

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

**КАФЕДРА ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ
ІМЕНІ І. Д. БЕЗГІНА**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ,
ЕКОНОМІКИ І СОЦІОЛОГІЇ ТЕАТРУ**

Матеріали Шістнадцятої науково-практичної конференції

Київ – 2026

УДК 792:658:338.4:316.74(082)

*Друкується за рішенням кафедри організації театральної справи
імені І. Д. Безгіна (протокол № 1 від 9 лютого 2026 року)*

Редактор-упорядник:

Васильєв Сергій Сергійович, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри організації театральної справи імені
І. Д. Безгіна

Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру :
зб. матеріалів Шістнадцятої наук.-практ. конф., м. Київ, 5 груд.
2025 р. / ред.-упор. С. С. Васильєв ; КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-
Карого. Київ, 2026. 87 с.

Збірник матеріалів містить статті та тези доповідей учасників
Шістнадцятої науково-практичної конференції аспірантів і студен-
тів кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна (до
180-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого), яка відбулася
у Київському національному університеті театру, кіно і телебачен-
ня імені І. К. Карпенка-Карого 5 грудня 2025 року.

© Автори статей і тез, 2026

© Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, 2026

ЗМІСТ

Полонський Валерій Геннадійович

Актуальні проблеми організації театральної справи у прифронтових містах під час гарячої фази російсько-української війни..... 5

Кобиляцька Ганна Сергіївна

Український державний театр та американський Бродвей: порівняльна характеристика організаційно-творчих засад.... 10

Спаська Надія Олександрівна

Театральна культурна дипломатія України в умовах російської агресії..... 16

Кісельовайте Крістіна Альбертівна

Міжнародна діяльність Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка на сучасному етапі..... 23

Шевченко Олександр Петрович

Вплив актуальних суспільно-політичних умов на діяльність театрів Києва..... 34

Трофименко Іван Володимирович

Київський академічний театр на Печерську сьогодні. Особистий погляд..... 37

Ткач Мирослава Федорівна

Економічна ситуація театрів Одеси у 2022–2025 роках..... 42

Самойленко Євгенія Андріївна

Творчо-організаційна діяльність театрально-музичного колективу «Schmalgauzen»..... 49

Кучер Дарина Володимирівна

Економічний, туристичний і культурний виміри музично-театрального фестивального руху Німеччини..... 57

Куровський Ярослав Миколайович

Джерела фінансування Сіднейського оперного театру..... 61

Кочевенко Юлія Юріївна

Бенефіс як елемент антрепризної моделі театру..... 63

Васильчук Павло Павлович

Театр як соціальний інструмент інтеграції: роль аматорських театральних груп у підтримці адаптації новоприбулих мігрантів..... 66

Шаламага Остап Михайлович

Інноваційні напрямки діяльності мистецьких колективів в Україні..... 68

Гончарова Альбіна Олександрівна

Вплив воєнного стану на організацію та проведення культурних заходів на Дніпропетровщині: безпекові, логістичні та фінансові аспекти..... 70

Парамзін Антон Сергійович

Розробка організаційної структури івент-агенції..... 74

Підгаєцький Даніїл Олександрович

Богдан Ступка як художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка..... 80

Соломяний Данило Сергійович

Володимир Оглоблін і KLIM: внесок у становлення Центру сучасного мистецтва «ДАХ»..... 83

Полонський Валерій Геннадійович,
аспірант

Наукові керівники:

Захаревич Михайло Васильович,
дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
народний артист України,

Лягущенко Андрій Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ У ПРИФРОНТОВИХ МІСТАХ ПІД ЧАС ГАРЯЧОЇ ФАЗИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Початок гарячої фази неспровокованої російсько-української війни унікальним чином відобразився на театральному мистецтві України. Значне зростання глядацького попиту на відвідування вистав українських театрів сучасні театральні діячі та науковці у галузі культури і мистецтва вже протягом трьох років називають театральним бумом. Звісно, як вид мистецтва, театр швидко відреагував на жахливі події початку війни, створюючи вистави нових українських драматургів, які у своїх творах рефлексували на все, що відчували люди, починаючи з 24 лютого 2022 року. Згодом репертуар театрів змінився, збільшилась кількість творів класиків світової та української драматургії, пов'язаних з проблемами не тільки війни, але й присвячених споконвічним питанням добра та зла, кохання та зради, гумору та трагедії. Глядачі схотіли психологічно відпочити від подій реального життя під час війни і український театр, як справжній психолог, краще за всі види мистецтва надав їм таку можливість, створюючи новітні вистави, які допомагають шанувальникам театру знайти відповіді на ці та інші питання.

Але чи дійсно явище так званого «театрального буму» позитивно відображається на діяльності всіх театральних закладів Ук-

раїни? З творчої точки зору безперечно так можна стверджувати. Але організація театральної справи в Україні в різних містах у сучасних умовах не дає позитивної відповіді на це питання. Робота театрів у східних областях України докорінно відрізняється від організаційно-творчої роботи театрів Києва та західних міст України. Незважаючи на можливість ракетних обстрілів та атак дронів з боку російської федерації, безпекова ситуація у Києві та містах заходу України все ж є значно кращою, ніж у містах сходу та півдня країни. Через це театральна діяльність є більш стабільною, що у свою чергу дає можливість не тільки створювати нові вистави, але й збільшити власні доходи. Так видатна вистава київського Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка «Конотопська відьма» стала справжнім феноменом у сучасному театральному мистецтві України не тільки з точки зору сучасного переосмислення режисером Іваном Уривським твору українського класика Григорія Квітки-Основ'яненка, але й як рекордсмен за доходами – вже протягом двох років – серед вистав театрів України.

Незважаючи на фінансові проблеми в Україні через військові дії, влада знаходить можливість фінансування національних театрів, тож діяльність цих колективів є стабільною. Вони мають можливість працювати, впроваджувати у життя нові творчі проекти та створювати нові театральні майданчики, їх працівники отримують заробітну плату. Ситуація обласних та муніципальних театрів є більш строкатою. Розуміючи важливість театрального мистецтва для громадян, у 2025 році на фінансову підтримку театрів влада міста Києва запланувала близько 645 млн грн [1], міста Львова – близько 90 млн грн [2], Івано-Франківської області – близько 33,5 млн грн [3]. Така фінансова підтримка, надана театрам, підпорядкованим відповідним громадам, дала можливість для розвитку, що відобразилось у створенні значної кількості прем'єрних вистав, організації гастрольних подорожей як по містах України, так і за кордоном.

Іншим є стан справ театрів міст сходу та півдня України. Через постійну небезпеку вони вимушені доволі часто переносити на інший час або скасовувати вистави, через значне скорочення працівників, які покинули місця бойових дій, вимушені зменшувати кіль-

кість прем'єр, через руйнацію власних будівель вимушені знаходити нові приміщення (як-от Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна), що значно погіршує фінансовий стан більшості з них. Але обласна влада та міська влада все ж знаходять можливості фінансово підтримувати театральні заклади. У 2025 році на фінансову підтримку театрів влада Одеської області запланувала близько 38 млн грн [4] (а потім збільшила її до 151 млн грн [5]), міста Дніпра – близько 24,5 млн грн [6], міста Запоріжжя – 15 млн грн [7], міста Кривого Рогу – близько 38 млн грн [8], Сумської області – близько 63 млн грн [9]. Як можна побачити, ці обсяги фінансової підтримки театральних закладів відрізняються від обсягів фінансування театрів столиці та західних областей України. Але влада надала можливість театрам працювати у власних приміщеннях, тим самим даючи можливість не тільки зберегти колективи, але й отримувати власні доходи від прокату вистав для глядачів.

Окремим питанням в організації театральної справи прифронтових міст стало питання організації діяльності театрів Харкова [10]. Навесні 2023 року Харківська обласна військова адміністрація (далі – ХОВА) заборонила діяльність театрів у власних приміщеннях, аргументуючи це близькістю міста до лінії фронту, а у 2024 році – скоротила фінансову підтримку обласних театрів вдвічі, наголосивши, що непрацюючим театрам фінансова підтримка надаватися не може. З іншого боку, обласна влада протягом двох років не визначала театри Харкова підприємствами, які є критично важливими для функціонування економіки і забезпечення життєдіяльності населення в особливий період. Таке ставлення з боку ХОВА створило кризову ситуацію у роботі знаменитих великих репертуарних театрів міста. Колективи театрів скоротилися більше ніж на 60%, небажання з боку влади надати бронювання творчим працівникам-чоловікам призвело до того, що у трупах деяких театрів залишилися працювати тільки жінки. За словами головної режисерки Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва Оксани Дмитрієвої та головного режисера Харківського державного академічного українського драматичного

театру імені Т. Г. Шевченка Степана Пасічника, у 2023–2025 роках затримки виплати заробітної плати складали декілька місяців, а театральні трупи були вимушені їздити у гастрольні тури, щоб мати можливість хоч якось утримувати себе. У 2024 році харківська обласна влада дала дозвіл на театральну діяльність у невеликих приміщеннях-укриттях, які знаходилися у підвальних приміщеннях, швидкокоруч пристосованих орендодавцями і самими працівниками театрів до показу вистав, або на території підземних паркінгів для автомобілів великих торговельних центрів міста. Всі театри всіх форм власності Харкова поділили між собою близько 10 майданчиків загальною місткістю 1600 глядацьких місць. При цьому орендну плату за користування приміщеннями театри вимушені були сплачувати за власний рахунок. Стан справ з організацією театральної справи другого за розміром мегаполісу України трішки покращився тільки після розголосу у соціальних мережах і ЗМІ, влаштованого театральними діячами України. Міська влада звільнила театри від сплати комунальних послуг у холодну пору року, а ХОВА у травні 2025 року надала чотирьом театральним закладам статус критично важливого підприємства.

Попри надважкі умови і проблеми, пов'язані з агресією з боку російської федерації, та часом нерозуміння важливості театального мистецтва для українського суспільства з боку місцевих органів влади, українські театри прифронтових міст продовжують свою творчу діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Паспорт БП 4010. *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (Київської міської державної адміністрації)*. URL: https://minio.kyivcity.gov.ua/kyivcity/sites/23/uploaded-files/_4010_07.02.pdf (дата звернення: 21.11.2025).
2. Бюджет Львівської міської територіальної громади на 2025 рік. *Львівська міська рада*. URL: <https://city-adm.lviv.ua/portal/public-information/budget/lviv/budzhet-lvivskoi-miskoi-terytorialnoi-hromady-na-2025-rik/> (дата звернення: 20.11.2025).
3. Паспорт бюджетної програми 1014010. *Івано-Франківська обласна державна адміністрація*. URL: https://www.if.gov.ua/storage/app/sites/24/uploaded-files/бюджетної_програми_1014010_культ_ОДА_2025.pdf (дата звернення: 21.11.2025).

Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру

4. Фінансова підтримка театрів (1014010). *Департамент культури, національностей, релігій та охорони об'єктів культурної спадщини Одеської обласної державної адміністрації*. URL:

https://culture.od.gov.ua/wp-content/uploads/2025/03/prog_2025_1014010.pdf
(дата звернення: 21.11.2025).

5. Зміни від 18.02.2025. *Департамент культури, національностей, релігій та охорони об'єктів культурної спадщини Одеської обласної державної адміністрації*. URL:

https://culture.od.gov.ua/wp-content/uploads/2025/03/1014010__zminy_2025_02_18.pdf (дата звернення: 21.11.2025).

6. Про затвердження та внесення змін до паспортів бюджетних програм на 2025 рік – Департамент гуманітарної політики Дніпровської міської ради (наказ від 29.10.2025 № 345). *Дніпровська міська рада*. URL:

https://dniprorada.gov.ua/upload/editor/nakaz__345_vid_29-10-2025_1.pdf (дата звернення: 21.11.2025).

7. Байбара І. Стало відомо, на що саме підуть 30 млн гривень, виділених на розвиток культури в Запоріжжі у 2025 році. *Локатор-Медіа*. 14.12.2024.

URL: <https://lokatormedia.online/stalo-vidomo-kudy-pidut-majzhe-30-mln-hryven-vydileni-na-napriamok-kultury-v-zaporizhzhhi-na-nastupnyj-rik/> (дата звернення: 21.11.2025).

8. Бикова Є. У 2025 році театри Кривого Рогу отримають понад 38 мільйонів гривень фінансової підтримки від міста. *Перший Криворізький*. 21.03.2025.

URL: <https://1kr.ua/ua/news-100496.html> (дата звернення: 21.11.2025).

9. Обласний бюджет на 2025 рік. *Сумська обласна державна адміністрація*.

URL: https://finansy.sm.gov.ua/images/docs/2025/Budget_2025_3.pdf (дата звернення: 21.11.2025).

10. Колесніченко О. Творча діяльність державних харківських театрів після 24 лютого 2022 року: проблеми існування, репертуарні пріоритети, мистецькі особливості. *Театраріум*. URL:

https://teatrarium.com/tvorcha_diyalnist_kharkivskih_teatriv_pislya24lutogo/
(дата звернення: 19.11.2025).

Кобиляцька Ганна Сергіївна,
аспірант

Науковий керівник:

Лягущенко Андрій Геннадійович,
*кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України*

**УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР ТА
АМЕРИКАНСЬКИЙ БРОДВЕЙ:
ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА
ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧИХ ЗАСАД**

В новітні часи функція театрального менеджменту стає вкрай важливою, адже мова йде про неприбуткову, художньо-творчу сферу, яка виробляє специфічний творчий продукт, який має задовольнити естетичні потреби глядача [1, С. 31].

Актуальність теми обумовлена перспективою запозичення американського театрального досвіду щодо інституту продюсерства та менеджерських посад.

Об'єкт дослідження – державний театральний менеджмент України та американський Бродвей.

Предмет дослідження – особливості функціонування українського державного театрального менеджменту та американського Бродвею.

Театральний менеджмент пройшов кілька етапів формування, серед яких важливу роль відіграє початок ХХ століття, а саме – довоєнний період, коли з'являється постать менеджера-управлінця.

Менеджмент виконує чотири основні функції: планування, організація, мотивація та контроль. Сучасний театральний менеджмент розвивається в епоху інноваційної економіки та впровадження новітніх комп'ютерних технологій, що значно впливає на його структуру та функції [1, С. 33].

Культурно-мистецька сфера сучасної України – це багат шарова складна система державних, місцевих та муніципальних органів, що фінансується з державного та місцевого бюджетів. Відповідно,

в культурно-мистецькому просторі сучасної України діють також неприбуткові організації та комерційний сегмент.

Базовими законами, що регулюють державну мистецьку діяльність в Україні, є Закон України «Про культуру» від 14 грудня 2010 року № 2778-VI (зі змінами) та Закон України «Про театри та театральну справу» від 31 травня 2005 року № 2605-IV (зі змінами) [1, С. 35].

Наведемо для прикладу Національний цирк України. Він є стаціонарним цирковим підприємством і підпорядковується безпосередньо Міністерству культури України. Структура стаціонарного цирку представлена наступним чином: генеральний директор та його заступники з окремих напрямів менеджменту; художня частина (головний режисер, головний диригент оркестру, артисти оркестру, художник, балетмейстер-постановник, інспектор-режисер манежу); постановочна частина (завідувач постановочної частини, художник зі світла, постановочні цехи); інженерно-технічна частина, адміністративно-господарська частина [1, С. 35].

Якщо проаналізувати структуру Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, то побачимо схожу структуру: генеральний директор – художній керівник, дирекція (директор-розпорядник, заступник генерального директора – художнього керівника з міжнародних зв'язків, заступник генерального директора – художнього керівника з організації глядача); адміністрація (головний адміністратор, адміністратор); художнє керівництво (головний диригент, головний хормейстер, головний балетмейстер, завідувач літературно-драматичної частини, завідувач труп), а також художник-модельєр, режисер-постановник, звукорежисер, художник-постановник, композитор, музикант, художник по костюмах; постановочна частина (завідувач художньо-постановочною частиною, заступник завідувача художньо-постановочною частиною); трупа (актори, оркестр, хор, балет, режисери, помічники режисера) [2; 3].

Український державний театр протягом довгого часу формувався під впливом радянської влади. Керівним органом театральної політики у 1930-ті роки був Народний комісаріат освіти, який майже знищив багатокладність української театральної справи,

яка була представлена на той час антрепризою й товариствами. Сформувалася єдина централізована організаційно-правова форма державного репертуарного стаціонарного театру [4, С. 16].

Удержавлення й монополія стали основними організаційно-правовими інструментами регулювання театральної діяльності на той час [4, С. 18]. У 1928 році вийшла постанова «Про державні театри та їх об'єднання», що передбачала патерналістський державний підхід. У 1936 році на заміну Народного комісаріату освіти став Всесоюзний комітет у справах мистецтв. У СРСР сформувалася політика існування виключно державного театру згідно наказу комітету «Про порядок формування театральних труп» [4, С. 19].

Український державний театральний менеджмент на той час був представлений патерналістською і регулятивною організаційно-правовими формами. Саме це стало запорукою появи гібридної державної форми театального менеджменту, що діє і сьогодні, у вигляді пострадянського демократизму, тоталітарного патерналізму та сучасного західного регулювання. Сьогодні елементи патерналізму ми досі можемо спостерігати у вітчизняному державному театальному менеджменті [4, С. 19].

Американська модель театального менеджменту має трохи іншу структуру. Бізнес-модель Бродвею зосереджена на створенні та демонстрації високоякісних сценічних постановок, що залучають аудиторію з усіх верств суспільства. Відомий своїми легендарними виставами і талантами світового класу Бродвей став синонімом досконалості в індустрії розваг.

У центрі бізнес-моделі Бродвею знаходяться продюсери. Вони відповідають за фінансування та організацію виробництва вистави, включаючи отримання прав на твір, найм творчої команди та нагляд за маркетинговими та рекламними підрозділами. Вони беруть на себе фінансові ризики і зрештою отримують винагороду, коли вистава стає успішною. Продюсерами можуть бути фізичні або юридичні особи, які часто створюють продюсерські компанії. Комерційні продюсери бачать явну потребу у більшому ризикуванні [5].

Крім того, бродвейські вистави зазвичай підтримує консорціум інвесторів, які вносять кошти для фінансування їх виробництва. Ці інвестори, яких часто називають «ангелами», можуть бути приватними особами або інституційними інвесторами, які розглядають бродвейські вистави як потенційне джерело доходу та інвестиції в галузь культури. Вони надають необхідний капітал для виведення вистави на сцену в обмін на частку прибутку [6].

