

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

Галина БОРЕЙКО – кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-0787-0493>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1038>
halbor@ukr.net

Тетяна СОКІЛ – доцент кафедри,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0009-0003-7038-6551>
tetanasokilberkut@gmail.com

З'ясовано, що український театр здійснив рішучий парадигмальний зсув від універсалізму та метафоричного відображення до прямої мови травми, свідчення та документалізму. На рівні художньої мови цей процес сформував естетику воєнного мінімалізму (фрагментарність, колажна структура, тілесна експресія) та активний інтермедіальний синтез (з використанням автентичного відеоконтенту). Наголошено на новій функціональній ролі театру. Він перетворився на інструмент культурного спротиву, соціальної терапії та утвердження національної та культурної суб'єктності. Виявлено, що репертуарна стратегія (звернення до класики та поява жанрів фарсу й рефлексії майбутнього) спрямована на консолідацію суспільства та осмислення історико-культурної ідентифікації, зокрема через звернення до класичних творів театральної драматургії та їх інтерпретації через реалії сьогодення України. Також особливої ваги набувають постановки, пов'язані з особистим досвідом проживання війни як авторами п'єс, так і виконавцями ролей. Театральні майданчики стали місцем важливої комунікації на теми спільних травм як для акторів, так і для глядачів.

Ключові слова: арт-активізм, війна України за незалежність, воїн-мистець, документалізм, естетика травми, інтермедіальність, мінімалізм оформлення сцени, національна та культурна ідентичність, семантика, театр-стендап, трансформація.

Постановка проблеми. Театральне мистецтво нерідко сприймають як художню інтерпретацію самого життя. Воно має на меті відображати нашу реальність через узагальнені мистецькі образи, зосереджуючи увагу на найбільш значущих аспектах. Однак театр в Україні вже не обмежується лише представленням дійсності зі сцени. Він активно прагне впливати на неї, втілюючи свідомі прагнення до змін. Український театр завжди відігравав важливу роль у процесах культурної самоідентифікації, збереженні національної пам'яті та формуванні колективного уявлення про спільноту.

У період війни України за незалежність театр зазнав суттєвих змін, що торкнулися художньої мови та виражальних засобів театального мистецтва. Ці трансформації викликані не лише воєнними викликами, але й глибокою суспільною потребою у пошуку нових способів естетичного переживання, осмислення травматичного досвіду та роботи над образами майбутнього. Театр стає важливим майданчиком для розуміння власної історії та культури, трансляції цінностей опору і ствердження суб'єктності української культури у світовому контексті [11].

Під час війни мова мистецтва, втілена у театральних постановках, є не лише метафоричним чи реалістичним відображенням дійсності, а й виконує функцію культурного та психоемоційного проживання важких часів, формуючи нові естетичні та семантичні форми комунікації з глядачем. Аналіз змін художньої мови театру є актуальним й у контексті розуміння процесів формування різних нових форм ідентичності, культурного катарсису та трансформації театральної семіотики [7; 175].

Попри визнання соціальної та терапевтичної функції театру в умовах війни, аналіз естетичних та семантичних змін, що відбулися в його художній мові (відході від універсалізму до прямої мови травми, документалізму та нових інтермедіальних форм), залишається недостатньо висвітленим у наукових публікаціях. Отже, актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення того як театральна семіотика, виражальні засоби та жанрові форми адаптувалися до умов війни, перетворивши сцену на життєво важливий простір для культурного катарсису, пошуку суб'єктності та формування образів майбутнього українського соціуму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Однією з перших дослідницьких спроб задокументувати стан театального мистецтва України на початку повномасштабного вторгнення є стаття В. Котенок «Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня». Дослідниця підготувала статтю у форматі викладу основних напрямів роботи театру у зазначений період, наголосивши на трансформації його ролі та місця за таких обставин: театр-прихисток, театр-волонтерський штаб тощо. Зазначена публікація є важливим

джерелом для усвідомлення початкової трансформації театрального середовища [8]. Для розуміння стану наукової розробки теми театрального мистецтва України в умовах війни є важливою стаття Б. Бенюка, у якій автор систематизував публіцистичні та наукові праці, опубліковані у 2024 р. [3].

