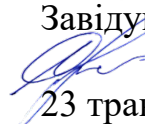


**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

До захисту допустити:

Завідувач кафедри

 Юлія САБАДАШ

23 травня 2025 р.

**«СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
У ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ»**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти першого
(бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Культурологія»
Оболенкової Альони Вікторівни

Науковий керівник:
Хороненко О. О.,
Доцент кафедри культурології,
Кандидат історичних наук

Рецензент:
Холодинська С.М.,
доцент,
доктор культурології
ДВНЗ
«Приазовський державний технічний університет»

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою 99 А (відмінно)
Секретар ЕК Хроненко О.О.
«05» червня 2025 р.

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДО СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	11
1.1. Професійний та аматорський український театр: особливості становлення..	11
1.2. Український театр за кордоном у ХІХ столітті: Петербург і Кишинів.....	16
Висновки до першого розділу.....	22
РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР УКРАЇНИ У ХХ СТОЛІТТІ.....	24
2.1. Театр України у 1920–1930-х роках: напрямки розвитку та діяльність Леся Курбаса.....	24
2.2. Театральне мистецтво у 1940–1950-х роках: воєнна доба й постаті митців..	29
Висновки до другого розділу.....	38
РОЗДІЛ 3. РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ.....	40
3.1. Театр під час війни: нові форми, функції та адаптація до реалій повномасштабного вторгнення.....	40
3.2. Волонтерська, просвітницька та терапевтична роль театру у воєнний час...	47
Висновки до третього розділу.....	52
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українське театральне мистецтво має глибоке історичне коріння та відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності, збереженні культурної спадщини та духовному об'єднанні суспільства. Від аматорських вистав і професійних труп другої половини XIX століття, діяльності М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької – до масштабної творчої еволюції у XX столітті під проводом таких новаторів, як Лесь Курбас, український театр пройшов складний шлях розвитку крізь імперські утиски, тоталітарну цензуру, війни та репресії.

Кожна історична епоха висувала до театру нові вимоги. У 1920–1930-х роках він став лабораторією пошуків і нових художніх форм, а в період Другої світової війни – інструментом патріотичного піднесення, моральної підтримки, боротьби за дух народу. Проте саме сучасний етап – період повномасштабної війни Росії проти України, що розпочалася у 2022 році, – виявив надзвичайну мобільність і силу театру як соціального, культурного й гуманітарного феномена.

У нових трагічних обставинах український театр адаптувався до надзвичайних умов: перемістився в укриття, на фронт, у тимчасові сцени та цифрові простори. Його функції значно розширилися – від класичного драматичного мистецтва до волонтерської допомоги, просвітництва, психоемоційної підтримки та культурної дипломатії. Театр сьогодні – це не лише форма мистецького висловлювання, а й дієвий інструмент громадського спротиву, спосіб збереження гуманності, механізм психологічного зцілення, голос правди, який лунає і в Україні, і за кордоном.

Таким чином, тема специфіки розвитку театрального мистецтва України в умовах воєнного стану є надзвичайно актуальною та багатогранною. Вона потребує осмислення як у контексті історичної тяглості української сцени, так і в сучасній перспективі, де театр виконує не лише культурну, а й гуманітарну, соціальну й навіть оборонну місію.

Об'єкт дослідження – розвиток театрального мистецтва України як соціокультурного явища в умовах історичних та сучасних викликів, зокрема в період воєнного стану.

Предмет дослідження – специфіка функціонування, трансформації та суспільної ролі українського театру у період повномасштабної війни, його нові форми, волонтерська, просвітницька та терапевтична діяльність у контексті воєнної реальності.

Мета полягає в дослідженні специфіки розвитку театрального мистецтва України у період воєнного стану, виявити його нові форми, функції та соціокультурне значення в умовах повномасштабного вторгнення, а також окреслити роль театру як інструмента спротиву, волонтерства, просвітництва й психологічної підтримки суспільства.

Завдання дослідження:

1. Визначити особливості формування професійного та аматорського театру в Україні до середини ХХ століття.
2. Проаналізувати роль культурних і політичних факторів у становленні українського театру на початкових етапах розвитку.
3. Дослідити внесок закордонних українських театральних центрів (Петербург, Кишинів) у збереження та популяризацію українського театрального мистецтва.
4. Вивчити напрями розвитку українського театру у 1920–1930-х роках, зокрема творчі інновації та методи Лесі Курбаса.
5. Оцінити вплив Другої світової війни на розвиток театрального мистецтва у 1940–1950-х роках та діяльність ключових митців цього періоду.
6. Виявити, яким чином театр адаптувався до умов воєнного стану, розробив нові форми та розширив функції у період повномасштабного вторгнення.
7. Дослідити роль театру у волонтерській діяльності, освітній просвітницькій роботі та наданні терапевтичної підтримки громадськості під час війни.

Джерельна база включає офіційні документи державних та міжнародних установ, матеріали недержавних організацій і культурних ініціатив, статистичні дані, періодичні публікації, мемуари, а також результати власних та колективних соціологічних досліджень.

Серед фундаментальних праць виділяються монографії та нариси з історії українського театру ХХ століття (Красильникова, 1999; Нариси з історії театрального мистецтва України, 2006), які дають глибоке уявлення про розвиток театру в різні історичні періоди. Особливу увагу приділено дослідженням, що висвітлюють роль театру під час воєнних подій, зокрема періоду Другої світової війни (Український драматичний театр, 1959; Максименко, 2013; Проценко, 2009).

Важливими є роботи, що розглядають специфіку українського театру за кордоном (Новиков, 2004; Попович, 1995), а також сучасні публікації, які досліджують адаптацію театру в умовах повномасштабної війни (Апчел, 2023; Пахарчук і Полонський, 2023; Слуцький, 2023).

Публіцистичні матеріали і медіа-ресурси (Збруч, LB.ua, Українська правда) допомагають відобразити сучасний стан театрального мистецтва та його соціальну роль у період війни, підкреслюючи волонтерську і терапевтичну функції сцени.

Дослідження розвитку театрального мистецтва України в період воєнного стану базуються на працях вчених Національної академії наук, зокрема Г. Вервеса, І. Дзюби та М. Гончаренка, які розглядали культурні процеси загалом. Театрознавці С. Васільєв, А. Липківська та О. Вергеліс вивчали збереження традицій і адаптацію театру до сучасних викликів. Ю. Гапчук досліджував антрепризні театри, М. Головченко – візуальні аспекти вистав, а О. Доманська і В. Неволов – міжнародний контекст українського театру. Водночас питання функціонування театру під час війни і його нових ролей потребує подальшого глибокого вивчення.

Методологічну основу дослідження становить комплекс взаємопов'язаних загальнонаукових і спеціальних методів, що забезпечують всебічне вивчення специфіки розвитку театрального мистецтва України в період воєнного стану.

У роботі застосовано:

- історико-хронологічний метод – для простеження етапів становлення українського театру від XIX століття до сучасності;
- порівняльно-аналітичний метод – для зіставлення особливостей театрального процесу в мирний і воєнний періоди;
- системний підхід – для аналізу театру як соціокультурного феномену, що взаємодіє з іншими сферами суспільного життя;
- соціокультурний підхід – для дослідження впливу війни на функції театру, його роль у формуванні суспільної свідомості;
- метод контент-аналізу – для вивчення змісту театральних вистав, публікацій у ЗМІ, інтерв'ю митців;

Практичні результати дослідження мають прикладне значення й можуть бути використані в освітній та культурно-просвітницькій діяльності. Зокрема, матеріали дослідження доцільно впроваджувати у навчальний процес закладів вищої освіти під час викладання курсів з історії української культури, театрознавства та сучасного мистецького процесу. Крім того, окремі положення можуть бути використані у діяльності культурних інституцій та організацій, що займаються збереженням і підтримкою театрального мистецтва в умовах воєнного часу. Робота також має потенціал до подальшого оприлюднення у фахових публікаціях і може слугувати підґрунтям для формування актуальних просвітницьких ініціатив у сфері культури.

Апробація результатів. Результати дослідження та основні положення кваліфікаційної роботи представлені в наукових конференціях:

міжнародних: «Молодіжні субкультури України: виклики воєнного стану» (Київ 22 листопада 2022р.); «Молодіжні субкультури як феномен культурології: проблеми та перспективи дослідження» (Київ. 24 жовтня 2024 р.); «Актуальні субкультури молоді під час війни: межі ідентичності в кризовий період» (Київ. 27 листопада 2024 р.).

всеукраїнських: «Вплив молодіжної субкультури на сучасну культуру України» (Київ. 13 квітня 2023 р.); «Відображення молодіжних субкультур у сучасній кіноіндустрії (Рівне 2024 р.).

РОЗДІЛ 1

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДО СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Професійний та аматорський український театр: особливості становлення

Класична доба українського театру розпочалася з аматорських театральних гуртків, що з'явилися в середині XIX століття. Підвищення зацікавленості широких демократичних верств у театральному мистецтві зумовило подальший розквіт аматорської сцени. Театральні гуртки виникали в містах, містечках і навіть у селах, а серед їх учасників були міщани, купці, чиновники та вчителі.

На перших етапах аматори прагнули створити самобутній український театр, відмежований від московського впливу. Важливу роль у цьому процесі відіграли два яскраві осередки театального життя – один у Києві, інший у Єлисаветграді. Київський осередок розвивався особливо динамічно завдяки талановитим діячам — композитору Миколі Лисенку та поету Михайлу Старицькому. Обидва виявили неабиякий хист до режисури й сценічного мистецтва. Михайло Старицький здобув славу як драматург і режисер, що не лише майстерно й образно втілював драматичні твори на сцені, а й умів адаптувати літературні твори – романи, оповідання або навіть невдалі п'єси – для театального втілення. Він був постійним творчим партнером Лисенка, який створював для нього високохудожні лібрето, зокрема за мотивами творів Гоголя та інших авторів.

На Галичині почав працювати театр товариства «Руська бесіда», де ставили вистави українською, російською та польською мовами. До постановок долучився і П. Кухаренко, чий роботи, за підтримки Старицького й Лисенка, здобули широку популярність. Навколо Лисенка та Старицького об'єдналися віддані прихильники українського театру, зокрема П. Чубинський, О. Русов і О. Левицький [17, С.7].

У 1850–60-х роках у містах Східної України – Чернігові, Новгород-Сіверському, Полтаві, Єлисаветграді, Харкові – діяли аматорські музично-драматичні гуртки, часто разом із мандрівними трупамі. Вони ставили переклади іноземної класики, але переважно – п'єси місцевих авторів у дусі сентиментального романтизму: драма, нещасливе кохання, пристрась і внутрішні конфлікти.

Аматорське мистецтво мало виразну демократичну спрямованість – ставили доступні й зрозумілі народові п'єси. Зокрема, у 1861–1862 роках полтавський аматорський театр при недільній школі успішно показував «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, «Наталку Полтавку» Котляревського та «Бідність не порок» Островського. Вистави викликали такий резонанс, що місцева влада заборонила їх.

У деяких випадках аматори досягали високого рівня. Так, театральний гурток Київського університету, створений 1859 року під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка, ставив твори Грибоєдова, Гоголя, Островського, Сухово-Кобиліна та інших класиків. У 1861–1866 роках в Чернігові отримав заслужений успіх аматорський театр «Товариство кохаючих рідну мову», до якого входили поет Л. Глібов, етнограф О. Маркович, лікарі І. Лагода, С. Ніс та інші [31, С.385].

Інший шлях пройшов театр у Єлисаветграді під керівництвом М. Кропивницького, якого підтримувала талановита родина Тобілевичів. Саме в Єлисаветграді та Бобринці акторську кар'єру починали М. Кропивницький та брати Тобілевичі – І. Карпенко-Карий, М. Садовський і П. Саксаганський – майбутні зірки української професійної сцени.

Взагалі аматорськими гуртками було підготовлено ґрунт задля розвитку професіонального українського театру, хоча в 1870-х роках він ще не був остаточно оформлений через утиски царської влади. У 1872 році приватним гурткам у Києві дозволили ставити українські вистави, що дало поштовх до активного театального руху під проводом М. Старицького та М. Лисенка. Уже в 1874 році їхня трупа виступала в міському театрі, а в 1875 – у біржовій залі. За повідомленнями преси, у 1873 році вона гастролювала в Бессарабії. Тим часом М. Кропивницький із великим успіхом ставив українські п'єси в різних містах.

Театр «Руської бесіди» під керівництвом О. Бачинського та П. Романовича, попри важкі умови, десятиліттями ніс українську культуру та патріотизм. У ньому грали талановиті актори: Т. Бачинський, А. Нижанківський, П. Свенцицький, І. Гриневецький та інші, викликаючи інтерес навіть за кордоном.

Утиски українського театру почалися з Валуєвського циркуляра 1863 року, який обмежував видання українською мовою. Слідом за ним Синод видав заборону на релігійні тексти українською. Емський указ 1876 року та подальші цензурні заходи ще більше посилили тиск на українське театральне мистецтво.

