

СУЧАСНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

(оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами 2019–2020 рр.)

Сучасний театр – театр ХХІ століття – це поєднання технологій, соціальної критики та катарсису повсякденності. Це театр взаємодії і активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, який співзвучний з ритмом сучасного суспільства. Сама парадигматика театру як чистої форми істотно змінилася під впливом сучасного візуального мистецтва, філософських дискурсів, цифрових технологій та мас-медіа.

Та для багатьох театр – це й той вид мистецтва, який здебільшого залишає більше запитань, ніж відповідей, шокує, провокує, виводить людину із зони комфорту [1, 2].

Умістивши в своєму феномені все різноманіття культур, театр є універсальною мовою спілкування людини з буттям. Ця формула сповна стосується й українського театру, що протягом останніх десяти років, переживає емансипативні процеси у своєму ставленні до форми й змісту і з різним ступенем успіху, намагається адаптувати до відстояних художніх кордонів структурні зміни системи [3].

Водночас доволі поширеною сьогодні серед мистецтвознавців, критиків, драматургів, режисерів стала ідея про певну кризу сучасного вітчизняного театру. Тож, можна зустріти думку, що театр останнім з мистецтв засвоює нові течії та зміни. Це багато в чому питання носія: якщо для вербалізації, викладки ідеї «на папері» потрібні, власне, ручка, папір, клавіатура, (для візуалізації – фото/ полотно/ поверхня і фарба, то театр має поєднати набагато більше матеріальних та ідейних проявів. «Продукт» його діяльності – дійсність. До того ж, дійсність неадаптивна і невіддатна тиражуванню, на відміну від того ж таки кіно. Тому аудиторія «театралів» у всьому світі є дуже невеликою – вона скрізь значно менша за ту, що споживає літературні твори, музику, сучасний арт [4].

І хоча за статистикою, в Україні у театр ходить майже 10% людей (у світі цей показник становить 4%), все ж існує думка, що «люди не ходять в театр в Україні», що театр – «непопулярна форма дозвілля не через те, що спрацьовують якісь там мистецькі закони і нюанси, а через те, що театр в Україні технологічно і естетично стоїть на місці. І в той час як для старшого покоління відвідування класичного репертуарного театру – це часто форма

ностальгії, зона комфорту і ритуал, для людей середнього віку – привід побачитись у незвичному сеттінгу і вигуляти найкращу сорочку, то для людей віком 18–25, які живуть в реальності нових медіа, big data і 3D-моделювання, у реальності неоліберальної демократії, квір-теорії і можливості долетіти у протилежний кінець світу за 50 доларів, подібне – це просто кітч, агонія, дешево пластикове удавання, машина часу і повний абсурд» [4].

Втім, такі радикальні судження переважно відображають настрої авторів публікацій, а не реальний стан театральної справи. А театр, як наголошує головний режисер Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька Іван Уривський, «завжди був і є в моді, але для вузького кола людей, і це коло поступово й дуже повільно розширюється. Зараз до театру приходять зовсім новий цікавий глядач, мислячий, сучасний, який потребує від театру нових емоцій, живого спілкування. Напевно, без театру можна прожити, але чи потрібно позбавляти себе такої можливості? Якщо вже століттями пишуться п'єси, ставлять вистави і приходять до залу глядач, значить театр – це щось справді важливе для людини і щось індивідуальне для кожного» [1].

Водночас, фактом є й те, що сучасний театр повинен постійно долати певні виклики: виклики творчі, соціальні, світоглядні тощо. Щоб визначитися з місцем театру у сучасному суспільстві, а також пояснити, чому сьогодні ми йдемо на суші, завтра на новий фільм, але принаймні раз на місяць до театру, американський соціолог Рей Ольденбург запропонував термін «третє місце». Рей Ольденбург також пояснює, яким саме критерієм має відповідати будь-який заклад, щоб відвідувачі поверталися туди знову й знову [5].

Перший – нейтральність, тобто відкритість для всіх і кожного незалежно від політичної ситуації чи курсу долара. За цією ознакою театр – ідеальне місце, бо в напівтемній залі на однакових стільцях на час вистави абсолютно зрівнюються і зірки сцени, і театральні критики, і міністри, і ті, кому таки довелося заплатити за квиток. Другий критерій – можливість вести доброзичливу бесіду, вступати в діалог, діставати підтримку від оточення. І тут театр також не пасе задніх, хіба що режисер постановки настільки авторитарний, що, не запитавши думки глядача, змусив його проплакати піввистави. Але й тут знайдуться приголомшені й віддані прихильники мелодрам, а щодо інших, то їм треба уважніше читати анотацію перед переглядом якого-небудь дійства.

Третій із критеріїв, названих соціологом Ольденбургом, – доступність розташування. Тому більшість театрів відкрито в центрі міста, і лише невинуваті авангардисти змушують свого глядача проходити на виставу повз гаражний кооператив чи промзону. Театр завжди має своїх фанатів, тих, хто в курсі новин репертуару й уже давно стежить за життям його виконавців. Такі люди створюють особливу атмосферу в і без того видовищному закладі. До речі, за тим, як поведуться в ньому його завсідники, можна багато що розповісти й про керівництво театру, його політику та принципи [5].

Настрій «третього місця» та атмосфера в ньому мають бути грайливими й настільки невимушеними, щоб той, хто знайшов кілька годин на його відвідини, почувався мов удома, міг відновити сили, зустріти давніх друзів або знайти нових. Саме тому в театрах завжди є зручні дивани, буфети з баром і простір для неформального спілкування. А ті, хто на цьому розуміється, відкривають театральні фое задовго до початку вистави та ліквідують увесь пафос, який так багато століть був притаманний цьому виду мистецтва. Британські театри, наприклад, часто мають у своїх приміщеннях бари, ресторани й бібліотеки, відкриті протягом усього дня. Тож глядачі так призвичаюються до театру, що більшість своїх нагальних справ вирішують у стінах цього мультизакладу.

Тобто театрам, особливо українським, є сенс прорости в усі «третє місце», яким потенційні глядачі віддали перевагу замість того, щоб прийти на виставу і створити свій продукт саме там [5].

Це не означає, що театральний процес має бути одностороннім. І тут важливим є заохочення глядача до традиції підготовки до вистави. Як підкреслює директор, художній керівник Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра Стас Жирков, «коли ти йдеш у кінотеатр, то більшість аудиторії все ж намагається щось прочитати про фільм, а щодо театру цього не скажеш. На жаль, у нас ще такої традиції підготовки до вистави немає. От хотілося б, щоб люди готувалися до вистав і розуміли, на яку виставу вони йдуть, на якого режисера і який це театр взагалі, бо кожен з театрів має свою концепцію. Загальне знання вистави, на яку ти йдеш, значною мірою полегшує тобі процес сприйняття сюжету – тобі легше зчитувати та розуміти смисли, закладені в постановці» [1].

