

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ФІКСАЦІЯ ДОСВІДУ УЧАСНИКІВ ВІЙНИ
ЗАСОБАМИ ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА
(ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТРАЛЬНО-
МУЛЬТИМЕДІЙНИЙ ПРОЄКТ ЗА МОТИВАМИ ДРАМИ
«ВИБЕРИ КРАЩУ ВЕРСІЮ» Н. БЛОК)**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОС «Магістр»
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво

Виконав:

здобувач вищої освіти
Дмитро Могіленець

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент,
завідувач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І.П. Котляревського
Юлія ЩУКІНА

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри майстерності
актора Харківської державної
академії культури
Віталій МІЗЯК

Допущено до захисту:
В.о. завідувача кафедри
Лілія Петренко
« 12 » грудня 2025 р.

Харків, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА І ДЖЕРЕЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА РОБОТИ.....	5
1.1. Джерельна та методологічна база роботи.....	5
1.2. Постдокументальний театр як інструмент фіксації досвіду.....	10
РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТИ ВІДЕОПРОЄКЦІЙ У ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИХ ВИСТАВАХ ПРО ВІЙНУ.....	25
2.1. Діапазон використання відеопроєкцій у театрі.....	25
2.2. Застосування відеопроєкцій у виставах-рефлексіях на російсько-українську війну.....	36
РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПРОЄКТУ UKRAINE.POV. Stage version.....	43
3.1. Створення сценарію та драматургічної основи вистави.....	43
3.2. Створення постдокументальної вистави «UKRAINE.POV. Stage version».....	48
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток та поширення медіатехнологій завжди спонукала до експериментів з цими засобами комунікації у мистецькому середовищі. Не виключенням є і театральний простір. Мультимедіа в сучасному театрі означає інтеграцію різноманітних форм медіа, таких як відео, цифрові проєкції, інтерактивні технології та інше, у сценічний простір.

На мій погляд, мультимедіа мають формувати новий підхід до того, як розповідається історія на сцені, як актор взаємодіє із такими засобами виразності, як, загалом, змінюється природа театрального досвіду.

Об'єкт дослідження: розвиток постдокументального театру у поєднанні з мультимедіа в Україні та світі.

Предмет дослідження: фіксація досвіду учасників війни засобами перформативного мистецтва (театрально-мультимедійний проєкт за мотивами драми «Вибери кращу версію» Н. Блок).

Мета дослідження: Дослідити інструменти фіксації досвіду учасників війни засобами перформативного мистецтва (постдокументальний театрально-мультимедійний проєкт за мотивами драми «Вибери кращу версію» Н. Блок)

Завдання:

1. Визначити джерельну та методологічну базу дослідження.
2. Дослідити постдокументальний театр як інструмент фіксації досвіду.
3. Дослідити історію та інноваційні підходи у застосування проєкції відео та live-камери в театрі.
4. Проаналізувати використання відеопроекції у виставах-рефлексіях на російсько-українську війну.
5. Дослідити процес створення драматургії вистави із документального відеоматеріалу на прикладі постдокументальної вистави «UKRAINE.POV. Stage version».

6. Розглянути постдокументальну виставу «UKRAINE.POV. Stage version», як «живий архів».

Застосування мультимедіа в театрі не є широко поширеним і залишається недостатньо вивченим у науковому полі. Ця робота включає дослідження історичного розвитку проєкції відео та її застосування у перформативних видах мистецтва. Дослідження базується на аналізі принципів використання проєкції відео на прикладах втілених вистав та на практичній роботі із фокусом на використанні відео, як документа та перетворення його на «живий архів» – спільних колективний досвід всіх учасників вистави.

Практичне значення. Результати роботи можуть використовуватись як для подальших теоретичних досліджень, так і для практичного створення мультимедійних вистав.

Апробації дослідження відбулися в межах VI Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», 14 листопада 2025, Харків, (тема доповіді: Застосування мультимедіа у виставах-рефлексіях на російсько-українську війну («Дзяди» М. Клечевської у Франківському національному драматичному театрі)). Також відбулася апробація кваліфікаційної роботи – публікація тез у збірці матеріалів «Креативний простір». Харків. 2025. С. 32-34.

Робота складається з трьох розділів та двох підрозділів у кожному розділі, загальний обсяг 65 с., з них основного тексту – 50 с. Кількість використаних джерел – 61.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА І ДЖЕРЕЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА РОБОТИ

1.1. Джерельна та методологічна база роботи

При написанні кваліфікаційної роботи магістра були використані академічні наукові праці – зокрема монографії та статті в індексованих виданнях – присвячені теорії й практиці документального театру. Серед ключових джерел варто виокремити монографії А. Форсайт та К. Мегсона «Ставай реальним: Документальний театр минулого і сьогодення» (2009) та В. Хаммонд, Д. Стюард «Вербатім, вербатім: Сучасний документальний театр» (2008), а також наукова стаття М. Андерсон і публікації О. Апчел (2011; 2012; 2014), що розглядають документальний театр у контексті постдраматичних практик та роботи з матеріалом «нової драми».

Також у роботі були використані праці Е. Піскатора «Політичний театр» (1932) та Б. Брехта «Про мистецтво театру» (1977) – як фундаментальні тексти авторів, чия театральна практика й теоретичні підходи стояли біля витоків документального театру та сформували його естетичні й ідейні передумови.

Окремий корпус джерел становили публіцистика й критичні огляди, які допомогли окреслити актуальні дискусії навколо етики документальності, співвідношення свідчення й домислу та комунікативного потенціалу документального театру (зокрема тексти О. Апчел на ZBRUC (2020), матеріали Г. Джикаєвої (Inrespublica, 2022) та В. Кіхтенка (Суспільне. Культура, 2025). Для методичного розуміння практичної роботи з документом також були залучені лекційні матеріали й публічні виступи: О. Апчел «Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації» (2022), А. Май (2014) про роботу з текстом і простором як

рамку документального підходу, а також лекція В. Складової «Документальний театр» (2020).

Також у роботі були залучені праці з перформативного мистецтва та постдокументального театру, спрямовані на осмислення їхніх витоків, естетики та методів роботи з матеріалом і присутністю. Як «опорні» джерела використано фундаментальні тексти з проблематики постдраматичного театру, зокрема праці Г.-Т. Лемана «Постдраматичний театр» (1999) та Е. Фішер-Ліхте «Естетика перформативності», які дозволяють теоретично окреслити перехід від драматичної репрезентації до перформативних і постдраматичних стратегій.

Важливим перехідним підґрунтям між документальним театром і постдраматичним полем стала також наукові статті О. Апчел «Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури» (2012) та «Нова драма – головне джерело матеріалу сучасного документального театру» (2011), інтерв'ю «Без «плюсів» і драми» (ZBRUC, 2020), а також її лекція «Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації» (2022), що дає можливість простежити еволюцію документальних практик і їхнє входження в ширший контекст сучасного театру.

Окремий тип джерел у роботі становили дослідження театру – зокрема й українського – як простору роботи з пам'яттю та опрацювання травматичного досвіду. Теоретичне підґрунтя цього напрямку сформували монографії М. Карлсона «Сцена з привидами: театр як машина пам'яті» (2003) і Д. Тейлор «Архів та репертуар: Виконання культурної пам'яті в Америці» (2003), у яких театр осмислюється як простір пам'яті та як поле взаємодії архіву з живою, тілесною присутністю. Сучасний воєнний вимір теми було поглиблено завдяки праці Дж. Айрленд «Театр, війна та пам'ять у кризі: Віші, Алжир, наслідки» (2025), що актуалізує питання репрезентації війни, кризи пам'ятання та етичних наслідків художнього відтворення травматичного.

Цей блок джерел також спирався на публіцистику, критичні огляди й лекційні матеріали, які конкретизують практичні й етичні аспекти роботи з травмою в театрі. Зокрема, було опрацьовано лекцію П. Армяновського «Як театр «перетворює» біль у досвід» (2023). Важливою методичною рамкою стали лекції Р. Саркісян «(Пост)документальний театр в роботі з травматичним досвідом» (2022) і Л. Ільницької «Що варте нашого пам'ятання: як театр продукує історію» (2023), В. Скларової «Історія травм українського театру» (2021), Н. Хижної «Новий словник: театр воєнного часу» (2023), Г. Глеби «Архів мистецтва війни як милиця пам'яті. Хронологія подій і образів» (2023) та І. Чужиної «Зміна культурних ландшафтів країни: індивідуальна та інституційна не(пам'ять)» (2023).

Окремий блок джерел у роботі становили дослідження розвитку мультимедіа в театрі – зокрема використання відеопроєкцій, live-camera та технологій «сценічної реальності» як повноцінного елементу драматургії у світових постановках відомих режисерів і в українському театрі під час війни. Теоретичним підґрунтям цього напрямку стали праці Л. Мановича «Мова нових медіа» (2001) та дисертація Е. Сірса «Інтерактивні мультимедіа: Визначення місця в історії» (1997). Практики провідних європейських режисерів розглядалися через академічні статті, розділи та рецензії (зокрема дослідження Т. Корнфорда про технології реалістичного театру Кеті Мітчелл (2020), розділ А. Леджер про її мультимедійні постановки (2017), праці К. Фанеллі про звукову й візуальну драматургію Ромео Кастеллуччі (2024), а також рецензію М. Беррі у «Журналі Вагнера» (2009) про постановку «Трістан та Ізольда» П. Селларса з відеінсталляціями Б. Віоли.

У контексті українського театру в часі війни були використані академічні дослідження (зокрема праця Д. Прокопів про рецепцію російсько-української війни у постдокументальному ракурсі (2022–2023; УКУ, 2024 та А. Кошель «Репрезентація теми пам'яті в сучасних виставах українського постдокументального театру (на прикладі вистави «Вічні ніхто»)), а також репортажі, огляди та інтерв'ю про конкретні постановки й практики воєнного

часу (матеріали про «Вона війна», огляди й інтерв'ю навколо «Оргії кіборгів», публікації П. Яремака та ін.), що фіксують реальні умови виробництва, етичні виклики й трансформацію мультимедійної мови театру під впливом війни.

Для дослідження методів, за допомогою яких було написано цю кваліфікаційну роботу нами було використано навчально-методичний посібник О. Клековкіна «Мистецтво. Методологія дослідження».

Методологія кваліфікаційної роботи включає у себе міждисциплінарний підхід (театрознавство, аудіо-візуальне мистецтво, технології мультимедіа, соціологічні дослідження в часі війни).

При написанні роботи ми використовували такі загальнонаукові методи.

Метод реконструкції вистави. Вихідним документом для постановки стали матеріали документального фільм, який у межах проєкту розглядався як первинне джерело, з якого була створена драматургічна основа. Метою реконструкції було перенесення зафіксованих у фільмі документальних історій в театральний формат. У підсумку метод реконструкції реалізовувався як сценічне відновлення документального досвіду, де наратив вибудовувався на перетині трьох компонентів: транскрибованого тексту документальних матеріалів, відеопроєкцій, як джерельної основи, та живої присутності акторів.