Емський указ 1876 року, спрямований проти «українофільської пропаганди», був затверджений Олександром II і містив 11 пунктів, які зобов'язували діяти три гілки влади – МВС, Міністерство освіти та жандармерію. Після його запровадження українські аматорські вистави проводилися таємно, зокрема в домі професора О. Кістяківського в Києві. Активно діяли підпільні гуртки, серед яких – гурток київських залізничників під керівництвом Марії Старицької та друкарів Ковальського й Кульженка. У 1882–1892 роках у Києві дозволяли ставити лише одну україномовну п'єсу на рік [11, С.139].

Попри утиски, аматорські театри не зникли й стали основою для створення професійного українського театру в 1882 році. Вони стали формою національного спротиву русифікації. З поширенням «Просвіти» на Наддніпрянщині у 1905–1907 аматорський театр набув нової популярності, хоча й переслідувався владою.

До аматорського театру долучалися визначні діячі: І. Кропивницький – у Лисичанську, Марія Заньковецька – у Ніжині, а Гнат Хоткевич році очолив театр при Домі робітників у Харкові.

Емським указом не лише гальмувався ріст української культури та освіти, спільно з наукою, а й включав він заборону світоглядного плану, установлюючи перепони щодо формування в українців відчуття їх національного самоусвідомлення через літературу та публіцистику і школу.

Лише восени 1881 року, під тиском громадськості, царський уряд дозволив постановку української вистави. Це стало важливою подією, хоч і супроводжувалося

обмеженнями: заборонялося створення окремих українських театрів і труп, що виконували п'єси лише українською мовою.

Місцевій владі надали право втручатися в театральні справи на власний розсуд, чим часто зловживали. Артист Іван Мар'яненко згадував, що вистави забороняли з абсурдних причин: через зламану печатку на цензурному примірнику або через червоне чорнило в тексті. Іноді заборону пояснювали «місцевими умовами», і трупа змушена була шукати дозволу в іншому місті – де ситуація могла повторитися. Особливо складно було з оркестром, оскільки музикантів, здебільшого євреїв, обмежувала «межа осілості», що перешкоджала їхній участі у гастролях.

У 1882 р. в Єлисаветграді з ініціативи М. Кропивницького була заснована трупа, яка ознаменувала зародження професійного народного театру. Важливість цього українського феномену, його успіх залежав насамперед від того, по-перше, чи розкриває він соціально-психологічний світ простого селянина 80-90-х років на рівні загальнолюдських проблем та духовних суперечок, по-друге, від того, як у нього сформувався власний стиль, конкурсного масштабу, об'єднання зусиль кількох поколінь видатних акторів, по-третє, посилення розвитку української романтично-реалістичної драматургії. Нарешті відбулося сприяння розвитку національної музики, а саме опери, оперети, музичної комедії тощо.

М. Кропивницький ретельно відбирав акторів, залучаши до театру талановиту молодь, серед якої був М. Садовський, Н. Жарков, О. Марков. З аматорських гуртків до професійної трупи були прийняті М. Заньковецька, Л. Манько та О. Вірин, з російського театру - актори Н. Стоян, Максимович та І. Бурлак. З драмами «Наталка Полтавка» Котляревського І.П., «Назар Стодоля» Т.Г.Шевченка, «Чорні морці» Старицького М.П., «Дай серцю волю, і воно тебе в неволі буде тримати», комедією М.Л.Кропивницького, І.Ф. Квітки-Основ'яненко водевілем. Трупа в 1882 році виступала у Єлисаветграді, побували у Києві, Чернігові, Харкові, Полтаві, Новочеркаську, Ростові-на-Дону [18, С.15].

Київські гастролі української трупи розпочались постановками «Наталки Полтавки» І. Котляревського та водевілю Д. Дмитренка «Кум-мірошник». Заньковецька виконувала роль Наталки, Кропивницький – Виборного, Садовський –

Миколу, а Вірин – Терпелиху. Вистави мали великий успіх, особливо серед українців. Проте у 1883 році київський губернатор О. Дрентель заборонив гастролі трупи в Київській, Полтавській, Чернігівській губерніях, а також на Волині й Поділлі на 10 років. На запитання, чому в Петербурзі дозволено, а в Києві – ні, він відповів: «Там театр – мистецтво, тут – політика».

Внесок Кропивницького у становлення українського театру був визначальним. Репертуар залишався обмеженим – дозволяли лише оригінальні п'єси на теми народного життя. Переклади, історичні драми чи п'єси з інтелігентними героями українською мовою були під заборобою. Попри цензуру, у пресі («Труд», «Зоря», «Южный край» та ін.) з'являлось дедалі більше схвальних відгуків про гру українських акторів. Кропивницький зрозумів, що настав час виступити в Петербурзі, але йому бракувало і коштів, і дозволу, тому почав шукати підтримку. Через якийсь час М. Кропивницьким була знайдена така людина, нею став відомий український драматург М. Старицький. В серпні 1883 р. М. Кропивницький передав керівництво трупою М.Старицькому, залишивши собі режисерські повноваження [30, С.75].

М. Старицький, близький за стилем до М. Кропивницького, відзначався яскравим романтизмом. Якщо Кропивницький вважав водевіль і мелодраму етапом, що минув, то Старицький активно використовував ці жанри, зосереджуючись на емоційності, яскравих образах, історичному тлі й драматичних ситуаціях. Його п'єси, зокрема «Циганка Аза» та «Ой, не Грицю», вирізнялися виразністю і сценічністю.

Як режисер, Старицький прагнув зробити театр видовищним: оркестр, хор, балет, розкішне оформлення. У 1883 році він почав гастролі з трупою в Одесі, відвідавши з виставами Миколаїв, Житомир, Ростов-на-Дону, Воронеж та інші міста. Щоб підтримати національний театр, Старицький навіть продав маєток, вклавши виручене в розвиток сцени. Тим часом Кропивницький з професійною трупою виступав у Харкові, показуючи «Наталку Полтавку», «Сватання на Гончарівці», «По ревізії» та інші п'єси.

14 лютого 1883 року харківська газета «Южный край» опублікувала статтю, в якій розглядалася п'єса «Поки сонце зійде роса очі виїсть» як важливий драматичний твір. Особливо відзначали гру Заньковецької, а також відзначали, що одна з головних заслуг Кропивницького полягала в тому, що, як і Щепкін, він «дав українському театру глибоке розуміння почуття ансамблю».

Після сезону 1884–1885 років трупа була розділена на дві частини: одну очолив Кропивницький, а іншу – Старицький. Трупа Кропивницького зібрала найкращих акторів того часу, серед яких були М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, А. Максимович, І. Загорський. Виступи розпочалися в квітні 1885 року в Єлисаветграді, де була поставлена п'єса «Чорноморці» Старицького. Також було вперше представлено «Бондарівну», «Розумного і дурня», «Наймичку», «Безталанну» та «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. У листопаді 1886 року, після тривалих клопотань, Кропивницький отримав дозвіл привезти свою трупу до Петербурга [15, С. 163].

1.2. Український театр за кордоном у ХІХ столітті: Петербург і Кишинів

Слава про професійну українську трупу швидко поширювалася, і незабаром дійшла до Петербурга. Ще коли трупою керував М.П. Старицький, він мріяв привезти її до столиці, але його прохання не знаходили підтримки. Лише в листопаді 1886 року, після довгих клопотань, Кропивницький отримав дозвіл на поїздку до Петербурга.

Мету цієї поїздки Кропивницький сформулював так: «Їхали, щоб довести в Петербурзі, що українське слово живе, що його не зламали, і воно знову сміється та оживає».

Квитки на виставу української трупи продавалися за тиждень до спектаклю, і центральна вулиця, де знаходилася каса, була переповнена бажаючими купити їх. Люди різних соціальних рівнів стояли в чергах, а проїзд коней був ускладнений. Спектакль відбувався в залі Кононова, найпрестижнішому приватному театрі Петербурга, де українські актори грали «Дай серцю волю, заведе в неволю» Кропивницького.

Публіка вперше побачила таку артистичну гру, що показувала, як ««мужицькому змученому працею тілі під свитиною б'ється серце, гаряче серце». Зала була заповнена, і глядачі палко аплодували, особливо М.К.Заньковецькій, чия гра була високо оцінена. Кропивницького викликали три рази на сцену. Газета «Новое время» опублікувала статтю Суворіна, який, хоча й не симпатизував українській культурі, змушений був визнати високий рівень виконання української трупи, яку порівняли з імператорськими театрами.

Суворін навіть порівняв Марію Заньковецьку з Сарою Бернар, відзначивши її темперамент і визнання за талановитість, зазначивши, що вона навіть перевершує знамениту французьку акторку.

М. Садовський у своїх мемуарах також згадує успіх української трупи в Петербурзі під керівництвом Кропивницького. О. Кузнєцова наводить статистику, яка підтверджує популярність українських вистав у столиці. «Знаменно, що українська трупа приваблювала більше глядачів, ніж улюблені «вищим світом» іноземні трупи - французька, німецька та італійська», - зазначає дослідниця.

Так, у грудні 1886 року в залі Кононова, де виступала трупа Кропивницького, було 20 495 глядачів, тоді як у Михайлівському театрі з французькими та німецькими трупами побувало 18 635 осіб, а в театрах, де йшли російські оперети, лише 13 854. За даними лютого 1887 року, у залі Кононова було 14 265 глядачів, тоді як Малий театр відвідало 10 010 осіб. В квітні 1890 року, в театрі Нелитні, де виступала трупа Кропивницького, було 15 285 глядачів, а в Малому театрі з італійською оперою – 10 760 [10, С.109].

Слава про українську трупу швидко дійшла до царського двору, і цар Олександр III, незважаючи на те, що театр йому не був близький, вирішив відвідати виставу. М. Кропивницького викликали до імператорських театрів і запропонували вибрати п'єсу, яка повинна була бути середньої тривалості, поєднувати драму та комедію, з яскравими декораціями і опатними костюмами. Українські артисти обрали «Назара Стодолю» Т.Г. Шевченка та водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка».

Перед виставою було домовлено, що завісу піднімуть тільки після того, як цар та його родина займуть свої місця. Перші хвилини вистави артисти хвилювались, але швидко опанували себе, і спектакль набув характеру, притаманного українській трупі. Як тільки завіса опустилась, цар, аплодуючи, вдарив у долоні, і зал приєднався до нього. Водевіль, що йшов після перерви, царю сподобався більше за п'єсу Шевченка – він кілька разів піднімався, аплодував і сміявся, а на фінальному танці викрикував: «Лихо! Ай, лихо!»

Після закінчення водевілю артистів запросили до царя, про що повідомив генеральний градоначальник, генерал Грессе.

Цар, зустрівши артистів, подякував за виступ, зазначивши, що багато чув про їхню гру і тепер переконався, що вона справді неперевершена. Він звернувся до Марії Заньковецької, запитавши, де вона грала і чи важко поєднувати спів та танці. Вона мовчала, відчуючи приниження від форми запрошення генерала Грессера. Ситуацію виручив М. Садовський, відповівши за неї.

Перша вистава настільки сподобалася цареві, що він захотів побачити її ще раз, але вже в Маріїнському імператорському театрі. За дві вистави трупа Кропивницького не отримала майже нічого, окрім коштів, які були передані на Червоний Хрест. Ціни на квитки були дуже високі: місце на останньому ряду коштувало 5 карбованців, ложа – 75, а в Маріїнському театрі – до 10 карбованців за місце в перших рядах. Загалом на благодійність було передано не менше ніж 56 тисяч карбованців [23, С.753].

Інтерес до українських вистав зростав, і представники різних благодійних організацій зверталися з проханням провести вистави на користь їхніх кас.

Успіх української трупи привернув увагу навіть до режисерів царських театрів, які часто відвідували акторів, вивчаючи їхнє вбрання, хор та персонал, навіть запозичуючи деякі елементи для себе.

Відношення до українського театру в Росії було різним. У журналі «Аполлон» публікували рецензії на гастролі, часто зауважуючи лише «приїжджали малороси, співали й танцювали». Водночас К. Станіславський відзначив Кропивницького,

Заньковецьку, Саксаганського та Садовського як «блискучу плеяду», що нічим не поступається російським знаменитостям.

За сезон 1886-1887 років валовий збір склав 120 тисяч карбованців, половина яких пішла Лінській-Неметті, а інша – трупі. Після сезону Кропивницький уклав контракт на наступний рік з Коровниковим, а не з Лінською-Неметті.

Тим часом друга трупа Старицького також мала великий успіх у Москві. Лінська-Неметті, прагнучи вшанувати Петербург, уклала контракт з М. Старицьким. Зимовий сезон 1887 року розпочався в Петербурзі, в театрі «Фантазія», де інтерес до вистав залишався високим. М. Садовський обрав ще одну п'єсу Карпенка-Карого «Не так пани, як підпанки» і, використовуючи попередній досвід, успішно подолав цензуру [16, С.625].

Зустрівшись із добродієм, який колись дозволив постановку п'єси «Безталанна», Садовський намагався домовитися про нову п'єсу через цензуру, запропонувавши благодійний спектакль. Проте цей план не здійснився, і глядачі так і не побачили «Безталанну» в цьому сезоні.

Перед Різдом Кропивницького викликав петербурзький градоначальник Грессер, який повідомив, що через приїзд іншої трупи вони можуть виступати тільки до 7 січня, оскільки заборонено грати двом однаковим трупам в одному місці. Тому сезон завершили в Москві в театрі «Парадіз».

