

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет
Кафедра Культурології

**КОЛЕКТИВНІ ТРАВМИ ТА ЇХНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ
(НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦЬКИХ ІНІЦІАТИВ ВНУТРІШНІХ МІГРАНТІВ
У ЛЬВОВІ ПІСЛЯ 2014)**

Студентки IV курсу

ГКУ 17/Б

Ходор Вікторії Петрівни

Наукова керівниця:

Викладачка кафедри культурології

Гуманітарного факультету

Рутар Христина

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I.ТЕОРЕТИЧНА РАМКА: СТУДІЇ ТРАВМИ.....	5
1.1 Студії пам'яті як парасольковий метод у гуманітаристиці	5
1.2 Вербалізація травми: можливості театру	8
1.3 Концепт постпам'яті: зв'язок поколінь	11
РОЗДІЛ II ТРАВМА НА УКРАЇНСЬКОМУ ҐРУНТІ: ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРОК ПІСЛЯ 2014.....	13
2.1. Репрезентація травм у театрі після 2014: контекстуалізація.....	13
2.2. “Горизонт 200” та “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи”: від ідеї до втілення	22
2.3. Постдраматичний театр: зв'язок “актор – глядач – персонаж”	27
2.4. (Не) забувати травму: осмислюючи ідеї Девіда Ріффа	36
РОЗДІЛ III	42
3.1 Для поглибленого розуміння постанови “Горизонт 200”	42
3.2 Для поглибленого розуміння	53
постави “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи”	53
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:	66
Статті та публікації в інтернеті:	66
Використана література:.....	67
ДОДАТОК 1.....	69
ДОДАТОК 2.....	69

ВСТУП

Період після 2014 року означився для України не лише часом змін та бунту, зокрема “Революцією Гідности”, з територією країни та її громадянами сталась також війна, що триває досі та має свої наслідки, один з яких – колективна травма, якої зазнали всі мешканці окупованих територій, що змушені були покинути свої домівки задля порятунку власного життя. Тим часом культура як людський індикатор реагує по-своєму, де на театральній арені немає стабільної кривої руху, зате є експериментальні вистави та не сюжет мелодрами за втраченим минулим, а вербалізація травм та репрезентація досвідів у новому форматі, про який я розмірковуватиму у своїй роботі. У своїй дипломній роботі я роздумуватиму над вербалізацією колективної травми та буду аналізувати мистецькі твори, які репрезентують такий тип травми, а саме – театральні постдраматичні постановки в межах України після 2014 року, а також аналізуватиму літературу на тему колективної травми та посттравматичних станів, які співставлятиму з можливістю рефлексувати на причини через театральні постановки.

Відповідно їй кристалізується актуальність мого дослідження у періоді 2021 року, коли досі триває війна, яка стала причиною колективних травм, а на театральній арені зароджується нова драма.

Мета мого дослідження: дослідити мистецькі ініціативи, які репрезентують колективні травми. Поставлена мета передбачає досягнення таких наукових завдань:

1. виробити теоретичну рамку;
2. на матеріалах інтерв'ю продемонструвати поєднання концепту з контекстом;
3. проаналізувати вистави за схемою для опрацювання театральних творів Патріса Паві.

4. з'ясувати, яким чином режисери використовують постдраматичний театр як місце для репрезентації новоутворених колективних травм, як вербалізується травма на сцені та формується новий вид мистецьких творів.

Об'єкт дослідження: мистецькі ініціативи, які репрезентують колективні травми.

Предмет: постдраматичні постановки "Горизонт 200" та "Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи"

Хронологічні та географічні межі: період після 2014 року в Україні, зокрема на території Сходу (Донецької та Луганської областей – місця колишнього проживання моїх суб'єктів дослідження – переселенців) та Заходу – міста Львова, в якому відбуваються театральні постановки.

Теоретичні підходи й методи: метод глибинних інтерв'ю, семіотичний та соціокультурний аналіз зібраного матеріалу з поля на тлі опрацьованих наукових праць на тему театру, студій пам'яті, колективної травми

Основні поняття: пам'ять, колективна травма, монтажна та національна ідентичність, феномен забування, патріотичний дискурс, постдраматичний театр, постмодерністичні режисерські прийоми, внутрішній орієнталізм, іншування, стигматизація, концепт постпам'яті, політичний міф, символічна боротьба, кітч, коммеморативні практики, контрпам'ять, тригери травматичних спогадів, терапевтична рефлексія, наративізація, посттравматичний синдром, естетизація зла, драматургія, метод тихої кульмінації, плюралізм.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНА РАМКА: СТУДІЇ ТРАВМИ

1.1 Студії пам'яті як парасольковий термін у сучасній гуманітаристиці

Студії пам'яті – це область гуманітарних досліджень теми колективних та індивідуальних спогадів, здатності пам'ятати чи забувати власні та чужі історії; дослідники цих студій вивчають культурні феномени забування, травми та просторів, у яких відбувається артикуляція пам'яті. У академічному полі також досліджують практики комеморації, місць пам'яті та способи використання пам'яті як інструменту для формування минулого. Студії пам'яті виникли як окреслений феномен в кінці насиченого травматичними подіями ХХ століття та включають в себе дослідження минулого, яке має місце в теперішньому та триває у часі тут і зараз. Студії пам'яті є міждисциплінарними, вони також стосуються студій травми, в межах яких гуманітаристи вивчають події з життя людей, які переживались у стані стресу, травматичного та болісного досвіду.

Свої витоки студії пам'яті беруть з дисципліни психоаналізу та досліджень Зигмунда Фрейда та Йозефа Байєра, які вивчали невротичні розлади та події, які їх викликали, також актуальними сьогодні залишаються праці Моріса Альбвакса – французького філософа та соціолога, представника соціологічної школи Дюркгайма, саме він відомий як винахідник та засновник наукової галузі дослідження історичної колективної пам'яті. Пізніше на глибинне дослідження та виокремлення теми у єдину спеціальність впливали дві світові війни, геноцид єврейського народу, що набув чималого розголосу, – Голокост, Холодна війна.¹

Основними теоретиками та дослідниками у сфері студій пам'яті сьогодні є Ян та Аляйда Ассмани – засновники поняття “культурна пам'ять”, Маріанна Гірш - ввела в науковий обіг термін “постпам'ять”, Девід Ріфф – важлива постать у питанні розбудови “забування”, Яель Зарубавель – дослідниця студій

¹ *Trauma studies by Nasrullah Mambrol, Literary Theory and Criticism media, literariness.org*

єврейської пам'яті, письменниця та професорка Маріан Месробян Маккерді, П'єр Нора — французький історик, автор концепції «місць пам'яті».

Культурна травма є відмінним феноменом від травми індивідуальної, оскільки травматичний досвід переживається цілими групами людей. Заподіяти травматичний досвід можуть війни, репресії, терористичні акти, геноциди спільнот та етносів, депортації. Колективна травма переживається не лише у визначений час та у визначеному місці – наслідки такого досвіду залишаються з очевидцями та учасниками подій на все життя, змінюється лише сила болю, емоційний стан, напруга, але завжди залишається потреба у зціленні та потреба у відновленні справедливості. Травма у колективах з часом може посилюватись, спогади можуть набувати нової сили, що призводить до загостреного бажання помсти, бажання захистити власну гідність, відновлюючи баланс між жертвами та катом. Симптомами колективних травм є соціальна дезорієнтація, криза ідентичностей, бажання триматися своєї групи та людей, котрі також пережили травму, недовіра до інших, депресія, пригнічення та апатія через неможливість зарадити травмі та власну нездатність протистояти. Одним зі способів відновлення після травми та частиною переживання посттравматичного синдрому (стану, який починається після перебування у часі травматичних подій) є рефлексія, емоційне та інтелектуальне опрацювання травми колективами через комунікацію в межах групи, розуміння визнання колективної травми на соціальному рівні, публічне звинувачення тих, хто вчинив напад, репресію або заподіяв шкоди спільноті, спричинивши колективну травму, терапевтичні сеанси з психологами у окремих випадках.

Дослідниками у сфері колективної травми є Джефрі Александер – соціолог, автор праць “Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering”, “Cultural Trauma and Collective Identity”, також Анн Анселін-Шутценберге – французька психологиня, професорка, авторка праці “Синдром предків.”, Моа Еріксон з працею “Managing Collective Trauma on Social Media”, Габріель Розенталь, Моріс Альбвакс – дослідник колективної пам'яті та інші.

Прикладом колективної травми, яка набула найбільшого всесвітнього розголосу, є Голокост – геноцид єврейського народу часів Другої світової війни нацистськими німцями. Винищення великої групи єврейського етносу відбувалось через тривалі переслідування, жорстокі побиття, створення концтаборів, в яких утримували, катували та вбивали єврейську спільноту. Переслідування відбувалось за всіма етнічними ознаками, які притаманні єврейському народу: кучеряве темне волосся, смаглява шкіра, глибоко посаджені очі тощо, що стало причиною вбивства й людей з інших груп, адже зовнішні ознаки не завжди відповідали національній приналежності та єврейському громадянству.

В українському контексті колективною травмою, яка досі залишається не лише в архівах, але й у близьких в часі спогадах, а самі свідки та жертви травми живі, є “спадок” Голодомору, переселення на сибір, депортацій на північ Росії радянською владою, період розстрілів та терорів у 1960-тих, “важкі дев’яності” тощо. Аналізуючи історичну канву останнього століття можна відстежити, що сусідська-країна агресор, ненависть до якої небезпричинно прослідковується в настроях громадян, має тенденцію до завоювання та пригноблення України. До нариску останнього століття додається нова травма – травма війни, яка триває з 2014 року. Роки 2013-2014 були періодом нового надламу та бунту проти несправедливості, непокорюю проти корупції та всездозволеності влади, період, в який входила “Революція Гідності”, люстрація проросійського президента-злочинця, анексія Криму, втручання російських військ на територію східних областей, що досі впливає на ідентичності індивідуально та на пам’ять колективно, адже поки триває війна – доти закликають на фронт та передову лінію бою людей, що стає пізніше причиною нервових розладів, скалічених тіл та ментальних травм.

Фази досліджуваного мною травматичного процесу включають травматичні симптоми. Для суб’єктів мого дослідження цими симптомами є туга за домом, ностальгія за минулим, постратравматичні тривожні стани, відсутність

довіри до чужих незнайомих осіб, пригнічений стан та засмучений настрій, бажання уникати тему травми² – зі всіма цими ознаками театр, який я накладатиму на травматичний досвід, працює небезпосередньо: через символіку, образи, монологи тощо. Учасниками (жертвами) травматичного процесу є переселенці зі сходу, жителі Донецької, Луганської областей та окупованих на сьогодні територій, шахтарі, їхні сім'ї та всі, хто зазнав наслідків військових дій, ворожою силою залишається країна-агресор – Росія, російські війська та сепаратисти, а також у пам'яті про ката виступає загальний образ окупанта. Як і кожній травмі, тут присутні первинні свідки, ними будуть обидві групи по різні боки табору: окупанти з одного та самі цивільні жителі міст та військові з української армії, волонтери, люди, які організовували втечу з окупованих територій, допомагали безпосередньо рятуватися від військових конфліктів; вторинними свідками травматичного досвіду є інші громадяни України, які не брали безпосередньої участі у попередньо перелічених подіях, проте залишаються активними спостерігачами-учасниками, приймають у свої домівки постраждалих від війни, допомагають інтегруватися переселенцям у новий спосіб життя та знайти роботу, створити інклюзивні умови для перебування на новій території, також вторинними свідкаємо є пасивні спостерігачі, які знають про збройний конфлікт, війну, про необхідність переселення постраждалих громадян, проте не є залученими до ліквідації наслідків війни; вторинними спостерігачами є також ті індивіди, які заперечують наявність війни та не визнають інформації про окуповані території та про постраждалих людей.

1.2 Вербалізація травми: можливості театру

Театр дозволяє не лише вербалізувати травму, а й пройти процес катарсису – очищення – й відпустити її. Травма в рамках мого дослідження

² *What Is Posttraumatic Stress Disorder?*, American Psychiatric Association, psychiatry.org

постає як сюжет³ (представлена в театрі травма та робота з її осмисленням), адже люди, які зазнали травматичного досвіду і замовчують його, перебувають у посттравматичному періоді.

Репрезентація травм у мистецьких творах – це один зі способів подолання травми, який практикується у спільнотах з античних часів: п'єси про війни, втрати героїв з боку своєї спільноти; травма стає тропом для театру та темою для трансляції у інших візуальних або мистецьких творах, наприклад таких як народні пісні. Тема травми активно проникає у театр через драму у ХХ столітті: на сцені її презентують у ліричний спосіб, транслюються події світових воєн та збройних конфліктів, де основним акцентом є оспівування героїзму, оплакування жертв та зневажливе зображення ворожої сторони. Важливою для ХХ століття став вислів Теодора Адорно, німецького філософа та соціолога: «Писати вірші після Освенціма неможливо, це є варварством⁴», що є критикою традиційної культури, яка не здатна описати всі жахи світу, правильно медіатизувати страждання жертв, традиційна культура, яка є нейтральною. Також писати вірші – варварство, оскільки саме культура (буквально поезія) і є причиною геноциду. Людство не було обережним з культурним спадком та з вибудовуванням культур в реальному часі – капіталізм був причиною Голокосту, або як сказав Гайнер Мюллер: “Аушвіц – вівтар капіталізму⁵”. Для розмов, мистецького та культурного дискурсу потрібні нові форми, які правильно реферуватимуть до історичних подій, які зможуть відповідати дійсності – страшній дійсності, адже як людство, не лише нациська Німеччина та ідеологічні настрої влади, дозволило собі геноцид? Де поділась людяність у людства? Тим не менш, кіноіндустрія, яка стрімко розвивається після 1960-тих – епохи телебачення – захоплює глядачів дедалі більше та переймає аудиторію театру. У кіно травми репрезентуються

³ *Травма: пункты: Сборник статей / сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Ушакин С. А. «Нам этой болью дышать?» — 9 ст.*

⁴ *Adorno Th. W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Frankfurt; Darmstadt, 1997. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. S. 30.*

⁵ *Alan Milchman Marxism and the Holocaust, Müller 1991, p. 40. см. 98*

викривлено, через призму потреби заволодіти увагою глядача, захопити його, викликати емоційну напругу, здивувати – кіно звертається до архетипів, до тривіальної символіки та простих культурних кодів, в яких присутня схема мономіфу та є шлях героя⁶, що утворює певну рамку для кіноіндустрії, яка виховує лінивого споживача поп-культури, який готовий швидко та без дискомфорту насолодитись переглядом фільму. В культурному полі те мистецьких репрезентаціях не завжди йдеться лише про насолоду, особливо якщо говорити про авангардне мистецтво. Саме тоді театр, який далекий від кіноформату, стає медіа, яке по-іншому, іноді експериментально, іноді все ще у форматі класичної драматургії, говорить про соціальні проблеми.

В Україні стійко затвердився принцип не викидати їжу, не залишати недоїдки та не викидати хліб, про що українське видавництво “Родовід” створило цілий проект та видало книгу “Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор” – у вступі до книги йдеться про нічим не пояснене відчуття сорому, коли їжа, яку важко з’їсти, змушена потрапити у смітник, а від цього примусу дуже боляче на ментальному рівні, бо ця звичка не про логіку, а про постпам’ять, яка передалась від бабусі, мами, татового дідуся, які знали, що ціна скибки хліба може коштувати людське життя. Всі ці звички бережного ставлення не від економії чи свідомої відмови від надмірного споживання в епоху економічної бідності, ні, всі ці звички – надійно закріплені концепти постпам’яті, яку нам залишається тримати з собою крізь покоління після Голодомору. “Дослідження показали, що із кожним новим поколінням зменшується травматичне та міфологічне сприйняття концепту «хліб»: третє покоління нащадків свідків Голодомору надає слову «хліб» більше біологічного значення, як продукту харчування, не ідеалізуючи та не приписуючи йому надзвичайних якостей.”⁷ Ми не пережили жодного з трьох голодів, але досі

⁶ Джозеф Кемпбелл, «Герой з тисячею облич.»