Метод моделювання. У межах роботи над виставою метод моделювання застосовувався для конструювання умовної сценічної реальності, що відтворює стани проживання досвіду війни окремими людьми. На основі документальних свідчень і матеріалів фільму було створено модель взаємодії ключових соціальних ролей/архетипів (переселенці, волонтери, військові, мати, син) та визначено типові ситуації, конфлікти й емоційні стани, які повторюються в їхніх історіях. Ця модель реалізовувалася через розподіл функцій між перформерами. У результаті вистава працює як дослідницький інструмент: вона не ілюструє окремі випадки, а пропонує узагальнену,

структуровану модель переживання війни, що дозволяє аналізувати трансформації особистої та колективної поведінки в кризових умовах.

Метод узагальнення. Першим етапом роботи над виставою стало формування відеоматеріалу, що акумулює свідчення конкретних людей, які перебувають у різних життєвих ситуаціях і зазнають впливу різноманітних обставин. Попри відмінності досвідів, ці історії поєднує спільний визначальний чинник – контекст війни як події, що прямо або опосередковано торкнулася кожного. Зібрані дії, спостереження, роздуми та рефлексії структуруються в цілісний корпус матеріалу, який може бути осмислений як архів пам'яті певного історичного моменту. Узагальнення цього масиву даних дає змогу перейти від поодиноких випадків до ширшої картини: виявити повторювані мотиви переживання травми, стратегії адаптації та способи індивідуального й колективного спротиву, а також окреслити моделі пошуку виходу з кризового стану в умовах воєнної реальності.

Культурологічний метод. У роботі над виставою застосовано культурологічний метод, що передбачає розгляд документального матеріалу та сценічної форми як культурного тексту, в якому відображаються й відтворюються цінності, норми, колективні уявлення, символи та моделі поведінки суспільства в умовах війни. У межах цього підходу історії героїв аналізувалися не лише як індивідуальні біографічні випадки, а як прояви ширших культурних процесів.

Зокрема, сцени Олени (переміщення, рефлексія у просторі Кракова, повернення до Харкова) аналізуються як репрезентація культурної травми, розриву з домом і практик життєстійкості; епізоди волонтерів Олега й Люби – як прояв етики турботи, горизонтальної солідарності та ризику як нової норми; фронтові сцени Олега-новобранця, сина Олени, і Дмитра – як фіксація ритуалів спільноти, трансформації маскулінності та наслідків психологічної травми. Такий підхід дозволяє виявити, як індивідуальні свідчення у виставі перетворюються на колективний наратив.

Історико-політичний метод. Створення вистави є прямим наслідком рефлексій її авторів на російсько-українську війну. Події у виставі обумовлені наслідками зовнішніх чинників – воєнного насильства, окупації, обстрілів, примусових переміщень, мобілізації та гуманітарної кризи – які безпосередньо формують їхні дії, рішення та психологічні стани. У цьому ракурсі лінія Олени зумовлена вимушеним переселенням і розривом із домом, історії волонтерів Олега й Люби – реакцією громадянського суспільства на прифронтову небезпеку, а фронтові епізоди Олега та Дмитра – проявом воєнної реальності й наслідків війни для людини та спільноти.

1.2. Постдокументальний театр як інструмент фіксації досвіду

Постдокументальний театр виникає як результат тривалої трансформації документального театру. Документальна практика у театрі еволюціонувала через низку етапів, що корелювали із соціально-політичними змінами. У різні періоди по-різному встановлювалися критерії «фактичного», «свідчого» та «реального» у театральній репрезентації.

Зацікавлення документом у театральній практиці виразно окреслюється від середини 1920-х років – на тлі становлення й активного розвитку режисерського театру. Його формуванню сприяли, з одного боку, постановки Ервіна Піскатора в Західній Європі, а з іншого – радянський досвід агітаційного театру. У роботах Ервіна Піскатора та пізніше Бертольта Брехта театр починає опиратися не лише на вигаданий сюжет, а на документи, хроніку, свідчення очевидців і матеріали сучасності, перетворюючи сцену на простір суспільного аналізу.

Ервін Піскатор – німецький режисер і теоретик – входить до кола митців, які заклали основи документального театру. У книзі «Політичний театр» [27] він окреслює власний досвід створення вистав, побудованих на реальних джерелах і перевірених фактах. Відмовляючись від традиційної драматургії

із замкненою сюжетною логікою, Е. Піскатор пропонує інший принцип сценічної організації: театр має діяти як публічний інструмент політичного впливу – формувати позиції, загострювати суспільні конфлікти й викликати реакцію аудиторії.

З цією метою він інтегрує в постановки документальні компоненти – газетні матеріали, фотографії, хронікальні кадри, фрагменти новин – і перетворює сцену на простір, де сучасні події не просто відтворюються, а стають предметом публічного осмислення. Такий підхід створює відчуття прямої присутності: глядач сприймає побачене не як «дистанційний» сюжет, а як ситуацію, що безпосередньо стосується його самого і втягує у контекст суспільних процесів.

Однією з ключових інновацій Е. Піскатора стало системне поєднання художніх засобів із документальною фактурою. Його вистави працювали не як ілюстрація фактів, а як механізм критичного мислення: вони спонукали аудиторію зайняти позицію, зіставляти сценічне з політичною реальністю, обговорювати й оцінювати. Саме орієнтація на активного глядача та формування «публічної думки» зробила піскаторівський метод впливовим і визначила траєкторію подальших політично ангажованих практик документального театру, спрямованих на критику та потенційну трансформацію суспільства.

Бертольт Брехт розвивав власну модель театру, яку назвав епічним театром. Для Брехта сцена не була простором розваги: він наполягав, що театр має не лише захоплювати, а й навчати глядача мислити та робити висновки. Концепція ефекту очуження (*Verfremdungseffekt*) – це система прийомів, що навмисно руйнує ілюзію сценічного життя та утримує глядача в позиції критичної дистанції.

Ефект очуження реалізовувався через комплекс сценічних засобів: введення документальних фрагментів, написів і титрів, що коментують або пояснюють дію, відкриті демонстрації причинно-наслідкових зв'язків, використання пісень і прямих звернень акторів до залу (зонгів). Брехт

відмовлявся від створення ілюзії автономного, самодостатнього світу в театрі – глядачеві постійно нагадували, що перед ним сконструйована подія, яку потрібно не «прожити», а осмислити [9]. Тобто епічний театр Б. Брехта був зорієнтований на раціональне розуміння побаченого, а не на емоційне занурення. Глядач мав спостерігати за подіями на сцені, як за соціальним процесом, аналізувати мотиви й умови, у яких діють персонажі, та формувати власну позицію. У цьому полягала політична функція брехтівської естетики: через очуження театр перетворювався на простір, де можна виявляти механізми влади, логіку нерівності та причини соціальної несправедливості.

Олександр Клековкін у словнику «THEATRICA : Лексикон» зазначає, що «документальна драма успадкувала досвід історичної та політичної драми», а Е. Піскатор розробив «...стиль деперсоналізованої вистави, називаючи її об'єктивною акторською грою» [19]. Патріс Паві у «Словнику театру» визначає, що документальний театр, це «теарт, де використовують тільки автентичні документи та джерела, відібрані й «змонтовані» відповідно до соціологічної тези драматургії» [26]. Обидва дослідники звертають увагу на те, що цей різновид театру набуває широку популярність у другій половині ХХ століття.

Серед сучасних театральних дослідниць та дослідників в Україні, які працюють із проблематикою документального та (пост)документального театру, перформативних практик і постдраматичним театром варто виокремити театральну режисерку й теоретичкиню Олену Апчел. В одній із дослідницьких статей вона дає своє визначення сучасного документального театру: «...це театральні експериментальні спроби, основані на документах, зафіксованих засобами художнього монтажу; мають усталену соціально-особистісну позицію, вивчають теми, що реально відображають сучасне життя, написані «живою» мовою, яка копіює або збігається з реальною мовою існування обраних для мистецького опису тематичних людських обставин» [2].

Олена Апчел у науковій статті «Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури» [1] пропонує розглядати сучасний документальний театр, як невід’ємної складової постдраматичного. Постдраматичний театр не зводиться до «постановки драми» у звичному сенсі. Він радше досліджує напружені й часто суперечливі стосунки між драмою як текстом і театром як подією, віддаючи перевагу візуальному, тілесному, просторовому та медійному вимірам. Ідеться про зміну самої оптики театрального сприйняття: традиційна схема «сцена – глядач» перебудовується так, що і творці, і публіка починають взаємодіяти з виставою інакше. Цей зсув торкається всіх учасників театрального процесу – режисерів, акторів, драматургів, глядачів, критиків і дослідників – змінюючи їхні очікування, мову опису та критерії оцінки. Постдраматична практика тяжіє до експериментального поля і часто орієнтується на досвід у конкретному місці та конкретний момент. Тут важливим стає не стільки «що сталося» за драматичною логікою, скільки як подія розгортається у часі й просторі, які ритми та режими сприйняття вона запускає.

Постдраматичний театр можна описати як стадію, на якій театр не просто визнає власну умовність, а робить із цього свідомий метод. Він більше не намагається приховати, що перед нами – сконструйована ситуація, роль, рамка, правила взаємодії; навпаки, саме ця рамка стає головним інструментом роботи зі змістом. Театр перестає виправдовуватися перед реальністю і не прагне бути її «дзеркалом» у класичному сенсі – він радше виявляє механізми, за допомогою яких реальність конструюється, програється і проживається.

У такій оптиці зникає жорстке протиставлення між грою та життям. Гра вже не сприймається як щось «несправжнє», а життя – як єдина зона істинного досвіду. Навпаки, постдраматичний театр показує, що людська реальність також складається з ролей, сценаріїв, ритуалів, інституційних правил і щоденних перформансів – тобто з того, що працює за логікою гри. Через це розмивається і межа між мистецтвом та життям у «чистому»

вигляді: сценічна подія може набувати реальної соціальної ваги, а реальна подія – ставати театральною формою.

Звідси виникає і нова етика присутності: глядач у постдраматичному театрі не лише «дивиться», а співперебуває у події, співвідносить її зі своїм досвідом, часто стає частиною її механіки. Театр у цьому випадку працює як простір, де реальність і умовність не конфліктують, а накладаються одна на одну, взаємно підсилюються й відкривають інший спосіб бачення – не «або/або», а «і/і».

Ганс-Тіс Леман підкреслює, що цей тип театру варто розуміти не як мистецтво репрезентації, а як практику, що навмисно організовує прямий досвід реальності – часу, простору й тіла. У такій оптиці центральним стає не «зображення» чи «відтворення», а обмін переживанням між виконавцями та глядачами, який і опиняється в центрі уваги [57].

Драматург, засновник та арт-директор PostPlayТетру Ден Гуменний в онлайн-статті «Вісім методів (пост)документального дослідження міста» розмірковує про документальне та (пост)документальне. Зокрема він окреслює термін (пост)документальне: «...це те, що вивчає не документ, а себе через цей документ. Підкреслимо, що документом є будь-яка зафіксована реальність, починаючи від аудіо- та відео- записів і завершуючи скріншотами переписок, фото у інстаграмі та стрічками кардіограм» [13].