На основі власного досвіду відвідування театру під час війни, В. Москалець підготувала статтю, присвячену спільному переживанню емоцій та перебуванню у театральному просторі на прикладі кількох театральних постановок [12]. Вплив війни на творчі пошуки музично-драматичних театрів війни вивчала О. Гордєєва, наголосивши на внутрішній та зовнішніх трансформаціях творчої діяльності театральних колективів України [9]. І. Грінберг аналізував поєднання благодійної та мистецької діяльності театрів, що стало прикметою часу в роботі театральних колективів [4]. У статті М. Крипчук здійснено аналіз перформативних сценічних практик у контексті військової агресії РФ проти України протягом 2022-2023 рр. Основна дослідницька увага зосереджена на вивченні колаборативних проєктів між українськими та європейськими митцями, що виникли у відповідь на воєнні виклики. Це дозволяє розглядати їх як окремий напрям арт-активізму, спрямований на політичну та соціальну комунікацію [9]. Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван вивчали художню інтерпретацію досвіду війни у документальному театрі України, що набуває особливої актуальності як форма мистецького спротиву та репрезентації травматичного досвіду на театральних майданчиках [14].

Як свідчить огляд наукових публікацій, пов'язаних із проблемою статті, варто наголосити на значному дослідницькому інтересі до функціонування театрів України в умовах війни. Наукові публікації охоплюють організаційну діяльність (театр-прихисток), соціальну роль (благодійність, волонтерство), психологічний вимір (спільне переживання). При цьому, попри досить ретельну фіксацію трансформаційних процесів у театральному середовищі, існує потреба у теоретичному осмисленні того, як організаційні та функціональні зміни театру втілюються у його художній мові, її естетичному та семантичному звучанні, що й стало предметом дослідження.

Мета статті полягає у виявленні трансформації художньої мови театрів України в умовах війни за державну незалежність, що триває з 2014 р. Акцент зроблено на визначенні естетичних та семантичних вимірів даної трансформації – від універсалізму до прямої мови травми та трагічного досвіду й невідомих втрат, а також документалізму та розумінні театру як засобу культурного спротиву, соціальної терапії та утвердження національно-культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Театральна режисерка, виконавиця, сценаристка і кураторка мистецьких проєктів Олена Апчел написала дуже проникливе есе, опубліковане у лютому 2023 р. Починає свій меседж мисткиня з тих самих слів, які повторювала у багатьох розмовах протягом останнього [2022 – Авт.] року та намагалася інтегрувати в обговорення ще раніше, коли світ лише спостерігав за початком російсько-української війни. Війна триває від 20 лютого 2014 р., і за перші вісім років її називали «конфліктом», а реагування обмежувалося «занепокоєнням». У цей час продовжувався економічний обмін із державою-агресором, підтримувалася її воєнна промисловість. Повномасштабне вторгнення стало новою точкою відліку геополітичних змін: «Відтоді європейські цінності випробовуються на полі бою, у фільтраційних таборах і катівнях, у братських могилах і в зруйнованих містах без електрики» [1]. О. Апчел наголошує на необхідності перегляду поглядів на колонізацію, розширення соціальної і геополітичної перспективи в осьових напрямках «північ-південь» і «захід-схід». Вона звертається до своїх співрозмовників, особливо за кордоном, про історію українського театру, який постав в умовах розшматування українських земель між імперіями та попри численні перешкоди, як Валуєвський циркуляр, Емський указ та цензура. Попри все це, був театр корифеїв, на який спираються й сучасні театральні митці. Особлива роль належить українському авангарду 1920-х рр., з його Лесем Курбасом «(...) якого розстріляли за надмірну проукраїнськість, і чий режисерський метод слід вивчати поряд із теоріями та практикою Брехта, Рейнхардта, Гротовського, Брука, Арто та Барбі. Про Миколу Куліша, чий твори можна було б поставити поряд із творами Метерлінка, Шоу, Чапека, Камю та Стріндберга, але якого розстріляли за його надто проукраїнські погляди. Про дім «Слово» та харківський авангард. Про Маєка Йогансена, якого росіяни розстріляли за його проукраїнські погляди. Про письменників: Михайла Ялового, заарештованого за проукраїнські погляди, та Миколу Хвильового, який невдовзі після цього покінчив життя самогубством, не в змозі змиритися з наслідками Великого Голодомору 1932-1933 років» [1]. Також необхідно зупинитися на аналізі розвитку театральних тенденцій в Україні після 1991 р., розглядаючи його як відображення та каталізатор формування громадянського суспільства. Процес цього формування є тривалим і багатоетапним. Він сягає витоків таких знакових подій як Студентська революція на граніті та шахтарські протести. Ці рухи стали першими важливими проявами громадянської активності, що згодом еволюціонували у Помаранчеву революцію, а ще через десять років події Євромайдану та Революцію Гідності. Таким чином, театр не лише існував паралельно з цими подіями, а й був інтегрований у загальний суспільний контекст. Окремо О. Апчел наголошує на харківському феномені нової драматургії початку 2000-х років. Цей напрям доводить, що український

