

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ (НА
ПРИКЛАДІ ОНЛАЙН-ВИСТАВИ «МОЯ ВІЙНА І Я»)**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконав:

Здобувач вищої освіти

За ОПП Режисура драматичного театру

Роман САДОВСЬКИЙ

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

професор кафедри театрознавства

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Рецензент:

заслужений діяч мистецтв України,

головний режисер ХДАУДТ імені Т.Г. Шевченка

Степан ПАСІЧНИК

Допущено до захисту:

Завідувачка кафедри

доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

«10» січня 2024 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	5
1.1. Огляд наукової літератури за темою дослідження.....	5
1.2. Методологія дослідження.....	11
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО І ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ.....	15
2.1. Теоретичні аспекти розвитку документального і постдокументального театру.....	15
2.2. Розвиток документального і постдокументального театру Західної Європи наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.....	22
2.3. Особливості документального і постдокументального театру України наприкінці 2010-х – на початку 2020-х років.....	30
РОЗДІЛ 3. ДОСВІД РОБОТИ НАД ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОЮ ВИСТАВОЮ.....	39
3.1. Створення драматичної композиції.....	40
3.2. Втілення задуму постановки онлайн-вистави «Моя війна і я»	43
ВИСНОВКИ.	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54
ДОДАТКИ.	62

ВСТУП

Актуальність. Постдокументальний театр зараз переживає період активного розвитку і росту популярності, завдяки тому, що використовує нові засоби впливу та матеріали для постановки, оригінальні задуми режисерів. Більшість практиків постдокументального театру працює з архівними матеріалами, оригіналами документів, судовими протоколами, інтерв'ю та статистикою, у той же час, вводячи в постановки художні твори, а реальне поєднуючи з вигаданим. Однією з причин зростання популярності цього виду театру є різного роду кризи у світі, серед яких і війна в Україні.

Треба зазначити, що постдокументальний театр є менш дослідженим, ніж документальний. В Україні за часи незалежності з цієї теми була захищена дисертація (О. Апчел), розроблені тренінги (Г. Джикаєва), деякі статті вийшли у 2010-ті роки. Наукові дослідження, що присвячені постдокументальному театру, існують, але майже всі вони обмежуються певною територією чи часовими рамками і не в повній мірі відображають сучасний контекст та нові тенденції розвитку постдокументального театру. Таким чином, тема магістерської роботи, яка присвячена дослідженню особливостей розвитку постдокументального театру, є актуальною.

Об'єктом даної роботи є розвиток постдокументального театру в Західній Європі та Україні 2010–2020-х років.

Предмет роботи – онлайн-вистава про війну в Україні.

Мета – проаналізувати особливості розвитку постдокументального театру та реалізувати отримані результати дослідження в роботі над онлайн-виставою «Моя війна і я».

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати **наступні завдання**:

- зібрати і вивчити наукову літературу за темою магістерської роботи та визначити методи дослідження;
- проаналізувати термінологічну базу дослідження та уточнити визначення, що пов'язані з документальним і постдокументальним театром;

- описати розвиток документального і постдокументального театру Західної Європи;
- відслідкувати розвиток документального і постдокументального театру України;
- написати драматичну композицію та описати процес практичного втілення режисерського задуму вистави.

У роботі використовувались такі **методи дослідження**: метод спостереження, метод порівняння, метод опису, метод аналізу, метод синтезу, метод узагальнення.

Наукова новизна дослідження. Вперше зроблене комплексне дослідження можливостей постдокументального театру у другій половині 2010-х – на початку 2020-х років.

Результати дослідження мають практичне значення і можуть знайти застосування у курсі лекцій та практичній роботі зі студентами, а також матеріали роботи можуть бути корисні для режисерів, що працюють над виставами в рамках постдокументального театру.

Апробація дослідження була здійснена на двох Міжнародних науково-практичних конференціях: «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20-21 травня 2023 року) та на XV Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Modern Movement of Science» (Дніпро, 19-20 жовтня 2023 року), а також у вигляді надрукованих тез «Можливості документального театру при створенні сучасного арт-проєкту» [33].

Структура роботи.

Робота складається зі вступу, трьох розділів та 7 підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 84 найменувань та 8 додатків. Загальний обсяг роботи – 61 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Огляд наукової літератури за темою дослідження

Документальний театр вже давно привертає до себе увагу дослідників. Оскільки цей вид театру зародився в Західній Європі, то саме в роботах західноєвропейських науковців та теоретиків театру містяться основні його визначення.

Перші дослідження пов'язані з ім'ям німецького режисера та теоретика Е.Піскатора та його роботою «Політичний театр», видану в Берліні в 1929 році. Вважається, що саме Е. Піскатор є засновником документального театру, хоча він і вважав політичний театр і документальний синонімами [78].

Е. Піскатор називав театр, яким займався політичним документальним театром і в своїй діяльності взявся за перетворення театру в місце живого суспільно-політичного дискурсу, сучасного форуму, підтверджуючи те, що театр не приречений на існування лише в класичній сцені-коробці, але здатен вийти за її межі та запропонувати нові стратегії аналізу подій, які відбуваються в світі. Режисер неодноразово висловлював свою позицію щодо необхідності пошуку нових функцій театру, окрім показу художніх цінностей літератури та актуалізації класичних творів: «...неврастенія Гамлета не може розраховувати на співчуття покоління, представники якого закидували один одного ручними гранатами» [78].

В основі політичного документального театру Е. Піскатора лежала не п'єса, як літературна основа, а режисерський сценарій – монтаж документів у вигляді драматичної композиції, створений спеціально для вистави. Режисер звертався до документу задля того, щоб втрутитись та зламати закриту форму драматургічного матеріалу. Сюжет для Е. Піскатора лише привід поговорити про явище. Видумані події на сцені він монтував з реальними подіями, а сценічну дію поєднував з показом фільмів та кінохроніки, дозволяючи реальності з'явитися на сцені та закріплюючи документи в ролі повноцінних сценічних

засобів. Деякі кадри режисер навмисно знімав для вистави. Таким чином він розсував межі дії, дописуючи додаткові сцени, свідомо виводячи на перший план не сюжет п'єси, а контекст та обіграючи ті чи інші прояви реальності в виставі [78].

В своєму прагненні документальності Е. Піскатор часом збирався пропонувати ролі реально існуючих державних та політичних діячів самим діячам. В свої вистави він запрошував непрофесійних акторів чи аматорів – він вважав, що представники різних прошарків суспільства могли б краще зіграти самих себе [78]. Проте зі зростаючим авторитетом режисера, цей принцип все частіше поступався запрошенню професійних акторів, від яких вимагалось створити образ-маску [66]. В документальних виставах Е. Піскатор використовував принципи конструктивізму, дадаїстського колажу, а також прийоми епічного театру Б. Брехта [78]. Б. Брехт високо оцінював діяльність Е.Піскатора та вважав цінними лаконізм, сміливість, увагу документального театру до суспільних проблем, як і те, що «вони вважали мистецтво зброєю» [66].

Своїми експериментами Е. Піскатор довів, що творчість неможлива без соціально-політичного контексту, а сам театр не може бути аполітичним. Політичний документальний театр став першою спробою звернення театру до гострих проблем сучасності та звільнення театру від підпорядкованості літературі. Саме Е. Піскатор формує один із принципів документального театру – спрямованість до теперішнього часу на протигагу спробам сховатися від реальності [78]. Цей принцип існує і по сьогоднішній день: так в сучасному німецькому театрі безпосередні алюзії на події та явища соціально-політичного характеру стають невід'ємною частиною вистави. Відсутність у виставах таких алюзій фахівцями вважається за недолік [61].

Німецький режисер та драматург П. Вайс писав п'єси, засновані на історичних документах та продовжував ідеї Е. Піскатора, створивши свою теорію документального театру. За П. Вайсом документальний театр «утримується від всякої вигадки, вбираючи в себе автентичний матеріал та відтворює його з незмінним змістом, але в обробленій формі зі сцени», а

потенційними джерелами цього виду театру є документи – від протоколів та листів до інтерв'ю (Нотатки про документальний театр, 1968).

В основі теорії документального театру П. Вайса – думка про неможливість змінити дійсність, проте для драматурга документальний театр був різновидом політичного театру та театру протесту. Завданням цього виду театру він визначав критику. П. Вайс говорив, що «документальний театр – це театр звіту». Він прагнув використовувати його як зброю в боротьбі з системою, проти соціального устрою, яка схожа на політичні акції, але відрізняється від них своїм естетичним характером [83].

П. Вайс пропонував різні способи художньої обробки документу – використання ритму (чергування коротких та довгих секвенцій), мовленнєву обробку (типізацію ритму), контраст, пародію, інтермедіальні засоби (включення в п'єсу пантоміми, музики, хору, зонгів та ін.) Документальна п'єса пропонує не випадково обрані факти, а типізацію, художню конструкцію сучасних суспільних процесів, узагальнену модель дійсності, містить у собі рефлексію та аналіз відповідного фрагменту реальності, осмислення його історичного, політичного і соціального контексту [83].

Теорія документального театру П. Вайса знаходиться в руслі естетики Б.Брехта та його теорії епічного театру, яка має на меті інтелектуальну участь глядача в виставі, просвітницьку роль театру, присутність авторської та акторської оцінки зображуваних подій [66].

Найбільш вичерпною серед українських сучасних досліджень можна виділити на сьогоднішній день дисертацію «Документальний театр в контексті сучасної культури» мистецтвознавчині та режисерки О. Апчел. Науковиця побудувала своє дослідження хронологічно – вона розглядає документальність як таку, що існувала в театрі фактично завжди – ще з часів античності. В цьому науковиця спирається на думку П. Паві, який стверджує, що драматургія використовує в своїй основі першоджерела, такі як міфи, хроніки, історичні події. Такий етап розвитку документальності в театрі О. Апчел вважає

передумовою виникнення документального театру та визначає як протодокументальність.

О. Апчел називає п'єсу давньогрецького драматурга Фінка «Взяття Мілета» першою документальною п'єсою світової драматургії та розглядає як наступні етапи протодокументального періоду – середньовічну драму та драму Єлизаветинської епохи, які містили в своїй основі реальні події та свідчення [53]. Серед витоків документальності дослідниця також називає драматургію XIX століття – п'єсу Г. Бюхнера «Смерть Дантона» [32], в яку драматург включив витяги зі звітів засідань та історичні твори, а також драматургію Г. Ібсена з його життєподібною сповіддю про саме життя [4].

О. Апчел вважає, що «концепція документалістики походить від віри у факти, яка є спадщиною позитивізму XIX століття. Саме тоді документи стали розглядатися як надійні джерела фактів та інформації, а сама інформація стала складовою урядового контролю та організації індустріальних країн [4]. Також дослідниця визначає роль активного інтересу до документальності в театрі в період народження і розвитку режисерського театру [6]. О. Апчел зазначає, що «театр Антонена Арто містив в собі окремі елементи документального театру на рівні ціннісних орієнтирів і окремих принципів, і ці здобутки активно використовує сучасний документальний театр» [4].

Мистецтвознавчиня в своїй дисертації розглядає виникнення документального театру в 20 роки XX століття, а також описує наступні три хвили його розвитку – 1950 – 1970 роки, 1980 – 1990 роки, а також з 1990 року по сьогоднішній день, завершуючи своє дослідження першим десятиліттям XXI століття [4].

Серед сучасних західноєвропейських та американських дослідників документального театру можна виділити роботи Б. Бартон [39], А. Біан [40], А.Блумер [42], П. Брауна [44], І. Бруєр [43], С-Д. Іннес [60], Т. Ірмера [61], Т.Кантрелі [45], М. Карлсона [46], Д. Кеннеді [65], М. Джато [63], М. Керола [47; 48], Г. Клаус [67], Л. Колінз-Х'юз [50], Г. Мазурек [71], Г. Мейсон [70], М. Мерхі [39], Н. Міллер [73], П. Надлер [74], Р. Павловські [77], А. Парентау [76], Д. Пегет

[75], Д. Салдана [52], А. Фаворіні [53], Г. Фішер [56], А. Форсайта [57], В.Хаммонд [58], С. Ханушек [59], К. Чамберс [49].

Також можна відзначити роботи А. Філвуда, в яких він продовжує розвивати ідеї своїх сучасників та робить акцент на таких аспектах, як унікальність та автентичність постановок [54; 55].

І хоча документальний театр існує вже майже століття, а в останні роки цей вид театру привертає велику увагу театрів по всьому світу, це явище відносно історії мистецтва досить молоде. Тому «документальний театр» досі немає чіткого визначення, а термінологічна база залишається нечітко окресленою. Дослідники продовжують дискусії щодо проблем, до яких звертається цей вид театру і часто ці дискусії контраверсійні.

Одне з перших визначень документального театру дає П. Паві в спеціалізованому театрознавчому виданні «Словник театру» (1991). Проте ця стаття не дає вичерпного визначення принципів, методів, форм документального театру, особливостей роботи над документальною виставою [32].

Інше визначення можна знайти в працях українського театрознавця О.Клековкіна, який називає документальний театр театром факту і на якого ми спираємось в цьому дослідженні. О. Клековкін визначає документальний театр як «різновид драматичного театру, орієнтований на використання автентичних документів як елементів художнього твору для загострення уваги суспільства на якихось історичних, політичних або соціальних проблемах» [21].

За нашим визначенням, документальний театр – це вид театру, вистави якого спираються на факти, використовують автентичні документи та розповіді свідків, які не піддаються редактурі та змінам. Документальний театр звертається до актуальних тем і проблем, загострюючи на них увагу суспільства.

Часто дослідники стверджують, що театр вербатім є синонімом документального театру. Ми ж вважаємо, спираючись на О. Клековкіна [21], що театр вербатім, як і театр свідків є різновидом документального театру, який має свої особливості та рамки. З нашого погляду, театр вербатім – це різновид документального театру, в якому головним є текст дослівно записаної мови

реальних людей, який збирається і потім автентично відтворюється на сцені. Як різновид документального театру ми також виділяємо театр свідків, в якому акторами є свідки, які розповідають про свій власний досвід. Детальніше цю проблему ми розглянемо в першому підрозділі другого розділу своєї роботи.

Дослідження постдокументального театру перш за все пов'язані з теорією постдраматичного театру, описану Х-Т. Леманом в монографії «Постдраматичний театр». Згідно цієї теорії театральні вистави не обов'язково повинні мати в основі драматургію, вони можуть бути створені на основі будь-чого. Театр все більше відмовляється від літературної основи як буфера між сценою та реальністю – художні твори більше не єдина та проміжна ланка: зв'язок з дійсністю проявляється в постановках вже не тільки в рамках інтерпретації драматичного матеріалу, але й безпосередньо за допомогою документів та інших свідчень дійсності [63].

Відповідно, і в постдокументальному театрі, який ми вважаємо окремим видом театру, що виник під впливом постдраматичного театру та виокремився від документального, документи та історичні джерела можуть поєднуватись з художньою літературою, поезією та драматургією.

Це явище настільки молоде, що сам термін постдокументальний театр залишається нечітко окресленим, через що науковці іноді вживають інше написання – (пост)документальний театр.

Починаючи з 1990-х років європейські театри почали активно створювати вистави, які відносять до документального і постдокументального театру. Сьогодні режисери з особливим інтересом ставлять вистави в рамках постдокументального театру, про що ми будемо говорити в підрозділах 2.2. і 2.3. нашої роботи.

Серед основних дослідників документального і постдокументального театру в Україні, на роботи яких ми спирались у дослідженні окрім О. Апчел [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15], можна виділити також А. Бондаренка [16], Г. Джикаєву [20], А. Косодій [23], В. Лісовського [26], А. Мая [27; 28], Л.Мигашко [29] та Р. Саркісян [35].

1.2. Методологія дослідження

Обрана нами тема є виключно актуальною як в теоретичному, так і в практичному плані, бо дає можливість проаналізувати особливості постдокументального театру як з точки зору визначення цього явища, так і для практичного застосування при створенні постдокументальної вистави.

Для проведення дослідження нам необхідно спиратися на методологічну базу, без якої ми не будемо мати наукового підґрунтя під час створення творчого проєкту.

В написанні магістерської роботи використовувались емпіричні (метод спостереження, метод порівняння, метод опису) та загальнологічні методи дослідження (аналіз, синтез, узагальнення).

Один з емпіричних методів – метод спостереження передбачає «цілеспрямоване пасивне вивчення предметів, що спираються в основному на дані, отримані від органів чуттів (відчуття, сприйняття, уявлення)» [19].

Цей метод використовується у підрозділах 2.2. «Розвиток документального і постдокументального театру Західної Європи наприкінці XX – на початку XXI століття», 2.3. «Особливості документального і постдокументального театру України наприкінці 2010-х – на початку 2020-х років» та 3.2. «Втілення задуму постановки онлайн-вистави “Моя війна і я”».

У підрозділі 2.2. під час перегляду вистав в гамбурзькому театрі Талія («Н – 100 секунд до півночі» Р. Вілсона), в тому числі під час роботи асистентом режисера у Посольстві надії над постдокументальною виставою «Люди» про війну в Україні, ми спостерігали за тим, як вибудовувалась документальна постановка. У підрозділі 2.3. ми дивились окремі вистави документального театру, створені в Україні протягом 2010 – 2020-х років («Class Act: Схід-Захід» Н. Ворожбит, «Ресторан “Україна”» Д. Левицького спільно з О.Черкашиною та Н. Хижною, «Н-Effect» Р. Саркісян), спостерігали і за розвитком документального театру в Україні. Після початку повномасштабного вторгнення ми бачили цікаві приклади втілення рис документального театру в виставах у Львові та Берліні («Перший день війни» А. Вусика, «Ніч в бомбосховищі» В.

Троїцького, «Озброюючись проти моря лих» та «Новини з минулого» С. Жиркова, «На*l*t» Т. Трунової). Також ми спиралися на органи чуттів у підрозділі 3.2., переглядаючи записані акторами відеоматеріали, вносячи правки та редагуючи матеріал на етапі монтажу.

Серед емпіричних методів дослідження використовувався і метод порівняння – пізнавальна операція, сутність якої полягає в тому, що «виявляє подібності або відмінності об'єктів (або ступенів розвитку одного й того ж об'єкта), тобто їх тотожність і відмінність. Порівняти – значить зіставити одне з іншим з метою виявлення їх співвідношення. За допомогою порівняння виявляються як кількісні, так і якісні характеристики об'єктів» [19].