Якщо говорити про театральну практику, то документальний театр зазвичай прагне ніби «законсервувати» реальність і показати її максимально точно – так, щоб на першому плані опинився сам факт, подія або свідчення. У такій моделі виконавець часто виступає радше як посередник: його індивідуальність, інтонація й позиція навмисно відсуваються, аби не «затмарювати» матеріал. Це театр, який насамперед відповідає на питання про що він говорить. Найяскравішим прикладом такого театру можна назвати Вербатім-театр, який виник у 80-х роках ХХ століття у Великобританії. Це форма документального театру «...спирається на техніку створення тексту шляхом монтажу дослівно записаної мови» [19]. Він розвивається як сучасна

театральна практика, що дозволяє створювати емоційно насичені й суспільно значущі вистави, зберігаючи автентичність мовлення і досвіду реальних людей.

Засновниця незалежного театру «Лютий» Галина Джекаєва послідовно використовує документальні практики як інструмент публічного діалогу, зокрема у площині соціальних конфліктів. У її оптиці театр працює як майданчик, що актуалізує проблему, виводить її в поле обговорення й запускає механізми спільної рефлексії. Важлива риса її підходу – залучення глядача, який має включатися в процес як співучасник: «Глядача беруть за шкірку і кажуть: «прокидайся! В якій країні ти живеш? Давай, роби щось з цим». Так і працює документальний театр» [15]. Такий підхід перетворює театр на живий простір для розмови, зіткнення позицій і пошуку відповідей.

У дослідженнях О. Клековкіна окремий фокус зосереджений на вербатім-театрі, який він трактує як специфічну форму документальної сцени, де ключовим матеріалом стають живі голоси реальних людей. У цій практиці актор виступає не як інтерпретатор образу, а як носій чужого досвіду, передаючи інтонації, мовні звороти й емоційні стани конкретних свідків. Завдяки цьому вербатім-практика відкриває простір для публічного проговорювання приватних історій, що поступово складаються в ширшу картину колективної, зокрема національної, пам'яті. Такий підхід змінює позицію глядача: він уже не сприймає події як абстрактний історичний факт, а входить у безпосередній контакт з особистим переживанням, що посилює емоційне залучення та скорочує дистанцію між сценою і реальністю [19].

Натомість (пост)документальний театр принципово зміщує акцент: його цікавить не тільки зміст повідомлення, а й джерело голосу. Важливими стають позиція того, хто промовляє, його право на висловлювання, мотивація, оптика, межі відповідальності та сама ситуація говоріння. Іншими словами, це театр, який постійно уточнює: хто говорить, звідки і для кого, і як ці умови впливають на те, що ми сприймаємо як «правду» або «документ». Саме тому в (пост)документальному підході документ не існує «сам по собі»

– він щоразу прочитується через конкретний голос, контекст і спосіб репрезентації: «...театр (пост)документальний - завжди про те, *хто говорить*. Найважливішим стає, у якому місці та в який час відбувається дія та хто на неї дивиться» [13]. Постдокументальний театр, як і документальний, рідко постає у «стерильній» або суто жанровій формі: зазвичай це змішана модель, що поєднує різні практики, інструменти й методи роботи з матеріалом.

Війна – це не лише збройне протистояння з руйнаціями і болісними втратам, а складний пласт соціальної, колективної та індивідуальної пам'яті, що формує культурну свідомість суспільства як в теперішньому, так і в майбутньому: «Війна – таке ж давнє і комплексне явище, як і природа людини. Незалежно від того, спричинена територіальними суперечками, ідеологічними розбіжностями, чи економічними інтересами, вона вплітається в тканину історії, приносячи в людські життя жах, руйнацію та смерть. При цьому їй вдається підсвітити найважливіші аспекти людського життя, адже в умовах війни люди часто змушені стикатися з переоцінкою власних цінностей та відкривати очі на правдивість ситуації, якою б жорстокою вона не була» [29]. У цьому контексті, звичайно, і театр як форма репрезентації може бути майданчиком документування й фіксації пам'яті про досвід війни.

«Простір репрезентації» – термін походить від концепції Анрі Лефевра, описаної ним у книзі «Виробництво простору» [56], і який пізніше був розвинений у дослідженнях культурної пам'яті (П'єр Нора, Алейда Ассман та інших) як позначення символічного простору, у якому суспільство осмислює досвід минулого, зокрема воєнного і травматичного, через мистецтво, театр, виставки та перформанс. Джон Айрленд у праці «Театр, війна та пам'ять у кризі: Віші, Алжир, наслідки» [53] досліджує, як французькі та алжирські драматурги брали на себе функцію колективного пам'ятання, переосмислюючи воєнну і колоніальну травми через сценічні механізми співпереживання.

Драматургиня та поетеса Ліліан Атлан у опері «Опера для Терезіна» (1989) [44] звертається до історії табору Терезінштадт, де нацисти утримували представників художньої та музичної еліти, використовуючи їхню творчість у пропагандистських цілях, перш ніж депортувати багатьох до Аушвіца. На відміну від класичної сцени з єдиним майданчиком, Ліліан Атлан уявляє простір своєї опери-ритуалу як мережу з кількома локаціями, між якими циркулюють голоси, музика, тексти та зображення. У теоретичному розвитку цього задуму йдеться про групи учасників (включаючи непрофесійних артистів) в різних містах і країнах, що одночасно беруть участь у дії, з'єднані радіоефіром та телекомунікаціями. Кожна з цих груп виконує свою частину дії: читає тексти, співає, називає імена в'язнів Терезіна, показує дитячі малюнки. Разом вони утворюють своєрідну мережу пам'яті, у якій відсутність центру стає знаком децентралізованого, колективного процесу згадування, що відповідає самій логіці постпам'яті у глобалізованому світі. Сама опера функціонує як публічний поминальний ритуал, у якому перформативна дія стає актом опору забуттю та й загалом спробою змінити сам спосіб – як зберігати пам'ять через участь.

Такий підхід дозволяє не лише відтворювати факти, але й стимулювати пам'ятання як процес «діалогу часу» – між минулим і теперішнім, між свідком та аудиторією.

Марвін Карлсон є однією з визначальних постатей у теорії сучасного театру. У фокусі його досліджень перебуває проблема пам'яті та способи її актуалізації в театральному просторі. Карлсон виходить із принципового твердження, що сцена ніколи не існує як «чистий аркуш»: кожна вистава неминуче накладається на попередній театральний, культурний і історичний досвід. Глядач, навіть не усвідомлюючи цього, зчитує нову постановку крізь призму знайомих образів, інтонацій, сюжетів і знаків, які «повертаються» у вигляді асоціацій і спогадів.

У праці «Сцена з привидами: театр як машина пам'яті» [45] М. Карлсон описує театр як механізм постійного відтворення й реактивації пам'яті.

Особливе місце в цій концепції він відводить документальному-театру, розглядаючи його як одну з найдієвіших форм роботи з історичною правдою та досвідом свідків. Театр функціонує не лише як спосіб передачі інформації, а як форма живого контакту з пам'яттю – емоційного, тілесного й етичного. Сцена в цьому випадку перетворюється на місце співприсутності, де голоси минулого звучать безпосередньо «тут і тепер», активуючи співпереживання та залучення аудиторії до спільного досвіду пам'ятання. Документальна постановка не просто відсилає до попередніх подій, а свідомо фіксує на них увагу, дозволяючи минулому «повертатися» у теперішньому часі вистави. У цьому контексті він описує сцену як своєрідну «машину пам'яті» – простір, у якому факти не просто демонструються, а проживаються. Театр, за Карлсоном, здатний організувати такий режим сприйняття, за якого глядач не лише дізнається про історичні чи соціальні події, а входить з ними в емоційний контакт, переживаючи їх майже особисто. Голоси реальних людей – носіїв травматичного або граничного досвіду – створюють ситуацію безпосереднього зіткнення з чужим життям і пам'яттю. Глядач у такій моделі не просто слухає розповідь, а стає співучасником акту пам'ятання, у якому минуле знову набуває чуттєвої й емоційної присутності.

Використання документальних джерел у сучасному театрі, особливо у контексті екзистенційної війни, відкриває нові можливості для переосмислення реальності, проте водночас породжує низку етичних, психологічних та художніх ризиків. Робота з реальними свідченнями, аудіовізуальними матеріалами чи особистими історіями вимагає від митців підвищеної відповідальності та усвідомлення потенційних наслідків як для себе, так і для глядачів. Репрезентація травматичних подій може призвести до повторного переживання болю – як у тих, чії історії покладено в основу вистави, так і у глядачів, які мають подібний досвід.

В українському контексті театр може стати майданчиком, де пережите повертається як символ, як образ, як пам'ять, і де аудиторія не просто

спостерігає, але співпереживає та осмислює. Водночас він може виконувати архівно-споглядальну роль – бути «свідком» для тих, хто не бачить фронт.

На особливу увагу заслуговує питання етичної відповідальності та меж використання матеріалу: робота з документальними відео- та аудіозаписами потребує дотримання контексту та уникнення маніпуляцій. Викривлення змісту або естетизація реального страждання може сприйматися як експлуатація травми.

Олена Апчел у лекції «Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації» [4] зазначає, що постдокументальний театр функціонує на перетині пам'яті та постпам'яті, звертаючись до різних типів історичної, соціальної та колективної травми. Він працює не лише з безпосередніми свідченнями подій, а й із їхніми відлуннями – тим, як травматичний досвід передається, трансформується й переосмислюється з плином часу. Основна мета такого театру полягає у поверненні до культурного простору досвідів і наративів, що були витіснені, замовчувані, фрагментарно зафіксовані або взагалі не зафіксовані.

У цьому контексті постдокументальний театр постає як інструмент уважного пропрацювання травматичного досвіду, здатний виявляти «сліпі зони» минулого – ті події, образи й голоси, які потребують повторного включення в сучасний публічний дискурс. Водночас така робота передбачає особливу етичну чутливість: замість відтворення травми у прямій або шоківій формі постдок прагне створити умови для її осмислення, рефлексії та дистанції, мінімізуючи ризик ретравматизації глядача й переводячи переживання у площину співпереживання та критичного мислення.

Тут відбувається зсув від репрезентації буття до спроби його проживання та емоційного відчуття. Такий підхід відкриває можливість для подальшого опрацювання та інтеграції складних спогадів. Водночас варто підкреслити, що постдокументальний театр не ставить собі за мету «зцілити» колективні травми. Його функція – створити умови для усвідомленого

співіснування з ними, формуючи простір, у якому досвід травми може бути побачений, почутий і критично осмислений.

Не менш важливим є пошук балансу між документальністю та художнім узагальненням. Надмірне тяжіння до фактичності може позбавити виставу емоційної глибини, тоді як надмірна театралізація – правдивості. Також важливо враховувати психологічне навантаження виконавців, адже занурення у травматичний матеріал часто призводить до емоційного виснаження, а можливо і в професійній підтримці чи супервізії.

Таким чином, театр під час війни потребує етичної чутливості та уважності. Завдання точно полягає не у відтворенні травми, а у створенні безпечного простору для її осмислення, де факт перетворюється на досвід, а мистецтво стає формою колективної пам'яті й співпереживання.

У такому підході мистецтво постає як багатовимірний механізм, здатний підтримувати процес опрацювання травматичного досвіду, розкриваючи його складні, приховані шари через роботу з пов'язаними наративами та образами. Театрові ця функція не є новою: від своїх витоків, зокрема з античної трагедії, він виконував роль простору, де через співпереживання, напругу та зіткнення з сильними афектами глядачі проходили досвід катарсису – не як простого «очищення», а як процес внутрішнього зрушення, емоційного вивільнення й переосмислення пережитого. Ця здатність працювати з емоціями і досвідом стала одним із найстійкіших інструментів театру, що зберігся протягом століть, і сьогодні вона набуває нового виміру – терапевтичного. Незалежно від того, яким чином театр функціонує в конкретному контексті – як медіум, як поле взаємодії чи як метод – він створює умови для формування довірливого простору між актором і глядачем. Саме ця довіра стає передумовою для глибшого співпереживання, рефлексії та подальшої роботи з травматичними досвідами.

