [Додаток 3].

На думку Стаса Жиркова, «культурний фронт – це виток інформаційного фронту і ці два поняття мають працювати паралельно та спрямовуватись виключно на закордонну публіку, аби робити Україну більш зрозумілою в очах не українського суспільства. В самому слові фронт закладено, що він змінюється, змінює парадигму, рухається. Фронт, від англійського «in front» означає, що ти навпроти ворога. В середині України діяльність театру не змінює парадигму, якщо показує вистави для збору коштів чи організовує покази для військових. Він тоді займається своєю звичайною діяльністю або ж волонтерською діяльністю» [Додаток 5].

Використання військового терміну «фронт» в культурному просторі передбачає, що у культурі є ворог і певна боротьба за простір. По аналогії з бойовими діями, фронт – це лінія, що має рухатись на територію, захоплену ворогом, або заповнювати сіру зону. Так, завдання культурного фронту України – це аналогічна робота з інформаційним простором, однак більшість театральних діячів надають перевагу терміну «культурна дипломатія».

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

Основна соціокультурна трансформація українського театру після 24 лютого – це усвідомлення театральними діячами театру як чинника інформаційного впливу на світову спільноту і її сприйняття образу України як не лише держави, що страждає від війни, а як країни та нації, здатної до свободи творчості. Другорядними стають такі функції театру, як розважальна, набуваючи форм терапевтичної.

Вихід просвітницької та пропагандистської функцій театру на перший план часто зумовлює нестачу естетичного і духовного елементів роботи театрів, що призводить до спекуляції на темі війни, тож важливим залишається баланс усіх функцій з фокусом, насамперед, на комунікативній.

Функціонування театрів в умовах війни в Україні обмежене через загрозу життю глядачів і творців театру, тож театри шукають можливостей працювати за кордоном, тим самим популяризуючи українську культуру і встановлюючи міжкультурну комунікацію з країнами світу. Крім того, складним викликом для театральної спільноти є відсутність належного фінансування і державної стратегії щодо роботи театрів в умовах війни. Це призводить до стихійної діяльності театрів, що мають в більшості випадків однакову громадянську позицію, але не мають рівних умов для створення якісних театральних продуктів.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Український театр вивчався українськими науковцями та теоретиками базуючись на історичному минулому українського театру, найчастіше без урахування економічних та соціологічних елементів. Теоретики українського театрального мистецтва звертають увагу на традиції та новизну творчої думки, рідше – організації самобутнього театрального процесу. Перше, і єдине нині соціологічне дослідження стану українського театру «Український театр. Шлях до себе» пропонує дієву методологічну базу для подальшого дослідження українського театру.

Обрана методологія – описовий, соціологічний, аналітичний та метод класифікації, а також елементи семіотичного та історичного аналізу – дозволили розглянути соціокультурні трансформації українського театру та визначити їхні чинники в період російсько-української війни 2014 – 2022 років. Дослідження показало, як соціальні умови впливають на функціонування театру, зміну його ролі, вибір нових форм і тем в період соціальної кризи, а також допомогло визначити сучасні виклики для театрів. Серед основних чинників, що зумовлюють позитивні соціокультурні трансформації українського театру з 2014 по 2022 роки визначено такі: зміна поколінь, сприятливі економічні умови, зміна потреб глядачів, орієнтація на західноєвропейську філософію театру.

Огляд різних підходів до творення театру в ХХ ст. показав, що напрямок, обраний українським театром на початку минулого століття, мав потужний потенціал для інтеграції в світовий театральний процес. Зокрема ідеї Леся Курбаса акторо-центричного театру, виховання так званого «розумного арлекіна» - актора, що є не виконавцем, а творцем, тяжіння до демократичної моделі театрального менеджменту знаходять відгук у працях європейських теоретиків і творців театру середини і кінця ХХ ст.