⁷ “Що таке травма Голодомору і як через емоції та інтерактивні форми роботи поглибити осмислення трагедії Голодомору”, Студії Голодомору, holodomorstudies.com

тримаємо в спогадах не просто історію, а згадку, так, ніби самі переживали подібний досвід, бо через покоління з раннього дитинства чули розповіді про брак їжі, про страшну навислу загрозу режиму, який забирав останнє, про правило віддавати та залишатися ні з чим, а картинка бідности та голодної сім'ї доформувала думку про те, що це якщо й не було з нами самими, то було дуже недавно, ось кілька років тому, хай у десятках, ось кілька поколінь тому.

Людині видається, що вона ще причетна до цієї ситуації, тому пам'ятати війну чи важку працю шахтарів – справа не індивідуальна, вона не стосується лише того, хто пережива власно досвід, ця справа – спільна, вона колективна, тому діти шахтарів привозитимуть зі собою після міграції колективні спогади та травми.

1.3 Концепт постпам'яті: зв'язок поколінь

Концепт, який ввела Маріанна Гірш – постпам'ять, стосується пам'яті про події, які люди не переживали, але співчувають, співпереживають та все знання, яке вони мають про поняття, взяте з розповідей батьків, родичів, пра-предків. Постпам'ять дуже потрібна, адже вона дозволяє людям бути свідомими. Спільноти не мали б ані такого сильного зв'язку між поколіннями та групами населення (родинами), де відбувається ритуал або сповідується сакральна традиція, згадується спільно набуте й (не)пережите. Відсутність постапам'яті також означає відсутність ненависті та агресії до того, хто спричинив кривду попередньому поколінню, також була б втрачена значна частина історії. Задokumentована історія ненадійна, вона піддається до фальсифікацій більше за усний переказ, бо писати сідають спеціальні люди, дуже часто за наказом чи дозволом, але завжди точно під контролем. Історія перш за все живе в головах. Постпам'ять зберігає правду, коли тоталітарні режими втручаються до публікацій історії. Колективна травма тісно пов'язана з постапам'яттю, адже може як спогад передаватись у поколіннях, що має термін “трансгенераційної”

передачі травми⁸. Це все про людське надбання – травми, як спадок та доказ, який описаний терміном постпам'яті.

Постановки вистав про колективні травми – частина вибудовування такої постпам'яті, яка передається якщо не поколіннями через власних батьків, то через сценічне зображення.

Недолікому постпам'яті є те, що ланцюжок передачі інформації видовжується, від чого іноді спотворюється. Якщо дідусі й бабусі, котрі пережили травматичні ситуації, вже померли, то їхні історії досі проговорюються та можуть переіначитись у розповіді. Мінус постпам'яті тут – спотворені образи, а також те, що нам розповіли, але ми не бачили – найстрашніше. Уява завжди добре працює, коли є животинний страх.

⁸ Fonagy, P. (1999). *The Transgenerational Transmission of Holocaust Trauma // Attachment & Human Development, Vol.1*

РОЗДІЛ II

2.1. Репрезентація травм у театрі після 2014: контекстуалізація

2013-2014 роки - період в історії України, який вплинув на формування національної ідентичності українців, також, на мою думку, події цих років об'єднали громадян спільною ідеєю та посилили роз'єднання по лінії мови. Ретроспективно можна пригадати ці роки: революція Гідности, яка виштовхала з владної структури проросійського корумпованого президента, сколихнувши людей зі Заходу до Сходу; тоді відбулась окупація східної території країни – Донецької та Луганської областей, а згодом – півострова Крим, що змусило людей зі Львова та Донецька зустрітись в одному середовищі й вчитися разом жити; новий президент України Петро Порошенко підтримав українську мову на рівні законів⁹, а також продовжив на законному рівні декомунізацію¹⁰, яка почалась хвилею ленінопадів у періоді після Євромайдану, що також призвело до обурення з боку російськомовних громадян та підсилення власної гідности з боку українськомовних. Всі ці події були спільним знаменником для загострення відчуття інакшости з боку обох сторін. Війна на сході – травматичний досвід, який триває; з цим пов'язаний досвід втрати домівки та зміна сюжету життя донецьких шахтарів.

Про травми важко говорити, але ще важче було б про них просто мовчати. В Україні 2021 року ми досі маємо внутрішній орієнталізм¹¹, який зумовлений чи то як кволий стереотип, чи то чинник, який зумовлений історично. Геополітичні умови сприяють тому, що Схід видається для Заходу чимось чужим, неукраїнським та далеким від традицій, а Захід для Сходу – гостро

⁹ Закон "Про забезпечення функціонування української мови як державної", закон про запровадження мовних квот на телебаченні.

¹⁰ Закону «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного тоталітарних режимів».

¹¹ Едвард Саїд, "Орієнталізм".

націоналістичним, непривітним та снобістським. Моя дипломна робота буде торкатись цих проблем лише побіжно, але вони зіграють не останню роль у формуванні травм, на які я фокусуюсь.

Один зі способів рефлексувати на травму та репрезентувати досвід інших – транслювати його у театрі, адже це одна з можливих опцій долати колективну травму, створюючи культурні наративи.

В українському контексті є театральні-перформативні проекти, які стосуються травми, пам'яті, колективних спогадів, страху, переживання стресових та шоків станів, серед них: вистава “Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду”, режисована Агнешкою Блонською та Розою Саркісян, «Зернохочище» за п'єсою Наталки Ворожбит, вистава «Баба» Львівського театру імені Лесі Українки за п'єсою «Баба Прися», польсько-українсько перформативний проект “Мапи страху / мапи ідентичності, вистава Сашка Брама «Осінь на Плутоні». На сьогодні ключовими постатями, котрі опрацьовують травматичні досвіди у театральному просторі, залишаються дві режисерки – Роза Саркісян та Олена Апчел.

Режисерки використовують театр як місце для показу колективної травми не як чогось жахливо-болючого, від чого хочеться сховатися, а як просто те, що відбулось і має певні наслідки.

«Горизонт 200» (режисерка Олена Апчел) та «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» (режисерка Роза Саркісян) – спроба показати те, чого глядач боїться, а заодно можливість пояснити йому ситуацію, адже саме страх колективних травм змушує відкладати вивчення історії травми, люди не заглиблюються в тему, переживаючи, що такий досвід буде стресовим.

Травматичні події, які сформували травму досліджуваних мною людей, були пов'язані з війною у двох випадках: у першому – це насилля, завдане війною, страх повторити воєнні досвіди та переховування, страх зустріти смерть від кулі або вибуху, страх опинитися у полоні, травма нерозуміння ситуації – чому війна з нами та чому зараз, а чи буде вона далі тривати, втрата дому, втрата

спокою зрештою та втрата свого минулого, яка буде пов'язана з театральною постановою “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи”. Це вистава за концепцією роману «За дверима» Ельфрі де Єлінек, про війну, яка не залишається ані на полі битви, ані в минулому часі, розповідь про три родини, які переувають у повоєнному європейському місті, вони мають свої проблеми, адже травмовані війною та найближчим майбутнім, а насильство, яке довелося пережити – “нікуди не поділося — воно розчинилося в просторі, проникло за зачинені двері квартир, у щоденну поведінку¹²”. У виставі війна – вірус, який проникає в людину, який провокує до насильства не лише зі зброєю в руках під час конфлікту з ворогом держави. Автори вистави (зокрема режисерка Роза Саркісян) називають виставу посттравматичною драмою, яка залучає формат “нової драми”. Європейське місто у виставі алегорично представляється як українське, а післявоєнний стан є також передбаченням до передвоєнного на території, де зараз війни немає, та візуалізацією можливого синдрому у післявоєнній території на сході та на інших територіях України, які надають прихисток переселенцям та беруть участь у обороні цілісності держави, хоч і не безпосередньо, наприклад, волонтерством – передачею харчів та медикаментів на схід тощо. Сама ж співавторка Йоанна Віховська каже, що “...теми повоєнного суспільства, насильства, підходу молоді до сприйняття «старого світу» батьків — всі присутні в романі Єлінека — так само як і актуальні наразі в Україні¹³.” – адже зараз, у травні 2021 року, в Україні триває війна і вона стосується кожного без винятку українця.

Друга травма стосується також війни, адже саме воєнні дії, сепаратизм та окупація територій змусили людей на сході втікати, залишивши свої домівки, роботу та будинки, окрім втрати домівки також описується накопичена роками

¹² «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи», *Перший театр, theatre.love*

¹³ «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»: Як польська театральна драматургиня реалізувала виставу в Україні, Йоанна Віховська, *culturebridges.eu*

важка праця в шахтах, постійний режим напруженого життя, яке відбувається під землею, також виникає екзистенційне питання: що робити зі собою зараз, як змінити звичку та перейти на мову, якою ніколи не розмовляв, як побудувати нове життя з тим старим досвідом – це про проект “Горизонт 200”.

Вистава “Горизонт 200” – проект режисерки Олени Апчел, як пише на сайті театру Лесі “(не) про шахтарів, попри те, що створена на основі документального матеріалу, зібраного під час експедицій по вугільних басейнах України. Ця вистава про нас у надзвичайних історичних обставинах. Наскільки широким чи вузьким може виявитися мій особистий горизонт сприйняття в ситуації, коли я вибираю ставити або не ставити питання?”¹⁴. Про які питання йдеться? Про навіщо, для чого? Про те, чому з нами й чому зараз. Про все те, що викликає вистава, про все те, до чого може дійти глядач при перегляді, про все те, що соромиться запитати. Омномастика твору про глибину дві тисячі метрів під землею. “Для нас це і про дві тисячі кілометрів України з півночі на південь, зі сходу на захід¹⁵” – тут йдеться про постійні розбіжності та очевидні схожості між львів’янами та донеччанами, між східними та західними українцями, між російськомовними та українськомовними громадянами. Вистава також зачіпає тему розриву поколінь, неможливості обрати собі спосіб життя через обставини неминучості, як от фінансова залежність від рутинної роботи, життя у пролетарському місті тощо. Події вистави – витяги з розмов шахтарів Львівсько-Волинського та Донецького вугільних басейнів, останні стосуються часу довоєнного, чи то часу, коли територія ще не була окупована сепаратистами, зараз же, у травні 2021 року ці місця та шахтарське поселення зокрема захоплені ворожими військами та підвладні окупантам, що унеможлиблює роботу.

Окрім розуміння феномену “колективної травми” для українського суспільства, як на мене, є важливим “внутрішній орієнталізм” - термін, означений та винесений Едвардом Саїдом – американським літературним критиком

¹⁴ “Горизонт 200”, *Постдокументальна вистава*, teatrlesiviviv.ua

¹⁵ “Горизонт 200”, *Постдокументальна вистава*, teatrlesiviviviv.ua

палестинського походження, який заклав постколоніальну теорію. своєму дослідженні «Орієнталізм»¹⁶ Саїд пише про стереотипне та упереджене ставлення Заходу до Сходу протягом історії, дослідник стверджує, що внутрішній орієнталізм – це феномен не лише глобальний, але й розвинений всередині країн так, наче кожна держава має свій Схід та Захід. Ознаками внутрішнього орієнталізму є іншування людей зі сходу людьми зі заходу та навпаки. Причиною внутрішнього орієнталізму в Україні є історичні обставини та після всіх подій – неприйняття Іншого. Впродовж тривалого часу відбувалось мовне розділення країни на російськомовну та українськомовну групи населення, що впливало не лише на вибір мови у побуті, але й на національну ідентичність та менталітет. Як наслідок ми маємо дещо шовіністичні погляди на Заході, “плаваючу” ідентичність на Сході та розвинені стереотипи у обох сторін. Відтак, є особливо цікаво, що “Горизонт 200” відбувається перед глядачем у Львові – це події зі Сходу країни, які виконані у постдраматичному форматі та презентація яких дозволяє побачити не просто ситуацію власними очима, а рефлексію, режисерський проект, який містить іронію та інші прийоми постмодерну, що дозволяє зануритись у сенс та бути співучасником чи співучасницею. Найкращий спосіб зрозуміти Іншого – побути на його місці. Навіть якщо глядачеві не вдається у буквальному значенні стати шахтарем або шахтаркою та спробувати роль Іншого, то емпатично перейнятись та залишити у роздумах доводиться, адже постдрама не затиснена у часові рамки вистави на сцені. Постдраматичний твір взаємодії з глядачем поза будівлею театру чи місцем показу, бо працює не з декораціями, сюжетом тут і зараз, а з настроєм, станом, культурним капіталом глядача, який готовий або не готовий бачити постановку.

“Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” – робота є не лише спогадом та післявоєнним сценарієм, але й зазирання у можливе майбутнє. З 2014 року в Україні триває війна, території бойових дій на сході стали, але є постійний ризик

¹⁶ Едвард Саїд, “Орієнталізм”.

зміни ситуації, розширення кордону та зміни настроїв агресора. В квітні місяці 2021 року ЗМІ поширювали інформацію про наростання військових сил біля кордонів країни з можливим вторгненням та загрозою війни на всій території України¹⁷. Неможливо стверджувати точно, що ситуація стихла, а загроза зникла, адже які причини у країні, яка здійснює напади вже 7 років, відступити й припинити захоплення територій? Роза Саркісян, режисерка вистави про післявоєнну сім'ю, накопичену злість у поколіннях, насилля та інші травми “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” показує твір у Львові – місті, яке зараз не знає війни, але продовжує приймати переселенців з окупованих територій та надавати притулок людям, яких інше. Можливі питання, які залишаються після перегляду: а що, якщо не на сході, а тут – на заході; а що, як не вони, а ми; а що нам з цим всім тепер робити?

Американська письменниця, критикиня, режисерка Сьюзен Зонтаг каже: “Коллективної пам'яті не буває, як не буває й колективного відчуття провини, однак є процес колективного навчання.” Правильним вчинком сьогодні буде не просто ритуал пам'ятання, оплакування загиблих на сході, тривожний стан та постійне перебування у напрузі, в надії на краще майбутнє, а щира емпатія до тих, хто зазнав війни, спроба з'єднатися у спільних зусиллях проти загрози масштабування війни, спроба подолати наші відмінності у прийнятті Іншого – без осуду, без критики, без ставлення, яке підкріплюється нарощеними стереотипами. Післятравматичні практики стосуються поняття “пам'ятати історію, аби не повторити помилок знову”, але що, якщо ще під час тривання травматичного досвіду ми зробимо спробу порозумітися, пробачити й прийняти?

-
1. ¹⁷Російські війська біля кордону: Арахамія просить Конгрес США про подальшу підтримку України, *ukrinform.ua*
 2. Загроза біля кордону України: коли чекати наступної ескалації від Росії?, *radiosvoboda.org*
 3. *80,000 Russian Troops Remain at Ukraine Border as U.S. and NATO Hold Exercises*, *nytimes.com*

Дві колективні травми – війна та втрата домівки й місця пам'яті¹⁸ – можуть стати не лише причиною для загострення внутрішнього орієнталізму, але й приводом для його уникнення.