Та й український театр, щоб не втратити глядача, повинен залишатися актуальним та цікавим. На думку Івана Уривського, «в сучасному театрі не повинно бути тем табу, тому треба говорити про все. Найчастіше в театрі звертаються до актуальних тем, які є живими та які зачіпають певні больові точки людей. Хоча актуальність можна трактувати по-різному. Важливо влучити в сьогоднішній день, але інколи можна й трішки заглянути в майбутнє або витерти пиліюку з призабутого класичного тексту і відкопати теми, які вічно тяжіють над нами і не мають вирішення сотні років. Я за те, щоб кожен говорив про те, що він хоче, про те, що потрібно сказати йому саме зараз» [1].

Водночас як наголошує генеральний директор та художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Михайло Захаревич, «сьогодні багато йдеться про те, що наш театр повинен бути модерновим. Але наш театр повинен бути й українським. Японія ж від кабукі не відмовляється. Вони культивують цю культуру багато століть. Чому ми повинні український театр відкидати?» [6].

Також Михайло Захаревич підкреслює, що «національний театр – це театр, який насамперед репрезентує національну культуру не тільки у своїй країні, а й у всьому світі. Для мене національний театр – це театр великого стилю, високої літератури. Це театр, який зацікавлений у створенні

українського сценічного продукту. Театр, який відкриває нову українську драматургію, перечитує світову класику. Коли, наприклад, говоримо про „Комеді Франсез” у Парижі, то насамперед маємо на увазі і фірмовий стиль, і збереження сценічних традицій. І щодо цього – я також за збереження найкращих сценічних традицій, якими багата Україна. Разом із тим збереження традицій – не обов'язково їх „консервація”. Це розвиток, переосмислення, полеміка. Народження нових смислів на основі надбань попередників. Безумовно, сьогодні стрімко змінюються сценічні форми, трансформується творче мислення. Врешті-решт, змінюються театральні технології, чого не можна не враховувати. Тож усвідомлення таких змін і водночас усвідомлення найкращих національних сценічних традицій – це і є для мене національний театр, який має бути найкращим, найпатріотичнішим» [7].

За роки незалежності український театр пройшов значний творчий шлях та постійно змінювався. Тож сьогодні театр не такий, яким був десять, або п'ятнадцять років тому. Так, вітчизняний театральний ландшафт кінця 00-х років являв собою картину доволі сумну: напівзруйнована посттоталітарна система державних театрів з художніми керівниками, що призначалися згори і правила довічно, роздуті штати акторів на мізерній платні, занепад студійного руху, естетична та тематична бідність репертуару, невибагливість та консерватизм глядацької аудиторії. Держава втратила інтерес до театру як інструменту пропаганди (роль, яку він формально і неформально виконував в радянській системі управління), в той час як нової місії згенеровано не було. Державний театр втратив свій сенс, але система продовжувала існувати, подібно до тіла безголового велетенського монстра, не здатного мислити, але здатного реагувати на рівні рефлекторному. Головним завданням «тіла» було вижити за будь-якої ціни. Проте коли йдеться про виживання на рівні забезпечення життєдіяльності, місця для художнього експерименту та дослідження і використання нових сценічних методологій не залишається.

Загальну картину занепаду було увиразнено економічною кризою, яка сталася у світі у тому ж таки 2008 році.

Театрознавці, аналізуючи той період, наголошують, що «репертуарна політика державних театрів вибудовувалася довкола невибагливих смаків платоспроможної публіки – основними жанрами цього періоду стають мелодрами і комедії (так, щоб як в серіалі, але трохи драматичніше). Театр грає з глядачем «в піддавки»: уникає складних та незручних тем, боїться бути незрозумілим. При цьому незмінною фавориткою глядацьких симпатій стає низькоштибна російська антреприза з підстаркуватими зірками радянських фільмів. Нової української драми – нуль» [3].

А недержавні театри у той час асоціювалися передовсім з ЦСМ «Дах», можливо, хтось із особливо обізнаних згадав би харківські «Арабески». Але на цьому перелік недержавних театрів, що б відповідали критеріям професіоналізму, як правило, закінчувався. Натомість від початку нового десятиліття і донині, недержавний театр в Україні стрімко професіоналізувався та з суто аматорського та комерційного перетворився у своїх естетичних

здобутках на серйозного конкурента театру зі сталою системою фінансування та налагодженою інфраструктурою.

Тенденція до активізації та професіоналізації недержавних театрів зазнала очевидного розвитку протягом останніх п'яти – шести років і хронологічно збігається у своїй динаміці з періодом, відлік якого можна вести від Революції Гідності 2013–2014 років. Найбільш успішними проектами цієї форми можна вважати київські театри «Дикий театр» та «PostPlayТеатр», харківський театр «НЄФТЬ», «Театральний простір ТЕО» в Одесі та львівський феномен, людину-театр Сашка Браму [3].

Зараз «бум» увійшов у свою критичну фазу: багато колективів, що постали у час постреволюційного піднесення та пробудження громадянських та креативних свідомостей і досить довгий час існували на хвилі творчого ентузіазму, згортають діяльність через невирішену проблему інфраструктури. Попри те, що питання фінансування проектного виробництва частково вирішує Український культурний фонд, проблема інфраструктури та забезпечення сталості існування і розвитку (наявність доступних репетиційних приміщень, цехів тощо) досі актуальна. Саме тут є опція для державного врегулювання ситуації – назріла колосальна необхідність створення вільних сцен, лояльних до малобюджетних чи то експериментальних проектів (що можуть не мати за мету створення продукту, але є важливими для практичного освоєння нових методологій).

Варто лише згадати такі осередки, як «Пасіка» і «Дія» в Києві, що стали плацдармом для багатьох режисерів, які нині вже затвердили себе у професії. Саме в «Пасіці» були показані перші важливі вистави Стаса Жиркова, на той момент керівника незалежного театру «Відкритий погляд», а нині – очільника Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі та Максима Голенка, головного режисера «Дикого театру» [3].

Бум недержавних театрів позитивно вплинув на загальний розвиток театральної справи. Тож сьогодні театрознавці визначають ситуацію української сцени як нормальну. Наприклад, у Києві наразі близько тридцяти державних театрів і ста – незалежних. І хоча в інших європейських містах ситуація масштабніша, ми розвиваємося в бік кількості та якості. Це помітно з активної появи театральних фестивалів останніми роками. Серед них «ГРА», який скидається на український «Оскар» у театральній сфері, «Відкрита сцена», де незалежні театри можуть позмагатися один з одним і вийти на ширшу аудиторію, та створений у 2016 році театральний фестиваль «Кіт Гаватовича» у Львові, де на акторів не лише дивляться, а й спілкуються з ними та переймають досвід просто неба.

Така кількість театрів, особливо незалежних, спричиняє розмаїття тем, стилів і форм виступів [8].

Характерним прикладом нових тенденцій у творчому театральному процесі мистецтвознавці вважають розвиток імерсивного театру.