Структура власності конкретної бродвейської вистави може бути різною. Іноді вистава може мати одного головного продюсера, який володіє значною часткою. В інших випадках декілька продюсерів та інвесторів можуть кожен володіти певною часткою вистави [6].

Варто також зазначити, що творча команда, яка стоїть за бродвейською виставою, включаючи драматургів, композиторів, режисерів і художників, часто зберігає право власності на свою роботу. Вони можуть отримувати роялті або ліцензійні збори залежно від успіху вистави та її похідних творів [6].

Інститут продюсування в США дуже розвинений та включає головного продюсера або генерального директора, який очолює та контролює всі аспекти виробничого процесу, збирає кошти, наймає творчий та бізнес-персонал; співпродюсера / асоційованого продюсера – особу або організацію, що збирає кошти на виробництво вистави; виконавчого продюсера, який контролює всі бізнес- і творчі аспекти підготовки театральної постановки [6].

Бізнес-структура Бродвею включає такі одиниці: агенти / менеджери, повірений (юрист), генеральний менеджер, менеджер компанії, менеджер з реклами / маркетингу, прес-агент, менеджер з виробництва, менеджер сцени, менеджер будівлі театру [6].

Бродвейські вистави прагнуть отримати схвалення критиків та визнання завдяки престижним театральним нагородам, таким як премія «Тоні». Номінації та нагороди можуть суттєво вплинути на продаж квитків і загальний успіх вистави. Театри часто використовують нагороди для просування своїх вистав та залучення більшої аудиторії.

Основні джерела доходів Бродвею такі: продаж преміум-квитків, продаж товарів, ліцензування та роялті, спонсорство та парт-

нерство, благодійні внески та гранти, продаж прав на стрімінг і трансляцію. Також бродвейські вистави можуть генерувати додатковий дохід від продажів аудіозаписів, нот, адаптацій вистав у формі електронних книг і навіть співпраці з брендами, що сприяє поширенню товарів [6].

В діяльності Бродвею можна виокремити як перспективи (дистрибуція цифрового контенту, співпраця з різними талантами, робота з різними жанрами, інтеграція технологій), так і недоліки (високі виробничі витрати, обмежена кількість квитків, сезонність та непередбачуваний попит, залежність від схвалення критиків і нагород, відсутність різноманітності в певних аспектах).

Серед викликів, з якими стикається Бродвей сьогодні, можна відзначити конкуренцію з боку альтернативних розважальних закладів, економічні спади та фінансову нестабільність, політичні та соціальні виклики, вплив непередбачуваних подій і стихійних лих, зміну уподобань аудиторії та зміни у демографії [6].

Отже, в Україні, як і в США, теж був інститут продюсерства, але, на відміну від США, продюсером в Україні виступала держава. Український державний театральний менеджмент дуже довго перебував під радянським впливом, що значно вплинуло на становлення його як державного культурного інституту: сьогодні державний театральний менеджмент має в своїй основі гібридну організаційно-правову форму. У свою чергу, американський театр формувався під впливом зовсім інших чинників. В США спостерігається розвинута продюсерська та менеджерська ланка організації театральної справи із залученням приватних інвесторів та інституцій. Питання залучення американського досвіду в український театральний менеджмент лишається відкритим і потребує подальшого глибокого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корнієнко В. Теоретичні засади та практичний досвід менеджменту в театральній-видовищній сфері України: модерні та постмодерні аспекти. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. №. 36. С. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332839> (дата звернення: 22.11.2025).

2. Художньо-керівний склад. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/frankivtsi/staff> (дата звернення: 24.11.2025).
3. Трупа. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/troupe/aktori> (дата звернення: 24.11.2025).
4. Лягущенко А. Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. №. 33. С. 10–20. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291471> (дата звернення: 22.11.2025).
5. Cox G. When Will Broadway's Onstage Diversity Carry Over Behind the Curtain? *Variety*. 11.11.2015. URL: <https://variety.com/2015/biz/features/broadway-diversity-behind-the-scenes-1201636823/> (дата звернення: 22.11.2025).
6. Broadway Business Model. *Daniel Pereira – The Business Model Analyst*. URL: <https://businessmodelanalyst.com/broadway-business-model/> (дата звернення: 20.11.2025).

Спаська Надія Олександрівна,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Лягущенко Андрій Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ УКРАЇНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ

Метою комплексного аналізу культурної дипломатії України в умовах повномасштабної російсько-української війни крізь призму діяльності провідних незалежних театральних проєктів є виявлення трансформаційних механізмів міжнародної діяльності незалежного театального сектору та оцінка його внеску у формування міжнародної підтримки й утвердження культурно-політичної суб'єктності України.

Культурна дипломатія є формою цілеспрямованої політичної дії, яку можуть здійснювати як державні, так і недержавні актори, однак вона завжди має виразну політичну мету. З початком повномасштабної російської агресії ця мета набула нового виміру: культура стала інструментом національної безпеки, а фокус було зміщено із іміджевого просування на стратегічну комунікацію та мобілізацію міжнародної підтримки, необхідної для виживання України.

У межах цієї стратегії культура перестала бути лише інструментом іміджевої політики й набула функції доказової бази у міжнародному політичному діалозі. Зокрема, на потужний аргумент у міжнародній адвокації перетворилося документування культурних втрат. Через російську агресію в Україні було зруйновано та пошкоджено понад 1600 пам'яток культурної спадщини та 2400 об'єктів культурної інфраструктури [1]. Ці дані використовуються для мобілізації партнерських інституцій, посилення санкційної політики і формування визнання системного характеру російської культурної агресії. Таким чином, факти культуроциду стали не лише свідченням воєнних злочинів, а й засобом політичної ле-

гітимації позицій України, який допомагає переосмислити війну у глобальному вимірі – як боротьбу не лише за територіальну цілісність, а й за збереження культурної ідентичності та права на існування у символічному просторі світу.

Історичні витoki цієї стратегії можна простежити у досвіді Української Республіканської Капели 1919 року [2]. Її діяльність, ініційована головою Директорії Української Народної Республіки Симоном Петлюрою в період військового відступу, стала формою мобільної культурної дипломатії, що виконувала функцію неформального дипломатичного представництва. Українська Республіканська Капела зуміла перетворити пасивну симпатію до України на активну політичну підтримку, формуючи у європейських столицях коло союзників і прихильників української державності. Цей приклад довів, що успішна культурна комунікація здатна підтримувати суб'єктність нації навіть у ситуації територіальної втрати, забезпечуючи тривалість ідеї державності за межами країни. Для сучасної української культурної політики цей досвід є особливо актуальним, адже демонструє, що культура може бути не лише інструментом, а й носієм державності у кризових умовах.

Протягом останніх років українська культурна дипломатія здійснила якісний перехід від ситуативної солідарності до системного партнерства. Ця еволюція проявилася у створенні нових міжнародних інституцій, програм і форматів співпраці, які закладають основу для довготривалої культурної присутності України у світі.

Одним із ключових досягнень стало створення у 2025 році, спільно з Італією, Альянсу культурної стійкості [3]. Ця ініціатива інтегрує культурний компонент у програми післявоєнного відновлення та розвитку і надає українській культурній дипломатії стабільну інституційну основу на європейському рівні. Паралельно було засновано Фонд культурної спадщини України, покликаний координувати міжнародну підтримку процесів збереження та відбудови культурних об'єктів [3]. Його завдання – переформатувати сприйняття допомоги Україні з гуманітарного жесту на інвестицію у спільну європейську стійкість, підкреслюючи роль культури як чинника безпеки та розвитку.

Важливим досягненням сучасної української культурної дипломатії стало утвердження деколонізаційного нарративу як її центрального стратегічного елемента. Повномасштабна війна відкрила для України своєрідне «вікно можливостей» – шанс не лише відстояти політичний суверенітет, а й повернути собі право на власну культурну історію. Саме в цей період питання деколонізації набуло чіткої політичної форми та стало одним із головних напрямів міжнародної культурної адвокації.

Завдяки послідовній дипломатичній роботі, посиленій ухваленням Закону України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів» [4], вдалося досягти низки знакових результатів у сфері міжнародного визнання української мистецької спадщини. Наприклад, музей Метрополітен в Нью-Йорку (США) визнав Архипа Куїнджі, Івана Айвазовського та Іллю Рєпіна українськими художниками [5, С. 59]. Цей крок має глибоке значення не лише для історії мистецтва, а й для символічної геополітики пам'яті: він повертає Україні її автентичний культурний спадок, відновлюючи історичну справедливість у глобальному контексті.

Сьогодні українська культура постає не лише як символ опору, але й як платформа для стратегічного партнерства, що поєднує гуманітарний, політичний і безпековий виміри. Вона стає інструментом не лише культурного самоствердження, але й формування нової архітектури міжнародної довіри та співпраці.

Аналіз незалежних театральних проєктів – альтернативного незалежного театру «Нафта» [6], лабораторії сучасної української опери «Opera aperta» [7] та мультидисциплінарного міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «GogolFest» [8], що містить вагомий театральний складовий, – довів, що саме незалежний сектор є найбільш гнучким, інноваційним і реактивним суб'єктом культурної дипломатії. Ці проєкти діють як своєрідні лабораторії нової культурної політики, що формують образ України через мистецтво, уникаючи формальності та прямої політичної риторики. Їхні стратегії є свідомою відповіддю як на зовнішній виклик «втоми від України», так і на внутрішню інституційну неефективність, спираючись на три ключові принципи – якість, інноваційність та го-

ризонтальність. Вони пропонують три взаємодоповнюючі моделі театральної дипломатії, які разом формують багатозаровий і стійкий зовнішній голос України:

– альтернативний незалежний театр «Нафта» використовує своє розташування у прифронтовому Харкові для трансляції автентичного, невідфільтрованого досвіду війни, руйнуючи абстрактне сприйняття конфлікту європейською аудиторією. Його стратегія базується на мобільності, гнучких формах і універсальній художній мові, зокрема пластиці, які долають мовні бар'єри і створюють емпатію без перекладу;

– лабораторія сучасної української опери «Opera aperta» звертається до інтелектуальної еліти й демонструє здатність українського мистецтва генерувати складні, концептуальні сенси, що позиціонують Україну як частину сучасного європейського інтелектуального простору. Її знакова вистава «Чорнобильдорф» Романа Григоріва та Іллі Разумейка [9] довела ефективність використання універсальних символів, зрозумілих глобальній аудиторії, зокрема Чорнобиля як метафори посткатастрофічного досвіду людства;

– мультидисциплінарний міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «GogolFest» функціонує як масштабна платформа співтворення – простір для міжнародних копродукцій, де Україна виступає рівноправним партнером, а не прохачем. Фестиваль свідомо відходить від позиції жертви, просуваючи образ професійної, сильної, креативної України, здатної продукувати сенси й надихати інших. Його діяльність у прифронтових містах, зокрема у Запоріжжі, водночас є актом внутрішньої культурної стійкості, що повертає громадам відчуття гідності, приналежності та майбутнього.

На противагу явищу «втоми від України», що цілеспрямовано культивується у міжнародному інформаційному просторі, незалежний театральний сектор сформував власну стратегію переходу від моделі «експорту культури» до моделі «спільного творення» (co-creation). Копродукції з європейськими інституціями, як у випадку мультидисциплінарного міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «GogolFest», дозволяють українським командам виходити з позиції прохача й утверджувати себе як рівноправних партнерів, які розділяють фінансові, організаційні та репутаційні ризики. Це

критично важливо в умовах нестабільного державного фінансування та обмежених ресурсів.

Водночас оцінка ефективності театральної культурної дипломатії виявила сутнісний парадокс: високий політичний і медійний резонанс не завжди конвертується у глибоке культурне розуміння. Це означає, що світ здебільшого знає Україну через війну, а не через культуру. Завдання театральної дипломатії – перетворити політичну солідарність на культурну повагу, засновану на художній якості, глибині змісту й довірі.

Ефективність культурної дипломатії при цьому стримують зовнішні виклики і внутрішні бар'єри.

Зовнішніми викликами є «втома від України», що призводить до зниження інтересу з боку європейських інституцій і скорочення фінансування, і толерантність до російських наративів, включно з фінансуванням «хороших росіян» і намаганнями представити агресора як жертву, що змушує витратити додаткові ресурси на етичну та комунікаційну контрдію.

Внутрішніми бар'єрами є радянська інституційна спадщина, яка підтримує інфраструктуру, а не компетенції (державне фінансування й досі «прив'язане» до «будівель», тоді як незалежні команди, що працюють з інноваційними форматами, залишаються без стабільної підтримки), і фрагментація управління та недостатня координація між державними і незалежними гравцями (Український інститут, який мав би виступати координатором культурної дипломатії, часто діє відокремлено, що знижує кумулятивний ефект української присутності у світі). На ефективність культурної дипломатії впливають і логістичні обмеження, зокрема пов'язані з виїздом за кордон артистів-чоловіків, що істотно зменшують міжнародні гастрольні можливості.

Для перетворення ситуативних успіхів театральної культурної дипломатії на довгострокову стратегічну силу необхідна інституційна реформа, яка інтегрує гнучкість незалежного сектору з ресурсами держави.

Щоб протидіяти «втомі від війни» та російським маніпуляціям, культурна дипломатія має перейти від апеляції до співчуття до формування образу України як сильного, сучасного і «крутого»

партнера. Така зміна нарративу вимагає тривірневої стратегії, що передбачає:

– ствердження постколоніальної ідентичності – створення освітніх програм і довідкових матеріалів для міжнародних культурних інституцій, які систематизують процес переатрибуції українських митців і сприяють закріпленню україноцентричної оптики у світовому дискурсі;

– підтримку – з позицій плюралізму і демократичності – сучасних, інноваційних і універсальних художніх форм (опера, пластичний театр, мультимедіа), що демонструють багатогранність української культури і заперечують її редукцію до етнографічного образу;

– свідоме фокусування на змістах, що передають життєстійкість, надію та майбутнє партнерство, замість постійної реакції на російську пропаганду (Стратегія «Світла і Мрії»).

Отже, театральна культурна дипломатія України в умовах російської агресії продемонструвала високу адаптивність, ефективність і глибокий гуманітарний потенціал. Вона не лише забезпечує міжнародну присутність України, але й виконує функцію захисту національної ідентичності, стаючи невід’ємною частиною системи безпеки. Водночас, щоб перетворити цю ситуативну ефективність на системний стратегічний успіх, необхідна інституційна реформа, яка синхронізує державні ресурси з гнучкістю та експортною якістю незалежного сектору. Тільки об’єднавши потенціал державних структур і незалежних ініціатив, Україна зможе перетворити свою культурну дипломатію на тривалий фактор міжнародної суб’єктності, довіри та післявоєнного відродження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 1612 пам’яток культурної спадщини та 2427 об’єктів культурної інфраструктури постраждали в Україні через російську агресію. *Міністерство культури України*. 07.11.2025. URL: <https://web.archive.org/web/20251230032336/https://mcsc.gov.ua/news/1612-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2427-ob/> (дата звернення: 20.11.2025).
2. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : Видавничий дім «АртЕк», 2019. 312 с.
3. Альянс культурної стійкості, Фонд спадщини та Team Europe: нові міжнародні інструменти для підтримки української культури.

Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру

Представництво України при Європейському Союзі. 11.07.2025. URL: <https://web.archive.org/web/20250805114006/https://ukraine-eu.mfa.gov.ua/news/alyans-kulturnoyi-stijkosti-fond-spadshchini-ta-team-europe-novi-mizhnarodni-instrumenti-dlya-pidtrimki-ukrayinskoji-kulturi> (дата звернення: 20.11.2025).

4. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії : Закон України від 21.03.2023 № 3005-IX : редакція від 30.08.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-20#Text> (дата звернення: 20.11.2025).

5. Мельничук Л. Деколонізація українського мистецтва та культурна дипломатія. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 54–64. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.7> (дата звернення: 20.11.2025).

6. Театр «Нафта». URL: <https://nafta.theater/> (дата звернення: 20.11.2025).

7. Opera aperta. URL: <https://opera-aperta.com.ua> (дата звернення: 20.11.2025).

8. ГОГОЛЬFEST. URL: <https://www.facebook.com/gogolfest.org> (дата звернення: 20.11.2025).

9. CHORNOBYLDORF. Archaeological opera. *Opera aperta*. URL: <https://opera-aperta.com.ua/operas/chornobyldorf-archaeological-opera/> (дата звернення: 20.11.2025).

Кісельовайте Крістіна Альбертівна,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Безгін Олексій Ігорович,

дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

МІЖНАРОДНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка є одним із найстаріших символів української сцени. Його історія – це історія національного театру як інституції, що пережила імперський радянський, пострадянський і сучасний етапи. Протягом другої половини ХХ століття театр багато в чому репрезентував державницьку модель драматичного мистецтва, де культурна функція поєднувалася з ідеологічною. Саме тому міжнародна діяльність театру тривалий час мала обмежений характер – переважно епізодичні гастролі, не стратегічні, а радше символічні.

У ХХІ столітті ситуація поступово змінюється. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка починає виходити з ролі «національного театрального моноліту» – інституції, що довгі роки відтворювала радше канонізовану традицію, ніж формувала нові театральні сенси – і стає майданчиком, відкритим до взаємодії зі світовою сценою. Ця трансформація не була раптовою, це не революція одного дня, а радше повільне розконсервовування, внутрішнє пробудження театру до діалогу, до переосмислення самого себе у глобальному контексті.

Одним із ключових факторів сучасної міжнародної впізнаваності театру стала режисерська естетика Івана Уривського – режисера молодого покоління, який працює в жанрі метафоричного,

пластичного, символічного театру, що апелює не лише до тексту, але до образу та емоційного поля глядача. Його роботи – зокрема «Калігула» [1] – стали своєрідною візитівкою театру за кордоном: це вже не «класична Україна», а Україна як сучасний мистецький суб'єкт, здатний говорити із західною аудиторією тією ж мовою експресії, але з власною інтонацією і власним болем.

Покази «Калігули» на міжнародних фестивалях у Сібіу (Румунія) у 2024 році [2] та в Дубліні (Ірландія) у 2025 році [3] демонструють важливий перехід Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка від комерційних гастролей до справжньої фестивальної репрезентації, адже участь у міжнародному театральному фестивалі – це не просто «приїхати та показати виставу», це бути включеним у ширший професійний діалог: бути оціненим, порівняним, розглянутим у контексті інших театральних форм Європи.