Окрім російської мови, ми асоціативно бачимо в Донецьку багату на поклади вугілля землю та часто віддалено згадуємо образ шахтаря, спрацьованого в тунелі, але ми не завжди заходимо в історію цієї людини далі, аніж нам дозволяє побачити готова картинка в голові: людина з інструментом для копання в руках та обвугленим обличчям. Важкі умови праці та інтенсивний режим видобування вугілля в Донецьку роками формували цілі містечка й райони, які були заточені під життя у форматі “дім-робота”. Спальні райони, щільно напаковані людськими життями, поряд з якими обмежені способи дозвілля, дорога на шахту та присутність нав'язливих планів-п'ятирічок відгукуються людям не найкращим чином і формують колективні травми обмеженого способу часопроведення та вводять у депресивні стани. Шахтарі використовують не лише ресурс свого часу, здоров'я та життя під землею, – вони також закладають під важкі вугільні поклади свої надії на краще або, щонайменше, легше життя, в якому немає виснажливої праці, а є місце зупинитись і подумати, зачекати, затриматись, не жити за ритмом годинникової стрілки.

Окрім чорної чорноти, шахтар не лише нічого не бачить чи не чує, шахтар також позбавлений відчуття часопростору – в глибині під землею важко орієнтуватись, незрозуміло коли день починається, а коли – закінчується; зрозуміло лише те, що зараз твоя зміна й ти повинен виконати норму. Такі перспективи рутинного життя жахають, але найгірше те, що вони змушують думати, ніби сама доля обрала шахтаря бути тут і зараз, і лише таке місце визначене йому у світі. Травматичний досвід життя без надії на зміну обставин

¹⁸ П'єр Нора, “Місця пам'яті”

змушує людину почуватись або винною, або безпорадною, таким чином замикаючи коло – ситуація буде незмінною.

Ми бачимо не академічну постановку, ми приходимо в татр і бачимо метавиставу, яка, таке враження, що твориться лише під час дійства, в якому ж ми самі й беремо участь. Після початку війни на сході України розмови про шахтарів набувають нових інтонацій, а наше розуміння теми викривлюється обставинами: а що – шахти досі (сім років після початку війни) працюють? Навіщо заглиблюватись в тему колективних травм і говорити зараз про шахтарів? Перш за все, щоб вийти за межі внутрішнього орієнталізму, щоб зрозуміти його причини та наслідки, щоб побачити – що відбувається на іншому кінці країни, в якій живеш. Люди, які поколіннями росли у шахтарських містечках, люди, які не знали про інші сценарії свого життя до появи інтернету та війни, люди, які сумнівались у своїх планах на життя, а зараз непланово опинились поряд з нами у статусі переселенців – хто вони? Ці всі люди – це й ми також. Ці всі люди зі Сходу – про нас зі Заходу. Коли переселенці зі всім: своєю культурою, мисленням, звичаєм розмовляти та манерою дивитися на речі опиняються поряд з нами в одному приміщенні, – стає важко прийняти всі їх культурні капітали, але такий опір свідчить лише про одне – невміння розуміти іншість.

Колективна травма стосується не лише людини, яка безпосередньо працювала чи працює в шахті – травма поширюється й на близьких, на сім'ї, це атмосфера гнітючого нерозуміння, чому ситуація обрала саме тебе і твою родину. Адже мало хто добровільно обрав би собі можливість працювати на важкій роботі та по колу в рутині. Шахтарський спосіб життя травматичний не лише тому що фізично важко тіло та дуже млосно розуму, але й тому що шахтарі живуть на територіях з особливою атмосферою повітря – йдеться не про промислове забруднення, йдеться про пострадянський простір, з особливим способом сприйняття речей, який вже давно явно не вписується у здорове життя сучасного світу. Від цього людям стає некомфортно: переживати постійні стреси, звинувачувати себе у неможливості вибору, а після 2014 року ми маємо також

воєнний стан, який примусово змушує людей покинути свої домівки невідомо наскільки та переїздити не за омріяно-кращим життям, а за порятунком самого що є життя.

Однією з функцій театру є здатність комунікувати та оприявнювати. Постмодерний театр не просто показує нам історії, про які ми чули здалека або здогадувались – шахтарі, Донбас, – театр зараз робить з нас глядачів-співучасників, він ставить головних героїв та їх персонажей поряд та робить так, наче на нас дивляться зі сцени, а не ми з партеру вгору на дійство. Так з нами працює як наслідок трансформаційна функція постмодерного театру – шокувати, спантеличувати, запитувати або змінювати думку.

Твір “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” також торкається теми війни, бо показує нам як люди дають собі раду у щоденних обов’язках та вирішенні справ, що, здавалося б, – звичайне життя зі звичайними справами. Але незвичайним є в цьому вчорашній день, який досі з присмаком війни, який навів на людську особу страх, розчарування, а найгірше – залишив купу насильства. Колективна травма, яка сформувалась у післявоєнному суспільстві, не дає людям вільно дихати сьогодні, бо змушує тільки й думати, що про вчора, навіювати страхи повернення війни, змушувати вдаватися до недобрих речей через стан власної незахищеності, адже хто дає обіцянку, що війни більше не буде? Попри всі буденні справи сім’ї не можуть оговтатись від пережитого та самостійно створюють собі проблеми – чи то від такої потреби несвідомого, яке звикло до життя у напрузі, чи то від нудьги простого часопроведення без ризику.

Просвітницька роль театру сприяє налаштуванню діалогу між всіма презентованими у постановках групами. Олена Апчел вмістила у своїй постановці “Горизонт 200” чимало музично-пісенного супроводу, зокрема про одну з пісень, яку виконує акторська трупа наприкінці вистави, вона говорить так: “...вона наївна, кітчева, але виконує функцію хард-едюкейшин – блискавкою

в лоб, так зразу!¹⁹”, – так званий мінімальний лікбез, від якого незручно, трохи дивно, але в результаті – часто зрозуміло, чого добивався режисер та режисерка цим жестом. Постановки “Горизонт 200” та “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” є унікальними також в контексті режисерського досвіду, адже обидві режисерки – Олена й Роза – є переселенками та мігрантками, домівки, в яких вони народились, залишилися позаду у часовому й просторовому вимірах. Цей контекст дозволяє мені зробити припущення про те, що репрезентація колективних травм відбувається не сторонніми особами, а тими, хто сам переживав якщо не такі ж досвіди, як персонажі постановок, то подібні. Сама Олена коментує це так: “Чи має право актор-акторка, режисер-режисерка... хто завгодно ініціювати розмову на теми, не маючи в собі відповідників? Для мене це завжди питання: чи маю я моральне право повчати, якщо я сам не використовую... я не маю відповіді!²⁰”.

2.2. “Горизонт 200” та “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи”: від ідеї до втілення

Як "Горизонт 200" та "Прекрасні часи" репрезентують травму? Оскільки сьогодні подати ідею не вдається через драматичний спосіб висловлювання, ми маємо твір, що самотвориться на сцені, з усіма ознаками постмодерну: деконструкція, безсюжетність, іронія, інверсія, автор помер (актори творять, а глядачі – приєднуються), фрагментація, контекстуальні висловлювання, інтертекст. У “Горизонт 200” нами спілкуються самі шахтарі саме тоді, коли актори йдуть у тінь буквально: прожектори гаснуть, звучать прямі цитати, а актори обговорюють думки своїх протеже з нами просто посеред процесу. Все це відбувається задля зближення об’єкту репрезентації до суб’єкту сприйняття: режисери вдаються до спроби пояснення, іноді прямого пояснення прямим

¹⁹ З розмови інтерв’ю з Оленою Апчел, з 10:17 хв

²⁰ Олена Апчел у інтерв’ю розмові з 13:22 хв

текстом, а іноді – завуальованого, вони знайомлять нас з іншими та через твір показують наші відмінності, в яких можна знайти багато спільного. “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” – історія ні про що інше, як про типові сім’ї міста Львова, які приправлені сюжетом післявоєнного настрою та подані за концепцією роману «За дверима» Ельфрі де Єлінек, але нам вдається відчитати наші власні сюжети, завдяки культурній інтеграції, яку зробила режисерка Роза Саркісян.

Театр вміщує в собі візуальне, аудіальне, також задіює тактильні досвіди, працює з пам’яттю та емоцією; театр змушує долучитись до показу в реальному часі та лінійно, поряд з діями постановки, роздумувати над побаченим та інтерпретувати висловлене – “тут є кінестетичний/вісцеральний зв’язок між виконавцями дійства та аудиторією.²¹”, як слушно зауважив Патрік Дагган. Адже саме завдяки можливості сильного залучення глядача режисер має змогу наблизити мистецький твір до реципієнта щонайкраще. Театр – найбільш іммерсивний вид мистецтва, навіть якщо зважати на віртуальну та доповнену реальність, бо тут нам вдається забути про фон та нашу власну присутність і поставити себе на сцену, а актор розташований як ніколи близько у просторі та часі поряд – реальний, ось тут. Режисери використовують цю здатність театру – шокувати своєю реальністю та бути максимально справжнім. Колективні травми існують десь на фоні, в розмовах, вони обговорюються зачасту звіддала, але що робити, якщо вони стаються з нами самими? Зімітувати такий сюжет можна в театрі. Що робити з осудом та нерозумінням у стосунку до тих, хто є у колективі травми? Театр – це спроба показати глядачеві причину та наслідок поведінки незрозумілого шахтаря чи істричної жінки, яка минулого року переховувалась від війни, а сьогодні продовжує жити й боротись з власною історією. Але театр режисеркам потрібен не лише для емпатії глядача, він потрібен для того, щоб медійний простір не забував та не губив з поля зору

²¹ *A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts. Vol.2, No.2, Receiving Reception, Autumn 2007, Feeling Performance, Remembering Trauma Patrick Duggan, 56 cm.*

проблеми, які не вирішуються забуттям, колективні травми не вирішуються взагалі – вони осмислюються, вони як урок, який не хотілось би повторити, бо вже достатньо було один раз засвоїти, саме можливість неповторення потрібна для травми.

Головним конфліктом у виставі “Горизонт 200” є питання ідентичності та самоідентифікації: хто такий шахтар? а чи я шахтар? а ким ти є так глибоко під землею? – з такими питаннями звертаються актори-режисерка до глядачів; побічними ж питаннями є: а що нам робити з усією цією спадщиною важкої праці у шахтах, проблем екології, тепер уже втраченої домівки та військового конфлікту на території Донбасу? Представниками конфліктуючих сторін є актори та їхні персонажі. Завдяки такому перевтіленню, де актор виходить з ролі персонажа та накладає на ситуацію власне “я” глядач також наближається до подій та ставить себе на місце того, хто на сцені (або того, чию роль грають). У підсумку є проговорювання травматичного досвіду та спроба зрозуміти – поставити себе на місце представленого на сцені, “...аудиторія не лише “насолоджується” театром чи вподобує постановку, театр також “говорить про” та “говорить для” спільнот та їхніх ситуацій.²²”.

“Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” у своїй виставі вміщують моменти звернення актора до залу: спершу персонаж відповідає на запитання іншого персонажа, тоді відповідає актор, тоді актор запитує те саме у глядачів, демонструючи, що всі ми у одному місці та часі, хоч актори грають свої ролі у своїй видуманій площині, є також між нами всіма спільна реальність, адже все представлене може статися з нами якщо не сьогодні, то завтра, а запитання актуальні навіть в момент проголошення, а відповідати на них чи залишити висіти у повітрі – справа кожного окремо. Система персонажей у діях така, що актори залучають до дії глядача та виконують поставу у співтворенні.

²² “*Narrating trauma, On the impact of Collective Suffering*”, *The Case of Waiting for Godot1*, Elizabeth Butler Breese, *Claiming trauma through Social performance*, cm. 217

Архітектоніка проекту “Горизонт 200” циклічна – не зовсім лінійний розвиток подій створює стан втрати часу: це вже було, зараз повторюється, тож буде ще? Таким чином накладається “сюжет” вистави на сюжет життєвого досвіду, що символічно говорить про те, що вистава – не видумана, не просто на реальних подіях, не просто взята зі справжнього наративу, вона й сама – справжня, а події можуть відбутися завтра (знову), до знаків у виставі “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” можна також зредувати лейтмотив – все це з нами сталося-стається-станеться, на це наштовхує ритм, у якому актори повертаються до реальності, витягуючи себе з рамки ролей.

Найгучніша передача травматичного досвіду у виставах стається через метод тихої кульмінації – після важкого, страшного, коли ось-ось зрозуміло, що станеться щось погане, нависає важка тиша, яка “звучить” після кожного напруженого у виставі моменту. Фермата – подовжує те, що звучало до, у музичній теорії це є стан тиші-павзи, яка підсилює напругу, затримує її у моменті, як і мовчання, тут обірвані діалоги – неказане залишається неказаним – дозволяють підкреслити дію, дають час на рефлексію. Український композитор Валентин Сильвестров казав, що музика виникає з тиші, з мовчання. Без тиші не було б і звуку. Джон Кейдж та його відомий твір “4:33” доводить, що тиші як такої не існує. Глядач в залі у тихій кульмінації загострено відчуває ситуацію та зал, самого себе та свою думку.

Конструкція вистави містить змішування російської та української мов, що мною інтерпретується як нагадування про те, що мовному конфлікту передують мирне співіснування двох груп населення, представниками яких є українськомовні українці та національні меншини або ж російськомовні громадяни країни, які також можуть незалежно від мовного дискурсу ідентифікувати себе як українці.

Дві постановки є унікальними для українського театру, адже за формою та змістом не нагадують нічого, що вже відбувалося раніше, зокрема так про проект Розі Саркісян висловлюється театральна критикиня Олена Мигашко:

“Вистава «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» — це великий експеримент²³”, про “Горизонт 200” йдеться на офіційній сторінці Фестиваль-Премія ГРА “Як і вистава, так і її творці, абсолютно відповідають формі експеримент.²⁴” Вистави містять інші методи окрім тих, які притаманні постдраматичним постановкам: “...нас таких небагато, які працюють з такими калейдоскопічними методами.²⁵”. Режисерка пояснює такий спосіб постдраматургії через феномен плюрастичного часу, у якому нема нічого одиничного, чіткого, все накладається, нашаровується, таке переплетення утворює нові способи транслявання культурного продукту, який вже на стадії реєстрації заточений під монтажну ідентичність, котра прийде цей продукт споживати. Відеозйомка, яка проектується в прямому ефірі на тлі вистави, імпровізації, які підготовлені заздалегідь, циркуляції подій та виходів на сцену, цитати, які висять на стелі театру, риторичні питання, багато музики та так само багато повторів і стану “нічого не відбувається”, змішані формати, вигуки монологів хором, розмови в режимі на фоні та інше – для сучасного глядача, який поглинає все, водночас та нічого одразу, бо є те, як людина, не лише глядач, зараз мислить та складає патерни свого життя, “Те, як цей тип мистецтва працює.... саме для цього він є таким складнопідрядним.²⁶”.

Такий метод або ж форма – данина 2021 року, в якому існують безліч соціальних мереж, які використовують для однаково однієї функції – для спілкування; безліч форм мистецтва, в якому найчастіше свідомість звертається до візуального, абстрактного; безліч реальностей, доповнених чи віртуальних, остання зокрема сильно впливає на театр, адже змушує його боротися з глядацькими звичками очікувати багато та отримувати більше, дивуватися, бути постійно залученим та зі схильністю розсіювати увагу, потрібно “бавитися з очікуваннями глядача²⁷”. Новий театр має складне завдання – втримувати думку

²³ “Боротьба «нутра» з постдокументом”, Олена Мигашко

²⁴ Офіційна сторінка Фестиваль-Премія ГРА

²⁵ Олена Апчел з розмови-інтерв’ю за 8 квітня 2021 року, з 22:19 хв

²⁶ Олена Апчел у розмові-інтерв’ю з 35:12 хв

²⁷ Роза Саркісян у розмові-інтерв’ю за 8 квітня 2021 року з 24:48 хв

глядача всередині своєї гетеротопії. Якщо раніше було достатньо сцени та самого акту, виконаного акторами, то тепер театр бореться зі споживачем, який швидко нудьгує, втомлюється, відволікається, прагне нового та водночас зрозумілого. Один зі способів залучити такого перевантаженого режимом поглинання надмірної інформації глядача – звернутися до його проблем, іншим способом є зумисне навантаження інформацією, звернення до архетипів та давно знайомої символіки, гра сенсів та намішування побутово з сакральним, як у постановці «Горизонт 200», де роль землі, що навантажена вугіллям, грає жінка, що водночас нагадує нам про образ жінки-матері.