критичний театр сформувався задовго до 2014 р. Його ключовими характеристиками були: театр розвивався поза офіційними інституціями, що дозволило йому бути більш вільним і незалежним; театр відкрито реагував на суспільні та політичні виклики, виконуючи функцію дзеркала реальності; він постійно експериментував з формою і змістом, прагнучи знайти нові способи вираження.

У сукупності ці риси зробили український критичний театр потужним і впливовим явищем, яке відображало трансформації в українському суспільстві. Йдеться про харківський авторський театр «Може бути», заснований на початку 2000-х рр. випускниками Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського. До основного складу увійшло лише 6 людей. Першопочатково їхні вистави могли подивитися лише друзі та педагоги з університету. Оскільки театр не мав статусу державного, то були неабиякі труднощі із приміщенням, фінансуванням та низкою інших адміністративно-бюрократичних аспектів. Молодих акторів прийняв до себе Будинок актора. Успіхи творчого колективу вийшли далеко за межі Харкова і навіть України. Їхній репертуар вирізнявся темами, пов'язаними із розвитком особистості, пошуком себе, кохання, усвідомлення швидкоплинності життя, що знаходило відгук у глядацької аудиторії. Особливо полюбилися вистави «Імперія ангелів», «Коуч по дивам», «Місто знайомств», «Проект Дружина», «Чоловіки не плачуть». Із початком повномасштабної війни діяльність театру була призупинена. Однак артисти розпочали різновекторну волонтерську діяльність. Театральна труппа «Може бути» скерувала свої зусилля на створення першого в Україні арт-сховища: «Вони власними силами будують підземну залу зі сценою, в якій планують найближчим часом розпочати виступи, радуючи харків'ян та допомагаючи відволіктися від проблем» [16].

Повертаючись до есе О. Апчел, вона на усіх майданчиках та інформаційних платформах наголошує, що війна почалася у лютому 2014 р., а не у лютому 2022 р., як це, на жаль, часто трактують, навіть в Україні. І театр почав свої трансформації ще задовго до війни. Щоб це усвідомлювати, необхідно звертатися до історії театру протягом ХХ ст. Щодо власних рефлексій та проживань війни, то, як наголошує мисткиня: «Перші два роки війни мені не хотілося нічого робити в театрі. Створювалися невеликі вистави та проекти. Але давати волю уяві під час репетицій здавалося недоречною абстракцією. Я вважаю, що сенс має лише допомога армії. Усередині країни ще було багато роботи з біженцями, це стало майже рутиною. На третій рік війни я повернулася до театру. Багато українських митців вже досліджували війну на сцені. Окрім документальних зображень, відбувалися роздуми над історією. Драми деконструювали залишки пострадянських міфів, вистави були присвячені декомунізації, деімперіалізації та залежності від російської культури. Особистий досвід виражався в потужній хвилі нової драматургії, що, природно, спричинило пошук нових форм розповіді про події та процеси з епіцентру» [1].

Таким чином, О. Апчел цілком слушно наголошує на історії українського театру як такої, що репрезентує тривалу традицію боротьби за право на власну художню мову та суб'єктність у межах колоніального та постколоніального досвіду. Від театру корифеїв і авангардних експериментів Л. Курбаса та М. Куліша до театральних рефлексій початку 2000-х рр., українська сцена часто функціонувала як простір культурного опору й самоусвідомлення. Осмислення цього історико-політичного контексту є важливий для розуміння того, чому творчі пошуки та експерименти щодо форми та змісту виявилися не випадковими. Вони стали логічним продовженням багаторічного процесу визрівання театру як майданчика нових естетичних і семантичних смислів, але питомо українських. Саме завдяки цій тягlostі традиції театр у 2014 р. вже був здатний реагувати на збройну агресію не лише спонтанно й імпульсивно, а й концептуально, формуючи нову мову мистецької рефлексії. Культурний ландшафт зазнав суттєвих змін унаслідок повномасштабної війни, розпочатої РФ. Багато діячів культурної сфери приєдналися до лав ЗСУ, займаються волонтерством, але водночас продовжують творити. Їхня творчість стає інструментом для осмислення та проживання нової реальності. Мистецтво залишається потужним засобом вираження правди про війну, об'єднуючи особисті та колективні переживання [10].