Режисер імерсивних постановок UZahvati Поліна Бараніченко зазначає, що імерсивні театральні постановки відбуваються поза традиційними

театральними просторами, де глядачі можуть вільно переміщатись – як от у бібліотеці, на вулицях міста. Це театральні постановки, які перш за все фокусуються на глядацькому досвіді, його відчутті співучасті в постановці. Тому людина, яка відвідує імерсивну постановку повинна обов'язково розуміти, в чому особливість такого формату, принаймні прочитавши про нього. Глядачу необхідно бути готовим пережити новий емоційний досвід. Адже це досвід не про подивитись, а про відчутти. Загалом, сучасний глядач театру має вміти перемикатись з раціонального на емоційне мислення, бути пластичним і готовим до експериментів не тільки в площині мистецтва, але й у межах свого внутрішнього світу.

За словами Поліни Бараніченко, імерсивний театр – це насамперед про співучасть, про співтворчість глядача у постановці. Усе залежить від того, наскільки глядач сам захоче бути активним та залученим, чи буде триматись осторонь, лише спостерігаючи за дійством. Увесь сенс в тому, що враження від побаченого у кожного учасника завжди будуть різні. І навіть у того самого глядача може змінитися враження, якщо він прийде на виставу ще раз через деякий час [1].

Від того, на чому він обере зосередити свою увагу, залежатимуть не просто його емоційні враження від вистави, а й інтерпретація, смисл. Так, проживання імерсійного спектаклю дуже тісно пов'язане з внутрішнім світом реципієнта. Це теж одна з головних особливостей. Відсутність сцени і безпосередній контакт дозволяє учаснику подолати певні внутрішні обмеження, стереотипи про театр, адже театр – це не просто видовище, а інструмент занурення у свій внутрішній світ, спосіб самопізнання.

Також імерсивний театр відрізняється від драматичного тим, що вистави грають переважно для невеликої групи людей – від 12 до 40 осіб. Чим менша ця група, тим інтимніша та камерніша атмосфера, більше шансів проникнути в емоційний фон людини. Це, по суті, дуже відрізняє нас від традиційного театру, бо щоб показати виставу більшій кількості людей, нам потрібно влаштовувати її частіше [1].

Київський імерсивний театр UZahvati – українська театральна команда, створена у 2016 році. Вперше показали українській широкій аудиторії формат site-specific (театр поза театром). Дебютна вистава-променад «THE TIME» була реалізована у 2017 році на вулицях Києва, а у 2019 році у співпраці з хорватським театром ZKM «THE TIME» з'явилась у Загребі (Хорватія). Крім того, у 2018 році за підтримки Українського культурного фонду театр uzahvati створив виставу-променад «DIALOGY» в Національній бібліотеці України ім. Ярослава Мудрого. Всього у репертуарі UZahvati 4 імерсивні постановки [15].

Вистава-променад «DIALOGY» (Режисер Поліна Бараніченко) – один зі зразків імерсивного театру, коли глядачі стають активними учасниками постановки, її співтворцями, а також перша колаборація театру та бібліотеки. Спектакль, де 20 незнайомців творять свої 20 історій, відмінні одна від одної. Вистава DIALOGY про наш нескінченний внутрішній діалог, занурення у свій внутрішній світ, спосіб самопізнання. Глядач точно вийдете з вистави з

максимальною кількістю інсайтів та нових відчуттів, якщо буде відкритим та чесним передусім із самим собою [4].

Увагу критиків минулого року привернув й ще один інтерактивний столичний театр «Мізантроп», що створив інтерактивну виставу без акторів, декорацій та сценарію. Щоразу вистава не буде схожа на попередню. Режисер ставить спектакль у режимі реального часу з одним актором, якого він рандомно обирає серед глядачів. В основі вистави Іллі Мощицького – інсталяція художника-концептуаліста Майкла Крейга Мартіна, п'єса Тіма Крауча та політично-філософський трактат «Суспільство спектаклю» Гі Дебора. На основі цих творів Ілля Мощицький склав обставини, які стають безпрецедентним досвідом постановки сценічної дії під час вистави [4].

Але треба пам'ятати, щоб відбулось справжнє спілкування актора з глядачем, має бути бажання і тих, і тих. Актор обирає формат взаємодії. Він може бігати серед рядів у залі чи обрати собі конкретну людину для гри, але для того, щоб такий контакт спрацював, глядач має впустити це в себе. Зараз є багато непробивних людей, які не готові йти з театральними експериментаторами. Такий глядач приходить у театр, як у кінотеатр, щоб споглядати. Хоч від думки, що це певна культурна освіта, він почувається спокійніше, але має те саме очікування: непогано провести час та отримати задоволення від процесу. На цьому закінчується бажання середньостатистичної людини. Але ж театр – це про набагато більше. Це перш за все про певну дорогу, пригоду, після якої ви не будете тим самим, а не про розвагу [16].

Активний розвиток імерсивного театру став результатом зміни театральних поколінь в українському сучасному театрі.

Наприкінці 00-х років роздуті штати більшості державних театрів за віковим показником стрімко наближалися до стандартів геріатричного пансіонату. Молодим вважався режисер 50+, а досвідченим – 70+ (те саме – з художніми керівниками). Молодих режисерів/режисури як виду і форми діяльності просто не існувало.

На цьому тлі присутність та естетичне вивершення театральних робіт Дмитра Богомазова та пасіонарний запал Влада Троїцького проблему не вирішували – вони були винятками з правила. Нині ж ми можемо говорити про нову генерацію молодих – 40+, 30+ і навіть 20+ – режисерів, які працюють як в державному, так і недержавному секторі [8].

Втім генеральний директор, художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка М. Захаревич переконаний, що «в театрі всі вікові категорії потрібні. Небагато молодих акторів, які здатні зіграти те, що може відтворити корифей театру. Акторів потрібно поважати не лише за те, що було, а й за те, що вони сьогодні можуть зробити, але їм не завжди випадає така нагода» [9].

За останні роки значно посилюється попит й на нову українську драматургію. Театри звернулися до драматургічних текстів Наталі Ворожбит, Павла Ар'є, Тетяни Киценко тощо. З іншого боку, це не значить, що їх надзвичайно любить глядач. Вони деколи складні, болісні, але донедавна таких

п'єс і вистав в українському театрі не було. Молоді режисери та актори осучаснюють театр, наближають його до реальної людини, до того, щоб ця людина могла прийти в театр не як в храм мистецтва. Сучасний театр вже давно не такий, він не повчає, не розповідає про добро і зло людині. Сучасний театр пробує вилікувати людину від її травм, від її переживань. Сучасний театр пробує повернути людині її самооцінку, її вартісність. Це надзвичайно важливо, і це творить сучасну драматургію України. А з іншого боку, звичайно, мають попит веселі, розважальні і життєрадісні вистави, які повертають людину в світ, якого можливо бракує за стінами театру. Це теж дуже важливо, театр – це світ ілюзій, зрештою, це – гра. Тому такі вистави вочевидь популярні [10].