Важливо, що для міжнародної публіки вистава «Калігула» стала твором, який промовляє одразу на двох рівнях: естетичному та політичному. Європейські критики відзначали, що вистава Івана Уривського показує не стільки історичну постать Калігули, скільки архетипний образ тирана – безумства влади, що виривається за межі людяності. Це універсальна тема, але сьогодні вона наповнена новою конкретикою російської агресії, політики диктатури і мілітарної параної, травми суспільств війни. Тому вистава прочитується не просто як експресіоністська драма, а як політична алегорія, і європейський глядач сприймає її на глибшому рівні емпатії. Український театр перестає бути «екзотичним» – він стає репрезентантом країни, що перебуває в центрі європейської історії, країни, яка не просто «показує вистави», а говорить про сучасність через мистецькі форми.

Окремою лінією міжнародної діяльності Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка є гастрольні проекти, серед яких особливої уваги заслуговують постановки Івана Уривського «Конотопська відьма» [4] та «Макбет» [5]. Після успішного сезону в Україні «Конотопська відьма» отримала міжнародне продовження у форматі масштабного європейського туру. Театр анонсував покази цієї вистави у 2025–2026 роках у низці

міст із потужними українськими громадами: Варшаві, Лодзі, Кракові, Вроцлаві, Гданську (усі – Польща), Мюнхені (Німеччина), Цюриху (Швейцарія), Відні (Австрія), Лондоні (Велика Британія) та Дубліні. Так, наприклад, 12 травня 2025 року вистава була запланована до показу в Кракові, 15 травня – у Варшаві, далі – в Гданську та інших містах [6]. «Макбет» – інша знакова постановка Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка – також виходить на міжнародну гастрольну орбіту. 11 листопада 2025 року вистава була представлена у Варшаві [7]. Розширення гастрольної географії обох постановок свідчить про системну роботу театру над вибудовуванням стабільних каналів комунікації з українцями за кордоном, а також про зростаючий попит на українське театральне мистецтво в містах із великою емігрантською спільнотою.

Такі гастролі реалізують національно-комунікативну функцію театру. По-перше, вони підтримують культурний зв'язок із українськими громадами за кордоном, створюючи їм можливість не лише побачити театр рідною мовою, а й відчутти культурну приналежність, впізнавання і «домашність». По-друге, вони відповідають на зростаючий запит на автентичну українську культурну присутність, особливо у часи війни, коли потреба в культурній ідентичності в середовищі діаспори стає надзвичайно значущою. По-третє, гастрольні покази мають і практичний аспект – вони часто забезпечують додатковий дохід театру або сприяють благодійним ініціативам, спрямованим на допомогу українським військовим, волонтерським структурам чи внутрішньо переміщеним особам.

Втім, важливо зазначити, що гастрольна діяльність не є тотожною фестивальною чи дипломатичною репрезентацією. Гастролі, як правило, не передбачають глибокої художньої експертизи та участі театру в міжнародному професійному контексті: вистава не порівнюється з іншими у рамках спільної програми, її не супроводжує критичний обмін думками на рівні експертів, театрознавців чи кураторів, вона не включена до системи міжнародних театральних мереж і партнерств, її сприймають передусім глядачі, орієнтовані на культурну ностальгію, а не на художню новаторськість.

Додатково я хотіла б зазначити зі свого професійного досвіду спілкування в театральних колах Польщі (з менеджерами, продюсерами незалежних сцен, драматургами, а також колегами з міських театрів Кракова, Варшави і Вроцлава), що гастрольні покази «Конотопської відьми» і «Макбета» рідко орієнтовані на професійну польську театральну спільноту як на цільову аудиторію. У більшості випадків квитки реалізуються через українські діаспорні канали комунікації, що формує специфічну глядацьку структуру: переважають українці або особи, вже попередньо залучені до українського культурного поля. Власне, зі спілкування з польськими театрознавцями та діячами театального сектору, які я мала у професійних дискусіях під час візитів до Варшави, Кракова та Гданська, впливає спільне розуміння – ці покази сприймаються ними як комерційні гастролі, а не як події міжнародного культурного обміну чи репрезентації українського театру перед професійним середовищем.

Важливим індикатором цього є і цінова політика таких показів. Вартість квитків на гастрольні вистави Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка зазвичай є вищою від середньої вартості квитка у польських театрах – як державних, так і незалежних. Польський глядач, не пов'язаний із українською культурною спільнотою, часто не розглядає таку подію як частину свого театального ландшафту, тим більше – як частину критичного дискурсу чи сценічної традиції, що потребує професійного перегляду. Це підтверджує сприйняття таких показів як продукту, спрямованого передусім на емоційну ностальгію і культурну самоідентифікацію українців, а не на включення вистав у художній обмін між театральними школами.

У цьому контексті ми можемо побачити певний «замкнений контур комунікації»: вистави, створені українським театром, показують переважно українцям і сприймають як «український культурний продукт», а не як учасника ширшого європейського театального процесу. З одного боку, це виконує важливу соціокультурну місію – підтримку національної ідентичності в умовах діаспори. З іншого боку – обмежує потенціал гастролей як інструменту справжньої культурної дипломатії, адже взаємодія відбувається

в межах однієї етнокультурної аудиторії, а не між різними театральними традиціями. Таким чином, гастрольна діяльність має горизонтальний характер поширення: вона розширює аудиторію українського театру за рахунок географії і діаспори, але не формує вертикальних зв'язків зі світовими театральними інституціями, мережами чи естетичними школами.

Паралельно з гастрольними показами важливим вектором міжнародної діяльності Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка є його інституційна інтеграція у європейські професійні мережі та платформи. Членство у європейській театральній мережі Європейська театральна конвенція (European Theatre Convention, далі – ЕТС) [8] та приєднання до європейської театральної платформи Prospero New [9] означають перехід театру на якісно інший рівень взаємодії. Він не лише представляє себе на європейській сцені, але й бере участь у формуванні сучасного театрального дискурсу. Це включення в поле рішень і ресурсів, де визначаються стратегічні напрями розвитку європейського театру: фінансові механізми, нові естетичні практики, стратегії роботи з аудиторією, питання цифрового перформансу, інклюзії та мовної різноманітності в театрі.

Важливо підкреслити, що членство в ЕТС та Prospero New створює горизонт доступу до міжнародних інституцій – партнерських театрів, копродюсерів, режисерів, менеджерів, технічних фахівців, культурних аналітиків. Це не «запрошення на сцену», це запрошення до столу, де ведуться розмови про майбутнє театру в Європі. Такий рівень інтегрованості неможливо досягти лише гастрольними показами, він потребує інституційної відкритості, стратегічності та системної роботи.

Особливо активним міжнародне позиціонування українського театру стало після 2014 року, коли український культурний сектор вперше за довгі десятиліття почав артикулювати себе як суб'єктний і модерний. Саме в цей період український театр почав сприйматися не як «пострадянський», а як «європейський театр зі Східного фронтиру», що приносить важливу історію, чутливість і культурну перспективу.

Від початку повномасштабної війни у 2022 році цей процес радикально посилюється. Запит на українську культуру став не лише політичним чи гуманітарним, але і моральним. Європа хоче чути український голос – і театр став одним із найчіткіших та найавтентичніших посланців України. Не дипломатичною мовою, не протоколом, а мовою сцени: живих тіл, нервової системи тексту, співприсутності актора і глядача.

Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка в цьому контексті став своєрідним культурним вікном, через яке міжнародна аудиторія може побачити не лише українську драматургію і постановки, але й український досвід існування в час війни: травму, опір, гідність, самоусвідомлення. І якщо фестивальні покази створюють простір для професійного діалогу, то участь у міжнародних мережах і платформах створює простір для системного партнерства і спільного творення.

У цьому контексті можна сформулювати ключову аналітичну тезу: сьогодні Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка функціонує у двох міжнародних режимах – як інституція, що прагне участі в глобальному театральному дискурсі через фестивалі, мережі та платформи, і як культурний місток, що з'єднує Україну з її діаспорою через гастрольні тури. Перший режим – репрезентаційно-дипломатичний – реалізується через участь у фестивалях, співпрацю в межах ETC та Prospero New, копродукції, інституційну взаємодію, професійний обмін. Другий – національно-комунікативний (діаспорно-гастрольний) – реалізується через покази для українських громад за кордоном, подекуди із домішкою благодійних чи соціальних звернень. Такий двошаровий підхід робить театр гнучким у міжнародній діяльності: з одного боку він входить у поле європейської культурної дипломатії, а з іншого боку – зберігає емоційний зв'язок із мільйонами українців, що перебувають поза межами країни.

Важливо зазначити, що не будь-яка міжнародна активність автоматично стає культурною дипломатією. Гастролі виконують необхідну соціокультурну функцію, але не завжди сприяють художньому розвитку та справжній інтеграції театральної культури України в глобальний професійний контекст. Театр має усвідом-

лювати, в якому режимі він функціонує в кожен конкретний момент: чи представляє свою країну як творця нових мистецьких форм, чи як носія культурної спадщини, що підтримує зв'язок із власною спільнотою.

Водночас у контексті міжнародної діяльності важливо враховувати фінансові основи успіху Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Театр має найбільший бюджет серед українських драматичних інституцій, що значною мірою формується за рахунок державного фінансування, але доповнюється також співпрацею з приватними донорами та бізнес-партнерами. Такий фінансовий ресурс дозволяє театру реалізовувати постановки високої технологічності та художньої складності, запрошувати великий акторський склад, використовувати насичені сценографічні рішення та сучасні засоби сценічної техніки. Це ставить його у більш конкурентну позицію порівняно з іншими українськими театрами, які часто працюють у межах значно скромніших бюджетів та обмежених технічних можливостей.

В умовах обмежених ресурсів більшості державних театрів України Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка опиняється в унікальній позиції: він може дозволити собі зберігати масштаб «національної сцени», але водночас – експериментувати на межі з новими формами сценічності, що потребують як нових естетик, так і нових структур виробництва. Це стає важливим фактором його міжнародної видимості, адже сучасний європейський театр давно функціонує в полі складної сценографії, мультимедійних інтеграцій, роботи з лазерним світлом, відеомепінгом тощо.

Це також впливає на привабливість театру як партнера: європейські інституції, які працюють у високобюджетному культурному секторі, охочіше співпрацюють із театром, що може забезпечити не лише креативну, але й технічну відповідність до стандартів міжнародної сцени. Таким чином, фінансова спроможність Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка виступає структурним чинником. Вона дозволяє театру бути не «екзотичним гостем зі Сходу», а конкурентним гравцем на полі загальноєвропейської сценічної культури.

Однак цей чинник відкриває і важливе аналітичне питання: міжнародна видимість театру – це наслідок художньої якості, стратегічного менеджменту чи просто фінансової переваги? У професійних колах часом звучать запитання: чи може театр, який має фінансовий ресурс, швидше отримати доступ до європейських мереж, ніж театри, які мають мистецький потенціал, але не мають інституційного бюджету? Це питання – не про конкуренцію, а про структурну нерівність у культурному полі, яка стає інституційною реальністю пострадянських країн.

У будь-якому разі очевидно, що саме поєднання менеджерської волі, фінансових ресурсів і здатності адаптуватися до європейських моделей стало однією з ключових причин, чому Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка сьогодні виступає одним з центрів міжнародної видимості українського театру. Важливим чинником трансформації театру також стала режисерська присутність Івана Уривського та Давида Петросяна, запрошених у період модернізації репертуару за керівництва Михайла Захаревича. Їх естетика – більш тілесна, більш образна, менш текстоцентрична – ввела в театр нову сценографічну мову і зрештою змінила позиціонування театру у фестивальному полі.

Окремо слід звернути увагу на співпрацю з іноземними режисерами, яку Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка почав розбудовувати за керівництва Євгена Нищука. Першою такою спробою стала співпраця з литовським режисером Йокубасом Бразісом, який поставив «Прометея закутого» [10]. Це була не традиційна репертуарна робота, а експериментальний сценічний жест: вистава працювала з міфом, тілесністю, сценічною пластикою та символічним напруженням. Вона різьчила від решти репертуару театру, звичного до психологічного реалізму і літературоцентричної традиції. Те, що ця вистава проіснувала у репертуарі хоч і лише один сезон, вже є свідченням відкритості театру до спроб виходу за межі власної звичної естетики.

Другим важливим прикладом співпраці стала робота з литовським режисером Андріусом Дарелою, який у 2024 році працював над постановкою за мотивами п'єси «Закут» Миколи Куліша [11]. Андріус Дарела привніс у процес репетицій практики докумен-

тального театру, елементи брехтівської відчуженої гри, фізичну дію як основу драматургічного висловлювання, а також методи колективної розробки сценічних рішень. Його режисерський підхід – неklasичний, аналітичний, концептуальний – вимагав від акторів зміни акторської природи: від «переживання» – до «дії», від психологізму – до структури, від емоційної мотивації – до інтелектуальної партитури.

Ця режисерська спроба виявилася менш успішною: вистава була знята ще до прем'єри. Причиною став конфлікт між запропонованою моделлю роботи і сформованими акторськими навичками і театральними традиціями трупі. Актори вголос заявляли: «Це не наш театр». Ця фраза – не лише емоційна реакція, але й культурна теза. Вона означає: «ми маємо усталену методологію гри», «ми не готові змінювати акторську природу», «ми не приймаємо систему, де актор – не носій емоції, а носій структури».

Цей випадок має надзвичайну цінність для аналітичного дослідження. Він виявляє приховане напруження між прагненням театру бути міжнародним на рівні декларування і неспроможністю змінитися на рівні внутрішньої практики. Якщо успішні фестивальні покази демонструють зовнішню міжнародну суб'єктність, то провал співпраці з Андріусом Дарелою оголює внутрішні інституційні бар'єри: закостенілість акторської школи, відсутність досвіду роботи в умовах міжнародних режисерських методів, домінування традиційного «репертуарного мислення», невміння структурувати процес співпраці так, щоб театр адаптувався до роботи іноземного режисера, а не навпаки.

Це показовий парадокс: театр може виконувати функцію «представника української культури» назовні, але не завжди здатен прийняти вплив інших культур всередині себе. А тому кейс Андріуса Дарели – це не просто «невдала постановка», а важливий симптом моменту переходу, коли інституція стоїть між двома парадигмами: традиційним академічним театром і європейською лабораторією сценічного мислення.

Аналіз міжнародної діяльності Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка демонструє складний, багатоплановий процес інституційної трансформації. Театр, що дов-

гий час був носієм канонізованої традиції та функціонував у ролі державної культурної інституції з переважно символічною міжнародною присутністю, сьогодні поступово перетворюється на учасника глобального театрального обміну. Міжнародна видимість театру формується через фестивальну репрезентацію, інституційну інтеграцію (ЕТС, Prospero New), комунікацію з діаспорою та режисерські експерименти.

Водночас зовнішні прояви міжнародності не завжди супроводжуються внутрішньою готовністю до методологічних змін. Театр демонструє амбіцію бути суб'єктом європейської театральної культури, але водночас зберігає ознаки репертуарного академічного театру з жорстко закріпленими акторськими практиками і виробничими традиціями. Естетичні прориви (вистави Івана Уривського, Давида Петросяна) співіснують із внутрішнім опором до зміни професійних процесів (кейс Андріуса Дарели).

Сьогодні Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка функціонує, умовно кажучи, на двох рівнях: як представник України у міжнародному контексті, створюючи образ країни як сучасного культурного суб'єкта, і як носій внутрішньої традиції, що все ще шукає шлях до повної інтеграції в нові режисерські та методологічні форми. Таким чином, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка перебуває у стані культурного переходу: між старою моделлю «національного академічного театру» та новою моделлю відкритої європейської інституції, здатної не лише репрезентувати українську культуру, але й жити її через обмін, діалог і взаємні впливи. Саме ця динамічна нестабільність – проміжність, плинність, частково незавершеність – і є найхарактернішою рисою сучасного етапу його міжнародного розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калігула. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/performances/kaligula> (дата звернення: 27.11.2025).
2. Франківці на Міжнародному театральному фестивалі у Сибіу! *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/news/frankivci-na-miznarodnomu-teatralnomu-festivali-u-sibiu-uk> (дата звернення: 27.11.2025).

3. Caligula. *Dublin Theatre Festival*. URL: <https://dublintheatrefestival.ie/event/caligula/> (дата звернення: 27.11.2025).
4. Конотопська відьма. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/performances/konotopska-vidma> (дата звернення: 27.11.2025).
5. Макбет. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/performances/makbet> (дата звернення: 27.11.2025).
6. Kravtsova D. До Польщі їде театр Франка з найвідомішою виставою «Конотопська відьма». *In Poland*. 26.04.2025. URL: <https://web.archive.org/web/20250514053257/https://inpoland.net.pl/novosti/dopolshhi-%D1%97de-teatr-franka-z-najjvidomishoyu-vistavoyu-konotopska-vidma/> (дата звернення: 27.11.2025).
7. Міжнародна прем'єра: театр Франка представив «Макбет» режисера Івана Уривського у Польщі. *Міністерство культури України*. 16.11.2025. URL: <https://web.archive.org/web/20251122095044/https://mcsc.gov.ua/news/mizhnarodna-premyera-teatr-franka-predstavyy-makbet-rezhysera-ivana-uryvskogo-u-polshhi/> (дата звернення: 27.11.2025).
8. Театр Франка член Європейської театральної конвенції. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/news/teatr-franka-clen-jevropejskoji-teatralnoyi-konvenciyi-uk> (дата звернення: 27.11.2025).
9. Лисичкіна Л. Театр Франка приєднався до Європейської театральної платформи. *Big Kyiv*. 13.02.2025. URL: <https://bigkyiv.com.ua/teatr-franka-pryyednavsya-do-jevropejskoji-teatralnoyi-platfomu/> (дата звернення: 27.11.2025).
10. Прометей закутий. *Театр Франка*. URL: <https://ft.org.ua/performances/prometei-zakutii> (дата звернення: 27.11.2025).
11. Лисичкіна Л. Литовець у театрі Франка готує прем'єру за мотивами п'єси Миколи Куліша. *Big Kyiv*. 01.11.2024. URL: <https://bigkyiv.com.ua/lytovecz-u-teatri-franka-gotuye-premyeru-za-motyvyamy-pyesy-mykoly-kulisha/> (дата звернення: 27.11.2025).

