

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

на

тему «Рецепція російсько-української війни у практиці українського театру:
постдокументальний ракурс (2022-2023 рр.)»

Виконала: студентка 4 курсу, групи
ГКУ20/Б

Галузі знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньої програми “Культурологія”
Освітній ступінь Бакалавр

Прокопів Д. Р.

Керівниця: Роса-Лаврентій С. І.

Львів - 2024 року

Анотація

У цій дослідницькій праці викладено дослідження рецепції російсько-української війни 2014 року у практиці українського театру крізь оптику постдокументального жанру. В її основі закладено вивчення постдокументального театру та його ознак, а також аналіз тематично-проблемного спектру вистав, які були представлені на українських театральних сценах від 90-х років ХХ ст. до 20-х років ХХІ століття, фокусуючись на виставах, що були створені в часі повномасштабного вторгнення українськими театрами «Нафта», «Варта» та Львівським академічним драматичним театром імені Лесі Українки.

Ключові слова: постдокументальний театр, документальний театр, рецепція війни театром, вистави постдокументального жанру.

**THE RECEPTION OF THE RUSSO-UKRAINIAN WAR IN THE PRACTICE
OF UKRAINIAN THEATER: A POST-DOCUMENTARY PERSPECTIVE
(2022-2023)**

Abstract

This research paper presents a study of the reception of the Russo-Ukrainian War (2014) in the practice of Ukrainian theatre through the optics of the post-documentary genre. The work is based on the study of post-documentary theatre and its characteristics, including the analysis of the thematic and problematic spectrum of performances that were presented on Ukrainian theatre stages from the 90s of the XX century to the 20s of the XXI century, focusing on performances created during the full-scale invasion by the Ukrainian theatres "Nafta," "Varta" and Lesya Ukrainka Lviv Academic Drama Theater.

Key words: *post-documentary theater, documentary theater, reception of the war by theatre, post-documentary performances.*

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ІНСТРУМЕНТАРІЙ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ (ЩО ТАКЕ ПОСТДОК)	8
1. 1 Ознаки постдокументального театру.....	8
1. 2 Опрацювання травми в українському дискурсі крізь призму постдокументального театру	14
РОЗДІЛ II. ТЕМАТИЧНО-ПРОБЛЕМНИЙ СПЕКТР УКРАЇНСЬКОГО ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ (1990-ті – 2010-ті)	25
2. 1 Дослідження театрального репертуару (пост)документального жанру в Україні	27
РОЗДІЛ III. РЕЦЕПЦІЯ ВІЙНИ У ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ (НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ ТЕАТРІВ «ВАРТА», «НАФТА» ТА ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЗА 2022-2023 РР.) 35	
3. 1 Аналіз інструментарію постдокументальних вистав, застосованого у рецепціях досвідів російсько-української війни українськими театрами.....	36
3. 2 Підсумки попереднього проведеного аналізу інструментарію постдокументальних вистав	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	53

ВСТУП

Культура постійно існувала й надалі продовжує перебувати в комплексній взаємодії двох елементів: константних структурно сформованих історичних зв'язків та динамічно перемінних подій. Особливо чутливим до таких зовнішніх процесів є театр, чия художня дійсність та еволюція безперервно знаходиться під впливом суспільних коливань. Так зародилася одна із театральних практик – документальний театр, чия концепція була започаткована Ервіном Піскатором (1893-1966) в Центральній Європі протягом 1920-х і 1930-х років як інструмент для осмислення політичних та соціальних подій того часу через призму театального мистецтва. Беручи за основу наявні документальні матеріали (такі як газети, урядові звіти, інтерв'ю, журнали та листування), а також реальні історії про людей та події, текст яких зрідка підлягав корекції, Е. Піскатор використовував їх у своїх виставах, які були реакціями на тогочасні суспільні проблеми. До прикладу, вистава 1924 р. за п'єсою Альфонса Паке «Прапори» про виступ робітників у 1886 році на площі Геймаркет з вимогою встановлення 8-годинного робочого дня, під час якої на екрані сцени були виведені портрети окремих робітників, магнатів та поліціантів. Саме цю п'єсу Піскатор ознаменував «новим починанням», яка намагалася створити синтез двох понять – документу і мистецтва¹.

Це був лише початок процесу відходу театру від традиційних драматичних схем та структур та його тяжіння до залучення нової експериментальної форми – постдраматичного театру, що виник з 1960-х років та став новаторським методом у театральному мистецтві. Пошук нових спроб ведення діалогу привів театральних діячів до нового «театру документу», який отримав назву «постдокументальний». Це була спроба поєднати елементи документального театру з експериментальними техніками, що були притаманні постдраматичному

¹ Ервін Піскатор, Політичний театр. Переклад – Мих. Зерова, редакція й вступна стаття – П. Руліна. Харків, Київ: Література і Мистецтво, 1932 — ст. 47

жанру. На території української театральної сцени постдокументальний жанр почав яскраво проявлятися на початку 2000-них та 2010-тих – особливо як інструмент відповіді на Революцію Гідності та російсько-українську війну 2014 р. Моя гіпотеза при проведенні дослідницької роботи полягає в наступному: беручи контекст повномасштабного вторгнення та часове рамкування 2022-2023 рр., саме постдокументальний жанр виступає найпридатнішим для комунікування та осмислення усіх подій, які переживає український народ у війні з російським агресором, а окремих українських митців, що працюють на полі постдокументального театру можна вважати експертами у кваліфікованому методі опрацювання досвіду травм у театрі, які можуть передавати свій досвід закордонним театрам. Також не менш важливим аспектом у цій роботі для мене є наступне припущення: з проголошенням незалежності Україна отримала у культурний спадок значну частину зросійщених театрів. Більшість музично-драматичних закладів Сходу та Півдня України були двомовними, а частка українського репертуару була незначною. До настання Революції Гідності певна частка вистав російського походження залишалася на українських театральних сценах. Це було пов'язано з рядом факторів, включаючи традиційні зв'язки та вплив російської культури на українське суспільство, а також недостатню розробленість власної української театральної та драматургічної сцени в перші роки після отримання незалежності. З 2014 року простежується процес націоналізації театральної культури в Україні, а в 2022 році він досягає свого апогею. Стимул до висвітлення самоідентифікації та відмови від російської культури в українському суспільстві поширився на всі сфери суспільно-політичного життя. Отож, я припускаю, що саме постдокументальний театр став одним із перших платформ, на яких українські театральні режисери періоду незалежності почали відтворювати свою культурну унікальність, що виявляє якщо не максимальний, то близький до цього рівня відхід від впливу російської культури.

Метою моєї дипломної роботи є дослідити рецепцію російсько-української війни у практиці постдокументального театру в Україні. Використовуючи метод перформативного повороту, в якому центральне місце займає концепція перформансу, а також аналізуючи текстовий матеріал, я аналізую за допомогою яких інструментів і прийомів театральної мови постдокументального театру українські режисери висвітлюють тему російсько-української війни.

Об'єкт мого дослідження: вистави постдокументального театру в Україні за 2022-2023 рр. від театрів «Варта», Харківського театру «Нафта» та Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

Предмет дослідження: спосіб висвітлення російсько-української війни у практиці постдокументального театру в Україні за 2022-2023 рр. на прикладі театрів «Варта», «Нафта» та Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки.

Актуальність теми визначається відсутністю ґрунтовного дослідження постдокументального театру, методів, якими він послуговується та способів їх застосування, особливо в контексті повномасштабного вторгнення російських військ на територію України.

Структурно дослідницька робота складається з трьох розділів. Перший розділ є теоретичним і висвітлює досліджений мною інструментарій постдокументального театру із залученням праць театральних теоретиків як українських, так і закордонних. У другому розділі я досліджую тематично-проблемний спектр постдокументального театру в Україні, починаючи від часів незалежності й до 2010-х рр., а у третьому зміщуюся на часову рамку 2022-2023 рр., проводячи детальний аналіз наступних вистав: «Лютий» – театр «Варта», «Nobody Died Today» – Харківський театр «Нафта» та «Imperium Delendum Est» й «Птахи» від Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

РОЗДІЛ І. ІНСТРУМЕНТАРІЙ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ (ЩО ТАКЕ ПОСТДОК)

Від початку свого створення театр завжди був потужною формою публічного спілкування, способом вираження духовно-культурних і мистецько-естетичних цінностей та, не менш важливо, – інструментом пізнання феномену людини. Це структура, що знаходиться в процесі постійного розвитку та модифікації, вона збагачується через взаємодію усіх рівнів існування й мислення, витворюючи цим новий динамічніший ландшафт, який залучає все більше театральних функцій та методів для свого творення. Таким чином, говорячи про сучасний театр, він отримує здатність адаптуватися до мінливих соціально-культурних парадигм та реагувати на актуальні суспільні проблеми, при цьому даючи на це свій коментар через все те, що глядач бачить у виставі.

1. 1 Ознаки постдокументального театру

Постдокументальний жанр постає одним із видів сучасного театру, який еволюціонує та дещо відходить за межі традиційних форм своєї попередньої практики – документального театру, чия концепція була започаткована в наслідок співпраці Ервіна Піскатора та Бертольда Брехта (1898-1956) у Східній Європі протягом 1920-х і 1930-х років як інструмент для осмислення політичних та соціальних подій того часу через призму театрального мистецтва. Як зазначає український драматург та перформер Ден Гуменний, різниця між документальним та постдокументальним театром полягає в тому, що перший завжди акцентує на тому, про *що* говориться. Такий театр тяжіє до «капсуляції реальності», в той час, як постдок ставить на перше місце того, *хто* говорить². Їхня спільність простежується в основі – текстах, проте постає певний парадокс, оскільки постдокументальне мистецтво вписане у постдраматичну структуру, яка, своєю чергою, емансипується від тексту, тобто є театром поза драмою. Як писав німецький театрознавець Ганс-Тіс Леманн у своїй праці

² Гуменний Д. Вісім методів (пост)документального дослідження міста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (29.04.2020).

«Постдраматичний театр», текст перестав бути драматичним і перейшов з позиції основного театрального елемента в розряд «матеріалу» сценічної дії, тобто, став інструментом для висловлювання³. Виходячи з цієї тези, можна зробити проміжний висновок, що, будучи вписаним в естетику постдраматичності, постдокументальний театр одночасно як і відходить від наративу, так і навпаки – може активно тяжіти до наративізації, деколи з посиленням через основні його елементи.

Важливо також зазначити техніку «вербатім», яка будучи однією з практик документального театру, досить активно використовується в сучасному театрі. «Verbatim», що в перекладі з латини означає «дослівно» – позначає водночас і технологію створення п'єси, й жанру сучасного документального театру. Як і постдокументальний театр вербатім також підпадатиме під зміни, тільки вже не як вид театральної вистави, а стиль тексту. Вербатім-театр виник у 80-х роках у Великобританії і поступово поширився в материковій Європі та Північній Америці. «У 2000 році вербатім, завдяки драматургічним семінарам лондонського театру «Ройал Корт», проник і на пострадянський простір – спочатку в Росію, країни Балтії і тільки тоді до України»,⁴ – пише кандидат соціологічних наук Микола Гоменюк. Перший резонансний вербатім-спектакль в Україні був поставлений в рамках експериментальної програми на четвертому Фестивалі недержавних театрів «Курбалесія» в Харкові 2007 р. З того часу вербатім-театр глибоко вкорінився в Україні. Суть вербатіма полягає в тому, що автор вибирає тему та групу людей, яку залучає до тематичного опитування, збирає глибинні інтерв'ю від свідків, які переносяться на сцену через дослівно сказане респондентами з урахуванням особливостей мови та невербальної поведінки, але за певним принципом монтажу та зв'язним драматургічним текстом. Важливим фактором є те, як будуть сформульовані питання, адже інтерв'юер повинен встановити простір довіри для того, щоб опитуваний

³ Леман Х-Т. Постдраматический театр. М ABCdesign, 2013 — с. 25

⁴ Гоманюк Н.А. Украинский вербатим-театр: опыт взаимодействия театрального искусства и социальных наук / Н.А.Гоманюк // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И.Вернадского. – 2012. – Том 25 (64). №4. – с. 142

почував себе комфортно та був налаштований на щирі комунікації. Власне вербатим є також ефективним методом для акторів, щоб пропрацювати ролі, оскільки він подає інформацію у вигляді записаного інтерв'ю з усіма мовними тонкощами: помилками, паузами та непідробленими емоціями. За словами М. Гоменюка, таке використання соціологічних напрацювань на полі збору первинної інформації, яке при цьому виходить за їхні рамки у сфері фіксації невербальної інформації, надає можливості розробки нового методу збору інформації – «вербатим-інтерв'ю»⁵. Таким чином ця хвиля «дослівного театру» з плином часу переростає у постдокументальне та постдраматичне мистецтво.

Однією з сучасних театральних дослідниць, чия сфера наукових зацікавлень включає тему вивчення (пост)документального театру, перформативних мистецтв, постдраматичної парадигми та потенціалу документу в мистецтві, є українська театральна режисерка та теоретикня Олена Апчел. У жовтні 2021 року на YouTube-каналі першої в Україні театральної онлайн-лабораторії «Театр на кордонах» було проведено онлайн-лекцію «Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації» за авторством О. Апчел, в якій було висвітлено ряд ознак, що притаманні постдокументальному театру⁶.