Цей метод використовується в дослідженні у підрозділах 2.1. «Теоретичні аспекти розвитку документального і постдокументального театру», коли ми порівнювали між собою визначення документального і постдокументального театру, театру вербатім та театру свідків, визначення різних дослідників – П.Паві, О. Клековкіна та О. Апчел, Е. Піскатора та П. Вайса. У підрозділах 2.2. «Розвиток документального і постдокументального театру Західної Європи наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття» і 2.3. «Особливості документального і постдокументального театру України наприкінці 2010-х – на початку 2020-х років» ми порівнювали традиції німецького та англійського документального театру, а також чим західноєвропейський документальний театр відрізняється від українського і підходи різних режисерів в рамках документального і постдокументального театру. Метод порівняння також використовувався в підрозділі 3.2. «Втілення задуму постановки онлайн-вистави “Моя війна і я”», порівнюючи між собою роботи різних акторів.

Також в рамках дослідження ми зверталися до іншого емпіричного методу – методу опису, під яким мається на увазі «пізнавальна операція, яка полягає у фіксації результатів досвіду (спостереження або експерименту) за допомогою певних систем позначення, прийнятих у науці» [19].

Цей метод використовується в усіх розділах та є одним із наскрізних. Ми використовували метод опису в підрозділі 1.1. «Огляд наукової літератури за

темою дослідження» під час розгляду історіографічного аспекту дослідження та опису наукової літератури, яку ми використовували в роботі, а також у підрозділі 1.2. «Методологія дослідження» під час огляду методів наукових досліджень та їхнього опису. Метод опису також використовувався у Розділі 2 «Розвиток сучасного документального театру». У підрозділі 2.2. ми описували становлення і розвиток театру Талія в Гамбурзі, його сучасну історію. Окрім цього, ми використали цей метод, говорячи про вистави сучасного документального і постдокументального театру («Удар» реж. А. Вейель, «Останні свідки» реж. М.Гартманна і Д. Рабінович, «Ми щойно перевезли тебе» С. Авері). У підрозділі 2.3. ми описували вистави документального і постдокументального театру, створені українськими режисерами («Щоденники Майдану» А. Мая та Н.Ворожбит, «Ополченець» Я. та Д. Гуменних, «Мій дід копав, мі батько копав, а я не буду» Р. Саркісян та А. Блонської, «Ніч в бомбосховищі» В. Троїцького, «Озброюючись проти моря лих» та «Новини з минулого» С. Жиркова, «На*l*t» Т. Трунової). Також до методу опису ми зверталися у Розділі 3 «Досвід роботи над постдокументальною виставою» під час опису процесу роботи над онлайн-виставою та етапів створення проєкту.

Серед загальнологічних методів дослідження дуже важливий метод аналізу, який передбачає розчленування об'єкта на складові з метою їх самостійного дослідження. Це також наскрізний метод нашої роботи.

Він використовується в Розділі 1. «Історіографічний та методологічний аспекти дослідження» у підрозділах 1.1. під час аналізу наукових джерел та 1.2. під час аналізу методів дослідження. Також цей метод використовувався в Розділі 2: у підрозділі 2.1. ми аналізували термінологічну базу дослідження та явища документального і постдокументального театру, а в підрозділах 2.2. та 2.3. під час аналізу поставлених вистав. Також ми застосували цей метод під час аналізу власної роботи та етапів створення онлайн-вистави у Розділі 3.

В своїй роботі ми також застосовували метод синтезу – «об'єднання раніше виділених частин об'єкта в єдине ціле» [19].

Метод синтезу ми використовували у підрозділі 2.1., коли синтезували те, що було зроблено до нашого дослідження і створювали на основі вивченого матеріалу своє, коли синтезували окремі ознаки документального і постдокументального театру і на їхній основі пропонували власне визначення.

Один із загальнологічних методів дослідження – метод узагальнення, який полягає в «поширенні загальних ознак групи об'єктів на всі об'єкти даної множини» [19], також знайшов своє застосування в цьому дослідженні.

Ми використовували метод узагальнення у висновках, розглядаючи, наскільки повно були виконані завдання, сформульовані у вступі, та підводячи підсумки проведеного дослідження.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО І ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ

2.1. Теоретичні аспекти розвитку документального і постдокументального театру

В останні роки документальний театр привертає увагу театрів і режисерів з різних країн світу. В той же час, досі немає чіткого визначення документального театру як театрального явища. Причому для створення самої документальної вистави використовуються твори і матеріали авторів із різними і часто протилежними поглядами на життя та мистецтво [6].

Дослідники дають різні тлумачення документального театру, часом з протилежним визначенням його. Деякі науковці стверджують, що документальним театр ніколи не був і бути не може, а документальність є лише інструментом та засобом виразності, інші мистецтвознавці вважають документальний театр одним із напрямів сучасного театру, активно досліджують його феномен і причини такого неоднозначного сприйняття [18].

П. Паві в своєму «Словнику театру» визначає документальний театр як такий, що використовує документальні першоджерела, відібрані та «поставлені» у відповідності до ідейної концепції драматурга. Також він пише, що «документальний театр може застосовуватись для обговорення політичних, соціальних, історичних та особистих питань, може слугувати засобом створення діалогу та підняття важливих тем та питань, [...] розповідати історії на край актуальні теми та створювати з глядачем простір для роздумів та обговорення цих тем. [...] Документальний театр не тільки не уникає дидактичності, часом він цю дидактичність ставить собі за мету» [32, с. 490].

О. Апчел зазначає в своїй статті, що документальний театр орієнтований на реальність, документалізм, актуальність, автентичність висловлення, активну позицію публіки, пошук власних культурних джерел, провокацію, верховенство тексту в театрі. Вона розглядає документальний театр як окремий вид театрального мистецтва, що знаходиться у відкритому діалозі з сучасною

людиною, культурою, мистецтвом, наукою, філософією, державою і всесвітом і сфокусований на активному використанні терапевтично-мистецького «ефекту зцілення» [6].

Документальний театр привертає увагу до актуальної проблеми і осмислює явища реального життя на сцені. Документальний театр є театром соціальних та політичних змін, оскільки він часто прагне представити повну картину дійсності [79].

При цьому серед дослідників досі немає консенсуса в тому, чи документальна вистава має залишатися об'єктивним викладенням фактів чи в ній є місце для вираження власної, тобто суб'єктивної думки, позиції та емоційного сприйняття викладених фактів.

Так режисерка Р. Саркісян в своїй лекції «(Пост)документальний театр в роботі з травматичним досвідом» зазначає, що «в документальному театрі існує такий термін як «нуль-позиція», згідно якої задачею акторів є зберігати нейтральну позицію, щоб уникнути інтерпретації цього тексту». Дослідниця вважає, що документальний театр апелює до якоїсь об'єктивності, сконцентований на поняттях «істина» та «істинність». На думку Р. Саркісян, «головне в документальному театрі – говорити цю істину щиро» [35].

Один із засновників документального театру П. Вайс говорить про те, що документальний театр повинен уникати образності, усього випадкового, індивідуального, сенсаційного, виділяючи основну проблему та маючи при цьому чітку позицію стосовно відображених фактів. П. Вайс підкреслював важливість осуду чи схвалення з боку автора та заперечував заклики до неупередженості, об'єктивності та розуміння всіх сторін. Самовираження митця при цьому обмежується заради точної оцінки. Документальний театр цікавиться не зображенням середовища чи психологією персонажей, а «груп, силових полей та тенденцій». Крім того, документальний театр має висвітлювати тільки актуальні проблеми суспільства, що говорить про своєчасність, але й про тимчасовість вистав [83].

Іншої думки дотримується П. Паві. Дослідник вказує на те, що документальному театру притаманна структура, в якій матеріали впорядковуються за сюжетною логікою та урахуванням закону контрастної виразності, але сам по собі документальний театр виник як протиставлення драматичному театру – театру чистого вимислу, який часто сприймається як надто ідилічний та аполітичний. Науковець вказує, що «документальний театр виступає проти маніпуляції фактами, в свою чергу маніпулюючи з документами та переслідуючи свої цілі» [32]. Також П. Паві підкреслює те, що в спробах викладення об'єктивних фактів у виставі документального театру важливо не забувати про те, що документи як і люди не завжди можуть говорити правду [27].

Про це говорить М. Мерхі, яка в своїй статті «Постановка “Документа” на Авіньйонському фестивалі» задається питанням як можна розкрити правду в епоху, коли величезний потік інформації спотворює реальність – збільшуючи її або применшуючи, що робить доступ до істини часом неможливим завданням [72]. Науковиця пише, що документальний театр виходить за рамки чистої документації. Вона вважає, що документ ніколи не залишається незмінним, навіть якщо він належить одній особі: та сама особа може пов'язувати ту саму подію в реальному житті або документувати по-різному з плином часу. М. Мерхі стверджує, що будь-який документ піддається численним перетворенням, завдяки чому він стає здатним створювати або бути частиною інших реалій: «ще до того, як вийшов на сцену і став доступним для аудиторії, документ, ймовірно, уже трансформувався. Це означає, що ніхто не має виключного права власності на представлення автентичного документа. Воно більше не належить самому собі, і коли з ним оперують різні люди, воно може мати різні значення» [72]. Саме тому деякі критики документального театру стверджують, що цей напрям лише вдає об'єктивність, а насправді створює суб'єктивну або упереджену перспективу. Дослідниця робить висновок, що процес постановки документальної вистави потребує балансу між збереженням автентичності й достовірності та мистецького осмислення фактичного матеріалу.

Ми вважаємо, що незважаючи на те, що документальний театр звертається до реальних подій та об'єктивних фактів, він як і будь-який вид мистецтва не може бути цілком об'єктивним та залишає простір для інтерпретації та висловлення власної суб'єктивної позиції режисера, драматурга та акторів не тільки як митців, але й як громадян. Кожна людина живе своїм власним особистим життям, але є частиною суспільства та держави. Відповідно, документальний театр відбиває свідомість людини крізь призму соціальних, економічних та політичних подій, але також відображає ці події через призму людини. Акторами в документальному театрі можуть бути як професіонали, так і аматори.

Важливим аспектом у роботі в рамках документального театру є етичність, оскільки театр працює з чутливими темами. Дотримання етичних принципів сприяє створенню емпатичної, правдивої та відповідальної вистави. Для цього в документальному театрі дотримуються принципів згоди на використання матеріалів, посилання на джерела і згоди на конфіденційність – у разі необхідності. Творці документального театру прагнуть до справедливості та об'єктивності, враховуючи різні перспективи та точки зору. В рамках роботи над документальною виставою важливо створити безпечне середовище та забезпечити психологічний комфорт для всіх учасників процесу. Після вистав, як правило, відбувається публічний діалог та обговорення, під час якого глядачі можуть висловити свої думки та почуття – таким чином творці отримують зворотній зв'язок та стимулюють обговорення моральних, соціальних і етичних аспектів теми [48].

Документальний театр висвітлює історичні або поточні політичні та соціальні події. В якості джерел для документальних вистав використовуються історичні та юридичні документи, свідчення, листування, статті в газетах, інтерв'ю, репортажі та щоденники.

В процесі роботи над документальною виставою може відбуватися адаптація або скорочення текстів зі збереженням найбільш значущих фрагментів – створення на основі документу повноцінного драматургічного твору, а також

розробка персонажів та режисерська інтерпретація документу. При цьому документальна вистава має зберігати достовірну точність та не допускає змін в тексті та синтез елементів художнього. Проте документальні вистави можуть використовувати різноманітні форми та засоби виразності.

В своєму дослідженні український театрознавець О. Клековкін говорить про те, що документальний театр у своїх виставах використовує форму слідства чи судового процесу, яка дає можливість цитувати доповіді та протоколи [21]. Така форма використовується в виставах Е. Піскатора «У справі Дж. Роберта Оппенгеймера» за п'єсою Х. Кіпхадта (1964), П. Вайса «Дізнання» (1965) і «В'єтнамські бесіди» (1968).

В 1990-ті роки в Англії в процесі розвитку документального театру зародився театр вербатім (з лат. *verbatim* – дослівно), який спирається на техніку створення тексту шляхом монтажу дослівно записаної мови реальних людей. Тобто методом вербатіму робота йде виключно з прямою мовою людей, з точним дослівним текстом, який був записаний на одну чи декілька тем, зібраний в композицію згідно задуму постановника, але при цьому тексти не підлягають редагуванню та зміненню і переведенню живої мови у художню. У вербатімі принциповим є момент збереження автентичності мови людини: усі паузи та мовні особливості залишаються в тексті, який передає притаманні респодентові фонетичні, синтактичні та лексичні особливості. Таким чином, робочим матеріалом для вистави в документальному театрі стає не тільки текст, але й психологічний портрет, який прихований в особливостях цього тексту [28].

На думку О. Клековкіна «вербатім можна вважати продовжувачем театру натуралізму на сучасному етапі і різновидом документального театру» [21].

Основні етапи роботи в театрі вербатім за О. Клековкіним – обрання драматургом теми, збирання матеріалу (запис на диктофон інтерв'ю у потрібних людей), монтування тексту і створення вистави [21].

Вчений зазначає, що «постановки вербатім театру передбачають лише текст і фізичну присутність актора, а мета його полягає у створенні ілюзії тотожності виконавця і персонажа». Класичний вербатім допускає, що актор

приносить на репетиції свого персонажа. Тобто актор обов'язково бере участь в дослідницькому зборі матеріалу. Австралійський драматург і автор, написаної методом вербатіму, п'єси «Embers» Д. Кемпін стверджує, що вона «написана не в традиційному розумінні... а задумана, зібрана та зіставлена» [84].

О. Апчел в своїй статті «Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури» визначає вербатім методом створення тексту для театральної вистави та основним інструментом документального театру [6].

Театрознавчиня Л. Мигашко визначає вербатім як «задокументований монолог або діалог реальних людей, відтворений акторами» [29].

Найвідоміші вистави театру вербатім: «Мова тіла» С. Долдрі (дослідження образного, психологічного й інформаційного уявлення гомосексуальних людей про власне тіло), «Монологи вагіни» І. Енслер (дослідження на основі інтерв'ю на тему жіночого тіла: п'єса дала поштовх рухові «за права вагіни проти насильства»), «Shopping Fucking» і «Відверті полароїдні знімки» М. Равенхілла та ін. [21].

Дослідники вважають, що постдокументальний театр з'явився як наслідок появи постдраматичного театру [63]. Так дослідник постдраматичного театру М. Карлсон зазначає, що «зазвичай він передбачає змішування класичних текстів з різного роду іншими матеріалами – літературними, документальними, комерційними, але здебільшого сучасними і майже повністю ігнорує традиційну драматичну єдність чи послідовність стилю, як текстового, так і перформативного» [46]. За Х.-Т. Леманом, театр можна зробити з будь-чого. Відповідно що завгодно може бути документом в постдокументальному театрі [63].

Якщо в документальному театрі основою вистави і текстом вистави є історичний документ, а документальні джерела є чітко визначеними, то документом в постдокументальному театрі є все, що було зафіксовано. За словами Р. Саркісян, «постдокументальний театр десокралізує документ як єдину істину» [35]. Також режисерка зазначає, що постдокументальний театр, на

відміну від документального, не прагне бути об'єктивним, а навпаки – апелює до суб'єктивності та суб'єктності. Відбувається монтаж сенсів та інтерпретація історій. Як говорить Р. Саркісян, «постдокументальний театр виникає не з того, що я хочу донести, а яким чином я хочу це донести» [35].

У постдокументальному театрі вистави створюються в змішаному форматі документального та художнього: у постановках синтезуються реальні історії та свідчення з ігровою складовою, героями та сюжетом, створеним з прототипів реальних людей або вигаданими персонажами. Постдокументальний театр передбачає внутрішню роботу глядача, його персональне прочитання або навіть створення сенсів [63]. На думку Р. Саркісян, «завдяки тому, що в постдокументальному театрі починає взаємопроникати ігрове і документальне, ми значно розширюємо інструменти документального театру» [35].

Ми бачимо, наскільки різноманітним та багатобарвним є документальний театр, в процесі розвитку якого постдокументальний театр виник як явище і який зараз став окремим видом театру, що існує одночасно з документальним. Саме тому в рамках документального і постдокументального театру знаходиться місце для будь-яких підходів та поглядів.

О. Апчел вважає, що метою документального театру є спроба перенесення дійсності на сцену театру, але й разом з тим спроба спілкування і створення суспільного діалогу [7]. Також документальний театр пропонує нові форми горизонтальної взаємодії, соціальної роботи, невідчуженого спілкування [31].

Таким чином, документальний театр ми визначаємо як вид театру, який використовує документальні матеріали в якості основи для розповіді про реальні історії реальних людей [48]. Це можуть бути історичні або поточні політичні та соціальні події. В якості джерел для вистав використовуються історичні та юридичні документи, свідчення, листування, статті в газетах, інтерв'ю та щоденники. В кожному з різновидів документального театру є свої особливості, свої виразні засоби та свій погляд на можливість інтерпретації фактів режисером або драматургом [4]. Сучасний документальний театр часто використовує розповіді свідків (театр свідків, в якому акторами є свідки, які розповідають про

свій власний досвід), зйомки з місць подій (репортаж), а також особистий досвід режисера чи актора, у театрі вербатім головним є текст, який збирається і потім дослівно відтворюється на сцені. Документальний театр прагне представити повну картину, але також і індивідуальну точку зору на проблему, намагаючись привнести до документа емоційне сприйняття. Завдяки цьому документальний театр говорить про найактуальніші проблеми та ставить у центр уваги звичайну людину.

В постдокументальному театрі, який з'явився як окреме явище в процесі розвитку документального театру, відбувається синтез документального з художнім, реального з вигаданим. Постдокументальний театр не має чітких рамок та обмежень для осмислення явищ реального життя на сцені, що привертає особливу увагу митців [79].

2.2. Розвиток документального і постдокументального театру Західної Європи наприкінці XX – на початку XXI ст.

В своїй дисертації О. Апчел розглядає протодокументальність як період перед виникненням документального театру як явища та виду театру. Також виділяє чотири основних етапи розвитку документального театру: виникнення, другий виплеск, третю хвилю та сучасний документальний театр, який ми бачимо сьогодні [4].

Документальний театр ще на етапі свого виникнення став місцем виявлення громадянської позиції та пошуку правди, часто прихованої від суспільства [61].

Документальний театр з'явився як явище в Німеччині як реакція на соціальні потрясіння, викликані Першою світовою війною та її наслідками, а також на стрімке поширення національно-соціалістичних ідей. Німецька традиція документального театру базується передусім на політичному театрі 1920-х років, а також на популярних театрах-кабаре, що функціонували як у Німеччині, так і в Австрії напередодні Другої світової війни.