Сьогодні український театр дедалі менше зосереджується на створенні замкненого, елітарного видовища й дедалі більше – на вибудовуванні відкритого простору для проговорювання та осмислення проблем, які часто

випадають із поля зору інших мистецьких практик, політичного дискурсу чи освітніх інституцій. Завдяки своїй синтетичній природі театр здатен інтегрувати різні медіа, мови та дослідницькі підходи, тому закономірно стає одним із перших середовищ, де випробовуються міждисциплінарні способи роботи з складною, багатовимірною реальністю. У цій реальності переплітаються соціальні процеси, антропологічні питання, політичні контексти й естетичні стратегії, які театр здатен утримувати й аналізувати в єдиному полі.

Архівування пам'яті війни передбачає збір, зберігання й репрезентацію матеріалів – свідчень, документів, відео, фото, усних історій. Але документування і архівування пам'яті про війну – це не лише збереження фактів, а конструювання культурної пам'яті, яка визначає, як суспільство сприйматиме і переосмислюватиме минуле. Театр у цьому процесі виступає унікальним майданчиком – він здатен перетворити архівні матеріали в актуальну форму, зробити пережите видимим, відчутним і осмисленим.

Український досвід вже активно розвивається: нові архівні ініціативи, театральні проекти на базі свідчень війни, міждисциплінарні формати. Проте перед нами стоять виклики – травматичність, фінансування, стандартизація, забезпечення доступу й довговічності архівів, художня якість. Перспективи ж – великі: створення нової театральної культури пам'яті, яка служитиме і національній ідентичності, і глобальній солідарності, і майбутньому поколінню. Театр-архів може стати містком між пережитим досвідом і колективним осмисленням.

Широкомасштабна агресія Росії проти України, яка почалась у 2022 році, наразі, вважається найзадокументованішою війною в історії людства. Завдяки доступності смартфонів і соціальних мереж, встановлених камер спостереження, відеореєстраторів і дронів події фіксуються в реальному часі, створюючи безпрецедентний масив фото-, відео-, аудіо- та текстових свідчень. Волонтерські OSINT-ініціативи, журналісти, митці й архіви – від Bellingcat і 5am Coalition до The Reckoning Project і Ukraine War Archive –

систематично збирають, верифікують і зберігають ці дані. У результаті формується новий тип колективної пам'яті – цифрова «пам'ять у прямому ефірі», де війна існує одночасно у фізичній і віртуальній реальностях.

Таким чином, цифровізація війни створила передумови для нової документальності в театрі, коли митці не лише відтворюють події, а й працюють із безпосередніми слідами війни – візуальними, аудіальними, цифровими. Театр у цьому сенсі перетворюється на простір медіа-архіву, де поєднуються мистецтво, пам'ять, технологія та фіксується досвід учасників війни.

Коли ми говоримо про фіксацію, ми майже автоматично уявляємо собі збереження: переведення досвіду в стійку форму, яка може бути відтворена пізніше – як документ, запис, артефакт. Проте в контексті театру це поняття працює інакше, бо сама театральна подія існує як ефемерність, як те, що відбувається один раз і зникає. Тому фіксація тут радше означає не «законсервувати назавжди», а утримати й зробити впізнаваним те, що виникає в моменті виконання. Це форма миттєвого збереження «тут і зараз»: жесту, інтонації, паузи, стану, контакту між виконавцем і глядачем, а також напруги простору, в якому все це відбувається. Театр фіксує досвід не як готовий продукт, а як процес – через повторювану дію, через проговорювання, через тілесну присутність, яка сама стає носієм пам'яті. Саме тому театральна фіксація не обов'язково збігається з технічним записом: вона може бути «живим записом» або «живим архівом», що тримається на співприсутності, на спільному ритмі уваги та емоцій, на здатності виконавця відновлювати матеріал не механічно, а щоразу заново, в актуальному теперішньому. У цьому сенсі фіксація в театрі – це радше виробництво сліду, ніж копії: вона не створює стабільного документа, натомість залишає відбиток у пам'яті учасників, у тілесному досвіді, у зміненому сприйнятті, тобто в тому, що не зберігається “на носії”, але продовжує діяти як наслідок події.

Саме цю логіку – збереження через виконання – теоретично окреслює дослідниця перфомансу Діана Тейлор, коли розрізняє «архів» і «репертуар». У своїй дослідженнях, а зокрема в книзі «Архів і репертуар: Втілення культурної пам'яті в Америці», Д. Тейлор розглядає архів, як інформацію, що тримається на відносно стабільних носіях: текстах, документах, артефактах, тобто на тому, що можна «відкласти на потім». Натомість репертуар вона визначає як втілену, ефемерну культурну пам'ять: жести, танці, пісні, усні традиції, ритуали та інші перформативні практики, які передаються через тіло і живуть лише в акті повторення. Репертуар підкреслює присутність, участь і «тут і зараз»: знання не зберігається як «річ», а щоразу заново виникає в ситуації взаємодії виконавців і аудиторії. Через це він є динамічним і мінливим – складається з того, що зазвичай вважають швидкоплинним і невідтворюваним (танцювальний крок, інтонація, протестне скандування), але саме в цій мінливості й полягає його сила. У результаті репертуар працює як контрархів або як життєво важливе доповнення до фізичних та цифрових масивів інформації: він здатен зберігати й передавати досвіди та історії, які часто не потрапляють у традиційні інституційні архіви – зокрема, наприклад, досвіди маргіналізованих спільнот. Отже, якщо архів зберігає «на потім», то репертуар оживляє пам'ять зараз – і цим підтверджує театральне розуміння фіксації як живого, тілесного, процесуального збереження події в моменті її здійснення [60, 61].

Постдокументальний театр можна ототожнити з «живим архівом». Це фіксація не лише через речі, файли чи факти, а через подію присутності, що здатна утримати те, що зазвичай вислизає з документа: інтонація, тілесна напруга, стан, будь-які інші деталі. У ситуації, коли технології множать формати зберігання, сцена пропонує інший тип запису: фіксацію як проживання, де пам'ять закарбовується в тілесних діях, взаємній увазі й колективному «тут-і-тепер». Він не лише накопичує «докази», а формує умови, в яких досвід стає артикульованим і передаваним. Театр повертає фіксацію до співприсутності й відповідальності: хто говорить, як говорити,

хто слухає. «Живий архів» у постдокументальному театрі – це не сховище і не репрезентація документу, а активна фіксація досвіду: перформанс живого, який відбувається в моменті й зберігається через повторювані практики, що роблять пам'ять не тільки доступною, а й спільно пережитою.

РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТИ ВІДЕОПРОЄКЦІЙ У ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИХ ВИСТАВАХ ПРО ВІЙНУ

2.1. Діапазон використання відеопроекцій в театрі.

Технологічна еволюція театру є процесом безперервного розвитку, який триває від античних часів і до сьогодні. Уже в давньогрецьких театрах з'являлися механізми для створення сценічних ефектів: підйомні крани, люки, колісні платформи, пристрої для імітації громів, блискавок, води чи вогню. У середньовічних містеріях і ренесансних постановках розвивалися ефекти освітлення й акустики, а пізніше – музичний супровід і оркестрові рішення, що підсилювали емоційний вплив сцени. Проте в усі ці історичні епохи центральним медіатором залишався актор або акторка. Технології лише підпорядковувалися драматичній дії, виконуючи допоміжну функцію. Тобто технічні засоби не були самодостатніми – вони служили для підкреслення гри, атмосфери та символіки, але не створювали власної художньої реальності.

Початок ХХ століття став переломним етапом для театру, коли кінематограф – нове на той час мистецтво рухомого зображення – почав інтегруватися у сценічну практику. Це був не просто технічний експеримент, а спроба розширити межі театральної виразності, створити багат шаровий простір дії, де живий актор взаємодіє з екраном.

Одним із перших українських режисерів, хто використав цей прийом, був Лесь Курбас. У виставі «Джиммі Гігінс» (1923) він поєднав гру акторів із кінопроекціями, використовуючи фільм як елемент сценічної мови [7]. Курбас прагнув не просто вставити кінофрагменти між сценами, а створити нову форму синтетичного театру, де екран і сцена діють як єдина система. Кіно допомагало передавати внутрішні стани персонажів через монтаж і ритм зображення, а також виводити театр за межі традиційного сприйняття.

Водночас появлення телебачення передвіщало настання ери злиття медіа, оскільки «почало включати в себе інші форми медіа, такі як радіо, кіно, театр, романи, журнали, реклама, газети та комікси» [59, с. 15]. Телебачення, як і кінематограф, є одним із перших і найяскравіших прикладів мультимедіа, хоча сам термін з'явився значно пізніше (1966) і набув сучасного значення лише в 1990-х роках» [58, с. 67].

Важливо розуміти, що наш сучасний життєвий досвід тісно пов'язаний з медіа. Тому важко уявити, що мультимедійні принципи та функції не змінять класичну, усталену форму мистецтва ХХ століття: «Комп'ютеризація культури не тільки призводить до появи нових культурних форм, таких як комп'ютерні ігри та віртуальні світи, а й переосмислює існуючі, такі як фотографія та кіно» [58, с. 35].

Перехід до інтенсивної взаємодії театру та відео відбувається впродовж 1980–1990-х років коли фільм, відео та інші медіа-практики поступово ставали одним із ключових інструментів західного авангардного театру, що чітко простежується у творчості Роберта Вілсона, Роберта Лепажа, The Wooster Group, Пітера Селлерса, Кеті Мітчелл, Франца Касторфа та Ромео Кастеллуччі.

Одним із ключових режисерів, який відкрив шлях до системної медіатизації театру, став Франк Касторф – художній керівник берлінського Фольксбюне, що очолив театр невдовзі після падіння Берлінського муру. Його режисерський стиль та театральний метод стали основою для нової хвилі постдраматичної естетики, а інтеграція відеокамер у сценічну дію перетворилася на норму для європейського театру.

Франк Касторф був одним із перших, хто послідовно поєднував класичні тексти з актуальною політичною проблематикою, демонструючи, що традиційна драматургія здатна резонувати з сучасними соціальними конфліктами. Водночас саме його інновації у сфері відео стали визначальними. У його виставах поруч з акторами працювали оператори та мобільні знімальні групи, які пересувалися всіма просторовими рівнями

сцени – від видимої частини до технічних коридорів і внутрішніх приміщень величезного простору Фольксбюне.

Пристрасть Ф. Касторфа до кінематографу проявляється і у його сценографічних рішеннях: декорації вистав перетворюються на величезні кінематографічні павільйони – лабіринти кімнат, кухонь, санвузлів, коридорів: «Касторф також розширив дію на приховані частини декорацій та розширив зону вистави, включивши закулісне середовище за допомогою роботи з живою відеокамерою» [54]. У таких просторах камера стає інструментом навігації: вона відкриває зони, невидимі глядачеві, розширюючи межі сцени і створюючи ефект багатовимірної архітектури.