Шевченко Олександр Петрович,

здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Безгін Олексій Ігорович,

дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

ВПЛИВ АКТУАЛЬНИХ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ УМОВ НА ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРІВ КИЄВА

Театральна сфера Києва функціонує як складна, динамічна й багатокомпонентна система, що поєднує культурну традицію, сучасні управлінські підходи та інноваційні творчі стратегії. Вона виступає важливим соціокультурним середовищем, у межах якого різні театральні інституції виконують культуротворчу, просвітницьку, комунікативну та соціальну функції. Її структура охоплює державні театри, комунальні театри і незалежні колективи, творчі платформи, експериментальні сцени і камерні простори, що забезпечує значну різноманітність художніх форм та організаційних моделей.

Суспільно-політичні умови, в яких опинилися театри Києва після початку повномасштабної війни, визначили абсолютно новий формат їхньої організації та функціонування. Театри були змушені працювати в умовах підвищеної небезпеки, обмеженого фінансування, нестабільного графіка, психологічного тиску на колективи і зміни культурних потреб аудиторії. Це перетворило їх діяльність на поєднання творчої практики, кризового менеджменту та соціальної роботи.

Одним із ключових чинників впливу війни стала необхідність створення безпечних умов для глядачів і працівників. Більшість театрів адаптували свої приміщення до вимог воєнного часу: облаштували укриття, перенесли вистави у підземні простори, впроваджували нові правила евакуації. Порушення стабільності графіків, постійні повітряні тривоги та ризик обстрілів змушували

адміністрації театрів переходити до гнучкого планування та оперативного коригування розкладу. Такі умови потребували від колективів високої мобільності, дисципліни і вміння швидко ухвалювати рішення.

Війна також суттєво вплинула на репертуарну політику київських театрів. З одного боку, зменшення фінансових можливостей, обмеження на масштабні постановки та скорочення виробничих ресурсів змусили театри шукати камерні формати, мінімізувати сценографію та оновлювати підходи до підготовки вистав. З іншого боку, саме в цей період виник підвищений запит на постановки, що осмислюють національну ідентичність, історичну пам'ять, досвід війни і теми людської стійкості. У репертуарах театрів з'явилися документальні вистави, вербатіми, драматургія, побудована на реальних історіях очевидців, а також сценічні читки сучасних українських текстів. Такі проекти стали формою культурного опору та переосмислення спільного досвіду.

Кадрова структура театрів також зазнала глибоких змін. Частина працівників була мобілізована, частина евакуювалася або змінила місце проживання. Це спричинило кадрові прогалини, які театри компенсували залученням молодих акторів, запрошених постановників і реалізацією гнучких моделей зайнятості. Практика колаборації з незалежними митцями і студентами закладів вищої мистецької освіти стала одним із важливих інструментів підтримання безперервності творчого процесу. Водночас театральні колективи зіштовхнулися з необхідністю забезпечення психологічної підтримки артистів і технічних працівників, адже тривала емоційна напруга та робота в умовах ризику суттєво впливали на їхній психоемоційний стан.

Змінився також характер взаємодії театрів з аудиторією. У перші місяці війни глядацька активність різко знизилась, однак згодом театри знову стали простором емоційного відновлення, підтримки та комунікації. Глядач приходив не лише за мистецьким досвідом, а й за відчуттям спільності та психологічного полегшення. Це зумовило появу спеціальних показів для військових, переселенців, волонтерів, а також благодійних вистав на підтримку Збройних сил України і постраждалих. Театри активно брали участь у волонтер-

ських ініціативах: організовували збори коштів, проводили мистецькі акції, передавали частину доходу на гуманітарні потреби.

Суттєвим чинником впливу суспільно-політичної ситуації стало загострення питання фінансування культурних інституцій. Значна частина бюджетних коштів була перерозподілена на потреби оборони і соціального забезпечення, що зменшило стабільність фінансових надходжень театрів. Це змусило їх активніше залучати додаткові ресурси (брати участь у грантових програмах, взаємодіяти з меценатами і міжнародними культурними фондами, реалізовувати партнерські проекти), а також розширювати власну комерційну діяльність. Київські театри почали використовувати онлайн-трансляції, мобільні формати вистав і гостьові майданчики як нові способи забезпечення фінансової підтримки і творчого розвитку.

Міжнародний вимір діяльності театрів у період війни набув особливого значення. Зросла кількість копродукцій, закордонних гастролей, участі у міжнародних фестивалях і благодійних проєктах. Українські митці стали активними культурними дипломатами, презентуючи за кордоном твори, присвячені війні, національній культурі та стійкості українців. Міжнародні партнери, у свою чергу, підтримували українські театри матеріально й організаційно, сприяли резиденціям і творчим обмінам, що стало важливим ресурсом для виживання інституцій.

У підсумку, суспільно-політичні умови воєнного часу не лише ускладнили діяльність київських театрів, але й сприяли появі нових практик, форм роботи та стратегічних підходів. Театри адаптувалися до небезпеки, змінили внутрішню структуру, оновили репертуар і розширили свою соціальну місію. Війна стала катализатором трансформацій, що визначили нову роль театральних інституцій у житті столиці. Сьогодні театри Києва не лише продовжують функціонувати в умовах війни, але й підтримують культурний фронт, утверджують українську ідентичність та сприяють емоційному відновленню населення. Їхня діяльність є прикладом ефективної адаптації культурних інституцій до надзвичайних обставин і свідчить про потенціал подальшого розвитку навіть у кризових умовах.

Трофименко Іван Володимирович,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Білан Василь Вікторович,

доцент, заслужений працівник культури України

КИЇВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР НА ПЕЧЕРСЬКУ СЬОГОДНІ. ОСОБИСТИЙ ПОГЛЯД

Київський академічний театр на Печерську є унікальним культурним інститутом, який понад два десятиліття активно формує сучасну театральну сцену України, поєднуючи класичну традицію та інноваційні практики. Театр системно підтримує молодих українських драматургів і режисерів, впроваджує мультимедійні, інтерактивні та музично-поетичні елементи, що дозволяє створювати унікальні художні проекти, актуальні для сучасного глядача.

Постановки Київського академічного театру на Печерську, такі як «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко (цикл коротких історій на фоні війни, режисери Олександр Крижанівський, Ігор Рубашкін) [1], «Камінний господар» Лесі Українки (вистава, створена на основі пошуково-експериментального проекту, режисерка Ольга Ларіна) [2], «Привид в обладунку» (вистава за мангою Масамуне Сіро, режисер Дмитро Захоженко) [3], демонструють здатність театру не лише відображати соціальні та культурні проблеми, а й формувати нові естетичні стандарти української театральної сцени.

Міжнародна діяльність Київського академічного театру на Печерську підтверджує його активну інтеграцію у глобальний культурний простір. Партнерства з Гете-Інститутом, Шведським інститутом, культурними центрами при посольствах та іншими міжнародними організаціями дозволяють театру реалізовувати копродукційні проекти, брати участь у фестивалях і навчальних програмах, обмінюватися досвідом із європейськими театральними колективами. Це сприяє підвищенню професійного рівня колективу та розвитку української театральної школи на міжнародному рівні.

Моя особиста історія відносин з Київським академічним театром на Печерську є не просто етапом професійного становлення актора, а й глибоким внутрішнім шляхом, який визначив моє розуміння сцени, акторської відповідальності та місії сучасного театру. Потрапивши до театру вперше, я не здогадувався, наскільки стрімко та органічно він стане частиною мого життя, творчої ідентичності та щоденної праці.

Моє знайомство з Київським академічним театром на Печерську розпочалося з участі в разових ролях. Я був запрошений до роботи над двома виставами режисерки Олени Лазовіч – «Соломія» [4] та «Твій хтось» [5]. Саме ці вистави стали точкою входу в театральний колектив, відкривши переді мною новий професійний простір.

Період репетицій був насиченим, відповідальним і водночас натхненним. Я прагнув максимально відповідати рівню театру, «вписатися» в його художній формат, знайти контакт із партнерами по сцені та зрозуміти стиль режисера. Ці постановки дали мені можливість проявити власний акторський потенціал. У вересні 2024 року відбулися мої прем'єри в обох виставах. Для мене це були не просто перші виходи на сцену Київського академічного театру на Печерську – це були мої перші справжні кроки у професійній трупі.

Після перших успішних ролей і стабільної співпраці мені було запропоновано увійти до штату театру. 1 січня 2025 року я офіційно став частиною колективу – і це рішення стало важливим підтвердженням того, що моя робота, моя старанність і професійний підхід були помічені та оцінені.

Вступ до штату театру відкрив переді мною нові можливості: стабільну зайнятість, збільшення ролей, участь у репертуарних виставах і включеність у довгострокові художні плани театру. Водночас це означало й більшу відповідальність: участь у репетиціях, фестивальных проєктах, гастрольних поїздках, внутрішніх творчих подіях.

Протягом наступного року мій репертуар суттєво розширився. Я почав брати участь у низці вистав, що входять до постійної афіші театру, зокрема:

– «Гамлет» Вільяма Шекспіра (режисери Ольга Ларіна, Денис Мартинов) [6], де мені довелося працювати в інтенсивному драматичному жанрі, вивчаючи психологічні нюанси класичного тексту;

– «Лінівів та ніжні» (вірші Юрія Іздрика у постановці Ольги Ларіної) [7] – вистава, яка вимагала зовсім іншого акторського темпоритму та пластичної свободи;

– «Пінокіо, або Історія про те, як стати людиною» Карло Коллоді (режисерка Олена Лазовіч) [8], де я виконую головну роль – образ, який поєднує казковість, фізичний театр, комедійну динаміку та емоційну відкритість;

– «Salida Cruzada – 8 кроків танго» (режисерка Олена Лазовіч) [9] – постановка, що розкриває тему людської чуттєвості, партнерства та внутрішніх трансформацій;

– «Пеппі» (режисерка Олена Лазовіч) [10] – вистава, спрямована на дитячу аудиторію, що вимагає особливої енергетики, гри та щирості.

Кожна з цих ролей стала для мене новою точкою росту, можливістю розширити акторський діапазон і навчитися працювати у різних жанрах – від психологічної драми до музично-пластичної вистави.

За два роки своєї роботи в Київському академічному театрі на Печерську я став частиною активного творчого процесу. Ми регулярно беремо участь у фестивалях, де презентуємо наші вистави професійним журі та новій аудиторії. Такі поїздки формують особливий командний дух, відкривають нові культурні контексти, дозволяють порівняти власну роботу з роботою інших театрів.

Гастролі також стали важливою частиною моєї діяльності. Вони вимагають мобільності, дисципліни і вміння адаптуватися до будь-яких умов – нових сцен, технічних можливостей, глядацьких залів. Саме в таких поїздках особливо відчувається сила театрального колективу та єдність акторів.

Для мене Київський академічний театр на Печерську – це простір постійного пошуку, діалогу та внутрішнього руху. За час роботи в трупі я відчув, що став частиною живого організму, де кожен має свою роль і відповідальність. Театр став місцем, де я можу розвиватися, експериментувати, вдосконалювати техніку та

втілювати нові образи. Я вдячний за можливість бути частиною команди, яка створює не лише вистави, а й атмосферу довіри, підтримки та творчої сміливості.

Прогнозуючи подальший розвиток Київського академічного театру на Печерську, можна стверджувати, що його стратегічна орієнтація на поєднання класики та інновацій, розширення міжнародних партнерств та інтеграцію новітніх технологій забезпечить подальше зростання популярності, підвищення професійного рівня колективу та зміцнення його позицій як провідного культурного центру Києва. Очікується, що театр продовжить активну роботу з молодими драматургами, експериментальними режисерами і художниками, що дозволить формувати нові театральні форми, актуальні для сучасного глядача, та забезпечить стійке функціонування і розвиток у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Я, війна і пластикова граната. *Театр на Печерську*. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/istoriya/ya-vijna-i-plastikova-granata> (дата звернення: 27.11.2025).
2. Камінний господар. *Театр на Печерську*. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/kaminnyj-gospodar> (дата звернення: 27.11.2025).
3. Привид в обладунку. *Театр на Печерську*. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/istoriya/premera!-privid-v-obladunku> (дата звернення: 27.11.2025).
4. Соломія. *Театр на Печерську*. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/solomiya> (дата звернення: 27.11.2025).
5. Твій хтось. *Театр на Печерську*. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/tvii-khtos> (дата звернення: 27.11.2025).
6. Гамлет. *Театр на Печерську*. URL: https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/hamlet_ua (дата звернення: 27.11.2025).
7. Лінії та ніжні. *Театр на Печерську*. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/linivi-ta-nizhni> (дата звернення: 27.11.2025).
8. Пінокіо, або Історія про те, як стати людиною. *Театр на Печерську*. URL:

<https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/Pinokkio> (дата звернення: 27.11.2025).

9. Salida Cruzada – 8 кроків танго. *Театр на Печерську*. URL:

<https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/salida-cruzada-8-shagov-tango> (дата звернення: 27.11.2025).

10. Пеппі. *Театр на Печерську*. URL:

<https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/repertuar1/peppi> (дата звернення: 27.11.2025).

Ткач Мирослава Федорівна,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Білан Василь Вікторович,
доцент, заслужений працівник культури України

ЕКОНОМІЧНА СИТУАЦІЯ ТЕАТРІВ ОДЕСИ У 2022–2025 РОКАХ

Театри Одеси істотно відрізняються за профілем, масштабом і формою підпорядкування, що визначало нюанси їхніх фінансово-економічних траєкторій у 2022–2025 роках. Одеський національний академічний театр опери та балету мав найбільший бюджет і витрати та отримував прямі трансферти з державного бюджету, тоді як інші театри – Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного, Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. С. Василька, Одеський обласний академічний драматичний театр, Одеський театр юного глядача й Одеський академічний обласний театр ляльок – фінансувалися переважно з обласного бюджету Одеської області. Відповідно їхні доходи й витрати реагували на воєнну кризу по-різному.

Одеський національний академічний театр опери та балету у 2022 році пережив найбільш глибоке падіння власних доходів, а у 2023 році так і не повернувся до показників 2021 року. Причин кілька: велика місткість залу, яку неможливо заповнювати на 100% через обмеження безпеки, зникнення потоку іноземних туристів, конкуренція з іншими видами дозвілля. Водночас театр залишається лідером серед одеських театрів за обсягом фінансування: понад 200 млн грн щороку надходять із державного бюджету і гарантують базову життєздатність закладу [1]. Чистий дохід Одеського національного академічного театру опери та балету від реалізації (квитки та інші платні послуги) у 2023 році перевищив 21 млн грн, але це все ще менше, ніж 25 млн грн у 2021 році. Для порівняння, київський Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка в 2023 році отримав понад 53 млн грн

власних надходжень, встановивши рекорд [1]. Це підкреслює, що саме прифронтова Одеса працює в складніших умовах.

Серед комунальних театрів найбільш потужним за бюджетом є Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного. Він має найбільший серед комунальних театрів Одеси штат (347 працівників) та одну з найбільших у місті сцен, що обумовлює суттєві витрати. У 2022 році театр заробив лише 5,75 млн грн, проте вже у 2023 році його власні доходи зросли до 14,62 млн грн – один з найкращих результатів серед комунальних театрів України [2]. За показниками чистого доходу у 2023 році Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного увійшов до топ-5 найприбутковіших комунальних театрів України [1]. Такий успіх пояснюється привабливістю жанру (оперета, мюзикл, розважальні програми, що особливо потрібні як «віддушину» в умовах війни) і активною гастрольно-концертною діяльністю у 2023 році. При цьому бюджетне фінансування залишається значним – близько 56 млн грн у 2023 році [1]. Загалом, у структурі бюджету Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного частка власних надходжень не перевищує чверті, решта – трансферти. Це означає, що навіть за умов успішного повернення глядача театр зберігає високу залежність від бюджетного фінансування.

Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. С. Василька продемонстрував особливо динамічне зростання: власні доходи піднялися з 1,55 млн грн у 2022 році до 4,49 млн грн у 2023 році, тобто зросли майже утричі. У 2024 році рівень доходу дещо стабілізувався (близько 4,37 млн грн) [3]. Театр став ключовим майданчиком української драматургії на півдні країни, а посилення інтересу саме до україномовного репертуару в Одесі сприяло такій фінансовій динаміці. Важливо й те, що колектив активно користувався грантовими інструментами (отримуючи, зокрема, підтримку на постановки сучасних п'єс про війну) і здійснював камерні гастрольні поїздки до сусідніх регіонів. Штат театру дещо скоротився (з 242 у 2022 році до 240 осіб у 2023 році), натомість середня заробітна плата зросла (з близько 6 тис. грн до 9 тис. грн) [3]. У 2024 році Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. С. Василька скоротив штат до 223 осіб, пе-

редусім за рахунок адміністративного і допоміжного персоналу, що відображає переорієнтацію на меншу, але краще оплачувану команду. Водночас обласний бюджет Одеської області залишається ключовим джерелом утримання театру, покриваючи понад дві третини його витрат. Через це заклад не може існувати без бюджетного фінансування, однак при цьому в 2022–2023 роках не мав збитків (його чистий фінансовий результат був нульовим), що свідчить про виважене управління.

Одеський обласний академічний російський драматичний театр війна змусила до радикальної трансформації. Уже в березні 2022 року колектив прийняв рішення відмовитися від слова «російський» у назві, а репертуар перевести на українські та світові тексти; офіційно нову назву Одеська обласна рада затвердила у червні 2022 року. Театр, який раніше орієнтувався на російськомовну аудиторію, змушений був шукати нову ідентичність і глядача. Незважаючи на це, у 2022 році він продовжував грати окремі вистави в укриттях, адаптуючи поставлені до війни роботи. Фінансово Одеський обласний академічний драматичний театр відчув серйозний спад: дохід знизився до 1,48 млн грн (проти 3,64 млн грн у 2021 році). Але у 2023 році показник зріс до 2,78 млн грн, а у 2024 році сягнув 3,14 млн грн, майже зрівнявшись із довоєнним рівнем [4]. Театр організаційно функціонує як комунальне підприємство, що дає йому ширші можливості в господарській діяльності. У 2023 році він показав невеликий чистий прибуток 114 тис. грн. Штат театру зменшився з 186 осіб у 2021 році до 165 осіб у 2023 році, що також знизило витрати на оплату праці [4]. Обсяги бюджетного фінансування залишаються значущими, але театр демонструє тенденцію до поступового посилення власної фінансової стійкості в новому форматі.