Виникнення документального театру пов'язують передусім з ім'ям Е.Піскатора, відомого соратника Б. Брехта, разом з яким він закладав основи

епічного театру. Театральні експерименти Е. Піскатора західні дослідники вважають першими по справді документальними, а самого режисера «засновником» документального театру. Він експериментував із включенням кадрів документального кіно та інших первинних джерел у свої «масові видовища» [4].

В 50 – 70 роки XX століття відбувся другий виплиск розвитку документального театру. Вистави більше зосереджувались на причинах приходу до влади нацистів, наслідків Другої світової війни та Голокосту, відповідальності за скоєні злочини. Багато п'єс написано на основі стенограм трибуналів, в тому числі Нюрнберзького процесу [81].

Німецький драматург П. Вайс, котрого в Німеччині називають *Grenzübergänger*, що в перекладі означає людину, яка переходить кордони, створив кілька п'єс в рамках документального театру. Одна з найвідоміших п'єс П. Вайса «Марат/Сад» 1963 року (повна назва «Переслідування та вбивство Жан-Поля Марата, представлене акторською трупкою госпітала в Шарантоні під керівництвом пана де Сада») представляє собою комбінацію історичних документів та вимислу [61], що є передтечею постдокументального театру.

Також П. Вайсом була створена теорія документального театру, згідно з якою «документальний театр – це театр, який має справу з документацією певного матеріалу» [31]. У своєму есеї «Нотатки про сучасний театр» Вайс детально описує потенційні джерела документального театру: доповіді, акти, листи, протоколи, статистичні таблиці, звіти з біржі, урядові пояснення, заключні доповіді банків, інтерв'ю, фото, репортажі з радіо й газет [83]. За теорією П.Вайса в основі документального театру лише факти і ніякої видумки, а зміни матеріалу можливі лише в засобах виразності на сцені. Драматурга цікавлять не індивідуальні історії, його мета – через документальні матеріали визначити тенденції політичних процесів та конфліктів. Режисерська позиція П. Вайса – радикальна: через загострення конфліктів на сцені він хоче мотивувати публіку негайно втрутитися та змінити ситуацію. Він прагнув пояснити реальність та

показати вистави в нетрадиційних приміщеннях та залучати нових глядачів, які раніше не цікавились театром [31].

Іншим важливим центром документалістики в Західній Європі стала Велика Британія, в якій театр природнім чином був частиною боротьби за відкрите громадянське суспільство та частиною молодіжної протестної культури. На відміну від німецької традиції документального театру, яка має політичну основу, в основі документального театру Великої Британії є соціальна складова – драматургія «молодих та розгніваних». Саме з неї почалася історія лондонського театру Ройял Корт, який вніс значущий вклад в розвиток документального театру. Саме з цим театром пов'язують виникнення театру вербатім у 80-х роках XX століття [75].

Якщо документальний театр 1950-1970-х років концентрувався на героях в контексті історичних подій, то в 1980-1990-х роках митець все більше стає інтерпретатором матеріалу в документальному театрі. Третя хвиля документального театру виникає як наслідок військових конфліктів у світі цього періоду [50].

Четверта хвиля документального театру в німецькомовних країнах почалася з кінця 1990-х років і пов'язана з розпадом Радянського Союзу, завершенням Холодної війни та об'єднанням Німеччини в єдину державу.

Німецький театральний колектив Rimini Protokoll, заснований Г. Гаугом, С.Кегі та Д. Ветцелем у 2000 році, створює п'єси, перформативні інтервенції, сценічні інсталяції та радіоп'єси в різних напрямках. Театр вивчаючи реальне життя, його явища і проблеми через мистецтво працює з непрофесійними акторами, а свої документальні вистави створює на основі розповідей людей [41]. В проєктах Rimini Protokoll беруть участь реальні учасники подій, а самі режисери працюють колективно. Учасники вистави, яких в колективі називають «експертами» на рівні з командою режисерів залучені до розробки вистави [31].

У серії документальних вистав (театр свідків) про світові столиці «100%...» брали участь жителі різних міст, які розповідали про сприйняття міст, в яких

вони живуть. Колектив співпрацював з соціологами, щоб обрати учасників за віком, статтю, країною, соціальним і сімейним статусом [31].

В 1996 році американкою І. Енслер була написана п'єса вербатім «Монологи вагіни», яка мала колосальний вплив на суспільну думку і завдяки відвертому документу суттєво вплинула на соціальну динаміку культури. О. Апчел зазначає, що «текст п'єси складений з інтерв'ю на тему жіночого тіла, узятих драматургинею у декількох сотень жінок. Спочатку вона читала свою п'єсу сама на сцені студентських і аматорських театрів, паралельно розгортаючи рекламну кампанію, далі була створена сценічна репрезентація за участю представників кіно й шоу бізнесу, відомих своїми феміністськими поглядами. З вистави проєкт виріс у вагоме соціально-культурне явище і вийшов за межу театральної події: актори вистав регулярно приймають участь в ток-шоу, сотні професійних театрів більше ніж в 50-ти країнах світу на сьогоднішній день представили п'єсу» [4].

У 2006 році на фестиваль Theatertreffen в Берліні було запрошено виставу вербатім берлінського театру М. Горького «Удар» (режисер А. Вейель), яка заснована на інтерв'ю з причетними, родичами та свідками справи про вбивство 16-річного підлітка групою неонацистів в Німеччині влітку 2002 року [62].

В 2011 році імерсивний театр Punch Drunk випустив постдокументальну виставу «Sleep No More» за мотивами п'єси У. Шекспіра «Макбет». Punch Drunk часто обирають класичні сюжети та історії, але вони не ставлять п'єсу, а роблять компіляцію. Найстрашнішу п'єсу Шекспіра поєднали з А. Хічкоком, а також з документами судових процесів над відьмами.

У 2013 році М. Гартманн і Д. Рабіновичі створили документальну виставу «Останні свідки» у віденському Бургтеатрі, в якому взяли участь шість свідків Голокосту, а їхні тексти читали актори театру. Виставу було запрошено на фестиваль Berlin Theatertreffen, а також показано на гастроліях у Дрезденському державному театрі [47].

У 2018 році в Берліні була поставлена вистава «Ми щойно перевезли тебе». Це вистава театру свідків «про переїзд до Берліну – з однієї кімнати в іншу, від стосунків до стосунків, від навчання до роботи (можливо), від роботи до роботи

(якщо вам вдасться її знайти)». Це історія про емігрантів і для емігрантів, в основі якої власний досвід режисерки С. Авері з Нової Зеландії, яка переїхала до Берліну і почала вивчення німецької мови [82].

В своїй статті М. Морхен розповідає про документальні вистави Авіньйонського фестивалю: «Вистави були багаті різноманітними візуальними формами та інтерпретаціями свого документа. У цих творах документ або подія з реального життя постає як факт, який підлягає сумніву, а іноді й засудженню» [72].

Дослідниця пише, що «форма судового процесу чи трибуналу в виставі, будь то конкретна чи метафорична, часто використовується в сучасній документальній драматургії». Так структура вистави-документу «Медуза» побудована на цьому: «п'єса заснована на нарисі про судовий процес, пов'язаний із корабельною аварією 1810 року, під час якої загинуло понад сто людей. Через голод і брак води у чотирнадцяти тих, хто вижив почалися галюцинації, що закінчилося канібалізмом. Протягом усієї вистави ставляться під сумнів наміри тих, хто вижив, переважно Савіньї, лікаря, який керував кораблем, і Е. Жака, одного з солдатів, які оскаржували свідчення лікаря. У п'єсі пропонувались різні точки зору та різні правди про фрегат. Цікавим вибором стала трифронтальна конструкція театрального простору. Глядачі оточували сцену з трьох боків, тобто бачили різні ракурси однієї сцени. Крім того, вони були підготовлені до різних істин або точок зору навколо інциденту: деякі були на відстані кількох сантиметрів від судді, ніби вони були присяжними в ложі присяжних; інші сиділи позаду сцени, де відбувалися всі свідчення доктора Савіньї; третя група сиділа перед усіма, спостерігаючи за розгортанням процесу. Наприкінці вистави актори залучили глядачів, які сиділи в ложі присяжних, щоб винести остаточне рішення в суді. П'єса намагалася представити факти, які були пов'язані з документом, реконструюючи та деконструюючи саму істину та ставлячи під сумнів етичні питання, пов'язані з інцидентом, без нав'язування будь-якої остаточної точки зору чи судження [72].

Німецький драматичний театр Талія, який був заснований в 1843 році та знаходиться у Гамбурзі, сьогодні є прикладом сучасного європейського театру, адже поєднує в собі класичну та сучасну драматургію, драматичні та постдраматичні, документальні та постдокументальні вистави.

Кілька вистав у театрі поставив американський режисер Р. Вілсон, в тому числі свою найвідомішу виставу «Чорний вершник». Остання робота Р. Вілсона в Талії «Н – 100 секунд до півночі» (Додаток 5) відбулася в 2022 році і характерна використанням документальних матеріалів – досліджень та інтерв'ю фізика С.Хокінга в поєднанні з поезією та есе Е. Аднан і музикою Ф. Гласа [80].

Бельгійський режисер Л. Персеваль – провідний режисер театру Талія з 2009 по 2018 роки, поставив у 2014 році постдокументальну виставу «Фронт. На західному фронті без змін» за мотивами роману Е.М. Ремарка, беручи з нього лише сюжетну лінію та окремі тексти та поєднуючи їх з документами Першої світової війни (Додаток 5).

Як зазначається на офіційному сайті режисера: «FRONT досліджує західний фронт з усіх боків окопів у Бельгії. Бельгія відіграла особливу роль у Першій світовій війні: незважаючи на свій нейтралітет, вона була перетворена на поле битви для іноземних держав». Вистава базується на документах і історіях героїв з країн, які брали участь у війні. Прем'єра вистави відбулася в березні 2014 року та співпала з початком російської агресії проти України [69].

Зараз театром керує німецький драматург Й. Люкс, колишній драматург Віденського Бюргтеатру. Під його керівництвом театр почав виконувати важливу соціальну функцію та проводити концерти, лекції та дискусії, показувати вистави з субтитрами різними мовами. Театр орієнтується на міжнародний рівень і пропонує програму для сучасного міжкультурного міського суспільства Thalia International. Також в театрі існує театральний майданчик «Притулок» (Nachtsyl) – театральний бар, розташований високо під дахом. Це простір, створений акторами театру для того щоб стати ближче до глядача та досліджувати теми, які їх хвилюють. В рамках «Притулку»

показуються вистави та фільми, театралізовані концерти та літературні читання, а також спеціальні театральні вечори для спілкування з акторами театру [80].

В 2015 році в будівлі експериментальної сцени театру Талія на Гауштрассе відкрилося «Посольство надії» – інтернаціональне кафе та місце зустрічі для біженців, яке пропонує за чашкою чаю чи кави спілкуватись та обмінюватись думками, досвідом, ідеями різними мовами. Колектив «Посольства надії» складається з професійних митців, мисткинь та аматорів, переважно емігрантів. В рамках цієї ініціативи раз на два місяці з новими проєктами митців та мисткинь в еміграції проводиться виставка «Behind the Street» [80].

У 2021 році Посольство надії відкрило для себе можливості документального театру, створивши серію перформативних читань «Heimatversuche», що в перекладі означає «Дослідження батьківщини». Це серія вистав, присвячених темі дому та спробам його визначити, знайти чи залишити. Кожна частина серії розглядає тему з іншого кута зору: від пошуку дому в глобалізованому світі і питання, що насправді означає слово дім, до покидання дому через війну чи з політичних причин. Перформанси створюються декількома мовами одночасно та з використанням мультимедійних технологій. Документальні вистави надавали митцям-емігрантам можливість розповідати свої власні історії, досліджувати складні та болючі теми та мати прямий діалог із глядачем.

Першу виставу було створено у 2021 році до 10-ліття з початку війни в Сирії. Вона був зроблена в форматі симуляції арабської антиутопічної реальності в рамках театралізованої оповіді про війну в Сирії та сирійській досвід арабської весни. Документальний матеріал був заснований на переосмисленій біографії та творчості сирійського письменника та поета М. Аль-Магута, яку доповнили авторськими текстами актора вистави Ш. Шейхо з Сирії та відеокадрами подій арабської весни. Для акторів було важливо нагадування про останні десять років, відтоді як почалася війна в Сирії і про події, які сталися з її народом та її дітьми. Актори вистави Ш. Шейхо та С. Кушнір розповідають, що це була спроба повстання проти тиранії та внутрішній пошук свободи, батьківщини та себе [80].

Друга вистава продовжила тему попередньої та отримала підзаголовок «Повітряна куля». Ця частина, яка вперше була показана у січні 2023 року розповідала про загальний стан неспокою та відчуттях соціальної нерівності, реальності, свободи та пам'яті. Творці вистави в пошуках матеріалу знову звернулися до текстів М. Аль-Магута з гостро соціальною та політичною складовою, які відображали досвід, який письменник пережив під час свого ув'язнення. Його тексти у виставі синтезували з творами актора Ш. Шейхо про його досвід еміграції [80].

Третя частина серії з підзаголовком «Люди» створена на тему війни в Україні (Додаток 5). Над цією складною виставою, яка є синтезом вербатіму та постдокументального театру я працював в якості асистента режисера у складі інтернаціональної команди. Інтерв'ю для вистави збирав корейський документаліст О-Я. Квон під час подорожі в Україну в квітні та травні 2022 року. Під час цієї поїздки документаліст відвідав Харківську та Київську області, записав інтерв'ю з людьми, які постраждали від війни та зібрав їхні свідчення разом у драматичну композицію, в якій спогади людей були структуровані згідно задуму документаліста. У виставі також використовувались відео і аудіо записи, фотографії людей, з якими спілкувався О-Я. Квон, фотографії руйнувань і особисті фотографії учасників постановки. Предметом дослідження вистави були люди в центрі війни та те, як вона вплинула на їхні долі [80]. Українська акторка К. Козлова зазначає, що під час роботи над виставою їй було дуже дивно усвідомлювати, що «це вистава про наше життя сьогодні, і тут вже не зрозуміло де ти граєш, а де ти не граєш. Після вистави ти просто приходиш додому і плачеш, тому що дуже важко прийняти сам факт війни» [22].

Аналіз показав, що сьогодні документальний і постдокументальний театр – складова світового театрального процесу. Митці реагують на сучасні виклики та кризи, використовуючи можливості документального і постдокументального театру та досліджуючи складні теми [64].

2.3. Особливості документального і постдокументального театру України наприкінці 2010-х – на початку 2020-х років

Історія документального театру в Україні бере свій початок у творчості українського режисера Л. Курбаса, який вплітав у канву своїх вистав хроніки з газет та матеріали з архівів («Напереродні», 1925) [25]. У деяких виставах Курбас проєктував на декорацію сцени фрагменти з документальних фільмів та хронік [31]. З початком радянських репресій та внаслідок розстріляного відродження лінія документалістики в театрі обірвалася та весь авангард був винищений [4].

Документальний театр в Україні як явище виник в середині 2000-х років. Український глядач почав знайомитись з документальними виставами завдяки фестивалям недержавних театрів з 2007 по 2018 роки завдяки роботам режисерів В. Гориславця та А. Майя, які були представлені на «Курбалесії» в Харкові, «Лютий/Февраль», «Документ» і «Тиждень актуальної п'єси» в Києві та Херсоні.

Першою документальною виставою в Україні вважається вистава театру вербатім В. Гориславця «Самотність», яка була створена в 2007 році. В 2011 році режисером А. Маєм була поставлена вистава «Місто на Ч» про місто Черкаси, створена на основі інтерв'ю мешканців Черкас [17]. Експеримент пройшов вдало і тому в 2013 році режисер створив нову виставу – про Київ, його культуру та звичаї, в якій поєдналися інтерв'ю перехожих, учителів та водіїв столичних трамваїв.

Революція Гідності та початок російської агресії проти України дали поштовх для розвитку українського документального театру. Українська перформанс-група TanzLaboratorium створила декілька вистав театру свідків з учасниками Революції Гідності («Документальний театр. Експертиза (work in progress)», 2013), «Документальний театр. Експертиза. Погляд у майбутнє», 2014). Характерно, що лінію розвитку вистави визначали самі учасники: перед ними на сцені були розкидані таблички з питаннями, які вони могли обирати, відповідати на них та «передавати естафету» відповіді іншому учаснику. Наприкінці вистави наставав час питань і виникав безпосередній діалог із

глядачами, які за твердженнями творців вистави також є учасниками вистави, документами та свідками [31].

У грудні 2014 року на сцені Національного театру імені І. Франка відбулася прем'єра «Щоденників Майдану» (Додаток 5) – вистави вербатіму, створеного режисером А. Маєм та драматургинєю Н. Ворожбит на основі монологів реальних учасників Майдану – волонтерів, медиків, студентів та інших активістів, записаних протягом трьох місяців революції. Вистава не пропонувала готових догматичних відповідей, навпаки, заохочуючи глядачів подумати і пошукати свої відповіді [36]. Як пише в своїй статті драматург А. Бондаренко, «задачею вистави було передати спільний досвід Майдану так, щоб не втрачалася індивідуальна перспектива, зберігалися унікальні відтінки та наголоси». Драматург зазначає, що коли режисеру А. Маю задавали питання, чому не фіксували думки протилежної сторони, його відповідь була однозначною, що «творці вистави не збираються займати якусь середню нейтральну позицію, адже, Майдан в жодному разі не був конфліктом двох рівноправних сторін, які вимагають рівноправного висвітлення зверху» [16]. Як згадує Н. Ворожбит, для учасників та учасниць вистави це було свого роду психотерапією: «Багато людей, які приходили на наші зустрічі дуже хотіли висловитися. Ми всі відчували жах і відчай. Деякі приходили до нас як на сеанси до психоаналітика: ти приходиш, і тебе 30–40 хвилин просто слухають. Люди виговорювалися, ми за ці 3 місяці дуже поріднилися. Це дуже важлива соціальна річ» [31].

Також в цьому році львів'янином С. Брамою поставлена вистава вербатім «Диплом» про сучасну українську систему освіти, в процесі створення якої він провів дослідження особливостей української вищої освіти. Як зазначають критики, у режисера вийшов документальний зріз покоління [18].