Початок повномасштабного вторгнення змусив театри шукати інші, надзвичайно оперативні форми існування. У цей період багато колективів вимушено призупинили свою діяльність або переорієнтувалися на волонтерську допомогу, проте водночас саме тоді було закладено підвалини нової хвилі театального життя. Театральні простори перетворювалися на арт-сховища, майданчики для громадянського діалогу й культурної терапії. Прикметно, що у перші тижні повномасштабного вторгнення росії в Україну приміщення театрів змінили своє пряме призначення – храм Мельпомени став храмом єднання людей задля виживання. Тут плели маскувальні сітки, роздавали гуманітарну допомогу. Люди, яким довелося тікати від війни, знайшли у стінах театрів, що були в тилу, дах над головою, їжу та можливість передихнути, перш, ніж розуміти, як діяти далі. Згодом, коли хвиля біженців спала, театри знову почали виконувати свою пряму функцію – творити та нести мистецтво до людей. Але це мистецтво вже було наповнене новими смислами та й давно відомі класичні твори набували геть нового звучання та сенсу в нових реаліях. Наприклад, режисер Національного театру імені Марії Заньковецької Ігор Білиць звертає

увагу на те, наскільки важливою є тема ідентичності української жінки, яка в умовах війни є тилом для війська, є опорою для тилу, є сама тим тилом, який намагається тримати і тримає на своїх плечах різні суспільні сфери, а також побут та інші повсякденні практики. Через художню мову театру режисер І. Білиць прагне продемонструвати важливість людини та її життєвих цінностей, звертаючись до української класики – постановки вистави «Меланхолійний вальс» за Ольгою Кобилянською. Про ідентичність, про важливість свого «Я» в несприятливих умовах йдеться й у постановці режисера Богдана Ревкевича «Львівське танго» у Національному театрі імені Марії Заньковецької. Історія музиканта Богдана Веселовського, який у 1930-х рр. популяризував українську пісню у польській Галичині. Його гурт «Ябцо-джаз» змушував завмирати серця шанувальників музики [15].

В умовах повномасштабної війни український театр зіткнувся з гострими репертуарними викликами. Дискусії щодо доцільності й етичності сценічних постановок під час важких випробувань війною, а також вибору тем для міжнародної репрезентації українського мистецтва, залишаються актуальними [4; 11]. Однак, незалежно від початкового задуму, будь-яка вистава, презентована на сучасній українській сцені, неминуче потрапляє у контекст війни. Осмислюючи його, резонуючи з ним або ж створюючи відчуття контрасту між фронтом і тилом, боротьбою та мирним життям – ось основний семантичний зміст сучасного театрального життя України. Яскравим прикладом вдалої художньої реакції на цей контекст якраз і стала вистава «Львівське танго». Вона пропонує глядачам не лише розвагу чи дозвілля або ж відволікання від смутку. Вистава має чіткі паралелі між Україною 1930-х рр. та сьогоднішнім, актуалізуючи теми національного опору, відстоювання свободи та перманентних ситуацій вибору в умовах зовнішнього тиску. Сюжетна лінія, розроблена драматургом Андрієм Бондаренком та актрисою Наталією Боймук і поставлена режисером Богданом Ревкевичем, фокусується на 1930-х рр. у Львові. Центральною є ідея особистого, творчого та державницького вибору, що постає перед митцями на порозі великих історичних змін. Окрема сюжетна канва змальовує історію львівських «зірок» гурту «Ябцо-джаз», який став передвісником світових феноменів (як-от «Бітлз»). Постать солістки Ірени Яросевич (відомої як Ірена Андерс та Рената Богданська), розкривається завдяки музиці Б. Веселовського. Художня мова вистави є драматично та емоційно насиченою. Образ Б. Веселовського (втілений акторами Степаном Гловою та Володимиром Пантелеєвим) та інших учасників «Ябцо-джазу» є глибоко переконливим. Аудіовізуальна складова відіграє ключову роль у відтворенні атмосфери Львова 1930-х рр. Актори активно використовують танцювальні елементи (танго, вальс, фокстрот), за які відповідав балетмейстер-постановник М. Булгаков. Виконання оригінальних шлягерів Б. Веселовського супроводжується живим оркестром театру. Музичне оформлення створив О. Мануляк, а хормейстеркою виступила О. Явдошин. Художник А. Романченко провів спеціальні дослідження для відтворення особливостей побуту тогочасного Львова, що забезпечило історичну достовірність і візуальну привабливість постановки [6]. Таким чином, вистава «Львівське танго» слугує цінним матеріалом для аналізу того, як театральне мистецтво, звертаючись до історичних сюжетів мирного часу, може актуалізувати та переосмислювати ідеї національної ідентичності та боротьби в контексті сучасної війни, використовуючи при цьому багату палітру музичних, танцювальних та візуальних засобів для створення глибокого емоційного резонансу.