Водночас така «гра з очікуваннями глядача» та його свідомістю не дає однозначного результату після вистави – не можна зробити точних передбачень стосовно реакції, знати, яким вийде глядач зі зали, бо ми й не знаємо, яким він туди зайшов – підготовленим чи ні, зокрема. Сама режисерка це коментує так: «...я сприймаю це як арт-простір: заходиш – є фарби, стіл, а рецепт я роблю сама, можливо Роза (мова про Розу Саркісян та її виставу, прим. ред.), як художниця, може подивитися на результат того, що робиться в мене в свідомості.²⁸» – але здебільшого за результат відповідає сам глядач, лише людині властиво вирішувати, яку думку формувати після побаченого, на що впливатимуть культурні досвіди, освіта, настрої та чи випрацьована здатність абстрагуватися від емоційного поля задля критичного аналізу твору.

2.3. Постдраматичний театр: зв'язок «актор – глядач – персонаж»

До 2014 року колективний травматичний досвід репрезентувався в Україні через драматургію, як, наприклад, у виставі «Зерноховище», яку ми маємо змогу переглянути у листопаді у виконанні трупи у Першого театру у Львові. Поява проектів, таких як «Горизонт 200» та «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» дають змогу змістити оптику та побачити травму не просто не

²⁸ Олена Апчел у розмові-інтерв'ю з 35:20

драматичною, а представленою без сюжету, без звичного нам лінійного розгортання у парадигмі «зачин-кульмінація-завершення». Фрагментарна композиція вистав відволікає від думки про те, що колись все це закінчиться, такий режисерський прийом нашо́вхує на думку про те, що це все – триває й триватиме, і не лише на сцені. “Сюжет, не персонаж – ось душа трагедії²⁹,” – у випадку з постдраматичними постановками немає акценту на сюжеті – сюжету, як такого, немає. Режисер запрошує глядача до співтворення і вистава відбувається у компанії трьох: актор – глядач – персонаж. Прощавай, драматизм, ні другій сльозі за Кундерою – ніхто не звертається до чистої емоції, де зрозуміло: коли плакати, а коли – сміятися. Не важко відрефлексувати на травму, оплакавши її: бачимо сумний розвиток подій або набір символів – емпатично переживаємо, співчуваємо, оплакуємо та й все – так відбувається драматургія. У постмодерному театрі травма представлена фрагментарно, нарізками, без прямого звернення до болю та отрути – глядачеві надають змогу плакати й сміятись водночас. Колективну травму варто не лише оплакувати, не зациклювати її у одній емоції.

Репрезентація травми у виставі “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” відбувається не ретроспективно або як спогад, який хочеться уникати, а через перспективу можливого зазірання у майбутнє: дивіться, як може бути, чого ми повинні уникнути. Зло, яким наскрізно просякнута атмосфера перебування у сім’ях персонажей, представлене хворобливим маніакальним бажанням до насилля у всьому – навіть у ставленні до тварини та до ближнього. Така метода трансляції травми працює з аудиторією не залякуванням чи пророкуванням неприємного майбутнього, не погрозою “не дозвольте подіям статись!”, а діалогом, розмовою з кимось третім, з кимось, хто на іншій стороні і міг би зрозуміти. Така історія “вистава про нас в майбутньому” звертається двома каналами комунікації до цільової аудиторії: перший – той, хто пережив війну на

²⁹ *Routledge companion to aesthetics, 2000. Plato (Christopher Janaway), Mimesis of action, 20 ст.*

сході та привіз сюди досвід – бачить сценарій з-боку, другий – той, хто не пережив подібного досвіду – ставить себе на місце першого та вникає в тему війни, яка триває всього за кілька сотень кілометрів, не читанням новин про ситуацію у ЗМІ, а включеним спостереженням. Таке представлення нашарованих досвідів та світів в одному місці стресує, а не змушує оплакувати. Через новий дискомфорт глядач напружує уяву та змінює парадигму мислення, якщо вона була про нерозуміння чи ухиляння від тем; відбувається переформатування пам'яті у іншому випадку, бо все, що ми знали про травму, – змінюється, заміщуючись новим представленням.

Тема травми у проєкті “Горизнт 200” стає “своєрідною структурою, яка організовує, символічною рамкою, яка надає сенсу подіям”³⁰ для переселенців зі сходу. Люди, які залишили домівку, покинули своє життя та речі, стали жертвами обстрілів, мали досвід важкої праці у Донецькому вугільному басейні та втратили роботу – вони об'єднані спільним минулим, спільною трагедією, яку досі переживають, яка потребує рефлексій. Водночас у постановках на рівні з людьми з Донецького вугільного басейну йдеться про шахтарів з львівського вугільного басейну – спроба поєднати схожі досвіди на одній сцені та показати, що окрім розбіжностей у репрезентованих груп є спільності, а звідси виникає гіпотеза: що, якщо наші спільні колективні травми стануть пам'ятною цінністю, яка об'єднає тих, хто пережив травматичний досвід та тих, хто прихистив перших?

Театр, який репрезентує цю травму, стає для них місцем для цієї рефлексії та способом по-іншому заговорити та подумати про пережитий досвід; театральний простір є місцем терапії для переживання спільних проблем груп населення. Французький філософ та соціолог Моріс Альбвакс писав про історію та пам'ять як дві протилежні речі, що репрезентують минуле,³¹ оскільки “кожна група людей створює свою особливу пам'ять про минуле, яка буде

³⁰ Сергей Ушакин, «Нам этой болью дышать»? О травме, памяти и сообществах, 5 ст.

³¹ Maurice Halbwachs, “On Collective Memory”

підкреслювати особливість цієї групи та відрізнити її від інших³²”, то обов’язок, який є у мистецьких ініціатив, таких як постдраматичні постановки, – допомогти цю пам’ять створити, зібрати свідків та образи та зберегти їх у моменті постановки, комунікуючи з глядачем, утворити діалог між жертвою або тим хто зазнав травми, тим, хто не знає про неї, тим, хто її репрезентує на сцені. Домінік Лакапра () каже, що існує визнаний аргумент, який підтверджує, що травматичні події приглушують відчуття у моменті, коли вони відбуваються, отож, вони не можуть бути зареєстрованими в реальному часі³³, тобто театр – місце, яке не лише розповідає історію тим, хто про неї лише здогадується, але й дозволяє осмислити події тим, хто відклав досвід переживання на потім, театр дозволяє зробити травматичний спогад виразним.

Травматичний досвід – це стресові події, які відбуваються з людиною на психологічному рівні. У випадку двох проектів ми маємо досвід втрати домівки, тривалий період життя у важких умовах, ганебну та провальну-утопічну комуністичну владу, радянські методи створення умов праці, травму індустріалізації, яка дає людині якщо не багато працювати, то задихнутися – щонайменше, травму неможливості опинитися у іншому, кращому світі, травму неможливості контролювати своє життя через нестабільну економіку та обмежені фінансові можливості у проекті “Горизонт 200”. “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” репрезентують травму як загрози війни у майбутньому, так і війни минулого, яка залишила по собі лише насилля. Оскільки театр, по-перше, є публічним простором який відвідують компанії людей – це змога звернутись до колективу про колективну травму; це змога разом пережити досвід та об’єднатись через спільний знаменник – “боротьбу” проти травми, переживаючи емоційно та раціонально спільні сенси та перебуваючи в одному інформаційному просторі; по-друге, постдраматичний театр може найкраще

³² Яель Зерубавель. “Імперія та нація в дзеркалі нової пам’яті”, розділ “Динаміка колективної пам’яті” 11 ст.

³³ A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts. Vol.2, No.2, Receiving Reception, Autumn 2007, Feeling Performance, Remembering Trauma Patrick Duggan, 45 ст.

взаємодіяти з ідентичністю людини, оскільки працює зі самістю, з екзистенційними питаннями та як продукт постмодерного – фрагментує, переформатовує старе уявлення про театр як щось зрозуміле та передбачуваного формату. Нове, незрозуміле змушує глядача напружитись, зробити зусилля над собою, поставити собі незручні питання та не завжди мати відповіді; постдраматичний театр – це простір не для вирішення проблем, а для означування цих проблем. У постдраматичному театрі відбувається деконструкція не лише зображуваного, але й деконструкція світогляду у того, хто приходить побачити, а це, у свою чергу, спосіб переформатувати стереотип, травматичний досвід, свою думку та плани на завтра. Зокрема про це пише Патрік Дагган (Patrick Duggan), який посилається на німецького театрознавця Ганса-Тіса Лемана, де “...у своєму дослідженні «постдраматичного» театру, і зовсім окремо від дискурсів про теорію травми, Ганс-Тіс Леман висвітлює аргумент для вистав, стверджуючи, що «перфоманс/поствапа/дія має можливість поставити під сумнів і дестабілізувати побудову ідентичності глядача.³⁴».

Постдраматичний або вінегретичний, як сказала у інтерв'ю-розмові Олена Апчел про свою постановку³⁵, метод звертається до людини індивідуально – кому що болить, на тому й глядач емоціонує. В постдрамі представлений не лише колектив, а більше за колектив – самотійна травма та особиста історія: кожен актор через себе відтворює персонажа – рефлексує на свою роль посеред вистави, висловлює думку стосовно тієї чи іншої діяльності, яку змушений представити публіці; таким чином бачимо гру актора-актора та актора-людини, яка не переодягалась у роль. Обидва, й «Горизонт 200», й «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» проектують не ситуацію й те, як «все оте» було, а те, як все це переживалось – увага зміщена з передачі наративу на транслявання переживань. Таке звернення до особистого не лише змиває уявну «четверту стіну» в театрі

³⁴ *A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts. Vol.2, No.2, Receiving Reception, Autumn 2007, Feeling Performance, Remembering Trauma Patrick Duggan, 46 cm.*

³⁵ *Олена Апчел у інтерв'ю-розмові за 8 квітня 2021 року, режим доступу див. у Додаток 2*

(стіна, яку ми собі уявляємо між сценою та глядацькою залюю), але підсилює відчуття залученості, зменшує дистанцію. Репрезентація колективної травми у виставах відбувається безпосередньо у свідомості глядача, сенс утворюється не на сцені, а в думці – глядацький настрій, досвід та культурний капітал суттєво впливатимуть на сприйняття поданої картини. Якщо після драматичного показу відчуття у глядачів близькі до схожих, референт зчитується, символіка зрозуміла й однозначна, то у постдраматичному – думок однакових після перегляду не буде.

Передача того, як травмовані люди справляються з травмами, відбувається через показ того, як ці люди травму переживають у процесі, як здобувають її – два образи: післяпроцес та процес. Режисери також візуалізують саму травму і пропонують самостійно вирішити, що з травмою робити – акторові, глядачеві чи тому, хто учасник – залишається питанням без відповіді. На мою думку в театрі драматичному репрезентація травми відбувається радше через пасивне спостереження з боку глядача, ніж через активне залучення, проте методи постдраматичного театру, такі як подолання четвертої стіни, безпосереднє звернення до аудиторії, вихід акторів у залу, монологи від імені акторів, а не персонажей, залучають глядачів до емпатії. Ці методи утворюють простір для репрезентації травми у тіснішому контакті з глядачем, аніж у інших формах культурного продукту: кіно, музиці, картинах.

Коли йдеться про колективну травму, то також йдеться про кризу ідентичності. По-перше, не для всіх спільним знаменником для самоідентифікації є аспект мови, патріотичного дискурсу або індикатор націоналізму. Якщо західна частина України перебуває у середовищі збереження релігійних традицій та християнської віри, то на сході країни відсутня тенденція походів у церкву, про що свідчить статистика видання BusinessViews³⁶. До віри додається патріотичне виховання та поширена етика збереження цілісності

³⁶ 18 графіків про церкву, автокефалію та ставлення до релігії в Україні, *businessviews*

держави (встановлення пам'ятників та святкування ЗУНР, Степану Бандері, лайливе іншування російськомовних громадян, як от “москаль” тощо). Іншим фактором є російська розмовна мова серед населення сходу та відмінний медійний простір: половина дорослого населення дивиться телебачення на дозвіллі та споживає медійний продукт російською мовою, зачасти – від російських ідеологічних каналів, котрі розпалюють політичну ворожнечу та заміщують поняття національної ідентичності космополітизмом, розмитим громадянством тощо. Населенню сходу притаманна монтажна ідентичність – ці люди не прив'язують себе до місця символічно, вони не пишаються мовою, не проголошують патріотичних гасел та живуть іншими цінностями – сім'я, спогади дитинства, перспективи майбутнього тощо. В результаті маємо націоналістичний захід та проросійський схід, які відмінні у своїх цінностях та ворогують ще до зустрічі, оскільки мають зациклений багаж стереотипів одне про одного, проте зіштовхуючись вживу, не розуміють принципів одне одного та не мають розуміння причин утворення символічного дистанціювання та дискримінації.

По-друге, якщо спільнота переживає разом досвід відчуження, втрачає домівку та втікає від причини своєї біди, то варто не забувати про важливість досвіду індивідуального, адже будь який біль осмислюється наодинці. Те, як показує травму кіно, зокрема кіно про війну, – це трансляція цілої групи людей та рідко – зосередження уваги на самоті. Іншою проблемою репрезентації колективних травм є естетизація зла, яка найшвидше прочитується візуально – погані персонажі стають поганими, яких виправдовують. Зло зле, бо його образили, бо є причина та пояснення злості. Зачасту кіно також використовує привабливих акторів для персонажей, які грають ролі поганців. Довкола всього цього є тема естетизації травми. Один зі способів зробити героя особливим – приписати йому хворобу, зокрема ментальну, як депресію. Романтизація та естетизація травматичних досвідів додає героїзму не лише персонажу у вигаданій історії, але й людині у реальному житті, що знецінює людей, які страждають розладами та лікуються у терапевтів, а не пояснюють поганій настрій сезонною

депресією. Актори-персонажі проекту “Горизонт 200” не висвітлюються героїчними людьми, які долають нелюдські умови життя та стражденно проживають кожну хвилину – ні, вони там на сцені такі ж люди як і ми у залі, всі ми маємо проблеми та рутинний побут, в якому забуваємо зважати на проблеми Іншого й не маємо сили помічати Іншого х його потребами. У театрі Лесі немає зла естетизованого – є дискомфорт, який підсилений майже-що чотиригодинним часом постановки: глядач змушений припинити відкладати на потім свої спроби зрозуміти переселенців, які втратили дім, людей, які працювали більшу частину дня у підземеллі, а зараз ці люди опинились у місті, де всі говорять іншою мовою, а під землею зачасту є храмові приміщення або ресторани заклади – іншого не дано. В умовах такого потрясіння обидві спільноти – й ті, хто приймають мігрантів та самі мігранти, піддаються стресу. Театр – місце мистецьке, культурне, обвішане ярликом канону, іноді це храм, у якому глядач не очікує, що від нього вимагатимуть переосмислювати власне життя, а “Горизонт 200” – про таке переосмислення.