Значний внесок у розвиток документального театру в Україні вніс Театр переселенця, створений в 2015 році на базі Центру науки та мистецтва "DIYA" як авторський проєкт німецького режисера Г. Жено і драматургині Н. Ворожбит у співпраці з драматургом М. Курочкіним. Цей театральний колектив працював

над документальними проєктами, переважно працюючи з театром свідків – дійовими особами у їхніх виставах виступали реальні переселенці або люди, які проживали на Донбасі чи учасники війни. В своїх виставах Театр переселенців поєднував документалістику з арт-терапією, що за два роки існування театру змінило фокус проєктів на більш особисті і загальнолюдські проблеми. Театр став центром психологічної допомоги та адаптації для вимушених переселенців [18]. Найвідомішими проєктами театру стали вистави театру свідків: «Де Схід?» (2015) – історія переселенців з Донецька та Горловки, «Моя Миколаївка» (2015) – розповіді підлітків-свідків війни, «Полон» (2016) – відтворена по хвилинам розповідь А. Коваленко про російський полон, а також «Class Act: Схід – Захід» (2016) – проєкт Н.Ворожбит, в рамках якого діти зі сходу та заходу України писали п'єси, які професійні актори та режисери ставили на сцені.

В цьому ж році в Києві виник ще один український незалежний театр, який працював як документальний – PostPlayТеатр, створений драматургами Д. та Я.Гуменними з режисерами Г. Джикаєвою та А. Романовою. Сцена PostPlay стала майданчиком для незалежних колективів, сформувавши навколо себе спільноту театральних діячів. Колектив позиціонував себе як «критичний театр», метою якого було звертати увагу суспільства та влади на «незручні», гострі, часто болючі теми. У своїх виставах PostPlay порушували тему російсько-української війни, зокрема анексії Криму та війни на Донбасі, проблеми переселенців і меншин. Драматургічний матеріал був заснований на історіях реальних людей. Так моновистава «Ополченець» – сповідь жителя Донецька, який після Революції гідності підтримав сепаратистів, а потім був вимушений тікати з Донецька від проросійських бойовиків і шукати прихистку в Києві. Одна з актрис театру випадково зустріла цю людину в центрі Києва і записала розмову з ним на диктофон – спочатку таємно, потім за згодою. Саме ця розповідь лягла в основу документальної п'єси подружжя Я. та Д. Гуменних. Д. Гуменний зазначає, що PostPlay – один із небагатьох театрів, який створював вистави в напрямках документального і постдокументального театру в Україні, а головною

метою було бажання підштовхнути аудиторію до гострої суспільної дискусії [37].

Особисті історії учасників вистави в театральному просторі набували суспільного виміру (вистави за участі переселенців, учасників АТО, представників ЛГБТ+ спільноти). Відвертість учасників вистав, їх відвага, спонтанність та безпосередність руйнували шаблони звичного сприйняття глядачів. Як сказала під час дискусії одна з глядачок вистави театру свідків «Більше ніж жінка» (реж. Н. Ходорівська) у PostPlay театрі: «Це була навіть не вистава, а діалог» [31].

Також у 2015 році Національний театр імені І. Франка в Києві у співпраці з Міжнародною наркологічною організацією створив виставу вербатім «Останній вагон» на Камерній сцені, документальний матеріал якої заснований на п'ятих реальних історіях людей, які подолали наркотичну залежність та пройшли реабілітацію (Додаток 5).

Поступово документальний театр розширював територіальне поле своєї діяльності, завдяки процесу театральної децентралізації та створення театральних ініціатив в регіональних театрах. У 2016 році документальну виставу в стилістиці кіно-кабаре «Байки Сєвера» в Луганському обласному музично-драматичному театрі в Северодонецьку поставив А. Май. В основі вистави – історії акторів-переселенців з Луганська та Криму.

В тому ж році українською режисеркою Р. Саркісян та її польською колегою А. Блонською у співпраці з драматургами Д. Левицьким та Й. Віховською створена україно-польська вистава театру свідків «Мій дід копав, мій батько копав, а я не буду» (Додаток 5). Вистава займалася дослідженням пам'яті українського і польського народів через особисті історії. Вистава поєднала розказані зі сцени персональні історії акторів та акторок вистави, які також жартували на тему «правильної» колективної пам'яті, ділилися своїми спогадами з дитинства та страхами зі сцени [31]. Як зазначає режисерка вистави Р. Саркісян, «це була історія декомунізації колективної пам'яті, яка пов'язана з тим, що інститут національної пам'яті раптом почав диктувати, що треба пам'ятати».

Режисерка зазначає, що «це була спроба дослідити, що формує пам'ять і забуття, що формує ідентичність та яким чином те, що ми пам'ятаємо формує нас сьогодні» [35].

Цікавими є також проєкти П. Юрова «Кінець удавання» та П. Ар'є «Дух театру: операція “Екзорцизм”», створені в 2016 році як театр свідків. Вистава «Кінець удавання» займалася дослідженням рефлексій митців, які повернулися з європейських стажувань та розповідала про їхнє бажання і неможливість втілювати здобутий досвід в Україні. П. Ар'є в проєкті «Екзорцизм» досліджував дух Львівського драматичного театру Лесі Українки, поширюючи історії працівників театру.

В 2017 році в київському арт-центрі «Ізоляція» була показана вистава «ДПЮ» (допризова підготовка юнаків) – спільний проєкт харківського театру «Прекрасні квіти» та суспільної організації «Лінія згоди». Це була вистава – синтез театру документу та театру свідків, заснована на розповідях учасників АТО – військових та волонтерів, які грали цю виставу на рівних з акторами та ділились своїм досвідом. Драматургом вистави став Д. Левицький, а сама прем'єра відбулася на фестивалі Гогольfest (Додаток 5).

Постдокументальна вистава «Ресторан «Україна» про корупцію в Україні, створена драматургом Д. Левицьким на основі особистого досвіду актрис О.Черкашиної та Н. Хіжної в 2017 році, була спробою дослідити феномен корупції в Україні.

У Львові ж на сцені Театру Лесі Українки С. Бравою була створена документальна вистава «Осінь на Плутоні» про мешканців будинку літніх людей та їхні переживання [18].

В тому ж році режисеркою Т. Губрій під керівництвом С. Жиркова в київському театрі Актор була поставлена вистава вербатім «Кохані люди, які якось так говорять».

За два роки Т. Губрій в київському театрі Золоті ворота створила постдокументальну виставу «Жити в Києві» зі студентами курсу С. Жиркова і

К.Ромашенко. Вистава складалася з автентичних монологів мешканців Києва, а також прозових творів письменниці Т. Малярчук.

В 2019 році на сцені Театру драми і комедії на лівому березі (м. Київ) була поставлена документальна вистава «Клас» (Додаток 5), яка стала результатом колективної творчості акторів, драматурга П. Ар'є та режисера вистави С.Жиркова. Вистава була заснована на особистих історіях команди вистави та розповідала про шкільний булінг.

У 2020 році режисерка Т. Губрій і студенти створили ще одну спільну роботу – постдокументальну виставу «Мій номер. Бабин яр», засновану на листах, протоколах, записах щоденників – історіях свідків трагедії Бабиного яру і віршах М. Кіяновської.

Вже під час пандемії в 2020 році режисерка Р. Саркісян випустила постдокументальну виставу «Н-Effect» за мотивами «Гамлета» У. Шекспіра та «Гамлетмашина» Г. Мюллера як складову українсько-польсько-німецького проєкту «Синдром Гамлета» (Додаток 5). Через пандемію творцям вистави довелося відмовитися від прем'єри наживо і створити якісну відеOVERсію вистави. Вона розповідає історію чотирьох українців, які борються зі своїми спогадами про травму та війну, відмовляючись обожнювати «героя» так, як цього вимагає суспільство. Р. Саркісян разом з Й. Віховською досліджували спільне двох п'єс із війною на Донбасі [51].

Новий виток розвитку документального і постдокументального театру в українському театрі стався внаслідок російського повномасштабного вторгнення. Драматурги та режисери звертались до нього як до інструменту осмислення і переживання дійсності, як способу фіксації отриманого досвіду, а також як можливості висловлення на тему війни.

Протягом 2022 і 2023 років в Україні з'явилася велика кількість документальних вистав на тему війни, серед яких «Обличчя кольору війни» (реж. О. Гнатюк, створена на основі спогадів мешканців Маріуполя), «Маріупольська драма» (автор – О. Гаврош за розповідями акторів Маріупольського театру), «Кого чути у справі Бейліса» (реж. Д. Левицький, драм. Л. Берездецька, в основі

якої документи справи єврея М. Бейліса), «Genocide» (реж. І. Даніліна, за щоденниками свідків Голодомору 1932 – 1933рр.).

В березні 2022 року в новоствореному театрі Варта у Львові, колектив якого складався з релокованих з Харкова українських митців на чолі з А. Вусиком, відбулася прем'єра документального перформансу театру свідка «Перший день війни». Вистава створена на основі власного досвіду акторів вистави. Також в театрі Варта поставила свою постдокументальну виставу «Лютый» Н. Хіжна. У рамках співпраці з харківським театром Публіцист в театрі Варта з'явилася постдокументальна вистава К. Васюкова «Вона, війна» про жіночий досвід війни, в основі якої документальні матеріали, зібрані К. Васюковим і С. Мельник дистанційно та наживо записаний вербатім.

В жовтні 2022 року в Києві відбулася прем'єра документальної вистави режисера Є. Різніченко та драматургині К. Швець «Лишитись (не) можна...» про російську окупацію Херсону, створену на основі історій працівників Херсонського театру імені М. Куліша.

До документального та постдокументального театру неодноразово звертались українські митці закордоном. Метою закордонних проєктів українців стала важливість говорити про війну в Україні у вигляді культурної дипломатії. Створені вистави, перформанси та фестивалі об'єднували світ навколо підтримки України, збирали кошти на допомогу військовим та дозволяли європейським глядачам дізнатись більше про події російсько-української війни.

На фестивалі інституту Гете в екзилі, який відбувся в Берліні в вересні 2022 року, ЦСМ «Дах» В. Троїцького представив перформанс «Ніч в бомбосховищі» – концептуальну імерсивну вечірку з елементами документальності. Вистава відбувалась в форматі марафону концертів, діджей-сетів аж до ранку, які періодично переривалися сиренами повітряної тривоги. При цьому кожен раз, коли лунала сирена, глядачів просили спускатися в спеціальне приміщення майже без зв'язку та інтернету, в якому для перформансу облаштували бомбосховище. Сидіти там довелося на підлозі або подушках. В бомбосховищі перформанс продовжувався документальною складовою – глядачі мали

можливість послухати щоденникові записи українців з перших днів повномасштабного вторгнення українською та німецькими мовами. Метою вистави було передати український досвід війни та наблизити європейського глядача до нього [34; с. 222-232].

Знаковою подією 2022 року став спільний проєкт Київського театру драми і комедії на лівому березі та берлінського театру Schaubühne під керівництвом Т.Остермайєра – вистава про війну в Україні «Озброючись проти моря лих», створена режисером С. Жирковим і його командою (Додаток 5). Це перший випадок копродукції українського театру з Шаубюне, а також перша вистава українського режисера в репертуарі театру. В цій виставі задіяні двоє українських акторів – О. Стефан, Д. Олійник та один німецький – Х. Бюлов. Текст на основі свідчень акторів вистави написав український драматург П. Ар'є і шеф-драматургиня Шаубюне М. Заде. Постановка створена в форматі театру свідків, в якій актори говорили про власний досвід війни та розповідали історії своїх колег. Вистава складалася з ігрових та документальних епізодів, використовувались відеоматеріали з фронту, записані колегами.

В тому ж році виставу в рамках театру документу поставив С. Жирков з українськими акторами В. Біблів та Д. Олійником «Новини з минулого» в Мюнхенському театрі Münchner Kammerspiele (Додаток 5). У цій виставі документальна складова домінувала, режисер створив перформативний урок історії для європейського глядача. У виставі співставлялися події 1930–1940 років, які одночасно відбувалися в двох тоталітарних режимах – нацистському Третьому Рейху та комуністичному Радянському союзу. Постановка досліджувала минуле задля того, щоб зрозуміти та осмислити теперішні події. Вистава працювала з документальними матеріалами – хронологічною стрічкою новин, живими свідченнями акторів (в тому числі через відеопроєкцію архівних кадрів перших днів вторгнення).

Документально-біографічна вистава «Путінпроцес» була створена в листопаді 2022 року режисером А. Маєм у Theater der Keller в Кельні. Вистава

досліджувала вплив сучасної тоталітарної системи на суспільство і кожну людину окремо, незалежно від походження.

У 2023 році головна режисерка Театру на лівому березі Т. Трунова у спіправці з берлінським Deutsches Theater поставила постдокументальну виставу «Ha*1*t» («Зупинка»). Прем'єра відбулася в рамках фестивалю театрів Східної Європи «Radar Ost», в центрі фестивалю 2023 року була Україна. Вистава стала переосмисленням задуму до вистави «Гамлет», прем'єра якої не відбулася через повномасштабне вторгнення. Вистава використовувала як документальні матеріали – свідчення акторів вистави, так і художні – прозові тексти та вірші. Все це складалося в більше ніж рефлексію на тему не поставленої вистави, ця вистава – дослідження того, що відбулося з українцями (Додаток 5).

Аналіз показав, що протягом 2007–2023 року український документальний і постдокументальний театр активно розвивалися, пропонували нові теми та образи. В останні роки режисери все більше зверталися до можливостей постдокументального театру.

РОЗДІЛ 3. ДОСВІД РОБОТИ НАД ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОЮ ВИСТАВОЮ

3.1. Створення драматичної композиції

Сьогодні ведуться дискусії на тему, як театр має реагувати на війну та чи повинен створювати вистави про сьогодення [24; 38; 30]. Існують різні шляхи постановок вистав – можна обирати до постановки класичну драматургію, але через класичний текст говорити про те, що хвилює суспільство сьогодні, а можна йти іншим шляхом та створювати вистави безпосередньо про події, які відбуваються сьогодні: на основі сучасної драматургії, документів та свідчень.

Для мене як для режисера принципово, що театр і митці мають існувати в контакті з сьогоденням, бути провідниками реальності, відображати її в своїй творчості. Митці мають відчувати те, що відбувається навколо і що хвилює суспільство, відповідно ставити вистави, які резонують з часом, суспільством, творчим колективом. Особливо це важливо сьогодні, під час війни в нашій країні.

Коли я думав про те, який хочу створити проєкт в якості своєї магістерської роботи, то одразу зрозумів, що він має бути про війну в Україні. Для мене було важливо висловитись про події, які відбуваються навколо та відрефлексувати отриманий мною досвід. Я думав над тим, яким чином я можу це зробити. Знаходячись закордоном та не маючи власної команди, театру та бюджету на створення постановки, я почав продумувати формат, в якому я міг би працювати і в якому мені було би цікаво творити – такий, який не буде мене обмежувати. Вирішивши створювати свій проєкт онлайн, я не хотів робити читку п'єси по відеозв'язку, а створити онлайн-виставу. Також мені хотілося об'єднати в своєму проєкті митців, які живуть в різних українських містах та інших країнах.

Так народилася ідея проєкту «Моя війна і я» – багатосерійної постдокументальної онлайн-вистави про події перших трьох тижнів повномасштабного вторгнення, про емоційний стан людей цього періоду.

Тема вистави – це війна очима людей, які опинилися в епіцентрі подій. Історії кожного українця окремо зливаються в єдиний сюжет життя цього

періоду. У виставі відбувається спроба зафіксувати засобами мистецтва події перших тижнів вторгнення та осмислити їхній вплив на людей.

Вистава заснована на документальних та художніх текстах українських драматургів, української поезії та інтерв'ю з акторами, які відображають їх особистий досвід. Ідея постановки полягає в тому, що вона представляє нові реалії життя, з якими українці зіткнулися під час перших днів вторгнення. В один і той самий день люди перебували в різних умовах залежно від локації: хтось опинився в окупації, а хтось – в еміграції, хтось потрапив під обстріл, а хтось жив у бомбосховищі.

Вистава підкреслює унікальність досвіду кожної людини, при цьому наголошуючи на тому, що попри те, що всі українці різні, у нас є багато спільного і точно є те, що всіх нас об'єднує – ми боремося за нашу свободу та прагнемо найкращого майбутнього для нас та наших дітей.

Надзавдання вистави – об'єднання українців навколо спільних цінностей, спільного болю та спільної мети.

Ця вистава висвітлює і роль митців під час війни, які в своїх роботах не тільки торкаються цієї теми, але й осмислюють найважливіші проблеми, пов'язані з майбутнім людства.

Головною метою проєкту є автентичне відображення складного досвіду війни в Україні.

Робота над проєктом почалася з виникнення назви «Моя війна і я», яка відображає концепцію вистави – проєкт досліджує війну через різні історії людей. Така назва була обрана тому, що вона відображає не тільки змістовну складову, але й форму вистави. Кожен фрагмент представляє собою текст від першої особи, записаний у форматі відеощоденника людини, яка переживає війну. Для героїв вистави війна не є лише трагічним фоном чи запропонованими обставинами, війна є частиною цих історій, ще однією дійовою особою.

Для мене особливо важливо було підкреслити сприйняття війни як своєї власної, адже є реальність та події, які не дають забути, що ми живемо під час війни, в той же час є душевні переживання, які є відлунням того, що відбувається

за вікном. Саме тому перший епізод вистави починається з двох складових назви вистави: «Це моя війна», «І це я», які по черзі вимовляють актори. Саме з цих слів і народжується назва – «Моя війна і я».

Ще на початку роботи над проектом планувалося створити онлайн-виставу на основі двох документальних п'єс – О. Михайлова та П. Ар'є. Обидві п'єси написані в форматі щоденника на основі публікацій, які драматурги робили на своїх сторінках в Facebook протягом перших двох-трьох тижнів після повномасштабного вторгнення. П'єса О. Михайлова «41 день лютого» написана з точки зору мешканця Харкова, тоді ж як друга п'єса – «Щоденник виживання цивільного мешканця міста в умовах війни» (скорочена назва «Щоденник цивільного») П. Ар'є відображає події з погляду мешканця Києва. Ці п'єси описують перші тижні повномасштабного вторгнення, у них драматурги розповідають про події навколо них, діляться своїми думками та намагаються осмислити те, що відбувається з ними.

Згодом ще на етапі формування задуму з'явилася ідея додати до документальних текстів українську поезію, а також інтерв'ю з митцями. Такий вибір зумовлений тим, що вірші та інтерв'ю стали б у виставі художніми прошарками, які додають глибини та повніше розкривають тему. Вірші, які були використані дозволили краще виразити психологічний стан героїв.