У часи жорстких утисків української мови з боку російського царизму, коли впливові шовіністи заперечували існування української мови, тріумф українського театру в Петербурзі виглядав неймовірним. Російські діячі, вважаючи українську культуру екзотичною та меншою за значенням, асоціювали її з баранячими танцями, гопаком та галушками, не визнаючи її за частину високої культури.

Українські артисти, серед яких М. Заньковецька, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, часто виступали в Кишиневі. Завдяки їхньому мистецтву місцеві глядачі познайомилися з п'єсами І. Карпенка-Карого, такими як «Безталанна», «Наймичка», а також комічною оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [38, С. 257].

20 листопада 1884 року газета «Бессарабские губернские ведомости» повідомляла про приїзд російсько-малоросійської трупи М. Старицького в Кишинів, де вони представили вистави «Наталка Полтавка» та «Дайте мені стару». Трупа, до складу якої входили понад 80 осіб, мала власний оркестр і декорації. Вистави мали великий успіх: театр був переповнений, а глядачі аплодували безперервно [20 С.124].

Зі статті І. Нечуя-Левицького випливає, що прем'єра драми «Глитай, або павук» відбулася 18 листопада. Театр був переповнений, місця не вистачало, і навіть продавали квитки за кулісами. Каса зібрала 1200 карбованців. Для уникнення хаосу поліція змушена була забрати частину меблів із залу.

Протягом короткого часу українська трупа поставила низку вистав, серед яких «Шерменко-рятівник», «Відпусти серце», «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка» та інші. І. Нечуй-Левицький зазначав, що квитки слід було купувати заздалегідь. Серед глядачів були не тільки українці, але й молдаване, греки, вірмени та інші, оскільки артисти грали та співали настільки майстерно, що навіть незнайомі з мовою публіка отримувала задоволення. У 1886 році трупа М. Кропивницького гастролювала в Кишиневі, але відгуків про її вистави в пресі не збереглося. Більш детально описано їхнє перебування в 1889 році. 11 жовтня трупа відкрила сезон виставою «Наталка Полтавка», а наступного дня поставила «Глитай, або павук» М. Кропивницького, що вперше показав соціальні проблеми селянства та виникнення багатіїв, лихварів. Через гостру соціальну тематику п'єсу «Глитай, або павук» тричі забороняли, тож М. Кропивницький змушений був пом'якшити конфлікт, не втративши загального спрямування твору. Постановка мала великий успіх, особливо завдяки грі М. Заньковецької.

Трупа М. Садовського зосередилася на класиці: «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Не так склалося, як жадалося» М. Старицького та ін. 13 жовтня 1889 року прем'єра «Наймички» в Кишиневі стала тріумфом Заньковецької. Її глибока, емоційна гра затіняла інших акторів. Успіх підтвердила й постановка п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», де вона виконувала роль Оксани – глядачі вітали її нескінченними оплесками.

На завершення гастролей знову показали «Наймичку» – цього разу на бенефісі П. Саксаганського. Участь Заньковецької, Садовського та Карпенка-Карого викликала аншлаґ. «Бессарабский вестник» зазначав, що збори були рекордними, а глядачів стільки, що не було де впасти яблуку. Успіх трупи був беззаперечний, хоча виникали побоювання щодо безпеки через переповненість залу.

Критики стверджували, що українські актори, які виступали в Кишиневі, ще довго залишаться в пам'яті місцевої публіки. «У Кишиневі, – писали Бессарабские ведомости, – жодна театральна трупа не викликала стільки інтересу та симпатії, як малоруська».

Через три роки український театр знову повернувся до міста: Бессарабский вестник від 29 вересня 1892 року повідомляв про відкриття осіннього сезону в Гроссманському театрі, орендованому трупою під керівництвом Саксаганського. Відгуки про виступи були суперечливими. Газета, що представляла офіційну позицію, опублікувала серію критичних статей, намагаючись дискредитувати український театр і стримати його вплив на глядачів, адже вистави несли демократичні, гуманістичні ідеї.

Однак навіть упереджені видання змушені були визнавати високий мистецький рівень трупи. Під тиском суспільної думки вони час від часу пом'якшували тон, відзначаючи талант і професіоналізм акторів. Газета навіть намагалася виправдатися перед читачами за звинувачення в упередженості, визнаючи, що мистецькі якості українських вистав не можна заперечити.

У публічній дискусії про український театр часто відокремлювали літературу й мову від акторської гри. Навіть найзатятіші критики визнавали майстерність Саксаганського, Карпенка-Карого та інших акторів. У листопаді 1898 року трупа Кропивницького знову виступала в Кишиневі, відкривши сезон «Наталкою Полтавкою». За словами газети «Бессарабець», зал був переповнений, а артистів зустрічали гучними оваціями [35, С.79].

Хоча інтерес публіки дещо спав після слабших постановок, як-от «Нещасне кохання» Л. Манька чи «Жидівка-вихрестка» І. Тогобічного, наступні вистави повернули успіх. Газета «Друг» писала: «Зал був повністю заповнений, глядачі

стояли навіть у проходах, а чимало людей так і не змогли потрапити на виставу через брак місць».

Попри утиски царської влади та зневагу з боку шовіністів на кшталт Кугеля, Амфітеатрова, Суворіна й Валуєва, які заперечували саме існування української мови, виступи українських акторів у столиці Росії стали справжнім тріумфом. Адже в уявленні багатьох українська культура зводилася до етнографічної екзотики, далекої від «високого мистецтва».

Успіх українського театру був не випадковим. Його забезпечили глибокі, життєві твори та щире, натхненне виконання. Як писала львівська «Зоря» у 1892 році, секрет полягав у любові акторів до свого народу й щирому бажанні показати українське село в усій його правді. Саме тому молдавська демократична публіка гаряче сприймала виступи корифеїв на сцені Кишинева [36, С.479].

Підсумовуючи численні гастролі корифеїв українського театру в Молдові, можна стверджувати: саме вони стали основою міцних культурних зв'язків між двома сусідніми народами. Відкриттям цього шляху стала поява трупи М. Старицького в Кишиневі 15 листопада 1884 року.

Висока художність вистав, демократичний зміст п'єс і акторська майстерність підкорили молдавську публіку, яка долала мовний бар'єр заради справжнього мистецтва.

Спільність історичних доль українців і молдован дозволяла глядачам упізнати в українських п'єсах себе – націю, пригнічену царською владою, але сповнену віри в справедливість і краще майбутнє.

Висновки до першого розділу

Театр як мистецтво відображення дійсності через сценічні образи відіграв ключову роль у відродженні української культури, особливо у часи утисків. У другій половині XIX століття український театр став осередком духовного життя нації, незважаючи на заборони Валуєвського циркуляра й Емського указу, які обмежували використання української мови та тематику п'єс. Попри цензуру, театр зберігав національну ідентичність, зосереджуючись на побуті народу, його звичаях і мові.

Завдяки титанічній праці видатних діячів – М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької, П. Саксаганського та інших – на кінець XIX століття українське сценічне мистецтво досягло високого рівня. Створення першої професійної трупи під керівництвом Кропивницького стало важливим кроком до формування національного театру, визнаного навіть ЮНЕСКО.

Незважаючи на російські шовіністичні заборони, український театр здобував перемоги на сценах імперії, завойовуючи серця глядачів щирістю, глибиною образів та любов'ю до рідної культури. У творчості корифеїв театру відбулися якісні зміни: зросла ідейна наснаженість, конфлікти стали глибшими, а герої – багатограннішими.

Твори Кропивницького, Карпенка-Карого, Шевченка та Франка сформували основу репертуару, виховали національно свідомих акторів і глядачів, сприяючи збереженню української мови й культурної спадщини. Саме ці зусилля заклали фундамент для майбутнього духовного та державного відродження України.

РОЗДІЛ 2

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР УКРАЇНИ У XX СТОЛІТТІ

2.1. Театр України у 1920–1930-х роках: напрямки розвитку та діяльність Леся Курбаса

У 1920–1930-х роках Україна переживала глибокі політичні, соціальні та культурні зміни. Після розпаду Російської імперії вона опинилася в епіцентрі боротьби за владу, а з 1920 року стала Українською Радянською Соціалістичною Республікою. У цей період відбувалися масштабні економічні перетворення: націоналізація промисловості та колективізація сільського господарства. Попри складні політичні умови, ці роки стали часом культурного піднесення — активно розвивались українська література, мистецтво, театр і кінематограф. Водночас посилювалася ідеологічна боротьба, змінювалася культурна політика, посилювалася цензура, що обмежувало свободу творчості. Значну увагу приділяли розвитку освіти й науки: відкривалися нові університети, наукові установи, культурні центри, що сприяло зростанню інтелектуального потенціалу країни.

Політика українізації, започаткована радянським урядом у 1923 році, стала одним із ключових явищ суспільного, політичного та культурно-освітнього життя республіки. Вона відіграла важливу роль в утвердженні національної ідеї, сприяла самовизначенню народу і стала потужним поштовхом до розвитку національної культури, оскільки вперше після визвольних змагань українська культура отримала державну підтримку й можливість для оновлення. Її формування відбувалося в умовах зіткнення національних традицій дореволюційного періоду з новими творчими пошуками молодих митців, які відображали реалії революційної епохи. Митці прагнули вивести українську культуру з провінційності, утвердити її на європейському рівні, сформувати національний стиль і зробити художню спадщину доступною для широкого загалу. Молоде покоління творців вирізнялося прагненням

передати ідеологічні настрої часу та активно шукало нові форми і засоби художнього самовираження.

Незважаючи на численні труднощі, саме в цей період українське театральне мистецтво досягло небувалого розквіту, стало важливим культурним явищем і символом живучості національного духу. Політика українізації дала потужний імпульс розвитку музично-драматичного театру, але завершилася трагедією «розстріляного Відродження». Проте саме тоді український театр зазнав стрімкої еволюції [14, С. 345].

На початку 1920-х років в Україні працювали 74 професійні театри, не враховуючи самодіяльних і пересувних. У Києві 1918 року діяли Державний драматичний театр під керівництвом Олександра Загарова, Державний народний театр Панаса Саксаганського та «Молодий театр» Леся Курбаса. У 1922 році актори останнього створили мистецьке об'єднання «Березіль», яке у 1926 році перевели до Харкова, де театр існував до 1933 року.

Український професійний музично-драматичний театр у міжвоєнний період розвивався двома напрямками, що пов'язані з діяльністю Гната Юри та Леся Курбаса. Умовно їх можна позначити як «психологічний» і «експериментальний».

«Психологічний» напрям уособлював театр ім. Івана Франка, який прагнув відповідати духу часу, поєднуючи класику й сучасність у різних жанрах — від трагедії до фарсу. Театр активно популяризував українську мову й культуру, сприяючи збереженню національної ідентичності. Він підтримував інновації, залучав талановитих режисерів і акторів, брав участь у фестивалях і культурних подіях, відіграючи важливу соціальну роль і формуючи простір для вираження суспільних і політичних ідей. Сьогодні театр Франка є символом сучасної української культури.

«Експериментальний» шлях втілював Лесь Курбас, який прагнув випереджати час і не зводити мистецтво до буденності. Він уперше використав кінематографічні прийоми на українській сцені та переклав українською твори світових драматургів, відкриваючи нові горизонти для нації. У 1920–1930-х роках українська драматургія була сферою гострих, здебільшого політичних дискусій. У цей час яскраво заявив

про себе Микола Куліш — один із засновників новітньої української драми. Центральною темою його творчості стало становлення людини. Важливою особливістю є те, що Куліш розкривав цю тему через різні жанрові форми: у трагікомічному ключі — «Народний Малахій», у гумористичному — «Мина Мазайло», в елегійній тональності — «Маклена Граса». З-поміж іншого, драматургу вдалося створити першу драму про голод в українському селі — п'єсу «97».

Творчість Куліша вирізняється кількома важливими рисами. По-перше, сатирична гострота: через іронію та яскраві сюжети він майстерно викривав суспільні проблеми. По-друге, психологічна глибина: автор детально розкривав внутрішній світ героїв, їхні суперечності та мотивації. По-третє, його мова була яскравою й емоційною, часто з використанням фольклорних елементів, що надавало національного колориту. Також драматург активно звертався до історичних тем, поєднуючи минуле з осмисленням сучасності. Нарешті, Куліш експериментував із формою, створюючи новаторські структури й сюжетні побудови, що робило його твори актуальними та цікавими для театру.

Завдяки цим особливостям творчість Миколи Куліша відіграла ключову роль у становленні українського музично-драматичного театру, збагачуючи його глибоким змістом, національною самобутністю й художніми пошуками [37, С. 15].

Підсумовуючи, розвиток українського музично-драматичного театру в 1920–1930-х роках вирізнявся кількома ключовими тенденціями. По-перше, театри активно експериментували з новими формами і жанрами, зокрема авангардними, шукаючи сучасні засоби сценічного вираження. По-друге, зросла роль музичної складової – популярності набули оперети, музичні драми та комедії. Театр усе більше виконував ідеологічну функцію, особливо в 1930-х роках, коли вистави підпорядковувалися завданням радянської пропаганди та відображали теми революції, індустріалізації й колективізації.