Такий підхід інтегрував в театр те, що раніше вважалося виключно кінематографічним прийомом – крупний план. Наприклад, як в адаптації п'єси Б. Брехта «Баденські уроки про згоду» (1929), яку він перейменував просто як «Навчальна п'єса»: «Касторф також використовує живу та нав'язливу роботу відеокамери на сцені для створення крупних планів, особливо пілота-сопрано, які потім проєцируються на екран на задній стіні. Робота камери та відеопроекції порушують у нас питання про статус живих виступів в епоху тотального медіа-насичення» [54].

У результаті відео у Ф. Касторфа не просто документує дію і не супроводжує її, а створює новий спосіб бачення. Театр стає схожим на кінознімальний майданчик, а глядач – на того, хто одночасно «присутній» у двох просторах: реальному та екранному. Це формує нову оптику театрального сприйняття – фрагментарну, багатоканальну, мультимодальну.

Таким чином, Франк Касторф заклав підвалини для сучасної театральної медіатизації, у якій відео формує структуру вистави та перетворюється на самостійного учасника театральної події. Його театр – яскравий приклад постдраматичної логіки, де камера стає не інструментом, а частиною сценічного тексту та новим горизонтом глядацького сприйняття.

Поряд із використанням відео як технології документування або засобу живої трансляції у театральному процесі формується інший – принципово

автономний – режим роботи з медіа: відеоінсталяція. У цьому випадку відео не є підпорядкованим сценічній дії, а виступає самостійним мистецьким об'єктом зі своєю внутрішньою структурою та системою образів. Такий підхід безпосередньо пов'язаний з інтеграцією у театр митців медіа-арту, що походять із художнього середовища, де інсталяція вже давно набула статусу окремого жанру.

Одним із найяскравіших прикладів цього типу взаємодії є постановка «Тристан і Ізольда» Пітера Селларса, у якій режисер запросив Білла Віоли створити відеовимір оперного спектаклю. Хоча термін «сценограф» у цьому випадку використовується радше умовно, відеоінсталяції Б. Віоли стали повноцінним художнім шаром постановки – не ілюстрацією до дії, а паралельною візуальною реальністю.

Саме в цьому ключі функціонує відеоряд Віоли: як окремий, майже космологічний простір, що перебуває у складній відповідності з музичною структурою Р. Вагнера.

У сценічному рішенні П. Селларса співаки існують у майже концертному режимі – вони не грають традиційних психологічних ролей, а зосереджуються на вокальному звучанні. У цей час відеоінсталяції Б. Віоли формують другий план опери: ритуальні рухи, трансцендентні образи води, світла та вогню створюють міфопоетичну стихію: «У цей час на розділеному екрані транслюється відео Білла Віоли, на якому чоловік і жінка роздягаються, миються, а потім разом занурюються у глибокі води» [43].

Відеореальність у Б. Віоли підпорядковується іншим закономірностям, ніж сценічна. Поки співці існують у межах фізичної людської тілесності, в інсталяції діє інша, «позаземна» логіка – у ній герої не підвладні ані тяжінню, ані матеріальності, ані часовій послідовності. Це цілком відповідає медіаестетиці. Тому відеоряд Б. Віоли функціонує не як супровід, а як окрема форма присутності – світ, що існує паралельно живій оперній дії.

Дехто з критиків зазначали, що відеоряд у цій постановці займав домінуючу позицію: «Усі сценічні цінності зосереджені у вражаючому відео

Білла Віоли, що відображається на гігантському екрані позаду них» [43], що свідчить про автономність цього візуального шару. Інсталяції Віоли можна експонувати окремо від оперної постановки – вони не втрачають художньої цілісності, що підтверджує їх самодостатній інсталяційний статус. Тож у театральному контексті Віола не просто розширює сценічний простір – він вибудовує незалежну естетичну площину, що взаємодіє з музикою, але не розчиняється в ній.

Таким чином, співпраця Пітера Селларса та Білла Віоли демонструє перспективу, у якій відео постає не як технічний інструмент і не як підтримувальний елемент драматургії, а як самостійна інсталяційна реальність. У цій парадигмі театр перетворюється на багаторівневий медіапростір, де «жива» та медіатизована присутності існують не у відношенні підпорядкування, а у формі взаємного віддзеркалення та доповнення.

У творчості Ромео Кастеллуччі відео посідає особливе місце: воно не просто розширює сценічний простір, а створює нову реальність, яка існує паралельно з акторською грою та іноді повністю її заміщує. Подібно до художників медіа-арту, Р. Кастеллуччі використовує відео як інсталяцію, що має власну естетичну автономію.

У «Божественній комедії», зокрема у частині «Чистилище», фінальний відеофрагмент набуває функції автономної інсталяції. На опущену завісу проектується світлова сфера, що переливається кольорами, а згодом перетворюється на чорну каракатицю – образ граничної темряви й безнадії. Цей жест не лише завершує сценічний епізод, а існує як незалежний візуальний об'єкт, здатний бути «експонованим» поза театральним контекстом.

Ромео Кастеллуччі, використовуючи відео як інсталяційний елемент, формує сенсорний і символічний простір, що не підкоряється сценічному часу. Карло Фанеллі наголошує, що в його постановках діє «естетика інсталяції», яка «...зміщує [дію] з естетикою інсталяції, встановлюючи

значні відносини з театральним контекстом, спрямовані на зміну його координат» [48]. Саме тому відеоряд у «Чистилищі» не віддзеркалює драматургію, а вибудовує власний вимір – простір позамежного, недсяжного, «іншої реальності».

Дослідники відзначають здатність Р. Кастеллуччі використовувати відео для створення паралельної перформативної реальності, у якій глядач одночасно співіснує з вигаданими та реальними подіями. Це особливо помітно в опері «Орфей та Еврідіка», де режисер вибудовує складну медійну конструкцію.

Сценічний простір мінімалістичний: порожня сцена, стілець і виконавиця Орфея. Поруч – дивний прилад, схожий на медичне обладнання для життєзабезпечення, але ти ще не розумієш, що насправді відбувається. Лунає увертюра, і на заднику з'являється ім'я жінки – реальної людини, жительки міста, у якому відбувається вистава. Глядач іще не знає, що вона знаходиться у лікарні, паралізована після інсульту, але слухає оперу в реальному часі у навушниках.

У середині спектаклю з'являється відео, де людина із камерою у реальному часі їде до лікарні, де лежить ця жінка. Вона, власне, як і Еврідіка, перебуває між життям і смертю. Вона ще з нами, бо може нас чути, але не здатна поворухнути ні руками, ні ногами. Вона немов у темниці – замкнена у власному тілі. Таким чином формується паралельний сюжет: сценічний Орфей і реальна Еврідіка існують у двох пов'язаних просторах – міфологічному та документальному.

Стан жінки – між життям і смертю – інсценізує саму сутність міфу про Еврідіку: «Кастеллуччі вводить Елс – разом з її життєвою історією – як аватар міфологічного персонажа. Її обличчя, показане крупним планом у той момент, коли Орфей «оглядається», стає кульмінацією: глядач переживає трагедію не як художній жест, а як подію реальної біографії: «Довгий погляд Елс ... робить нас тривожними, напруженими, збентеженими, сором'язливими, бо ми маємо враження, що стаємо вуаеристами, що

вторгаємося у чийсь приватність... Це прояв нашого власного страху втрати близької людини й водночас – співпереживання стану Елс» [49]. Сприйняття глядача поєднує два режими: з одного боку, це ще театр; з іншого – безпосередня документальна присутність, що створює той «ефект злиття мистецтва та реальності», про який Е.Ф. Фішер-Ліхте пише як про визначальний для сучасної перформативності [50].

В постановці немає оплесків і поклонів – жест перформативної завершеності був би несумісним із реальністю показаної історії. Дві площини – сцена і лікарняна палата – не знищують одна одну, а створюють подвійну оптику сприйняття, у якій жодна реальність не є первинною.

У своїх роботах Р. Кастеллуччі активно розкриває перформативні можливості відео, перетворюючи його з інструмента репрезентації на автономний простір реальності, що взаємодіє з тілом актора, глядацьким поглядом і документальною правдою. Його театр існує на межі між інсталяцією, оперою, документом та міфом – саме тому він стає одним із ключових прикладів постмедійної естетики сучасної сцени.

Кеті Мітчелл – одна з найпопулярніших і найвпливовіших режисерок, які працюють у зоні перетину театру та кінематографа. Вона стала символом так званого *live cinema theatre* – формату живої кінотрансляції, у якому на сцені не просто використовується камера, а буквально створюється фільм у реальному часі. К. Мітчелл не імітує кіно і не додає його як ілюстративний шар – її вистави виробляють кіно, створюючи нову оптику сприйняття та нову модель присутності.

У 2006 році під час постановки «Хвилі» за романом Вірджинії Вулф, уперше оформлюється й фіксується процес, який згодом стане ключовим для опису цього явища: «...в якому дія на сцені поєднується з видимими, рухомими кінокамерами, іноді з використанням фолі або, часто, розширеного записаного звуку, щоб реалізувати дію як «живий» фільм, що проектується над рівнем сцени» [46]. Відтоді *live cinema* стало одним із ключових напрямів

у творчості К. Мітчелл, особливо в німецькомовних театрах, де вона отримала можливість розвивати й ускладнювати цей формат.

Ключова відмінність підходу К. Мітчелл від більшості інших форм використання відео в театрі полягає в його орієнтації на психологічний реалізм. Для К. Мітчелл важливим є не стільки розширити сценічний простір чи доповнити його візуальними ефектами, скільки застосувати камеру як інструмент проникнення у внутрішній стан персонажа.

У звичній театральній перспективі мікроскопічні жести – зміна напруги в щелепі, ледь помітний рух пальців – часто залишаються поза полем зору. Крупний план камери повертає їм повну видимість, створюючи ефект інтимної близькості й формуючи нову драматургію, засновану на «мікроповедінці». Саме тому live سینета не відмовляється від психологічного театру, а радикально його загострює. ««Хвили» переслідували життя крупним планом: переважна більшість кадрів показувала лише одне чи два обличчя, а багато зафіксували дрібніші деталі: очі, руки та ноги» [46].

Подальша еволюція цієї естетики відбулася в німецькомовному театрі, де К. Мітчелл працює з розгалуженими багатокімнатними просторами, кількома камерами та розширеною технічною командою. У цих умовах live سینета набуває форми складного виробничого процесу. Сценографія вибудовується як простір пам'яті, де окремі зони дії залишаються прихованими від безпосереднього глядацького погляду й існують лише для об'єктива камери. Це радикально змінює принципи театральної присутності: доступ до певних рівнів реальності можливий тільки через медіацію зображення. У такій конфігурації глядач не просто спостерігає за подією, а займає позицію того, хто бачить світ очима самої камери – ніби стає свідком внутрішнього, інтимного ракурсу переживання.

Адам Леджер [55] звертає увагу на те, що роботи К. Мітчелл не про повторення одного й того самого прийому, а про поступову еволюцію процесу та способів організації команди. Якщо на ранньому етапі актори ще поєднували акторську гру з операторськими завданнями, то згодом у Мітчелл

виникає сталий професійний колектив «креаторів» – операторів, звукорежисерів, фолі-артистів, монтажерів, які разом вибудовують складну координовану «партитуру» рухів і технічних дій. Виробництво live cinema, охоплює два нерозривні процеси: формування структури й змісту фільму та опрацювання того, що команда називає «хореографією виконання» – точного способу здійснення цього фільму в реальному часі.