Інтерв'ю мали б представляти собою нарізку відповідей акторів на одне з восьми питань, підготовлених для проекту. Ці питання стосувалися особистого досвіду війни акторів та були направлені на емоційне осмислення подій. Актори мали б розповісти про те, чи збирали тривожну валізу, за чим найбільше сумують зі свого довоєнного життя, поділитися найстрашнішими моментами за час війни і як вони змінилися після пережитого, про що мріють зараз і що найперше зроблять після перемоги України. За допомогою цих інтерв'ю я хотів отримати реальні свідчення реальних людей, фіксацію власного досвіду акторів через пряму мову. Тоді через синтез документального та художнього вистава з документальної переросла в постдокументальну, а сам проєкт природнім чином масштабувався.

З цього моменту я почав створення драматичної композиції майбутньої вистави, працюючи над її структурою. Ця робота нагадувала збір пазлів: на початку роботи з визначеної структури майбутньої вистави були п'єси О.Михайлова та П. Ар'є, які описували кожен день повномасштабного вторгнення.

Мені було важливо подивитись, що ще було написано українськими драматургами про війну. Саме тому я вирішив познайомитись з іншими текстами, написаними після початку повномасштабного вторгнення. Цей матеріал потенційно міг би стати частиною вистави.

Саме тоді мною було сформульовано концепцію вистави: якщо я раніше хотів зупинитися на двох п'єсах, поезії та інтерв'ю, то після ознайомлення з новим драматургічним матеріалом, я побачив можливість відобразити цей матеріал у всій його повноті у своїй виставі. Тобто від презентації я прийшов до репрезентації досвіду війни. Наповнення постановки великою кількістю текстів було важливо задля того, щоб створена картина досвіду українців під час війни була максимально широкою та глибокою, щоб в проєкті зібралися історії максимально різних людей та в різних обставинах.

В результаті було відібрано потенційний для включення в композицію вистави драматургічний матеріал. Окрім п'єс О. Михайлова та П. Ар'є, які повністю увійшли до вистави, були також обрані уривки з п'єс «Словник емоцій воєнного часу» О. Астасьєвої, «Космонавти» І. Бесчетнової, «Синдром вцілілого» А. Бондаренка, «Як не стати кацапом» О. Гриценко, «24 години 24 лютого» Н. Захоженко, «How are you» В. Карабаня. Всього у драматичну композицію були включені сто п'ятнадцять прозових текстів, серед яких, за нестачею фрагментів на конкретні теми, деякі були написані власноруч.

Підбираючи для вистави українську поезію – класичну та сучасну, я віддавав перевагу поезії про війну або (не)про війну – тобто таку, в якій не говориться прямо про війну, але в якій є її відголоски, як, наприклад, в класичній поезії В. Стуса. Його вірші з екзистенційними мотивами допомагають розкрити тему проєкту іншою художньою мовою. Серед української поезії було обрано

тридцять віршів: К. Бабкіної, А. Дроня, Ю. Іздрика, С. Жадана, Н. Крат, Г. Крук, Д. Лазуткіна, М. Нікітюк, М. Савки, В. Симоценка, В. Стуса.

Всі ці драматургічні (документальні та художні), поетичні тексти та блоки інтерв'ю було необхідно зібрати в драматичну композицію, знайшовши в ній всім матеріалам не випадкове місце – склавши окремі тексти в єдину історію.

Таким чином було створено п'ять драматургічних ліній. Протягом роботи над композицією, деякі тексти скорочувались або видалялись, але більша частина увійшла до фінальної версії. Сама ж композиція вибудовувалась як за хронологією подій – всі фрагменти були датовані одним із днів перших тижнів повномасштабного вторгнення, так і за тематикою, підпорядковуючись архітектониці та іншим законам драматургії, такі як закон контрасту, конфліктів та художнього римування. Велика увага приділялася темпоритму майбутньої вистави ще на етапі роботи над драматичною композицією постановки. Було зрозуміло, що як в реальному житті, деякі дні були більш насиченими подіями та пролітали майже миттєво – особливо в перші дні вторгнення, тоді як деякі тягнулися за відчуттям майже нескінченно. Саме за цим принципом розподілялись тексти у виставі – чим більше подій відбувалося за сюжетом в цей день, тим більше людей записували свою реакцію на них.

Протягом першого етапу роботи над проєктом «Моя війна і я» – створення задуму та драматичної композиції, проєкт розрісся та масштабувався. Незважаючи на задуманий великий об'єм, проєкт розглядається як багаточасова вистава, яка для зручності перегляду буде поділена на епізоди.

3.2. Втілення задуму постановки онлайн-вистави «Моя війна і я»

Після того, як драматична композиція майбутньої постдокументальної онлайн-вистави була створена, робота над проєктом перейшла до наступного етапу – пошук та підбір акторів, а також робота з ними.

Насамперед, потрібно було визначитись, з якими акторами працювати, а також розподілити фрагменти текстів між ними. Великий обсяг матеріалу та

концепція проєкту з репрезентації досвіду війни диктували необхідність залучення великої кількості людей: як студентів, так і професійних акторів. Також мені було цікаво об'єднати в одному проєкті митців, з ким я вже працював разом, так і тих, з ким давно хотів створити спільну виставу.

Також я визначив, що українську поезію читатимуть відомі українські актори – так в проєкті з'явилися Р. Жиров, Р. Зюбіна, О. Крилова, К. Лукаш, О. Стефан, О. Стеценко, М. Струннікова, С. Пасічник (додаток 6), а також О. Кравчук та Б. Кривець, які вдвох читатимуть один і той самий вірш наприкінці вистави. Це режисерське рішення символізує те, що ці два актори грають одну й ту саму людину, тільки в різному віці. Таке саме рішення є і серед акторок – один із віршів читають разом М. Струннікова та Є. Різніченко.

Дещо інша ситуація склалася з акторами, які працювали з драматичними лініями О. Михайлова та П. Ар'є – харківською та київською історіями. За задумом, актори цих ліній між собою не перетинались та не з'являлись в інших лініях, окрім інтерв'ю. Так само, як обидві п'єси написані від першої особи, так і актори готували фрагменти з них від першої особи. Причому за режисерським задумом, ці фрагменти записувало одразу декілька акторів. Таким чином, від імені однієї особи говорять одразу декілька людей. Це пояснюється тим, що всі вони – різні люди, різні персонажі, люди різної статі, різного віку, різного соціального статусу, які опинились в схожих обставинах війни, які відчують схожі емоції, хоча проживають всі ці ситуації по-різному. Тобто історія однієї людини з тексту п'єси стала історією різних людей в схожих обставинах у виставі. Хоча при цьому глядач може самотійно інтерпретувати цей режисерський хід та відповісти собі на питання, чи він бачить одну дійову особу, яку грають декілька акторів або різних персонажів.

В іншій драматургічній лінії з текстами О. Астасьєвої, І. Бесчетнової, А. Бондаренка, О. Гриценко, Н. Захоженко, В. Карабаня деякі актори записували по декілька текстів і створювали одного персонажа, фіксуючи зміну зовнішніх обставин та внутрішню трансформацію персонажа-людини протягом перших трьох тижнів повномасштабного вторгнення.

Тексти П. Ар'є у виставі за задумом звучать в перекладі англійською мовою – цей художній прийом працює як на створення іншої перспективи, так і для залучення іноземної аудиторії до перегляду. Відповідно були потрібні актори, які мають високий рівень володіння англійською для запису цих фрагментів.

Головним викликом на етапі підбору акторів та розподілу текстів було те, що цей вибір не міг бути випадковим. Якщо актор записував декілька фрагментів, то всі вони мали логічно поєднуватись в єдину історію персонажа. Між деякими фрагментами, які записував один актор за сюжетом, проходило декілька днів або декілька тижнів.

Враховуючи дистанційний формат проєкту, передбачалося, що робота з акторами також відбуватиметься дистанційно: актори отримуватимуть текст як матеріал до роботи, а також вказівки режисера щодо запису відео, обговорюватимуть всі деталі через месенджери та по відеозв'язку, після чого самостійно записуватимуть відео і надсилатимуть режисеру.

Процес підбору акторів відбувався з початком запису відеоматеріалів – записували одразу всі лінії, окрім інтерв'ю. Дехто з акторів одразу надсилав фінальний варіант відео, з іншими акторами ми разом підбирали локацію та узгоджували природу існування, робили різні спроби та вже тоді записували фінальний варіант. Бували випадки, коли актори не могли долучитися до проєкту – тоді доводилося швидко шукати їм заміну, наново розподіляти тексти та вибудовувати драматичні лінії. Коли всі відео були зібрані, було підраховано загальну кількість акторів – в проєкті взяло участь сто акторів та акторок.

Відеофрагменти записали не лише професійні актори – А. Вусик, А. Глазунова, А. Зайцева, Д. Зенкін, Д. Олійник, Д. Петров, Д. Творонович, Є.Цілик, І. Волошина, І. Кобзар, О. Коваль, К. Кистень, М. Клімова, Л. Кривець, Ю.Лінник, Ю. Навроцька, М. Панченко, В. Салій, М. Світ, В. Святаш, Н.Цимбал, Б. Чернявський, та ін., але і студенти – А. Гусак, О. Грідасов, Я. Казанцева, В.Науменко, Я. Семьонов, Є. Прасолова, Ю. Хамхіл та ін.

Серед акторів є і випускники та студенти Майстерні 55: Є. Барлет, А. Ванєєв, Н. Денисова, В. Діденко, Д. Дочія, В. Єрмоленко, Д. Ждан, С. Зінченко. А. Коновальчук, К. Кравченко, А. Кудін, Є. Моргун, Д. Обедников, О. Олар, І. Островська, М. Панченко, Н. Петросян, О. Плехун, М. Сергєєва, В. Слюсар, У. Федак, В. Шевцова.

Спосіб існування акторів – природний. За сюжетом вони самостійно записують свої відеощоденники для того, щоб опублікувати відео в соцмережах, надіслати родичам та друзям, або просто зафіксувати історичні події. Актори говорять на камеру та можуть напряду спілкуватися з глядачем.

Відео для вистави створювались в різних місцях – більшість акторів записали відеощоденники, сидячи на стільці в своїх кімнатах, що передбачається форматом відеощоденника. Серед інших локацій зйомки велися також на вулиці, в парку, на сходовій клітці, біля під'їзду, біля бомбосховища та всередині нього, в метро, у ліжку, у ванній, в коридорі, на балконі, на кухні, в автівці, в театрі, а також на фронті.

Актори вистави записували відео з різних міст України та закордоном, в різний час доби – вранці, вдень, ввечері та вночі. Відповідно, світло в кадрі природне або кімнатне – часом це загальне світло, часом торшер або настільна лампа, часом – свічка чи повна відсутність світла. Все це сприяє справжній репрезентації в проєкті, адже окрім різновікових акторів, відео записані в різних локаціях та з різним освітленням. Це робить кожний фрагмент унікальним та неповторним, що в свою чергу створює цікавість і інтригу для глядача.

Костюми – звичайний побутовий одяг з гардеробу акторів. При виборі костюму для запису відео важливо було враховувати запропоновані обставини та пору року – зима та рання весна.

Реквізиту в виставі майже немає – це було свідоме рішення, яке зумовлене природою існування та важливістю концентрації уваги глядача на акторі, щоб актори не могли сховатися за реквізит. Також деякими акторами, які записували вірші використовувались листочки з текстом для створення ілюзії штучності –

вони говорять не власним текстом, а віршами поетів. Саме тому вони можуть не дивитися в камеру і читати з листа.

Коли майже всі відео були записані, я почав роботу над записом інтерв'ю з акторами – елементом театру свідків у виставі. Кожному актору та акторці пропонувалося відповісти на питання та розповісти про їхній досвід війни. Усі інтерв'ю записувались дистанційно за допомогою відеозв'язку (Додаток 6).

На наступному етапі розпочався монтаж. Спочатку робота йшла з записаними інтерв'ю, які монтувалися окремими блоками – всього їх було вісім, по кількості питань. Необхідно було скоротити записаний матеріал та встановити послідовність відповідей. Для цього була придумана логіка монтажу: усі відповіді розділені на окремі підблоки – теми, визначалася спочатку послідовність підблоків, а згодом – послідовність відповідей в них.

Коли були підготовлені попередні версії лінії інтерв'ю, розпочався монтаж епізодів. Метою було розділити готовий матеріал на десять частин так, щоб кожна з частин була самодостатньою, але й неодмінно складалася в ціле. Послідовність всіх ліній, окрім віршів була визначена ще на етапі створення драматичної композиції. З віршами можна було експериментувати та переміщати їх, міняти послідовність, відповідно до художнього задуму. Інтерв'ю ж були розподілені між всіма епізодами так, щоб в кожному з них, окрім двох, була частина з прямою мовою акторів та акторок. Поступово межі епізодів ставали більш окресленими, з'являлися перші чорнові версії епізодів, затверджувалася остаточна послідовність.

На цьому етапі почалася робота з звуковим рядом та музикою в виставі. Саме тоді, коли були готові чорнові версії епізодів, можна було визначити, яка музика і де має бути використана. В аудіоряді вистави з доданих звуків є лише віддаленні вибухи. Щодо музичної складової, то головною темою вистави є «Червона калина» (композитор С. Чарнецький) в аранжуванні актора проєкту М.Авксентьева. Також у виставі використовується пісня «Серце» М. Чуприненко – це лірична тема вистави: пісня звучить наприкінці першого епізоду та в фінальних титрах, також у виставі використовується інструментальна версія без

вокалу. В фіналі вистави у десятому епізоді звучить пісня «Діти» гурту «Жадан і собаки» за авторства С. Жадана та Є. Турчинова.

На останньому етапі у виставу додавалися відкриваючі та фінальні титри, а також субтитри.

Починається вистава зі звуку повітряної тривоги та зачину, в якому актори та акторки одне за одним запитують «як ти?» – найпоширеніше запитання перших тижнів вторгнення (Додаток 6). Перший епізод закінчується віршем-молитвою В. Стуса «Господи, гніву пречистого» у виконанні С. Пасічника та відеорядом документальних кадрів війни, змонтованих з відкритих архівів під пісню М.Чуприненко «Серце».

Наприкінці десятого – останнього епізоду відбувається певний стрибок у часі та зміна природи існування – відчувається деяке відчуження від подій війни. Ніби вже пройшов час, який дає можливість подивитися на події, що відбулися зі сторони та осмислити їх. Саме тому три з чотирьох відео записані на природі серед зелені, що дає зрозуміти глядачу, що ці відеощоденники датовані не початком квітня 2022 року. Останні відео підсумовують сказане і побачене протягом попередніх епізодів.

Вистава завершується єдиним діалогом, який складається з двох монологів – віршів Н. Крат. Акторка О. Крилова читає вірш-визнання в коханні, який закінчується словами «Хоч трішки поживемо. До наступної війни», а її чоловік – актор О. Кравчук ніби їй відповідає віршем, який завершується словами «а війни не буде ще років сто». Цю думку підкреслює інший виконавець цього вірша – Б.Кривець у військовій формі. На завершення показуються документальні кадри повернення українських військових додому та возз'єднання родин, а також відео величі української природи, що символізує перемогу України та щасливе майбутнє життя, які на нас чекають. Вистава увінчується оптимістичним та життєствердним фіналом, відкидаючи сумніви в перемозі та мирному житті.

Таким чином, ми розкрили процес втілення режисерського задуму в проєкті «Моя війна і я».

ВИСНОВКИ

Аналіз показав, що існує багато поглядів на документальний і постдокументальний театр, навколо термінології дослідниками ведуться дискусії, що призводить до того, що досі немає чітких визначень цих явищ. Проаналізувавши існуючі погляди, були запропоновані власні визначення документального театру, театру вербатім, театру свідків та постдокументального театру.

На нашу думку, документальний театр – це вид театру, вистави якого спираються на факти, використовують автентичні документи та розповіді свідків, які не піддаються редактурі та змінам. Документальний театр звертається до актуальних тем і проблем, загострюючи на них увагу суспільства.

Театр вербатім ми вважаємо різновидом документального театру, в якому головним є текст дослівно записаної мови реальних людей, який збирається і потім автентично відтворюється на сцені.

Театр свідків, на нашу думку, – це різновид документального театру, в якому акторами є свідки, які розповідають про свій власний досвід.

Постдокументальний театр за нашим визначенням – це вид театру, що виник під впливом постдраматичного театру та відокремився від документального, це театр, в якому документи та історичні джерела можуть поєднуватись з художньою літературою, поезією та драматургією.

В ході дослідження ми з'ясували, що документальний театр виник в Німеччині у 1920-х роках як реакція на наслідки Першої світової війни та поширення нацистських ідей. Німецька документальна традиція заснована передусім на політичному театрі та театрах-кабаре. Театральні експерименти Е.Піскатора з використанням документів у виставах вважаються зародженням документального театру. У 1950–1970-х роках документальний театр працював з документальними свідченнями військових злочинів Другої світової війни та їх наслідками. У той період драматургом П. Вайсом було створена теорія документального театру та описані його потенційні джерела. Іншим центром

документалістики стала Велика Британія, документальна традиція якої має соціальну складову. У 1980-х роках лондонський театр Ройял Корт створив кілька вистав, внаслідок чого виникнув театр вербатім як різновид документального театру. Третя хвиля документального театру виникла як реакція на нові військові конфлікти у світі протягом 1980-1990-х років. Четвертий етап розвитку документального театру пов'язаний з розпадом Радянського Союзу і закінченням Холодної війни, а згодом новими військовими конфліктами в світі, почався з кінця 1990-х років і триває по сьогоднішній день. В цей період виникає таке явище як постдраматичний театр і як наслідок – постдокументальний театр.

На основі описаних вистав нами було встановлено, що сьогодні документальний і постдокументальний театр – складова світового театрального процесу. Митці реагують на сучасні виклики та кризи, використовуючи можливості документального і постдокументального театру, змінюючи підходи та формати, знаходячи нові засоби виразності та досліджуючі складні теми. Сучасні експерименти в області документального і постдокументального театру продовжують розмивати межі між видами мистецтва та досліджувати різницю між реальністю і репрезентативним осмисленням цієї реальності, вибудовують прямий діалог з глядачем та надають голос соціально-незахищеним верствам населення. Документальний і постдокументальний театр говорять на раніше не прийнятні теми: расизм, ксенофобія, гомофобія, політика, релігія, ідентичність, еміграція, нерівність, історичні травми, фемінізм, психологічні стани, сексуальність, еротика. Завдяки цьому цей вид театру знаходиться в постійному русі та трансформації.