Європейські авангардні впливи – експресіонізм, конструктивізм, футуризм – позначилися на сценографії та акторській грі. Водночас посилення цензури та репресій у 1930-х роках обмежувало творчу свободу митців, змушуючи їх підлаштовувати репертуар під офіційну ідеологію.

Період українізації 1920-х сприяв розвитку національної культури: театри ставили твори українських авторів, використовували рідну мову й фольклор. Важливою тенденцією була також модерна інтерпретація класики, що допомагала зберігати національну ідентичність у межах радянської системи.

Ці складні й багатогранні тенденції розвитку українського музично-драматичного театру у 1920–1930-х роках тісно пов'язані з діяльністю видатних діячів того часу, серед яких особливе місце займає Лесь Курбас – режисер-реформатор і фундатор нового українського театру. Курбас (1887–1937) був не лише талановитим режисером і актором, а й ідеологом театрального мистецтва, який суттєво вплинув на його подальший розвиток.

Народившись у сім'ї вчителя на Чернігівщині, Курбас розпочав свою театральну кар'єру у 1907 році в хорі Львівського театру опери та балету, а пізніше здобув професійну освіту у Київській драматичній школі. Його творчість вирізнялася експериментальністю та новаторським підходом до постановок, що стало справжнім проривом у театральному мистецтві того часу.

Одним із ключових здобутків Леся Курбаса стало заснування у 1917 році Молодого театру в Києві, який став справжньою лабораторією новаторських ідей і форм в українському театральному мистецтві. Цей театр відкрив нові можливості для творчості режисерів, акторів і глядачів, впроваджуючи експериментальні методи роботи [4, С.150].

Основу театру склали учні драматичної школи Миколи Лисенка. «Молодий театр» був платформою для пошуку нових форм сучасної та класичної драматургії. У квітні 1919 року його об'єднали з Першим театром УРСР імені Тараса Шевченка, де головним режисером став Лесь Курбас.

Молодий театр став важливим осередком культурного життя Києва і символом української культури того часу. Він вирізнявся унікальністю та творчими пошуками в театральному мистецтві. Курбас і його труп працювали над новаторськими режисерськими прийомами, акцентуючи увагу на глибокій символіці, емоційній виразності та залученні глядачів до активної участі в дійстві, а також експериментували з декораціями та світлом.

У своїх постановках Молодий театр часто торкався соціальних і політичних тем, ставши не лише мистецьким осередком, а й платформою для вираження ідей і стимулювання глядацьких роздумів. Однак його діяльність була обмежена репресіями радянської влади – у 1919 році театр націоналізували більшовики.

Курбас не покидав експериментувати з формами та методами акторської гри, тому у 1922 році був заснований театр «Березіль». Він став одним із найважливіших центрів українського театрального мистецтва під час міжвоєнного періоду. Театр відомий своїми виставами, які поєднували в собі як класичні українські твори, так і сучасні п'єси.

Під керівництвом Леся Курбаса «Березіль» прославився своїми високоякісними постановками, які відзначалися яскравою емоційною виразністю та великим мистецьким рівнем.

У 1926 році театр переїхав до Харкова — тодішньої столиці Української СРР. Першою харківською прем'єрою стала п'єса «Золоте черевко» бельгійського драматурга Фернана Кроммелінка, що не була сприйнята глядачами через відмінність їхніх естетичних уподобань.

У Харкові Курбас тісно співпрацював із Миколою Кулішем, поставив його п'єси «Народний Малахій» (1928) та «Мина Мазайло» (1929), які викликали гостру критику з боку більшовицької влади. У 1929 році розгорнулася широка театральна дискусія щодо цих вистав, що перетворилася на політичну кампанію переслідування режисера і драматурга. Відповіддю на це стала постановка «Маклена Граса» (1933).

5 жовтня 1933 року Курбаса зняли з посади керівника «Березоля» під звинуваченнями в націоналізмі і формалізмі. Він переїхав до Москви, де ставив «Короля Ліра», але вже в грудні того ж року був заарештований за звинуваченнями у контрреволюційній діяльності. Після суду 1934 року отримав 5 років ув'язнення, які відбував у таборах, де продовжував займатися театром, ставлячи п'єси навіть у неволі.

У 1937 році Курбас був засуджений до смертної кари і розстріляний у Сандармоху разом із іншими репресованими діячами української культури [30, С.35].

Творчість Леся Курбаса вирізнялася своєю унікальністю, новаторством і глибоким осмисленням театрального мистецтва. Він був відважним експериментатором, який впроваджував у свої постановки нетрадиційні методи, широко застосовуючи символізм, абстракцію та оригінальні режисерські прийоми для створення неповторної атмосфери вистав.

Курбас часто звертався до актуальних соціальних і політичних проблем тогочасного українського суспільства, переконуючи, що театр має бути не лише місцем розваги, а й важливим інструментом виховання та просвітництва громадян. Він вважав, що глядачі повинні бути не просто пасивними спостерігачами, а активними учасниками театрального процесу, тому створював постановки, що стимулювали аудиторію до роздумів і діалогу.

Заснований ним театр «Березіль» став унікальним майданчиком для творчих пошуків і експериментів, де актори, режисери та драматурги могли випробовувати нові ідеї, що суттєво вплинуло на розвиток українського театру. Водночас Курбас приділяв велику увагу українським культурним традиціям, прагнучи, щоб вони органічно відображалися у його постановках і тим самим підкреслювали національну ідентичність.

Таким чином, творчість Леся Курбаса відзначається нестандартним підходом до мистецтва, глибоким розумінням соціальних проблем та прагненням змінювати світ через театр. Його внесок у розвиток української драматургії і культури загалом є безцінним, а спадщина живе й досі в ідеях і творчості, які він залишив українському театру.

2.2. Театральне мистецтво у 1940–1950-х роках: воєнна доба й постаті митців

Під час німецької окупації Української РСР у 1941–1942 роках культурне життя на окупованих територіях продовжувалося. Незважаючи на знищення культурних цінностей, нацистські лідери зацікавлено підтримували роботу театрів і

культурних закладів як інструментів пропаганди. Багато акторів залишилися на окупованих територіях, що дозволяло театрам працювати.

Театр відігравав важливу роль у нацистській пропаганді, водночас національні театральні колективи використовували цю платформу для збереження українських мистецьких традицій і підтримки патріотичних ідей. Хоча більшість вистав були німецькими, українські театри демонстрували і власні постановки, що протистояли гітлерівському геноциду, зберігаючи національну ідентичність через мистецтво.

На початку війни українські радянські театри були евакуйовані за межі УРСР, зберігаючи свої кадри і маючи підтримку глядачів у тилу та на фронті. Водночас, народ України опинився без театру і створив нову національну сцену, відмінну від радянської, що висловлювала ідеї української історичної свідомості і пройшла шлях естетичного вдосконалення [6, С.47].

В умовах окупації український театр розвивався як форма внутрішнього опору нацистському терору, набуваючи нового змісту і колориту. Народ водночас переживав дві війни: з гітлерівським нацизмом і національно-визвольну боротьбу проти як радянського, так і нацистського режимів.

За дослідженнями українських вчених, зокрема В. А. Нестеренка, архівні матеріали зі Сумщини свідчать про активний розвиток театрального мистецтва в зоні військових дій. На Сумщині діяли театри у Сумах, Конотопі, Охтирці, Глухові, Ромнах, Шостці, а також ляльковий театр у Сумах і драматичний гурток у селі Чауси. Театри також працювали на Чернігівщині, Харківщині, Луганщині та Донеччині — у великих і малих містах регіонів. Після початку німецької окупації у містах, таких як Львів, Київ, Дніпропетровськ, актори, що не евакуювалися або залишилися з власних причин, домагалися дозволу від німецької влади на відкриття театрів. Зокрема, у Львові працював оперний театр, у Дніпропетровську — «Штандарттеатр», а в Маріуполі — театр імені Т. Г. Шевченка [28, С. 124].

Після початку німецької окупації поступово відновлювали роботу театри у великих містах України. Наприклад, Київський оперний театр відновив діяльність у листопаді 1941 року, хоча мав обмеження через комендантську годину. У Вінниці вже у вересні 1941 року відбувалися великі концерти за участі відомих артистів. У

Дніпропетровську діяли кілька театрів, які працювали як для місцевих, так і для німецьких військових.

Репертуар театрів був різноманітним і враховував смаки різної публіки, включаючи німецьких офіцерів. Театри стали важливим місцем для спілкування та збереження національних традицій, але водночас активно використовувалися окупаційною владою для пропаганди. Уся театральна діяльність контролювалася й узгоджувалася з нацистською адміністрацією.

З 1944 року театральні бригади виступали в партизанських загонах на Чернігівщині, Житомирщині, Прикарпатті, а також за межами України – у Болгарії, Сербії, Македонії та Албанії. Через часті переїзди і воєнні умови вистави ставили просто на кузовах вантажівок із мінімальним реквізитом і декораціями – задник часто був намальований пейзаж чи кімната. Проблеми з освітленням, костюмами та гримом вирішували спрощено. Такий мобільний театр, як зазначав П. Посудовський, став потужною зброєю, яка допомагала боротися з ворогом і підтримувати дух боротьби.

Акторські фронтові бригади та пересувні трупи з 1941 по 1945 рік дали близько 473 тисяч вистав безпосередньо на фронті. Відомий драматург Іван Кочерга у 1945 році підкреслював унікальність цього періоду. Український театр, перебуваючи в евакуації, продовжував виступати українською мовою, що дозволило не лише зберегти й розвивати театральні кадри, а й популяризувати українську культуру за кордоном, розширювати репертуар і вдосконалювати сценічне мистецтво.

Під час Другої світової війни Львівський оперний театр став центром культурного життя, сприяючи розвитку нових форм театральної та концертної діяльності в Галичині. Через обмежену мобільність колективу, окремі сектори театру проводили короткі гастролі в різних містах краю. У 1941 році при Львівському оперному театрі було створене Концертне Бюро, яке координувало всі мистецькі заходи в регіоні. Завдяки цьому бюро відбувалися концерти за участі відомих українських музикантів і співаків з Європи. Особливою подією стала театралізована вистава під відкритим небом «Князь Мономах перемагає половців»

(1943), що зібрала тисячі глядачів. Концертне Бюро також підтримувало чоловічий хор і капелу бандуристів, популяризуючи українську народну пісню і класику. Ця діяльність значно вплинула на формування національної свідомості та театральної культури в регіоні [13, С.67].

Хоч фронтові бригади були численними, вони не могли охопити всю Червону Армію. Тож у 1942 році почали створювати фронтові театри та філії стаціонарних театрів, здатні ставити повноцінні вистави для солдатів. Ці театри склалися з досвідчених акторів і працювали за зразком пересувних труп, виїжджаючи безпосередньо на передову.

Тож можна стверджувати, що український театр у ці важкі часи не припиняв діяльності, а навпаки – розвивався і вдосконалювався.

У перші післявоєнні десятиліття тема діяльності театру в роки нацистської окупації практично ігнорувалася через політичні табу і складність оцінок. Лише наприкінці 1980-х років з'явився науковий інтерес до цього періоду, метою якого було показати, що театральне життя в окупації не припинялося, а продовжувало традиції українського театру, сформовані століттями. Важливу роль у цьому відігравала інтелігенція – актори, композитори, музиканти, які зуміли підняти театральну діяльність до рівня потужного чинника патріотизму та духовного захисту народу.

Сучасні дослідники вважають, що саме під час війни народився новий театр з власним репертуаром і характером, який хоч і був змушений співпрацювати з окупаційною владою, все ж зберігав і відображав національні культурні прагнення українців. Співпраця частини інтелігенції з окупантами була часто вимушеною і пов'язана з прагненням вижити в складних умовах. При цьому радянські історики, які досліджували цей період раніше, здебільшого вважали театральну діяльність хаотичною та підпорядкованою німецькій пропаганді, не помічаючи її патріотичного потенціалу.

На початку війни, коли серед режисерів, акторів і загалом інтелігенції панувала ейфорія через уявну національну свободу, вони брали на себе роль ідеологічних провідників. У Кривому Розі, наприклад, театр був прикрашений

портретами Симона Петлюри та Коновальця, а на сцені поставили відомий твір М. Гоголя «Тарас Бульба».

Антибільшовицькі ідеї, які поширювалися в культурі України, у театральному середовищі мали різний вплив. На заході країни глядачі тепло сприймали вистави з антисталінською тематикою, зокрема драму «Тріумф прокурора Дальського» у Львівському оперному театрі (1942), а також вистави у Тернополі й Коломиї. Натомість на Сході України антибільшовицька тема була менш популярною, що ілюструє п'єса О. Корнійчука «В степах України».

Повоєнне відродження культурного життя в Україні супроводжувалося значними труднощами. Відновлення після війни вимагало величезних зусиль, адже головною увагою держави залишалося відновлення важкої промисловості та зміцнення військового потенціалу, а коштів на соціально-культурну сферу бракувало. Війна глибоко деформувала духовне життя українського народу, послабила гуманістичні ідеали, спричинила зростання жорстокості і завдала нищівної шкоди як матеріальній культурній базі, так і людським ресурсам — тисячі вчителів, працівників культури, науковців, письменників і митців загинули або були репресовані.