Водночас, помилкою було б називати сучасним лише експериментальний театр. Доволі значне місце на театральній мапі продовжує займати й традиційний репертуарний театр. І репертуарна політика таких театрів доволі широка, що дає змогу дати більш широке уявлення як про класичну, так й про сучасну драматургію. Так за словами М. Захаревича, «Репертуарна лінія, яка нині витворюється в театрі – це насамперед серйозна література, знакові автори, режисери-інтелектуали (орієнтовані на європейський театр), актуальна драматургія, українська класика» [11].

«Всі театри мають право на життя, – впевнений художній керівник Національного театру російської драми ім. Лесі Українки М. Резнікович. – Але майже столітній досвід репертуарного театру в Україні... довів свою життєздатність. Він потрібен передовсім для виховання наступних поколінь» [12].

Та зміни у сучасному українському театрі відбуваються. «Може воєнно-революційні потрясіння, а може еволюційні закони вплинули на локальний вибух, який останнім часом спричинив розмаїття нових форм та активних спроб «перезавантаження» театрального життя в Україні, – констатує театральний критик О. Вергеліс. – Це виявляється в новаторських форматах організації театральної справи. В намаганнях встановити тісніші комунікації з соціально-політичними сюжетами дійсності. Не завжди заперечуючи традиційний (репертуарний) театр, саме оновлені формати розширюють кордони сценічної мапи, встановлюють нові правила гри» [13].

Розвиток театральних формацій у недержавному секторі призвів до необхідності створення об'єднань, учасники яких прагнули лобювати свої інтереси і здобути право на інфраструктуру чи то фінансову підтримку з боку державної та муніципальної влади. Так виникла Гільдія незалежних театрів та Асоціація «Український незалежний театр». Проте очевидних результатів діяльність цих організацій поки що не має [3].

З появою нового театрального продукту особливої актуальності набула проблема підготовки акторських кадрів. Стара акторська школа відповідала тому театру, в якому вона була створена. Тому, який жив в межах психологічного театру, і тому в цьому сенсі актори тієї школи були сильні. З іншого боку, сучасний театр потребує дуже виразної чіткої форми, психологічного проживання, і тут постає питання, як виховувати акторів. Зараз,

театр потребує синтетичного актора, який уміє співати, танцювати, рухатись і, звичайно, бути переконливим, коли творить якийсь образ. А ще є інший виклик – сучасний театр. За словами театрознавця Маї Гарбузюк, «педагогічна школа не завжди з цим справляється. Якщо це викладач-предметник старшого покоління, він навчає акторів за своєю системою, і тоді його актори орієнтовані на той старий театр, такий, який, умовно кажучи, „віщає зі сцени”. Артисти молодшого покоління уже адаптовані і виховані в іншому якомусь рівні бачення театру, виховують собі подібних, і це вже актори набагато легші, можливо, більш універсальні, можливо, десь не володіють такою поставленою сценічною мовою, але коли вони починають грати сучасні образи, вони викликають більше довіри, тому що актор і його час надзвичайно пов'язані, і драматургія, яка виникає в цьому часі, – взаємопов'язані речі, і тому, коли змінюється час, змінюється драматургія, змінюється театр, змінюються вимоги до актора і способу його виховання» [10].

Також, як зазначає Стас Жирков, «український театр ще відстає в багатьох питаннях. Звісно, український театр став кращим, молодшим, сучаснішим та активнішим. У нас зросла конкуренція, виріс незалежний сектор, але якщо говорити про внутрішню кухню, є багато питань – як до законів, які зараз обмежують нашу театральну діяльність, так і до нашої внутрішньої роботи. Зокрема, для мене найбільше питання – фінансування. На жаль, існує велика різниця між фінансуванням національних театрів і муніципальних. Мені здається, що цю історію треба змінювати. Зараз виграє театр, який не йде за каноном, який не боїться підіймати гострі соціальні теми, говорити про нас, тут і зараз, про Україну, наші проблеми» [1].

Певним здобутком останніх років є встановлення гендерного балансу у режисурі. Адже не так давно педагогічно-театральний нарратив інтерпретував режисуру, як суто чоловічу професію з можливими виключеннями для особливо обдарованих. Поточне десятиліття урівняло співвідношення жінок і чоловіків, активних у професії. Переважно режисерки репрезентують інтелектуальний пошуковий театр, саме режисерки снайперськи точно та з ювелірною делікатністю обирають у роботі інтонації, співзвучні актуальним театральним дискурсам. Тамара Трунова, Роза Саркісян, Олена Апчел, Влада Белозоренко, Ніна Хижна, Ольга Турутя-Прасолова, Оксана Дмитрієва, Юлія Мороз, Оксана Тараненко, Олена Щурська, Євгенія Відіщева, Галина Джикаєва, Наталя Сиваненко – список можна продовжувати, і це точно перемога [8].

Важливу роль у розгерметизації та омолодженні держсектору відіграло впровадження контрактної системи. Для театру як для галузі це однозначно крок уперед.

Контрактна система була неунікна. Безумовно, її практичне застосування має як позитивні, так і негативні досвіди, але багато які ризики передбачити просто неможливо. Слабкі місця кожної нової системи можна виявити лише в процесі зіткнення з реальністю. При цьому головною похибкою, яку складно зауважити і яка в результаті справляє вирішальну роль,

є людський фактор. Відторгнення старим театральним організмом молодих реформаторів, на яких покладали надії щодо модернізації того чи іншого муніципального/державного театру, вже стало симптоматичним [8].

А ось у зоні театральної критики спостерігаються суттєві проблеми. Наразі не залишилося жодної професійної платформи (ані онлайн, ані офлайн), здатної задовольнити потреби театру у вербальній рефлексії та елементарній фіксації процесу. У 2017 році припинило своє існування єдине професійне видання, яке вело літопис театрального процесу – журнал «Український театр». Причини банальні – недофінансування, неспроможність менеджменту видавництва, в складі якого перебувало видання, до проведення організаційної реформи та фандрейзингу, відсутність юридичної підтримки, необхідної для трансформування журналу відповідно до вимог закону про роздержавлення ЗМІ.

Як компромісний варіант та з надією на масштабування проєкту було створено онлайн-видання «Український театр 2.0», яке, лишаючись безальтернативним у своїй ніші, донині підтримується та модерується групою ентузіастів на волонтерських засадах. Окрім цього, згадування про прем'єри та нечасті журналістські рецензії можна знайти у відповідній частині журналу «Кіно-Театр», блогосфері і онлайн-сітігайдах. І цей факт, вочевидь, є найбільшою проблемою театральної сфери останніх десяти років. Англomовного видання про український театр теж не існує, а отже, не існує в міжнародному інформаційному полі і самого українського театру [8].