Сучасний постдокументальний театр, порівняно з документальним, має привілей суб'єктності над необхідністю бути об'єктивно-універсальним та може мати сумнів щодо отриманих фактів, що особливо важливо в епоху, коли цифрова та фізична реальності стикаються. Особливості розвитку постдокументального театру дають більше свободи дій у художній інтерпретації реальності та відходять від початкової концепції митця як морального арбітра.

Також нами було розглянуто особливості розвитку документального і постдокументального театру України та описані вистави сучасного документального і постдокументального театру, створені українськими режисерами. Аналіз показав, що документалістика в Україні була складовою українського авангарду, а українська традиція документального театру бере свої початки в творчості режисера Л. Курбаса, який використовував у своїх виставах документальні матеріали. Внаслідок радянського терору документальний театр зник як явище і відродився лише в середині 2000-х років у незалежній Україні, все ще як складова російської культурної експансії. Протягом всього періоду розвитку особливий інтерес документальний театр, окрім соціальної спрямованості, мав до історичних та політичних подій. Через документальний театр висвітлювались значущі суспільно-політичні події, а також події Помаранчової революції, Революції гідності, початку російської агресії проти України та повномасштабного вторгнення.

Перші українські театральні експерименти в напрямку документального театру датовані 2007–2013 роками. В цей період активно ставилися вистави театру вербатім, які створювались як незалежні проєкти в рамках фестивального руху в Києві та Харкові.

З 2014–2015 років почалася нова хвиля українського документального театру внаслідок Революції гідності та російської агресії, створюються перші документальні незалежні театри, документальні вистави з'являються на сценах державних, зокрема національних театрів. Новим центром документального театру стає Львів, з'являються перші вистави в регіональних театрах та перші вистави, створені в копродукції з німецькими та польськими колективами. Найпоширенішим напрямом документального театру став театр свідків, який працював з переселенцями та свідками війни на Донбасі, а також національними та сексуальними меншинами. Документальні вистави звертали увагу суспільства та влади на «незручні», гострі, часто болючі теми, підштовхуючи суспільно до дискусії. Саме в цей період починають з'являтися постдокументальні вистави та відокремлюється постдокументальний театр як явище на українській сцені.

Новий виток розвитку документального і постдокументального театру стався у 2022 році як наслідок нового етапу російсько-української війни - повномасштабного вторгнення. До інструментів документального і постдокументального театру звертались задля осмислення і переживання дійсності, способу фіксації отриманого досвіду, а також як можливості висловлення на тему війни. Протягом 2022-2023 років українськими митцями в Україні та закордоном створюється велика кількість вистав-документів, вербатимів та вистав театру свідків, а також постдокументальних вистав. Українські митці займалися культурною дипломатією, використовуючи можливості говорити про війну в Україні через вистави, перформанси та фестивалі задля підтримки України та збору коштів на допомогу військовим. Переважна більшість цих вистав – документальні та постдокументальні.

Режисери продовжують створювати вистави в усіх напрямках документального і постдокументального театру, досліджуючі документальні свідчення, збираючи інтерв'ю та синтезуючи документи з художніми творами, шукаючи нові форми та способи виразності, обмінюючись досвідом з європейськими колегами та передовими театрами світу.

В рамках дослідження було написано драматичну композицію онлайн-вистави «Моя війна і я» та створено задум. Протягом першого етапу роботи над проєктом, задум розрісся та масштабувався. Незважаючи на задуманий великий об'єм, проєкт розглядається як багаточасова вистава, яка для зручності перегляду буде поділена на епізоди.

Також в рамках дослідження було описано процес практичного втілення режисерського задуму онлайн-вистави: роботу з акторами, створення візуально-сценографічного рішення – роботу з локаціями, костюмами, реквізитом, світлом, роботу з музично-шумовим оформленням постановки та монтажем створених відеоматеріалів.

Онлайн-вистава «Моя війна» створена як постдокументальна постановка, яка синтезує документальні джерела з художніми та інтерв'ю.

Як бачимо, постдокументальний театр змінюється і актуалізується під впливом часу і подій у світі. Такий підхід до створення вистав, який пропонує постдокументальний театр, на наш погляд, продовжуватиме свій активний розвиток та залишатиметься цікавим як для режисерів, так і для глядачів, адже в своїй основі постдокументальний театр дає велику свободу творчості постановникам, не обмежує виявлення їх власної позиції, дозволяє експериментувати, втілювати оригінальні задуми та створювати несхожі одна на одну вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апчел О.А. «Нова драма» – головне джерело матеріалу сучасного документального театру. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2011 р. Харків, 2011. С. 141-147.
2. Апчел О.А. Використання елементів документального театру на шляху до формування соціальної самоідентифікації. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. Харків, 2012. С. 229-237.
3. Апчел О.А. Вплив сучасної процесуальної художньої культури на принципи документального театру. *Teoretyczne i praktyczne innowacje naukowe: zb. raportów naukowych*, 29.01.2013–31.01.2013. Kraków, 2013. Część 1. С. 66–68.
4. Апчел О.А. Документальний театр у контексті сучасної культури: дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 273 с.
5. Апчел О.А. Документальний театр у сучасній експериментальній театральній режисурі. *Rozwój nauk humanistycznych: materiały Miedzynar. Nauk.-Praktyczn. Konf.*, 27.02.2012–29.02.2012. Poznań, 2012. Część 1. С. 59-61.
6. Апчел О.А. Документальний театр у театральній культурі пострдянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2011. Вип. 33. С. 213-222.
7. Апчел О.А. Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18 (1). С. 199-204. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2012_18\(1\)_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2012_18(1)_45).
8. Апчел О.А. Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту : у 2 т. Рівне, 2012. Вип. 18, т. 1. С. 199-204.

9. Апчел О.А. Документальність у театрі як пошук нової мови спілкування з глядачем у сучасній експериментальній режисурі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2009 р. : до 80-річчя Харків. держ. акад. культури. Харків, 2009. С. 191.
10. Апчел О.А. Міждисциплінарний характер дослідження документального театру як явища сучасної культури. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. Київ, 2013. Вип. 9. С. 123–131.
11. Апчел О.А. Особливості тем і художні принципи документального театру. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтвознавство*: [зб. наук. пр.]. М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2011. № 4. С. 178–182.
12. Апчел О.А. Передумови і виникнення радянського документального театру у ХХ ст. *Культура України* : зб. наук. пр. М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 37. С. 203–214.
13. Апчел О.А. Перші прояви документального театру у творчості Ервіна Піскатора. *Сучасна освіта і наука в Україні : традиції та інновації* : матеріали XI Всеукр. наук.-практ. заоч. конф. (м. Харків, 27–29 жовт. 2011 р.) / Всеукр. громад. об-ня «Нова освіта», Наук.-учб. центр приклад. інформатики НАН України. Харків, 2011. С. 68–70.
14. Апчел О.А. Посткласичні тенденції взаємодії культури, соціуму та мистецтва на прикладі документального театру. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р.: М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2013. С. 9–10.
15. Апчел О.А. Трансформація художніх принципів класичного театру в експериментах сучасного документального театру. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 квіт. 2013 р. / М-во освіти і науки України,

- М-во культури України, Ін-т інновац. технологій і змісту освіти, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2013. Ч. 2. С. 55–59.
16. Бондаренко А. Щоденники Майдану від української нової драми. *Варіанти*. URL: <https://varianty.lviv.ua/23253-shchodennyky-maidanu-vid-ukrainskoi-novoi-dramy>
 17. Гладка К. Місто на Ч. *Teatre*. URL: <https://teatre.com.ua/review/misto-nach-teatralno-dokumentalnyj-eksperyment/>
 18. Головненко А. Коли документ і мистецтво єдині. *Український тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/koly-dokument-i-mystetstvo-iedyni/>
 19. Данильян О.Г., Дзьобань О.П. Методологія наукових досліджень.: підручник. Харків : Право, 2019. 368 с.
 20. Джикаєва Г. У чому особливість документального театру і як створюються вистави на основі реальних подій. *Суспільне Культура*. URL: <https://youtu.be/R6FVesmStn4>
 21. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. К. : Фенікс, 2012. 800 с.
 22. Козлова К. Інтерв'ю від 17.10.2023 (архів автора). Відео в Zoom.
 23. Косодій А. Лекція «Описуючи війну: документальний театр та його методи роботи у 2022-му». *Харківська резиденція «Слово»*. URL: https://youtu.be/8KcBOh9_bWU
 24. Костинюк Л. Роль театрального мистецтва у часі війни. *ZBRUC*. URL: <https://zbruc.eu/node/115133>
 25. Курбас Л. Філософія театру; упорядн. М. Лабінський; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
 26. Лісовський В. Інтерв'ю Анастасії Герасимової від 30.07.2017. *Інтерв'ю з України*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/07/30/vsevolod-lisovskyi/>
 27. Май А. Документальний театр. Практика з текстом. Практика з простором. *Українська нова драма*. URL: <https://youtu.be/VnbaooECLYI>
 28. Май А. Інтерв'ю від 08.09.2023 (архів автора). Відео в Zoom.

29. Мигашко Л. Міцний перформанс. Документальний театр. *OpenTheatre*. URL: https://youtu.be/sM_sDYdr7k8
30. Олексюк С. Українська театральна дипломатія у час війни: що ми втрачаємо і як цьому запобігти. *Критика*. 2023. №9–10. С. 22–25.
31. Олійник Є. Космос документального. *ВеликаІдея*. URL: <https://biggggidea.com/practices/kosmos-dokumentalnogo/>
32. Паві П. Словник театру; пер. М. Якубняк; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв. Кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів.: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
33. Садовський Р. Можливості документального театру при створенні сучасного арт-проєкту. *Modern Movement of Science: Proceedings of the 15th International Scientific and Practical Internet Conference*, October 19-20, 2023. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, С. 460-461.
34. Садовський Р. Український театр у Берліні під час повномасштабної фази російсько-української війни. *Матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. Збірка друга (2018–2023)*. До десятиріччя проведення конференції / уклад. Ю. Щукіна; ред. У. Крук. Харків: Колегіум, 2023. С. 222-232.
35. Саркісян Р. Лекція «(Пост)документальний театр в роботі з травматичним досвідом». *Teatr Nafta*. URL: <https://youtu.be/kqSXM34eyw>
36. Слободяник Д. Щоденники Майдану: невідкладна рефлексія. *LB.UA*. URL: https://lb.ua/culture/2014/12/01/287804_dnevniki_maydana_neotlozhnaya.html
37. Федорина В. Інтерв'ю «Ден Гуменний: Коли приходить мистецтво, жах відходить». *KyivDaily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/den-gumennyj/>
38. Чужинова І. Ростислав Держипільський: «Театру потрібно думати над тим, як працювати з травмованим суспільством». *PostImpreza*. URL: <https://postimpreza.org/talsk/rostyslav-derzhypilskyi>
39. Barton B. Das Dokumentartheater. *Sammlung Metzler*. Nr. 232. Metzler, Stuttgart, 1987. 160 p.

40. Bean A. The Free Southern Theater: Mythology and the Moving Between Movements. *Restaging the Sixties: Radical Theatres and Their Legacies*, edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, University of Michigan, 2006. 462 p.
41. Birgfeld J. Ulrike Garde, Meg Mumford (Hrsg.): Rimini Protokoll Close Up: Lektüren. Wehrhahn-Verlag, Hannover, 2015. 320 p.
42. Blumer A. Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1977. 388 p.
43. Breuer I. Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht. *Kölner Germanistische Studien. Neue Folge*, Bd. 5. Böhlau, Köln u. a. 2004. 518 p.
44. Brown P. Verbatim Theatre: The Art of Authenticity. Currency Press, Sydney, 2010. 142 p.
45. Cantrell T. Acting in Documentary Theatre. Palgrave Macmillan, New York, 2013. 278 p.
46. Carlson M. Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. URL: https://www.academia.edu/49466020/Postdramatic_Theatre_and_Postdramatic_Performance?email_work_card=view-paper
47. Carol M. Our Reflection Talks Back. *American Theatre Magazine*. August 22, 2017. 16 p.
48. Carol M. Theatre of the Real. Palgrave Macmillan, London, 2013. 211 p.
49. Chambers C. Unity Theatre and the Embrace of the Real. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, edited by Alison Forsyth and Chris Megson, Palgrave MacMillan, London, 2011. 272 p.
50. Collins-Hughes L. The play's the thing: the dramatic and narrative appeal of documentary theater. *Nieman Reports*, Summer 2015. 8 p.
51. Creaton-Barber G. H-Effect. Close Strangers Festival 2021. URL: <https://playstosee.com/h-effect/>
52. Dennis K. The Companion to Theatre and Performance. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199574193.001.0001/acref-9780199574193>.

53. Ethnodrama: An anthology of reality theatre. / Saldaña, J. (ed.). Langham, MD: Rowman Altamira, 2005. 216 p.
54. Favorini A. Voicings: Ten Plays from the Documentary Theatre. Ecco Press, New York, 1995. 376 p.
55. Filewod A. Collective encounters: documentary theatre in English Canada. University of Toronto Press, Toronto, 1987. 214 p.
56. Filewod A. The Documentary Body : From Theatre Workshop to Banner Theatre. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* / eds. Alison Forsyth, Chris Megson. Palgrave Macmillan, London, 2009. 289 p.
57. Fisher G. Jump up to: Dawson. Documentary Theatre in the United States: *An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Bloomsbury, London, 1999, 272 p.
58. Forsyth A., Megson C. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, New York, 2019. 359 p.
59. Hammond W., Steward D. Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre. William Hammond. London, 2009. 432 p.
60. Hanuschek S. Ich nenne das Wahrheitsfindung. Heinar Kipphardts Dramen und ein Konzept des Dokumentartheaters als Historiographie. Aisthesis, Bielefeld 1993. 380 p.
61. Innes C.D. Erwin Piscator's Political Theatre: *The Development of Modern German Drama*. Cambridge University Press, 1972. 260 p.
62. Irmer T. A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *Volume 50, Number 3 (T 191), Fall 2006*. The MIT Press, Cambridge. 120 p.
63. Janhsen A. Rimini Protokoll. *Neue Kunst als Katalysator*, Reimer Verlag. Berlin, 2012. 236 p.
64. Jato M. Testimony and Film. *The Palgrave Handbook of Testimony and Culture*. / ed. S. Jones, R. Woods. Basel: Springer International Publishing AG, 2023. 630 p.
65. Jeffers A. Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities. Palgrave MacMillan, London, 2012. 210 p.

66. Kerz L. Brecht and Piscator. *Educational Theatre Journal*. Vol. 20, No. 3 Oct., 1968. 7 p.
67. Klaus H. Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Niemeyer, Tübingen, 1976. 165 p.
68. Lehmann H-T. Postdramatic Theatre. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006. 255 p.
69. Luk Perceval Info. Work. Front. URL: <https://lukperceval.info/work/front/>
70. Mason G. Documentary Drama from the Revue to the Tribunal. *Modern Drama*. No. 20 (3). Brill Rodopi, Leiden-Boston, 1977. 290 p.
71. Mazurek H. Postmodernizm i jego antycypacje. Red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz. Kraków, 2007. 264 p.
72. Merhi M. Staging "the Document" at the Avignon Festival. URL: <https://howlround.com/staging-document-avignon-festival>
73. Miller N. Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. *Münchner Germanistische Beiträge. Band 30*. Wilhelm Fink, München 1982. 373 p.
74. Nadler P. Liberty Censored: Black Living Newspapers of the Federal Theatre Project. *African American Review*. 1995. No. 29 (4). 645 p.
75. Paget D. The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, edited by Alison Forsyth and Chris Megson, Palgrave MacMillan, London, 2011. 270 p.
76. Parenteau A. How Do You Solve a Problem Like Documentary Theatre? *American Theatre Magazine*. August 22, 2017. 11 p.
77. Pawłowski R. Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą. *Rozmowa Piotra Wyszomirskiego z Romanem Pawłowskim*. „Pomorze kultury”, 2013. URL: <https://teatr.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-ktory-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma/>
78. Piscator E. The Political Theatre. Methuen Drama, Berlin, 1980. 384 p.
79. Teatr dokumentalny. *Instytut Grotowskiego*. URL: <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/teatr-dokumentalny/>
80. Thalia Theater. URL: <https://www.thalia-theater.de/en>

81. Thomas I. Jump up to. A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *TDR The Drama Review*. 2006. vol. 50. no. 3. 20 p.
82. We just moved you. *EtBerlin.de*. URL: <https://www.etberlin.de/production/we-just-moved-you/>
83. Weiss P. Notizen zum dokumentarischen Theater. Rapporte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. 153 p.
84. Whitton R. Embers. *Sydney Stage Online*. August 10, 2006. URL: <https://web.archive.org/web/20060819111628/http://www.sydneystage.com.au/content/view/214/>

ДОДАТКИ

Список акторів, які брали участь в онлайн-виставі «Моя війна і я»

1. М. Авксентьев
2. О. Андреева
3. Є. Барлет
4. І. Білаш
5. М. Буренок
6. А. Ванєєв
7. М. Ванєєва
8. А. Вознесенська
9. І. Волошина
10. А. Вусик
11. П. Гагаріна
12. А. Глазунова
13. Б. Голубов
14. М. Горбачова
15. О. Грідасов
16. С. Гукасян
17. А. Гусак
18. Н. Денисова
19. В. Діденко
20. Д. Дочія
21. Ю. Єрмакова
22. В. Єрмоленко
23. О. Жила
24. Д. Ждан
25. Р. Жиров
26. А. Жовтяк
27. А. Зайцева
28. Д. Зенкин
29. С. Зінченко
30. Р. Зюбіна
31. Є. Іванова
32. Я. Казанцева
33. С. Калініченко
34. К. Качан
35. К. Кистень
36. М. Клімова
37. І. Кобзар
38. О. Коваль
39. А. Ковальова
40. Ю. Ковтун

41. О. Колесниченко
42. А. Коновальчук
43. А. Копйова
44. А. Кочергін
45. К. Кравченко
46. О. Кравчук
47. Л. Кривець
48. Б. Кривець
49. О. Крилова
50. А. Кудін
51. В. Левчук
52. Ю. Лінник
53. К. Лукаш
54. Г. Манчжура
55. В. Марус
56. В. Мілюков
57. Р. Можин
58. О. Мозгова
59. Є. Моргун
60. К. Мостова
61. Ю. Навроцька
62. В. Науменко
63. Д. Новикова
64. Д. Обедніков
65. О. Олар
66. Д. Олійник
67. В. Орлова
68. І. Островська
69. М. Панченко
70. С. Пасічник
71. Н. Перцев
72. Д. Петров
73. Н. Петросян
74. О. Плехун
75. Ю. Плюскова
76. Є. Прасолова
77. Ю. Ревюк
78. Є. Різніченко
79. І. Рудаков
80. І. Садовський
81. В. Салій
82. Я. Свідерська
83. М. Світ
84. В. Святаш
85. Я. Семьонов

86. М. Сергєєва
87. В. Слюсар
88. О. Стефан
89. О. Стеценко
90. М. Струннікова
91. Д. Твороновіч
92. Л. Тернова
93. У. Федак
94. Д. Федоренко
95. Ю. Хамхіль
96. Н. Цимбал
97. Є. Цілик
98. Б. Чернявський
99. О. Шевцова
100. В. Шевцова

Додаток 2.