Дослідниця театру розпочинає з обрамлення самого значення постдокументального, зазначаючи, що, перебуваючи на проміжку епохи «пост», слід розуміти, який вплив несе ця частка. «Ця частина додається до багато з того, що не до кінця пояснене, або те, що ми намагаємося уявити для себе», – зазначає теоретикня у своїй лекції⁷. У випадку самого терміну «постдокументальність»: він використовується для того, щоб пояснити течії та тенденції, які не до кінця насаджуються на те, що ми б могли назвати документальним театром. Постдокументальна форма, як і форма документальна, не існує в окремому

⁵ Там само, ст. 147

⁶ Апчел О. Лекція "Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=50FKdw57YRU> (16.10.2021).

⁷ Апчел О. Лекція "Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації" ...

чистому вигляді, оскільки вміщує в собі різні практики та методи (д. п. як *verbatim* у документальному театрі), що є показником органічного прояву часу.

Постдраматичний театр можна вважати пост-усвідомленням театром своєї ігрової природи й перетворення цього на наступний принцип: немає опозиції між грою та життям, немає більше поділу на життя та мистецтво в чистому його вигляді та і не повинно бути. Ганс-Тіс Леман зазначає, що такий театр «можна розглядати як спробу осмислити мистецтво не через уявлення, а як навмисний безпосередній досвід реальності (час, простір, тіло) та пов'язаний із цим обмін досвідом між виконавцями та глядачами, що у центрі уваги»⁸. Саме ці завдання постають і в постдокументальному театрі. По суті, основною тезою постдокументального театру вважається те, що театр можна зробити з усього, оскільки все, що завгодно, може бути документом, починаючи від прийнятих зафіксованих у формі тексту даних, до емоцій, спогадів, запахів та інших речей. Це розширення поняття документу свідчить про освоєння документальним театром естетик перформативності та інших її компонентів, коли сам документ набуває ознаки «пост». Він стає точкою входу, завдяки якій автор входить в тему, або ж використовує як інструмент для її розкриття.

Однією з найважливіших ознак постдокументального театру, що підкреслює прагнення постдокументу до ставлення запитань, а не декларації відповідей, Олена Апчел позначила як «Приреченість неможливості єдиного істинного»⁹. У світі медійного нашарування, плюралізму думок, класової нерівності, унеможлиблюється будь-яке прагнення досягнути істину, особливо зважаючи на людську нездатність знати напевно. Це надає можливість знаходитися в постійному пошуку та стані критичного мислення, а також створює простір, де сумнів стає категорією комунікації, підважуючи реальність, що є природною реакцією на час.

⁸ Леман Х-Т. Постдраматический театр. М ABCdesign, 2013 — с.75

⁹ Апчел О. Лекція "Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації"...

«Мерехтіння можливостей» – коли не існує єдиної історії, але є історії перспективи. Дидактична розповідь відсутня, її місце на сцені займає взаємодія суб'єктних митців і мисткинь та глядачів і глядачок, які також мають свою правду й намагаються розібратися в цій неєдиній історії. Таким чином, започатковується процес створення щілин, крізь які можна рухатися далі, проте навіть після такої кооперації дорога не стає прямою, навпаки, за найкращими традиціями Брехта – це крива, яка постійно змінює свій напрям, даючи доступ до різних інтерпретацій. Залучаючи нові медіа та постдраматичність, постдокументальний розширює межі того, чим може бути театр і запрошує глядачів залучитися до вистави на глибшому рівні. Це стає свідченням того, що театр починає більш активно реагувати на соціальні зміни, акцентувати на табуйованих в суспільстві тем історичної та колективної травми, нерівності, пригнобленні за релігійними чи етнічними ознаками.

Характеристика, що впливає з попередніх, – а саме те, що «Під певним кутом все є документом. Під певним кутом все є фікцією», – є ще однією ознакою не менш важливого формотворчого аспекту постдокументального, оскільки позначає, що акцент, який раніше був зосереджений на документі, зміщується на контекст. При цьому, як було зазначено, факти можуть слугувати відправною точкою, проте найважливішим аспектом лишається робота зі змістом. Варто зазначити, що постдокументальний театр є тісно пов'язаним із сайт-специфічним театром, або ж «театром місця», в якому однією з основних умов дії є простір, що може також ставати документом. Реакція випадкових глядачів у випадкових просторах міста, їхнє незаплановане потрапляння у виставу – в цьому відношенні це стає найбільш нефіксованим документом, який існує лише в конкретному просторі й тільки в конкретний час.

Довіра та емансипація: хоча перше не виступає найнеобхіднішою категорією в постдокументальному театрі, з глядачем тут проходить величезна робота, і насамперед цю роботу глядач починає пророблювати з собою сам. Правда (чи достовірність), якщо така й існує, перестає ставати відправною

точкою, важливішим стає те, яка ця правда для кожного з учасників вистави. Тому постдокументальний театр передбачає внутрішню працю глядача, його власне прочитування, чи навіть продукування смислів. Можливою є й відсутність впевненості у правдивості самого документу, проте саме на цьому етапі з'являється новий тип довіри – довіра до особистості, яка працює над цим документом і ставить навколо нього запитання, як і зі сторони актора, так і зі сторони глядача. Тут йдеться про горизонтальну співтворчість, коли глядач починає довіряти масиву праці: емоційному та інтелектуальному залученню, що позначає відхід від так званої «нуль-позиції», яка була притаманна документальному театрові у традиційному для нього вигляді. Як зазначає Олена Апчел, ці процеси не є можливими без емансипації учасників та учасниць дійства¹⁰. У цьому постдокументальна форма тісно пов'язана з постдраматичною, основним із принципів якої є перформативність, актуалізація дії тут і зараз.

Перформативність передбачає ще більший вихід до тієї міри умовності, яка досягає свого піку настільки, що відчувається, як дійсність і часом стає нерозривною з нею, але при цьому не підмінює її. Тому перформанс – це найвища точка прояву перформативності, недраматургійності, несценаричності, а саме дії, що розгортається й іноді продумується «тут і зараз». Перформативність має на увазі зовсім інше відчуття часу як виконавцями та умовно названими глядачами, які тепер переходять у статус співучасників дійства. Виникає потреба зробити фактом реальності сам творчий акт. Переносячи це на поле постдоку, можна сказати, що сама реальність стає документом. Як писала німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте у своїй книзі «Естетика перформативності»: «Хоча естетика перформативності дозволяє усвідомити й відчувати «нове очарування» світу, головним чином завдяки тому, що вона привертає увагу до феномену автореферентності та не вимагає від реципієнта інтерпретації вихідного, проте цій естетичній теорії не слід

¹⁰ Там само.

приписувати антиосвітній пафос»¹¹. Тобто глядач вписує театральне дійство у власну дійсність, проте завдяки означенню «перформанс» має повноцінне право допускатися вільних інтерпретацій, не ставлячи собі за мету відчитати, що цим хотіли сказати автори чи перформери. Реципієнт тепер стає не лише вільним до прочитання авторського повідомлення, а й до формування власної інтерпретації, до вибору того, на що внутрішньо реагувати, а на що ні. Тепер вистава, або ж будь-який інший перформанс, не формує авторського висловлювання з певним закладеним змістом, воно стає спрямоване на те, щоб із глядачем відбулися якісь зміни. Знаходження глядача-учасника актуалізується, він сам витягує з побаченого та почутого ті сенси, які продукує його свідомість (або підсвідомість) у процесі перегляду чи участі.

Не можливо не зазначити, що у постдокументальному театрі простежується і постколоніальна тенденція, яка проявляється у прагненні подолати колоніальні відносини на змістовно-формальному рівні та рівні устрою самого театру (д. п. робота з темами табу, говоріння від себе, суб'єктність у виконанні). Постколоніальність вимагає безумовності в театрі, особливого сприйняття того, що відбувається, вона сходить до максимального реалізму, але не як методу, а як парадигми мислення. Часто постколоніальний театр асоціюється також із театром феміністської оптики й не випадково: подолання ієрархічності в театрі сполучається з феміністськими ідеями.

1. 2 Опрацювання травми в українському дискурсі крізь призму постдокументального театру

Наступний аспект постдокументального театру, що виділяє Олена Апчел, – а саме його робота з травмою, – був спеціально винесений мною для окремого розгляду, оскільки він займає одну з головних позицій у цій роботі. Постдок працює як і з пам'яттю, так і з постпам'яттю, а також з історичною, або ж соціальною травмою, повертаючи все те, що було раніше витіснене, до життя,

¹¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». — 2015. — ст. 375

тобто, стає інструментом для реконструювання травми, здатним «заднім числом» вказати на ніби забутий, неправильно зрозумілий, незаархівований, або недооцінений момент, до якого слід повернутися, щоб зробити його знову частиною дійсності, при цьому намагаючись не ретравмувати глядача. Виникає поворот від імітації буття до спроби його відчуття. Таким чином, це уможливорює подальшу роботу з опрацюванням і переосмисленням спогадів. Поміж тим, варто розуміти, що постдокументальний театр не намагається залікувати колективні травми, основним завданням є привести його учасників до осмислення співіснування з цими травмами.

За останні роки ідея травми настільки часто стала вживатися у суспільному дискурсі, що частково почала втрачати свій первинний сенс. Це також вказує й на те, наскільки великим є травматичний досвід у багатьох державах, який, своєю чергою, автоматично переходить у спадок наступним поколінням через батьківське виховання, яке диктується сімейною динамікою, попередньо встановленою певним соціальним прошарком, а також в наслідок епігенетичних процесів – поняття, що походить від терміну «епігенетика», запропонованого в 1942 році британським біологом Конрадом Воддінгтоном, який є також засновником цієї науки. Полягають ці процеси у тому, що під впливом різних зовнішніх чинників на гени, – оточення, стресових ситуацій та навіть харчування, – останні можуть міняти свій спосіб функціонування в організмі людини, при цьому не будучи структурно зміненими. Таким чином, ці зміни можуть передаватися наступним поколінням та впливати на їхній подальший розвиток¹².

Появу досліджень травми як академічної дисципліни в гуманітарних науках у 1990-х роках значною мірою приписують роботі американської дослідниці, історикині та культурологині Кеті Карут. В одному з розділів праці «The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory» англійський літературний

¹² Carlberg, Carsten, and Ferdinand Molnár. Human epigenetics: How science works. Cham: Springer International Publishing, 2019 – p. 3.

дослідник Річард Кроуншо, посилаючись на напрацювання К. Карут, надає більш розгорнуте пояснення того, як дослідниця розуміє травму: «Карут розуміє травму в термінах динамічних відносин між подією та її свідками, тобто «структури», «переживання» та «рецепції» події. Таким чином, «подія не засвоюється, або не переживається повністю в той час, а лише із запізненням, у повторному володінні того, хто її переживає»»¹³. В цій частині йдеться про те, що сучасна теорія травми передбачає прагнення до репрезентації травматичної події з метою її опрацювання, оскільки сама травма є динамічним процесом, який проходить у декілька етапів, що також висвітлює її комплексну природу. Саме ця буквальність і наполегливе повернення травматичних спогадів утворюють травму і вказують на її багатшарову суть: затримку чи незавершеність у пізнанні, або навіть у баченні шокуючої події, яка пізніше у своєму перманентному поверненні залишається тотожною тому, що насправді відбулося. «Травму можна знайти не в насильницькій, чи оригінальній події в минулому індивіда, а скоріше в тому, як її незасвоєна природа – так, як вона точно не була відома на початку, – повертається, щоб переслідувати потерпілого пізніше.»¹⁴ – акцентує Кеті Карут у своїй праці «Unclaimed experience».

Якщо говорити конкретніше, – це не подія, яка повертається уві сні, спогадах, галюцинаціях, чи іншій формі нав'язливої та повторюваної поведінки, а прояв нездатності цілковито опрацювати та свідомо уявити подію. Як зазначає Р. Кроуншо: «Повторення – це спроба освоїти те, що первинно було відкинуто свідомістю»¹⁵. Саме буквальний характер події, особливо, коли певні її фрагменти є упущені, чи не повністю усвідомлені, ускладнює будь-яку асиміляцію або повну інтеграцію в її розуміння, що робить травматичний епізод стійким до символізації та виходить за рамки схильності до його репрезентації. Психологічне витіснення при травматизації замінюється латентністю, оскільки порожнеча є простором несвідомого, що парадоксально зберігає подію в її

¹³ Malpas, Simon, and Paul Wake. The routledge companion to critical and cultural theory. London: Routledge, 2013. — p.167.

¹⁴ Caruth, Cathy. Experience: Trauma, narrative, and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. — p. 4.

¹⁵ Malpas, Simon, and Paul Wake... p. 168.

буквальності. «Евакуйовані» свідомістю спогади переходять у категорію несвідомого та позиціонуються як засіб трансферу травми – каналом передачі, – коли сама травма стає певним чином ізольованою від свого свідка, який тепер не має змоги осягнути чи зрозуміти травматичну подію, незалежно, усвідомлена вона, чи ні. Однак, неможливо відкинути наявність ймовірності того, що навіть, якщо свідок не здатний свідомо стати віч-на-віч перед травмою, несвідоме залишається сферою, де може бути утворений певний сенс, пов'язаний із подією, а також місцем, де може відбуватися процес її інтерпретації.