“Розповідаючи про пережите людина, яка страждає від посттравматичного синдрому, робить перший крок на шляху до осмислення трагічних подій як частини свого минулого, а не як постійного елементу сьогодення.³⁷” – однією з функцій театру, який репрезентує колективну травму, є терапевтична функція, особливо це стосується театру сучасного – він має стати місце для ескапізму і “сучасний театр пробує вилікувати людину від її травм, від її переживань³⁸”, особливо це стосується колективних травм, спільноти яких потребують зцілення через рефлексію. В театр приходять не лише спільноти, які далекі від травми та не переживали досвіду, показаного на сцені; одним з глядачів (якщо не декількома) зокрема у вистав “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” та

³⁷ *Травма. Пункти. Елена Барабан. Война в кино: одиночество травмы на фоне коллектива, 635 ст.*

³⁸ «Сучасний театр не повчає, не розповідає про добро і зло, він пробує повернути людині її самооцінку», - театрознавиця Майя Гарбузюк для публікації у *krivbass.city*

“Горизонт 200”, суб’єктами яких є переселенці та постраждалі від війни люди, може бути колишній мешканець Донецьку чи дружина шахтаря.

Щодо програвання травми на сцені як способу переформатовувати, осмислювати та пам’ятати травму учасниками подій наведу чотири аргументи-дослідження на цю тему, один з яких стосується Жака Дерріди, який пише про повторення у ювілеях чи пам’ятних датах, як способі закріплювати події в пам’яті у книзі “Шиболет”. Людям недостатньо події одного разу, її неповторюваність можна закріпити за допомогою святкування, коли йдеться про щасливе та приємне, або зберегти пам’ять, коли йдеться про травматичний досвід. По-друге, Зигмунд Фройд у своїх спостереженнях за внуком, який переживав травму втрати мами, зробив висновок, що наративізація травми допомагає контролювати саму травму, термін було названо “гра з катушкою”, бо дитина відтворювала у грі з катушкою ниток появу та зникнення мами – то витягуючи катушку, то закидаючи її під ліжко. Репрезентацію травм в театрі не можна назвати “грою з катушкою”, проте тип контролю травми на сцені також встановлюється, коли людина самостійно обирає чи дивитися виставу та відвідувати театр чи не повертатись до спогаду (це стосується лише групи, яка безпосередньо пережила травму). Про наративізацію та контроль пише також дослідниця МакКарді у праці “The Mind's Eye: Image and Memory in Writing About Trauma “: “...коли ми використовуємо мозок для наративізації, тоді ми починаємо певним чином контролювати спогади; вони більше не контролюють нас³⁹”, – про це свідчить також четверта теза з терміном “reenactment” – це засіб, за допомогою якого культура обробляє травму, повторюючи її, зокрема йдеться про втілення пам’яті у фігурах, статуетках, іграх⁴⁰, театральний простір є одним з просторів гри.

Постдраматичний театр не використовує мімезису зі спробами ідеалізувати події, захопити піднесенням героїзмом та декорувати сюжет, тут

³⁹McCurdy, “Mind’s Eye”, p. 92, *Within and Without: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the Healing Narrative*. Carrie Crisman Oorlog, South Dakota State University

⁴⁰Marita Sturken, “Tourists of History: Souvenirs, Architecture and the Kitschification of Memory”, 34 cm.

навпаки – події близькі до побуту, все, що ми маємо у щоденному переживанні винесено на сцену, і це представлення реального дозволяє не лише дивитися, а й бачити, щоб звернути увагу на те, що відбувається, хоч таке буденне, рутинне, адже все це – винесено на сцену. Рутинна й побут часто залишаються неосмисленими, якщо винести їх на сакральне місце подіуму та уважно спостерігати, то можна побачити не лише себе та абстрагуватися від звичного, але й значно швидше досягти стану катарсису, зрозумівши все те, що було просто закарбованим знанням, данністю.

У виданні “Mourning Sex”, авторка Peggy Phelan пише, що “до травми не доторкнешся... вона не може бути представлена (репрезентована); Символічно не покажеш це, бо травма розриває символічну межу.”⁴¹ Травма не може бути окреслена одним предметом чи дією, недостатньо самого терміну, адже “травма уявна⁴²”, але у використанні слова є асоціативний ряд: слова, які були сказані тоді чи нагадують травматичний досвід, образи, які були поряд або виникали, поки травматичні події відбувались, адже “травматичні спогади мають тригери”, як пише згадуваний Patrick Duggan. Репрезентація колективних травм (чи то спосіб представлення або перформанс на тему травматичного досвіду) у театрі здійснюється через задіювання таких тригерів.

2.4. (Не) забувати травму: осмислюючи ідеї Девіда Ріффа

Девід Ріфф у своїй праці “Проти пам’ятання” пише, чому варто забувати (перекреслити) прощати, адже чому відбувається війна задля миру? Колективна амнезія⁴³ як стан забуття небезпечна для розуміння минулого, оскільки соціуми можуть його відтворювати з новими доповненнями та виокремлюючи аспекти, які можуть викликати конфлікти. Нам не варто забувати, бо непам’ятання може

⁴¹ *A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts. Vol.2, No.2, Receiving Reception, Autumn 2007, Feeling Performance, Remembering Trauma Patrick Duggan, 45-46 ст.*

⁴² *Александр Дж. “Культурная травма и коллективная идентичность”, Социологический журнал. 2012. № 3, С. 5-40.*

⁴³ *Freud S. Moses and Monotheism [1939]. N.Y., 1967.*

призвести до повторення або до втраплення у “петлю історії”: радянська влада, репресії, комунізм раніше на місцях, які страждають сьогодні від війни, “руській мір”, проросійсько-зомбовані ЗМІ люди у ході інформаційної війни, у петлю політичних міфів⁴⁴. “Участь в подібних “коммеморативних ритуалах” дозволяє людям не тільки оживити і підтвердити свої старі спогади про минуле, але й змінити їх⁴⁵.” – пише Яель Зарубавель. Постановки вистав потрібні для того, щоб окреслювати ситуацію для тих, хто сам собі пояснити не може, що і як сталося, або йому заважають всі перелічені у попередньому реченні аспекти. “Те, що ми маємо на Сході зараз (війну), є тому, що ми 20 років забивали хер на культуру⁴⁶ – національна ідентичність не вибудовувалась, а був російський продукт. Варто пам’ятати досвід та не дозволити статися подібному, бо історія – урок минулого, а пам’ять – засвоєний матеріал. Девід Ріфф також пише про небезпеку, яку спричиняють колективні травми, зокрема війни та збройні конфлікти у якості помсти, а також наголошує на ризиках забути, адже що стається з пам’яттю, коли живі свідки та носії подій помирають? Він каже, що пам’ятати – означає бути відповідальним – за правду, за історію.⁴⁷ Йдеться про те, що те, як ми використають пам’ять, бо лише носії мають символічну зброю – слово, дію, бажання відплати та відновлення справедливості через взаємні травми або примирення з ворогом та вшанування жертв. Покоління, які отримують у спадок не безпосередній досвід, а спогад, будуть свідчити для історії, якщо історія пишеться за “політичним міфом”, з користю для тих, хто живе у цьому часі, тоді колективи реагують на такі злочини “контрпам’яттю⁴⁸” – термін, який вжив Мішель Фуко, говорячи про феномен, який виникає як “відповідна реакція на

⁴⁴ Генрі Тюдор, “Політичний міф”

⁴⁵ Яель Зарубавель. “Імперія та нація в дзеркалі нової пам’яті”, розділ “Динаміка колективної пам’яті” 14 ст.

⁴⁶ Слова Володимира Яценка у проєкті “Слух”, п’ята серія, з 4:20 хвилини

⁴⁷ David Riff, “Against Remembrance”, *What Is Collective Memory Actually Good For?*, 47 ст.

⁴⁸ Мішель Фуко, есей “Ніщє, генеологія та історія”, 1971 р.

історичну несправедливість у стосунку до пам'яті⁴⁹.” Стається таке тоді, коли через забуття або не визнання певних травм, війн, жертви гинули дарма, бо їх не згадують, не вшановують або не визнають у медійному просторі чи на офіційному рівні, як у комеморативній практиці вшанування жертв Голодомору, день якої припадає на четверту суботу кожного місяця листопаду. Україна має колективну травму – Голодомор, – яку досі визнає не кожен громадянин та не всі країни світу засвідчили як геноцид: “згідно результатів опитування, проведеного Соціологічною групою «Рейтинг», 82% громадян вважають, що Голодомор 1932-33 рр. був геноцидом українського народу. Тих, хто не підтримує цю тезу, – 11%, вагаються – 7%. У порівнянні із минулим роком дещо зросла кількість тих, хто однозначно погоджується із цим твердженням.⁵⁰” У що може перетворитись необережне ставлення до пам'яті? Я стала свідком того, як на стінах посольства Російської Федерації у Львові активісти вшанували пам'ять жертв Голодомору, прикріпивши до цегли роздруківки А4 формату, на яких було написано “Пам'ятаємо, не забудемо. Помстимось!”, що свідчить про агресивно налаштовані настрої у сторону країни-агресора. Такі постановки, як “Горизонт 200” та “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” – це форма комеморативної практики: наскрізна тема вистав – згадування минулого, передбачення майбутнього, осмислення теперішнього. Особливо важливим аспектом є майбутнє – що з ним робити після всього цього (постановки та травми)?

Олена Апчел у інтерв'ю-розмові рефлексує на постановку Рози Саркісян “Горизонт 200” та ставить риторичне питання: “що робити в країні, в якій закінчиться війна...як не перетворитися на цю сім'ю, якщо я і моя родина у віктимній позиції? Як ми можемо очиститися й вижити, якщо у нас нема

⁴⁹ *“Память и контрпамять будущего. Конспект лекции Марианны Хири”, переказ Єкатеріни Суверіної, “Уроки истории XX век” медіа*

⁵⁰ *Динаміка ставлення до Голодомору 1932-33 рр., Соціологічна група “Рейтинг”, ratinggroup*

інструментів? ...дивлюся на своє майбутнє...⁵¹”. Таке запитання стоятиме перед кожним, коли закінчиться війна на сході України, зараз залишається надіятись, що мирна ситуація станеться якнайшвидше, військові дії припиняться і можна буде думати не про ґрунт під ногами на рівні “виживання”, але й мріяти, бути у спокійному стані, не тривожитися. Іншим питанням, що залишається не озвученим прямо у постановці “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” є: що, якщо війна станеться й на заході? Як нам бути, якщо територія агресії, насилля та військових втручань поширюватиметься?

З іншого боку для українців важлива символічна боротьба⁵² у культурному просторі – не лише за територію, але й за історію, гідність та можливість виокремлювати національну ідентичність. Як пише Мілан Кундера – “..боротьба людини з владою – це боротьба пам’яті із забуттям⁵³” – така боротьба відбувається зачасту через культурні вияви та ініціативи, адже саме культурний продукт працює з ідентичністю, вибудовує наративи, нагадує колективам про їхні витоки та історичне минуле у всіляких виявах, до цього додаю твердження Яна Яссмана про те, що культурна пам’ять не передається біологічно – це завдання культурних мнемотехнік, таких як театральні постановки, “бо ми сьогодні колективно переживаємо травму в країні, і театр як мистецтво обміну енергією між актором і глядачем єдиний, хто може працювати на нашу гармонізацію і гармонізацію культурного простору⁵⁴” – театр дозволяє працювати з травмою на добровільних засадах та емоціях, тут ніхто не вказує, що саме зі собою варто робити, театр – простір, в якому відбувається не лише творча синергія митців, акторів, художників, але й синергія між групами населення, які знаходять для себе не просто моральний прихисток, як на мене, але й місце та час для ділення станами та думками.

⁵¹ Слова Олени Апчел у інтерв’ю з 32:48

⁵² Бурдьє Пьер. “Соціальное пространство и символическая власть”

⁵³ Мілан Кундера, “Книга сміху та забуття”

⁵⁴ Львівська театрознавиця та культурологиня Майя Гарбузюк, “Театр – це спосіб розмови про світ”, підготувала Сніжанна Беляєва, видання “Збруч”, zbruc.eu

Раніше згадуване у тексті драматичне художнє кіно, як от “Гірки жнива” або “Ціна правди” про колективну травму “Голодомор” та “Битва за Севастополь” про війну та період Радянської України, ставить акцент на віктимній позиції, драматизмі, використовуючи поширені патерни приреченого кохання, символіку героїзму, архетипи, а також робить витиск з історії, зосереджуючи на певних моментах та уникаючи деталей. Така вибіркова трансляція, на якій зациклені художні фільми, небезпечна тим, що утворює “коммеморативну щільність тих чи інших історичних періодів⁵⁵”, які Леві-Стросс назвав функцією “тиску історії” – зі всього списку історичних подій вибираються ті, які мають більшу вагу, значення та мали фундаментальний вплив на зміни у майбутньому, ці події часто згадуються, але не так багато уваги приділять подіям, які відбувались у проміжку – утворюються “білі плями” на рівні індивідуальної пам’яті, що призводить до зациклення на одних й тих же темах. Війна на сході, втрата домівок українців через збройні конфлікти та анексію, стосунки зі сусідньою країною-агресором, намагання відновитись після радянського періоду – все це залишається збудливими аспектами для вибудовування історичного нарративу та є гарячою опцією пам’яті⁵⁶, а також темами, які можуть стати приводами для внутрішніх конфліктів та непорозумінь серед представників різних частин країни.

Репрезентовані колективні травми дозволяють чітко інтерпелювати себе групам населення, які були відкинуті з місця подій, переїхали та не мають простору для освоєння чи пояснення собі й іншим що з ними трапилось – ці люди розпізнають себе на сцені та асоціюють свій досвід з презентованим персонажами. Театр допомагає відповідати на прості запитання та нагадує тим, хто постраждав, що очікувати підтримки – справа не марна, що досвід цих людей, які втікали від

⁵⁵ Яель Зерубавель. “Імперія та нація в дзеркалі нової пам’яті”, розділ “Динамика колективної пам’яті” 19 ст.

⁵⁶ Ян Ассман, “Культурная память”. Розділ “Опції культурної пам’яті про минуле: “гаряча” та “холодна” пам’ять про минуле”, 70 ст

травм, не чужий для мешканців міста, у яке перші потрапили, що культура також пропускає крізь себе ці теми, створюючи умови для інклюзії.

РОЗДІЛ ІІІ

Питальник аналізу постави за П.Паві, 1988

3.1 Для поглибленого розуміння постави “Горизонт 200”

1. Глобальна проблема постави: звичайні люди у надзвичайних історичних обставинах (романтизм+реалізм+постмодерн), яке життя у шахтарській глибині під землею? Вистава транслює екзистенційні питання з групою (не)шаhtarів/шаhtarок, представлених з особистими коментарями від акторів.

функції: едукативна (на сцені відбувається трансляція подій на сході, наведення неявних історичних фактів), дидактична (яка працює крізь постановку питань у виставі: що нам робити з собою після втрати домівки? хто відповідальний за екологічні катастрофи? чому не варто іншувати шахтарів?), пізнавальна (театральна постава показує життя та побут шахтарів, втаємничує у закриту інформацію, як от що сталося з тими, хто був причетний до затримки заробітної плати та відповідальний за невивплати), психотерапевтична (театральний твір дозволяє крізь монологи рефлексувати на тему травми, озвучує особисті історії людей в умовах важкої праці), критична (постава критикує безвідповідальність владних структур, людей, які причетні до екологічного забруднення), евристична (відкриває правду про просте, яке не осмислювалось – чим насправді є вугілля, скільки його є у землі, яка глибина шахти) та інші ...

а) домінантна інтерпретація тексту – важко виявити, оскільки твір постдраматичний, текст створений та написаний головною Режисеркою – Оленою Апчел, дія виконується з авторськими (режисерськими) прийомами та використанням монтажних методів (детально та пояснювально про котрі йтиметься далі у аналізі);

б) є розбіжності між первинним текстом та останніми виставами, оскільки постава постійно трансформується, до контексту додаються геополітичні події та ситуації з життя акторів, які звучать у промовах;

в) естетичні принципи можна визначити, аналізуючи декорації, музику, костюми та світлові ефекти цілісно – постава видається мені “андеграундною” – наче знята у підвалі, приміщенні, де відбуваються рейви, а також присутня атмосфера “підземлі”, як тільки її можна передати: темрява, багато тіні, мало звуків, а поведінка акторів та їхня манера пересуватися по сцені передає ущільнене в шахті повітря. У виставі переважають спокійні, приглушені пастельні кольори костюмів та предметів, лише світло створює атмосферу “кольорового насиченого буття”, а костюм ведучої – підкреслено рожевий – вносить у виставу момент незрозумілого та “іншого”. Естетичний принцип у візуальному – це поєднання кітчю та радянською естетикою.