Ці прогресивні ідеї повертаються в український театр на початку 1990-х, однак не резонують з інертною публікою. Події 2013 – 2014 років стають поштовхом не так для театру, як для публіки, утворюючи потребу діалогу. Роль театру як інструмента виховання активного глядача, а разом з тим, активного громадянського суспільства, зростає. Це відображається на репертуарах театрів і нових підходах у взаємодії театрів з публікою.

Загалом, виділяємо такі соціокультурні трансформації українського театру:

1. Офіційна незалежність українського театру в 1991 році. З нею пов'язаний вибір тем та матеріалу, що довгий час були заборонені радянською владою. Ця трансформація не є успішною через несприйняття публікою та відсутність у неї ідентичності з такими темами, спричинену неусвідомленістю постколоніальної травми.

2. Вистава «Ленін Love. Сталін Love» Жолдака, роботи ЦСМ «Дах», проекти Андрія Мая та інші поодинокі спроби творення громадянського суспільства театральними інструментами з 2005 по 2008 роки.

3. Зміна театральних поколінь у 2010-х роках. Цей процес синхронізується із подіями Революції Гідності, створюючи сприятливі умови для діалогу театру і публіки. Театр досягає успіху в пошуку власної ідентичності і її відображенні в глядацькій залі.

4. Усвідомлення театральними діячами та застосування театру як інструменті міжкультурної комунікації у 2022 році. Цей процес наразі розпочався і є стихійним та нерівномірним.

Не менш важливими для соціокультурної трансформації українського театру в цей період стає відкритість для міжнародної співпраці, можливість застосовувати набутий за кордоном досвід та

обмінюватись напрацюваннями з європейськими театрами. Розвиток незалежного сектору та його підтримка міжнародними та державними культурними інституціями створює умови для експериментів з новими для українського театру формами, що мають вплив і на академічні театри.

Соціокультурні трансформації українського театру після 2022 року, для успішного їх становлення, потребують трансформацій у сфері державної політики, економіки та освіти. Найбільшими викликами для театру сьогодні є такі:

- структура адміністрування театральних установ, відсутність чи призупинення законодавчого процесу у сфері театру, відсутність статусу незалежних театральних колективів, інституту театру у повному комплексі взаємодії театральних діячів;
- засилля радянської системи театральної педагогіки та побудови освітнього процесу в театральних ВНЗ;
- небезпечні для життя умови, в яких працюють театри в межах України.

Зміна функцій українського театру з початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році продиктована, перш за все, потребою інформаційного впливу поза межами України. Нині пропагандистська функція є основною силою, що керує більшістю митців, на думку театральних діячів. Фокус на одній функції спричиняє нехтування іншими, зокрема – естетичною, духовною, і навіть комунікативною. Це призводить до створення великої кількості театральних продуктів, що спекулюють на темі війни і тяжіють до творчої реалізації. Завдання трансформації українського театру сьогодні – збалансувати взаємодію всіх функцій, фокусуючись на комунікативній, аби

налагодити міжкультурний діалог та інтегрувати український театр в загальноєвропейський процес на всіх рівнях функціонування.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Книги, монографії, статті

1. Barba E.. Burning the house. On dramaturgy and directing. – London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group. – 210 p.
2. Boal A. Games for Actors and Non-actors. Second edition. Trans.: Adrian Jackson. – London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2005. – 302 p.
3. Maley A., Duff A. Drama Techniques. A resource book of communication activities for language teachers. Third Edition. – Cambridge University Press, 2013. – 246 p.
4. Między niebem a sceną. Po burzy? 26. Festiwal Szekspirowski. – Gdansk: Gdański Teatr Szekspirowski, 2022. – 76 s.
5. The Oxford Shakespeare: Hamlet. – Oxford World's Classics, 2008. – 416 p.
6. Александров И. Архитектоника театральности. Семиотика театрального перформанса. – Харьков: изд-во «Гуманитарный центр», 2019. – 212 с.
7. Аристотель. Поэтика. – Москва: Рипол Классик, 2017. – 224 с.
8. Арто А. Театр і його двійник. – Київ: Видавництво Жупанського, 2021. – 280 с.
9. Брехт Б. Життя Галілея. Матінка Кураж і її діти. – Київ: Центр учбової літератури, 2020. – 176 с.
10. Брехт Б. Про мистецтво театру. – Київ: Видавництво «Мистецтво», 1977. – 365 с.
11. Буткевич М. К игровому театру. Лирический трактат. – Москва: Издательский дом «ГИТИС», 2002. – 582 с.
12. Васильєв С. Г., Чужинова І., Тукалевська О., Жила В., Соколенко Н., Салата О. Український театр: шлях до себе Здобутки. Виклики. Проблеми.