Розглядаючи травму на суспільному рівні, а також в контексті подальшого мого дослідження, буде доречно звузити її до поняття «культурної травми» як форми колективної травми. Американський соціолог Джеффри Чарльз Александер зазначає у праці «Cultural Trauma and Collective Identity»: «Культурна травма виникає, коли члени спільноти відчують, що стали жертвою жахливої події, яка залишає незгладимі сліди в їхній груповій свідомості, назавжди позначаючи їхні спогади та змінюючи їхню майбутню ідентичність фундаментальними й безповоротними способами»¹⁶. Культурна травма, в понятті Дж. Александера, стосується не лише безпосереднього впливу травми на індивіда, але й залучає культурні процеси, за допомогою яких суспільство з часом приходиться до інтерпретації та прийняття події. Така травма зароджується через певну кризову ситуацію, чи подію, що сприймається, як глибоке порушення суспільних норм і цінностей: війни, теракти, стихійні лиха, або будь-які інші травматичні події, що порушують встановлений порядок. З плином часу травма проходить процес символічної трансформації. Це передбачає творення наративів, символів і колективних спогадів, які допомагають суспільству розуміти травму, вчитися з нею співіснувати та в результаті сформувані культурне й колективне розуміння події та наслідків, до яких вона призвела.

¹⁶ Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka. Cultural trauma and collective identity. Berkeley: University of California Press, 2004. — p. 1

В цьому контексті мистецтво постає багатофункціональним інструментом, що допомагає зробити процес опрацювання травми більш ефективним, досягнути глибші її аспекти через залучення наративів, що пов'язані з травмою. Театрові така практика знайома ще від початків його становлення, оскільки античний театр будувався на тріаді трагедії, де одне з ключових місць посідав катарсис – процес емоційного очищення та звільнення, що відбувається на етапі співпереживання і вираження сильних емоцій та почуттів. Це один із важливих інструментів, що театр проніс зі собою через довгий період свого існування – працювати з емоціями та почуттями, і це те, що створює нове призначення для театру – бути терапевтичним. Незалежно, в ролі чого він постає, – медіума, поля, чи інструменту, – театр надає необхідні матеріали для глядача та актора, щоб могли вибудувати зв'язок довіри з метою подальшої співпраці. Джеффри Александер згадує в одному з розділів своєї праці, що після етноциду в Гватемалі (1981–1983), під час якого було вбито 200 000 індіанців майя та знищено цілі села, етнограф занотував, як у місті Санта Марія Цеха театр використовувався для «публічного зіткнення з минулим»¹⁷. У п'єсі не лише згадується про те, що відбувалося в селі під час громадянської війни, але й дидактично викладаються закони та права, які порушили військові. П'єса була чітким й точним цитуванням статті гватемальської конституції, а не великим драматичним текстом. Цитуючи професорку Беатріс Манц, яка досліджує сучасні громади майя в Гватемалі, Дж. Александер зазначає наступне: «Але в Гватемалі читання конституції може бути надзвичайно драматичним актом. Виступи неминуче викликали зворушливі, часом гострі дискусії. [Постанова] справила катарсис на село»¹⁸.

Говорячи про роботу з травмою в українському театрі, важливо розуміти, що це відносно недавня тенденція, яка започаткувалася лише в 90-ті роки ХХ століття, коли український театр починає усвідомлювати свою незалежність та поступово відтворювати її у виставах, хоча неповністю відмовляється від російського впливу. В продовж своєї історії театр в Україні довго знаходився під

¹⁷ Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka.... p. 16

¹⁸ Ibid.

гнітом російської політики та її руйнівної ідеології, власне, що створювало обтяжливі обставини для становлення національної української культури в цілому. Події ХХ століття включили Україну у список «кривавих земель», про які пише американський історик та письменник Тімоті Снайдер у своїй однойменній книзі, оскільки впродовж свого довгого існування Україна знаходилася між і всередині воєнізованих конфліктів та насильницьких актів, спричиненими тими чи іншими імперіями, що намагалися протягом століть знищити українську ідентичність¹⁹. В другій половині ХІХ століття українська культура та театр зокрема переживали «травму цензури» – Валуєвський циркуляр 1863 р., який пізніше став поштовхом до прийняття Емського указу 1876 р., що повністю забороняв українську мову у всіх культурних сферах. Пізніше в 1882 році завдяки українському письменнику, драматургу та театральному режисеру Марку Кропивницькому з'явився перший український професійний театр – Театр корифеїв. Фактично в той час український театр став музично-побутовим – театром, що не вдавався до критичної оцінки та відтворення тогочасних соціально-політичних процесів. «Ідейний зміст наших п'єс був тісно зв'язаний з світоглядом тих соціальних верств, що з них переважно складався головний контингент і публіки, і авторів того часу. В більшості це були кола поміщиків, або дрібної міської буржуазії, яка не могла вкласти сюди глибокого соціального змісту й дивилася на театр виключно як на розвагу» – пише про український театр ХІХ ст. український театральний діяч та театрознавець Кисіль Олександр Григорович²⁰.

Згодом, в період зламу ХІХ-ХХ ст., український театр перейняв на себе роль соціально-реалістичного, особливо, якщо говорити про двадцять роки ХХ століття, коли за сприяння українського режисера та драматурга Леся Курбаса (1887-1937) був створений театр «Березіль», який стає епіцентром експресіоністського спрямування та модернізму в українському культурно-

¹⁹ Снайдер Т. Криваві землі: Європа поміж Гіпером та Сталіним: монографія /Тимоті Снайдер. - Київ: Грані-Т, 2011. — ст. 12

²⁰ Кисіль, Олександр Григорович . Український театр : попул. нарис історії укр. театру / Ол. Кисіль. – [Київ]: Книгоспілка, 1925. – ст.71.

мистецькому житті, а також платформою формування перших пластів (пост)документального театру на території України. Л. Курбас спрямовував свою роботу на синтез національної традиції українського театру з інноваційними формами європейського, оскільки саме в цих контекстах відбувалося його становлення, тому одним із найбільших прагнень драматурга було вивести українське театральне мистецтво з під впливу Російської імперії. Саме в цей період (1922–1926 рр.) видатний український режисер стає засновником політичного театру в Україні, що, як і за співпраці Ервіна Піскатора та Бертольда Брехта, становить один із фундаментів для створення епічного та документального театру на теренах Європи. У розділі «Березіль» книги «Життя і творчість Леся Курбаса» театральний критик Йона Шевченко зазначає: «Отже, свою роль «Березіль» визначив як роль творця й шукача нових театральних форм, що мають вирости з головного устремління революційної доби, з нового, принесеного нею в побут і в усе життя змісту»²¹.

З початку 2000-них спостерігається етап історіографічного повороту, що підтверджується наступним фактом: більшість митців все частіше звертається до тем минулого, щоб висвітлювати і досліджувати свій досвід, чи досвід генерацій, або ж розглядати історію конкретних осіб через призму певної події. Започатковується процес роботи з травмою, травматичним досвідом, «тими, хто вижив» та етикою (не)пам'ятання, через намагання повернути витіснене з культурної чи особистої пам'яті, в той же час, вказуючи на те, куди слід повернутися в минулому, щоб зрозуміти сьогодення.

Американська письменниця, літературна критикиня та філософиня Сьюзен Зонтаг, яка досліджувала широкий спектр тем у сфері культури та політики, зазначила наступне в одному із її есеїв під назвою «Нотатки про 'кемп'»: «Багато речей у світі залишилися неназваними; а багато речей, навіть, якщо були названі,

²¹ Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012; ст.142

ніколи не були описані»²². Це підкреслює важливість наявності проговорення та описування речей в мистецтві, оскільки такі дії можна вважати способом комеморації, що несе терапевтичний ефект, як для митця, так і для суспільства. / Це є однією з причин, чому сучасні діячі українського театру націлені не на створення елітарного видовища, а простору для висвітлення та роботи з тими питаннями, зокрема у стосунку до травми, які можуть бути відкинутими іншими видами мистецтва, політикою, соціальними або освітніми інституціями. Оскільки театр за своєю природою є синтетичним (що передбачає його можливість залучати в дію різні види мистецтва), він одним із перших виходить на поле роботи з міждисциплінарністю, яка виникає в наслідок складної багаторівневої реальності та несе в собі частку соціального, антропологічного, політичного та естетичного. Саме тут в дію входять постдокументальний театр та постдрама. Як було зазначено на початку, постдокумент є вписаним у постдраматичність. Завдяки цьому вони разом створюють специфічну точку з'єднання, де друге не просто відкидає текст, а вимагає від першого саме такий, який можна дослідити та конструювати. І конкретно на цій точці стику відбуваються усі критичні, політичні, соціальні мистецькі пошуки. При цьому варто пам'ятати, що «чистого» документального мистецтва не існує, оскільки завжди буде існувати певна інтерпретація, навіть, якщо вона належить не глядачеві, а творцям вистави. З цієї причини, під час опрацювання соціальних тем в сучасному театрі, особливо в постдоці, – якщо немає відповіді на поставлене питання, – часто може створюватися додаткова реальність, яка надає простір для творення чи пошуку цієї відповіді. Таким чином, тотальну відсутність гармонії позатеатрального життя режисер компенсує моделюванням у просторі театру.

Українська театрознавиця та докторка мистецтвознавства Майя Гарбузюк у своїй статті «Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy» (*перекл.* «Сцена як репрезентація історичної травми:

²² Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе/Переклад з англійської Віктора Дмитрука. — Львів: Кальварія, 2006. ст. 287

драматургія/вистави, творці/реципієнти») подає аналіз вистав професійних театрів за п'єсами сучасних українських авторів з позицій їхньої роботи з травматичним (історичним та сучасним) досвідом суспільства: «Сьогодні можна говорити про два основні види театральної роботи з історичною травмою. Першим з них є т. зв. соціальний театр, який включає документальний театр і театр свідків»²³. М. Гарбузюк звертає увагу на важливість механізмів емпатії в процесі опрацювання колективних, структурних та історичних травм, що в результаті призводить до об'єктивації травми, та як трансгресивна травма поводить у творчості сучасних режисерів, блокуючи механізми емпатії, призводячи до автоагресії. Тут йдеться про такий вплив травми на творчість сучасних режисерів, що може призводити до блокування чи затримки здатності режисерів співпереживати та розуміти емоції інших і спричинити внутрішній конфлікт. Це є однією з причин, чому наявність особистісного досвіду та зрілості світогляду авторів текстів та вистав, їх готовність та вміння виходити за межі різного характеру стереотипів є ключовими аспектами у роботі зі складними колективними історичними травмами. Домінік ЛаКапра – американський історик європейської інтелектуальної історії, найбільш відомий своєю роботою в інтелектуальній історії та дослідженнях травм, зазначає у своєму дослідженні «Trauma, Absence, Loss» (перкл. «Травма, Відсутність, Втрата») про важливість емпатії як складової роботи з історичними та структурними травмами, зосереджуючи увагу на її особливій функції захисту репрезентації травматичного досвіду через спрощені, оптимістичні моделі²⁴. Саме такий характер моделей несе в собі український театр за Майєю Гарбузюк. Театральна дослідниця зазначає, що в контексті українського театру можна говорити про феномен генетично закладеної «театральної сліпоти» як до трагічних подій минулого України, так і до сучасних травматичних переживань глядачів²⁵. При цьому, це не означає, що теми історичних катаклізмів були чужими для

²³ Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia* 6/2017 s. 121

²⁴ LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss." *Critical Inquiry* 25, no. 4 (1999): p. 723

²⁵ Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim... s.121

української сцени впродовж останніх двадцяти п'яти років. Навпаки, за роки незалежності України зусилля театральних діячів були спрямовані на створення метатексту, – такого, що аналізує, коментує або розглядає інший текст – про власне трагічне минуле, заснованого на символізмі, романтичному баченні та реконструкції національної міфології. Враховуючи таке підґрунтя, український театр має можливість працювати у сфері «відновлення історії», оскільки воно можливе, насамперед, у рамках позитивістського світогляду.

У своїй лекції «Соціально відповідальне перформативне мистецтво. Чому так, чому ні» в рамках великого освітньо-дослідницького проєкту «НАФТАЛАБ», Олена Апчел окреслює наступним чином опрацювання тем травми, особливо, коли вони є ще досить «свіжими»: «Ми героїзуємо, для того, щоб вижити і нам постійно не вистачає часу на те, щоб працювати зі складними темами... Будь-яка робота, яка буде працювати з цією темою, підпаде під бомбардування соціальної критики». Однак, коли ми маємо справу з історичною травмою з мистецької та психологічної точки зору, саме можливість співпереживання та співчуття робить театр одним із найефективніших способів колективної роботи над травматичним досвідом.