Тоталітарний режим із культом особи Сталіна суттєво впливав на духовність суспільства. Триваючі репресії охоплювали широкий спектр діячів науки та мистецтва, викликаючи страх і формуючи в людей рабську психологію, що гальмувало розвиток вільного творчого мислення. В таких умовах культурна сфера переживала не лише брак ресурсів, а й жорсткий контроль і цензуру, що стримували відродження національної ідентичності та духовності [21, С.116].

Після визволення України з евакуації повернулися театральні колективи, які почали відновлювати свою роботу, а також створювалися нові колективи, зокрема 18 у західних областях. До кінця 1940-х років в Україні вже діяло 96 театрів, що свідчило про поступове відродження культурного життя [1, С. 167].

Особливо помітним стало підвищення художнього рівня театального мистецтва. В Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка велику увагу приділяли постановці «Милана» Г. Майбороди, у Київському

драматичному театрі ім. І. Франка – виставі «Дума про Британку» Ю. Яновського, а в Одеському музично-драматичному театрі – «Даруйте коханим тюльпани» О. Сандлера. Ці роботи яскраво відображали прагнення митців відродити національну культуру і підняти рівень мистецтва в складних післявоєнних умовах.

Незважаючи на війну, окупацію, евакуацію та повоєнну розруху, митці не тільки зберегли театральну традицію, а й зуміли піднести її на новий рівень. Саме в цей час на сцені з'являються яскраві особистості – режисери, актори, композитори, диригенти, – які відіграли ключову роль у розвитку театального мистецтва, зміцненні національної культурної ідентичності та духовної опори народу в найскладніші історичні моменти [34, С.325].

Микола Миколайович Боголюбов (1870–1951) – видатний режисер, заслужений артист РРФСР (1927). Навчався у Казанському музичному училищі, працював у трупах Казані, Саратова, Одеси, Пермі. У 1907–1910 роках був режисером Київського оперного театру, де поставив низку опер, зокрема «Борис Годунов» М. Мусоргського та «Валькірія» Р. Вагнера. Після роботи в Маріїнському театрі (1911–1917) викладав у консерваторіях Баку, Тбілісі та Одеси.

У 1924 році вперше поставив «Тараса Бульбу» М. Лисенка у Харкові, а в 1925 відкрив Українську державну оперу оперою «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського. У 1930-х–1940-х очолював Одеський театр опери та балету, ставив вистави у Дніпропетровську, Вінниці, Горькому, Свердловську, Баку й Тбілісі. Брав участь у відновленні Одеського оперного театру після пожежі.

Микола Боголюбов здобув широку відомість завдяки своїм виставам, у яких органічно поєднувалися виразне акторське мистецтво, актуальна тематика та інноваційні режисерські прийоми. Його експресивна акторська гра вирізнялася глибиною емоційного вираження та здатністю створювати яскраві, психологічно переконливі образи. Кожна роль у його виконанні набувала особливої виразності, розкривала внутрішній світ персонажа з великою достовірністю.

Як режисер, Боголюбов запам'ятався нестандартними рішеннями, творчим підходом до побудови сценічного простору, що робило його вистави помітними явищами в театральному житті. Він приділяв велику увагу деталям: ретельно

опрацьовував костюми, декорації, акторські інтерпретації, прагнучи до гармонійної та цілісної структури постановки, де кожен елемент мав своє значення. Важливою рисою його творчості була робота над сучасною тематикою — Боголюбов активно ставив вистави, що порушували актуальні суспільні проблеми, стимулюючи глядача до глибоких роздумів. Його мистецька діяльність здобула широке визнання не лише в Україні, а й за її межами, утвердивши його як одного з найвизначніших акторів і режисерів свого часу [8].

Таким чином, Микола Боголюбов відзначився своєю творчою індивідуальністю, талантом і внеском у розвиток українського театрального мистецтва.

Соломія Крушельницька (1872–1952) – визначна українська оперна співачка, відома своїм винятковим талантом, емоційною глибиною та значним внеском у розвиток світового оперного мистецтва. У 20 років вона вперше виступила на сцені Львівської консерваторії, а вже за рік дебютувала в опері, виконавши партію Леонори у «Фаворитці». Хоча отримала запрошення до Львівського оперного театру, обрала подальше навчання в Італії, де її наставниця Фауста Креспі вважала Соломію найталановитішою серед своїх учениць.

У 1898–1902 роках Крушельницька була примадонною Варшавської опери, а згодом виступала на провідних сценах Парижа, Лондона, Мілана, Берліна, Санкт-Петербурга, Буенос-Айреса, Каїра та інших міст. Вона опанувала понад 60 оперних партій у творах композиторів Італії, Німеччини, Франції, Польщі, Австрії, Росії, вільно володіла вісьмома мовами. Часто виконувала ролі в операх Вагнера, Пуччіні, Штрауса, була визнана «Вагнерівською примадонною» ХХ століття.

Особливе місце в її творчості займала українська музика – кожен свій концерт вона завершувала виконанням українських народних пісень. Відомо 38 записів Крушельницької, з яких 15 – обробки українських пісень. Її називали «незабутньою Аїдою» та «єдиною у світі Джокондою». У французькій пресі 1902 року писали: «Незрівнянна артистка з могутнім і водночас пестливим голосом, Крушельницька без сумніву належить до найвидатніших співаків нашої епохи». Вона гордо заявляла про свою українську національність і ніколи від неї не зрікалась.

Творчість Соломії Крушельницької вирізнялася винятковим голосовим талантом – її спів був потужним, емоційним і здатним передати найглибші почуття. Вона майстерно інтерпретувала музичні образи, вкладаючи в кожну партію психологічну глибину та виразність. Її широкий репертуар охоплював як ліричні, так і драматичні ролі, що свідчило про високий професіоналізм і гнучкість у виконанні. Крушельницька також володіла сильним акторським даром, завдяки чому її сценічні образи були яскравими й переконливими. Її виступи мали величезний резонанс і стали вагомим внеском у розвиток світового оперного мистецтва [9, С. 335].

Анатолій Солов'яненко (1932–1999) – видатний український оперний співак, чия творча кар'єра розпочалася в 1950-х роках. Його талант було відкрито під час виступу на концерті художньої самодіяльності Донеччини в Києві у 1962 році, після чого його запросили до Київського театру опери та балету. Згодом він стажувався в легендарному театрі «Ла Скала» в Мілані, де навчався під керівництвом відомого співака Дженнардо Барра, а у 1965 році здобув перемогу на конкурсі «Неаполь проти всіх».

Із 1965 року Солов'яненко був солістом Київської опери, а в 1978 році завершив навчання в Київській консерваторії. Його репертуар охоплював провідні партії у творах як українських, так і зарубіжних композиторів – від Андрія в «Запорожці за Дунаєм» до Рудольфа в «Богемі» та Каварадоссі в «Тосці». Солов'яненко виступав на найпрестижніших сценах світу, зокрема в «Метрополітен-опера» в Нью-Йорку. Його спів відзначався глибокою емоційністю, бездоганною технікою й сценічною виразністю. У 1997 році він став лауреатом Шевченківської премії, залишивши по собі спадщину, що поєднує талант, працелюбність і щирю любов до української музики.

Анатолія Солов'яненка вирізняв винятковий голос із широким діапазоном і глибокою емоційністю, що робило його виступи незабутніми. Його сценічне мистецтво поєднувало сильну акторську виразність із здатністю створювати переконливі образи. Він славився високою самодисципліною та наполегливою працею над технікою і репертуаром. Успішно виконував як драматичні, так і

комедійні партії, завжди демонструючи щирість і майстерність. Його творчість справила значний вплив на українське театральне мистецтво, надихаючи наступні покоління виконавців [9, С. 236].

Борис Лятошинський (1894–1968) – видатний український композитор і педагог, який залишив глибокий слід у розвитку національної музичної культури. З 1920 року він викладав у Київській консерваторії, де згодом очолив клас композиції, об'єднавши навколо себе талановиту молодь. Його творчість охоплювала майже всі жанри – від симфоній та опер до камерних, вокальних і хорових творів. Музика Лятошинського вирізнялася глибоким національним колоритом, європейським стилем і щирою емоційністю.

Попри міжнародне визнання, у 1950-х композитор зазнав критики з боку радянської ідеології: його Третю симфонію назвали «формалістичною» та «антинародною». Після вимушеної редакції твір прозвучав під диригуванням Євгена Мравінського і був визнаний новим етапом в українській музиці. Згодом симфонії Лятошинського здобули світове визнання – у 1995 році американське видання його творів отримало статус «запису року».

Творчість Бориса Лятошинського вирізнялася поєднанням глибокого національного колориту з новаторськими пошуками. У своїх творах він майстерно вплітав народні мелодії та мотиви, органічно поєднуючи їх із класичними формами та сучасною технікою. Його музика часто вирізнялася експериментами зі звуком і нестандартними оркестровими рішеннями, що надавало їй яскравої виразності й оригінальності. Вагоме місце в його спадщині посідає оперна творчість, якій притаманна глибока психологічна проникливість та складна музична драматургія. Лятошинський також став одним із перших українських композиторів, що працював у жанрі кіномузики, створюючи виразні саундтреки, які збагатили вітчизняний кінематограф. Його внесок у розвиток театального й музично-драматичного мистецтва України є визначальним — композитор став однією з ключових постатей свого часу [12].

Антоніна Мацкевич (1908–1973) (рис. 7) — відома українська режисерка та театральна діячка, випускниця театральної студії «Березіль» у Харкові, де навчалася

у 1928–1930 роках. Після закінчення навчання в Росії вона повернулася в Україну і приєдналася до творчого кола Леся Курбаса. Її постановки вирізнялися ліризмом, витонченістю й романтичною атмосферою. Мацкевич також була театральною критикинею, публікуючи рецензії у газетах «Вільна Україна», «Львовская правда», «Культура і життя», зосереджуючись на виставах Львівського драматичного театру імені М. Заньковецької [3].

У 1940 році разом із чоловіком, Сергієм Стешенком, переїхала до Львова, де вони заснували Будинок народної творчості: Мацкевич працювала художнім керівником, а Стешенко – директором. У 1945 році за рішенням облвиконкому було створено Львівський театр ляльок, де Мацкевич обійняла посаду головного режисера, а її чоловік – головного художника.

У 1966 році разом із директором театру Леонідом Зільбергом вона ініціювала відкриття творчо-експериментальної студії для підготовки молодих акторів, яка, хоч і проіснувала лише рік, стала важливим кроком у розвитку театру.

Театр під керівництвом Мацкевич здобував численні визнання. На Всеукраїнському огляді театрів ляльок 1946 року львівська трупа показала вистави «Івасик Телесик», «Снігова королева» та «Кіт в чоботях», посівши одне з провідних місць. Особливим успіхом стала участь у Всесоюзному фестивалі театрів ляльок 1957 року в Москві, де театр отримав Диплом першого ступеня за постановки «Коза-Дереза» (реж. Мацкевич) і «По щучому велінню» (реж. Кліпп). Актори та режисери театру були удостоєні звання лауреатів фестивалю [27].

Отже, згадані видатні діячі зробили вагомий внесок у формування та розвиток українського музично-драматичного театру у 1940–1950-х роках, заклавши міцні підвалини для подальшого культурного зростання. Їхня творча діяльність не лише вплинула на сценічне мистецтво свого часу, а й залишила глибокий слід у культурній спадщині України, продовжуючи надихати нові покоління митців і понині.

Висновки до другого розділу

У ХХ столітті український театр продовжив відігравати важливу роль у збереженні національної культури та самоідентичності, попри складні історичні й політичні обставини. У 1920–1930-х роках театральне мистецтво активно

розвивалося, набуваючи нових форм і змісту. Визначальним стало новаторство Леся Курбаса, який реформував сценічну мову, заснувавши театр «Березіль» та запропонувавши інтелектуальний, філософський підхід до постановок. Його діяльність сприяла становленню українського модерного театру, але в умовах сталінських репресій багато митців, зокрема й сам Курбас, були знищені, а розвиток театру штучно призупинено.

У 1940–1950-х роках театр функціонував у межах суворої ідеологічної цензури, підпорядковуючись завданням пропаганди радянської влади. Водночас він зберігав свою суспільну вагу, особливо в період Другої світової війни, коли театри мобілізувалися до виконання патріотичної місії – підняття морального духу воїнів і населення. Митці працювали в надзвичайно складних умовах, проте прагнули зберегти національні традиції й художню якість вистав. Постановки воєнного часу часто містили елементи народної драми, музики, героїчного епосу, що дозволяло донести до глядача глибокі емоції та ідеї спротиву.