Аналітично-соціологічне дослідження. – Київ: ГО «Культурна Асамблея», 2018. – 146 с.

13. Гайдабура В. Театр розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 324 с.

14. Гессе Г. Гра в бісер: Спроба опису життя магістра Йозефа Кнехта разом з його творами. – Харків: Фоліо, 2020. – 572 с.

15. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т. 5: Р–Т / Ред. Мельничук О. — К.: Наукова думка, 2006. – 705 с.

16. Искусство режиссуры. XX век. Сост. Никулин С., Пичхадзе Л. – Москва: «Артист. Режиссер. Театр»., 2008. – 768 с.

17. Козак Б. Шляхи становлення Української театральної школи у Львові (1864 – 1944). Стаття. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том: ССLXII. Праці театрознавчої комісії. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 2011. – с. 64-79.

18. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників –документи. Ред. Проф. Ревуцький В. – Балтимор – Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. – 1030 с.

19. Лич Р. Театр. Теория и практика. – Харьков: Гуманитарный центр, 2015. – 242 с.

20. Ліпцин О. Акторська майстерність в ігровому театрі магістерської програми МЕТАТЕАТР (перша сесія). – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2020. – 86 с.

21. Ліпцин О. Режисура ігрового театру магістерської програми МЕТАТЕАТР (перша сесія). – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2020. – 66 с.

22. Религия. Ритуал. Театр., Ред. Холм Б. – Харьков: Гуманитарный центр, 2018. – 256 с.

23. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. – Москва: Издательство «Искусство», 1962. – 576 с.
24. Тішнер Ю. Філософія драми. – Київ: «Дух і літера», 2019. – 204 с.
25. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. – Санкт-Петербург: Азбука, 2021. – 400 с.
26. Шекспір В. Ромео і Джульєтта., Пер.: Андрухович Ю., 2016. – Київ: Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2020. – 210 с.
27. Эфрос А. Профессия: режиссер. – Москва: Издательство «Искусство», 1979. – 367 с.

#### Електронні ресурси

28. ETC Green Toolkit. Next step in creating a greener, more sustainable, conscious, mindful and just future by 2030, 2022. – Режим доступу: <https://www.europeantheatre.eu/page/resources/online-library>
29. Mygashko, L. As long as we are alive // Nachtkritik.de, 2022. – Режим доступу: [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20693&catid=1552&Itemid=99](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20693&catid=1552&Itemid=99)
30. Shilpi, S. Theatre of the War Zone. Problematizing the Role of Applied Theatre Activities of Jenin Freedom Theatre in Context // Academia, 2014. – Режим доступу: <http://academia.com>.
31. The Cambridge Life Competencies Framework, 2020. – Режим доступу: <https://www.cambridge.org/gb/cambridgeenglish/better-learning-insights/cambridgeelifecompetenciesframework>
32. Веселовська Г. Український театр у часі війни // «Український Тиждень», 2022. – Режим доступу: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/>
33. Виговська І., Друзюк Я. Влад Троїцький – про 100 вистав у Європі за пів року й культуру як зброю. Велике інтерв'ю // The Village.