Список драматургів, на п'єси яких ми спиралися у виставі «Моя війна і я»

1. П. Ар'є
2. О. Астасьєва
3. І. Бесчетнова
4. А. Бондаренко
5. О. Гриценко
6. Н. Захоженко
7. В. Карабань
8. О. Михайлов
9. Р. Садовський

Список поетів, твори яких ми використали у виставі «Моя війна і я»

1. К. Бабкіна
2. А. Дронь
3. С. Жадан
4. Ю. Іздрик
5. Н. Крат
6. Г. Крук
7. Д. Лазуткін
8. М. Нікітюк
9. М. Савка
10. В. Симоненко
11. В. Стус

Інтерв'ю:

1. М. Авксентьев
2. О. Андреева
3. Є. Барлет
4. М. Буренок
5. А. Ванєєв
6. М. Ванєєва
7. А. Вознесенська
8. І. Волошина
9. П. Гагаріна
10. А. Глазунова
11. Б. Голубов
12. М. Горбачова
13. О. Грідасов
14. С. Гукасян
15. А. Гусак
16. В. Діденко
17. Д. Дочія
18. Ю. Єрмакова
19. Д. Ждан
20. А. Жовтяк
21. А. Зайцева
22. Д. Зенкин
23. С. Зінченко
24. Я. Казанцева
25. С. Калініченко
26. К. Качан
27. М. Клімова
28. І. Кобзар
29. О. Коваль
30. А. Ковальова
31. Ю. Ковтун
32. О. Колесниченко
33. А. Коновальчук
34. А. Копйова
35. К. Кравченко
36. Л. Кривець
37. В. Левчук
38. Ю. Лінник
39. Г. Манчжура
40. В. Мілюков
41. О. Мозгова
42. Є. Моргун

43. К. Мостова
44. Ю. Навроцька
45. В. Наumenко
46. Д. Новикова
47. О. Олар
48. В. Орлова
49. І. Островська
50. М. Панченко
51. Н. Перцев
52. Д. Петров
53. Н. Петросян
54. Є. Прасолова
55. Ю. Ревюк
56. Я. Свідерська
57. М. Світ
58. В. Святаш
59. Я. Семьонов
60. М. Сергєєва
61. В. Слюсар
62. Л. Тернова
63. У. Федак
64. Д. Федоренко
65. Ю. Хамхіль
66. Н. Цимбал
67. Є. Цілик
68. О. Шевцова

Команда проєкту:

Автор ідеї та режисер – Р. Садовський

Монтажер – О. Русаловський

Продюсери – Р. Садовський та А. Макєєва

Проектний координатор – А. Адамкевич

Дизайнери – В. Єрмоленко, К. Бондарчук

SMM – А. Стрельцова, О. Савіцька, В. Мороз



Сцени з вистави «'H' 100 seconds to midnight» («'H' 100 секунд до півночі») Thalia Theater (2022, реж. – Р. Вільямс)

Фото з сайту: <https://www.thalia-theater.de/en/play/h-100-seconds-to-midnight-2022>



Сцени з вистави «FRONT - All Quiet on the Western Front (Фронт – На західному фронті без змін» Thalia Theater (2013, реж. – Л. Персваль)
Фото з сайту: <https://www.thalia-theater.de/en/play/front-2013>



Сцени з вистави «Heimatversuche III - ЛЮДИ | Menschen» (Дослідження батьківщини
3 – Люди» Thalia Embassy of Hope, 2023 (режисерка – С. Палке-Луз)

Фото з сайту: <https://www.thalia-theater.de/stueck/heimatversuche-iii-----menschen-2021>



Сцени з вистави «Щоденники Майдану» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (2014, реж. – А. Май)

Фотографії з сайту:

https://lb.ua/culture/2014/12/01/287804_dnevniki_maydana_neotlozhnaya.html



Сцена з вистави «Останній вагон» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (2015, реж. – Т. Жирко)

Фото з сайту: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ustyhnuty-v-ostanniy-vahon>



Сцена з вистави «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду» незалежного проекту «Мапи страху/Мапи ідентичності» (2016, реж. – Р. Саркісян)

Фото з сайту: <https://korydor.in.ua/ua/opinions/mij-did-kopav-haos-pamjati.html>



Сцени з вистави «ДПЮ» театру «Прекрасні квіти» (2017, колективна режисура)

Фотографії з сайту: <https://ua.gobananas.com.ua/show/dpyu>



Сцени з вистави «Клас» Театру драми і комедії на лівому березі (2019, реж. — С.Жирков)

Фотографії з сайту: <https://www.facebook.com/leftbanktheater>



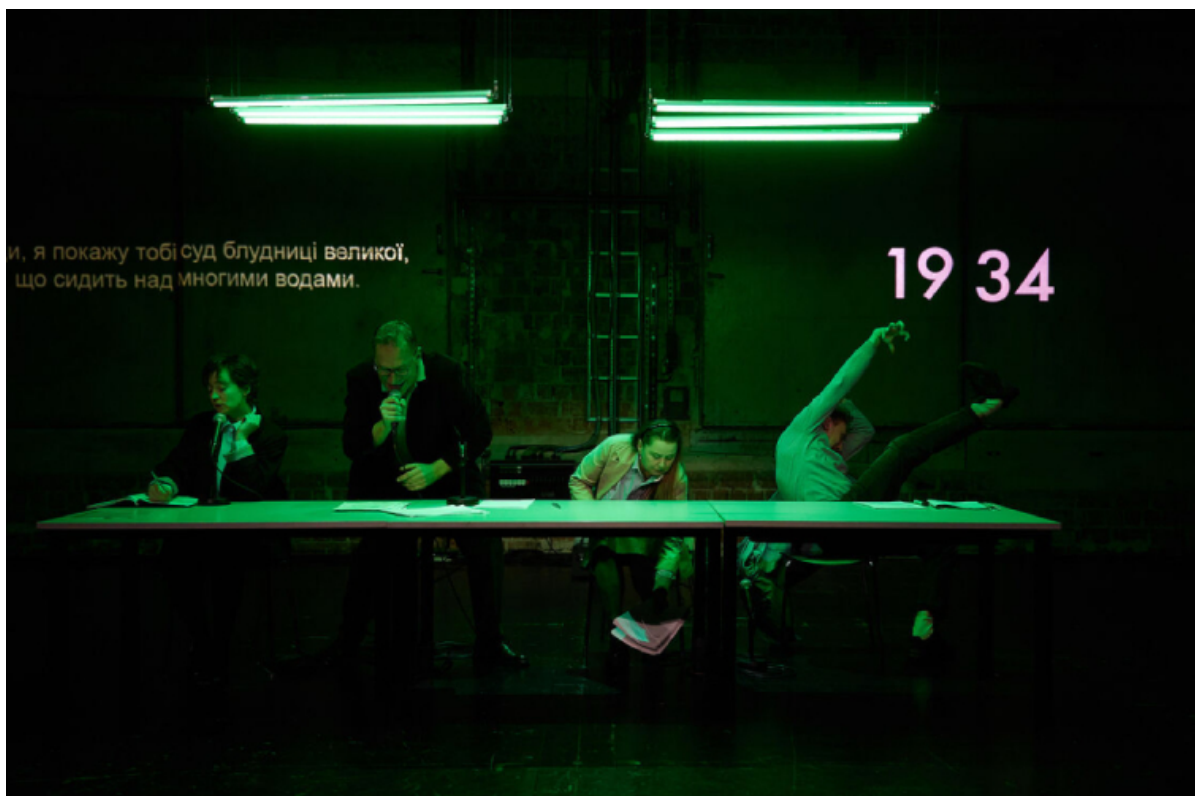
Сцена з вистави «Н-Effect» («Г-Ефект») незалежного проєкту «Синдром Гамлета» (2020, реж. – Р. Саркісян)

Фотографія з сайту: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3382933-heffect-za-motivami-gamleta-buti-ci-ne-buti-putivnik-topvistavami.html>



Сцена з вистави «Sich waffnend gegen eine See von Plagen» («Озброюючись Проти Моря Лих») Schaubühne (2022, реж. – С. Жирков)

Фотографія з сайту: <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/sich-waffnend-gegen-eine-see-von-plagen-.html>



Сцени з вистави «News from the Past» («Новини з минулого») Münchner Kammerspiele (2022, реж. – С. Жирков)

Фотографії з сайту: <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/15877-news-from-the-past>



Сцени з вистави «На*1*t» («Зупинка») Театру драми і комедії на лівому березі в співпраці з Deutsches Theater Berlin (2023, реж. – Т. Трунова)

Фотографії з сайту: <https://drama-comedy.kiev.ua/na-festyvali-radar-ost-2023-vidbulasya-prem-yera-vystavy-ha-l-t/>



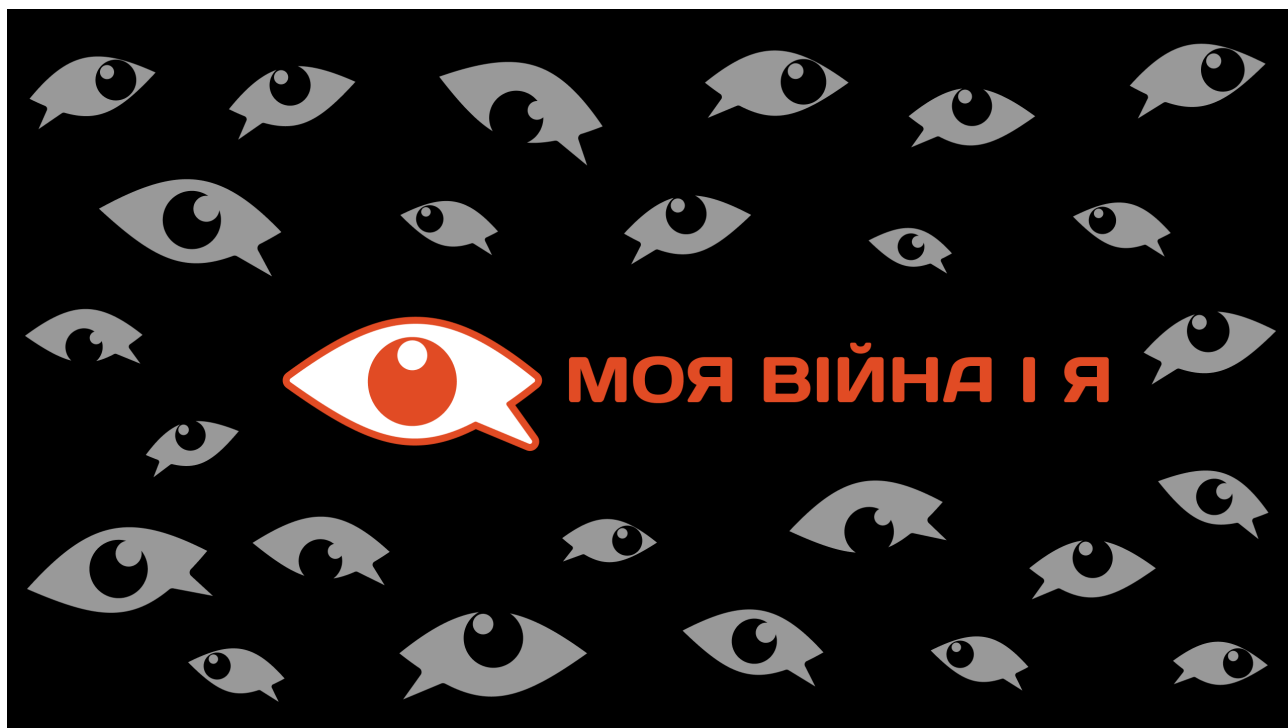
Афіша онлайн-вистави «Моя війна і я»

Художник – В. Єрмоленко



Логотип проєкту «Моя війна і я»

Художниця – К. Бондарчук

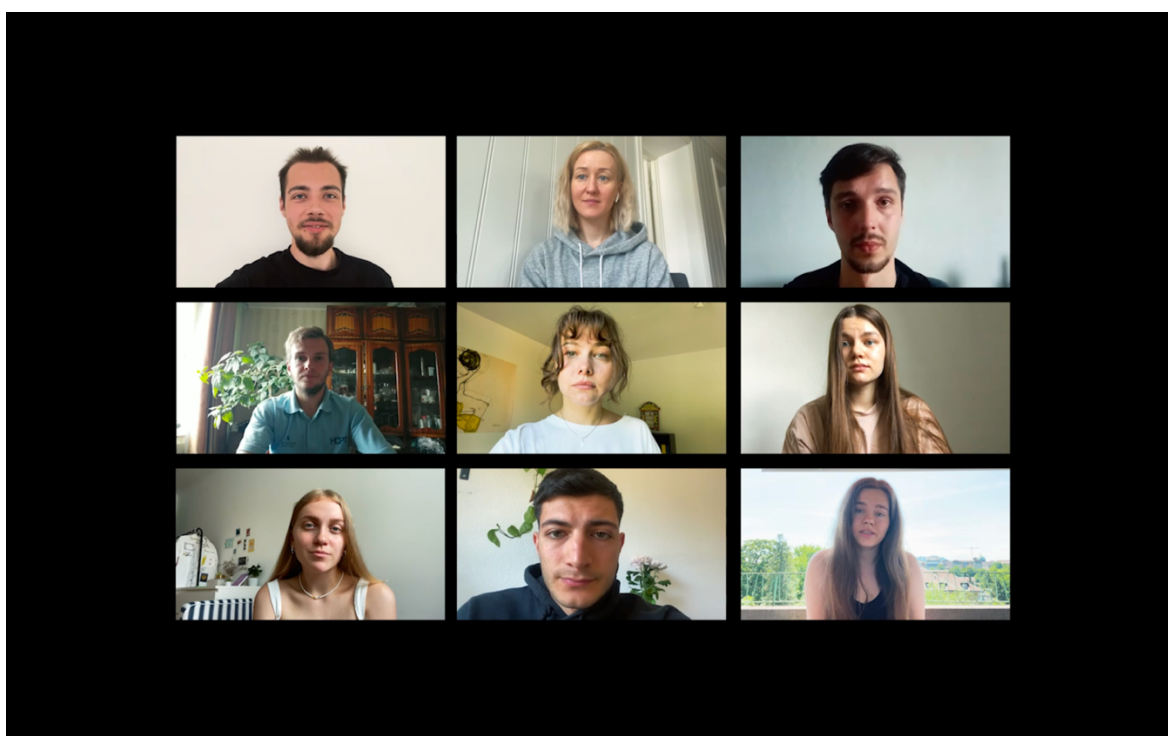
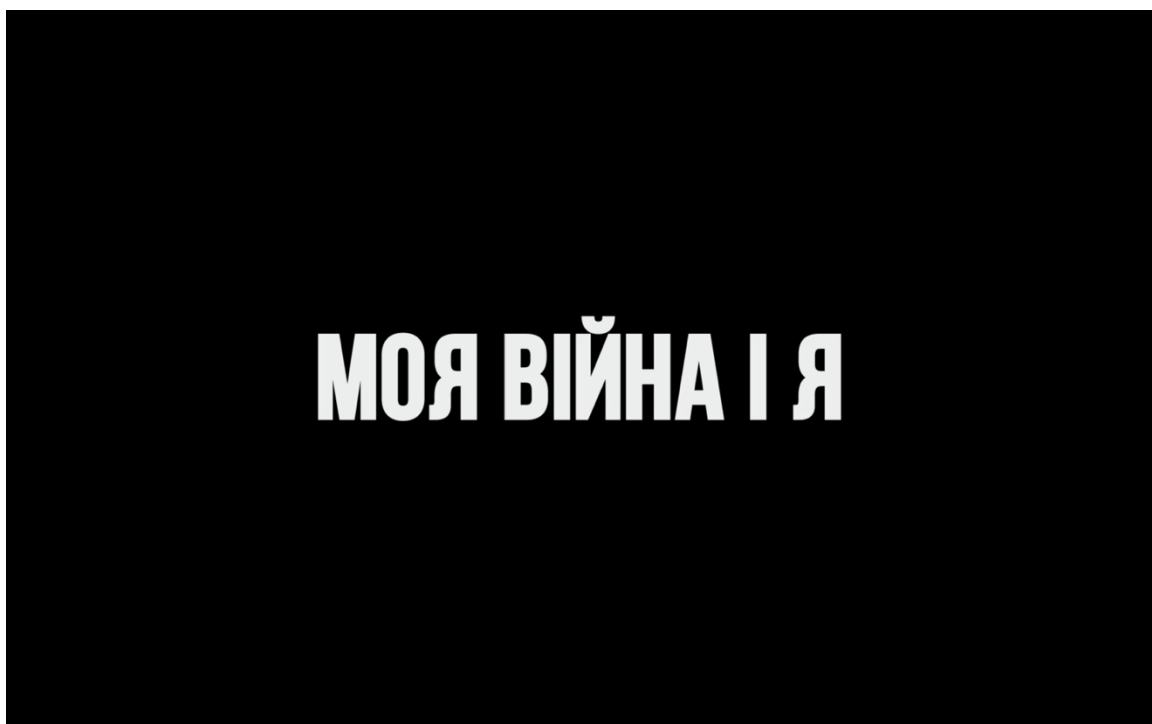


Обкладинка Facebook сторінки та YouTube каналу проєкту «Моя війна і я»