Важливим питанням сьогодні є й відповідність сучасного українського театру загальним світовим театральним тенденціям. Тож закономірно, що лідери сучасного українського театру, про яких пишуть і говорять, – це ті, хто або мав закордонний досвід (освіту, діалог) до початку роботи тут, або неодмінно орієнтувався на це в процесі, вбачаючи в обмінах «Україна – світ» можливість для ґрунтовніших висловлювань; джерело розвитку не як збільшення прибутку, а як засвоєння нових технологій. Режисер Стас Жирков, керівник Київського театру на лівому березі й колишній ідеолог «Золотих воріт», ставив у Магдебурзі й Мінську; режисер Роза Саркісян – дітище програм і резиденцій Польського інституту, методів Фрліча й Варліковського; куратор ГОГОЛЬFEST і актор ДАХу Андрій Палатний – носій критеріїв фестивальних програм в Авіньйоні, Гейдельберзі, Дрездені.

На думку театрознавиці Олени Мигашко, «потужна театральна культура створюється не купкою міжрегіональних премій, не гомінкими блогерами, навіть не солідним фінансуванням внутрішнього продукту. Вона створюється завдяки мобільності та плідному діалогу з першим ешелonom театрального світу» [14].

Та, як зазначає Олена Мигашко, обов'язкова ланка в процесі інтеграції, яку неможливо перескочити чи компенсувати іншою опцією, – це розширення глядацького досвіду, що формує мислення, орієнтацію, критерії як у режисерів, так і в дирекції, менеджерів, критиків. Насправді нині Україна має майже карт-бланш на такий діалог: купа європейських організацій-грантодавців, інститутів

готові профінансувати подорожі наших митців куди завгодно. Нереально важливий показник – це поява не лише стороннього замовника на мистецькі практики, а й свого, внутрішнього. Ідеться про Український культурний фонд і його програми, які саме й націлені на мобільність, диджиталізацію, міжнародну співпрацю. Ірина Чужинова, керівниця аналітичного відділу УКФ, підкреслює, що закордонна історія української культури – один із пріоритетів фонду: «Саме для цього відкрито конкурсну програму „Знакові події для української культури”, її мета – посилити нашу присутність на важливих світових форумах, фестивалях, арт-ринках. Фонд створює можливості, а далі потрібні мобілізація зусиль, допінг амбіцій – те, що стосується саме перформативного сектору. Тож, театри прагнуть інтервенції у світовий простір, але тільки одиниці готові посправжньому докладати до цього зусиль» [14].

А щодо теми імпорту, то, як констатує Олена Мигашко, неодмінно натрапимо на «плазування перед Заходом». Річ у тому, що можна запросити на український захід чи не будь-якого театрального діяча з Європи, і гість одразу ж обросте в Україні ауурою престижу. Просто через те що, за відсутності регулярної співпраці, на реальному розставлюванні сил у Західній Європі зараз не розуміється ніхто. Звісно, сказати, що до нас не їздять, означає сказати напівправду. Не так давно в Україні відбувся перший IETM Satellite Meeting Kyiv, а лабораторія Арсеналу «Другий поверх» профінансувала невеличкі VR-імерсії від бельгійської театральної компанії CREW, театр «Золоті ворота» отримав грант, щоб привезти режисерку з Магдебурга, організатори Zelyonka fest усе ще співпрацюють з хореографами з різних країн, а команда ДАХу намагається укомплектувати програми регіональних Гогольфестів західною продукцією через мережу напрацьованих контактів з ЕТС. Та проблема не в статистиці / кількості. Проаналізувавши коло імен, можна помітити: десь у половині з них камерна українська робота була б не гіршим кураторським рішенням, ніж дешевий для Європи (дорогий для України) учасник чи резидент, а обрані ментори навряд чи є репрезентативними для світової спільноти [14].

«Сьогодні ж Україна дивиться на блиск західноєвропейського театру, – зазначає Олена Мигашко наче якийсь в'язень споглядає крізь віконце на щемливі спалахи небесної білизни» [14].

Нарешті лише зараз, майже через 30 років після проголошення незалежності, наша держава почала замислюватися над тим, що ж знають про Україну в Євросоюзі чи США. А зі створенням Українського інституту в українського театру (та культурного контенту в цілому) з'явився важливий інструмент інтеграції у світовий контекст.

Програмні менеджери Українського інституту на чолі з директором Володимиром Шейком несуть знання про неіснуючий в міжнародному інформаційному полі український театр.

В програмі інституту: впровадження довгострокової програми підтримки перекладу та постановки сучасної драми в європейських театрах, розвиток професійного нетворкінгу та підтримка міжнародних копродукцій за

участі українських митців, забезпечення присутності українських вистав на іміджевих театральних заходах [3].

До моменту створення Українського інституту головними лобістами забезпечення міжнародної присутності українського театру були професійні мережі перформативних мистецтв. Починаючи з 2012 року свою роботу в Україні розпочинають професійні мережі перформативного мистецтва (ЕТС, ЕЕРАР, ІЕТМ, Opera Europa). Саме завдяки зацікавленості та підтримці представників мереж у співпраці з українським театром було проведено два міжнародні шоу-кейси: у 2015 р. за ініціативи ЕТС та у 2018 р. за ініціативи ІЕТМ; реалізовано кілька лабораторно-освітніх проєктів у партнерстві з ЕЕРАР, проведено ряд резиденцій у Європейських театрах для українських молодих режисерів, акторів та критиків.

Результатом шоу-кейсу 2015 р. став фестиваль «Дикий схід» у Магдебурзі, де три українські режисери (Стас Жирков, Максим Голенко та Олександра Сінчук) поставили три сучасні українські драматургічні тексти Наталі Ворожбит, Павла Ар'є та Тетяни Киценко.

Партнерська програма ЕТС з фестивалем ГОГОЛЬFEST стала фактично єдиною в Україні програмою міжнародних резиденцій для акторів та режисерів. Одним з результатів програми було створення творчої колаборації британського режисера Пітера Канта та акторів театру «ДАХ» – їхня сайт-специфік вистава «Hooligan», що продемонструвала абсолютно новий підхід у організації та розвитку театрального проєкту [3].

Втім, театрознавці наголошують на необхідності регулярної співпраці українських та закордонних театральних діячів, та, навіть, сподіваються, що цей процес співпраці буде перетворено на індустрію [3, 8].

Успішним прикладом ревіталізації радянського інфраструктурного спадку стало кадрове та ідейне перезавантаження Національної спілки театральних діячів України. Після позачергового з'їзду Спілки, восени 2016 року головою обрано директора Національної оперети України Богдана Струтинського. З цього моменту із суто номінальної організації, знання про діяльність якої лишалося надбанням вузького кола «посвячених», НСТДУ перетворюється на дієвий інструмент комунікації та освіти в театральному середовищі України. НСТДУ проводить сезонні школи-резиденції для найрізноманітніших фахівців театральної справи: режисерів, авторів, сценографів, художників по світлу, організовує лабораторії, майстер-класи і фестивалі. Флагманським проєктом оновленої спілки стало заснування всеукраїнського фестивалю-премії ГРА, який зараз є найгрунтовнішим оглядом прем'єр у державному секторі. Втім, спілка поки що не адвокатує інтереси сектору, коли йдеться про врегулювання законодавства або лобіювання реформ у секторі, а це, на думку театрознавців, найважливіше очікування від діяльності цього об'єднання [3].