Ще однією прикметною рисою театрального життя в Україні після 2014 р. є увага до творчої спадщини світових класичних творів. Зокрема, починаючи з 2014 р., за п'єсами В. Шекспіра на сценах українських театрів поставлено 111 нових вистав. Творчість В. Шекспіра для європейської сцени, загалом для культурної політики, є своєрідним маркером ідентичності, формування відчуття причетності до європейської культури та цінностей [17]. Звернення українського театру до шекспірівського репертуару, після багаторічного засилля російського театрального дискурсу, є важливим показником розуміння своєї європейської основи та усвідомлене розуміння себе як нації і як суб'єктної держави. Як зазначив директор-художній керівник Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру В. Петрів, що «Тим і цікавий Шекспір, тим цікавий і український театр, який сьогодні, під час повномасштабного вторгнення, демонструє інтенсивність розвитку. Адже коли почалося повномасштабне вторгнення, перших 2-3 місяці у мене було враження, що я лишився без професії, без роботи, оскільки театр не буде потрібен нікому. Але потім, ви ж навіть не уявляєте, як ми фізично відчували, що ми потрібні! З нас просто вимагали виходити на сцену і щось робити. Тому треба і Шекспірові подякувати» [2].

У репертуарах театрів все більше вистав, що репрезентують досвід війни. У Театрі драматургів (Київ) першою виставою після початку повномасштабного вторгнення стала п'єса А. Косодій «Військовий концерт». Дана прем'єра стала своєрідним маніфестом та спробою осмислити війну театральними засобами. Текст написаний у травні 2022 р. та презентований, окрім України, на сценах Данії, Німеччини, Чехії, ставши інструментом для представлення українського дискурсу світові. Вистава «Військовий концерт» – не лише опис жахливої реальності, а інтелектуальна розвідка у власний внутрішній світ громадянина України

під час війни. Її центральна місія полягає у доведенні, що театр має говорити про дійсність навіть в умовах активних бойових дій, незалежно від складності сприйняття для глядача. Лейтмотивом вистави є зосередження на темі про нас, людей, на цій війні, про пошук шляху, яким рухатися далі. Це життєво необхідний акт проживання, розділення та артикуляції подій, що допомагає осмислити дійсність, навчитися з нею співіснувати і зробити крок уперед. У Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки відбулася постановка за твором ірландського драматурга Браяна Фріла «Переклади». Він написав її у 1980 р. про свою країну. Але її сюжет, у постановці режисера К. Кашлікова, багато в чому суголосний з подіями війни за незалежність України: коли до селища, яке тримається свого коріння, прибувають солдати іншої держави та намагаються насаджувати свою «хорошу» мову замість «поганої» старої. Так само відгук знайшла й постановка за твором О. Довженка «Україна в огні». Обидві п'єси емоційно дуже насичені, що знаходить відгук у глядачів, які якраз в таких умовах й потребували відповідних рефлексій, усвідомлення прив'язаності мистецтва до нагальних життєвих подій [5].

Український театр, під впливом війни, відходить від абстрактних, універсалістських тем. Наразі його художня мова сконцентрована на конкретних історичних подіях, досвіді цивільних і військових. Замість метафоричних алюзій видно пряму мову травми, свідчення, документальні тексти. З'являються вистави-журнали, що репрезентують щоденники війни, свідчення біженців, архівні матеріали. Окрім того, чимало акторів та загалом людей із мистецького середовища проходять службу в Силах Опору України, що також наклало відбиток й на самі театри та їх функціонування у суспільстві. Для розуміння трансформацій театрального середовища в умовах війни нам видається необхідним навести уривок з інтерв'ю актором Данилом Мірешкіним, командиром піхотного взводу «Азова»:

«Між театром і війною багато співпадінь. Тренування – як репетиції. Виконання бойової задачі – як виступ, де успіх неможливий без підготовки. На війні теж є костюм, декорації, реквізит, з якими ти працюєш. Є взаємодія різних служб, підрозділів. Є структура зі своїм підпорядкуванням: режисер, другий режисер, інші учасники. Є суфлери, і я завжди кажу побратимам: зв'язок – один із найголовніших елементів, без якого все посиплеться. Перед виїздом на бойове в тебе хвилювання, схоже з тим, що є перед виходом на сцену. Але коли ти вже там, воно проходить. Робиш, що вмієш. І мусиш дуже часто імпровізувати, попри те, що є план. В театрі факторів, що змушують тебе імпровізувати, набагато менше. На війні є ворог, протидіюча сила зі своїм сценарієм, яка постійно намагається перекреслити твій. Весь конфлікт, вся драматургія виникає на стику цих двох планів. Хто краще репетирував, у того й оплески. В театрі план, за яким так чи інакше рухаєшся, набагато стійкіший. Там теж є щось, що відчувається як у певному сенсі протидіюча сила: це – зал. Він завжди впливає на вистави, що відрізняються одна від одної залежно від публіки (...). Мистецтво має постійно впливати на суспільство, щоб воно не було аморфним, неосвіченим. Нам потрібна згуртованість навколо української ідеї, нашої ідентичності. (...) Ми вистоймо, якщо тільки об'єднаємося. І якщо ми вистоймо, це вже означатиме: тест на зрілість пройдено» [13].

Отже, можемо констатувати, що український театр в умовах війни переживає радикальну трансформацію семантики та естетики, відходячи від універсалізму до прямої мови травми, свідчення та документалістики. Даний зсув посилюється глибинною інтеграцією мистецького середовища у військовий опір. Як зазначає командир піхотного взводу «Азову» Д. Мірешкін, процеси театру та війни мають дивовижну структурну та психологічну схожість: від підготовки та імпровізації до прямої взаємодії з «протидіючою силою» (ворог/глядацька зала). Досвід воїнів-митців формує нову суспільну функцію театру. Він стає не лише свідком та терапевтом, а й критично важливим інструментом для гуртування навколо української ідентичності та проходження важкого тесту на національну зрілість й суб'єктність.

Висновки. Зосередившись на трансформаціях українського театрального мистецтва в умовах війни України за державну незалежність, варто відзначити наступне: спостерігається кардинальний парадигмальний зсув у художній мові. У театрі відбуваються рішучі відмови від абстрактних, універсальних тем та метафор у бік прямої мови травматичного досвіду, часто базованому на особистому переживанні драматурга, режисера та виконавців ролей. Театр став майданчиком свідчень та документалістики. Український театр у роки війни став своєрідним мистецьким архівом сучасної історії.

Список використаної літератури

1. Апчел О. «...Я пам'ятаю як мене запитували про український театр і про те, як його змінила війна». *e-teatr-pl*. 2023. URL: e-teatr.pl/pamietam-ze-zapytano-mnie-o-ukrainski-teatr-i-o-to-jak-zostal-zmieniony-przez-wojne-34581.
2. Базів Л. «ШекспіроБУМ українського театру воєнного часу». Частина друга. *Укрінформ*. 2025, 4 травня. URL: ukrinform.ua/rubric-culture/3988764-sekspirobum-ukrainskogo-teatru-voennogo-casu-castina-druga.html.

3. Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журн. 2024. № 4. С. 451–457. DOI: <http://10.32461/2226-3209.4.2024.322930>.

4. Грінберг І. Синергія благодійності і творчості на прикладі діяльності театрів України в умовах воєнного стану (2022–2024 рр.). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 414–421. DOI: <http://10.32461/2226-3209.1.2025.328018>.

5. Гулюк С. 6 вистав київських театрів на тему війни. *Б-Ж. – журнал великого міста*. 2023, 12 березня. URL: <https://bzh.life/ua/plany/6-spektaklej-kievskih-teatrov-po-teme-voyny/>

6. Дудко Н. «Львівське танго» і контекст війни. *Львівська Ратуша*. 2022, 19 жовт. URL: <https://ratusha.lviv.ua/lvivske-tango-i-kontekst-vijny/>.

7. Зайцев О. Семіотичні аспекти дослідження театральнo-декораційного мистецтва Закарпаття ХХІ сторіччя. *Культурологічний альм*. 2023. Вип. 1. С. 174–180. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>.