У підсумку live cinema в режисурі Кеті Мітчелл постає як повноцінна естетична система – гібрид театру, кіно, монтажу та інсталяції.

Одним із вдалих прикладів використання відеопроекції та live cinema в українському контексті є вистава «Дзяди» польської режисерки Майї Клечевської у Франківському національному драмтеатрі (2023). У своїй інтерпретації драми Адама Міцкевича режисерка вибудовує концентровану структуру з чотирьох сцен: в'язниця, Велика імпровізація, екзорцизм і фінальна сцена Варшавського салону. Вистава розділена на дві різко контрастні частини, що віддзеркалюють дві реальності – трагедію війни й байдужість цивілізованого світу.

У першій частині глядач спостерігає за групою військовополонених – молодих хлопців у формі ЗСУ, які перебувають у російському полоні. Вони сидять у темному підземеллі – у буквальному сенсі під сценою, в ямі, над якою натягнуті білі полотна. Саме на ці поверхні в реальному часі транслюється відео зі стрімінгу двох камер, розташованих обабіч ями. Такий прийом перетворює сценічний простір на зону спостереження, водночас документальну й символічну: глядач дивиться на полонених через екран, ніби через «вікно реальності», не бачучи їх самих. Цей метод медіа-посередництва створює відчуття відчуження.

Головний герой – Конрад (актор Роман Луцький) – опиняється сам на сам зі світом, який позбавив його свободи. Його монолог до Бога перетворюється на крик без відповіді, на акт віри, що розбивається об мовчання. Паралельно на порожній сцені з'являється Дух Конрада, утілений хореографом Дмитром Лекою, який через пластику й танець транслює

метафізичний вимір страждання. Але і на цей крик тіла не викликає реакції – Бог мовчить, глядач продовжує дивитися.

Момент, коли актор Юрій Литвинов у ролі патріарха Кирила проводить над полоненим ритуал «очищення» – фактично тортури – посилює питання: хто насправді спостерігає за цим всім? Бог? Людина? По завершенню цього акту глядачі проходять повз виснажене тіло Конрада – фізичне й духовне втілення жертви.

У другій частині дія переноситься до фое театру, яке перетворюється на світський простір Каннського кінофестивалю – місце гламурного забуття. Тут усі сміються, позують, фотографуються; глядачі стають натовпом, який вітає «зірок», де «...серед шампанського, що ллється рікою, та великого святкування крик матері буквально заглушується, а виблискування спалахів на стіні має засліплювати та відвертати увагу від суті, тобто від пролітої крові?» [14]. Глядач перетворюється на частину сценічного дійства, стає об'єктом режисерського аналізу – зараз він біля червоної доріжки, але щойно споглядав полонених – чи то з екрану телевізора, чи то трансляцію з камери спостереження в буцегарні.

Постановка М. Клечевської формулює центральне питання: якою є межа між співпереживанням і спогляданням, між етичним вибором і пасивним «спостеріганням»? Використання відеострімінгу полонених як головного мультимедійного-прийому втілює цю дилему з винятковою точністю. Камера стає не просто технічним інструментом, а медіумом, який викриває сам акт глядацького погляду. У цьому жесті медійна технологія перетворюється на дзеркало для глядача, що фіксує не лише зображення, а й ступінь участі або відстороненості самого глядача.

У цьому сенсі вистава «Дзяди» порушує питання глобальної емпатії, пам'яті та провини. Риторична дистанція між актором і глядачем стає тут метафорою, що нагадує: навіть у часи суцільної документованості війни найскладніше – не просто бачити, а відповідати на побачене.

Таким чином, сучасний театр переходить від моделі, де технологія лише «служить» сцені, до моделі, де технологія стає рівноправним учасником художнього процесу. Вона не просто допомагає передати зміст, а створює його, розширюючи поняття акторства, простору та присутності. Це призводить до глибокої трансформації театральної мови: цифрові медіа не лише підтримують перформативність, а й самі набувають її, створюючи гібридні, міжмедійні форми мистецтва, у яких межа між реальним і віртуальним стає рухомою та відносною. Лесь Курбас, Франк Касторф, Ромео Кастеллуччі, Кеті Мітчелл, Мая Клечевська демонструють різні принципи та моделі цієї трансформації. У Леся Курбаса кіно вплітається в сценічну тканину як монтажний принцип мислення. Live cinema Кеті Мітчелл радикалізує цей процес, роблячи сам акт виробництва фільму змістом театральної події та загострюючи психологічний реалізм до рівня мікрожесту, видимого лише в крупному плані. Нарешті, «Дзяди» Майї Клечевської демонструють, як медіатизований погляд може бути використаний для критичної рефлексії над позицією глядача в умовах війни, перетворюючи камеру на етичний детектор дистанції й співучасті.

Спільним для всіх цих практик є розмивання традиційної ієрархії між «живою» присутністю й медіатизованим зображенням. Театр уже не є виключно місцем безпосереднього співіснування акторів і глядачів; він стає багаторівневим медіапростором, де одночасно діють перформанс, проєкція, трансляція, інсталяція, документ та міф. Тіло актора, цифровий образ, звуковий ландшафт і архітектура простору вступають у складні взаємовідносини, створюючи постмедійну ситуацію, у якій жоден із компонентів не може бути зведений до «ілюстрації» іншого.

Таким чином, сучасний театр у медійну добу постає як лабораторія нових форм реальності та нових режимів сприйняття. Цифрові технології не лише розширюють виражальні можливості сцени, а й змушують переосмислити базові поняття театру: акторства, простору, глядацької позиції, документу, присутності. У результаті формується гібридна,

міжмедійна естетика, де межа між мистецтвом і реальністю стає предметом постійної художньої й етичної роботи.

2.2. Застосування відеопроєкцій у виставах-рефлексіях на російсько-українську війну.

У XXI столітті відео стало одним із найпотужніших трансформаторів театральної мови, радикально змінюючи способи репрезентації реальності, структуру сценічної дії та саму природу глядацького досвіду. Російсько-українська війна, яка з 2014 року й особливо після 2022-го стала однією з найбільш задокументованих у світовій історії, зумовила появу нового спектру театральних форм, у яких відео може виконувати структуротворчу функцію. Театр реагує на війну у середовищі, де зображення фіксується, поширюється й редагується швидше, ніж будь-коли раніше, а тому мультимедійні стратегії стають не лише естетичним вибором, а відповіддю на реальність цифрової культури.

Дослідження сучасних вистав про війну демонструє широкий діапазон використання відеопроєкцій – від документального шару та live-stream до інсталяційних практик і відео як критики медіадискурсу.

Постдокументальна вистава «Вона Війна» режисера Костянтина Васюкова (Театр «Публіцист», 2022) – це спроба осмислити жіночий досвід війни. Ця робота ставить прямі й незручні запитання: чи справді почуття страху, болю, гніву або відваги належать до «жіночого» чи «чоловічого»; чи доречно говорити про жінку як про «слабку»; і чи залишаються гендерні проблеми важливими в умовах повномасштабної російсько-української війни.

Щоб зібрати документальний матеріал, режисер і акторка протягом кількох місяців спілкувалися з жінками дистанційно, знайомилися з волонтерками та переселенками на вокзалах та в укриттях. Так понад

тридцять документальних історій українських жінок – різного віку, професій і соціального статусу – стали основою вистави.

Особливу роль відіграли голосові повідомлення акторів театру «Публіцист». Саме з одного з таких записів – голосові повідомлення акторки, що перебувала в окупації на Харківщині. Деякі такі з таких записів «...ми проілюстрували анімацією і музикою. А деякі історії були перенесені в сценічну форму» [34].

В огляді на виставу Надія Ковальчук зазначає, що прозвучали історії підприємці Олександри Шевчук, яка підтримувала військових своїми розмовами; художниці Віолетти Терлиги, що була змушена тікати з рідного Харкова; дизайнерки Діни Чмуж, котра поділилася власними ілюстраціями про першу зустріч із війною; волонтерки Євгенії Серої, яка пережила втрату друга – фотографа Макса Левіна – і намагалася допомогти визволити з полону важкопораненого морпіха Гліба Стрижка; драматургині Наталки Блок, син якої певний час перебував в окупації; маленької Єви Любченко, що розповідала про те, як разом із подружкою ховалася від обстрілів у сховищах між дитячими іграми; а також акторки Каті Васюкової, яка поділилася болючими спогадами про знищений російською армією рідний Маріуполь [21].

«Вона Війна» поєднує перформативні сцени з аудіовізуальними інсталяціями. Під час показу глядач чує автентичні записи жінок, а акторка Світлана Мельник у міжсценах відтворює короткі епізоди їхнього життя – волонтерки, біженки, переселенки, кухарки на військовій кухні, провідниці потяга. Вона не лише грає, а й запрошує публіку стати співучасником моменту – увійти в історію, прожити її разом із героїнею, стати свідком.

У виставу також інтегровано справжні відеоматеріали: записи з камер спостереження, що зафіксували вибухи в харківському центральному парку, кадри зруйнованого Маріуполя та свідчення очевидців із Херсона. У фінальному епізоді акторка разом із маріупольською захисницею Катериною

Пташкою – чий голос лунає з архівних відео оборонців «Азовсталі» – виконують Марш Українського війська «Зродилися ми великої години».

Важливу роль у виставі відіграє відеопроєкція, яка виконує не лише функцію ілюстративного матеріалу, а перетворюється на окремий пласт оповіді. Вона працює як візуальний документ пам'яті, що накладається на живу присутність акторки, на голоси жінок, створюючи ефект багатоканального свідчення. На екрані з'являються як композиційно оброблені кадри, так сирі, необроблені фрагменти реальності – наслідки обстрілів, відео камери спостереження, випадкові ракурси, в яких зафіксований момент катастрофи. Так відеоряд підсилює відчуття строкатості досвідів, вводячи глядача у стан одночасної присутності як в художньому, так і в документальному. Проєкція не тільки працює, як ілюстрація історії, а й інколи контрапунктно взаємодіє з ними: інколи вступає в емоційний резонанс, інколи суперечить сценічній дії, а інколи інтерпретує, підсилюючи історію. Завдяки такому рішенню вистава набуває рис перформативного архіву, де зображення стає не фоном, а активним співучасником осмислення травматичного досвіду.

«Вона Війна» – це не просто вистава, а форма суспільного діалогу про гендерні упередження, які війна водночас руйнує і загострює. Це спроба побачити жінку не як «слабку», а як носійку сили, вразливості, стійкості й болю. Постановка фіксує і переосмислює те, як війна змінює уявлення про жіночу роль, і робить це через інтимні та чесні свідчення реальних українських жінок.

У виставі «Оргія кіборгів. Останнє шоу антропоцену» (Театр «Нафта», 2025) досліджується, як Російська війна в Україні спричиняє не лише людські жертви – вона нищить самі основи життя: водні системи, ріки, ліси, ґрунти, середовища існування. Підрив Каховської ГЕС у 2023 році став лише одним із найпомітніших проявів цього масштабного руйнування, яке вже сьогодні можна називати екоцидом. Щоб осмислити такі втрати, ми звертаємося не лише до людських історій, а й до досвідів істот і середовищ, що не мають

голосу. Такий погляд дозволяє інакше уявити, що може означати справедливість після війни: вона виходить за межі людиноцентричного світу, охоплюючи більш-ніж-людські спільноти. Ми не здатні повернути знищені ландшафти чи втрачені екосистеми, але можемо будувати нові зв'язки підтримки й відповідальності – і з природою, і між собою.