естетичні принципи: баланс, який простежується у акторській групі: є колектив шахтарів та одна ведуча, що врівноважують одне одного за своїми функціями та ролями; асиметричне розташування реквізиту та декору на сцені та симетричні рухи групи акторів у танцях; пропорції та співвідношення декору до людських тіл: кінські голови гіперболізовані задля підкреслення факту про те, що ніхто не говорить про роботу тварин у шахтах, а вугілля розкидане великими кавалками, бо праця на шахті важка та груба; єдність постави утворює повторення, зациклення на одній темі – темі життя шахтарів; домінантою є проблематика екзистенційного “а що ми тут робимо і для чого це все?”.

2. Декорації:

а) відношення між глядацькою залю та сценою: у залі відсутні декорації, проте їх вносять самі актори під час дії – ровер, зокрем, – і забирають зі собою.

на самій сцені постійно присутній чорний, немов вугілля, рояль; вугілля (чи то пак імітація вугілля), яке символізує також індустріалізацію та надмір машинного виробництва, засилля заводів у містах; драбина, великі геометричні рихтувальні конструкції, які схожі на високовольтні лінії електропередачі, рейки, на яких розташовується вугільний вагончик, у процесі додається та зникає стіл, за яким сидять дружини шахтарів, стільці – всі ці елементи – прості, вони з

побуту, декорації без декору, які загострюють події на сцені та дозволяють не відволікатись; також присутня важлива деталь – папороть, яка абсолютно чорного кольору, що знову вганяє в думки про вугілля, екологію, забруднене довкілля – чорна, дивно зафарбована рослина, дивлячись на яку глядач відчуває дисонанс. Варто також відмітити декоровану сукню ведучої, котра з’являється на промови, співи, гру на роялі та іронічні вислови: вона одягнена у рожеву-рожеву сукню, викроєну абсолютно з троянд – символу Донбасу, яка так кітчево представлена аторкою та її персонажкою – в таку ж троянду перетворився символ у Донецьку.

в) система простору сконструйована як замкнена композиція: шахтарі виходять зі сцени та виходять на неї, але цей простір не продовжується за межами сцени, вони діють та говорять лише тут, перед нами, навіть коли вимкнене світло та голоси звучать у темряві – вони на ділянках землі під землею, одній ведучій у трояндовій сукні доступне закулісся та можливість залишати сцену (не добровільно, за “сценарієм”, проте виглядає, що у неї на це більше волі). Також я відчитую роль цієї жінки у виставі як роль жінки ще не емансипованої, затисненої у лещата сексизму, у очікування “жінки, що є окрасою (колективу)”, вона іронічно показує стереотип жінка = красива жінка. Четверта стіна зруйнована – актори перебувають у діалозі з глядачами, втручаються у зал, повертаються спиною до глядачів та самі дивляться на сцену з перспективи перших, ходять по кріслах, на яких сидять люди. Простір сконструйований піддатливо до змін – у моментах темряви та антракті змінюються декорації та позиції, так, ніби “сюжет”, якого нема, переходить з місця на місце: ось жінки шахтарів сиділи, а ось вже й самі шахтарі під землею на цьому місці. На мою думку також присутні різні плани – попереду перебувають актори, які починають говорити від свого імені, позаду вони ніби залишають своїх персонажей, також така різноплановість відчитується у актах, де ведуча виконує пісні та грає на роялі, а позаду – символічний другий план, який не так демонструється у пострадянському просторі як “фасад”, як офіціоз (надмірний, як штучні

формальності, як “вистави”, промови тощо), а процес затирається потоком гучних фраз на кшталт “невтомна праця шахтарів” або ж “довгогодинна робоча зміна під землею”.

в, 1) відношення між сценічним та позасценічним: у закуліссі вирішуються справи, проголошуються описи подій на самій сцені, додаються коментарі до ситуацій зокрема на стелі поза сценою пояснювальні уривки тексту з історичного нарративу (яка шахта, коли та скільки видобула вугілля), на сцені здебільшого ми бачимо самі дії, працю, як воно все відбувається під землею та як на це реагують персонажі, тут розгортається середина тексту, а примітки – додають у позасценічному. До позасценічного також відноситься вугілля, яке зустрічає глядачів постави ще на сходах театру, воно як перешкоди розсипане по підлозі (символічно я відчитую це як момент правди, який заважає рухатись далі, наприклад, для мене таким моментом був факт з історії вугільного басейну у якому здійснили ядерний вибух, щоб припинити видобування вугілля, ця територія потребує постійного нагляду, контролю, зокрема викачування води з підземних ґрунтів, яка може зрушити цементний покрив, а той у свою чергу призведе до поширення наслідків атомного підриву, – звучить жахаюче, проте є дещо гірше навіть за цю інформацію – зараз ця територія окупована, а сепаратисти не викачують звідти воду – наслідки важко уявити, ще важче – передбачити та ліквідувати.). Вся ця правда про важку роботу в шахтах – вона заважає думати про щось більше, аніж про рівень виживання та стабільного життя з мінімальними ризиками, а нам же з вами культуру підіймати треба, країну будувати.

в, 2) використовуваний та уявний простір змішуються в залі, але уявний простір виділяється окремо та чітко промальовується візуально в уяві, коли вимикається світло, коли ми мали б бачити наслідки вибуху на шахті, але не бачимо, по суті, нічого, бо жодного джерела світла довкола – тоді уявний простір набуває сили. Також уявний простір підкреслюється голосом з ефектом радіомовлення, сигнальними звуками, які не характерні атмосфері живих розмов

шахтарів. Перемішування просторів відбувається тоді, коли актори ведуть зйомку, а все зняте на камеру транслюється одразу на тло – можливо, це жест про те, що те, що транслюють медії, телебачення, соціальні мережі та прямі ефіри – воно більш ніж реальне, воно не змонтоване, воно без постановки зняте за 700 км або ж і за 300 км від твого дому (йдеться не лише про шахти, але й про війну на сході та, якщо це дозволяє плин думки спостерігача, про події у світі, які так близько – на екрані телефону в руках, і водночас так далеко – в іншій країні, на іншому материку. Але якщо не вдаватись у глобальні контексти (а це неможливо, адже вся постава глокального настрою) – то простори – зображуваний та простір споглядання у залі – перехрещуються, глядач тепер співтворець, нагадують про це моменти, коли актори звертаються, хоч би й риторично, до колективу зали чи індивідуально до кожного. Простір, поданий у (пост)драматичному тексті, повністю відображений на сцені. На початку дії актори-персонажі спускаються у шахту – на шкалі, зображеній позаду, ми бачимо як змінюються метри заглиблення, звук від “ліфта” імітує його наявність, а рухи тіла акторів, які у ритм рухів ліфта рухаються, допомагають уявляти спуск.

в, 3) показане підсилюється за допомогою прихованого наступним чином: ми (глядачі та глядачки) не бачимо, що стається з тілами шахтарів після обвалу, ми не чуємо крику – є лише німа тиша, що стає кульмінативною у таких моментах, ми не бачимо продовження сцен (куди діваються персонажі після цього акту? що з ними коїться далі?) – така метода незавершеного та відкритої композиції дає можливість доуявляти і змушує додумувати дії черз принцип незакритого гештальту, адже щоб заспокоїтись, розуму потрібно знати про розв’язку. Приховане таким чином залишається з глядачем після вистави, в той час як показане відбулось на сцені і може відгукуватись лише спогадом – приховане триває вуяві.

3. Система освітлення: освітлення штучне, зрідка воно імітує природне світло – сонце, наприклад, коли відбуваються сцени, які можна інтерпретувати як такі, що є просто неба (шахтарські дружини), в інших випадках” світловий

режисер” працює зі світлом, яке під землею: ліхтарі на касках шахтарів є одним з важливих “світил”, яке прокладає шлях крізь пільму, також використовується мінімальне світло для контражуру фігур акторів, яке виникає від тла – дець за полотна, ми ж бачимо лише тіні, обриси персонажів у декотрих діях, розбираємо їх за характерними ознаками: косички, ріст, статура, жестикуляція, голос допомагає нам розпізнавати, хто є хто. Світло з прожекторів освітлює нам акторів у промовах: тепле для розмов з глядачами біля мікрофона та монологів, червоне для істерик, синє для посилення напруги, кольорове для танцю та співів під саундтрек “де сюжет, де драма, хто весь цей бред придумав”, фіолетове для антуражу діви-у-трояндовому-платті, зелене для розмов про екологію, як мені здалось, проте світло – кольорове у відступах від дій, та нейтральне або ж приглушене у самих актах. Не менш важливою є відсутність світла – темрява, про яку я згадувала раніше. Вона посилює присутність моменту тут та зараз та допомагає повернутись у реальність: світло зникає кожен раз так, наче перед завершенням постанови, але все повторюється знову й знову, а тим паче у майже чотиригодинній виставі люди втрачає зв’язок з часопростором та точно думає, що ось цей раз затемнення вже останнє.

4. Предмети: каски, рояль, стільці, вода у склянці, маски кисневі, костюми робочі, ліхтарі, квіти, маски-тваринячі голови (конячі), металеві конструкції, вугільний вагон

вид: вугілля – великі шматки з пластику, рояль – чорний, стільці – радянський мінімалізм, маски кисневі – справдешні, як і робочі костюми, маски конячих голів – гіперболізовані відносно голови людської.

функція: рояль виконує функцію живого музичного інструменту, який дозволяє “прикрасити” ситуацію підземельного походу у шахту, а також підкреслює абсурдність самої ідеї, де рояль, як предмет культури, наземний музичний інструмент, який далекий від важкої підземної праці, дозволяє і поспівати, і розважитись, кисневі маски дозволяють у одному з епізодів дихати та виживати персонажам, а ліхтарі – це їхні світила у пільмі, що дозволяють

торувати собі шлях. Конячі голови використані для згадки про коней, яких часто використовують у підземних роботах, а коли ті гинуть від таких умов чи виробничих травм, то ніхто не забирає їхні тіла на поверхню, вони так і залишаються розкладатись у шахтах, актори згадують, що шахти буквально всіяні конячими трупами, (всі) жаліть людей, але (всім) байдуже на ні в чому невинних коней.

відношення між простором та тілом: елементи можна умовно диференціювати на два типи: ті, які самостійно розташовані на сцені (рояль, конструкції, вагонетка) та з цими статичними предметами взаємодіють актори, та ті, які є частиною образу та одягу акторів: маски, робоча форма, каски тощо... додам ще треті – тимчасові предмети-декорації. Це ті предмети, які змінюються залежно від дії, зокрема костюми: коли актори зображають індустріалізацію, то костюми є абсолютною частиною їхніх постатей, оскільки допомагають знеживлюватись/знеособлюватись, ставати предметами, затирати самих акторів та персонажей до невпізнаваности, адже поки постава триває – глядач розпізнає актора та ідентифікує його за ознаками, можливо, знає його ім'я та роль, а коли риси приховані – суб'єкт переходить у об'єктний стан. Інший вплив, який предмети мають на тіло – це здатність абстрагуватися. Наприклад, мікрофон, який стоїть на “передньому плані” сцени та відсутність уніформи дозволяє акторові переходити на сторону “особистого” – дивитись на дії з власної перспективи та коментувати їх від імені людини, що грає, а не від людини, чию роль виконують. Тут доречно сказати про пункт номер **5. Костюми: їхня система, їхнє відношення до тіла:** на початку вистави акторський склад представлений без своїй “робочих” костюмів, вони їх одягають в процесі – це невід’ємна частина вистави: поки один з акторів або одна з акторок представляється та пояснює свою роль біля мікрофону на передньому плані, то група одягається тим часом в костюми. Між діями костюми змінюються, змінюється й роля акторів: від (не)шахтаря й (не)шахтарки до символічного предмету індустріалізації (де костюми – це чорні полотняні тканини, одягнені на

тіла, підперезані поясами, з використанням металевих труб у руках), також костюми дозволяють створити ефект повернення тіла до першочергової ролі – ролі людини, людини, яка ані шахтар, ані актор, ані персонаж, а людина стороння, людина-мати, на мою думку, це про звичайні котонові костюми молочного кольору, які близькі до тіла, наче оголюють акторів, забираючи з них усі ролі – такою є моя інтерпретація. Вже згадуваний костюм ведучої – акцентний у виставі повноцінний предмет, костюм, який виділяється та контрастує на тлі з усім тим “чорноробочим” – дозволяє “вирвати погляд” з контексту вистави та відволікти від кольорової гами та естетичної складової.

6. Спосіб гри:

а) стосунки між акторами як партнерами у виставі підкреслені ситуаціями спуску у підземелля, коли актори змушені довіряти одне одному, вони відкриваються перед компанією у своїх рефлексіях на ситуацію, у критичний момент завалу в шахті вони оголюють свої інстинкти і залишається лише правда, чесність, бажання зберегтися, вибратися, а коли у когось вимикається ліхтар, вони допомагають, стараються “триматися купи”, бути командою, одним живим організмом, “партнерами”. У позасценічний час акторська група проводила чимало часу разом: вони розмовляли про свою виставу, спускались під землю, разом співали, відбували час після репетицій та писали тексти поряд з роллю сценографів. Актори відділяються від команди лише на час монологів, у іншому – вони разом, навіть ведуча має тісний зв’язок з акторською групою, хоча поряд не грає, вона все ж говорить про команду, від команди, через команду тощо.

б) відношення текст/актор, актор/роль: перехід від ролі персонажа у роль актора-людини, імпровізаційні продумані завчасно вставки монологів, коментарів від імені акторів на тему персонажей.

в) голос відіграє важливе значення як у оформленні та грі встави, так і символічно – хто говоритиме за шахтарів, які залишились під землею? хто скаже, що потрібно шукати під завалами групу ще живих людей? хто розкаже світові та

Україні про таку культурну спадщину, як Донбас? Пісні, які виконують актори, лунають досконалими голосами, які тренувались, наспівувались, у цьому також відчуваться партнерство.

7. Функція музики, звуків, мовчання: частиною естетики є пісні, які виконує акторський склад – шахтарські, хором виконані, які радше про естетику музичної школи та правильного виконання, аніж про шахтарів, а також музика з програвачів-колонок, яка лунає на фоні – ритмічна, сучасна, з повторюваними тактами, яка виносить таку далеку ситуацію шахти у контекст сучасного, молодіжного, інтернетного покоління та часу – суміш традиції та інновації. До сценічного додаються проєкції картинок на стелю, стіну, звуки шахти, відлік часу, гуркіт, глибоке та пришвидшене дихання. Фермата – подовжує те, що звучало до, у музичній теорії це є стан тиші-павзи, яка підсилює напругу, затримує її у моменті, як і мовчання, тут обірвані діалоги – неказане залишається неказаним – дозволяють підкреслити дію, дають час на рефлексію. Український композитор Валентин Сильвестров казав, що музика виникає з тиші, з мовчання. Без тиші не було б і звуку. Джон Кейдж та його відомий твір “4:33” доводить, що тиші як такої не існує. Глядач в залі у тихій кульмінації загострено відчуває ситуацію та зал, самого себе та свою думку.