8. Котенок В. Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня. *Кіно-Театр*. 2022. № 4. С. 10–12.

9. Крипчук М. Європейські перформативні практики в умовах військової агресії. *Грань науки*. 2025. (49). С. 1257–1260. DOI: <http://doi.org/10.36074/grail-of-science.21.02.2025.181>.

10. Кріцька В. Сила театру: відрефлексувати війну. *Ukrainer*. 2022, 8 серп. URL: <https://www.ukrainer.net/syla-teatru/>.

11. Матіїв І. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 58–63.

12. Москалець В. Кулеметні черги на сцені – український театр в час війни. *Україна модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис*. 2024, 26 лютого. URL: <https://uamoderna.com/blogy/kulemetni-cherhy-na-sczeni-ukrayinskyj-teatr-v-chas-vijny/>.

13. Руденко Є. «Ти – військовий, і від тебе пахне кавою з круасаном». Інтерв'ю з актором Даниїлом Мірешкіним, командиром піхотного взводу «Азов». *Українська правда*. 2025, 25 березня. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/03/25/7504354/>.

14. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. 7 (1). С. 87–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>.

15. Терещук Г. «Надпотужна терапія, яка потрапляє в душу»: як театр під час війни рятує психіку людей. *Радіо Свобода*. 2022, 12 листоп. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html>.

16. Gievskaya O. Харківський авторський театр «Може бути» – історія успіху. *Kharkovsiye*. 2024, 9 лютого. URL: <https://kharkovskiy.info/uk/eternal-2092-harkivskiy-avtorskiy-teatr-mozhe-buty-istoriya-uspihu>.

17. Mancewicz A. Performing Shakespeare in Europe. *Literatyre Compass*. 2016. Volume 13, Issue 11. P. 711–723. DOI: <https://doi.org/10.1111/lic3.12340>.

References

1. Apchel O. «...Ja pam'iatai, yak mene zapytuvaly pro ukrainskyi teatr i pro te, yak iho zminyla viina». *e-teatr-pl*. 2023. URL: e-teatr.pl/pamietam-ze-zapytano-mnie-o-ukrainski-teatr-i-o-to-jak-zostal-zmieniony-przez-wojne-34581.

2. Baziv L. «ShekspiroBUM ukrainskoho teatru voiennoho chasu». Chastyna druha. *Ukrinform*. 2025, 4 travnia. URL ukrinform.ua/rubric-culture/3988764-sekspirobum-ukrainskogo-teatru-voennogo-casu-castina-druha.html.

3. Beniuk B.-H. Ukrainskyi teatr v chasi viiny: publitsystychnyi ta naukovyi dyskurs. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*: naukovyi zhurnal. 2024. No 4. S. 451–457. DOI: <http://10.32461/2226-3209.4.2024.322930>.

4. Hrinberh I. Synerhiia blahodiinosti i tvorchosti na prykladi diialnosti teatriv Ukrainy v umovakh voiennoho stanu (2022–2024 rr.). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2025. No 1. S. 414–421. DOI: <http://10.32461/2226-3209.1.2025.328018>.

5. Huliuk S. 6 vystav kyivskykh teatriv na temu viiny. *B-Zh. – zhurnal velykoho mista*. 2023, 12 bereznia. URL: <https://bzh.life/ua/plany/6-spektaklej-kievskih-teatrov-po-teme-voyny/>.

6. Dudko N. «Lvivske tanho» i kontekst viiny. *Lvivska Ratusha*. 2022, 19 zhovtnia. URL: <https://ratusha.lviv.ua/lvivske-tango-i-kontekst-vijny/>.

7. Zaitsev O. Semiotychni aspekty doslidzhennia teatralno-dekoratsiinoho mystetstva Zakarpattia XXI storichchia. *Kulturolohichniy almanakh*. 2023. Vyp. 1. S. 174–180. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>.

8. Kotenok V. Ukrainskyi teatr pid chas viiny: 24 liutoho – 24 kvitnia. *Kino-Teatr*. 2022. No 4. S. 10–12.

9. Krypchuk M. Yevropeiski performatyvni praktyky v umovakh viiskovoi ahresii. *Hraal nauky*. 2025. (49). S. 1257–1260. DOI: <http://doi.org/10.36074/grail-of-science.21.02.2025.181>.