Зазвичай травматичний досвід має більше шансів стати «архівом», ніж бути «буденністю». Тим самим сприяючи формуванню розриву у перші роки події, люди, як правило, не говорять про травму, вони не згадують про неї, тому що це занадто болісно. Пам'ять про війну йде в архів, оскільки буденність ще не готова прийняти її. В Ізраїлі до початку 60-х років намагалися не торкатися теми голокосту, бо ще не було певної мови, щоб говорити про це. Сліди будь-якої війни намагаються прибрати якомога швидше, щоб знову почати жити мирним життям. Проте у випадку російсько-української війни 2014 р., її можна назвати першою війною, яка осмислюється в самому процесі її тривання. Що важливо – цього разу український театр активно залучається до діалогу і як інструмент використовує постдокументальний жанр. Однією з відмінних характеристик постдокументального театру є його фокус на особистому. Використовуючи

реальні досвіди та безпосередньо взаємодіючи з аудиторією, постдокументальний театр створює відчуття автентичності та реальності, яке може бути особливо потужним, коли йдеться про теми травми. У світі, де проблеми психічного здоров'я все ще часто стигматизуються, театр є платформою, щоб повернути увагу до досвіду «непочутих», порушити суспільні табу, нормалізувати дискусії про травму та пролити світло на важливі питання, які інакше залишилися б поза увагою.

РОЗДІЛ II. ТЕМАТИЧНО-ПРОБЛЕМНИЙ СПЕКТР УКРАЇНСЬКОГО ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ (1990-ті – 2010-ті)

На зламі ХХ–ХХІ століть, коли вистави документального жанру вже пережили пік своєї популярності в Європі та стали невід’ємною частиною театрального репертуару на багатьох відомих європейських сценах, в Україні цей процес знаходився тільки на етапі свого зародження. Завдяки здобутому вітчизняному та зарубіжному театральному досвіду, українські драматурги розпочинають пошук способів сприяння активнішої взаємодії між театром та аудиторією. Таким чином, український театр залучає у свою практику методи, запропоновані постдраматичним театром – читання п’єс та проведення фестивалів, які ближче знайомлять аудиторію й режисерів зі свіжим сценічним продуктом та заглиблюють у контексти театральної культури.

Проте одним із найвагоміших інструментів, який привніс значні змін у становлення українського театру, став документальний театр. Як було зазначено в першому розділі, на територію України він потрапив через вербатім, що набрав популярність в британському театрі Royal Court, де театральні режисери проявляли зацікавлення до відтворення соціальних тем та роботи над пошуком нової театральної мови. Завдяки тісній співпраці українських та закордонних театральних режисерів, театр «документу» проник на територію України. «Вже понад 15 років театр Royal Court проводить навчальні програми для драматургів з різних країн. 2011 року такий проект розпочали для авторів з України та Грузії, участь у ньому взяли по сім драматургів-початківців з кожної країни» – пише на своєму порталі Радіо Свобода²⁶. Також у 2011 році за ініціативою групи драматургів: драматургині Наталії Ворожбит, режисера Андрія Мая, соціолога Миколи Гоманюка, журналіста Євгена Марковського та критикині Марисі Нікітюк була створена перша експериментальна документальна вистава під

²⁶ Олійник Є. У театрі Royal Court читають українські п’єси [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/24925745.html> (12.03.2013).

назвою «Місто Ч.». Прем'єра вистави відбулася 29 жовтня 2011 року, в Черкаському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка в рамках другого драматургічного фестивалю «Тиждень актуальної п'єси»²⁷. Сюжет був створений на основі записаних інтерв'ю, які група зібрала протягом весни того ж року під час поїздки у Черкаси, де вони мали змогу дослідити мешканців та саме місто. У центрі подій – дівчина Леся з київської Троєщини, яка, помилившись містом, замість Чернігова приїхала до Черкас, щоб знайти хлопця, з яким познайомила в клубі. Впродовж вистави відбувається мапування території міста через висвітлення маршруту, який проробляє героїня за час своєї подорожі, а також через діалоги з місцевим населенням. Дівчина потрапляє на черкаський базар, відвідує завод «Азот», на якому працює її хлопець, слухає пісні у виконанні місцевих жінок, дослухається до пророцтв ворожок в селищі Панському, і, зрештою, потрапляє до помешкання місцевої молоді – все це є документальною основою сюжету «Міста Ч»²⁸.

Ця робота була першою спробою українських драматургів застосувати теорію документального жанру на практиці, що проклало шлях для подальших напрацювань в царині документального та постдокументального театру. У своїй праці Олена Апчел пов'язує таку активізацію цих театральних жанрів із необхідністю оновлення театральної мови спілкування з глядачем та прагненням зафіксувати найважливіші події, що відбуваються в соціальному, політичному та культурному житті України²⁹. Саме за допомогою механізмів, якими володіє постдокументальний театр, можливо створити різні, не подібні одна на одну реальності, в яких можуть перебувати драматичний твір, вистава, актор, чи глядач й, таким чином, віднайти потрібний тип діалогу для встановлення контакту між «сценою» та публікою, через руйнування між двома останніми невидимої стіни.

²⁷ Гладка К. «Місто на Ч» – театральний експеримент [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://teatre.com.ua/review/misto-nach-teatralno-dokumentalnyj-eksperyment/> (22.11.11).

²⁸ Гладка К. «Місто на Ч» ...

²⁹ Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. Культура України, 2011. № 33. С. 56–70.

2. 1 Дослідження театрального репертуару (пост)документального жанру в Україні

а) Деміфологізація та персоналізація теми повстанської боротьби

«Двадцятилітні» (2012) – документальна драма Уляни Мороз, присвячена 70-тій річниці УПА. Перший показ відбувся на свято Покрови 14 жовтня у підземеллі церкви Преображення у Львові. У виставі глядачам було представлено події 70-річної давнини в новому світлі: не героїв УПА, а людей «періоду УПА», спогади безпосередніх учасників тих подій, дослівно передані глядачу професійними акторами. Оскільки чимало персонажів вистави були свого часу під слідством саме у тюрмі на Лонського, то другий показ режисерка У. Мороз імпровізаційно адаптувала до автентичних «декорацій», якими слугували стіни камер у в'язниці, що надало емоційного підсилення кожному аспекту документальної драми³⁰. До «Двадцятилітніх» увійшли історії упівців Пантелеймона Блажуня, Марії Дужої, Романа Каричорта, Ярослави Менкуш, Любомира та Дарії Полюг, Степана Родаманського, Дмитра Хомина. Більшість матеріалів надав музей «Територія Терору». «Тема УПА на Західній Україні доведена до агітаційного плакату. В мене виникла думка, як в театрі можна відтворити цю тему так, щоб не творити ще однієї «агітки», а передати життя людей таким, яким воно було насправді» – розповіла режисерка Уляна Мороз³¹.

б) Пошуки особистої/індивідуальної та колективної ідентичності

«Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду» (2016) – вистава польсько-української копродукції, що була створена в межах польсько-українського перформативного проекту «Мапи страху/Мапи ідентичності» за співпраці режисерок Агнешки Блонської (Варшава) та Рози Саркісян (Харків). Драматургія

³⁰ Тюрма на Лонського. У „Тюрмі на Лонського” прозвучить вербатім «Двадцятилітні» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lonckoho.lviv.ua/podiji/anonsy/u-tyurmi-na-lonckoho-prozvuchyt-verbatim-dvadtsyatylitni.html> (5.11.2012).

³¹ Панчишин О. У театрі Заньковецької нині покажуть документальну драму про УПА [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zaxid.net/u-teatri-zankovetskoyi-nini-pokazhut-dokumentalnu-dramu-pro-upa-n1295466> (14.10.2013).

належить Йоанні Віховській (Варшава) та Дмитру Левицькому (Київ). Прем'єра відбулась у Києві, 24 і 25 вересня 2016 року в рамках «ГОГОЛЬFEST»³².

П'ятеро акторів з України та Польщі – Лукаш Вуйціцький (Варшава), Анна Єпатко (Львів), Іван Макаренко (Одеса), Ніна Хижна (Харків), Оксана Черкашина (Харків) ставлять наступні питання: чи є прямий шлях від індивідуального досвіду і спогадів до колективної пам'яті? Чому колективні спогади іноді пригнічують індивідуальні? Хто нам диктує, що треба пам'ятати, а що треба забути? І чи є історією те, що не виставили в музей і що не потрапило в шкільні підручники?³³ Як зазначає акторка харківського театру Оксана Черкашина в розмові для «МедіаПорту»: «... робота з власною пам'яттю – перша тема, яку ми підняли. Друга – намагання не втікати від того, щоб ставити свої особисті питання, попрацювати з власним минулим, говорячи про нього своїми словами. Як тільки ти починаєш говорити «правильними» з етичної точки зору тезами, втрапляєш в пастку – починаєш пропагувати»³⁴.

Вистава напряду працює з темами колективної пам'яті, через призму особистого минулого кожного учасника та учасниці. Крім цього, важливою метою було дослідити страх як приховану основу сучасних європейських наративів ідентичності та зробити спробу відійти від позиції жертви, оскільки, за словами О. Черкашиної, коли людина мислить себе в будь-якому контексті як жертву обставин чи історії, вона моментально втрачає можливість стати суб'єктом та взяти на себе відповідальність.

в) Протест проти застарілої освітньої системи

«Диплом» (2014) – вербатім вистава українського драматурга Сашка Брама та режисерки Уляни Мороз про систему освіти в Україні, де хороші оцінки

³² Одеська Кіностудія. Показ в Одесі «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.odesafilmstudio.com.ua/uk/news/archive/pokaz-v-odesi-mij-did-kopav-mij-batko-kopav-a-ya-ne-budu> (28.09.2016).

³³ Збруч. Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/56865> (04.10.2016).

³⁴ Ланько А. Кожен з нас є трохи катом [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.mediaport.ua/kozhen-z-nas-ie-trohi-katom> (21.10.2016).

купаються не тільки за гроші. Прем'єра відбулася 24 квітня 2018 року у Львові на сцені Першого театру в рамках драматургічно-режисерської лабораторії "Діалог" при Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса спільно зі студентами другого курсу акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка (курс Олега Стефана)³⁵.

В основі «Диплому» лежить збір інтерв'ю з абітурієнтами та їхніми батьками, студентами ВНЗ з різних міст України та дипломованими випускниками. Під час розшифрування документації команда проєкту поставила собі за мету зберегти індивідуальність мови кожного респондента, щоб в результаті текст вистави висвітлював цю тему якомога концентровано, без узагальнень. «Цей перформанс про хабарі, домагання. Оголоється цей весь сатанізм, який ховається за колонами і скульптурами, за дверима кафедр вишів», – пояснив автор проєкту Сашко Брама³⁶. Також творці вистави створили групу на сторінці у Facebook, щоб усі зацікавлені могли слідкувати за лабораторно-пошуковим процесом творення вистави. Впродовж усього терміну реалізації проєкту велася звітність: фото, відео, цитати з інтерв'ю, думки, тематичні посилання, work backstage – це все, учасники проєкту висвітлювали в соціальних мережах. Таку ідею Сашко Брама характеризує наступним чином: «... Це початок вистави в режимі онлайн»³⁷.

г) Рецепція старості в суспільстві

«Осінь на Плутоні» (2017) – ще один незалежний театральний проєкт Сашка Брама, в результаті якого було створено документальну виставу на основі бесід з мешканцями геріатричного пансіонату у Львові. Прем'єрні покази відбулися 23-25 січня в театрі імені Лесі Українки (м. Львів). До роботи над виставою Сашко Брама запросив колегу з Німеччини Андре Ерлена, який також працює над перформансами. «Головна ідея – це питання: «Що ви побачите, коли

³⁵ Сенишин О. У Львові на сцену Першого театру винесли актора в труні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zaxid.net/u_lvovi_na_stsenu_pershogo_teatru_vinesli_aktora_v_truni_n1455114 (25.04.2018).

³⁶ Сенишин О. У Львові на сцену Першого театру винесли актора в труні...

³⁷ Facebook. "ДИПЛОМ" – про освіту в театрі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/daiplomproject/>

оглянетесь назад, на життя старих людей? Чи мало воно сенс як повноцінне, чи життя було беззмістовне? І якими були, до прикладу, мої мрії, коли я був ще молодим – що з них залишилося?» – поділився режисер з Німеччини Андре Ерлен³⁸.

Вистава спонукає глядача звернутися до власних страхів та здійснити онтологічну експедицію в період старості. Психологічні та екзистенційні виклики, пов'язані із старістю, виявляються поза темами, актуальними для суспільного дискурсу. Під впливом повсякденної рутини та масової культури, ці аспекти автоматично витісняються з поля активного обговорення. До того, як почати працювати над цим проєктом, Сашко Брама працював волонтером у львівському пансіонаті, де часто спілкувався з його мешканцями – в результаті чого український режисер вирішив надати розголосу цим історіям через театральну сцену. Цей досвід був трансформований у мистецьке вираження, де був задіяний метод роботи, що базується на міждисциплінарному підході, який дозволив більш широко зображувати почуття, сприйняте та вислухане. Вистава має міжгалузевий характер, оскільки створена на злитті документального й театру ляльок, танцювально-перформативних технік та просторового аудіо-дизайну³⁹.