8. Ритм вистави:

а) окремі елементи (діалог, жестикуляція, рух): актори через тіло підсилюють візуальну картину: коли йшлося про важкі та нервові монологи, їхні тіла були скутими та нервово смикались, жестикуляція відверта – жоден актор не був скупим на повороти тулуба чи рухи рук, діалоги не завжди мали якусь мету, вони просто тривали, що окремо нагадує про те, що ми не на просто виставі – ми, глядачі, потрапили у побут шахтарів; рухи в танці були синхронними та асинхронними відповідно до змістів (через тривалий час – 4 місяці з моменту перегляду – образи почали губитись, я не маю куди звернутись для нагадування, бо запису нема)

б) загальні ритми вистави (зміна темпу, регулярно чи перервно)

темп вистави змінюється регулярно через поміщену циклічність та повтори: здавалось, що проходить якийсь проміжок часу, через який актори знову, як за годинником, впадають, наприклад, у вибух на шахті та знову сповільнено рухаються, ніби у режимі повільного ритму

9. Виклад фабули через поставу:

а) драматургічна опція: відсутня або ж заперечується через утворення нової драми та нової форми. Сюжет (чи то його відсутність) окреслюється через структуру елементів: циклічні повтори, монологи з боку акторів, які вписані через жест імітації. Театральна виразність утворюється через високий ступінь когерентності та застосування методів постмодернізму: іронія, сарказм, фрагментарність (безсюжетність), інтертекст (вписування у образи додаткових посилянь на відомі сюжети, як от ведуча – втілює саму америку, на мою думку), деконструкція (ми повертаємось до витоків творення шахт та перебираємо історичну канву під час постанови), деканонізація (образу троянди через кітчеве представлення, великої індустріалізації через неприховану критику, наприклад), монтажні принципи та плюралізм...

б) багатозадачність тексту та його розтлумачення через поставу: театральний текст не володіє високою константністю, бо змінюється під впливом соціальних подій; текст написаний режисеркою Оленою Апчел у співтворенні з трупною акторів, під час діалогів, походів у шахту та змінювався під час репетицій.

в) у який спосіб трактується у постанові різний театральний текст: неоднозначно, через призму власних досвідів глядача

10. Текст у постанові:

а) які зміни зроблено в тексті: політичні – є звернення до ситуації війни, а також до ситуації пандемії – соціальні зміни, особисті – з боку акторів або акторського складу

б) яку роль відводить постава драматичному текстові: окрім того, що постава спирається на текст, сценічні дії також можуть впливати на зміну тексту

після постанови (та раніше згадуваних соціальних змін у публічному просторі або у житті акторів)

11. Глядачі

а) вид театру: Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки, який за часту показує недраматичні вистави, а радше має у репертуарі експериментальні фестивалі, перфоманси, постдраму тощо

б) які очікування мали до (від) постанови: з метою уникнення оціночних суджень та задля дотримання абстрагування не оцінюватиму виставу емоційно (хоч би тут), а розбиратиму її раціонально, абстрагуючись.

в) як реагувала публіка: майже без сміху, але з активним включеним спостереженням – відповідали на питання, аплодували, зітхали. На мою думку глядачі не були випадковими, а частина з них точно була готовою і вони знали на що йдуть. Більша частина глядачів покинула зал після антракту, що можна пояснити довгою тривалістю – майже чотири години, та пізньою годиною показу.

12. Як можна цю виставу записати (сфотографувати, зафільмувати)?

Фотографувати можна лише з дозволу адміністрації, як і записувати. Попри те, що театр був тривалий час зачиненим на карантин – записи у вільному доступі не з'явилися.

а) які образи збереглися в пам'яті: пісня-саундтрек про “брєд”, образ жінок шахтарів, образ ведучої у платті, сильне й болісне миготіння світла та гучні вигуки при вибухах, стерильна тиша, глуха німота в перервах та повна відсутність світла, стан “нетерпіння” під час повторів, камера, що знімає та транслює, виходи акторів у залу, шокуючі факти про донецьку шахту, яка закрита і може призвести до техногенної катастрофи та інші, особливо вислів: все життя чекаєш, коли почнеться життя.

13. Що не можна зредувати до знаків? Що не набуло значення?

Часті повтори були важкими для вловлювання коду та контексту, рвучкі рухи акторів, багато термінів, якими закидають актори, хорові монологи, які було важко розчути, бурмотіння під масками коней тощо.

3.2 Для поглибленого розуміння постави “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи”

1. Глобальна проблема постанови: що робити з насиллям, яке залишає по собі війна? що робити у післявоєнні дні? яким має бути суспільство та як позбутися травм війти?

функції: дидактична (у виставі транслюється тема: чому насилля – це не шлях до звільнення чи до задоволення власних потреб, а скоріше спосіб самогубства), розважальна (чимало монологів є смішними та викликають зачудування), психотерапевтична (вистава оприявнює приховані та затиснуті емоції через поведінку головних героїв, як от пасивна агресія, obsesивна лексика, вигуки, зізнання), критична (постава критикує абсурдність війни та наслідків, безвідповідальність людей та невміння опанувати агресію), евристична та катарсисна (відкриває правду про просте, яке не осмислювалось – чому ми одружуємось з тими, з им одружуємось? шукаємо прихистку? через покалічене его? вибираємо партнера щоб заглушити самотність?) та інші ...

а) домінантна інтерпретація тексту – За концепцією роману «За дверима» Ельфрі де Єлінек з вписуванням у метафору Львова та долученням монологів від акторів. “Закінчившись на полі битви, війни продовжуються у наших головах. Вистава розповідає історію трьох родин, які проживають в умовному повоєнному європейському місті. Батьки та діти зі своїми конфліктами – це суспільство, травмоване війною та подальшими проблемами. Пережите насильство нікуди не поділося — воно розчинилося в просторі, проникло за зачинені двері квартир, у щоденну поведінку. Авторки вистави розглядають

криваві війни двадцятого століття як вірус, який може й далі дрімати в кожному з нас, далі інфікуючи суспільство та створюючи потребу у насильстві.”⁵⁷

б) є розбіжності між первинним текстом та останніми виставами, оскільки постава адаптована до контексту часу та місця трансляції; актори додають свої коментарі та пояснюють свої зв'язки з війною та досвіди війни, також рефлексують на свою гру: хто і як що має грає, вони говорять про Австро-Угорську імперію, про Галичину, про Львів.

в) естетичні принципи можна визначити, аналізуючи декорації, музику, костюми та світлові ефекти цілісно – постава має одну систему стилізації, в якій нема зайвих або додаткових декорацій, нема метаморфоз у нові костюми (актори грають у одному одязі та не здійснюють переображень костюмних, лише за допомогою заячих вух).

естетичні принципи: постава виконана у стриманій кольоровій гамі, умовно я б поділила сцени на такі, що мають у собі тріади не поєднання кольорів через костюми акторів, монохромне поєднання або поєднання кольорів сусідніх спектрів (коричневий, сірий, бежевий, кавовий, білий – одяг, біла ванна, коричнева підлога). Розташування акторського складу у більшій кількості часу постави відбувається групами (сім'ями), де одні займають місце переднього плану, інші ховаються позаду у приглушеному світлі, треті справа спираються об реквізит. Сама лише назва “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” – йдеться про той період, коли була війна, і на початку вистави це докладно пояснює один з персонажей у своєму монологі, він каже, що ми вбивали, були героями, був адреналін... – вихваляє час війни, який дозволяв йому реалізовувати свій військовий потенціал, “ото були часи” – каже він.

2. Декорації:

а) відношення між глядацькою залю та сценою: декорації аскетичні, акцент змінено на акторську трупку та персонажей, відсутність «декорованого

⁵⁷ «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи», *theatre.love*

декору» посилює стан післявійни, навіть крісла, на які сідають для розмов персонажі, є обшарпаними з вигляду, простими собі стільцями з однією площиною та чотирма ніжками; присутня штучна стіна, яка має можливість обходу довкола та служить для демонстрації тексту та відеоматеріалу, на неї також транслюється світло кольорове, як от синє, що робить холодну атмосферу, за стіною відбувається уявне, недемонстроване; пізніше додається ще одна стіна по ліву від глядачів сторону, яка умовно ділить простір сцени та дозволяє змінювати траєкторію переміщень чи перебувань у площинах для персонажів; додається двічі ванна, у якій є вода для сцен, коли когось топлять (когось); на задньому фоні у останній третині вистави присутнє фортепіано, на якому грає одна з персонажок. Елементи, які свідчать про контекст війни: перша сцена, де у монолозі актор з милицею свідчить про відсутність ноги та війну; інвалідний візок, на якому абсурдно виїжджає спроможна ходити мама сім'ї, військова каска на її голові часів Другої світової, розмови про спадок війни та ностальгічні спогади з часів, коли тривала війна; військовий портрет дідуся, на якого (знову ж підкреслено абсурдно) схожий внук.

в) система простору сконструйована як замкнена композиція: четверта стіна майже не додається акторами, вони грають на сцені та не виходять в зал, лише звертаються до глядацької аудиторії; сцена поділена на «кімнати» за допомогою стін, на плани: передній – відбувається зараз, у середньому – ретроспективи, як от сцена зображення вбивства кішки, яка була в минулому; задній план для спогадів, уявного простору та того, що було.

в, 1) відношення між сценічним та позасценічним: у закуліссі вирішуються справи, проголошуються описи подій на самій сцені, додаються коментарі до ситуацій зокрема на стіні сцени пояснювальні уривки тексту, як описи подій, які відбуваються перед глядачем (хто що робить, чому і для чого, така собі буквалізація моменту – текст дублює те, що відбувається), особливо сильною для теми насилля є сцена з повторення утоплення кішки, коли персонажка показує, як вона це робила, але її просять повторити, її дії постійно

ставлять під сумнів, її перебивають, кажуть, що це все не по-справжньому, але в результаті йдеться не про конкретну сцену вбивства кішки та насилля над твариною, а про насилля як таке, про загальне зло, яке воно безсенсове, позбавлене людського, позбавлене сенсу, бо коли акторку запитують, що вона робила і що все не так – вона навіть не може себе виправдати та пояснити причину такої поведінки; часто самі персонажі скандують: сором та ганьба; інший момент, у якому зло спершу узагальнюється, а потім уконкретнюється: актор говорить про те, що винні у всьому тирані, окремі люди, які були на чолі держав (йдеться про Гітлера, про Сталіна зокрема), але насправді злочини та вбивства робилися не лише за їхнім наказом – злочини робилися і робляться руками простих (невинних) людей, які хочуть після всього зняти з себе відповідальність та звинувачують систему, режим, ідеології, лише не свою самосвідому виконану дію насилля.

в, 2) використований та уявний простір поза сценою в уявному просторі виникає кімната батьків, спогади з лісу, з війни, спогади з минулого життя, між просторами відбувається плавний перехід, зокрема у сцені, де батьки виходять зі своєї кімнати, також простір музичної кімнати (куток з фортепіано) оприявнюється після того, як стіну відсувають

в, 3) показане підсилюється за допомогою прихованого у сцені, коли головний герой – людина з військовою інвалідністю та без ноги, – падає, і дружина кричить йому, щоб той підіймався, адже сам понівичив стільки людей, що ж це він такий тепер слабкий та безпомічний і не може встати; актори обговорюють між собою емоції та животинні інстинкти, такі як страх, агресія, кожен рядочком висловлює свою думку про те, що відбувається з людиною злою, про ворожість говорять, раптом кричить поліція, що нагадує про тривогу щодо постійної загрози стрілянини, актори засуджують війну та насилля, яке вона залишила, вони іронізують над нею, але самі зізнаються що не можуть позбутися всього зла, яке накопичилось після війни, в одній зі сцен герой “Клаус не йде додому, бо напади банди цікавлять його більше, ніж мати...”. Герої комунікують

у станах: залякування, погрози, умовляння, благання, зокрема мати, яка просить сина прийти додому.

3. Система освітлення: освітлення штучне, здебільшого м'яке та не спотворює кольори, але для підсилення напруги, холодних сцен – використовують синє, червоне світло.

4. Предмети: стіл, стільці, горня води, ванна, стіна, фортепіано, торт.

вид: дерев'яні меблі та гіпсокартонна пересувна стіна..

функція: стіна розділяє, слугує екраном, а згодом – способом сховатись, простором, куди можна втекти, існує також уявне фортепіано, на якому грає у одній зі сцен анна, далі вона починає буквально танцювати та виконує недоперфоманс, який закінчується агресивними криками, вона наче собака гризе власну кофту, викидаючи зайву енергію.

відношення між простором та тілом: актори описують простір сцени своїми тілами, вони ходять по стільцях, катуляються по підлозі, спираються на стіни, обмацують підлогу руками та час від часу пересуваються у сценах по периметру, малюючи уявні кола, ніби загнані в клітці тварини, які нервово шукають собі місця, актори часто б'ються і ще танцюють всі синхронно під німецький рок, що називають щоденною посттравматичною гімнастикою, але та, схоже, їх не розслабляє, а тільки дратує, бо до кінця всі розповзаються у своїх імпровізованих власних рухах.

5. Костюми: їхня система, їхнє відношення до тіла: костюми – це звичайний одяг звичайних людей: футболки, майки, сорочки зі закатаними рукавами, їх навіть важко відрізнити від глядачів, перші ніж перші почнуть говорити – ще один спосіб уподібнити їх до звичайних людей?

6. Спосіб гри:

а) стосунки між акторами як партнерами у виставі: персонажі здебільшого б'ються, сперечаються, мати навіть запитує риторично у чому сенс такої гімнастики, вони постійно заперечують слова одне другого, простять відчепитися

б) відношення текст/актор, актор/роль: перехід від ролі персонажа у роль актора-людини, імпровізаційні продумані завчасно вставки монологів, коментарів від імені акторів на тему персонажей.

в) ГОЛОС актори говорять досить надірвано та злісно, так, ніби це агресивний стан, який насправді передує в результаті відчаю, вони кричать про те, що вони жертви, описуючи всі притаманні жертві симптоми, але вони водночас зляться на ці симптоми, бо не хочуть їх ані відчувати, ані грати у поставі

7. Функція музики, звуків, мовчання: музика, яка посилює напругу – це фортепіанна ритмічна мажорна композиція, яка водночас ніби говорить про те, що все тут параоксальне, все це піна днів, все це якась маячня, оця рутинна маячня, інша композиція допомагає акторам виконувати посттравматичну гімнастику, яка мала б розслабити, а насправді – це агресивні рухи та ритмічні стрибки.

8. Ритм вистави:

а) окремі елементи (діалог, жестикуляція, рух): постава динамічна, діалоги не затягнуті, вони чередуються між музичними вставками, постійно хтось щось говорить, тиші мало, сюжет себе заплутує штучно, вони ніби-то говорять, що все тут складно, але ця складність – зумовлена, а не природна, кульмінативними є моменти монологів, особливо для мене таким сильним виглядає монолог матері, яка пояснює, чому вона таки обрала за чоловіка свого чоловіка, але це все – екзистенційна криза, вистава містить сцени любові, де про любов говорять як про любов еротичну, про любов материнську та чисто людську – вони засуджують у іронічних інтонаціях всі примуси любові.