Вагому роль у театральному процесі та у залученні глядача до театрів набуває сьогодні використання новітніх інтернет-технологій. Все більше значення тут здобуває Facebook. Театрознавці навіть починають говорити, що

сьогодні Мельпомену можна перейменувати на Facebook, адже інколи саме він вирішує, якій події бути чи не бути. Він же першим тріскоче – вдала прем'єра чи ганебний провал. Інколи саме Facebook визначає подальшу долю тієї чи іншої вистави та її комерційну складову. І, хоч як це сумно, інколи навіть якість вистави тут ні до чого.

Такі спостереження зробила директор «Дикого театру» Ярослава Кравченко. На думку критика Олега Вергеліса, вже хто-хто, а вона точно знає й розуміє, як правильно використати соцмережу для просування проєкту, для утвердження в очах медіаспільноти того чи іншого сценічного тренду-бренду. «І, ніде правди діти, саме „Дикий“, який народився у столиці 2016 року, певним чином – дитинча Facebook. Розкрутка новоствореного театру, про який мало хто знав, активно розпочалася саме через соцмережі. Долучаючи до вистав Максима Голенка, Ігоря Білиця, Юлії Мороз (та інших) нові хвилі нових шанувальників, заповнюючи вщерть „Сцену б“ та інші майданчики. Ярослава зізнається, що сьогодні Facebook (у театральному аспекті) може запропонувати сценічним споживачам усе що завгодно: від театру „на одне око“ до театру „зламайніс“. Тобто різні види і форми бойових сценічних мистецтв. І саме на теренах Facebook, на думку Ярослави Кравченко, нині точиться гостра конкуренція за увагу глядача, за касові збори. Отже, конкуренція доволі захоплива. Не менш цікава, ніж деякі вистави у київських репертуарних театрах» [17].

За спостереженням Я. Кравченко, «глядачі „Дикого“ поділяються на тих, хто надактивний у соцмережах, і на тих, кого взагалі там немає, хоча в них там є багато друзів. Facebook, взагалі-то, дуже корисний інструмент, якщо ти вмієш ним користуватися. Отже, він може як приносити гроші, так і забирати їх. Сьогодні правила на цій території стали жорсткішими. І організаторам театральних заходів іноді слід потурбуватися, щоб їхня подія „зайшла на органіці“. Тобто зараз недостатньо бути лише гарним та активним у соцмережах, а ще й варто бути талановитим, чуттєвим та гнучким стосовно аудиторії. Не завадить знайти для цього хорошого СММника, таргетолога, дизайнера, фотографа, контентщика. А це вже ціла технологічна система» [17].

У актриси Ірми Вітовської у Facebook налічується близько 28 тисяч підписників. Для театральної зірки в цьому сегменті – то чимала кількість однодумців. Фактично, сторінка Вітовської – це вже персональне театральне медіа. Хоча Ірма на своїх ФВ-скрижалях не лише ділиться думками про репертуар, а часто висловлює суспільно-політичні погляди.

Ірма Вітовська підкреслює, що для неї сторінка Facebook – «це і персональне медіа, і громадська трибуна, і територія особистих смаків-пристрастей, тобто там усього потроху. І, безумовно, соцмережі, й Facebook зокрема, останнім часом помітно змінили світ нашого театру та світосприйняття театру. Бо стало більше дискусій, оперативної інформації про проєкти, резонансні вистави. Є чимало цікавих особистих вражень критиків та щирих глядачів, які стають згодом орієнтиром для багатьох. Одного разу мене запитали з цього приводу: мовляв, Facebook – це все-таки світ паралельний чи

для багатьох уже став основним? Я так вважаю: це майданчик для спілкування, не більше, але й не менше» [17].

Отже, Ірма Вітовська в українському театральному сегменті Facebook серед рекордсменів за кількістю підписників.

І якщо складати умовний рейтинг театральних лідерів (саме за кількістю підписників), то серед них – Римма Зюбіна (на її сторінці значиться майже 14 тис. підписників), Лілія Ребрик (акторка Молодого театру і телеведуча також має близько 14 тис. підписників). Чимала кількість шанувальників у актриси Олесі Жураківської – близько 7 тис. підписників. Така ж цифра підписників – близько 7 тис. – у Ярослави Кравченко. Окремим рядком у такій ієрархії FB-цінностей проходять Ольга Сумська (49 тис. підписників), Ахтем Сеїтаблаєв (37 тис. підписників), оскільки вони активніші в кіно, телебізнесі, де є глобальна масова аудиторія.

Найчисленніша армія підписників – серед столичних театрів – на сьогодні в Київського Молодого: їх у нього понад 17 тис. У Театрі „Актор” останнім часом показники підскочили до 9700 тис. Надактивний у цьому FB-напрямі театр „Золоті ворота”: попри те, що в них камерний простір, шанувальників, які натиснули позначку «подобається» на офіційній сторінці Facebook, – близько 8 тис. На сторінці Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра – 10 632 прихильники, які тиснуть на «подобається».

У національних театрів у цій царині така картина: сторінка Національного театру російської драми ім. Лесі Українки «подобається» майже 4 тис. шанувальників. Краща картина у колі друзів Національного драматичного театру ім. Івана Франка – там кількість „подобається” понад 12 тис. У Національній опері «подобається» – 6 356 тис. І майже рекорд серед Національних у столичній опереті: там FB – «подобається» дорівнює 14,5 тис. [17].

Попри те, далеко не всі теперішні театральні кумири й лідери надактивні у Facebook. Зокрема, Станіслав Боклан (за деякими версіями, найдорожчий серед українських акторів) має свою сторінку в соцмережі, але там лише 36 офіційно зареєстрованих друзів. Мережевої енергії цей чудовий актор, вочевидь, не виявляє, а, можливо, лише спостерігає зі своєї фейсбучної вежі за маневрами та баталіями інших гравців. «І, мабуть-таки, правильно робить», – констатує Олег Вергеліс.

Взагалі не прописані в «театрі Цукерберга» деякі театральні керманічі. Дмитро Богомазов – головний режисер Національного драматичного театру імені Івана Франка не зареєстрований на Facebook. Не зареєстрований там і Андрій Білоус (художній керівник Молодого театру). Та А. Білоус віддає перевагу Instagram – ще одному популярному форпосту наших мережевих театральних комунікацій.

«Зараз Instagram дає набагато більше конверсії для театального соціуму, ніж традиційний Facebook, – каже Слава Жила, художній керівник театру „Актор”. – Зверніть увагу хоча б на сторінки Instagram Ольги Сумської, Юрія Горбунова, Лілії Ребрик: у кожного з них від 300 до 700 тисяч фоловерів.