г) Образ “іншого” у суспільстві

«Горизонт 200» (2018) – постдокументальна вистава режисерки Олени Апчел та драматургині Оксани Данчук, прем'єра якої відбулася 7 листопада 2018-го року на сцені Театру Лесі у Львові. В основі сюжету закладені документальні матеріали про шахтарів, зібрані під час експедиції вугільними басейнами України⁴⁰. Попри те, вистава зачіпає набагато більший спектр – кожну людину і ставить собі та глядачам питання: «наскільки широким чи вузьким

³⁸ Сенишин О. Історії покинутих стареньких – у львівській прем'єрі «Осінь на Плутоні» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zaxid.net/istoriyi_pokinutih_starenkih_u_lvivskiy_premyeri_osin_na_plutoni_n1415843 (23.01.2017).

³⁹ Бондаренко А. Осінь на Плутоні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://varianty.lviv.ua/40574-osin-na-plutoni> (27.01.2017).

⁴⁰ Театр Лесі. Горизонт 200 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/goryzont-200/>.

може виявитися мій особистий горизонт сприйняття в ситуації, коли я вибираю ставити, або не ставити питання?» Дія відбувається на уявному горизонті подій: в місці без часу, де не спрацьовують фізичні закони, де змінюються позиції і думки задля того, аби збагнути закони нової реальності та осмислити ту, яка називається минулим. У виставі використовуються документальні монологи шахтарів із Львівсько-Волинського та Донецького вугільних басейнів, роздуми на різні теми акторів та акторок Театру Лесі, відео, зняті Яремою Малащук, під керівництвом британської мисткині та кінорежисерки Вікі Торнтон та Андрієм Чадам, драматургічний фікшн, витяги з різноманітних інструкцій та словників, аудіозаписи з шахти, щоденникові записи, фрагменти підслуханих розмов уві сні, внутрішні переживання учасників та учасниць групи та численні цитати⁴¹. Власне, – це саме той матеріал, яким активно користується постдок. Цей жанр передбачає лабораторію, оскільки учасникам та учасницям постійно потрібно досліджувати різноманітні аспекти, навіть ті, які можуть бути взагалі не пов'язані з театром. «Конкретно вистава «Горизонт 200» – постдокументальна, тому що в ній переосмислюється, аналізується, часами естетизується, деконструюється конкретний документальний матеріал. «Постдраматичний – скоріше йшлося про елементи, які мене зачарували, чи допомагали вирішити якесь питання на сцені» – зауважує Олена Апчел у своєму інтерв'ю для видання «Збруч»⁴². Порівнюючи театральний досвід закордоном та в Україні, О. Апчел підкреслює позитивну тенденцію вітчизняної сцени до творення «свого доброго» театру, який в першу чергу вимагає більше досвіду та часу для відтворення цього досвіду. Також важливо пам'ятати, що театр є мистецтвом колективним, в якому кожен учасник та учасниця є взаємозалежними та взаємовідповідальними одне перед одним, тому найважливішим аспектом залишаються люди⁴³.

⁴¹ Театр Лесі. Горизонт 200...

⁴² Зубрихіна О. Без «плюсів» і драми [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/96654> (31.03.2020).

⁴³ Зубрихіна О. Без «плюсів» і драми...

е) Теми нетерпимості національної, релігійної

«Кого чути у справі Бейліса» (2022) – документальна вистава за режисурою Дмитра Левицького та драматургії Лесі Берездецької, що побачила світ у серпні 2022 р. на новій театральній сцені Jam Factory Art Center, була створена в рамках міжнародного проєкту Face to Faith, який піднімає тему важливості віри в європейському суспільстві. Ідея створення «Кого чути у справі Бейліса» бере свій початок у 2016 році, коли режисер Дмитро Левицький та актор вистави Пьотр Армяновський вирішили розглянути тематику справи Бейліса, зробивши аудіо на Подолі, фіксуючи не лише ключові точки, дотичні до історії резонансної кримінальної справи 1911 року, але й місця, де й зараз коїться несправедливість, пише для українського інтернет-видання LB.ua культурна оглядачка Христя Лещук⁴⁴.

Сюжет переплітається у двох часових відрізках: минулому – історії Менделя Бейліса і теперішньому – російсько-українській війні. На прикладі історичних довідок справи єврея Бейліса, який був безпідставно звинувачений у ритуальному вбивстві православного хлопця, у виставі відтворюється, як люди до сьогодні страждають від репресивних методів Росії, щоб надалі реалізувати свою імперську політику.

д) Суспільство, інфіковане війною

«Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» (2018) – посттравматична драма, створена за мотивами роману «За дверима» нобелівської лауреатки Ельфріде Єлінек, який слугував вихідним пунктом до рефлексії на тему повоєнного суспільства, інфікованого насиллям. Режисура належить Розі Саркісян, а драматургія – Йоанні Віховській. Прем'єра вистави відбулася 14 липня 2018 року у Першому театрі у м. Львові⁴⁵.

⁴⁴ Лещук Х. Прем'єра на сцені Jam Factory у Львові: по кому подзвін у справі Бейліса? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://lb.ua/culture/2022/08/29/527666_premiera_stseni_jam_factory.html (29.08.2022).

⁴⁵ Перший театр. Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://pershyi.com/uk/show/prekrasni-chasy/>.

Авторки проблематизують театр як місце, в якому у мікромасштабі віддзеркалюються суспільні процеси, структури насилля і стосунки влади, а також рефлексують над майбутнім. Авторський сценарій «Прекрасних, прекрасних, прекрасних часів» створено, значною мірою, на основі акторських імпровізацій: етюди, нотатки та рефлексії співвідносяться із особистими контекстами учасників вистави. Драматична структура постановки є нелінійною, що є одним із показників формату «нової драми»⁴⁶. «Протягом останніх шести років я реалізовувала проекти, в яких брали участь українські митці, і які були спрямовані на встановлення довгострокових робочих зв'язків з ними. Найважливішою метою моєї діяльності у цій сфері було (і залишається) заповнення розриву в розвитку культури України та країн ЄС. Я вважаю, що найкращий спосіб зробити це — співпрацювати в рамках конкретних проектів» – розповідає драматургиня Йоанна Віховська для British Council⁴⁷.

«H-effect» (2020) – постдокументальна вистава, створена в рамках однойменного міжнародного театрального проєкту в результаті ще однієї співпраці Рози Саркісян та Йоанни Віховської. До творення вистави долучилися митці й мисткині з України, Польщі та Німеччини. Прем'єра відбувалася 9 жовтня 2020 року в онлайн-форматі через карантинні обмеження. У виставі п'ятеро акторів і актрис розмірковують про власні шляхи змін і викликів після Революції Гідності, а також, використовуючи тексти «Гамлета» Вільяма Шекспіра і «Гамлета-машини» Хайнера Мюллера, шукають спільні точки дотику

⁴⁶ Перший театр. Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи...

⁴⁷ British Council. «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»: Як польська театральна драматургиня реалізовувала виставу в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britishcouncil.org.ua/%C2%AB%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96-%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%B8%C2%BB-%D1%8F%D0%BA-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D1%8F-%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%B0%D0%B0-%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%83-%D0%B2>

з іконічним героєм світової драматургії.⁴⁸ «Ми шукали людей, які хочуть і можуть роздумувати та комунікувати про те, що в них змінилося, зокрема, під впливом революції і війни. Тобто важливим був не тільки досвід учасників, але також вміння рефлексувати на тему цього досвіду і пов'язати цю рефлексію з українською політичною та соціальною реальністю» – зазначила драматургиня Йоанна Віховська⁴⁹.

Починаючи роботу над проектом, творцям вистави було важливо, щоб учасники та учасниці максимально занурились в об'єкт дослідження і шукали особисту актуальність теми, і, якщо ідея не підходила до структури, змінювалася структура, а не ідея. Було недопустимо ставити акторів на місце «об'єктів», або, як зазначає Р. Саркісян, – піддослідних кроликів, над якими так звані «автори» ставлять експерименти, або використовують їх як інструмент для задоволення своїх естетичних потреб, оскільки головним задумом команди «Н-effect» була відсутність основної ідеї в роботі, адже кожна ідея та кожен досвід є головним і важливим⁵⁰. Війна як обставина, що повільно чи швидко, але інфікує суспільство насильством, нетерпимістю, притупленням емпатії та іншими наслідками досить часто з'являється у виставах режисерки Розі Саркісян. Зокрема в контексті «Прекрасних, прекрасних, прекрасних часів», а також «Н-effect», можна вважати, що у це перші вистави, в яких висвітлюються ранні рецепції російсько-української війни у жанрі постдокументального театру в Україні. У виставі «Прекрасні...» звучить тема насильства, яке приходить у щоденне життя з війною. Але з проєкцією на майбутнє: що може чекати нас та наступні покоління, якщо ми продовжуватимемо жити в умовах замовчуваної та затишеної війни. У «Н-effect» – це чи не перша спроба надати звучання голосам людей, які живуть у війні, усвідомлюють це, рефлексують. Поміж акторів: волонтер, учасник АТО, і учасники революції гідності.

⁴⁸ Ільницька Л. Вірус війни в соціальній тканині України. Мистецьке дослідження на театральній сцені [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

https://rus.lb.ua/culture/2021/01/15/475240_virus_viyini_sotsialniy_tkanini.html (15.01.2021).

⁴⁹ Ільницька Л. Вірус війни в соціальній тканині України. Мистецьке дослідження на театральній сцені...

⁵⁰ Там само.

РОЗДІЛ III. РЕЦЕПЦІЯ ВІЙНИ У ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СТЕАТРИ (НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ ТЕАТРІВ «ВАРТА», «НАФТА» ТА ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЗА 2022-2023 РР.)

Війна – таке ж давнє і комплексне явище, як і природа людини. Незалежно від того, спричинена територіальними суперечками, ідеологічними розбіжностями, чи економічними інтересами, вона вплітається в тканину історії, приносячи в людські життя жах, руйнацію та смерть. При цьому їй вдається підсвітити найважливіші аспекти людського життя, адже в умовах війни люди часто змушені стикатися з переоцінкою власних цінностей та відкривати очі на правдивість ситуації, якою б жорстокою вона не була.

Подібна участь не оминула й український театр, який від перших днів повномасштабного вторгнення став прихистком для внутрішньо переміщених осіб, пунктом збору гуманітарної допомоги, або ж символом бруталної антигуманності російського агресора, як це сталося у випадку авіаудару по Маріупольському театру 16 березня 2022 року. Театр ніби втратив своє первісне значення, розуміючи, що йому необхідно шукати нову форму для опрацювання реальності, адже тепер функція полягала в чомусь більшому, ніж розваги, чи ностальгія за минулим. Театральні діячі почали організувати різного виду заходи: вистави, читання та інші театральні акції, як миттєві реакції на дії російської політики, тим самим створивши осередки комунікації, де, як і актори, так і глядачі могли передати свій біль та спектр емоцій, які нагромадилися впродовж усього часу, та побачити, що вони не залишаються зі своїм болем наодинці.

З часом театр зміг перейти до більш рефлексивних вистав, які почали висвітлювати тему української ідентичності з перспективою не у минуле, а звертаючись у майбутнє. При цьому простір для емоцій залишається, адже це одна з властивостей театру, яка необхідна для створення виняткового досвіду: його безпосередність та інтимність забезпечує глибший рівень емоційної

взаємодії та розуміння між глядачами й виконавцями, створюючи унікальний простір для діалогу та дискусії.

3. 1 Аналіз інструментарію постдокументальних вистав, застосованого у реценціях досвідів російсько-української війни українськими театрами

В рамках цього дослідження та проведення детального аналітичного вивчення постдокументального жанру в українському театрі, я відвідала вистави, що були представлені на сценах театрів «Нафта», «Варта» та «Театром Лесі» в період з 2022 – 2024 років, аналіз яких викладений нижче.

«Лютий» 2022 р.

28 жовтня 2022 року на Малій сцені Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки відбулася прем'єра постдокументальної перформативної вистави «Лютий» від театру «Варта», що сформувався за місяць після повномасштабного вторгнення за ініціативою харківського режисера Артема Вусика і київської художниці-сценографки Олесі Стрельбицької. Сюжет вистави повертає глядача у події 24 лютого 2022 року, висвітлюючи спогади реальних людей з тих часів. Режисерка Ніна Хижна, а також команда проєкту, до якої долучилася драматургиня Люба Ільницька, в основу цієї вистави вклали задокументовані історії її учасників, а також інтерв'ю з військовими, волонтерами, діячами культури, психологами та політологами – більшість з цих людей були й близькими знайомими акторів, що надало роботі над виставою глибших та чуттєвіших сенсів.

Впродовж вистави актори рефлексують на теми, що стали актуальними в суспільному дискурсі впродовж перших місяців повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. Так, до прикладу, один із героїв розповідає про свій тривалий шлях переходу на українську мову, який для актора розпочався ще у 2014 році. Важливо зазначити, що актори не просто відігравали ролі та відтворювали попередньо підготовлений драматургічний текст, а

намагалися передати настрій та внутрішній стан того чи іншого героя/героїні, додаючи й свої власні рефлексії – один із маркерів постдокументального жанру.