У виставі «Оргія кіборгів» команда поєднує документальні дані та сценічну дію, створюючи простір, де перформери в режимі живого свідчення «...перелічують факти екоциду РФ в Україні, таким чином документуючи злочини Росії проти України»[18]. Через опис знищених ландшафтів, замінованих полів, отруєних водойм і спустошених екосистем вони не просто інформують глядача, а фіксують ці злочини як елементи колективної пам'яті та доказової бази майбутньої відповідальності. Постдраматична форма дозволяє поєднати фактичну точність із емоційною присутністю, перетворюючи сцену на місце одночасно мистецького жесту й акту документування війни.

Показово, що творці визначають свою роботу як «виставу про екоцид» і «останнє шоу антропоцену». Ксенія Малих у своєму огляді на виставу зазначає, що підзаголовок одразу задає оптику: глядача поступово занурюють у спектр нелюдських утрат, який розгортається від інтимного, майже тілесно відчутного масштабу – того, що можна уявити на власному місці, – до катастрофічного, планетарного рівня, що виходить за межі людського сприйняття. Тут поруч існують і загиблі свійські тварини на замінованих угіддях, і лісові пожежі, спровоковані воєнними діями. У цих історіях проступає дуже чітке відчуття: люди, тварини, рослини та ландшафти поділяють одну крихку вразливість, що робить межу між природним і техногенним майже непомітною. Вони більше не протиставляються – вони співпадають у спільному просторі ризику й руйнування [25].

У виставу вплетено велику кількість матеріалів, зібраних під час дослідження: фотографії польових поїздок, скріншоти онлайн-зустрічей,

уривки аналітичних документів, зображення відомих дослідників і дослідниць, кадри з виступів політиків та інші візуальні свідчення. Усе це виводиться на екран проєктором, перетворюючи процес збору даних на видимий елемент сценічної композиції. Дослідницька робота не приховується за лаштунками – вона стає частиною самої форми, створюючи враження прозорого й відкритого мистецького жесту. Тут відео не ілюструє сценічну дію, а створює постдраматичну напругу між документальністю, абсурдом і гіперболою.

На екрані з'являється фраза: «Не лети сюди, пташечко, не лети». Вона звучить одночасно як тендітне попередження з реальної війни – і як сюрреалістичний, майже абсурдний образ, що контрастує з темпом і пластикою розгортання бойових дій. Інші відео спрацьовують ще жорсткіше. Ми бачимо на екрані у викривленому об'єктиві крупний план Дональда Трампа – символа глобальної політичної сцени, яка виявляється абсурдно віддаленою й одночасно небезпечно вплетеною в локальну реальність української війни. Його поява створює ефект гротеску: світова політика, подана як фрагмент медійного фарсу, опиняється поруч зі сценою екологічної та людської катастрофи.

Слайд із написом «Переробляти атомну енергію» працює як точний політичний маркер: він повертає увагу до ядерного шантажу, який Росія систематично здійснює навколо Запорізької АЕС. У війні, де енергетична інфраструктура стає полем бою, атомна станція перетворюється символічний об'єкт подвійної вразливості – технологічної та екологічної. Таким чином, у виставі ця фраза перестає бути абстрактною; вона включає глядача у простір потенційної катастрофи, що вже давно стала частиною нашої повсякденності.

Ще один слайд демонструє фразу «Україна – житниця Європи». Цей образ одразу відсилає до історії експлуатації українських територій і всіх, хто на них живе. Такий колоніальний погляд – упакований у зручний, майже рекламний бренд «Годівниця Європи» – тривалий час був вигідним і для Сходу, і для Заходу. Така формула знеособлює країну, зводячи її до функції

ресурсу, який можна споживати, контролювати або переозначувати залежно від політичної кон'юнктури. У контексті вистави це набуває особливої гостроти: фраза стає не лише цитатою, а й маркером колоніальних механізмів мислення, що продовжують впливати на ставлення до України навіть під час війни.

Наступним фрагментом – зовсім інший масштаб і тональність: відео з лісу в Ізюмі, де під час окупації з'явилося стихійне кладовище, на якому було ексгумовано 449 жертв військової агресії Росії [28].

Цей кадр повертає глядача до документальної реальності, до трагедії, що не допускає жодних умовних рамок. Контраст між політичним гротеском і мовчазним свідченням злочину створює болісну діалектику відеовізуальності вистави.

У підсумку «Оргія кіборгів» постає не лише як мистецька робота про екологічні наслідки війни, а як складний акт публічного свідчення, у якому документальні фрагменти, постдраматичні прийоми та тілесна присутність перформерів функціонують разом як механізм опору забуттю. Вистава окреслює нову етику відповідальності – перед довікільям, перед нелюдськими агентами, перед майбутніми поколіннями – і залишає глядача у полі напруги між неможливістю повернути втрачене та необхідністю діяти вже зараз. Саме в цій поєднаній чутливості до фактів і до живого досвіду, у здатності говорити про руйнування без відмови від надії, ця робота набуває своєї сили та актуальності.

РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПРОЄКТУ UKRAINE.POV. Stage version

3.1. Створення сценарію та основа вистави

На початку навчання в магістратурі для втілення творчого проєкту я обрав для п'єсу української драматургині Наталки Блок «Вибери кращу версію» [8]. Цей матеріал привернув мою увагу насамперед своєю автобіографічністю, а також наявністю трьох важливих образів – архетипів сучасних українців, які доволі чітко окреслилися у 2022 році. Головною героїнею є жінка, яка переживає три альтернативні життєві сценарії після початку широкомасштабної військової агресії Росії проти України.

У першій версії розвитку подій головна героїня «Вона» виїжджає за кордон і стає емігранткою; у другій залишається в Києві й займається волонтерством; у третій – обирає шлях військової служби. Така структура твору, побудована на множинності можливих виборів і траєкторій, від самого початку здавалася мені привабливою, адже пропонувала широкий спектр творчих та інтерпретаційних можливостей для сценічного втілення.

Монологи та діалоги виявилися глибоко рефлексивними та, на мою думку, дуже співзвучними з досвідом і внутрішніми переживаннями багатьох українців. Враховуючи автобіографічний характер п'єси, мене особливо зацікавила документальна стилістика тексту. Це також перегукувалося з моїм власним професійним контекстом, адже на той момент я вже мав досвід роботи над документальним кіно, знімав у різних регіонах України, фіксуючи різний досвід війни людей, зокрема, на деокупованих територіях і поблизу лінії зіткнення.

На той момент мною вже понад рік велася робота над експериментальним документальним кінопроєктом «Точка . Зору» у співавторстві з латвійським режисером Вадимом Думешем. Особливість

цього проєкту полягає в тому, що цей документальний фільм створюється самими учасниками – авторами, які фіксують власний досвід за допомогою звичайного смартфона. Спеціальний застосунок дозволяє одночасно записувати відео як на основну, так і на фронтальну камери, тож події постають одразу з двох ракурсів: глядач бачить і героя, і те, що бачить герой [47].

«Точка . Зору» – це документальна подорож, що поєднує безпосередні свідчення українців на війні, зняті самими учасниками. Мобільні телефони, що переходять із рук у руки, створюють відчуття безперервного руху й життєвої енергії, а водночас – у більш метафоричному сенсі – передають досвід вирваності з корінням та вимушеного вигнання. Персонажі опиняються в суперечливій динаміці: між необхідністю тікати, щоб вижити, та не менш сильною потребою повернутися і захищати власну землю. У цих напружених епізодах звучить драматичне коливання між «тут» і «там»: одні зізнаються у страху залишатися в Україні або розмірковують про виїзд заради безпеки, інші – вже перебуваючи у вигнанні – говорять про ностальгію та провину за те, що покинули батьківщину й близьких. Завдяки численним дорожнім кадрам мотив подорожі стає ключовим, адже більшість героїв перебувають у постійному русі.

Учасники розмірковують про власну приналежність, фільмуючи місця, будівлі чи предмети, які вони люблять, водночас розповідаючи нам про зв'язок, який об'єднує їх з навколишнім середовищем. Зйомка портрета людини та спостережуваного нею ландшафту одночасно передбачає синхронність, взаємозалежність між персонажами та їхнім середовищем. Місце не існує без людини, а людина – без місця. Це особливо важливо в контексті війни, яка має на меті зруйнувати зв'язок між українським народом та його землею і українцями як представниками цілісного народу, політичної нації.

Від початку російського вторгнення в Україні відбулася небачена громадянська мобілізація: волонтерська робота, краудфандинг, соціальні

ініціативи. Саме з цим проявом людяності глядачі стикаються протягом усього документального шляху. Більшість учасників намагаються у той чи інший спосіб допомогти своїм ближнім. Те, що пристрій для зйомок переходить від героя до героя, посилює відчуття України як країни, об'єднаної перед лицем небезпеки.

З одного боку, цей художній прийом зйомки на дві камери створює розширену реальність – більш емоційну та більш правдиву. Ми бачимо і самого героя, і те, що бачить він у момент зйомки. У певному сенсі ми прагнемо зменшити можливість маніпуляції – спостерігати за дією, що відбувається з обох боків камери, зберегти правдивість досвіду, передати його без зайвих інтервенцій, наскільки це можливо в межах документального кіно.

Паралельна робота над п'єсою та документальними кінопроектами привела мене до відчуття, що зафіксовані свідчення людей, реальні голоси й необроблений документальний матеріал звучать значно виразніше та переконливіше, ніж текст, створений або оброблений драматургом. Це спостереження суттєво вплинуло на мою подальшу роботу та на осмислення можливостей постдокументального театру.

У процесі роботи над фільмом «Точка . Зору» з'явилися герої та історії, які виявилися співзвучними героям і історіям, закладеним у п'єсу Наталки Блок.

Журналістка Олена осмислює війну через самотні роздуми, критичне мислення та рефлексію – як у вимушеній еміграції в Кракові, так і під час поїздок до рідного сходу України за для зустрічей з сином Олегом, який добровільно долучився до лав ЗСУ.

Військовослужбовець Національної гвардії України Дмитро, який перебуває на передовій, занурений у гирло війни і змушений протистояти постійній загрозі смерті через дію, бій та відповідальність за побратимів.

Волонтер Олег, який виконують волонтерську роботу в селах поблизу зони бойових дій та забезпечують евакуацію цивільних і якому допомагає громадська активістка Люба – місцева жителька з міста Куп'янськ.

Тоді в мене виникла ідея створити зовсім інший проєкт: не ставити саме цю п'єсу, а зробити роботу за її мотивами, використовуючи документальні матеріали з фільму, які тотожні історіям героїв п'єси Наталки Блок. Постало питання, як саме використовувати аудіовізуальний матеріал для вистави: яким чином можна його осмислити, аби досвід, зафіксований у фільмі, дослідити перформативно-театральними методами?