Instagram дає можливість легко та швидко формувати контент. І переважно саме молодь „сидить” в Instagram, переглядаючи сторінки топових акторів» [17].

Тож, очевидно, виграє той, хто формує крутий контент і є популярним. Адже з однієї stories того чи іншого топового актора можна продати всі квитки на його виставу. З іншого боку, Facebook лишається в такому собі академічному статусі, хоча ця соцмережа теж дає можливість „оцифрувати” певні показники успішності театру. Вочевидь, чим більше лайкають, шерять та коментують, чим більше в тебе підписників, тим популярніша і твоя діяльність, яку генеруєш [17].

Понад чотири роки у Facebook існує професійна група «Театральна комунікація». За цей час вона об'єднала під своїми знаменами близько трьох тисяч підписників. Причому без реклами та якогось агресивного нав'язування. Спочатку ця група була «вузькопрофільною», висвітлюючи діяльність Чернівецького театру. Згодом модераторка «Театральної комунікації» – актриса Світлана Сурай – трохи розширила тематику, активізувала обмін інформацією між українськими театрами. Таким чином, стала зростати і кількість підписників.

«Найбільше наші користувачі щедри на лайки та репости, коли інформація стосується театрального улюбленця, того, кого знає більшість, – каже Світлана Сурай. – Часто користувачі активно реагують на відоме ім'я або на несподівані новини. Повірте, якби написали, що у львівському Національному театрі ім. М. Заньковецької поставлять п'єсу Бушара «Том на фермі», то це спричинило б шалений галас і активізувало підписників» [17].

А на думку театрального блогера і коуча Сергій Винниченка, на українській сцені завдяки інтернету відбуваються тектонічні зміни. Facebook на кілька стадіонних кіл залишив позаду традиційні ЗМІ. Перше й найголовніше – це швидкість поширення інформації (непоодинокими стали трансляції та оцінки прем'єри безпосередньо під час вистави). Крім того, в разі розширилася палітра думок, відходить у минуле єдина консолідована позиція, театр змушений виходити в діалогову площину і опановувати комунікативні стратегії. Люди театру перестали бути заокеанними міфами, а пройшли обряд фейсбучної ініціації. Це водночас і корисно, і вкрай небезпечно. Армія шанувальників та пропрацьований персональний акторський бренд, безумовно, додають у наповненості глядацької зали та популярності актора. І навпаки: коли людина театру, як той Іхтіандр, без елементарних навичок спілкування та психологічного захисту потрапляє до фейсбучного світу – це її може істотно травмувати. Трапляються окремі випадки формальної відмови від фейсбук-присутності (від незаведення профілів до їх видалень внаслідок отримання негативного досвіду користування).

Нарешті, стала доступною дискусійна складова театру. І все більше розмивається монополія мистецтвознавця на право єдиної публічної оцінки. Наразі відбувається народження суспільної дискусії (і не лише театральної). Все, що доти обговорювалося кулуарно, – отримує майданчик для

оприлюднення, входить у резонанс, обростає колом однодумців, створюються ініціативні групи. Результати оприлюднень або дискусій уже сьогодні докорінно змінюють, здавалося б, вирішені та «погоджені» питання.

Мистецтво мистецтвом, але не забуватимемо, що театр – це таке саме підприємство, яке заточене на прибуток. І першими розібралися з можливостями Facebook театри без бюджетних дотацій, для яких кожен непроданий квиток – має значення. Відчувається вивчення базового досвіду театрів інших країн, інструменти суміжних галузей (шоу-біз). Більше того, стають непоодинокими приклади театрального SMM, зокрема, розіграш квитків [17].

Тож, за словами Сергія Винниченка, «незайманих у царині соціальних мереж театрів на сьогодні майже не залишилося, навіть обласні й регіональні театри обзавелися сторінками у цій соцмережі, а в багатьох ще є інстаграми/телеграми/ютюб. Відсутність театру у Facebook, на мій погляд, – це ігнорування потенційного глядача як такого. Грубо кажучи, у сприйнятті цільової аудиторії, так званий „середній” та „середній плюс”, відсутність організації в соцмережі дорівнює відсутності її взагалі. Театр може не мати власного приміщення, логотипу або навіть сайту. Але обов'язково буде віртуальне представництво. Тому номінальна прив'язка театрів до власних фейсбучних сторінок – майже стовідсоткова. Але це лише кількісний показник. А ось коли говоримо про Facebook, то мова саме про Facebook-платформу, без урахування інших продуктів Facebook Inc. (наприклад, Інстаграм). І статистика користувачів свідчить, що Facebook уже не основний, а один із можливих соцмережеских майданчиків».

Тож, Facebook – це інструмент для досягнення поставлених цілей для одних і справжній хронофаг – для інших. Конкретна людина чи організація можуть як отримати істотні бенефіти від Facebook, так і власноруч організувати чорну діру для витікання часу та грошей із його допомогою [17].

Також вже зрозуміло, що Facebook – чи Instagram, чи інші – вже утрамбували свої основні функції, в театральній царині зокрема. Це інформаційна функція (що, де, коли?). Комерційна функція (що, де, чому?). Дискусійна функція (хто винен?).

І сьогодні український театр багато в чому виграє інформаційно саме завдяки соцмережам. Бо є відкрите поле для піару, промоції багатьох нових проектів, нових імен. Навіть невідомі театри мають можливість заявити про себе, якщо виникне цікавий привід [17].

Залучення до розвитку театральної справи новітніх інтернет-технологій – це вимога часу, що особливо зрозумілим стало у 2020 році під час карантину. Тож, подальше використання цифрових технологій – процес незворотній.

У цьому аспекті показовий є те, що в Україні розпочалася робота зі створення першого у країні Digital Theatre Archiv, який передбачає запуск зручного та доступного вебресурсу, що буде обробляти та зберігати інформацію про вистави різних театрів України. Цифровим театральним архівом зможуть користуватися як науковці та представники театральної

спільноти, так і звичайні глядачі. Проєкт реалізується Національною спілкою театральних діячів України за підтримки Українського культурного фонду. Куратор проєкту – театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор Ганна Веселовська. Вивчивши досвід колег з європейських інституцій, НСТДУ за підтримки УКФ уже реалізувала низку технічних заходів з запуску повноцінної національної театральної бази даних. До кінця 2020 року планується зібрати, обробити та розмістити на спеціалізованому веб-ресурсі інформацію про постановки театрів України за період 2015–2019 рр. Запустити сайт планується вже у вересні-жовтні поточного року. Долучитися до процесу організатори запрошують всі театральні колективи України різного спрямування та різних форм власності. Проєкт масштабний і має декілька етапів. А у підсумку має утворитися спеціалізований ресурс, що об'ємно надаватиме користувачам доступну та об'єктивну інформацію про театральне мистецтво України. Крім того, створення єдиної театральної бази даних стане важливим і для повноцінного розуміння всіх процесів, що відбуваються в театральній сфері, місця і ролі театру в загальнонаціональному культурному контексті [18].