Одеський театр юного глядача й Одеський академічний обласний театр ляльок порівняно невеликі за масштабом, але соціально важливі, спрямовані на дитячу аудиторію. Їхній економічний профіль має свої особливості. Одеський театр юного глядача у 2022 році заробив 1,03 млн грн, у 2023 році – вже 2 млн грн, а у 2024 році – 2,62 млн грн. Тобто вже у 2023 році показник перевищив довоєнні 1,53 млн грн (2021) [5]. Це можна пов'язати з тим, що сім'ї

з дітьми активно шукали можливості для емоційного розвантаження, а театральні вистави стали одним з доступних інструментів такої підтримки. Театр проводив виїзні покази в громадах Одещини, де були скупчення переселенців, що додатково розширювало аудиторію. За звітністю, Одеський академічний обласний театр ляльок у 2022–2023 роках мав сумарний дохід на рівні 17,7–18,66 млн грн на рік, проте треба враховувати бухгалтерську специфіку: до цієї суми входять як фінансування з обласного бюджету Одеської області, так і власні надходження [6]. Реальні касові збори театру становили 1,03–1,55 млн грн на рік. Штат Одеського академічного обласного театру ляльок зменшився зі 100 осіб у 2022 році до 94 у 2024 році. Водночас заклад розвивав нові формати: наприклад, вистави для дітей-переселенців. У такий спосіб театри, спрямовані на дитячу аудиторію, попри невеликі власні доходи, зберегли стабільність.

У підсумку, до кінця 2023 року всі одеські театри вистояли економічно: жоден не був закритий чи законсервований. Одеський національний академічний театр опери та балету, хоч і залишається найбільш дотаційним і залежним від держави, має стратегічне значення й отримує відповідне пріоритетне фінансування. Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного завдяки гнучкій репертуарній політиці увійшов до лідерів за темпами зростання. Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. С. Василька продемонстрував, що ставка на національний репертуар може бути успішною не лише культурно, а й фінансово. Одеський обласний академічний драматичний театр, який відмовився від російської ідентичності, пройшов складну трансформацію й поступово стабілізував свої показники. Театри, спрямовані на дитячу аудиторію, залишилися важливою соціальною інфраструктурою, яку влада свідомо оберігала навіть у найважчі періоди.

Війна вплинула й на те, як саме театри формують та розподіляють свої бюджети. Якщо до 2022 року одеські театри повільно рухалися в бік збільшення частки власних надходжень (від продажу квитків, оренди, спонсорства) та інвестицій у розвиток (нові пос-

тановки, оновлення техніки, маркетинг), то у 2022–2023 роках бюджетна модель стала максимальною «оборонною».

Найпомітнішою, як на мене, стала зміна внутрішньої структури витрат: усе більше грошей йде не на розвиток, а на «утримання системи». Аналіз показує, що основна маса бюджетних коштів спрямовується на фонд оплати праці, податки й соціальні внески. Інвестиції в оновлення основних засобів практично «заморожені». Нинішню модель витрат можна охарактеризувати як режим, головне завдання якого – зберегти колектив і мінімальну працездатність інституції.

Водночас з огляду на воєнні реалії у витратах з'явився новий напрям – облаштування укриттів: закупівля стільців, запасів води, засобів зв'язку, що раніше не входило в стандартну структуру бюджету. Суттєво зменшилися видатки на гастролі в межах країни за рахунок бюджету – тепер гастрольні поїздки здебільшого відбувалися за кошт приймаючих сторін або за власні доходи театру. Реклама й PR у 2022 році також були зведені до мінімуму: театри поклалися на безкоштовне інформування через соціальні мережі та медіа, які й так активно висвітлювали тему культури під час війни.

Відчутно змінилася й структура доходів театрів. У 2022 році частка позабюджетних надходжень різко скоротилася, особливо в перші місяці, коли покази фактично не відбувалися. Тоді в загальному фінансовому «кошику» театрів домінувало саме бюджетне фінансування. Згодом у структурі доходів з'явився відносно новий компонент – гранти і благодійні внески. Раніше вони мали епізодичний характер, а з 2022 року для деяких театрів стали помітною частиною фінансового «коктейлю».

Певною мірою переформатувалися й доходи від прокату репертуару. Якщо до 2022 року найбільші доходи забезпечували масштабні новорічні проекти, корпоративні заходи, оренда залів під приватні події, то в умовах війни «касовими» подіями дедалі частіше ставали прем'єри вистав про війну, благодійні концерти, програми з виразним суспільно-політичним змістом. Глядач, на мою думку, був готовий платити саме за емоційно важливий і символічно насичений контент. У низці театрів це призвело до

зростання середньої фактичної ціни квитка, але при цьому держава й далі компенсує різницю між реальною собівартістю й доступною для відвідувача ціною. За оцінками Forbes, у столичному Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка фактична собівартість одного місця становить близько 1500 грн, тоді як глядач платить суттєво менше [7]; подібна логіка працює й в Одесі: реальні витрати на одне місце в Одеському національному академічному театрі опери та балету чи Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного зросли, але квитки намагаються утримувати в діапазоні приблизно 200–500 грн. Решту покриває бюджет, фактично дотуючи можливість глядача відвідувати театр.

Узагальнюючи, структурні зміни в економічній ситуації театрів Одеси у 2022–2025 роках можна описати формулою «більше грошей на людей, менше – на стіни й декорації». Бюджети театрів максимально переорієнтувалися на збереження кадрового потенціалу й базових функцій, тоді як розвиток, оновлення інфраструктури та ризикові творчі експерименти відкладені до стабільніших часів. Водночас заклади опанували нові джерела фінансування – грантові, благодійні, партнерські, що в перспективі може стати основою для більш стійкої, диверсифікованої моделі фінансування театральної галузі у післявоєнний період.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Культура на часі: що з доходами українських театрів на другий рік війни? *УС.Market*. 23.04.2024. URL: <https://blog.youcontrol.market/kultura-na-chasidokhodi-ukrayinskih-tieatriv-znachno-zrosli-na-drughii-rik-viini/> (дата звернення: 27.11.2025).
2. 02224838 – КУ «ОАТМК ІМ. ВОДЯНОГО». *Опендатабот*. URL: <https://opendatabot.ua/c/02224838> (дата звернення: 27.11.2025).
3. 02224867 – КУ «ОДЕСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. В. С. ВАСИЛЬКА». *Опендатабот*. URL: <https://opendatabot.ua/c/02224867> (дата звернення: 27.11.2025).
4. 02224821 – КП «ООАДТ». *Опендатабот*. URL: <https://opendatabot.ua/c/02224821> (дата звернення: 27.11.2025).
5. 02224790 – КУ «ОАТЮГ». *Опендатабот*. URL: <https://opendatabot.ua/c/02224790> (дата звернення: 27.11.2025).

6. 02224809 – КЗ «ОДЕСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОБЛАСНИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК». *Опендатабот*. URL: <https://opendatabot.ua/c/02224809> (дата звернення: 27.11.2025).

7. Карманська Ю. Чари «Конотопської відьми». В українському театрі – новий хіт із аншлагами вісім місяців поспіль і 32,1 млн переглядів у TikTok. Скільки заробила вистава. *Forbes*. 06.12.2023. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/chari-konotopskoi-vidmi-v-ukrainskomu-teatri-noviy-khit-iz-anshlagami-8-misyatsiv-pospil-i-321-mln-pereglyadiv-u-tiktok-skilki-zarobila-vistava-06122023-17694> (дата звернення: 27.11.2025).

Самойленко Євгенія Андріївна,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Безгін Олексій Ігорович,

дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНО-МУЗИЧНОГО КОЛЕКТИВУ «SCHMALGAUZEN»

Гурт «Schmalgauzen» – це унікальний український театральномузичний колектив, що поєднує жанри поп, джаз, театр, кабаре, перформанс і шансоньє. Його особливість полягає у синтезі музичної та театральної майстерності: учасники одночасно виконують складні музичні композиції та розкривають драматургічні елементи сценічної дії. Концептуально гурт позиціонує себе як постмодерний арт-колектив, що формує нову форму українського перформативного мистецтва, де музика та акторство не розділені, а взаємопроникають, створюючи єдиний естетичний досвід для глядача [1].

Естетика колективу «Schmalgauzen» вирізняється надзвичайно виразним поєднанням інтелектуальної театральності та глибокого емоційного музичного вираження, що робить його одним із найцікавіших і найоригінальніших явищ на сучасній київській незалежній сцені. Кожен виступ «Schmalgauzen» можна розглядати не як окремий музичний концерт, а як повноцінну перформативну подію, де всі елементи – музика, театральна дія, сценографія, світло, візуальні інсталяції та режисерські рішення – інтегровані у єдину художню концепцію.

Музика в «Schmalgauzen» не існує окремо від театального та перформативного контексту: вона виступає активним носієм емоційного та драматургічного змісту, що взаємодіє із рухами акторів, сценографією та світловими рішеннями. Завдяки такому синтезу

аудиторія отримує цілісний досвід, у якому емоції та інтелектуальні посили поєднані, створюючи глибоке естетичне переживання.

Особливістю колективу є тонка робота з простором і локаціями. «Schmalgauzen» обирає камерні або нетипові простори для виступів, що дозволяє створювати відчуття інтимності та безпосереднього контакту з аудиторією. Кожна деталь – від розташування глядачів до використання природного або штучного світла – продумана для того, щоб посилити емоційний ефект і максимально розкрити художню ідею постановки.

Візуальна складова перформансів «Schmalgauzen» також має вагомe значення. Відеопроєкції, світлові інсталяції, костюми та декоративні елементи виступають не просто як фон, а як активні носії символіки та концептуального змісту. Вони доповнюють музичний ряд, підкреслюють драматургічні моменти та створюють цілісну атмосферу, в якій музика і театр стають органічним єдиним мистецьким тілом.

Кожна програма колективу – це системно продумана художня конструкція, де музика, текст, динаміка сценічних подій і просторові рішення взаємодіють на кількох рівнях. Це дозволяє «Schmalgauzen» транслювати складні концептуальні ідеї, викликати емоційний відгук у глядачів і формувати нові форми взаємодії з аудиторією. Завдяки такому підходу колектив не просто виступає, а створює живу, інтерактивну та багатовимірну художню подію, де глядач є частиною перформативного процесу, а не лише спостерігачем.

Таким чином, «Schmalgauzen» формує унікальний стиль і підхід, що поєднує інтелектуальну глибину, театральну структурованість і музичну експресію, створюючи мистецтво, яке одночасно емоційно захоплює і стимулює інтелектуальне осмислення. Саме така синергія робить колектив важливим і впливовим явищем на незалежній сцені Києва та відкриває нові можливості для експериментальної та інноваційної художньої практики.

У творчості театрального-музичного колективу «Schmalgauzen» можна виокремити низку ключових рис, які визначають її характер і вплив на аудиторію: синтез музики і театру, поєднання традицій-

ного і сучасного, широту емоційного спектру, візуальну естетику та інноваційність.

Кожен виступ «Schmalgauzen» можна сприймати як міні-виставу, де музика перестає бути лише фоновим супроводом і стає активним носієм драматургії та художнього смислу. Композиції гурту часто включають театральні елементи: сценічну пантоміму, короткі діалоги між музикантами, акторські вставки та перформативні інтермедії, що вимагають від учасників високого рівня дисципліни та акторської майстерності. Такий підхід створює сценічний наратив, де кожна нота, пауза чи рух музиканта мають значення для розкриття історії або передачі настрою. Аудиторія при цьому стає не пасивним спостерігачем, а співучасником процесу, відчуває емоційний напружений потік і психологічну глибину представленого матеріалу.

«Schmalgauzen» майстерно інтегрує елементи європейської музично-театральної традиції, зокрема кабаре, шансоньє та авангардні театральні практики, з сучасною українською культурною парадигмою. Колектив використовує класичні музичні форми та інноваційні жанрові експерименти, створюючи синтез минулого і сьогодення. Це поєднання дозволяє досягти багатозарового сприйняття: глядачі отримують знайомі музичні та театральні коди, водночас знайомляться з сучасними художніми реаліями та соціальними темами, що активно резонують із актуальним суспільним контекстом. Такий підхід робить виступи колективу привабливими для різновікової аудиторії: від молодих слухачів, що шукають сучасний експеримент, до зрілих глядачів, які цінують класичні театральні та музичні традиції.

Творчість «Schmalgauzen» охоплює широкий емоційний спектр, поєднуючи іронію, сатиру, соціальну критику та глибоку меланхолію. У центрі уваги колективу перебувають теми втрати, війни, особистого розвитку, любові та взаємодії людини із суспільством. Таке тематичне розмаїття дозволяє гурту будувати емоційно насичені наративи, які одночасно резонують із особистим досвідом слухачів і відображають колективний соціокультурний контекст. Кожен виступ «Schmalgauzen» стає способом рефлексії над сучасними подіями, створюючи міст між мистецтвом і реальністю,

де музика слугує каналом для осмислення складних і часто травматичних тем.

Окрім музики і театру, особливу увагу колектив приділяє візуальному оформленню своїх виступів. Кожна постановка супроводжується ретельно продуманою сценографією, костюмами та світловими ефектами, що підкреслюють драматичні та музичні нюанси композицій. Костюми не просто декоративні – вони виконують функцію передачі символічного змісту, характеру персонажів і художньої концепції виступу. Світлові інсталяції створюють атмосферу занурення, підсилюють емоційний вплив музики і театру, а сценічні елементи формують відчуття завершеного, цілісного художнього простору. Кожна деталь, від пози музикантів до розташування реквізиту, взаємопов'язана із загальною концепцією виступу, що робить сприйняття шоу повністю інтегрованим художнім досвідом.

«Schmalgauzen» активно експериментує із формами комунікації зі слухачем. Виступи гурту часто містять інтерактивні елементи, де аудиторія впливає на хід перформансу, або ж стає його частиною. Такий підхід дозволяє створити колективний художній простір, де глядачі та музиканти взаємодіють на рівних умовах, формуючи емоційно-інтелектуальний досвід.

Таким чином, естетика «Schmalgauzen» – це не просто музика чи театр, а комплексна мистецька система, де синтез жанрів, емоційна насиченість, тематична глибина і сценографічна досконалість утворюють унікальну форму культурного вираження. Виступи гурту стають платформою для рефлексії над сучасним суспільством, переживання особистих і колективних емоцій та формування нової художньої парадигми незалежної української сцени.

Діяльність театрального-музичного колективу «Schmalgauzen» вирізняється високою організованістю, яка поєднує гнучкість творчого процесу з чітким розподілом ролей та відповідальністю кожного учасника. Така організація дозволяє колективу успішно функціонувати навіть в умовах нестабільності, швидко адаптуючись до зовнішніх обставин, зокрема до викликів, пов'язаних із війною, обмеженнями на проведення публічних заходів і зміною формату взаємодії з аудиторією. Структура роботи «Schmalgauzen» включає

кілька ключових аспектів, які разом формують ефективну систему творчої діяльності та управління проектами.

Однією з головних особливостей роботи гурту є принцип колективного створення музичних і театральних творів. Усі композиції, сценічні постановки та перформативні елементи розробляються командою спільно, без жорсткої ієрархії, що дозволяє кожному учаснику зробити свій внесок у створення унікального художнього продукту. Ідеї виникають на репетиціях, під час спонтанних експериментальних сесій, під час обговорень нових тем і сюжетних ліній. Кожен музикант або актор може запропонувати мелодію, текст пісні, сценічний рух або інший творчий елемент, що надалі інтегрується у загальний концепт виступу. Такий підхід забезпечує динамічний і живий характер творчості, де результат завжди є продуктом колективної синергії, а не лише індивідуальної фантазії одного з учасників.

Колективне створення музичних і театральних творів також сприяє трансформації творчого процесу під час кризових умов. Наприклад, у періоди повітряних тривог або обмежень на масові зібрання команда може миттєво змінювати формат: перенести репетиції в онлайн, адаптувати композиції для камерних або цифрових майданчиків, створювати інтерактивні елементи для глядачів у дистанційних умовах. Це демонструє високий рівень організаційної та творчої гнучкості.

Структура колективу передбачає чіткий розподіл ролей, що одночасно поєднується з гнучкістю та взаємозамінністю. Кожен учасник виконує певну функцію, яка може варіюватися від основної – музиканта, вокаліста чи актора – до додаткової, наприклад продюсера власного сегмента виступу, відповідального за світло, відео або онлайн-трансляцію. Така організаційна схема дозволяє швидко приймати рішення в умовах обмеженого часу, забезпечувати стійкість творчого процесу під час зовнішніх криз та ефективно реагувати на потреби аудиторії.

Крім того, взаємозамінність ролей дозволяє колективу експериментувати: музикант може брати участь у сценічних діалогах або перформансі, актор може підключатися до створення музичних аранжувань, що забезпечує постійне оновлення сценічного образу

та естетики. Така багатофункціональність учасників сприяє формуванню унікальної динаміки колективу, де кожен член команди є активним творцем, а не лише виконавцем.

Репетиції в «Schmalgauzen» організовані системно та структуровано. Вони проводяться як у традиційному фізичному форматі, так і в онлайн-просторі, що особливо актуально в умовах воєнного стану та обмежень на пересування. Регулярні зустрічі дозволяють підтримувати високий рівень професійної дисципліни, синхронізувати роботу всіх учасників, відпрацьовувати технічні деталі та експериментальні сцени, а також створювати сценічну «хімію», яка безпосередньо впливає на якість виступів.

Онлайн-сесії стали важливим інструментом для збереження безперервності творчого процесу під час повітряних тривог або обмежень на фізичні зустрічі. Вони дозволяють проводити віддалене обговорення концепцій, працювати над композиціями, відточувати перформативні моменти та узгоджувати плани щодо концертів, фестивалів або презентацій нових проєктів. Таким чином, репетиційна практика «Schmalgauzen» поєднує традиційні методи підготовки з сучасними технологіями та дистанційними інструментами.