Постдокументальний аспект «Лютого» також можна бачити в тому, як текст вистави перетікає в рух, а рух, взаємно, перетікає в текст, що додатково підсилюється звуками та ритмічною живою музикою від композитора Ніка Акорна, яка асоціативно нагадує ритміку війни. Це відсилає до постдраматичної естетики, про яку писав театрознавець Ганс-Тіс Леманн, та того, як постдокументальний театр, будучи вписаним у постдраматичність, продовжує тяжіти до тексту, і у випадку «Лютого» це відбувається за допомогою мови рухів. Кожна травматична подія залишає свій відбиток у людському тілі та давати цьому травматичному досвіду проявлятися саме через тіло автоматично стає терапевтичним для нього процесом. Хоча не варто забувати про те, що постдокументальний театр не має на меті зцілення, а радше пропонує шляхи, як його осягнути. «Коли ми брали інтерв'ю у героїв та героїнь, намагалися якомога менше апелювати до безпосередньо травматичних речей. Дуже важливо було відчутти, наскільки людина готова до занурення у спогади, рефлексії. Бо це не терапія і ми не змогли б надати такої підтримки, як терапевт. Ми завжди тримали руку на пульсі, щоб не маніпулювати, бути чесними. Я намагалася знижувати рівень емоційності, щоб ми були більш аналітичними, раціональними, усвідомленими в тому, що робимо» – розповідає Ніна Хижна у своєму інтерв'ю для незалежного онлайн-медіа «Люк»⁵¹.

Щодо інших застосованих інструментів постдокументального жанру, окрім задокументованих розповідей, у виставі були також використані: брехтівський принцип «дистанціювання», завдяки якому актори могли висловити своє ставлення до персонажа та показати власну реакцію на сцені у виставі. Ефект ставав більш насиченим від усвідомлення того, що історії, які грали актори, були історіями їхніх знайомих та друзів – крізь жести, міміку,

⁵¹ Плуженко Л. «Те, що люди не можуть вимовити словами, показує мистецтво». Актор Микола Набока та режисерка Ніна Хижна про нову виставу «Лютий» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lyuk.media/people/mykola-naboka-nina-khyzhna/> (15.11.2022).

погляд та загальну поведінку акторів на сцені відчувалося, що вони не тільки знайомі з людьми, ролі яких грали, але й те, що вони їх відчували на глибинних рівнях. Це був одним з елементів, необхідний для створення поля довіри, про який зазначає Олена Апчел, особливо, коли у виставі порушуються теми, пов'язані з проживанням травми. Також актори «Лютого» застосовували принцип руйнування «четвертої стіни» – ще один метод, застосований Бертольдом Брехтом, завдяки якому актори можуть підтримувати тісніший контакт із глядачем. Впродовж вистави герої неодноразово зверталися до відвідувачів театру, ставлячи різноманітні питання, на які отримували практично миттєву відповідь, що було свідченням того, що сцена та глядацька зала були одним цілим полем перформансу.

Повертаючись до тілесного виміру, можна говорити, що це один з основних інструментів, якими працює театр «Варта» над своїми виставами. Коли властивості текстової форми промовленого слова стають нездатними передати сенси, ідеї, стани та емоції, цю роль бере на себе мова тіла. Вона слугує також методом заземлення для подальшого віднайдення внутрішньої опори, не тільки для глядача, але й для актора. Як зазначає режисерка «Лютого»: «Через тіло ми також досліджуємо, що для нас означає бути українцем/українкою, де ця ідентичність прописана на тілесному фізичному рівні, який досвід попередніх поколінь закарбувався в нас та як він промовляє через наш рух і танець»⁵².

Вистава «Лютий» Ніни Хижної є прикладом використання принципів постдоку, оскільки актори працюють не тільки з задокументованим матеріалом, але й з емоціями та реакціями, маючи також простір для суб'єктивного висловлювання. «Лютий» – це вистава-усвідомлення. Усвідомлення того, що як раніше вже не буде, усвідомлення своїх почуттів, їхньої багатшаровості та комплексності, також усвідомлення важливості людських життів та свободи, яка не повинна бути порушеною; важливості пам'яті та наявності права голосу, який

⁵² Зайончковський В. Релокейт мистецтва: досвід нового львівського театру «Варта» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mind.ua/publications/20249270-relokejt-mistectva-dosvid-novogo-lvivskogo-teatru-varta> (08.11.2022).

не може бути заглушеним. «Лютий» – це одночасний пошук відповідей на питання, як правильно переживати досвід війни й визнання того, що такі способи йому поки що невідомі. «Лютий» – це також і про простір: простір для дискусії, яка не ретравмуватиме глядача, а навпаки – спонукатиме до активнішої взаємодії. Простір підтримки та безпеки, в якому кожен та кожна може інтегрувати свої почуття та надавати голосу своїм історіям. Це простір для відтворення мапи думок, почуттів та рефлексій багатьох людей з різним минулим, але однією надією – надією на перемогу, що є фінальним акцентом у виставі, який роблять актори – кожен з героїв вкінці розповідає, що він чи вона будуть робити після закінчення війни. В такий спосіб команда вистави висвітлює надію українського суспільства на майбутню перемогу у війні, над власними страхами та викликами.

«Nobody Died Today» 2022 р.

Вперше в Україні документально-пластичну виставу «Nobody Died Today» (*перекл.* «Сьогодні ніхто не помер») показали 19 листопада 2023 року на сцені Центру сучасного мистецтва у Львові «Jam Factory». Раніше прем'єра вистави відбулася в грудні 2022 р. в Австрії, місто Грац. Це ще одна робота авторства харківської режисерки Ніни Хижної, проте цього разу створена за співучасті Харківського альтернативного незалежного театру "Нафта" та австрійського «Theater im Bahnhof». Команда працювала над тим, щоб створити виставу, яка буде націлена на західноєвропейську аудиторію та розповідатиме про війну росії проти України⁵³. Саме тому мова, якою говорять актори у «Nobody Died Today» – англійська.

У виставі видно авторський відбиток Ніни Хижної, яка за основну взяла інтерв'ю з військовими та волонтерами, а також особисті історії акторів та акторок, з їхніми роздумами й рефлексіями. «Nobody...» та «Лютий» мають багато спільних рис: документальність, постійна динаміка тіла, ритмічність та

⁵³ Театр «Нафта» Nobody Died Today [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://nafta.theater/nobodydiedtoday>

застосування однакових постдокументальних елементів. Втім, є один фактор, який суттєво відрізняє ці дві вистави – і це інтенсивність повідомлення, яке закладають творці, адже звернене воно першочергово до західноєвропейської аудиторії, яка втомилися від теми російсько-української війни у своєму інформаційному просторі.

Команда проєкту чітко дотримується лінії «жорстокої правди», що й транслюється глядачеві у виставі через переконання у присутності небезпеки не тільки для України, а для всього європейського світу. Також вистава спростовує наративи, які встигли сформуватися в Європі за час повномасштабного вторгнення російських військ: у виставі присутня сцена, де актори Артем Вусик, Ніна Хижна, Дмитро Третяк та Влада Ченцова (в обличчі деяких керівників європейських держав) обговорюють, як «Європі варто відмовитися від санкцій», «Україна повинна віддати частину своїх територій для збереження цілісності Європи» та «важливість проведення переговорів».

«Nobody Died Today» – непроста та комплексна комунікація, що виходить за кордони України й цим є надзвичайно важливою. Сам факт наявності цього діалогу в культурному європейському просторі є свідченням того, що війна в Україні має свій голос, а позначка «солдаут» на кожному показі, як і в українських театрах, так і закордонних, доказує, що на цей голос відгукуються.

«Imperium Delendum Est» 2022 р.

«Imperium Delendum Est» (*перекл.* «Імперія має впасти») режисера Дмитра Захоженка є прем'єрою Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки, яка відбулася 22 червня 2022 року на малій сцені «Театру Лесі» від початку повномасштабного вторгнення. Це емоційна відповідь тим подіям, які переживали українці у перші тижні після 24 лютого. Монологи, побудовані на основі реального досвіду та переживань акторок, надають виставі документального характеру, хоча чіткий її жанр не є визначеним. Пісні та вірші, що належать українським поетам та поетесам Катерині Калитко, Галині Крук, Мар'яну Пирожку, подекуди переплітаються з грубими метафорами, що

висвітлюють сувору реальність подій, але, разом з тим, відтворюють справжність режисерського наміру, завдяки необробленому цензурою тексту. Це також надає простір свободи у висловленні для акторок «Impregium»'у. У виставі часто присутні голосіння та крик – ще одна окрема форма емоційного висловлювання, яка не вписується в категорії тексту, чи тілесних рухів, але стає критично потрібним інструментом, коли переповненість емоціями не дозволяє мовчати, а тіло стає знеможеним від психічного перевантаження. Це один із прикладів того, як постдокументальний театр може добирати форми висловлювання, будучи повністю вільним у виборі їх застосування. Поняття «пост» саме собою вже передбачає більше розгалуження значень, що спершу може видаватися як розмиття меж, проте, коли говориться про художню експресію, незалежно, якого б мистецтва вона не стосувалася, – це дає більший простір для творення, більше інструментів, а, отже, свободу у вираженні авторського замислу.

Розглядаючи методи, які задіяв у створенні цієї вистави Дмитро Захоженко, можна стверджувати, що «Impregium» промовляє за допомогою наступних інструментів:

- Монологи особистих досвідів: хоча у виставі не відбувається словесного діалогу, проте спілкування акторок та глядачів стається за посередництва спільної території травми. Завдяки особистим висловлюванням акторок, які за допомогою зізнань, прокльонів, плачу та «одного жарту» передають свій досвід пережиття перших місяців великого вторгнення, створюється простір автентичності й довіри, де одна сторона має можливість заявити про себе, а інша прийняти та вислухати. Так, до прикладу, акторка Анастасія Перець ділиться тим, як безпосередньо перед виставою взнала, що її батька забирають на «нуль». Або ж Анастасія Лісовська, яка розповідає про свій досвід перебування в окупованому Гостомелі, після чого згодом повідомляє, що планує скоро одружитися зі своїм майбутнім чоловіком.

- Воєнна поезія: усі твори, що присутні у виставі, належать сучасним українським поетам та поетесам. Вірші, що написані в період російсько-української війни, стають своєрідним маніфестаційним елементом, який додає виставі емоційної насиченості та глибини, особливо зважаючи на те, що кожна з акторок зачитувала напам'ять саме той фрагмент, який відгукнувся їй найбільше.
- Народні пісні: варто зауважити, що «Театр Лесі» відмовляється від застосування будь-яких «шароварних» мотивів при відтворенні традиційної культури, чим в цьому випадку є пісні. Відбувається процес повернення до справжності, руйнування стереотипів про «веселих українських селян», нав'язаних російською пропагандою. Через застосування народних пісень, оброблених у сучасному аранжуванні, вистава робить акцент на боротьбі, яка історично триває не одне століття.

«Imperium Delendum Est» несе в собі агітаційний характер, особливо, якщо звернутися до початкової фрази «Carthago delenda est» (*перекл.* «Карфаген мусить бути зруйнований»), що належить римському державному діячу Катону Старшому, який використовував цю фразу на завершення всіх своїх промов в часи Пунічних воєн як заклик до знищення Карфагену⁵⁴. При цьому авторам вистави вдається створити нову мову засобів, яка має певні подібності з тими, які активно застосовував Піскатор у своєму політичному театрі. Ця вистава фактично стає зачинателькою дискусії на тему значення театру у війні, тільки рамкує це в український контекст. Проте саме обговорення залишається без рамок, адже за час свого існування вистава вже побувала на фестивалях у Франції (Avignon OFF, м. Авіньйон та Sens Interdits – тур містами Ліон-Вілленбар-Сен-Етьєн), Німеччині (Urbang, м. Кельн), Польщі (Retrospektywy, м. Лодзь), Румунії (Romanian National Theatre Festival, м. Бухарест) та на гастролях у

⁵⁴ Little, Charles E. "The Authenticity and Form of Cato's Saying 'Carthago Delenda Est.'" *The Classical Journal* 29, no. 6 (1934): p. 429

Норвегії (National Theater, м. Осло), де автори вистави взяли участь в публічній дискусії «Коли мистецтво повстає», організованій Нобелівським центром миру в рамках програми «Nobel Peace Talks»⁵⁵.

«Птахи» 2024 р.

З'явившись вперше на сцені 7 квітня 2024 року, «Птахи» стали крайньою прем'єрою весняного сезону у Львівському академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки. За словами режисера Дмитра Захоженка, цю виставу він вважає однією з найбільш масштабних у своєму репертуарі⁵⁶.

Вистава «Птахи» є сучасною адаптацією однойменної п'єси давньогрецького поета і драматурга Арістофана, що була своєрідною утопією-пародією ідеальної держави, в якій разом живуть птахи та люди. Однак комедія не була схожа на модель попередніх творів грецького драматурга, оскільки у ній було відсутнє чітке політичне спрямування.⁵⁷ «Птахи» 2024 року не можна однозначно назвати аполітичним дійством, адже, розпочинаючи з комедії Арістофана, вистава Д. Захоженка поступово переходить у сучасність – ХХІ ст., висвітлюючи найактуальнішу тему не лише для України, але й для усього світу: екологічні катастрофи, спричинені війною.