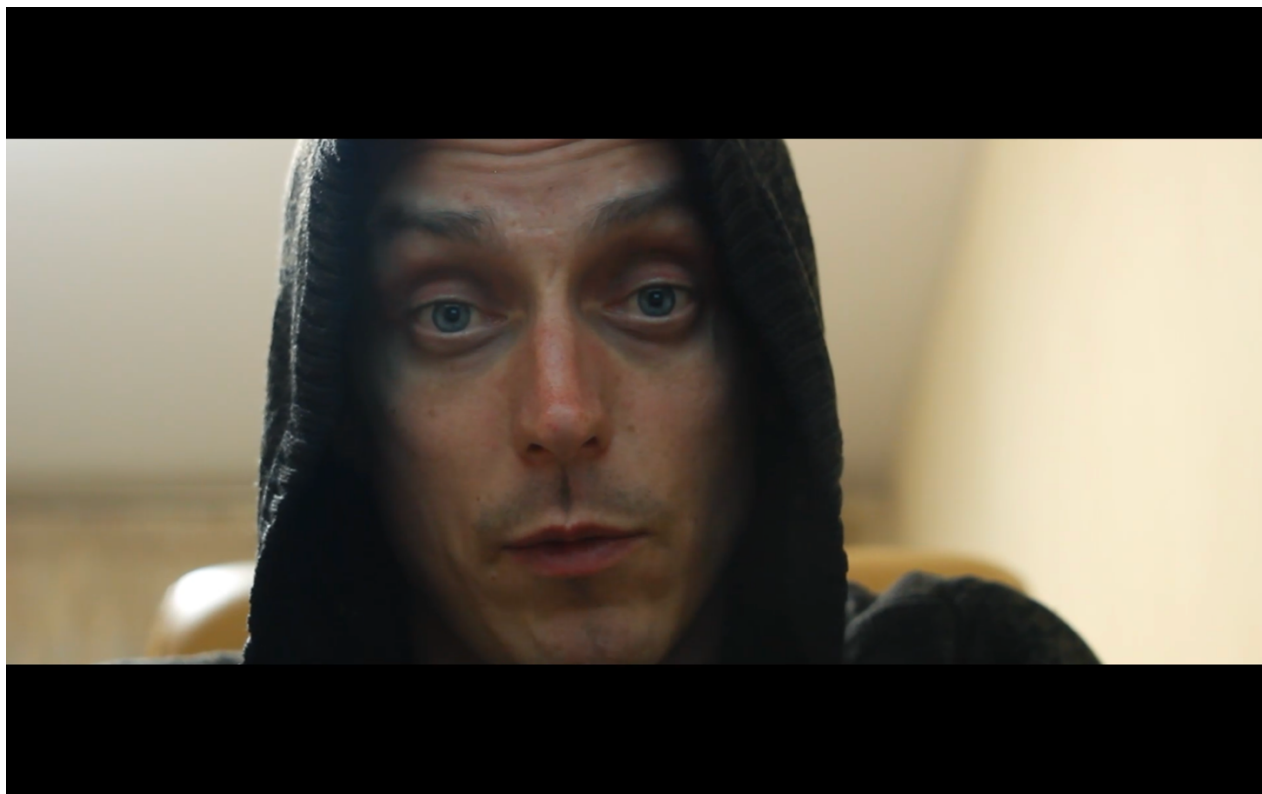
Художниця – К. Бондарчук

Фотографії з онлайн-вистави «Моя війна і я»

Фото Р. Садовського



Початок вистави. На фотографії актори (зліва-направо) – М. Буренок, Ю.Навроцька, М. Авксентьев, О. Грідасов, М. Сергеева, Г. Манчжура, С.Калініченко, Н. Петросян, С. Зінченко.



Сцена з вистави (на фотографії – М. Панченко)



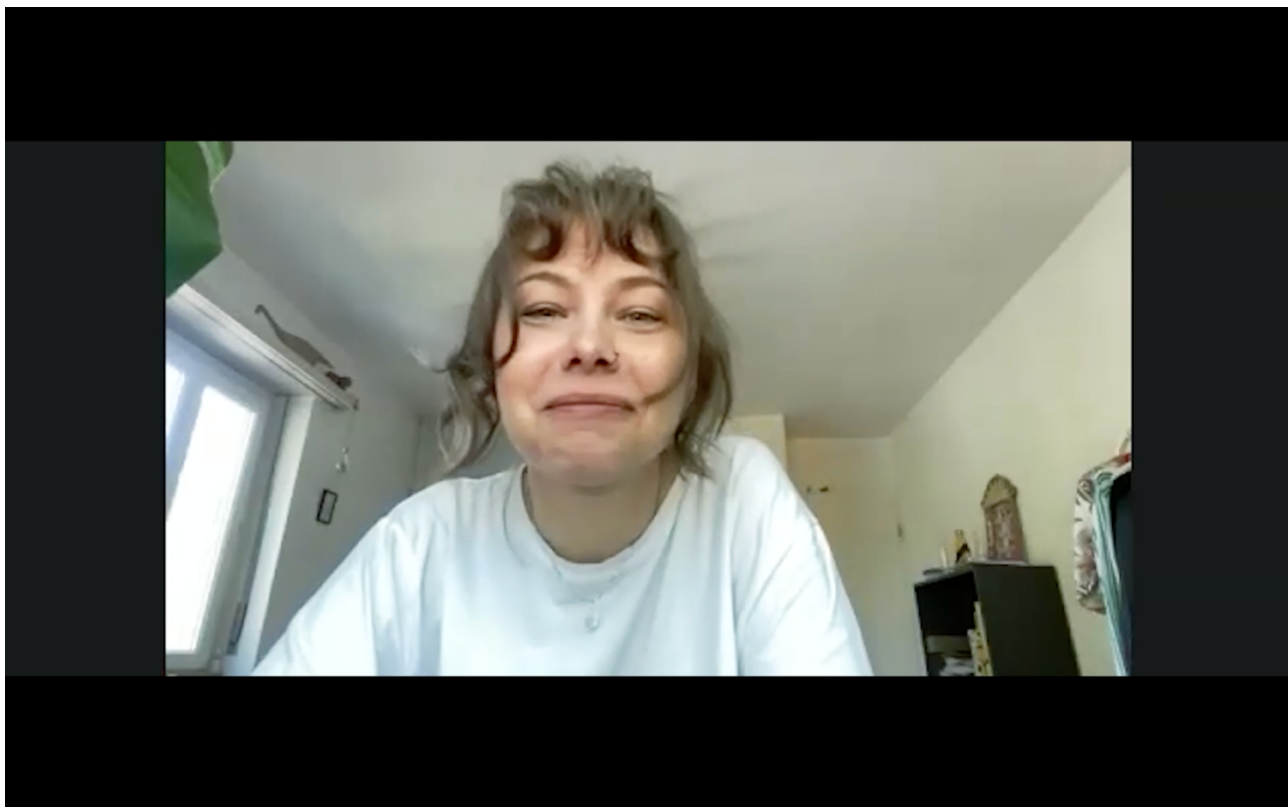
Сцена з вистави (на фотографії – А. Гусак)



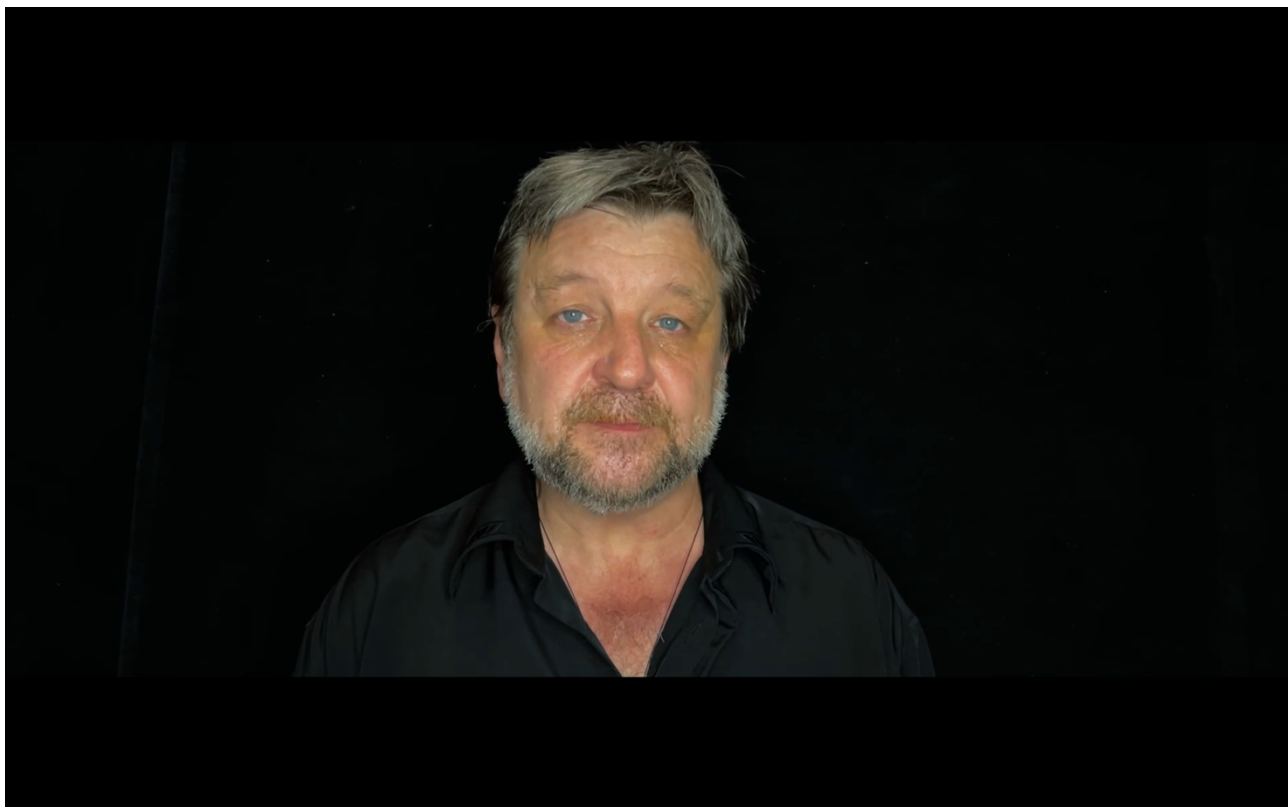
Сцена з вистави (на фотографії – І. Волошина)



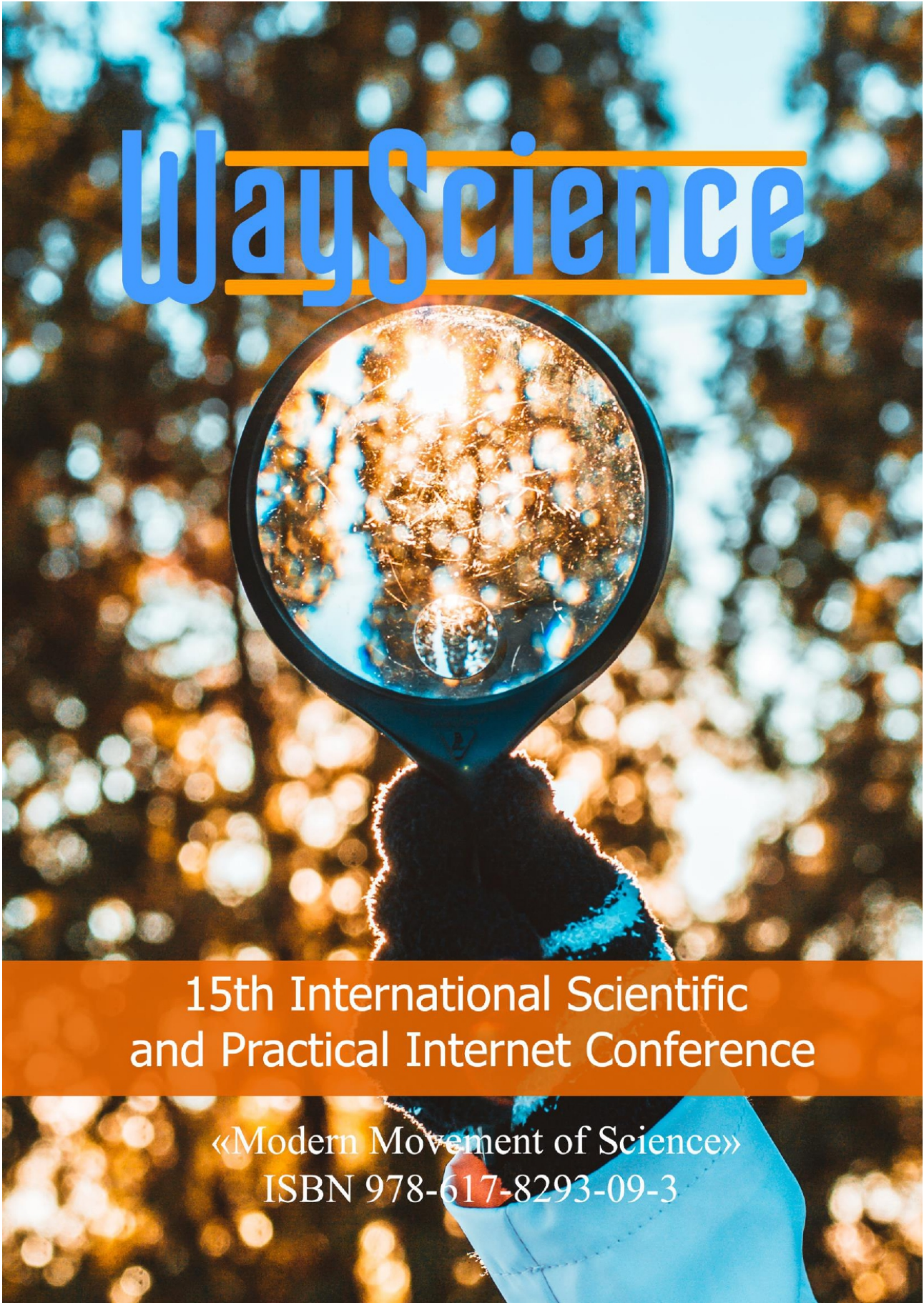
Сцена з вистави (на фотографії – М. Світ)



Сцена з вистави. Частина з інтерв'ю (на фотографії – М. Сергеева)



Сцена з вистави. Частина з поезією (на фотографії – С. Пасічник)



WayScience

15th International Scientific
and Practical Internet Conference

«Modern Movement of Science»
ISBN 978-617-8293-09-3

	623
Приходько Ю.Г., Дивак В.В. АВТОМАТИЗАЦІЯ ОБЛІКУ ТОРГОВИХ ОПЕРАЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОБЛІКОВОЇ СИСТЕМИ «ПАРУС. ТОРГІВЛЯ ТА СКЛАД»	437
Прогонна А.В. ОСНОВИ ТА ВАЖЛИВІСТЬ ТАЙМ-МЕНЕДЖМЕНТУ	439
Прокуда М.В. НЕЛІНІЙНА ДРАМАТУРГІЯ: ОСОБЛИВОСТІ І МОЖЛИВОСТІ	441
Проскуріна Н.М., Добровольський Е.В. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ПИТАННЯ АУДИТУ ДЕБІТОРСЬКОЇ ЗАБОРГОВАНOSTІ	443
Пухир С.Т. АКТУАЛІЗАЦІЯ МЕТОДИКИ РОЗРАХУНКУ РІВНЯ МАКРОЕКОНОМІЧНОЇ БЕЗПЕКИ УКРАЇНИ ДО СУЧАСНИХ УМОВ	445
Пшик-Ковальська О.О., Бруцяк Р.І. АКТУАЛЬНІСТЬ БІЗНЕС-АНАЛІТИКИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ БІЗНЕС-ПРОЦЕСІВ	448
Рогач С.М., Шкоронида Н.М. ЕКОЛОГО-ЕКОНОМІЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ ЗЕМЕЛЬНИХ РЕСУРСІВ В УКРАЇНІ	450
Роздобудько М.М. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ МАРКЕТИНГУ «ЗЕЛЕНИХ» ІНВЕСТИЦІЙ	453
Романчук В.І. ПРАВОСУБ'ЄКТНІСТЬ МІЖНАРОДНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЯК УЧАСНИКІВ ПРАВОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ	455
Романюк О.В. ІНФОРМАЦІЙНО-ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОЦЕСІВ УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВА І ШЛЯХИ ЇХ УДОСКОНАЛЕННЯ	458
Садовський Р.І. МОЖЛИВОСТІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО АРТ-ПРОЄКТУ	460
Самойлов О. ФЕНОМЕН ДИКТАТОРСЬКИХ РЕЖИМІВ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗОВАНОГО СВІТУ	462
Санін О.Ю., Маковейчук Т.І., Михальська Л.М., Третьяков В.О. ВПЛИВ рН КОМПОЗИЦІЙ ФУНГІЦИДІВ ІЗ ЕЛЕМЕНТАМИ ЖИВЛЕННЯ НА ПРОДУКТИВНІСТЬ ПШЕНИЦІ ОЗИМОЇ	465
Сасов О.О., Шматко З.Д. ВПЛИВ ШКІДЛИВИХ ЧИННИКІВ НА НАВКОЛИШНЄ СЕРЕДОВИЩЕ ПРОДУКТІВ ЗНОШУВАННЯ АВТОТРАНСПОРТНИХ ЗАСОБІВ	468
Сафонов Д.М. ДО ПИТАНЬ КОГНІТИВНИХ ПОРУШЕНЬ У ПАЦІЄНТІВ З РЕЗИДУАЛЬНОЮ ШИЗОФРЕНІЄЮ У ПОЄДНАННІ З ІШЕМІЧНИМ ІНСУЛЬТОМ І БЕЗ	470
Свасьєв А.В., Пономарьов В.О., Воронков Є.О. ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ СПОРТСМЕНІВ В ОДНОБОРСТВАХ	471
Семьонов Я.С. РОЛЬ ПОТОКОВОГО МУЛЬТИМЕДІА В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОЄКТІ (НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВИ-ГРИ «ТОРКАТИСЯ ДОЗВОЛЕНО»)	473
Середа Г.Ю. ПРОБЛЕМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНИХ МОВ	475
Сидоренко О.Б., Ханецька Т.І. ВПЛИВ АДАПТАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ	477
Симонік А.В., Царенко К.В., Коза А.М. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ТРЕНУВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В АТЛЕТИЧНІЙ ГІМНАСТИЦІ	480
Симонян Е.Н. РІВЕНЬ ВИРОБНИЦТВА ТА СПОЖИВАННЯ ЯЄЦЬ У КІРОВОГРАДСЬКІЙ ОБЛАСТІ	482
Сипченко В.В. ПІДВИЩЕННЯ СПОРТИВНИХ РЕЗУЛЬТАТІВ СПОРТСМЕНІВ НА ЕТАПІ ПОЧАТКОВОЇ (БАЗОВОЇ) ПІДГОТОВКИ ЧЕРЕЗ ЗАЛУЧЕННЯ БАТЬКІВ ДО КОНТРОЛЮ ТРЕНУВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ	485
Сілевич М.Ю. ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ТРЕНУВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СКЕЛЕЛАЗІВ В УМОВАХ ОБМЕЖЕНОГО ПРОСТОРУ	489