Колектив самостійно реалізує всю продюсерську діяльність, що включає планування концертних програм, організацію онлайн-трансляцій, роботу з медіа, промоцію у соціальних мережах і взаємодію з фан-клубами. Це дозволяє контролювати всі аспекти творчого процесу – від концепції виступу до взаємодії з аудиторією – і забезпечує повну автономію колективу у прийнятті стратегічних рішень.

На особливу увагу заслуговує здатність адаптуватися до різних форматів виступів: «Schmalgauzen» може організувати камерний концерт у невеликому клубі, великий відкритий захід на фестивалі або гібридну онлайн-трансляцію, що одночасно залучає локальну та міжнародну аудиторію. Ця здатність до адаптації робить колектив стійким перед зовнішніми викликами та дозволяє формувати нові культурні практики, які відповідають реаліям сучасного часу та умовам воєнного стану.

Крім того, продюсерські рішення включають координацію з іншими акторами у галузі культури: спільні проєкти з незалеж-

ними музичними колективами, театрами, арт-ініціативами і медіа-платформами. Така взаємодія дозволяє розширювати аудиторію, підсилювати культурний вплив і формувати синергію незалежної київської сцени.

Таким чином, діяльність «Schmalgauzen» – це складна, багаторівнева система, яка поєднує колективну творчість, чіткий розподіл ролей, регулярну репетиційну практику та автономне продюсерське планування. Така організаційна модель забезпечує стійкість і гнучкість колективу, дозволяє швидко реагувати на зміни у зовнішньому середовищі, підтримує високий рівень професійності та творчої свободи, а також сприяє формуванню унікальної мистецької ідентичності, яка поєднує музику, театр і соціально-культурну ангажованість.

Початок повномасштабного вторгнення Росії 24 лютого 2022 року кардинально вплинув на діяльність театраль-но-музичного колективу «Schmalgauzen». В умовах небезпеки та обмежень він був змушений адаптуватися, розробляючи нові сценарії концертів, створюючи резервні програми, гнучко використовуючи локації, залучаючи партнерські та грантові ресурси, і шукати нові способи взаємодії з аудиторією завдяки онлайн-форматам, новій тематичній спрямованості, міждисциплінарним проектам і посиленню соціальної функції мистецтва [2].

Через загрозу безпеці живі концерти стали обмеженими. Колектив активно використовував YouTube, TikTok та інші платформи для прямих трансляцій, створення кліпів і музичних експериментів. Така цифрова експансія дозволила не лише зберегти контакт із шанувальниками, а й розширити аудиторію на міжнародному рівні.

Війна значно вплинула на тематику пісень і вистав «Schmalgauzen». В композиціях та постановках посилюються емоційна та соціальна складові: розкриваються переживання втрат, страху, надії, прагнення до свободи та національної єдності. Це зробило творчість колективу важливим елементом культурного спротиву.

Гурт активно поєднував музику, театр і перформанс у нових форматах, зокрема музичних виставах «Avgusto&Gustav» і «Silence to Silence», що базуються на творах Роберта Вальзера та Семюеля Бекета відповідно. Вистави адаптуються до умов великих концерт-

них залів або камерних онлайн-майданчиків, демонструючи гнучкість та інноваційність творчого процесу.

Нині «Schmalgauzen» використовує мистецтво як інструмент психологічної підтримки аудиторії, культурної терапії та консолідації суспільства. Виступи колективу допомагають глядачам переживати емоційні потрясіння, зберігати психологічну стійкість і підтримувати національну ідентичність.

Отже, «Schmalgauzen» демонструє, як театральном-музичний колектив може залишатися активним та інноваційним у кризових умовах, забезпечувати безперервність діяльності та високу якість творчості, адаптуватися до екстремальних умов, підтримувати контакт із аудиторією та здійснювати культурний спротив. «Schmalgauzen» не просто зберіг творчий потенціал під час війни, а й розширив свою творчо-організаційну діяльність, створив нові формати і підтвердив значущість мистецтва як інструменту національної ідентичності та емоційної підтримки суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Schmalgauzen. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Schmalgauzen> (дата звернення: 13.11.2025).
2. Хто такі "Шмальгаузен"? Або як музично-театральний гурт схрестив дарк-кабаре та шансон. *Суспільне Культура*. 30.05.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/490051-hto-taki-smalgauzen-abo-ak-muzicno-teatralnij-gurt-shrestiv-dark-kabare-ta-sanson/> (дата звернення: 13.11.2025).

Кучер Дарина Володимирівна,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Ялоха Тетяна Олександрівна,

доцент, заслужений працівник культури України

ЕКОНОМІЧНИЙ, ТУРИСТИЧНИЙ І КУЛЬТУРНИЙ ВИМІРИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ НІМЕЧЧИНИ

Музично-театральний фестивальний рух сучасної Німеччини – це не лише мистецьке явище, а й потужний соціально-економічний і культурний ресурс держави. Завдяки своїй системності, високому рівню організації та продуманій державній підтримці фестивалі стали важливим елементом креативної економіки країни, створюючи робочі місця, стимулюючи туризм і зміцнюючи міжнародний імідж Німеччини як європейського культурного лідера.

Щороку в Німеччині проводиться понад дві тисячі музичних і театральних фестивалів різного масштабу – від локальних камерних заходів до міжнародних форумів на десятки тисяч відвідувачів. За даними Німецької музичної ради (Deutscher Musikrat), фестивальний сектор щорічно приносить мільярдні доходи туристичній галузі, готельному бізнесу, транспорту і сфері послуг. Наприклад, лише Байройтський фестиваль (Bayreuther Festspiele) приваблює понад 60 тисяч туристів щороку, що забезпечує місту Байройт близько 50 млн євро сезонного обороту. Подібну роль відіграє Wacken Open Air, який упродовж трьох днів збирає понад 80 тисяч фанатів музичного жанру метал з усього світу, перетворюючи невелике селище Вакен на глобальний культурний центр із власною інфраструктурою [1–5].

Фестивалі класичної музики, такі як Бетховенський фестиваль у Бонні (Beethovenfest Bonn), Рейнгауський музичний фестиваль (Rheingau Musik Festival) чи Шлезвіг-Гольштейнський музичний фестиваль (Schleswig-Holstein Musik Festival), мають особливе значення для культурного туризму високого рівня. Їхня аудиторія – це не масовий глядач, а освічена публіка, що поєднує участь у кон-

церах із відвідуванням історичних місць, музеїв і гастрономічних локацій. Таким чином, фестивалі стають каталізаторами не лише музичного, а й культурно-історичного споживання [6–9].

Водночас молодіжні й альтернативні фестивалі – Fusion (Лерц), «Рок на Кільці» (Rock am Ring, Нюрбург), Hurricane (Шессель), «Репербан» (Reeperbahn Festival, Гамбург) – утворюють інший економічний сегмент, орієнтований на індустрію розваг і креативних технологій. Вони створюють короточасні «культурні міста» з власною логістикою, маркетингом, системою продажів квитків і цифровою взаємодією з аудиторією. За кілька днів такі події генерують доходи, співставні з великими спортивними турнірами. Наприклад, оборот фестивалю «Репербан», який відбувається на вулиці Репербан у Гамбурзі, перевищує 20 млн євро, а понад 40% відвідувачів приїжджають із-за кордону, що робить його важливим елементом культурної дипломатії [2; 10–13].

Окремо варто підкреслити освітню й соціальну роль фестивалів. Проекти на кшталт Young Euro Classic (Берлін) чи Фестиваль Генделя в Галле (Händel-Festspiele Halle) реалізують програми культурного обміну, резиденції для молодих музикантів, майстер-класи та творчі лабораторії [14; 15]. Через ці ініціативи формується нове покоління європейських митців, які мислять поза межами національних шкіл і жанрових канонів. Такі формати сприяють інтернаціоналізації мистецької освіти та утворюють модель культурної мобільності, де молодь сприймає музику як універсальну мову взаєморозуміння.

Фестивалі Німеччини відіграють також регіональну інтеграційну роль. Вони оживляють культурне життя навіть у невеликих містах і селищах, таких як Байройт, Галле, Людвігсбург (Людвігсбургські палацові фестивалі, Ludwigsburger Schlossfestspiele), Донауешинген (Донауешинзькі музичні дні, Donaueschinger Musiktage), перетворюючи їх на місця паломництва меломанів [4; 15–17]. Такий підхід відповідає принципам децентралізованої культурної політики Німеччини, де кожна федеральна земля має власну культурну автономію, а всі землі разом творять єдиний фестивальний ландшафт.

Підсумовуючи, можна ствердити: музично-театральні фестивали в Німеччині – це не лише свято музики й театру, а модель гармонійного співіснування культури, економіки та суспільства. Вони зміцнюють міжнаціональний діалог, формують культурний імідж держави, розвивають туристичну привабливість і підтримують духовну сталість європейського простору. Саме тому фестивальний рух у Німеччині можна назвати дзеркалом сучасної європейської культури, у якому відображається поєднання традиції, інновації та людського спілкування через мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Category: Music festivals in Germany. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music_festivals_in_Germany (дата звернення: 27.11.2025).
2. The best music festivals in Germany. *Deutschland.de*. 26.03.2025. URL: <https://www.deutschland.de/en/topic/culture/music-festivals-in-germany-top-10> (дата звернення: 27.11.2025).
3. Deutscher Musikrat. URL: <https://www.musikrat.de/> (дата звернення: 27.11.2025).
4. Bayreuther Festspiele. URL: <https://www.bayreuther-festspiele.de/en> (дата звернення: 27.11.2025).
5. Wacken Open Air. URL: <https://www.wacken.com/en/> (дата звернення: 27.11.2025).
6. Schabbing, B., Steffen, A. Classical Music Festivals in Germany: a Segmentation and Comparative Study of Four Major German Music Festivals. *ResearchGate*. 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/296408096_Classical_Music_Festivals_in_Germany_a_Segmentation_and_Comparative_Study_of_Four_Major_German_Music_Festivals (дата звернення: 27.11.2025).
7. Beethovenfest Bonn. URL: <https://www.beethovenfest.de/en> (дата звернення: 27.11.2025).
8. Rheingau Musik Festival. URL: <https://www.rheingau-musik-festival.de/startseite> (дата звернення: 27.11.2025).
9. Schleswig-Holstein Musik Festival. URL: <https://www.shmf.de/> (дата звернення: 27.11.2025).
10. Fusion Festival. URL: <https://fusion-festival.de/de> (дата звернення: 27.11.2025).
11. Rock am Ring. URL: <https://www.rock-am-ring.com/en> (дата звернення: 27.11.2025).

Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру

12. Hurricane Festival. URL: <https://hurricane.de/en/> (дата звернення: 27.11.2025).
13. Reeperbahn Festival. URL: <https://www.reeperbahnfestival.com/> (дата звернення: 27.11.2025).
14. Young Euro Classic. URL: <https://young-euro-classic.de/en> (дата звернення: 27.11.2025).
15. Händel-Festspiele Halle. URL: <https://haendelhaus.de/hfs/startseite> (дата звернення: 27.11.2025).
16. Ludwigsburger Schlossfestspiele. URL: <https://schlossfestspiele.de/en/home/> (дата звернення: 27.11.2025).
17. Donaueschinger Musiktage. URL: <https://www.donaueschingen.de/Musiktage> (дата звернення: 27.11.2025).

Куровський Ярослав Миколайович,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Безгін Олексій Ігорович,
дійсний член (академік)

*Національної академії мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України*

ДЖЕРЕЛА ФІНАНСУВАННЯ СІДНЕЙСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

Сіднейський оперний театр є багатоцільовим культурним центром світового масштабу, що активно формує культурний ландшафт Сіднею та глобальний імідж Австралії. Фінансова модель його функціонування є яскравим прикладом змішаного типу фінансування, що поєднує державну підтримку з широким спектром самофінансованих та приватних джерел. Такий підхід забезпечує сталість роботи театру як культурного інституту, адаптацію до ринкових умов, а також гнучкість у впровадженні інноваційних програм і збереженні архітектурної спадщини.

Бюджетна підтримка уряду штату Новий Південний Уельс є ключовим елементом фінансування. Уряд надає Сіднейському оперному театру щорічні дотації, які покривають частину операційних витрат (на комунальні послуги, безпеку, утримання будівлі, технічне обслуговування, програми доступності). Крім того, фінансова підтримка надається у вигляді цільових субсидій на інфраструктурні проекти, наприклад, у межах Програми оновлення (Renewal Program), що передбачала модернізацію концертного залу, студії та інших об'єктів комплексу Сіднейського оперного театру.

Значну частину доходів театр генерує через комерційну діяльність. Сюди входять доходи від продажу квитків на культурні події, доходи від прокату приміщень зовнішніми організаціям (включно з доходами від гастрольних колективів і фестивалів), доходи від послуг з організації туристичних екскурсій, а також доходи від ресторанів, кафе, кейтерингу та роздрібної торгівлі (магазинів

сувенірів, брендової продукції тощо). Оскільки Сіднейський оперний театр є однією з головних туристичних пам'яток Австралії (щороку театр відвідують понад 10 мільйонів осіб, з яких понад 1,5 мільйона осіб як глядачі вистав і подій), доходи від комерційної діяльності посідають значне місце у структурі річного доходу.

Окремою і важливою категорією фінансування є благодійність і фандрейзинг. Їх координує Відділ філантропії та партнерств (Philanthropy and Partnerships Office). Театр активно залучає кошти від приватних осіб, меценатів, корпоративних спонсорів і благодійних фондів. Філантропічні (благодійні) внески спрямовують на реалізацію художніх програм, підтримку митців, розробку освітніх ініціатив, а також на охорону спадщини. Стратегічні програми благодійної підтримки можуть передбачати призначення іменних стипендій, підтримку мистецтва корінних народів Австралії (First Nations Art), інклюзивних проєктів або цифрових трансляцій.

Четвертий важливий компонент фінансування Сіднейського оперного театру – це партнерства з приватним бізнесом. Серед ключових партнерів театру – компанії Samsung, Lexus, Westpac, Deloitte, які підтримують театральні сезони, технологічне оновлення, маркетингові кампанії та культурні події. Такі взаємодії вибудовуються на основі довготривалих контрактів та стратегій взаємовигідного брендингу. Корпоративні спонсори можуть отримувати певні привілеї (наприклад, брендування подій або пріоритетну присутність у медіа).

Фінансова модель Сіднейського оперного театру вирізняється високим рівнем диверсифікації джерел доходу та акцентом на довгострокову сталість, що дозволяє зберігати баланс між суспільною місією, комерційною ефективністю та охороною культурної спадщини. Структура фінансування театру також постійно адаптується до викликів. Зокрема, театр активно використовує онлайн-платформи, гібридні події та цифрові трансляції, які відкривають додаткові можливості монетизації в умовах глобальних змін.

Кочевенко Юлія Юріївна,

здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Безгін Олексій Ігорович,

дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

БЕНЕФІС ЯК ЕЛЕМЕНТ АНТРЕПРИЗНОЇ МОДЕЛІ ТЕАТРУ

У контексті розвитку європейського та українського театру бенефіс постає як одна з ключових форм організації творчого й соціального життя акторської спільноти. У структурі антрепризної моделі театру він набуває особливого значення, оскільки виступає механізмом взаємодії між митцем, глядачем і театральним підприємцем. Бенефіс – це спеціальний показ вистави, присвячений конкретному актору, прибуток від якого повністю або частково передається на його користь. Бенефіс поєднує елементи творчого вшанування та соціальної підтримки, виконуючи водночас художню й економічну функцію.

Історично бенефіс постав як відповідь на відсутність соціальних гарантій для акторів у театрах XVIII – XIX століть. Акторська професія була однією з найбільш соціально незахищених. Відсутність стабільної зарплати, мобільність, залежність від гастролей робили працю акторів надзвичайно вразливою. Більшість труп функціонувала на умовах приватного підряду, фактично як ранні форми антрепризи, що робило акторів економічно залежними від касових зборів і нестабільних гастрольних доходів. Бенефіс дозволяв акторові пережити тимчасові фінансові труднощі, а також укріпити свій статус у трупі, формуючи персоналізовану взаємодію з публікою. У цьому сенсі бенефіс був не просто матеріальною підтримкою, а й особливим культурним жестом солідарності.

У структурі антрепризи бенефіс став природним елементом, який відповідає її логіці: він поєднує мобільність, персоналізацію, гнучкість та активну роботу з аудиторією. Антрепренер, беручи на

себе організаційні ризики, часто використовував бенефіс як спосіб підсилити репутацію трупі, популяризувати «зіркових» акторів і розширювати глядацьку базу. Бенефіс фактично став одним із ранніх інструментів театрального PR – задовго до появи сучасних маркетингових стратегій.

Крім того бенефіс був формою морального та символічного визнання: актор отримував підтвердження своєї цінності та підтримку від колективу й публіки. У цьому сенсі бенефіс функціонував як форма колективної емпатії та солідарності, що зміцнювала соціальну тканину театральної громади.

У межах антрепризної моделі бенефіс мав важливий управлінський вимір. Антрепренер працював в умовах постійної конкуренції за талановитих акторів, а тому бенефіс виконував роль інструменту мотивації, лояльності та підтримки творчої активності. Бенефіс сприяв формуванню «культури взаємного визнання» – тієї гуманістичної основи, на якій тримається здорове творче середовище.

Фінансовий аспект бенефісу також мав суттєве значення. В приватному театральному підприємстві бенефіс виконував функцію диверсифікації доходів: він дозволяв розподілити фінансовий тягар між антрепренером та артистами й водночас підсилював економічну стабільність проекту. Глядач, усвідомлюючи особливий статус бенефісної вистави, часто демонстрував вищу лояльність і готовність платити більше, що створювало умови для фінансової підтримки трупі.

У театральній культурі XIX – початку XX століть бенефісні вистави нерідко ставали великими культурними подіями. Нині традиція бенефісів трансформувалася, але не зникла. Вона втілюється у формах творчих вечорів, персональних арт-проектів, благодійних показів, краудфандингових ініціатив, що важливо для незалежних театрів, котрі працюють у середовищі нестабільних ресурсів. У таких формах бенефіс знову стає інструментом підтримки митців і зміцнення колективної ідентичності.

Варто ще раз наголосити, що бенефіс не зводиться до матеріальної допомоги, має потужний емоційно-комунікативний аспект. Це подія, яка створює простір глибокої вдячної взаємодії між актором

і публікою, посилює відчуття спільності, зміцнює соціальні зв'язки та підсилює роль театру як гуманістичної інституції.