15.09.2022. – Режим доступу:

<https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/330559-vlad-troyi-tskiy-pro-100-vistav-u-evropi-za-piv-roku-y-kulturu-yak-zbroyu-velike-interv-yu>

34. Карповець М. Перформативна природа соціальної реальності // Гуманітарний часопис. – Острог: Видавництво НаУ ОА, 2017. – № 3-4. – С. 50–60. – Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/162041177.pdf>

35. Крицька В. Сила театру: відрефлексувати війну // Ukraïner, 2022. – Режим доступу: <https://ukraïner.net/syla-teatru/>

36. Лісевич, О. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому // Суспільне Культура, 2021. – Режим доступу: <https://susplne.media/156471-ukrainskij-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-ce-kati-u-majbutnomu/>

37. Моріна А. На межі знищення: Театр на лівому березі Дніпра потерпає через свого (екс)керівника Жиркова // Київвлада, 2022. – Режим доступу: <https://kievvlast.com.ua/text/na-mezhi-znishhennya-teatr-na-livomu-berezi-dnipra-poterpaє-cherez-svogo-ekskerivnika-zhirkova>

38. Сопова А. Театр війни: психодраматичний проєкт, який допомагає українцям подолати травму // Критика, 2018. – Режим доступу: <https://krytyka.com/ua/articles/teatr-viyny-psykhodramatychnyy-proiekt>

39. Терещук Г. «Надпотужна терапія, яка потрапляє в душу»: як театр під час війни рятує психіку людей // Радіо Свобода, 2022. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html>

40. Український театр №1-2-3, 2015. Індекс 74501. – 56 с. - Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=11502>

41. Франко І. Із секретів поетичної творчості // УКПЛІТ.ORG, – 50 с. – Режим доступу:

[http://ukrlit.org/faily/avtor/franko\\_ivan\\_yakovych/franko-iz\\_sekretiv\\_poetychnoi\\_tvorchosti.pdf](http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf)

42. Чужинова І. «І державні, і недержавні театри стають все більш прискіпливі до репертуару» // Lb.ua, 2022. – Режим доступу:

[https://lb.ua/culture/2022/01/09/502611\\_veronika\\_sklyarova\\_rostislav.html](https://lb.ua/culture/2022/01/09/502611_veronika_sklyarova_rostislav.html).

## ДОДАТКИ

1. DEBATA: Teatr w czasach wojny / DEBATE: The theatre in times of war - Відеозапис презентації конференції в рамках 26 міжнародного Шекспірівського фестивалю в Гданську. – Режим доступу:

[https://www.youtube.com/watch?v=U\\_NAOyxoVVw](https://www.youtube.com/watch?v=U_NAOyxoVVw).

2. Аудіозапис інтерв'ю з Олександром Боровенським, директором і засновником театру ProEnglish Theatre, ProEnglish Drama School, Pro.Act.Fest (Ukraine Fringe) -

[https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb\\_CR31taqDnmyfBSTRrwy\\_Hn?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb_CR31taqDnmyfBSTRrwy_Hn?usp=share_link).

3. Відеозапис інтерв'ю з Деном Гуменним, засновником театру та освітнього центру PostPlay. -

[https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb\\_CR31taqDnmyfBSTRrwy\\_Hn?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb_CR31taqDnmyfBSTRrwy_Hn?usp=share_link).

4. Відеозапис інтерв'ю з Сергієм Винниченком, засновником порталу «Театральна риболовля». -

[https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb\\_CR31taqDnmyfBSTRrwy\\_Hn?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb_CR31taqDnmyfBSTRrwy_Hn?usp=share_link).

5. Відеозапис інтерв'ю з Стасом Жирковим, экс-директором, художнім керівником Київського академічного театру «Золоті ворота», Київського державного академічного театру драми і комедії на Лівому березі, нині режисером в Німецькому національному театрі Шауб'юнна. -

[https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb\\_CR31taqDnmyfBSTRrwy\\_Hn?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/16yVR17wGb_CR31taqDnmyfBSTRrwy_Hn?usp=share_link).