Таким чином, упродовж XX століття український театр залишався могутнім засобом культурного опору, формування національної свідомості та духовної єдності народу, незважаючи на постійні політичні утиски та загрози знищення національного мистецтва.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ

3.1. Театр під час війни: нові форми, функції та адаптація до реалій повномасштабного вторгнення

Війна в Україні давно вийшла за межі окремих регіонів чи військової сфери — вона вплинула на кожного українця та всі сфери життя, зокрема культуру й театр. Митці дедалі активніше осмислюють війну у виставах, літературі, мистецтві та кіно. У цьому контексті особливої ваги набуває світова воєнна драма в українському перекладі, а також сучасна українська драматургія, яка з 2014 року, а особливо після 2022-го, переживає справжній творчий вибух. Якщо раніше нові п'єси на воєнну тематику можна було порахувати, то нині їх десятки, й українські драматурги стали своєрідними культурними амбасадорами. Їхні твори емоційно й правдиво доносять до світу історії українців, викликають співпереживання та глибше розуміння подій, доповнюючи сухі факти, які подають іноземні ЗМІ, художньою щирістю театру.

Реакція українських театрів у перші години повномасштабного вторгнення стала дзеркалом загального стану суспільства. У східних та південних регіонах, які першими зазнали ракетних ударів, панувала фаза «неприйняття» — небажання повірити, що почалась справжня війна. Про це свідчать численні повідомлення глядачів із запитаннями, чи відбудуться вистави, ніби з надією, що життя залишиться незмінним, і вечір у театрі ще можливий [2].

Після початку повномасштабного вторгнення чимало акторів, режисерів, працівників театрів долучилися до оборони України — як на фронті, так і в тилу. Серед них — Олександр Печериця, Олексій Кравчук (позивні «Артист», «Святий Миколай»), Ігор Задніпрний, Андрій Сніцарчук, Олексій Потьомкін, Павло Алдошин, Ніко Лапунов, Володимир Ращук, Михайло Досенко, Олексій Надкерничний, Григорій Руденко-Краєвський, а також балетний фотограф із позивним «Небо».

До лав тероборони Києва приєдналися Володимир Петранюк, драматург Максим Курочкін («П'єса»), режисерка та активістка Антоніна Романова, актори Андрій Поліщук, Олексій Тритенко, Дмитро Лінартович, балерина Олеся Воротнюк, актори Харківського театру ляльок, працівники Львівського театру ім. Лесі Українки. Данило Мірешкін супроводжує іноземних журналістів у прифронтових регіонах.

Значна частина митців долучилася до волонтерства – Ада Роговцева, Сергій Павлюк, Анастасія Пустовіт, Роман Ясіновський, Марина Кошкіна, Максим Стерлік, Анастасія Кузик та багато інших допомагають у тилу.

І самі театри трансформували свою діяльність у волонтерську. Театральні приміщення по всій країні стали центрами допомоги.

Маріупольський драмтеатр став прихистком для сотень мешканців. В Івано-Франківську театр став координаційним центром підтримки з назвою «Рух опору – Рух допомоги». У Харкові театр ляльок створив ХАБ «Л.ОБ» – активний волонтерський осередок для цивільних і військових. У Луцьку театр «ГаРмИдЕр» став базою для волонтерського штабу «Ангар».

Особливо масштабну діяльність розгорнув Львівський драмтеатр ім. Лесі Українки: прихисток для переселенців, евакуаційні перевезення, роздача гуманітарної допомоги та гарячого харчування, фандрейзинг і пошив екіпірування. Театрали щотижня відвідували поранених у госпіталях, підтримуючи захисників не лише словом, а й діями [22].

Деякі українські театри стали безпосередніми жертвами збройної агресії Росії – були знищені або серйозно пошкоджені. Символом цієї трагедії став Маріупольський драматичний театр, по якому 16 березня 2022 року російська авіація завдала нищівного удару. Цей день називають чорним у новітній історії українського театру. Унаслідок бомбардування загинуло близько 600 людей, попри великі написи «ДІТИ» біля будівлі, які чітко було видно з повітря. Пізніше на місці зруйнованого театру окупанти влаштували свої заходи, які в українських медіа справедливо назвали «танцями на кістках».

Ще одним знищеним об'єктом став театр у Сєвєродонецьку, де до повномасштабного вторгнення працювала трупа, евакуйована раніше з Луганська. Після руйнування будівлі частина колективу продовжила свою діяльність у театрі міста Суми. Що ж до маріупольських митців — вони знайшли тимчасовий прихисток на Закарпатті, в Ужгородському українському театрі.

Попри всі труднощі, театральні колективи не припинили творити. Першою виставою Сєвєродонецького театру на новому місці стала постановка «Хто я?», яка зібрала повні зали та викликала великий інтерес. Глядачі зі Сходу України активно шукали виступи рідного театру, телефонували, уточнювали, чи це дійсно той самий колектив, і долали сотні кілометрів, аби побачити знайомих акторів [29, С.134].

Незалежний театр авторської п'єси «Conception», заснований 1 лютого 2019 року поетесою Марією Грецькою та режисером Олексієм Гнатюком, відновив свою діяльність у Києві. У репертуарі — сучасна авангардна режисура та авторська драматургія. Колектив театру об'єднує акторів з досвідом, митців, телеведучих, поетів і студентів. Головний критерій участі — талант і бажання творити, вікових обмежень немає.

До 27 березня 2022 року багато акторів перебували в драматичному театрі Маріуполя, який під час війни став укриттям для містян. Через обстріли їм довелося евакуюватися до Києва, де театр продовжив роботу. До трупи долучилися також актори з інших маріупольських театрів, зокрема Євген Сосновський із Театральної артілі «ДрамКом».

28 липня 2022 року в театрі на Подолі відбулася знакова прем'єра Театру авторської п'єси «Conception» — вистава «Обличчя кольору війна», присвячена Маріуполю та його мешканцям.

Кожен актор на сцені розповідав свою реальну історію — про перші дні війни, життя під обстрілами, відсутність світла, їжу, приготовану під звуки вибухів, втрати близьких і укриття у підвалах. Ці зворушливі сповіді викликали сльози у глядачів, які впізнавали у них свої власні переживання. Зала була переповнена. Автором сценарію й режисером вистави став художній керівник театру Олексій Гнатюк.

Актори вразили не лише акторською майстерністю, а й хореографією, вокалом і глибоким емоційним зануренням. Візуальне оформлення вистави створили Андрій Палатний, Євген Сосновський (фото), Даніїл Немировський (малюнки) та Маріанна Кондратенко (ілюстрації наживо). Мер Києва Віталій Кличко, присутній на прем'єрі, відзначив: «Дуже емоційна вистава. Дівчата та хлопці не грали — вони проживали те, що пережили». Актори Дмитро Гриценко та Катерина Калмикова підкреслили, що завдяки виставі вдалося донести біль і досвід мариупольців до кожного глядача.

Театр авторської п'єси Conception з виставою «Обличчя кольору війна» успішно гастролював в Україні та за кордоном. Найяскравішим став виступ у Вінниці — 15 хвилин овацій стоячи.

17 жовтня 2022 року театр презентував нову виставу «Тримаємось разом», побудовану на поезії Ліни Костенко, Сергія Жадана, Петра Маги та власних віршах акторів. Виставу супроводжувала жива музика у виконанні Людмили Гричаненко.

Театр Conception відновив діяльність у Києві, залучивши акторів з різних міст, зокрема Маріуполя. У листопаді 2022 року відбулася прем'єра оновленої вистави «Рентген усміхнених сердець», що викликала емоційний відгук у глядачів. У грудні театр представив благодійну дитячу виставу про святого Миколая.

3 березня 2023 року презентували нову постановку «Життя переселенське» — історії про втечу з окупації, засновану на реальних подіях. Спектакль також показали в Тернополі.

25 квітня 2023 року в Національному музеї літератури у Києві відбулася прем'єра поетичної імпрези «Лінії життя» — зворушливої вистави акторів Театру Conception, яка об'єднала поезію мариупольських авторів, сповнену болем війни. Особливе враження справили вірші загиблого поета Богдана Слющинського та актора Дмитра Гриценка.

До програми також увійшли твори Оксани Стоміної, Марії Сладкової, Олени Мирошниченко, Ірини Громової та Ольги Демідко. Виставу включено до репертуару як "трансформер", що адаптується до різних локацій. У червні її показали в Рівному. Крім того, актор Олександр Пихтін керує дитячим театром «Тези», де юні

маріупольці розвивають акторські навички й творчість через роботу з літературними текстами [7, с. 34].

Водночас митці відверто заявляють про критичний стан фінансування театрів у воєнний час. Фінансові ресурси практично відсутні, й основна сила — це люди. Колектив Сєвєродонецького театру вже звернувся до ООН із запитом про допомогу та співпрацю.

Після евакуації режисерка Людмила Колосович очолила зруйнований Маріупольський драмтеатр, попри всі труднощі. Із 210 учасників колективу до Ужгорода переїхали лише 12, решта – в окупації, за кордоном або в Європі.

На Закарпатті театр відродився з постановки «Крик нації» — вистави про Василя Стуса, який став символом нового етапу театру. За словами Колосович, колектив прагне стати «стусівцями» – ідейно вмотивованими митцями, вірними українській культурі. Театр називають першим ідеологічно українським на Донеччині.

Творці виступають за повний перехід на українську мову в театрі. Навіть якщо цей процес складний, він необхідний. У питанні культурної спадщини вони наголошують на критичному переосмисленні фігур, чію національну приналежність Росія роками привласнювала чи викривляла.

Від повномасштабного вторгнення збоку РФ постраждали не лише театри Луганщини і Донеччини, але й театри Харкова.

Так після початку повномасштабної війни харківський режисер Артем Вусик разом із нареченою Ніною Хижною переїхав до Львова, де заснував театр «Варта». Цей театр народився під час війни й повністю присвячений воєнній тематиці. За рік тут створили 7 вистав, зокрема «Перший день війни» та «Херсон незламний».

«Варта» швидко реагує на події, її називають «реактивним театром». Першу виставу поставили за три дні, грали її тричі поспіль просто під час повітряної тривоги. Вусик планує повернутись до Харкова та паралельно розвивати незалежну сцену у Львові, зокрема заснувати мистецьке об'єднання харків'ян «МОХ» [5].

Попри окупацію Херсона, у 2022 році фестиваль «Мельпомена Таврії» відбувся онлайн у Львові під гаслом «Голос Херсонщини». До події долучилися

театри з Франції та Португалії, що стало проявом мистецького спротиву і підтвердило, що ворог не знищить культурний фронт. У Миколаєві театр прибрав зі своєї назви слово «російський» і відновив роботу в укритті під глядацькою залюю. Перша вистава нового сезону в жанрі абсурду відображала глибину людських переживань, а актори називають себе «лікарями душі». В Одесі Одеська опера вже 12 березня 2022 року провела акцію «Вільне небо» на підтримку закриття неба над Україною, виконавши гімни та класичні твори, а також провела пресконференцію. Одеські театри, зокрема «Зелений театр», активно беруть участь у мистецьких, соціальних та волонтерських проєктах. У Києві після 24 лютого відбулися важливі прем'єри, зокрема «Обличчя кольору війна» (театр Conception), «Реконструкція» (арт-група «Тіньова»), «Я, війна і пластикова граната» (драматургиня Ніна Захоженко), «Цап-ка-цап» (Молодий театр), «Україна в огні» (Театр Лесі Українки) та оновлена вистава «Двоє», що показує вплив війни на повсякденне життя. Київська сцена активно переосмислює воєнну реальність через театр.

Одним із важливих напрямків діяльності театрів стало адаптування їхнього репертуару до сучасних реалій війни. Театральні колективи почали активно включати до своїх програм вистави, які відображають події воєнного часу, героїчні вчинки українських військових, проблематику внутрішньо переміщених осіб, а також наслідки бойових дій. Зокрема, Національний академічний театр імені Івана Франка започаткував серію постановок, присвячених темі війни, серед яких виділяється вистава «Ми не зламні», що базується на реальних історіях українських захисників.

Окрім цього, значно активізувалася практика театру безпосередньо на передовій. Актори здійснюють гастролі у військових частинах, лікарнях, тимчасових притулках для переселенців, де їхні виступи виконують не лише мистецьку, а й важливу терапевтичну функцію.

Одним із ключових процесів трансформації українського театру після 24 лютого 2022 року стала дерусифікація. Театри у Києві, Миколаєві, Харкові, Одесі та інших містах усунули зі своїх назв і репертуару слово «російський», демонструючи рішучий відхід від культурної залежності від Росії. Водночас виникло питання про

наповнення репертуару новим змістом, адже раніше багато вистав ставили російською мовою. Критики висловлюють занепокоєння щодо якості заміщеного репертуару та здатності театру передати глибину художнього задуму без впливу колишньої русифікації [25, С.70].

Після початку повномасштабної війни київські театри почали відмовлятися від російськомовних вистав за текстами російських авторів. Наприклад, Театр Лесі Українки фактично почав створювати новий репертуар, змінивши асоціації з російською драмою не лише в назві. Національна та Київська опери скасували балетну класику Чайковського й інших російських композиторів, за винятком Національної оперети, яка не використовувала російську музику ще з 2014 року.

Загалом же театрам простіше ставити нові вистави, аніж переосмислювати старі, адже новий репертуар має відповідати викликам сьогодення та нести українські сенси. Серед таких постановок – «Калігула» і «Конотопська відьма» Івана Уривського, «Intermezzo» за Михайлом Коцюбинським і «Кар'єра Артуро Уї» Бертольта Брехта.