Таким чином, бенефіс у структурі антрепризи – це комплексний театральний, економічний і соціальний феномен, що об'єднує:

- механізм фінансової підтримки актора;
- форму символічного визнання та творчого вшанування;
- інструмент менеджменту й мотивації;
- засіб формування лояльності публіки;
- простір гуманістичної взаємодії.

У сучасному театрі бенефіс зберігає своє значення як жест взаємної підтримки і механізм творчої солідарності, що розкриває одну з найважливіших сторін театру – його здатність об'єднувати людей, створювати взаємну відповідальність і надихати на спільну дію.

Васильчук Павло Павлович,
здобувач ОС «Бакалавр»

Науковий керівник:

Васильєв Сергій Сергійович,
кандидат мистецтвознавства

ТЕАТР ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ІНТЕГРАЦІЇ: РОЛЬ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ГРУП У ПІДТРИМЦІ АДАПТАЦІЇ НОВОПРИБУЛИХ МІГРАНТІВ

У сучасному суспільстві театр виконує не лише художню, але й важливу соціальну функцію. В умовах активних міграційних процесів театральні практики можуть стати ефективним інструментом інтеграції новоприбулих мігрантів у соціокультурне середовище нової країни. Театр створює простір спільної творчої дії, що допомагає подолати бар'єри, відновити суб'єктність та сформувати нові соціальні зв'язки. Саме тому дослідження ролі аматорських театральних колективів у підтримці адаптації мігрантів є актуальним для сучасної соціології театру.

Вибір цієї теми зумовлений моїм безпосереднім практичним досвідом участі в міжкультурній аматорській театральній групі в Аугсбурзі (Німеччина), що дозволяє розглядати діяльність таких аматорських театральних груп не абстрактно, а як реальний інструмент інтеграції мігрантів.

Міграція часто супроводжується втратою соціального середовища, мовними бар'єрами, ізоляцією та психологічною нестабільністю. Традиційні інструменти інтеграції новоприбулих не завжди забезпечують повноцінну емоційну підтримку та реальну соціальну включеність особи. Театр як форма спільної творчої взаємодії відкриває альтернативний шлях адаптації: через дію, комунікацію, тілесний досвід та спільне переживання.

Аматорський театр формує простір, в якому учасники взаємодіють на рівних і обмінюються досвідом. Репетиції та імпровізації сприяють розвитку комунікації, зменшенню психологічного напруження, формуванню довіри і налагодженню соціальних контактів.

Використання мови у реальних діалогах на сцені сприяє швидшому переходу від теоретичного володіння мовою до практичного.

Міжкультурна аматорська театральна група, в якій я беру участь, демонструє ефективність театру як інструменту інтеграції. Учасники цієї групи представляють різні країни та культурні контексти. Процес репетицій включає колективне обговорення теми вистави, формування сцен, імпровізації та обмін особистим досвідом. Це створює середовище підтримки та довіри, яке сприяє формуванню життєво важливих соціальних зв'язків у новому місті.

Результат роботи групи – вистава «Комарі мають цілувати річки» («Müssen mücken Flüsse küssen», назва звучить як скоромовка з курсу німецької мови), створена під орудою режисера Домініка фон Гунтена. Вона розповідає реальні історії людей, які нещодавно приїхали до Німеччини [1].

Аналіз діяльності аматорських театральних груп підтверджує їх інтеграційну функцію та соціальну значущість для міграційних спільнот. Театр виступає дієвим механізмом адаптації, допомагає новоприбулим легше інтегруватися у нове середовище, формувати соціальні контакти і повертати впевненість у собі. Подібні моделі театральної інтеграції можуть бути застосовані також і в Україні для роботи з внутрішньо переміщеними особами, які потребують психологічної підтримки та соціальної адаптації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Deutsch-Café auf der Bühne: «Mücken müssen Flüsse küssen». *Tür an Tür*. URL: <https://tuerantuer.de/2025/07/03/theater-deutsch-cafe-premiere-am-06-07-im-cafe-tuer-an-tuer/> (дата звернення: 07.11.2025).

Шаламага Остап Михайлович,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Пахарчук Олександр Сергійович,
доцент, заслужений артист України

ІННОВАЦІЙНІ НАПРЯМКИ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕКТИВІВ В УКРАЇНІ

Сьогодні в умовах глибоких соціокультурних трансформацій, війни та цифровізації українська культура переживає період кризових і водночас продуктивних зрушень. У мистецьких колективах України відбуваються інноваційні процеси. Традиційні форми функціонування мистецьких колективів виявили свою недостатність. Саме здатність до інновацій визначає виживання та розвиток вітчизняних мистецьких колективів на сучасному етапі.

Інновації у діяльності мистецьких колективів – це не лише технічні нововведення, а системні зміни творчих підходів, управлінських моделей, комунікаційних стратегій та культурної політики; процес створення й упровадження нових художніх, організаційних і соціальних практик. Дослідження теоретичних засад інновацій у сфері мистецьких колективів дозволяє виокремити три групи інновацій: художньо-творчі інновації (синтез жанрів, медіа-арт, документальні практики), організаційно-управлінські інновації (проектний менеджмент, партнерські моделі) та соціальні інновації (інклюзія, партисипативні формати, робота з травмами війни). Аналіз законодавчої бази показує: хоча держава запускає програми підтримки культури, інерційність управлінських структур стримує глибокі зміни.

Описуючи сучасний стан професійних, експериментальних й аматорських мистецьких колективів України, варто приділити першорядну увагу впливу на їх діяльність війни. Вона призвела до втрати кадрів, руйнування інфраструктури, логістичних труднощів, зменшення фінансування, але водночас стала каталізатором інновацій: мистецькі колективи перейшли в онлайн, працювали у нестандартних просторах, активізували міжнародні партнерства, змі-

нили формат роботи з аудиторією. Глядач став більш вимогливим до щирості, сенсів і соціальної чутливості мистецтва.

Впровадження мистецькими колективами нових підходів було різноманітним: музичні колективи поєднували традиційні інструменти з електронікою; діяли незалежні театральні лабораторії; арт-центри втілювали ревіталізаційні проєкти; цифрові ініціативи створювали нові інструменти збереження культурної пам'яті. Аналіз практичних кейсів демонструє, що інновації підвищують конкурентоспроможність українського мистецтва та забезпечують його присутність у світовому культурному просторі.

Отже, інновації є ключовою умовою розвитку мистецьких колективів України. Без оновлення організаційних моделей, активної роботи з аудиторією та використання цифрових технологій мистецькі колективи втрачають свою актуальність. Війна посилила потребу в мобільності, комунікаційній відкритості, міжнародній співпраці та стратегічному менеджменті. Перспективи розвитку мистецьких колективів пов'язані з формуванням нової генерації менеджерів культури, удосконаленням державної політики, розширенням доступу до грантів, розвитком цифрових платформ та інтеграцією мистецтва у соціальні процеси. Інновації у сфері мистецтва мають не лише естетичне, а й суспільне значення, оскільки сприяють культурній стійкості та міжнародній суб'єктності України.

Гончарова Альбіна Олександрівна,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Білан Василь Вікторович,

доцент, заслужений працівник культури України

ВПЛИВ ВОЄННОГО СТАНУ НА ОРГАНІЗАЦІЮ ТА ПРОВЕДЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЗАХОДІВ НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ: БЕЗПЕКОВІ, ЛОГІСТИЧНІ ТА ФІНАНСОВІ АСПЕКТИ

Воєнні події значно вплинули на організацію культурних заходів у Дніпрі та регіоні. Зокрема, змінились їх безпекові, логістичні та фінансові аспекти. Це вимагає від організаторів не лише креативності, але й надзвичайної гнучкості та вміння оперативно адаптуватися до сучасних умов. Кожен захід, від невеликої виставки до масштабного фестивалю, потребує високого рівня підготовки.

Безпека є важливим чинником організації будь-яких масових заходів в умовах воєнного стану. Загроза обстрілів є однією з головних безпекових проблем, що вимагає від організаторів ретельного планування та вжиття додаткових заходів. Обов'язковою умовою є наявність поблизу місця проведення заходу обладнаних укриттів, до яких учасники можуть швидко дістатися в разі повітряної тривоги. Це можуть бути підземні паркінги, станції метро або спеціально обладнані захисні споруди. Організатори мають чітко розробити маршрути евакуації та інструктувати присутніх щодо порядку дій під час тривоги. Ефективна система оповіщення про повітряну тривогу є критично важливою – це можуть бути гучномовці, мобільні додатки, SMS-повідомлення, причому інформація має надходити миттєво та бути зрозумілою. Тісна співпраця з Державною службою України з надзвичайних ситуацій та Національною поліцією України є обов'язковою; їхні представники повинні бути залучені до планування безпекових заходів, а також бути присутніми для оперативного реагування. Це включає перевірку місця проведення на наявність вибухонебезпечних предметів, забезпечення правопорядку та надання першої допомоги. У деяких випадках,

для мінімізації ризиків, організатори можуть обмежувати кількість учасників, особливо, якщо місця проведення не дозволяють швидко та безпечно евакуювати велику кількість людей. Враховуючи високий рівень стресу в суспільстві, важливо забезпечити можливість надання психологічної підтримки учасникам за участі психологів або навчених волонтерів.

Воєнний стан змушує організаторів адаптувати формати культурних подій. Зокрема, спостерігаємо перехід до онлайн-формату, коли багато фестивалів та заходів, що раніше проводилися офлайн, тепер відбуваються в онлайн-просторі, що дозволяє забезпечити безпеку учасників та розширити географію охоплення. Деякі події поєднують офлайн- та онлайн-елементи, використовуючи гібридний формат. Наприклад, основна частина заходу може відбуватися онлайн, а окремі його частини – в невеликих групах офлайн, з дотриманням усіх безпекових вимог. Замість масштабних фестивалів, де збираються тисячі людей, перевага надається невеликим, камерним заходам у закритих приміщеннях з обладнаними укриттями, що дозволяє краще контролювати безпеку та оперативніше реагувати на небезпечні ситуації. Більшість культурних подій проводять в першій половині дня, щоб учасники мали змогу повернутися додому до початку комендантської години.

Логістика проведення культурних подій у Дніпрі та на Дніпропетровщині в умовах воєнного стану значно ускладнилася. Це стосується не лише перевезення обладнання та матеріалів, але й забезпечення можливості заїзду учасників та артистів на територію заходу. У регіоні діють обмеження на рух транспорту, зокрема вантажного, що може ускладнити доставку сценічного обладнання, звукової та світлової апаратури, декорацій та інших необхідних матеріалів. Блокпости і перевірки уповільнюють рух. Деякі маршрути можуть бути небезпечними через загрозу обстрілів або наявність нерозірваних боєприпасів, що вимагає ретельного планування логістичних маршрутів та отримання актуальної інформації про безпекову ситуацію на дорогах. Хоча ситуація з паливом покращилася, у перші місяці повномасштабного вторгнення спостерігався його дефіцит, що значно ускладнювало логістику. Залізничний транспорт став одним з найбезпечніших варіантів, але його про-

пускна здатність обмежена. Автомобільний транспорт також використовується, але вимагає додаткових заходів безпеки і врахування часу комендантської години.

Щодо доступності локацій, то організатори надають перевагу тим, що мають власні укриття або розташовані поруч із ними. Це можуть бути театри, філармонії, культурні центри, обладнані захисними спорудами. Проведення заходів на відкритих майданчиках, які раніше були популярними для фестивалів, значно обмежено через високі ризики, що призвело до зміщення фокусу з відкритих майданчиків. Якщо такі заходи і проводяться, то лише в місцях з високим рівнем захисту та швидким доступом до укриттів. У деяких випадках для проведення невеликих заходів можуть використовувати тимчасові споруди, які можна швидко «розгорнути» та «згорнути», а також легко перемістити у безпечне місце.

У сфері кадрового забезпечення деякі волонтери та працівники, які раніше були залучені до організації заходів, могли виїхати з Дніпра або регіону, або були мобілізовані. Це створює дефіцит кадрів і вимагає від організаторів пошуку нових співробітників і волонтерів. Персонал, залучений до організації та проведення заходів, обов'язково проходить навчання з безпеки (правил поведінки під час повітряної тривоги та евакуації, надання першої допомоги).

Воєнний стан суттєво вплинув на фінансовий аспект організації культурних подій. Зменшення дохідної частини бюджету та зростання витрат створюють додаткові виклики для організаторів. Спостерігаємо зменшення джерел фінансування. Багато підприємств та бізнесів, які раніше були спонсорами культурних заходів, зараз переживають економічні труднощі або переорієнтували свої фінансові потоки на підтримку Збройних сил України, що призводить до значного зменшення спонсорської підтримки. Через зменшення купівельної спроможності населення та загальну невизначеність кількість охочих купувати квитки на культурні заходи зменшилася, що також впливає на зниження надходжень від продажу квитків. Деякі заходи проводяться безкоштовно для широкого загалу, що ще більше впливає на фінансову стабільність. Органи державної та місцевої влади через перерозподіл бюджетних коштів на військові потреби та відновлення інфраструктури зменшили фі-

нансування культурних програм та заходів. Організація фестивалів потребує багато часу та фінансових витрат. Тому організатори залучають спонсорів – як українських, так і представників інших країн. Також вони можуть організовувати культурні заходи за рахунок грантових коштів.

Значна частина бюджету тепер спрямовується на створення безпечних умов проведення: облаштування укриттів, додаткову охорону, систему оповіщення, страхування. Витрати на логістику збільшилися, оскільки доводиться враховувати довший шлях, перевірки, ризики пошкодження обладнання. Вартість пального також є фактором, що впливає на зростання цих витрат. Оренда приміщень, особливо тих, що мають власні укриття, може бути дорожчою. У зв'язку зі зміною формату та зменшенням відвідуваності, зростають витрати на промоцію та маркетинг, зокрема через онлайн-платформи. Тому фінансові аспекти проведення культурних заходів також зазнали змін.

Таким чином, організація та проведення культурних заходів на Дніпропетровщині під час воєнного стану потребують додаткової підготовки та залучення фахівців різних спеціальностей. Зміни в організації охоплюють безліч аспектів: створення безпечних умов, планування маршрутів, фінансування. Тому організаторам потрібно вміти адаптуватися до нових умов життя суспільства та враховувати різні чинники суспільної діяльності.

Парамзін Антон Сергійович,

здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Білан Василь Вікторович,

доцент, заслужений працівник культури України

РОЗРОБКА ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ СТРУКТУРИ ІВЕНТ-АГЕНЦІЇ

На ринку івент-послуг спостерігається зростання попиту на комплексні послуги, які поєднують організаційні, технологічні та комунікаційні елементи, і кількості замовлень на корпоративні програми, маркетингові активації та приватні заходи. Водночас ринок демонструє нерівномірність у якості послуг, що потребує створення івент-агенції з чіткими регламентами роботи і стандартизованими процесами – сервісної структури з організації подій різного рівня складності для інституційних, корпоративних і приватних замовників, що забезпечує передбачуваний результат.

Універсальна торговельна пропозиція такої івент-агенції ґрунтується на інтеграції трьох ключових елементів. Перший елемент полягає у використанні цифрових інструментів планування, що дозволяють формувати точні таймінги, сценарні документи і технічні схеми. Другий елемент пов'язаний з наявністю внутрішнього креативного підрозділу, що гарантує можливість розроблення індивідуальних програм для різних форматів подій. Третій елемент визначається наявністю технічного забезпечення, яке включає професійні аудіовізуальні системи та інструменти для роботи з контентом.

Сервісними напрямками івент-агенції є корпоративні події (бізнес форуми, саміти, корпоративні презентації), маркетингові активації (промотури, відкриття об'єктів), приватні програми (сімейні заходи, ювілейні програми), тематичні заходи (культурні проекти, дитячі програми) і технічне забезпечення (концертні програми, трансляції). Такий підхід дозволяє формувати структуровану модель сервісної діяльності та узгоджувати її з динамікою ринкового попиту.

Івент-агенція у своїй діяльності може використовувати офлайн, онлайн і гібридні формати відповідно до вимог клієнтів і характеристик події. Офлайн формат передбачає фізичну локацію, участь персоналу і використання технічних систем. Онлайн формат ґрунтується на платформених рішеннях, що забезпечують цифрову участь та інтерактивність. Гібридний формат поєднує ці елементи і потребує синхронізації потоків, що ускладнює технічні процеси.

Організаційна модель діяльності івент-агенції сформована на основі принципу функціонального поділу, що передбачає виокремлення управлінських, технічних і креативних компонентів у межах єдиної операційної системи. Структура моделі охоплює управлінський центр, сервісний відділ, технічний сектор, креативний підрозділ і партнерську мережу, які утворюють цілісну конфігурацію процесів:

– управлінський центр забезпечує координацію, планування та контроль виконання завдань, що створює основу для узгодженого функціонування інших структурних одиниць;

– сервісний відділ відповідає за роботу із замовниками, розроблення сценарних рішень та супровід заходів;

– технічний сектор виконує завдання з підготовки обладнання, налаштування систем і підтримання технічної інфраструктури;

– креативний підрозділ забезпечує розроблення концепцій подій, створення візуальних матеріалів і формування сценарного контенту, що підсилює сервісну частину діяльності агенції;

– партнерська мережа включає підрядників і зовнішніх виконавців, які залучаються до реалізації спеціалізованих компонентів проектів та доповнюють внутрішні ресурси.

Взаємодія між підрозділами здійснюється через систему регламентів, що визначає порядок інформаційного обміну, етапність виконання операційних дій та принципи звітності.

Побудова організаційної структури івент-агенції виконана на основі принципу чіткого функціонального розмежування, що створює передумови для стабільного управління операційними процесами. Структура включає систему вертикальних і горизонтальних взаємозв'язків, які визначають порядок підпорядкування та марш-

рути інформаційного обміну. Кожний підрозділ виконує регламентований комплекс завдань, що забезпечує передбачуваність результатів і формує основу для керованості організації. Управлінська модель спирається на документовані процедури, які встановлюють вимоги до планування, комунікацій та контролю. Така система мінімізує імовірність дублювання функцій і підвищує узгодженість дій персоналу. Структурна схема охоплює керівну ланку, сервісний відділ, технічний сектор, креативну групу та допоміжні функції. Кожна складова виконує визначений набір операційних функцій. У сукупності вони формують інтегровану модель управління, що забезпечує ефективність реалізації проєктів.