10. Kritska V. Syl'a teatru: vidreflektuvaty viinu. *Ukrainer*. 2022, 8 serpnia. URL: <https://www.ukrainer.net/syla-teatru/>.

11. Matiiv I. Evoliutsiia teatralnoi kultury Ukrainy v konteksti natsionalnoi identychnosti. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2024. No 3. S. 58–63.

12. Moskalets V. Kulemetni cherhy na stseni – ukrainskyi teatr v chas viiny. *Ukraina moderna. Mizhnarodnyi intelektualnyi chasopys*. 2024, 26 liutoho. URL: <https://uamoderna.com/blogy/kulemetni-cherhy-na-sczeni-ukrayinskyj-teatr-v-chas-vijny/>.

13. Rudenko Ye. «Ty – viiskovy, i vid tebe pakhne kavoiu z kruasanom». Interviu z aktorom Daniilom Mireskinym, komandyrom pikhotnoho vzvodu «Azova». *Ukrainska pravda*. 2025, 25 bereznia. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/03/25/7504354/> (data zvernennia: 18.09.2025).
14. Sukhomlyn H., Tsyvata Yu., Chornoivan A. Realii rosiisko-ukrainskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*. 2024. 7(1). S. 87–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>.
15. Tereshchuk H. «Nadpotuzhna terapiia, yaka potrapliaie v dushu»: yak teatr pid chas viiny riatsuie psykhyku liudei. *Radio Svoboda*. 2022, 12 lystopada. URL: radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html.
16. Gievskaia O. Kharkivskiy avtorskiy teatr “Mozhe buty” – istoriia uspihu. *Kharkovsiye*. 2024, 9 liutoho. URL: <https://kharkovskiy.info/uk/eternal-2092-harkivskiy-avtorskiy-teatr-mozhe-buty-istoriya-uspihu>.
17. Mancewicz A. Performing Shakespeare in Europe. *Literatyre Compass*. 2016. Volume 13, Issue 11. pp. 711–723. DOI: <https://doi.org/10.1111/lic3.12340>.

UDC 792.01 (477):355.02

TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF UKRAINIAN THEATRE IN THE CONDITIONS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Galyna BOREIKO – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

Tetiana SOKIL – Associate Professor at the Department
of Theater Directing Rivne State Humanities University Rivne, Ukraine

The purpose of the article is a comprehensive theoretical understanding and analysis of the transformation of the artistic language of Ukrainian theater in the conditions of the Ukrainian War of Independence by determining its aesthetic and semantic dimensions.

The research methodology is based on the use of system-analytical, historical-cultural and typological methods, which allowed us to analyze the change in the artistic paradigm of theater, systematize new aesthetic codes and determine its socio-cultural functions in the conditions of war realities.

Research results. It was found that Ukrainian theater made a decisive paradigm shift from universalism and metaphorical reflection to the direct language of trauma, testimony and documentary. At the level of artistic language, this process formed the aesthetics of war minimalism (fragmentation, collage structure, bodily expression) and active intermedia synthesis (using authentic video content). The new functional role of the theater is emphasized. It has become an instrument of cultural resistance, social therapy, and the affirmation of national and cultural subjectivity. It has been revealed that the repertoire strategy (appeal to the classics and the emergence of the genres of farce and reflection of the future) is aimed at consolidating society and understanding historical and cultural identification, in particular, through appeal to classical works of theatrical drama and their interpretation through the realities of Ukraine in the present. Also, productions that are associated with the personal experience of living the war by both the authors of the plays and the performers of the roles are of particular importance. Theater venues have become a place of important communication on the topics of shared traumas for both actors and spectators.

The scientific novelty lies in the comprehensive understanding of the aesthetic and semantic changes in the artistic language of Ukrainian theater as a holistic process caused by the war, with the allocation of specific new genre forms and aesthetic codes (aesthetics of war minimalism, stand-up theater).

Practical significance. The results of the study can be used when teaching courses on the history and theory of theater art, cultural studies and sociology of culture, as well as for the formation of strategies for international cultural diplomacy, which represents the Ukrainian experience of the function of theater in wartime: as a place for humanitarian and social work, and a place for artistic unity of the community in the language of artistic expression.

Key words: art activism, Ukrainian War of Independence, warrior-artist, documentary, aesthetics of trauma, intermediality, minimalism of stage design, national and cultural identity, semantics, stand-up theater, transformation.

Стаття отримана 26.09.2025

Стаття прийнята 7.11.2025

Стаття опублікована 22.12.2025