Тож, сучасний театр – це неймовірно багата, захоплююча і міждисциплінарна річ, що просто-таки ілюструє бум інформаційних носіїв і процесуальний характер будь-якої арт-практики сьогодні.

На завершення можна навести слова британського театального режисера Марка Дауна, що стосуються загальної ситуації у світовому театрі, та, відповідають їй театальному процесу в Україні. «У ХІХ столітті театр був формою перформативного мистецтва, сьогодні ж йому доводиться конкурувати з телебаченням, кіно, стендап-комедією, рок-концертами, спортивними змаганнями. Ситуація драматично змінилася, і довкілля теж. Ті, хто сьогодні приходить до театру, є іншими, ніж публіка 100 років тому. Власне, тому я думаю, що саме глядач змінює театр. Він заходить у його двері з новими очікуваннями. Хтось може бажати або такого собі законсервованого театру, щоб отримати певний досвід дотику до спадщини. А хтось сцени, що звертатиметься до того, які ми сьогодні. Гадаю, театр здатен задовольнити й те, й інше. Хоча, якщо він вирішить бути суто так званою організацією зі збереження спадщини, то стане мертвим. Важливо тримати очі розплющеними й усвідомлювати, що театр існує у світі, де є інші види перформативних мистецтв або шоу. На це може бути два типи реакції. Перша полягає в тому, щоб сісти й нарікати, а друга – зробити це мистецтво таким класним і популярним, як футбольний матч. Або принаймні спробувати сягнути його рівня» [19].

Тож, зміни у театрі неминучі. Театр – не музей. Останні роки показали це як найкраще. Змінюється мова, лексика, герої, обставини та засоби виразності. Змінюється суспільство – і театр вчиться це фіксувати і зображувати. Це і є найголовніша перемога українського театру [4].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Радзіховська О. Як зрозуміти сучасний театр? Гайд від українських театральних режисерів / Радзиківська О. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://bit.ua/2019/11/theatre-2/> (дата звернення 21.07.2020).
2. Театральна лабораторія / Інформація. [Електронний ресурс] – Текст. дані. – Режим доступу: <https://artarsenal.in.ua/uk/laboratoriyi2/teatralna-laboratoriya/> (дата звернення 23.07.2020).
3. Гайшенець А. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років / Анастасія Гайшенець [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: https://ukr.lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy-teatr-poshukah-sensu.html (дата звернення 23.07.2020).
4. Мигашко О. Високе мистецтво чи молитва за упокій: чому міленіали не ходять в театр? / Мигашко О. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://bit.ua/2019/12/vysoke-mystetstvo-and-milenialy/> (дата звернення 22.07.2020).
5. Головненко А Мистецтво дозвілля / Головненко А. // Тиждень. – 2019. – 4 трав. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://tyzhden.ua/Culture/229231> (дата звернення 22.07.2020).
6. Насадюк Є. Михайло Захаревич: Театр має працювати на створення в державі високої моралі / Євген Насадюк [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/18/209601/> (дата звернення 23.07.2020).
7. Вергелис О. Михайло Захаревич: «Театр Франка завжди протестує проти приниження» / Вергелис О. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: https://zn.ua/ART/mihail-zaharevich-teatr-franko-vsegda-protestuet-protiv-unizheniya-286199_.html (дата звернення 21.07.2020).
8. Гайшенець А. Дихає – не дихає: сучасний український театр / Анастасія Гайшенець [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://pustoproject.com/literatura/dykhaie-ne-dykhaie-suchasnyi-ukrainskyi-teatr> (дата звернення 23.07.2020).
9. Чечель Л. Михайло Захаревич: «Театр для мене – це суцільне задоволення» / Людмила Чечель [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://familytimes.com.ua/teatr/mikhaylo-zakharevich-teatr-dlya-mene-ce-sucilne-zadovolennya> (дата звернення 22.07.2020).
10. Гарбузюк М. «Сучасний театр не повчає, не розповідає про добро і зло, він пробує повернути людині її самооцінку» / Мая Гарбузюк [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <http://krivbass.city/blogs/view/suchasnij-teatr-ne-povchae-ne-rozpovidaie-pro-dobro-i-zlo-vin-probue-povernuti-lyudini-ii-samootinkuteatroznavets-majya-garbuzyuk> (дата звернення 20.07.2020).
11. Вергелис О. Михайло Захаревич: «Театр Франка завжди протестує проти приниження» / Вергелис О. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: https://zn.ua/ART/mihail-zaharevich-teatr-franko-vsegda-protestuet-protiv-unizheniya-286199_.html (дата звернення 20.07.2020).

12. Францева О. Про репертуарний театр / Францева О. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/-kultura/pro-reperturnyyu-teatr> (дата звернення 20.07.2020).

13. Вергеліс О. Україна, тотальний театр / Вергеліс О. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://zn.ua/ukr/article/print/ART/-ukrayina-totalniy-teatr-novi-vikliki-ta-novi-formati-vitchiznyanoyi-sceni-.html> (дата звернення 23.07.2020).

14. Мигашко О. Коротка історія творчої резервації. Про наші театри за кордоном і закордонні в Україні / Мигашко О. // Тиждень. – 2019. – 6 лип. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: https://tyzhden.ua/Culture/231804_ (дата звернення 21.07.2020).

15. Театр uzahvati долучає до вистави всі будівлі та людей навколо / Інформація. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://creativity.ua/life-and-culture/teatr-uzahvati-doluchaie-do-vystavy-vsi-budivli-ta-liudei-navkolo/> (дата звернення 22.07.2020).

16. Набока М. «Театр – це про людину, а ти – людина» / Микола Набока [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/89248> (дата звернення 22.07.2020).

17. 7 тенденцій у театральній галузі України [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/ua-theatre> (дата звернення 23.07.2020).

18. Вергеліс О. Як Цукерберг змінив український театр / Вергеліс О. // Дзеркало тижня. Україна. – 2019. – 23 берез. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: https://dt.ua/ART/yak-cukerberg-zminiv-ukrayinskiy-teatr-306323_.html (дата звернення 23.07.2020).

19. Поліщук Т. Цифровому театральному архіву – бути! / Поліщук Т. // День. – 2020. – 8 лип. [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/cyfromomu-teatralnomu-arhivu-buty> (дата звернення 23.07.2020).

20. Марк Даун: «Театр дає кожному унікальний тілесний та інтелектуальний досвід» / Марк Даун [Електронний ресурс]. – Текст. дані. – Режим доступу: <https://tyzhden.ua/Culture/223441> (дата звернення 21.07.2020).

Матеріал підготував

Бурнашов І. Ю., завідувач відділом наукового аналізу і узагальнення інформації

Комп'ютерне опрацювання та редагування ***І. Г. Піленко***

Формат 60x84/16. Умовн. друк. арк. 1,16. Б/т. Зам. 58. Безплатно

НБУ імені Ярослава Мудрого, Київ-1, Грушевського, 1. Тел. 278–85–12