Управлінський центр відіграє роль координуючого рівня, відповідального за стратегічні та процедурні рішення. До його компетенції входить формування планів роботи, управління ресурсами, моніторинг виконання завдань і коригування операційних показників. Управлінський центр взаємодіє з іншими підрозділами через встановлені канали внутрішньої комунікації та забезпечує систематичний обмін інформацією щодо стану проєктів. Стандарти взаємодії закріплені у нормативній документації, яка визначає параметри звітності та часові межі виконання управлінських операцій. Такий формат роботи створює упорядковане середовище для прийняття рішень. Структура керівної ланки включає адміністративну групу, фінансову групу та координаційний підрозділ.

Сервісний відділ здійснює комплекс операцій, пов'язаних із взаємодією з клієнтами та організацією процесів підготовки заходів. Він відповідає за обробку запитів, складання технічних завдань, узгодження параметрів подій та формування календарних планів. Працівники відділу підтримують зв'язок зі структурами агентства, передаючи інформацію щодо сценаріїв, вимог до технічного забезпечення та потреби у креативних рішеннях. Стандартизовані процедури дозволяють забезпечити точність комунікацій і зменшити ймовірність виникнення помилок у процесі підготовки проєктів. Відділ функціонує як первинна контактна ланка між івент-агенцією і споживачами послуг. Його діяльність спрямована на підтримання прогнозованості операційних процесів і узгодженості

між структурними компонентами. Ефективність сервісного відділу визначає якість кінцевих результатів.

Технічний сектор виконує функції, що пов'язані з підготовкою обладнання, налаштуванням технічних систем і забезпеченням роботи інфраструктури під час проведення заходів. Він формує матеріально-технічну базу, визначає потребу в додаткових ресурсах і відповідає за відповідність технічних рішень вимогам замовника. Процеси в межах сектору здійснюються відповідно до регламентів, які визначають порядок експлуатації обладнання, правила технічної безпеки і послідовність монтажних операцій. Технічна команда взаємодіє з креативним підрозділом для узгодження художніх рішень, а також з сервісним відділом для уточнення сценарних вимог. Діяльність сектору має визначений часовий режим, що забезпечує стабільність і надійність реалізації проєктів. Він формує одну з базових складових операційної системи івент-агенції. У структурі проєктів технічний сектор відіграє ключову роль у забезпеченні функціональної цілісності заходів.

Креативний підрозділ здійснює розроблення концептуальних рішень, формування візуальних матеріалів і створення сценарного контенту. Його діяльність охоплює аналіз вимог клієнта, підготовку творчих рішень, адаптацію матеріалів та участь у проєктних презентаціях. Креативна команда працює у взаємозв'язку із сервісним відділом, отримуючи від нього інформацію щодо потреб клієнтів і параметрів майбутніх подій. Взаємодія з технічним сектором забезпечує відповідність творчих рішень технічним можливостям агенції. Процедури роботи креативного підрозділу визначаються внутрішніми методичними документами, що включають алгоритми створення концепцій і вимоги до якості матеріалів. Діяльність підрозділу має системний характер і спрямована на формування конкурентних переваг агенції. У структурі проєктів креативний підрозділ формує змістовну складову заходів.

Партнерська мережа слугує зовнішнім ресурсом, що використовується для доповнення можливостей внутрішніх підрозділів. До мережі входять підрядники, виконавці спеціалізованих послуг, технічні майданчики й організації, що забезпечують додаткову інфраструктурну підтримку. Партнерська взаємодія здійснюється на ос-

нові угод, що визначають порядок комунікацій, часові рамки виконання робіт і вимоги до якості послуг. Мережа інтегрується в операційну систему івент-агенції через фіксовані маршрути інформаційного обміну.

Управлінські процедури побудовані на принципі послідовності й документованості. Вони включають процеси планування, контролю, звітування та коригування діяльності. Процедури встановлюють порядок визначення операційних завдань, часових меж їх виконання та відповідальних виконавців. Система планування ґрунтується на поетапному формуванні календарних графіків. Контроль виконання здійснюється через регулярну звітність підрозділів. Процедури коригування застосовуються у разі відхилень від запланованих значень. Управлінська система забезпечує упорядкований процес організації роботи агенції.

Основні процедурні елементи включають:

- планування операційних процесів;
- координацію внутрішніх комунікацій;
- контроль виконання завдань.

Процедурна модель функціонує на основі уніфікованих правил, що забезпечують інтеграцію дій усіх підрозділів. Вона підтримує стабільність операційної системи та дозволяє своєчасно реагувати на зміни у проєктних параметрах. Усі процедури документуються у внутрішніх регламентах. Це забезпечує прозорість процесів і контроль за виконанням функцій персоналу.

Додаткові елементи процедурної системи включають:

- стандарти ведення комунікацій;
- порядок формування технічної документації;
- правила звітності підрозділів.

Управлінська модель поєднує функціональну чіткість і гнучкість адаптації. Це дозволяє підтримувати стабільність операційних процесів і забезпечувати виконання проєктів у визначених параметрах. Використання системи регламентів створює передумови для підвищення ефективності взаємодії підрозділів і формування цілісної організаційної структури.

Такими є ключові параметри організаційної структури івент-

Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру

агенції, що формує підґрунтя для багаторівневого управління сервісними процесами із урахуванням специфіки сучасного ринку івент-послуг, де ключовим є поєднання організаційної точності, сценарної розробки та технічної підтримки.

Підгаєцький Данііл Олександрович,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Безгін Олексій Ігорович,

дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

БОГДАН СТУПКА ЯК ХУДОЖНІЙ КЕРІВНИК НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Богдан Сильвестрович Ступка (1941–2012) належить до найяскравіших постатей української сценічної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Його творча спадщина, що охоплює понад п'ятдесят років роботи в театрі та кіно, становить унікальний феномен. Актор, педагог, художній керівник – у кожній із цих іпостасей Богдан Ступка залишив непересічний слід, що визначив обличчя української сцени на межі століть.

Призначення Богдана Ступки на посаду художнього керівника Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 2001 році стало переломним моментом у розвитку театру на початку ХХІ століття. В умовах культурної трансформації та пошуку нової художньої ідентичності він зумів поєднати національні традиції з модернізаційними тенденціями, запропонувавши театру концепцію розвитку, в якій класика й сучасність не протистояли одна одній, а взаємно збагачувалися.

Його авторитет, професійний досвід і глибоке розуміння театральної природи надали Національному академічному драматичному театру імені Івана Франка новий імпульс. Богдан Ступка послідовно відстоював необхідність репертуарного оновлення, відкриваючи сцену для нової української драматургії, сучасних іноземних текстів та сміливих режисерських експериментів. Водночас він зберігав і поглиблював повагу до національної класики, трактуючи її не як музейну цінність, а як живу духовну основу театру.

Богдан Ступка прагнув повернути глядача завдяки високому художньому рівню постановок й інтелектуальному змісту вистав. Він створював умови для творчої співпраці акторів і режисерів, розвивав міжнародні контакти та підвищував статус театру як важливої культурної інституції України.

У питаннях підтримки молодих митців Богдан Ступка проявив себе як реформатор, який бачив театр не як застиглу академічну інституцію, а як живий організм, що потребує постійного оновлення. Його послідовна робота зі створення умов для творчого росту молодих режисерів та акторів стала фундаментом для формування нового покоління театральних митців, чії імена сьогодні визначають обличчя сучасного українського театру.

Політика творчої відкритості (створення експериментальної сцени – Театру у фойє, залучення талановитих випускників закладів театральної освіти) дала змогу формувати середовище, в якому поєднувались традиції й новаторство. Богдан Ступка не просто допускав молодих режисерів до роботи, а й гарантував їм творчу свободу, виступаючи наставником, партнером і мудрим стратегом. Підтримка таких митців, як Юрій Одинокій, Дмитро Богомазов чи Андрій Приходько, стала прикладом його далекоглядності та здатності передбачати розвиток театру на багато років уперед.

Організаційні та управлінські реформи Богдана Ступки цілком змінили механізми функціонування Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Він запровадив модель, у якій мистецька висота поєднувалася з сучасним менеджментом, а творча свобода – з економічною відповідальністю. Створення Камерної сцени імені Сергія Данченка, впровадження змішаного фінансування, модернізація технічної бази – усе це стало фундаментом стабільності театру та його здатності конкурувати на міжнародному рівні. Завдяки такій системній роботі театр перетворився з державної установи радянського зразка на сучасну європейську культурну інституцію.

Міжнародна діяльність театру під художнім керівництвом Богдана Ступки також стала проривною. Він зруйнував бар'єр культурної замкненості, зробивши Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка впізнаваним і бажаним гостем на

світових сценах. Співпраця з режисерами світового рівня, гастролі у США, Польщі, Греції, Грузії, участь у міжнародних фестивалях – усе це сприяло інтеграції українського театру в європейський та глобальний мистецький простір. Богдан Ступка довів, що українська сцена здатна продукувати якісний, інтелектуальний і конкурентний культурний продукт.

Діяльність Богдана Ступки як художнього керівника Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 2001–2012 роках характеризувалася комплексністю, інноваційністю та стратегічною глибиною. Він не лише зберіг традиції театру, а й перетворив його на осередок творчих пошуків, міжнародної співпраці та генерації нових мистецьких ідей. Його візія, художні та управлінські ініціативи визначили напрям подальшого розвитку театру, актуальний і сьогодні.

Соломяний Данило Сергійович,
здобувач ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Ялоха Тетяна Олександрівна,

доцент, заслужений працівник культури України

**ВОЛОДИМИР ОГЛОБЛІН І КЛІМ:
ВНЕСОК У СТАНОВЛЕННЯ
ЦЕНТРУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА «ДАХ»**

Становлення Центру сучасного мистецтва «ДАХ» (далі – ЦСМ «ДАХ») стало можливим завдяки зустрічі різних творчих генерацій. Його засновник і керівник Владислав Троїцький свідомо будував платформу, де могли взаємодіяти режисери старої школи, драматурги-новатори та актори нового мислення. Серед постатей, що суттєво вплинули на формування естетичного обличчя ЦСМ «ДАХ», унікального симбіозу традиційної театральної культури і сучасних форм експресії, особливе місце займають класик української режисури Володимир Оглоблін (1915–2005) і режисер, драматург і педагог КЛІМ.

Для Владислава Троїцького знайомство з Володимиром Оглобліним стало не лише творчою подією, а й зустріччю з людиною, яка уособлювала цілу епоху українського театру. Володимир Оглоблін, який у другій половині ХХ століття поставив понад двісті вистав, приніс у ЦСМ «ДАХ» живий досвід, сформований десятиліттями роботи в різних театрах [1]. Його підхід допоміг молодим акторам ЦСМ «ДАХ» усвідомити, що сучасний експеримент виростає з традиції, збагачуючи її. Саме тому період співпраці Володимира Оглобліна з ЦСМ «ДАХ» часто розглядають як символічний міст між класичною та авангардною режисурою.

Володимир Оглоблін був режисером, для якого театр був передусім простором правди. Його творчість продовжувала лінію психологічного театру, але без академічної застиглості. Він завжди вимагав від акторів простоти, внутрішньої щирості, не «дресирував» їх, а прагнув відкрити в кожному власну природність. Цей принцип відмови від театральної фальші згодом став одним із наріжних

каменів акторської педагогіки ЦСМ «ДАХ». Також для Володимира Оглобліна театр був живим середовищем. Для нього спектакль набував справжнього сенсу лише в присутності глядача, існуючи тут і зараз. Це відчуття моменту було близьким до філософії ЦСМ «ДАХ».

Першою роботою Володимира Оглобліна у ЦСМ «ДАХ» стала вистава «Ліричні діалоги» (1996), до якої увійшли «Відьма» Антона Чехова та «Дім вікнами в поле» Олександра Вампілова, об'єднані спільною темою людської самотності та невимовних почуттів. У 1997 році він поставив п'єсу Бернара-Марі Кольтеса «Роберто Зукко», акцентуючи на внутрішніх імпульсах героїв і міркуючи про природу свободи та насильства. У 1999 році Володимир Оглоблін у властивій собі манері – без шаржу і карикатурності – поставив комедію Григорія Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик». Однією з центральних постановок ЦСМ «ДАХ» цього періоду стала драма Фрідріха Шиллера «Підступність і кохання», яку Володимир Оглоблін інтерпретував як актуальний конфлікт між живою людською чуттєвістю та системою влади й соціального тиску. У 2000 році він звернувся до п'єси Максима Горького «Васса Железна», створивши масштабну постановку, спокійну й сувору водночас. У 2002 році на сцені ЦСМ «ДАХ» з'явилася його вистава «Свої люди – розрахуємось!» за Олександром Островським, в якій режисер вчергове продемонстрував своє вміння працювати з великою трупю. Останньою постановкою Володимира Оглобліна у ЦСМ «ДАХ» стало «Весілля Кречинського» за Олександром Сухово-Кобиліним у 2004 році. Її він збудував як тонку психологічну гру, де комічне народжується зі справжніх людських слабкостей [1; 2].

Для ЦСМ «ДАХ» Володимир Оглоблін став своєрідним моральним орієнтиром. Він навчив молодих митців шанувати ремесло, не втрачати людяності в процесі експерименту. Його методика, що поєднувала простоту й глибину, стала основою акторської педагогіки ЦСМ «ДАХ».

Не менший внесок у становлення ЦСМ «ДАХ» зробив режисер, драматург і педагог КЛІМ (Володимир Клименко) [3], автор оригінальних – авангардних – театральних ініціатив 1990-х років, зокрема проєкту «Сходи-дерево», що став спробою описати розвиток

індоевропейської культури через театральну структуру, поєднавши антропологію, філософію та сценічну дію [4]. Його діяльність відкрила для ЦСМ «ДАХ» інший вимір: метафізичний, філософський, синтетичний.

У 2000-х роках КЛІМ практично «оселився» в ЦСМ «ДАХ». Він прагнув простору, де міг би переосмислювати, викладати, працювати із текстом у живому середовищі – і ЦСМ «ДАХ» став таким місцем. Заняття, які КЛІМ проводив з акторами, були не класичними тренінгами, а радше філософськими лабораторіями: роботою з тишею, внутрішнім станом, природністю дії. Його педагогічний вплив полягав у тому, що він учив не грати, а думати.

Паралельно КЛІМ почав писати тексти спеціально для ЦСМ «ДАХ». Естетика, яку він пропонував, була одночасно інтелектуальною та емоційною, поєднувала міфологічні структури з сучасністю, метафору з побутовою конкретністю. Поступово постановки за п'єсами КЛІМа уклали переважну частину репертуару ЦСМ «ДАХ» (наприкінці 2012 року у ньому було 11 вистав за його п'єсами [5]). Це безпрецедентний випадок для українського театру, коли драматург стає настільки органічно вбудованим у режисерську систему і життєвий ритм творчого колективу. Серед ключових вистав ЦСМ «ДАХ» за п'єсами КЛІМа: цикл постановок в рамках мистецького проєкту Владислава Троїцького та КЛІМа «...сім днів з ідіотом...» (неіснуючі розділи роману «Ідіот» Федора Достоєвського), містичний «Вій. Король землі» – поєднання етнографії, метафізики та авторських смислів [6], соціально-політична притча «Собача будка» [7] та інші.

За словами Владислава Троїцького, найбільший урок, який дав йому КЛІМ – вміння цінувати тишу не як паузу, а як окремий художній елемент. Він навчив, що актор має бути більшим, ніж у житті: красивішим, глибшим, чеснішим, наповненим внутрішнім світлом або внутрішньою трагедією. КЛІМ відкрив Владиславу Троїцькому важливість того, що за актором має стояти особистість. Краса, гідність, наповненість і внутрішня стійкість стали тими ознаками, що визначили подальшу акторську школу ЦСМ «ДАХ».

Отже, Володимир Оглоблін і КЛІМ зробили значущий внесок у становлення ЦСМ «ДАХ». Володимир Оглоблін приніс у ЦСМ

«ДАХ» школу психологічного театру, дав йому коріння – акторську увагу до простоти, людяності, правди, чіткої дії та логіки внутрішнього існування. KLİM зумів через текст і філософію слова задати інтелектуальний вектор розвитку ЦСМ «ДАХ», дав йому крила – філософську глибину, метафізику, інтелектуальний та естетичний масштаб, мистецтво бути в тиші й уміння працювати з категоріями часу та буття. Естетика ЦСМ «ДАХ» народилася з балансу цих позицій. Володимир Оглоблін вчив актора бути живим, KLİM – усвідомленим. Разом вони заклали підвалини ЦСМ «ДАХ», одного з найоригінальніших культурних феноменів України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Володимир Миколайович Оглоблін. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Оглоблін_Володимир_Миколайович (дата звернення: 19.11.2025).
2. Жиліна Л. Патріарх Оглоблін. *День*. 2005. № 236. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/patriarkh-ohloblin> (дата звернення: 19.11.2025).
3. Потушняк Н. Клименко Володимир Олексійович. *Енциклопедія Сучасної України*. 2013. URL: <https://esu.com.ua/article-7696> (дата звернення: 19.11.2025).
4. Клименко Володимир Олексійович. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Клименко_Володимир_Олексійович (дата звернення: 19.11.2025).
5. Вистави. ЦСМ «ДАХ». URL: <https://web.archive.org/web/20121227124554/http://dax.com.ua/ru/plays> (дата звернення: 19.11.2025).
6. Вій. Король землі. *Dramox*. URL: <https://www.dramox.com.ua/teatry/201-centr-suchasnogo-mistectva-dah/294-vij-korol-zemli> (дата звернення: 19.11.2025).
7. Собача будка. *Dramox*. URL: <https://www.dramox.com.ua/teatry/201-centr-suchasnogo-mistectva-dah/293-sobacha-budka> (дата звернення: 19.11.2025).

Наукове видання

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ,
ЕКОНОМІКИ І СОЦІОЛОГІЇ ТЕАТРУ**

Збірник матеріалів

Шістнадцятої науково-практичної конференції
аспірантів і студентів

кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
(до 180-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого, Київ,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, 5 грудня 2025 року)

Науковий редактор, упорядник, літературний редактор, верстка –
С. С. Васильєв, кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна

Кафедра організації театральної справи імені І. Д. Безгіна,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01054,
e-mail: ots@knutkt.edu.ua