Після приходу людини у світ дикої природи, птахи погоджуються на вмовляння збудувати повітряне місто, де всі можуть жити разом у мирі та гармонії. Проте процес урбанізації повністю «відбирає» у птахів крила і вони пізнають такі явища як війна, демографічна криза, інфляція та інші «блага людства», причиною яких виявляється ніхто інший як людина. «Птахи» ставлять перед глядачем наступні питання: «чи могло б бути по-іншому?», «чи людство має шанс на те, щоб все виправити» та «чи не зовсім пізно для цього?».

⁵⁵ Захоженко Д., Хорошко О., Антоняк М., Цимбаліст О., Дибовська З. Вистава «Imperium Delendum Est» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://knpu.gov.ua/content/vistava-%C2%ABimperium-delendum-est%C2%BB>

⁵⁶ Театр Лесі Українки (м. Львів), пост у блозі// Instagram [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.instagram.com/p/C6ZCxsAN9VQ/> (30.04.2024).

⁵⁷ Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література: Підручник. — К.:Либідь, 2001. – 350 ст.

За формою та інструментарієм вистава «Птахи» неоднорідна. Починаючись як афінська комедія за сценічними правилами умовного театру, вона продовжується, застосовуючи інструменти постдокументального театру, театру об'єкта і знову закінчується умовною театральною реальністю. Постдокументальний інструментарій вистави розкривається у другій частині, впродовж якої транслюються досвіди мешканців Нової Каховки, пов'язані з ГЕС. Власне для Дмитра Захоженка було важливо висвітлити у цій виставі тему підриву Каховської ГЕС російськими військовими, що відбувся 6 червня 2023 р., та якої шкоди від цього зазнало місцеве населення і природа, не лише з очевидної причини засвідчення зчиненого екоциду, а ще й через те, що режисер родом із Херсонщини, тому доля цього регіону не є для нього байдужою. Режисер виділяє цю тему зміною декорацій та костюмів: на сцену виводиться екран з документальними відео будівництва Нової Каховки та додаються офісні меблі, на які пізніше виставляються вазони із квітами. Актори знімають костюми птахів (спеціально для вистави художниці-костюмерки Марія Антоняк та Ольга Карпів розробили маски за подобою червонокнижних птахів) та по черзі відтворюють фрагменти з інтерв'ю, які зібрала драматургиня Ніна Захоженко. Глядачі чують початок інтерв'ю, а потім його перебиває інший монолог, наступний – інший, створюючи відчуття потоку слів, емоцій, досвідів, які безперервно нахлинають з усіх боків, наче затоплюють глядачів і створюють враження масштабності природи таких досвідів. Останній монолог починає актриса Наталія Мазур, проте закінчується він у автентичному записі, ще раз підсилюючи усвідомлення того, що ці досвіди належать реальним людям, нашим сучасникам, які отримують майданчик-простір для проговорення власного травматичного досвіду, транслюючи його через акторів як медіумів.

Як зазначають творці вистави на своїй сторінці в Instagram: «Ми нічого не додавали і не змінювали у них [інтерв'ю]. Це документ, який лишається, щоб свідчити»⁵⁸. Так новокахівчани діляться з глядачем своїми спогадами про те,

⁵⁸ Театр Лесі «Птахи», [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.instagram.com/p/C5bbjanNIEp/> (06.04.2024).

яким було місто до окупації та для чого його було створено. Розповідають, як будувалася Каховська ГЕС і про момент страшної катастрофи – її підриву.

Окрім документальності вистави «Птахи» слід також відзначити її пластичність та тілесність, які використані як інструмент позначення різних акцентів у конкретних сценах та додання емоційної інтенсивності. Тіло актора стає медіумом для передачі сенсів, настроїв та емоцій. Як стверджує у своїй праці «Unmarked: The Politics of Performance» американська вчена-феміністка Пеггі Фелан, яка також є однією з засновниць Performance Studies International: «Єдине життя перформансу в сьогоденні. Виставу не можливо зберегти, записати, задокументувати, чи іншим чином брати участь у циркуляції репрезентації її репрезентацій. Виступ [...] стає собою через зникнення»⁵⁹. Таким чином, виступ переходить у метафізичну категорію з її ефемерністю, що виходить за рамки смертного тіла як такого. Ставши собою через зникнення, перформанс є чистим досвідом, не прив'язаним до будь-якої матеріальності.

Проект “Птахи” реалізується Театром Лесі Українки та співфінансується програмою ZMINA: Rebuilding, створеною за сприяння Європейського Союзу в рамках спеціального конкурсу заявок на підтримку українських переселенців та українського культурного і креативного секторів, за підтримки МБФ «ІЗОЛЯЦІЯ», Trans Europe Halles та Malý Berlín⁶⁰.

3. 2 Підсумки попереднього проведеного аналізу інструментарію постдокументальних вистав

У кожного театру є власний вектор розвитку, який у своєму арсеналі пропонує конкретні інструменти для донесення повідомлення до глядача. Цей вектор залежить від таких чинників, як: історичного, часового та місцевого контексту, на якому виник театр і продовжує надалі існувати, а також тих, хто його формує – театральної команди та глядачів. Проте значна частина відповідальності залишається на режисері театру, а якщо в процесі його

⁵⁹ Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked : The Politics of Performance*. London: Routledge. p. 146

⁶⁰ Театр Лесі «Птахи», [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://teatrlesilviviv.ua/event/ptahy/> (30.04.2024).

діяльності додатково накладається контекст війни, – рівень цієї відповідальності зростає у декілька разів.

З настанням повномасштабного вторгнення українські театри були змушені шукати нові способи репрезентації реальності та інші шляхи ведення діалогу з глядачем, що лише підкреслило важливість присутності театру на соціальному полі, як і мистецтва в цілому. Це один із найбільш дієвих методів розуміння дійсності та свідчення про неї, що стало особливо важливим фактором в часі воєнного злочину, зчиненим російською владою проти України. Документування реальності перейшло на вищий рівень важливості, оскільки гарантувало збереження правди, з можливістю її подальшого поширення. Проте документальне, холодне фіксування травматичних подій, як це було у театрі Брехта, чи Піскатора в часи війн ХХ століття, не було придатним для того, щоб стати платформою діалогу на українських театральних сценах, перш за все через те, що такий тип театру звертався до монологу як форми створення комунікації з аудиторією. Так провідним жанром у сучасному театрі України став постдокументальний театр, за допомогою якого режисер може навести фокус на того, хто говорить, не прив'язуючись до тексту як факту документації. Як зазначала Олена Апчел, в постдокументальному театрі документом може стати практично все, і особливо важливими є фрагменти, які супроводжують режисера та команду від початку формування ідеї до заключної сцени.

В результаті проведення аналізу вистав Ніни Хижної та Дмитра Захоженка, я об'єднала театри «Варта» та Харківський альтернативний незалежний театр «Нафта» в одну категорію. Цьому посприяв не лише той факт, що Ніна Хижна була режисеркою як для «Nobody Died Today», так і для «Лютого», а також те, що частина команди театру «Нафта» була співзасновниками «Варти». Це стало підґрунтям для створення спільних проєктів і подальшої орієнтації на подібні напрями та інструменти, за посередництвом яких театральні митці пробували говорити про травму: тілесні практики, пластичність, тяжіння до глибокої рефлексії та залучення особистих досвідів учасників вистав.

Як зазначалося раніше, вистави «Лютий» та «Nobody Died Today» є досить схожими між собою, і один з небагатьох аспектів, який їх відрізняє, – це аудиторія, на яку спрямоване повідомлення. Ніна Хижна у цих двох виставах обирає працювати з особистими досвідами людей, які попередньо збирає через інтерв'ю, і в обох випадках вибір респондентів припадає на військових, волонтерів, медиків та людей інших професій, що пережили повномасштабне вторгнення. В подальшому, основним способом, за допомогою якого висвітлюються ці історії, стає тіло. В інтерв'ю, яке харківська режисерка дала для Bazilik Media в рамках прем'єри своєї нової перформативно-фізичної моновистави «Хтось такі як ми», Н. Хижна поділилася, що в процесі підготовки відвідувала класи, націлені на роботу з тілом, а також зазначила, що часто практикувала йогу, посилаючись на необхідність дослідження реакції власного тіла на подразники, спричинені війною, оскільки неопрацьована травма має тенденцію залишатися у людському тілі⁶¹.

Під час вистави практично не використовується допоміжних декорацій, чи реквізитів, адже режисерський задум передбачає вивільнений простір для руху, що не буде обмежуватися. У «Лютому» та «Nobody...» хореографія залучає багато ритмічних елементів, які підкріплюються такою ж ритмічною музикою. Композитор та саунд дизайнер Нік Акорн також працював над двома цими виставами, створивши певну ритмічну синергію, поєднуючи електронну та акустичну музику. Ритм як один із інструментів, який залучає у свої вистави Ніна Хижна, відіграє роль визначальника практично усіх елементів вистави: емоційного підсилення, чи розслаблення, як це показано у сцені «Лютого», коли під час проговорення негативних спогадів кожен відтворює різні, але при цьому з однією ритмікою рухи, що поступово стають різкішими та швидшими, в той час, як ностальгію, сум та печаль актори відтворюють через більш плавні та сповільнені елементи. Ритм також є символом умов, які диктує війна. Він

⁶¹ Зайонц А. «Пацифізм – це розкіш, яку ми собі не можемо дозволити» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://bazilik.media/patsyfizm-tse-rozkish-iaku-my-sobi-ne-mozhemo-dozvolity-rezhyserka-kharkivskoho-teatru-nafta-nina-khyzhna-pro-tilesnist-antidepressanty-j-teatralne-zhyttia-v-kharkovi/> (02.05.2024).

спонукає до згуртованості й чіткості у прийнятті рішень, які необхідні у критичних ситуаціях для єдності, боротьби, опору та стійкості. Таким чином, це стає ще одним елементом фокусування уваги глядача у постдокументальній виставі.

Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, головним режисером якого є Дмитро Захоженко, обирає дещо інший підхід у творенні вистав, що висвітлюють теми травми. Це метод, який нагадує «Театр жорстокості», – форму експериментального театру, створену французьким письменником та драматургом Антоненом Арто, ідеї якого висвітлені у збірнику есе та маніфестів «Театр та його Двійник». Термін «жорстокість» у системі Арто розуміється як відмінний від побутового. Якщо у повсякденному розумінні жорстокість пов'язана з проявом індивідуалізму, то за Арто жорстокість – це усвідомлене підпорядкування необхідності, спрямоване на руйнування індивідуальності та відтворення катарсичного досвіду у глядача. Іншими словами, Арто називає жорстокість актом творіння⁶².

Вистави за режисурою Д. Захоженка тримають глядача у постійному емоційно-динамічному стані та переживанні інтенсивних відчуттів. За допомогою криків та гучної музики, як у «Imperium Delendum Est», чи різких хореографічних рухів, химерних костюмів та яскравого освітлення, які можна побачити у виставі «Птахи», відбувається гіперболізація подій на сцені, що призводить до неможливості уникнення посилу режисера, незалежно, чи глядач готовий до цього, чи ні. Роботи Д. Захоженка показують інший спосіб опрацювання травматичних подій, створюючи не так поле рефлексії, яка при цьому також має місце в «Театрі Лесі», а простір, де глядач бачить, що його досвід переживання травми співпадає з досвідами інших, – а це, своєю чергою, створює сполучний емоційний зв'язок між акторами та глядачами, який надалі сприяє формуванню театру як явища більш терапевтичного, ніж естетичного.

⁶² Artaud, A. *Œuvres Complètes*. T. IV Le théâtre et son double / Le théâtre de Séraphin / Les Cenci [France]: Gallimard, 1987, p. 123

Будучи частиною сучасного напрямку театру, постдок засвідчує ще одну важливу тенденцію у просторі театрального мистецтва – стирання ієрархічності та формування горизонтальних зв'язків, створюючи більш демократичний і рівноправний простір не тільки між театральними колективами, але й з активним залученням глядача. Важливість цієї ідеї висловив французький філософ Жак Рансьєр у своїй роботі «Le Spectateur émancipé» (*перекл.* «Еманспований глядач»), стверджуючи, що традиційна ієрархія, яка відокремлює митців від глядачів, має бути зруйнована, оскільки кожна людина має здатність активно взаємодіяти з художніми творами та інтерпретувати їх, адже: «...Театру без глядача не існує»⁶³.

У постдокументальному театрі відсутня єдина дидактична історія, особливо, коли йдеться про травматичні події. Реальність «пост» натомість пропонує історію перспектив, що постає під виглядом питань, які висвітлює тема конкретної вистави, а театральним митцям та глядачам залишається спільно доконструювати та заповнювати щілини реальності, що утворилися в тих, чи інших контекстах – це є ще однією спільністю, не тільки в роботах Ніни Хижної та Дмитра Захоженка, але й в інших українських театральних діячів, які націлені на створення театру «нового типу», в якому важливими категоріями є довіра та прагнення до висвітлення актуальних соціальних тем.