б) загальні ритми вистави (зміна темпу, регулярно чи перервно)

темп вистави змінюється регулярно: монолог–діалог–танець під музику–діалог–монолог.... через постійно присутні розмови вистава не може бути статичною

9. Виклад фабули через поставу:

а) драматургічна опція: “Драматична структура постановки є нелінійною. Вона складається із акторських етюдів, рефлексій та імпровізацій і співвідноситься із особистими контекстами учасників постановки. Авторки та автори вистави називають її посттравматичною драмою. Вона є новим досвідом залучення формату «нової драми»...”⁵⁸

б) багатозадачність тексту та його розтлумачення через поставу: театральний текст володіє середньою константністю, оскільки події – видумані, натхненні подіями реального життя, вони просто насичені типовими ситуаціями, притаманними для кожного суспільства чи сім’ї, як от вони говорять про сором, про любов, про людські почуття;

в) у який спосіб трактується у поставі різний театральний текст: неоднозначно, через призму власних досвідів глядача

10. Текст у поставі:

а) які зміни зроблено в тексті: політичні – є звернення до ситуації війни, а також до ситуації місця й міста, особисті – з боку акторів або акторського складу

б) яку роль відводить постава драматичному текстові: окрім того, що постава спирається на текст, сценічні дії також можуть впливати на зміну тексту після постави (та раніше згадуваних соціальних змін у публічному просторі або у житті акторів)

11. Глядачі

а) вид театру: Перший український театр для дітей та юнацтва; публіка була зовсім не диятячою, у залі були люди, які активно реагували

б) які очікування мали до (від) постави: з метою уникнення оціночних суджень та задля дотримання абстрагування не оцінюватиму виставу емоційно (хоч би тут), а розбиратиму її раціонально, абстрагуючись.

⁵⁸ « Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи», *theatre.love*

в) як реагувала публіка: постійно присутній сміх, коментарі, вигуки, дискусія, обговорення (відчуття від перегляду онлайн, наче дивишся сітком)

12. Як можна цю виставу записати (сфотографувати, зафільмувати)?

Фотографувати можна лише з дозволу адміністрації, як і записувати. Попри те, що театр був тривалий час зачиненим на карантин – записи у вільному доступі не з'явилися.

а) які образи збереглися в пам'яті: монолог матері, котра не може пояснити щиро, чому обрала свого чоловіка – нагадує про те, що багато виборів ми робимо не з власної волі, а через соціально зумовлені обставини, через зовнішні детермінанти та конструкти: йти на війну, виходити заміж, йти на роботу, бути в сім'ї – актори й самі часто кричать про нормальність: “будь як всі – ходи на роботу”, – говорить мама до сина.

13. Що не можна зредувати до знаків? Що не набуло значення?

Монологи, які можна лише інтерпретувати через самозапитання – для чого вони всі – ці розмови? Кожна – окремо, чи вони всі разом?

ВИСНОВКИ

За мету дипломного проекту я ставила собі дослідження мистецьких ініціатив, які репрезентують колективні травми, а саме – дві театральні постановки: “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи” Рози Саркісян та “Горизонт 200”. Я досягнула наступних наукових завдань: виробила теоретичну рамку, на матеріалах інтерв’ю поєднала концепт з контекстом, проаналізувала вистави за схемою для опрацювання театральних творів Патріса Паві. Мені також вдалось з’ясувати, яким чином режисери використовують постдраматичний театр як місце для репрезентації новоутворених колективних травм, як вербалізується травма на сцені та формується новий вид мистецьких творів.

Після 2014 року в Україні виразно загострюється дискурс національної ідентичності у зв’язку з геополітичною ситуацією окупованих східних територій, війни та через примусову потребу громадян зі сходу переселятися в інші міста країни в пошуках прихистку. На фоні всіх цих подій у спільноті формується нова колективна травма, пов’язана з війною. Серед учасників колективної травми є жителі сходу, які безпосередньо зазнали досвіду травматичних подій та були змушені мігрувати, жителі інших міст, які не були первинними свідками ситуацій, проте спостерігають за перебігом подій, беруть участь у допомозі переселенцям. Тим часом культурне поле має свою думку щодо політичних та соціальних подій, зокрема у театрі з’являються нові формати постановок на тему колективних травм, які репрезентуються на сцені не у форматі мелодрами та усталеної драматургії, вербалізація травми відбувається за допомогою вибудовування нового, експериментального, постдраматичного способів, зокрема про це каже театральна критициця Олена Мигашко у есеї-статті “Боротьба «нутра» з постдокументом”, одна з режисерок аналізованих мною вистав Олена Апчел коментує “те, як цей тип мистецтва працює... саме для цього він є таким складнопідрядним.⁵⁹”.

⁵⁹ Олена Апчел у розмові-інтерв’ю з 35:12 хв

Такий метод або ж форма – данина 2021 року, в якому існують безліч соціальних мереж, які використовують для однаково однієї функції – для спілкування; безліч форм мистецтва, в якому найчастіше свідомість звертається до візуального, абстрактного; безліч реальностей, доповнених чи віртуальних, остання зокрема сильно впливає на театр, адже змушує його боротися з глядацькими звичками очікувати багато та отримувати більше, дивуватися, бути постійно залученим та зі схильністю розсіювати увагу, потрібно “бавитися з очікуваннями глядача⁶⁰”. Новий театр має складне завдання – втримувати думку глядача всередині своєї гетеротопії.

Травматичні події, які сформували травму досліджуваних мною людей, були пов’язані з війною у двох випадках: у першому – це насилля, завдане війною, страх повторити воєнні досвіди та переховування, страх зустріти смерть від кулі або вибуху, страх опинитися у полоні, травма нерозуміння ситуації – чому війна з нами та чому зараз, а чи буде вона далі тривати, втрата дому, втрата спокою зрештою та втрата свого минулого, яка буде пов’язана з театральною постановою “Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи”. Європейське місто у виставі алегорично представляється як українське, а післявоєнний стан є також передбаченням до передвоєнного на території, де зараз війни немає, та візуалізацією можливого синдрому у післявоєнній території на сході та на інших територіях України. Друга травма стосується також війни, адже саме воєнні дії, сепаратизм та окупація територій змусили людей на сході втікати, залишивши свої домівки, роботу та будинки, окрім втрати домівки також описується накопичена роками важка праця в шахтах, постійний режим напруженого життя, яке відбувається під землею, також виникає екзистенційне питання: що робити зі собою зараз, як змінити звичку та перейти на мову, якою ніколи не розмовляв, як побудувати нове життя з тим старим досвідом – це про проект “Горизонт 200” – “Ця вистава про нас у надзвичайних історичних обставинах. Наскільки широким

⁶⁰ *Роза Саркісян у розмові-інтерв’ю з 24:48 хв*

чи вузьким може виявитися мій особистий горизонт сприйняття в ситуації, коли я вибираю ставити або не ставити питання?”⁶¹. Колективна травма вміщує в себе також постпам’ять – термін, який заклала дослідниця Маріанна Гірш. Також варто додати твердження Яна Яссмана про те, що культурна пам’ять не передається біологічно – це завдання культурних мнемотехнік, таких як театральні постановки.

2013-2014 роки - період в історії України, який вплинув на формування національної ідентичності українців, також, на мою думку, події цих років об’єднали громадян спільною ідеєю та посилили роз’єднання по лінії мови. Геополітичні умови сприяють тому, що Схід видається для Заходу чимось чужим, неукраїнським та далеким від традицій, а Захід для Сходу – гостро націоналістичним, непривітним та снобістським. Один зі способів рефлексувати на травму та репрезентувати досвід інших – транслювати його у театрі. В українському контексті є театральні-перформативні проекти, які стосуються травми, пам’яти, колективних спогадів, страху, переживання стресових та шоківих станів. На сьогодні ключовими постатями, котрі опрацьовують травматичні досвіди у театральному просторі, залишаються дві режисерки – Роза Саркісян та Олена Апчел. Режисерки використовують театр як місце для показу колективної травми не як чогось жахливо-болючого, від чого хочеться захватись, а як просто те, що відбулось і має певні наслідки.

Після початку війни на сході України розмови про шахтарів набувають нових інтонацій, а наше розуміння теми викривлюється обставинами: а що – шахти досі (сім років після початку війни) працюють? Репрезентація колективних травм торкається теми внутрішнього орієнталізму. З 2014 року в Україні триває війна, території бойових дій на сході стали, але є постійний ризик зміни ситуації, розширення кордону та зміни настроїв агресора. Можливі

⁶¹ *“Горизонт 200”, Постдокументальна вистава, teatrlesiviv.ua*

питання, які залишаються після перегляду: а що, якщо не на сході, а тут – на заході; а що, як не вони, а ми; а що нам з цим всім тепер робити?

Американська письменниця, критикиня, режисерка Сюзен Зонтаг каже: “Коллективної пам'яті не буває, як не буває й колективного відчуття провини, однак є процес колективного навчання.” Театр, що репрезентує колективні травми, стає місцем для такого навчання, також він виконує інші функції: терапевтичну, наративну, для означення подій перед тим, то невтаємничений, також здатність комунікувати та оприявнювати.

Композиція та структурний аналіз творів дозволяє мені зробити висновки про просвітницьку роль театру, що сприяє налаштуванню діалогу між всіма презентованими у постановках групами. Олена Апчел вмістила у своїй постановці “Горизонт 200” чимало музично-пісенного супроводу, зокрема про одну з пісень, яку виконує акторська трупа наприкінці вистави, вона говорить так: “...вона наївна, кітчева, але виконує функцію хард-едюкейшин – блискавкою в лоб, так зразу!⁶²”, – так званий мінімальний лікбез, від якого незручно, трохи дивно, але в результаті – часто зрозуміло, чого добивався режисер та режисерка цим жестом. Ми маємо твір, що самотвориться на сцені, з усіма ознаками постмодерну: деконструкція, безсюжетність, іронія, інверсія, автор помер, фрагментація, контекстуальні висловлювання, інтертекст.

Театр – найбільш іммерсивний вид мистецтв. Режисери використовуються цю здатність театру – шокувати своєю реальністю та бути максимально справжнім, показати глядачеві причину та наслідок поведінки незрозумілого шахтаря. Але театр режисерам потрібен не лише для ампатії глядача, він потрібен для того, щоб медійний простір не забував та не губив з поля зору проблеми, які не вирішуються забуттям, колективні травми не вирішуються взагалі – вони осмислюються, вони як урок, який не хотілось би повторити, бо вже достатньо було один раз засвоїти, саме можливість

⁶² З розмови інтерв'ю з Оленою Апчел, з 10:17 хв

неповторення потрібна для травми. Найгучніша передача травматичного досвіду у виставах стається через метод тихої кульмінації.

Конструкція вистави містить змішування російської та української мов, що мною інтерпретується як нагадування про те, що мовному конфлікту передують мирне співіснування двох груп населення, представниками яких є українськомовні українці та національні меншини або ж російськомовні громадяни країни, які також можуть незалежно від мовного дискурсу ідентифікувати себе як українці.

Зрештою, чому варто (не) забувати травму? Девід Ріфф у своїй праці “Проти пам’ятання” пише чому варто забувати (перекреслити) прощати, адже чому відбувається війна задля миру? Колективна амнезія⁶³ як стан забуття небезпечна для розуміння минулого, оскільки соціуми можуть його відтворювати з новими доповненнями та виокремлюючи аспекти, які можуть викликати конфлікти. Нам не варто забувати, бо непам’ятання може призвести до повторення або до втрапляння у “петлю історії”.

Репрезентовані колективні травми дозволяють чітко інтерпелювати себе групам населення, які були відкинуті з місця подій, переїхали та не мають простору для освоєння чи пояснення собі й іншим що з ними трапилось – ці люди розпізнають себе на сцені та асоціюють свій досвід з презентованим персонажами. Театр допомагає відповідати на прості запитання та нагадує тим, хто постраждав, що очікувати підтримки – справа не марна, що досвід цих людей, які втікали від травм, не чужий для мешканців міста, у яке перші потрапили, що культура також пропускає крізь себе ці теми, створюючи умови для інклюзії.

⁶³ Freud S. *Moses and Monotheism* [1939]. N.Y., 1967.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

Статті та публікації в інтернеті:

1. 18 графіків про церкву, автокефалію та ставлення до релігії в Україні, [businessviews](#)
2. “Горизонт 200”, Постдокументальна вистава, [teatrlesiviv.ua](#)
3. Динаміка ставлення до Голодомору 1932-33 рр., Соціологічна група “Рейтинг”, [ratinggroup](#)
4. “Память и контрпамять будущего. Конспект лекции Марианны Хирш”, переказ Єкатеріни Суверіної, “Уроки истории XX век” медіа
5. «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи », Перший театр, [theatre.love](#)
6. «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»: Як польська театральна драматургиня реалізовувала виставу в Україні, Йоанна Віховська, [culturebridges.eu](#)
7. Онлайн видання “Збруч”
8. Онлайн видання [krivbass.city](#)
9. Слова Володимира Яценка у проєкті “Слух”, п’ята серія, з 4:20 хвилини
10. Trauma studies by Nasrullah Mambrol, Literary Theory and Criticism media, [literariness.org](#)
11. “Що таке травма Голодомору і як через емоції та інтерактивні форми роботи поглибити осмислення трагедії Голодомору”, Студії Голодомору, [holodomorstudies.com](#)
12. What Is Posttraumatic Stress Disorder?, American Psychiatric Association, [psychiatry.org](#)

Використана література:

1. Александер Дж. “Культурная травма и коллективная идентичность”
2. Бурдьє Пьер. “Социальное пространство и символическая власть”
3. Генрі Тюдор, “Політичний міф”
4. Джозеф Кемпбелл, «Герой з тисячею облич»
5. Едвард Саїд, “Орієнталізм”.
6. Мішель Фуко, есей “Ніцше, генеологія та історія”, 1971 р.
7. Мілан Кундера, “ Книга сміху та забуття”
8. П'єр Нора, “Місця пам'яті”
9. Сергей Ушакин, «Нам этой болью дышать»? О травме, памяти и сообществах, 5 ст.
10. Травма: пункты: Сборник статей / сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
11. Яель Зерубавель. “Імперія та нація в дзеркалі нової пам'яті”, розділ “Динамика коллективной памяти” 11 ст.
12. Ян Ассман, “Культурная память”. Розділ “Опції культурної пам'яті про минуле: "гаряча" та "холодна" пам'ять про минуле”, 70 ст
13. Adorno Th.W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th.W. Gesammelte Schriften. Frankfurt; Darmstadt, 1997. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. S. 30.
14. A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts. Vol.2, No.2, Receiving Reception, Autumn 2007, Feeling Performance, Remembering Trauma Patrick Duggan, 56 ст.
15. David Riff, “Against Remembrance”, What Is Collective Memory Actually Good For?, 47 ст.
16. Freud S. Moses and Monotheism [1939]. N.Y., 1967.

17. Fonagy, P. (1999). The Transgenerational Transmission of Holocaust Trauma // Attachment & Human Development, Vol.1
18. Maurice Halbwachs, "On Collective Memory"
19. Marita Sturken, "Tourists of History: Souvenirs, Architecture and the Kitschification of Memory", 34 стр.
20. McCurdy, "Mind's Eye", p. 92, Within and Without: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the Healing Narrative. Carrie Crisman Oorlog, South Dakota State University
21. Routledge companion to aesthetics, 2000. Plato (Christopher Janaway), Mimesis of action, 20 стр.
22. "Narrating trauma, On the impact of Collective Suffering", The Case of Waiting for Godot¹, Elizabeth Butler Breese, Claiming trauma through Social performance

ДОДАТОК 1

Список питань, які перед розмовою отримали респондентки

1. Чи вважаєте себе внутрішньою переселенкою?
2. Чи вважаєте важливим пропрацьовування теми війни?
3. Чому назва дійства/твору/перфомансу саме така?
4. З ким ви обговорювали ідею створення дійства?
5. Чому обрали для презентації проекту саме таке місто, як (Львів)?
6. Чи є у проекту плани на територіальне поширення та показ у інших містах?
7. Якої реакції Ви хотіли досягти, яких очікували глядацьких настроїв?
8. Чи має змінювати постановка глядацькі настрої та на кого мали б вплинули покази на вашу думку?
9. Як ставляться актори трупи до своїх ролей?
10. Для кого здійснюється ваш проект?
11. Як ви працювали з нерозумінням проблематики, яку висвітлюєте?

ДОДАТОК 2

Посилання на диск на розмову-інтерв'ю: режим доступу bit.ly/3wCQVAW