У липні 2022 року Театр Лесі Українки офіційно змінив назву, позбувшись образу «театру російської драми». До війни у театрі було лише три вистави українською мовою за майже сто років. Зараз усі постановки грають українською.

Київський Національний академічний Молодий театр зняв із репертуару 13 вистав, серед яких були постановки за творами російських авторів, зокрема: «Капітанська дочка» Пушкіна, «Дядя Ваня» Чехова, «Жара» Буніна, «Горе з розуму» Грибоєдова, «Яма» Купріна та «Як виходять у люди» Островського. Натомість після 24 лютого 2022 року театр поставив нові проєкти, зокрема один із найуспішніших мюзиклів 2024 року – «Кабаре», а також комедію «Кролик Гарві», що розглядає тему національної депресії, спричиненої Другою світовою війною.

На момент початку повномасштабної війни Київський академічний драматичний театр на Подолі мав у репертуарі кілька вистав російською мовою або за творами російських авторів, створених ще до 2014 року. Наприклад, вистава «Щоденник молодого лікаря» за Булгаковим, яку показували російською під час гастролей по Україні, та «Звідки беруться діти» Анатолія Крима, присвячена

проблемам усиновлення і навіть вплинула на ухвалення законів і будівництво дитячих будинків. Після 24 лютого 2022 року такі вистави зняли з репертуару. Нині театр принципово не ставить російською мовою та уникає творів, пов'язаних із Росією.

Серед раніше показуваних вистав були «На дні» Горького, п'єси Чехова, «Шинель» Гоголя, «Зойчина квартира» Булгакова. У театрі наголошують, що хоч люблять ці постановки за їхній гуманізм, зараз важливо уникати будь-яких тригерів і створювати нові вистави.

Після початку війни в репертуарі з'явилися постановки, пов'язані з темою війни: «Комедіанти», «Швейцарія» Джоанни Мюррей-Сміт, українська класика – «Хазяїн» Івана Карпенка-Карого, а також «Зелені коридори» Максима Голенка за п'єсою Наталки Ворожбит про долю українських біженок і «Сірі бджоли» Андрія Куркова – історія двох ворогів дитинства, змушених співіснувати в «сірій зоні» [39].

Зміни в театральному житті вимагають від акторів високої гнучкості та здатності адаптуватися до нестандартних умов роботи. Через мобілізацію значної частини чоловічого складу труп у багатьох театрах виникає нестача кадрів, що призводить до перебудови розподілу ролей: жіночі акторки починають виконувати чоловічі партії, а класичні постановки змінюють, пристосовуючи їх до нових реалій. Так, Чернігівський обласний молодіжний театр, втративши багато акторів через мобілізацію, зосередився на моно-виставах та постановках з мінімальною кількістю учасників. Цей підхід виявився дієвим, допоміг зберегти театральну діяльність і підтримати культурне життя міста.

Окрім виступів на сцені, актори активно беруть участь в інформаційній війні – ведуть блоги, записують відеозвернення та виступають у медіа, підтримуючи бойовий дух і протидіючи російській пропаганді [19, С.10].

Дослідження Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого показують, що актори під час війни часто стикаються з емоційним вигоранням та тривожністю. Через це зростає роль психологічної підтримки: у багатьох театрах України почали працювати фахові

психологи, які допомагають артистам справлятися зі стресом та адаптуватися до нових умов.

Ще одним важливим методом подолання психологічних труднощів є арт-терапія. Багато акторів беруть участь у спеціальних програмах, які використовують мистецтво як інструмент для психологічного розвантаження. Зокрема, у Києві діє проєкт «Театр як ліки», що залучає акторів до терапевтичних вистав, спрямованих на роботу з емоційними травмами.

Про місію та завдання театру після 24 лютого 2022 року говорили відомі діячі українського постдраматичного театру у програмі «Театр крізь війну. Терапія. Документ. Розвага» – частині циклу дискусійних передач «Плани на завтра». Художня керівниця і директорка Театру ім. Лесі Українки у Львові Ольга Пужаковська виділяє три головні функції сучасного театру. Перша – розважальна, коли театр слугує формою проведення вільного часу, що є звичною роллю для багатьох. Друга – документальна, що особливо актуально під час війни, адже через п'єси та вистави відтворюються реальні події, які зараз відбуваються в Україні. З часом такі драматургічні твори поряд із офіційними документами і медіаматеріалами допоможуть зберегти свідчення про російську агресію для історії та майбутніх поколінь. Третя функція – терапевтична, яка хоч і була відома раніше, але використовувалась рідко, нині набуває нового, особливо важливого значення.

Отже, сучасний український театр відіграє ключову роль у контексті війни, впливаючи на неї так само потужно, як і сама війна впливає на нього. Він не лише відстоює національні кордони та підтримує громадян у боротьбі за свободу, а й поширює правду про війну за межами країни. Водночас театр виконує важливу терапевтичну функцію, допомагаючи соціокультурному середовищу подолати психологічні травми, зберегти надію та згуртуватися. Таким чином, театр стає не просто мистецтвом, а вагомим чинником національного спротиву і відродження.

3.2. Волонтерська, просвітницька та терапевтична роль театру у воєнний час

У нових умовах повномасштабного вторгнення театральне мистецтво вийшло за межі своєї традиційної ролі, перетворившись на інструмент суспільної мобілізації, підтримки та осмислення пережитого. Театри стали не лише місцем естетичного досвіду, а й потужним осередком волонтерської допомоги, платформою для просвітницької діяльності, а також ефективним засобом психоемоційної терапії для глядачів і самих митців. У цьому розділі розглянемо, яким чином театр адаптувався до викликів воєнного часу та яку багатогранну функцію він виконує в умовах національного спротиву.

З початком повномасштабного вторгнення багато культурних установ в Україні перетворилися на осередки допомоги тимчасово переміщеним особам. Їхні колективи разом із волонтерами організували прихистки, подбавши про те, щоб люди могли отримати базову підтримку – їжу, тепло, місце для відпочинку – незалежно від того, чи це театр, університет чи бібліотека. Театри в містах, віддалених від зони бойових дій, нерідко ставали тимчасовими домівками для переселенців. Зокрема, Львівський академічний театр імені Леся Курбаса вже з 27 лютого почав приймати людей, які не мали де зупинитися у Львові.

У Львові та Києві відкрили хостели та волонтерські штаби, зокрема «Сузір'ячко» при майстерні театру «Сузір'я». Театри в Миколаєві, Рівному, Чернігові й Черкасах перетворили свої пошивні цехи на майстерні з виготовлення балаклав, бафів, дощовиків та прапорів для військових. У Львові для маскувальної сітки навіть використали декорацію з вистави.

Маріупольський драмтеатр став прихистком для сотень мешканців. В Івано-Франківську театр став координаційним центром підтримки з назвою «Рух опору – Рух допомоги». У Харкові театр ляльок створив ХАБ «Л.ОБ» – активний волонтерський осередок для цивільних і військових. У Луцьку театр «ГаРмИдЕр» став базою для волонтерського штабу «Ангар».

Особливо масштабну діяльність розгорнув Львівський драмтеатр ім. Лесі Українки: прихисток для переселенців, евакуаційні перевезення, роздача гуманітарної допомоги та гарячого харчування, фандрейзинг і пошив екіпірування.

Театрали щотижня відвідували поранених у госпіталях, підтримуючи захисників не лише словом, а й діями.

Багато театрів і культурних установ стали не лише прихистками, а й осередками волонтерської діяльності, де організовували різноманітну допомогу: від збору гуманітарних вантажів і медикаментів до приготування їжі для військових.

Національний театр імені Марії Заньковецької у Львові з перших днів повномасштабного вторгнення надав свою сцену та фойє для потреб волонтерів. Артисти долучалися до плетіння маскувальних сіток і збору необхідного для військових та вимушених переселенців. Уже в квітні театр відновив покази вистав і концертів [40].

Івано-Франківський драмтеатр також активно включився в допомогу: наприкінці лютого там організували волонтерський центр для збору речей і допомоги людям із гарячих точок. Актори розподіляли медикаменти, одяг, продукти та засоби гігієни. У самому театрі облаштували житло для переселенців, тимчасову перукарню, кухню, а в швейному цеху почали виготовляти речі для військових.

Окрім професійних театрів, важливу підтримку культурному фронту надають і аматорські колективи. Вони часто є частиною волонтерських проєктів, поєднуючи мистецьку та благодійну діяльність. Так, у Львові ініціатива «Театр без стін» проводить вистави у бомбосховищах, лікарнях і центрах для внутрішньо переміщених осіб.

Українські актори також активно долучаються до міжнародних театральних ініціатив, доносячи правду про війну світовій спільноті. Завдяки таким виступам формується культурна дипломатія, яка дає змогу презентувати Україну на глобальній арені. Театральні колективи гастролують за кордоном, беруть участь у фестивалях і форумах, репрезентуючи українське мистецтво та актуальний досвід через сценічне слово.

Повномасштабна війна завдала українському суспільству не лише матеріальних збитків і болючих людських втрат, а й серйозно вплинула на психоемоційний стан громадян. Хоча нині ці наслідки часто залишаються в тіні гостріших викликів, із часом психологічна травма, пережита мільйонами українців,

може перерости у масштабну суспільну проблему. Саме тому питання емоційного відновлення та пошуку ефективних засобів реабілітації набуває дедалі більшої ваги.

Одним із таких засобів є мистецтво — зокрема театральне. Його терапевтичну функцію визнають як дослідники, так і самі митці. Театр здатен бути не лише простором розваги чи просвіти, а й потужним інструментом емоційного лікування. Як зазначає режисер Артем Вусик, у традиційній українській театральній освіті майже не розвинені терапевтичні практики, однак навіть попри це, сам факт того, що театри продовжують працювати в умовах війни, вже має лікувальний ефект. Це дає людям відчуття стабільності, нормальності та надії – відчуття, що життя триває, попри все.

Варто звернути увагу на унікальну терапевтичну практику, яка поки що залишається малопоширеною в Україні – форум-театр. Цей метод, активно застосовуваний у багатьох країнах світу, передбачає програвання життєвих ситуацій із можливістю зміни перебігу подій. Такий підхід не лише сприяє розвитку емоційного інтелекту, а й допомагає глядачам і учасникам формувати нові моделі поведінки у складних обставинах.

Форум-театр дає людині шанс глибше пізнати себе, усвідомити власні потреби, зрозуміти природу емоційного болю й навчитися змінювати обставини, які його спричиняють. У цьому полягає його реальний гуманістичний потенціал – шлях до більш щасливого, свідомого та співчутливого суспільства.

Заснований на ідеях Театру пригнічених – методології, що поширена в понад 120 країнах світу, – форум-театр має під собою ідеологічну базу: Декларацію принципів, яка визначає його головну мету – сприяти гуманізації суспільства. Театр пригнічених – це ціла система вправ, ігор і технік, покликаних допомогти людині розкрити найкращі, найцінніші сторони своєї особистості. Особливу увагу ця система приділяє темі насильства в усіх його формах, пропонуючи шляхи його осмислення та подолання через мистецький і діалоговий досвід.

В умовах війни форум-театр в Україні набуває дедалі більшої популярності, оскільки відповідає на потребу адаптації різних соціальних груп до нової реальності, зокрема – внутрішньо переміщених осіб. Методика «Театру пригноблених», яка

застосовується у 120 країнах світу, спрямована на встановлення діалогу з людьми, що опинилися в уразливих обставинах або відчують себе виключеними із суспільного життя [26].

Одним із прикладів ефективного впровадження цього підходу в Україні є ініціатива, започаткована громадською Федерацією аматорських театрів Миколаєва спільно з місцевим драматичним театром. Проєкт «Арт-терапія для ВПО» реалізується за підтримки грантових програм. Його формат передбачає інтерактивні вистави: актори демонструють сценки з повсякденного життя, які відгукуються в досвіді переселенців, після чого глядачі можуть самі вийти на сцену й «увійти» в історію, обравши роль одного з персонажів. Такий підхід дозволяє учасникам краще усвідомити свої емоції, подивитися на ситуації з іншого боку та знайти шляхи до внутрішнього зцілення [24].

Після початку повномасштабного вторгнення Росії український театр став не лише осередком культурного опору, а й важливим інструментом міжнародної просвітницької діяльності. Театральні колективи та окремі митці звернулися до світу мовою сцени, щоб донести правду про війну, трагедії мирного населення, боротьбу українців за свободу і гідність. На тлі постійних загроз та обстрілів митці не припиняли творити — навпаки, український театр голосно заявив про себе на міжнародній арені, перетворившись на потужну форму культурної дипломатії.

У багатьох країнах світу відбувалися театральні читання, постановки та перформанси, покликані розповісти глобальній спільноті про події в Україні. Так, у березні в австрійському Брегенці пройшли сценічні читання п'єс «Голоси з темряви» та «Майдан Інферно» Неди Нежданої, а також «Погані дороги» Наталки Ворожбит. Ці твори розкривають глибину людських переживань у час війни й стали емоційними містками між Україною та Європою. У Бельгії, під час фестивалю «Statues en Marche», виступ театру живих скульптур з Івано-Франківська став не лише мистецьким жестом, а й актом солідарності — українські артисти змогли приїхати на фестиваль завдяки міжнародній підтримці. У Франції, Чехії, Німеччині, Польщі та інших країнах активно проходили покази українських вистав і читання драматургії, часто у співпраці з місцевими театрами. Такі ініціативи мали глибокий

просвітницький характер: вони не просто розважали чи зворушували — вони інформували, формували емпатію, мобілізували громадську думку на підтримку України [32].