⁶³ Rancière, Jacques, and Gregory Elliott. *The emancipated spectator*. London ; New York: Verso, 2009, p. 2

ВИСНОВКИ

Театр вміщує у собі велику кількість функцій, однією з яких є його здатність діяти в ролі дзеркала для суспільства та платформи інтроспективи й аналізу суспільно-політичних подій. Історія українського театру ХХ століття показує, що цей вид мистецтва намагався постійно реагувати на актуальні події та проблеми, наскільки це було можливо, і, хоч впродовж тривалого часу Україна перебувала під залізною завісою радянської влади, ті, чи інші театральні європейські тенденції все одно проникали у культуру українського театру, що не дозволяло йому стояти на місці. Так, постдокументальний театр, який почав виникати на українських сценах вже в часи Незалежності як реакція на події 2014 року, став одним із чинників набуття державної суб'єктності та започаткування формації нового українського театру.

Зібравши праці відомих українських та закордонних театральних теоретиків, мені вдалося дослідити процес утворення постдокументального театру та визначити його ознаки, що укладено в теоретичній частині роботи. Отриманий матеріал я пізніше використала у подальших частинах своєї праці, в яких провела аналітичне дослідження тематично-проблемного спектру вистав, що були представлені на українських театральних сценах від 90-х років ХХ ст. до 20-х років ХХІ століття, приділяючи окрему увагу виставам, створеним українськими театрами «Нафта», «Варта» та Львівським академічним драматичним театром імені Лесі Українки в час повномасштабного вторгнення.

Також в процесі дослідження мені вдалося довести свою гіпотезу, що саме постдокументальний жанр виступає одним із найпридатніших для комунікування та осмислення подій, які переживає український народ у війні з російським агресором, оскільки за попереднім вивченням теоретичних напрацювань української режисерки Олени Апчел та додатковим підкріпленням проведеного мною аналізу зазначених вистав, інструментом опрацювання тем в постдокументальному театрі може стати будь-який елемент (тіло, голос, спогади, запах, рух та ін.), що дає більший простір для висвітлення травматичних досвідів

та створює можливість для українських театральних режисерів періоду Незалежності відтворювати свою культурну унікальність, що виявляє якщо не максимальний, то близький до цього рівня відхід від впливу російської культури. Одним із ключових інструментаріїв постдокументального театру є залучення особистих досвідів. В умовах, коли українці проживають екстремальні події, пов'язані з війною, цей інструмент виявився вагомим чинником у процесі їх опрацювання. Актори у постдокументальному театрі є не тільки репрезентантами іншого досвіду, але й одночасно носіями. Власне, сам досвід на певному етапі може виходити на перший план, ставати пріоритетнішим за «професійні акторські навички». Тому постдок часто залучає, так званих, непрофесійних акторів (без відповідної освіти, чи досвіду роботи; яскравий приклад – вистава «*H-Effect*» реж. Рози Саркісян). У цьому процесі обміну досвідом ми можемо спостерігати за відносно швидкою реакцією театру на обставини війни і у мистецьких формах також. Чому саме інструменти постдокументального театру стають одними з найпридатніших у висвітленні досвідів сучасної війни? Відповідь закладена у цьому первинному етапі проговорення особистих досвідів, які трактуються у постдоці як документи часу, де важливою категорією, яка сприяє опрацюванню досвіду російсько-української війни, стає категорія довіри.

Завдяки українським театральним митцям, театр знаходиться у постійному стані розвитку, адже режисери розвивають свої знання та навички, а також інтегрують суспільно-політичні теми у свої вистави, що робить український театр невіддільним від громадських процесів. Також творці українського театру займаються активною популяризацією його закордоном, беручи участь у театральних фестивалях та культурних подіях, що також дає можливість ділитися своїм досвідом в опрацюванні важливих тем.

Хоча український театр був націлений на створення експериментального репертуару ще на початку 2000-х років, саме повномасштабне вторгнення стало значним поштовхом для напрацювання нової мови засобів, яка б дозволяла

говорити з глядачем на теми втрати, пам'яті та змін, що прийдуть в майбутньому, а також почати чітко артикулювати свою політичну позицію, адже це є однією із прерогатив постдокументального жанру в його рецепції війни.

Антонен Арто зазначав, що «...театр створений для того, аби дозволити оживити витіснене...»⁶⁴. Існує велика кількість форм роботи з травматичними подіями, починаючи від детально задокументованого переказу, який через наратив впливає на сприйняття проблеми глядачем та працює з його колективною пам'яттю, закінчуючи відтворенням емоційних, травматичних станів через рухи, простір, музику, які повертають глядача до пережитої події, проте намагаються уникнути повторної травматизації. Тема війни, сама по собі, є складною для опрацювання, особливо, якщо врахувати той факт, що українцям тривалий час було заборонено заявляти про свою культуру та історію. На прикладах театральних проєктів, створених режисеркою Ніною Хижною та режисером Дмитром Захоженком впродовж 2022-2024 рр., можна стверджувати, що український театр знаходиться на шляху пошуків та формування своєї мови для демонстрації своєї унікальності, особливо, зважаючи на історію перформативних мистецтв в Україні, яка після Революції Гідності окреслилася ще більше. При цьому, цю театральну мову можна транслювати не тільки в межах України, але й закордоном.

Варто розуміти, що така диференціація у способах театру говорити на теми травми, не може передбачати визначення кращого, чи правильнішого методу, принаймні на цей період часу, поки ще триває російсько-українська війна, адже кожен українець та українка переживає її по-різному, що додає цьому комплексного характеру. Основним залишається одне: незважаючи на виклики, український театр залишається не лише важливим джерелом пошуку правди й сприяння внутрішній єдності та надії, але й стає одним із символів опори та стійкості української культури.

⁶⁴ Арто, Антонен. Театр і його Двійник / Антонен Арто; з фр. пер. Р. Осадчук. Вільний та божевільний Антонен Арто: післямова / Т. Огаркова. — К.: Вид-во Жупанського, 2021, ст. 11

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Арто, Антонен. Театр і його Двійник / Антонен Арто; з фр. пер. Р. Осадчук. Вільний та божевільний Антонен Арто: післямова / Т. Огаркова. — К.: Вид-во Жупанського, 2021. — 280 с.
2. Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*, 2011. № 33. с. 56 — 70.
3. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе/Переклад з англійської Віктора Дмитрука. — Львів: Кальварія, 2006. — 320 с.
4. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. — Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. — 656 с. + 104 с. ілюст.
5. Кисіль, Олександр Григорович . Український театр : попул. нарис історії укр. театру / Ол. Кисіль. — [Київ]: Книгоспілка, 1925. — 178, [1] с. : іл.
6. Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література: Підручник. — К.:Либідь, 2001. — 718 с.
7. Піскатор Е. Політичний театр / Ервін Піскатор ; пер. [з нім.] Мих. Зерова ; ред. і вступ. ст. П. Руліна. — Харків ; Київ : ДВОУ, Література і мистецтво, 1932. — 191 с. — (З палітуркою).
8. Снайдер Т. Криваві землі: Європа поміж Гіпером та Сталіним: монографія /Тимоті Снайдер. - Київ: Грані-Т, 2011, — 448 с.
9. Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka. *Cultural trauma and collective identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
10. Carlberg, Carsten, and Ferdinand Molnár. *Human epigenetics: How science works*. Cham: Springer International Publishing, 2019.
11. Caruth, Cathy. *Experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
12. LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss." *Critical Inquiry* 25, no. 4 (1999): 696 — 727.

13. Little, Charles E. "The Authenticity and Form of Cato's Saying 'Carthago Delenda Est.'" *The Classical Journal* 29, no. 6 (1934): 429 — 435.
14. Malpas, Simon, and Paul Wake. *The routledge companion to critical and cultural theory*. London: Routledge, 2013.
15. Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked : The Politics of Performance*. London: Routledge.
16. Rancière, Jacques, and Gregory Elliott. *The emancipated spectator*. London ; New York: Verso, 2009.
17. Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim; *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia* 6/2017
18. Artaud, A. *Œuvres Complètes*. T. IV Le théâtre et son double / Le théâtre de Séraphin / Les Cenci [France]: Gallimard, 1987 – 386 pages.
19. Гоманюк Н.А. Украинский вербатим-театр: опыт взаимодействия театрального искусства и социальных наук / Н.А.Гоманюк // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И.Вернадского. – 2012. – Том 25 (64). №4. – с. 141-147.
20. Леман Х-Т. Постдраматический театр. М ABCdesign, 2013 — 312 с.
21. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». — 2015. — 376 с.

РЕСУРСИ МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ

1. Апчел О. Лекція "Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=50FKdw57YRU> (16.10.2021).
2. Бондаренко А. Осінь на Плутоні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://varianty.lviv.ua/40574-osin-na-plutoni> (27.01.2017).

3. Гладка К. «Місто на Ч» – театральньо-документальний експеримент [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://teatre.com.ua/review/misto-nach-teatralno-dokumentalnyj-eksperyment/> (22.11.11).
4. Гуменний Д. Вісім методів (пост)документального дослідження міста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (29.04.2020).
5. Зайонц А. «Пацифізм – це розкіш, яку ми собі не можемо дозволити» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://bazilik.media/patsyfizm-tse-rozkish-iaku-my-sobi-ne-mozhemo-dozvolyty-rezhyserka-kharkivskoho-teatru-nafta-nina-khyzhna-pro-tilesnist-antydepresanty-j-teatralne-zhyttia-v-kharkovi/> (02.05.2024).
6. Зайончковський В. Релокейт мистецтва: досвід нового львівського театру «Варта» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mind.ua/publications/20249270-relokejt-mistectva-dosvid-novogo-lvivskogo-teatru-varta> (08.11.2022).
7. Захоженко Д., Хорошко О., Антоняк М., Цимбаліст О., Дибовська З. Вистава «Imperium Delendum Est» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://knpu.gov.ua/content/vistava-%C2%AВimperium-delendum-est%C2%BB>
8. Збруч. Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/56865> (04.10.2016).
9. Зубрихіна О. Без «плюсів» і драми [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/96654> (31.03.2020).
10. Льницька Л. Вірус війни в соціальній тканині України. Мистецьке дослідження на театральній сцені [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://rus.lb.ua/culture/2021/01/15/475240_virus_viyni_sotsialniy_tkanini.html (15.01.2021).
11. Ланько А. Кожен з нас є трохи катом [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.mediaport.ua/kozhen-z-nas-ie-trohi-katom> (21.10.2016).
12. Лещук Х. Прем'єра на сцені Jam Factory у Львові: по кому подзвін у справі Бейліса? [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

- https://lb.ua/culture/2022/08/29/527666_premiera_stseni_jam_factory.html
(29.08.2022).
13. Одеська Кіностудія. Показ в Одесі «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.odesafilmstudio.com.ua/uk/news/archive/pokaz-v-odesi-mij-did-korav-mij-batko-korav-a-ya-ne-budu> (28.09.2016).
14. Панчишин О. У театрі Заньковецької нині покажуть документальну драму про УПА [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zaxid.net/u_teatru_zankovetskoyi_nini_pokazhut_dokumentalnu_dramu_pro_upa_n1295466 (14.10.2013).
15. Перший театр. Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://pershyi.com/uk/show/prekrasni-chasy/>.
16. Плуженко Л. «Те, що люди не можуть вимовити словами, показує мистецтво». Актор Микола Набока та режисерка Ніна Хижна про нову виставу «Лютий» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lyuk.media/people/mykola-naboka-nina-khyzhna/> (15.11.2022).
17. Сенишин О. Історії покинутих стареньких – у львівській прем'єрі «Осінь на Плутоні» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zaxid.net/istoriyi_pokinutih_starenkih_u_lvivskiy_premyeri_osin_na_plutoni_n1415843 (23.01.2017).
18. Сенишин О. У Львові на сцену Першого театру винесли актора в труні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zaxid.net/u_lvovi_na_stenu_pershogo_teatru_vinesli_aktora_v_truni_n1455114 (25.04.2018).
19. Театр Лесі «Горизонт 200» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/goryzont-200/>.
20. Лесі «Птахи», [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.instagram.com/p/C5bbjanNIEp/> (06.04.2024).
21. Театр Лесі «Птахи» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/ptahy/> (30.04.2024).

22. Театр Лесі Українки (м. Львів), пост у блозі// Instagram [Електронний ресурс].
– Режим доступу: <https://www.instagram.com/p/C6ZCxsAN9VQ/> (30.04.2024).
23. Театр «Нафта» Nobody Died Today [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://nafta.theater/nobodydiedtoday>
24. Тюрма на Лонського. У „Тюрмі на Лонцького” прозвучить вербатім «Двадцятилітні» [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<http://www.lonckoho.lviv.ua/podiji/anonsy/u-tyurmi-na-lonckoho-prozvuchyt-verbatim-dvadtsyatylitni.html> (5.11.2012).
25. British Council. «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи»: Як польська театральна драматургиня реалізовувала виставу в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://www.britishcouncil.org.ua/%C2%AB%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%96-%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%B8%C2%BB-%D1%8F%D0%BA-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D1%8F-%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B0-%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%83-%D0%B2>
26. Facebook. "ДИПЛОМ" – про освіту в театрі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/daiplomproject/>