Водночас міжнародна театральна спільнота простягнула руку допомоги українським митцям. Театри відкривали свої майданчики для українських постановок, запрошували на резиденції, надавали грантову підтримку та сприяли евакуації діячів культури з небезпечних регіонів. Ця співпраця виходила за межі простої солідарності — вона стала спільною боротьбою за цінності свободи, людяності й права на культуру навіть під час війни.

Таким чином, у відповідь на російську агресію український театр став голосом нації у світі — чесним, емоційним, пронизливим. Через сцену Україна звернулася до людства із закликом не залишатися осторонь. І світ почув: у кожному зітханні, у кожній сльозі глядача за межами України — підтримка, розуміння й небайдужість. Мистецтво стало полем бою за правду, і в цьому бою український театр здобуває моральну перемогу щодня [33].

Волонтерська, просвітницька та терапевтична роль театру у воєнний час є надзвичайно важливою і багатогранною. Театр не лише підтримує дух і мораль українців, а й допомагає світові зрозуміти справжню ціну війни через живе мистецтво. Завдяки волонтерським ініціативам та міжнародній підтримці, український театр стає потужним засобом культурної дипломатії, просвіти та емоційного зцілення, об'єднуючи людей у боротьбі за свободу і людяність навіть у найскладніші часи.

Висновки до третього розділу

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну зумовило глибокі трансформації у сфері театального мистецтва. Театр не лише зберіг свою присутність у культурному житті країни, а й набув нових форм і функцій, ставши інструментом емоційної підтримки, суспільного згуртування та волонтерської допомоги. Умови війни змусили митців оперативно адаптуватися: з'явилися мобільні театри, вистави у бомбосховищах, онлайн-покази та постановки просто неба. Значна частина театрів стала осередками гуманітарної допомоги, пунктами збору коштів, прихистку для

переселенців та майданчиками для просвітницької діяльності, зокрема щодо української ідентичності, історії та правди про війну.

Водночас театр виконує терапевтичну функцію – допомагає глядачам проживати травматичний досвід через мистецтво, усвідомлювати колективну ідентичність та долати емоційні потрясіння. Постановки часів війни торкаються теми втрати, героїзму, внутрішньої сили, опору, що робить театр простором діалогу, підтримки й відновлення. Театральні проєкти, що реалізуються за участі міжнародних партнерів, сприяють не лише культурному обміну, а й посиленню голосу України у світі.

Отже, в умовах війни театр в Україні став не лише засобом художнього вираження, а й потужним чинником соціального спротиву, гуманітарної підтримки та національної консолідації.

ВИСНОВКИ

Історія українського театру є відображенням історії самого народу – з його боротьбою за самобутність, національну гідність, культурну незалежність. Завдяки титанічній праці видатних діячів – М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької, П. Саксаганського, М. Садовського та інших – наприкінці XIX століття українське сценічне мистецтво досягло високого художнього рівня. Саме створення першої професійної трупи під керівництвом Кропивницького стало наріжним каменем у формуванні національного театру, чію значущість у подальшому визнала навіть ЮНЕСКО. У найскладніші часи жорстоких імперських заборон, театр лишався не лише культурним осередком, а й формою національного спротиву.

У XX столітті театр продовжив виконувати свою місію – художню, просвітницьку та ідеологічну. Модерністські пошуки Леся Курбаса в 1920–1930-х роках відкрили нову сторінку української театральної естетики, піднісши її до європейського рівня. Водночас театр, як і вся культура, зазнав жорсткого тиску тоталітарного режиму, що призвело до репресій, втрат, але не знищило ідеї служіння нації. У роки Другої світової війни театр працював у надзвичайних умовах – на фронтах, в евакуації, у тилу, – зберігаючи дух народу, підтримуючи моральну стійкість, формуючи патріотизм. Саме в ці періоди закладалася традиція театру як служіння — не лише естетичного, а й громадянського.

Ця традиція розкрилася в повну силу в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році. Театр, як і вся українська культура, змушений був переосмислити своє призначення. Він швидко адаптувався до нових реалій: перемістився в укриття, польові умови, онлайн-простори, на фронт. Сценічне мистецтво набуло нових форм і сенсів – воно стало не тільки майданчиком художнього самовираження, а й засобом виживання, об'єднання, психологічної реабілітації. У цих умовах театр виконує волонтерську, просвітницьку та терапевтичну функції, підтримуючи внутрішній опір і водночас діалог із міжнародною спільнотою.

Особливо важливою стала волонтерська діяльність театральних діячів, які через вистави, благодійні тури, культурну дипломатію допомагають армії, переселенцям, лікарням і громадам. Театральні колективи стали живими осередками спротиву та взаємодопомоги, часто виступаючи на фронті, у прифронтових зонах, в укриттях, де словом і емоцією боронять людяність.

Просвітницька місія театру теж посилилась: вистави порушують теми ідентичності, втрат, історичної пам'яті, критично осмислюють війну та окупацію, переосмислюють минуле й сучасне. Вони не просто інформують, а формують свідомість, зміцнюють внутрішню єдність і національну гідність.

Терапевтична роль театру стала ще одним важливим аспектом у нових умовах. Робота з емоціями, травмами, переживаннями – особливо через документальний театр, інтерв'ю, інтимні камерні постановки – допомагає пережити війну, відновити психоемоційний стан, повернути віру в життя.

Крім того, український театр вийшов на новий рівень міжнародної комунікації: вистави українських режисерів демонструються за кордоном, участь у європейських фестивалях перетворилася на інструмент культурної дипломатії. Театр став голосом України у світі – сильним, чесним, глибоким.

Отже, специфіка розвитку театрального мистецтва України в умовах воєнного стану полягає в його багатофункціональності, гнучкості та мобільності. Сценічне мистецтво не лише зберегло життєздатність – воно активізувалося як потужний інструмент опору, солідарності, психологічного зцілення та міжнародної комунікації. Від Кропивницького до сьогодні – український театр лишається носієм національного духу, що не зникає навіть у найтемніші часи.

Отримані результати можуть мати практичне значення для закладів культури, зокрема театрів, які прагнуть адаптувати свою діяльність до кризових умов. Деякі положення можуть бути використані у викладанні дисциплін, пов'язаних із історією українського театру, культурологією чи медіакомунікаціями. Матеріал також придатний для популяризації українського культурного спротиву в умовах війни як в Україні, так і за кордоном.

Водночас, не всі аспекти заявленої теми вдалося розкрити повною мірою. Через обмежений доступ до архівних даних, не всі театральні ініціативи, що виникли в умовах воєнного стану, було проаналізовано. Окремої уваги заслуговує подальше дослідження трансформації театральної мови, специфіки взаємодії з глядачем у цифровому середовищі, а також вивчення рецепції українського воєнного театру за кордоном. Усе це відкриває перспективи для подальших наукових студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненко О. М. Театральна культура Запоріжжя: шляхи становлення (радянський період). Мистецтвознавчі записки. 2017. № 32. С. 160–169.
2. Апчел О. Про український театр і про те, як його змінила війна. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yo_go.html
3. Біла птаха. *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/104051>
4. Богатирьов В. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2010. № 1. С. 148–153.
5. Бойко І. «Варта» – театр, який говоритиме виключно про війну». Артем Вусик про театральне мистецтво, рефлексію на Харків та «Щур. Gwara Media 2023. 3 жовт.
6. Гордієнко Г. М. Освіта і культура в Україні в умовах нацистської окупації. Гілея: науковий вісник. 2015. № 92. С. 47–52.
7. Демідко О.О. Шляхи розвитку театральної культури Маріуполя на підконтрольній території України. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія. № 25. Київ : МДУ. 2023. С. 33–39.
8. Ємець О. В. Боголюбов Микола Миколайович. Енциклопедія Сучасної України, Том 3. URL: <https://esu.com.ua/article-35848>
9. Кисельов Й. М. Театральні портрети: Нариси про майстрів укр. радянської сцени. К.: Мистецтво, 1955. 335 с.
10. Красильникова О. Історія українського театру XX ст. Київ : Либідь, 1999. 114 с.
11. Культура українського народу: Навч. Посібник. Русанівський В.Н., Вєрвєс Г.Д., Гончаренко та ін.. К.: Либідь, 1994. 272 с.
12. Лятошинський Борис Миколайович. ЖОУНБ ім. О. Ольжича. *Анонси | ЖОУНБ ім. О. Ольжича*. URL: <https://www.lib.zt.ua/ua/outstanding/node/254>

- 13.Максименко С. М. Театральне життя Львова 1941–1944 рр. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. № 13. С. 67–84.
- 14.Малюта О. В. «Просвіти» і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства «Просвіта»: монографія. К. : Просвіта, 2008. – С.840.
- 15.Музика і театр на перехресті епох: Зб. ст.: У 2 т. Т. 2. М.Р.Черкашина-Губаренко. К.: Наука, 2002. С. 206
- 16.Нариси з історії театального мистецтва України XX століття. К.: Інтертехнологія, 2006. С. 1054
- 17.Новиков А.О. Марко Кропивницький і українське театральне мистецтво. Дивослово. 2004.№2. С.14–16.
- 18.Новиков А.О. Нариси з історії українського театру та драматургії «Батько українського театру». Історія та правознавство. 2004. №13-14. С.7-8.
- 19.Пахарчук О., Полонський В. Актуальні питання організаційно-творчої діяльності театрів України у період воєнного стану. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. КарпенкаКарого: Збірник наукових праць. Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2023 р. Вип. 32. С. 10-17.
- 20.Попович К.Ф. Український театр на Кишинівський сцені. Кишинів. 1995. С.206.
- 21.Проценко Є. О. Театральне життя, кіномистецтво та радіомовлення в Сталіно за часів німецької окупації (1941–1943 рр.). «Людина і культура»: матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Донецьк : Гуманітарний інститут ДонНУ, 2009. № 4. С. 115–123.
- 22.Роль театального мистецтва у часі війни. Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/115133>
- 23.Садовський М. Українські артисти в Петербурзі // Хроніка 2000. Вип. 55 - 56. Київ. 2003. С.807.
- 24.Салахова Я. «Я не хочу ділити Україну на місцевих та ВПО»: що таке театр пригноблених і як він допомагає гуртуватись під час війни». URL

<https://tykyiv.com/misteckij/ia-ne-khochu-diluti-ukrayinu-na-mistsevikh-ta-vposhcho-take-teatr-prignoblenikh-i-iak-vin-dopomagaie-gurtuvatis-pid-chas-viini/>

- 25.Слущкий В.С. Український театр і війни. Історія та сьогодення. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2023 р. Вип. 32. С. 70-74.
- 26.Смагіна А. «Без сорочки»: як форум-театр допомагає переселенкам у Полтаві знову почати жити. Рубрика. 2023.
- 27.Стерняк Т. Мацкевич Антоніна Наумівна. Енциклопедія Сучасної України, Том 19. URL: <https://esu.com.ua/article-67190>
- 28.Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941—1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. К.: Мистецтво, 1998. С. 221
- 29.Титаренко Д. М. Культурні процеси в Україні у роки нацистської окупації (зона військової адміністрації). Львів-Донецьк, 2014. С.442.
- 30.Тобілевич С. Корифеї українського театру: Портрети. Спогади / Ред., передм. та прим. О. Борщаговського. К.: Мистецтво, 1947.С.112.
- 31.Українська культура XIX століття. Історія української культури: у 5 т. - К.: Наук. думка, 2008. Т. 4. С. 1008
- 32.Українська правда. Життя. Театр на експорт: Як приймають наших театралів за кордоном протягом «воєнного» сезону та що вони розповідають світу про Україну. *Українська правда. Життя.*
URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/09/08/256434/>
- 33.Українська правда. Життя. Український театр за кордоном: вистави і проекти, які створюють враження про Україну. *Українська правда. Життя.*
URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/2/252122/>
- 34.Український драматичний театр. Нариси історії в 2 томах. Т. 2. Нарис п'ятий. Театр у роки Великої Вітчизняної війни (1941–1945). Автор розділу Д. Шутенко. Київ : Мистецтво, 1959. С.443.

- 35.Черничко І. Український народний театр кінця XIX – поч. XX ст. Народна творчість та етнографія. 2003. №1– 2. С.78–82.
- 36.Чорний І.В. Історія світової та української культури. К.: Літера, 2000. С. 464.
- 37.Шевнюк О. Українська культура на зламі XIX – XX ст. у структурі змісту культурологічної освіти студентів. Мистецтво та освіта. 2001. №3. С.15-18.
- 38.Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX – початку XX століть: європейські виміри: монографія. Харків: Панов А. М., 2017. С. 479
- 39.Щокань Г. Як пишуть про війну у війну і чому ворога (не) варто зображувати примітивним: розповідають театральні митці. Українська правда. 2023. 5 берез.
- 40.Як театри і музеї волонтерять під час війни • Ukraïner. *Ukraïner*. URL: <https://www.ukrainer.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/>