Завданням було не відтворення подій, зафіксованих у фільмі, а створення умов для їхнього аналізу, осмислення та відтворення в сценічному просторі. Саме тому увага зосередилася не на сюжетній репрезентації, а на процесах трансформації досвіду та на тих художніх механізмах, які дозволяють перевести документальний матеріал у площину театрального дослідження. А враховуючи те, що медіа вже були створені, а не робились спеціально до вистави, виникла потреба продумати спосіб їхнього застосування таким чином, щоб це не виглядало прямолінійно. Важливо було перенести документальний матеріал у живу ситуацію присутності, у простір прямої зустрічі та спільного часу. Перформативність у цьому контексті дозволяє не просто демонструвати документ, а створювати умови для його переживання, наголошуючи на його укоріненості в конкретному тілі, голосі, диханні та моменті «тут-і-зараз». Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте, перформанс «не відтворює реальність, а актуалізує її через взаємодію тіл, що одночасно є і соціальним, і естетичним актом» [50]. Подібним чином Діана Тейлор стверджує, що перформанс є «репертуаром живої пам'яті», де знання передається «через дію, присутність і взаємне співпереживання» [60]. У цьому сенсі перенесення документального матеріалу у сценічний контекст дозволяє протиставити фрагментованості цифрової рецепції – живу, не опосередковану увагу. Перформативність має створювати простір активної співприсутності, у якому документ існує не як зафіксований факт, а як

ситуація події, яка «конститується в моменті» [57] і набуває сенсу через акт спільного переживання. Таким чином, театральні-перформативні методи стають способом дослідити документ як живий процес, що відбувається між людьми, а не як статичний цифровий об'єкт.

На початковому етапі робота була сфокусована на створенні драматургії. Документальний фільм було перемонтовано у версію, що найбільше відповідала п'єсі Наталки Блок: в монтажі було залишено лише тих героїв, чії історії відповідають обраним архетипам п'єси. Доволі швидко стало очевидним, що обраних матеріалів з самого фільму замало для сценічної форми, тому також було використано відзняті відеоматеріали, які не увійшли до фінальної версії фільму «Точка . Зору». Було змонтовано альтернативну версію короткометражного фільму (47 хв.), що в подальшому і було використано як відеопроекція у виставі [11].

Було зроблено розшифровку звукової дорожки цього фільму відео і оформлено як текст п'єси: окреслено дійових осіб і структуровано висловлювання в послідовність сцен та епізодів. Важливо зазначити, що текст було збережено дослівно і в оригінальній послідовності, як в фільмі. У результаті текст почав функціонувати як цілісна п'єса й водночас зберіг «живу», усну інтонацію, без літературної стилізації.

Драматургія вистави вибудовує сюжет не через вигадану фабулу чи лінійний розвиток подій, а через композиційну роботу з документальним матеріалом. Наратив постає як мозаїка: окремі голоси, свідчення та фрагменти досвіду з'єднуються в спільну історію не за принципом причинно-наслідкової послідовності, а завдяки зіткненню, паралелям і співзвуччю індивідуальних перспектив. Монтаж цих фрагментів створює багатоголосся, у якому приватне набуває ознак колективного, а повторювані мотиви (страх, втрата, очікування, надія) формують внутрішню логіку розвитку сценічної дії. У результаті глядач сприймає не «єдину» історію, а динамічну конфігурацію досвідів, що взаємно підсилюють і уточнюють одне одного.

3.2. Створення постдокументальної вистави «UKRAINE.POV. Stage version»

Постдокументальну виставу «Ukraine.POV.Stage version» було створено на базі Центру сучасного мистецтва «ЄрміловЦентр» Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Простір «ЄрміловЦентру» є складним і багаторівневим, однак у ньому виокремлюється центральна зона – умовний «колодязь», де зазвичай відбуваються події: вистави, концерти, публічні покази. З огляду на потребу одночасно задіяти три проєкції, які мали бути добре видимими для глядача та розташованими в чітко визначеній конфігурації, для реалізації вистави було обрано саме центральну зону простору.

На центральну стіну, що виконувала роль задника, спрямовувалася основна проєкція. Основною проєкцією було обрано відео з документальних матеріалів, знятих на звичайну камеру смартфона. Це той самий візуальний ряд, який у фільмі бачать герої: пейзажні кадри, що фіксують довкілля та середовище їхнього перебування. Глядацька аудиторія розміщувалася безпосередньо навпроти цієї проєкції, що забезпечувало фронтальне сприйняття основного відеоряду. Обабіч центральної проєкції, ліворуч і праворуч від неї, було змонтовано два додаткові екрани. Вони розташовувалися перпендикулярно до площини центрального екрана та паралельно один одному, а на них виводилися дві інші проєкції. На лівий екран виводилося друге зображення з документального фільму – крупний план героя, тобто так званий селфі-шот. Цей відеоряд відтворювався синхронно з центральною проєкцією. На правий екран виводився лайв-стрім із камери оператора (Євген Тітов), який перебував у сценічному просторі та фіксував події наживо. Завдання оператора полягало в тому, щоб за можливості фіксувати крупні плани акторок, які в цей момент промовляли текст. Ідея полягала в побудові візуального діалогу на екранах між героями

документального фільму та перформерками, які відтворювали їх тексти тут і зараз на сцені. Саме тому два екрани було розміщено один навпроти одного. Усі три проєкції було розміщено під стелею простору «ЄрміловЦентру», фактично – на другому рівні. Таке рішення формувало додатковий «надрівень» сценічної реальності – автономний візуальний шар, який не просто ілюстрував події на сцені, а задавав їм рамку та джерело походження. Проєкції, винесені у верхню зону простору, працювали як постійне нагадування про першоджерело й «оригінал»: документальний матеріал, що передував сценічній дії та визначав її логіку. Завдяки цьому глядач одночасно сприймав два режими присутності: «тут-і-зараз» живого виконання та «там-і-тоді» зафіксованого на відео досвіду. Візуальний надрівень підтримував відчуття дистанції між реальністю події та її театральною репрезентацією, підкреслюючи, що вистава не вигадує історію, а працює з уже існуючим свідченням і переводить його в сценічну форму через монтаж, повторення й перформативне відтворення голосу.

Вистава відкривається оригінальним документальним матеріалом із первинною звуковою доріжкою. В цей час два інші екрани залишаються неактивними: додаткові проєкції не вмикаються й не транслюють зображення. Першим звучить монолог Олени – героїні-журналістки, вимушеної переселенки. Відеоматеріал демонструється на центральному екрані за принципом «картинка в картинці»: глядач бачить основний пейзажний план, а на його тлі – зменшене вікно із селфі-шотом (крупним планом героїні) – така композиція зображень використовується в документальному фільмі. У певний момент монолог переривається, і композиція «картинка в картинці» розпадається на дві окремі проєкції. Паралельно активується третій екран – лайв-стрім акторки, яка на сцені підхоплює й продовжує монолог Олени в режимі «тут і тепер». Цей прийом повторюється у виставі ще кілька разів, вибудовуючи ритм переходів між документальним записом і живим сценічним відтворенням.

У проєкті брали участь засновниці та учасниці аматорського колективу Плейбек-театр «Нема» (Валерія Брага, Деніза Глезіна, Злата Карижска, Олена Мордик). Сценічна практика цих виконавиць пов'язана з форматом театру плейбек, в якому «...один з учасників розповідає історію або випадок зі свого життя, обирає акторів для виконання ролей, а потім спостерігає, як цю історію відтворюють виконавці» [19]. Саме ця орієнтація на відтворення досвіду та етичну взаємодію зі свідченнями стала важливим ресурсом для реалізації сценічної форми.

Робота над виставою тривала три місяці та була побудована як поєднання творчого процесу й навчальної практики. Її унікальність полягає не тільки в застосуванні мультимедіа як художнього інструмента, а й у способі створення: учасники виступали співтворцями постановки, опанували нові компетенції, інтегрували власні історії та осмислювали особисту пам'ять як джерело й структуру сценічного матеріалу.

У роботі з виконавцями було застосовано послідовність: перегляд відео, робота з тілом, робота з текстом, робота з музикою. Спочатку переглядалася змонтована відеосеквенція і збиралися первинні враження. У репетиційному процесі здійснювався пошук тілесного існування, як способу передавання станів, що виникали в акторів під час перегляду фільму. "Все, що з нами трапляється, чи свідками чого ми стаємо, залишає свої відбитки в наших тілах. Наші тіла – носії інформації», зазначає перформерка, викладачка та психотерапевтиня Інна Фалькова [35]. В такий спосіб формувалася пластична репрезентація афективних реакцій на документальний відеоматеріал, перенесена в сценічну дію.

У процесі роботи над виставою було застосовано акторські тренінги за системою Євгена Лавренчука, що сприяло роботі з тілом і пластичною виразністю. Тренінги використовувалися як підготовчий інструмент для фіксації та трансформації внутрішніх станів у фізичну дію, а також для вибудовування тілесної партитури сцен. Завдяки цьому акторська присутність ставала точнішою: рух, напруга, паузи й ритм набували

драматургічної функції та могли взаємодіяти з текстом і мультимедійним матеріалом як з рівноправними складниками вистави.

Було запропоновано фіксувати власні асоціації, можливі перетини з подібними історіями, а також те, що «чіпляє» або не викликає відгуку. Досить швидко визначилися як точки збігу з досвідом виконавців та їх особистими історіями, так і фрагменти, що не мали для них особистих відповідників. Водночас показово, що між чотирма акторами майже весь матеріал органічно «розподілився»: різні епізоди по-різному резонували для кожного. Лише два з одинадцяти епізодів залишилися без виразного особистого відгуку – і саме їх було вирішено зберегти у виставі як оригінальний відеоматеріал документального фільму, без акторського втручання. Одна з таких сцен – це рефлексія героїні Олени на площі Героїв гетто в Кракові щодо її єврейського коріння. Олена розповідає історію розстрілу деяких членів її родини під час Другої світової війни в окупованих німецько-фашистськими загарбниками Черкасах та Луганську. Ця сцена викликала в акторок бажання розказати короткі історії про те, як їх родини проживали той час.

Під час репетицій учасники ділилися переживаннями, пов'язаними з війною – втратами, страхом і болем. Ці свідчення стали важливою основою для формування сценічних станів, посиливши документальний вимір вистави та її емоційну достовірність. Актори не лише артикулювали власний досвід, а й спостерігали, як особисті трагедії трансформуються у сценічну форму й знаходять відгук. Робота з індивідуальними історіями та їх колективне обговорення стали значущим етапом як для художньої побудови проєкту, так і для учасників – у сенсі психологічного опрацювання та розвитку.

Наступним етапом стало введення текстового матеріалу, який інтегрувався в тілесну дію та вибудовувався у взаємодії з пластичною партитурою. Не було задачі дослівного і інтонаційного відтворення оригінального тексту. Натомість важливішим було, як матеріал може бути відтворений через поєднання побаченого на відео через особисте відчуття виконавців, через взаємодію тіла та тексту.

Композитором вистави став Нік Акорн (Nick Acorne), відомий співпрацею з театром «Нафта», для якого він створив музичні партитури та саунд-дизайн до низки постановок («Храм», «Nobody died today», «Хтось такі, як я») [23]. Нік Аккорн також відомий музичними експериментальними перформансами, які можуть складатися виключно з імпровізації [40]. Отже, Нік Акорн видавався фактично ідеальним кандидатом для створення музичної партитури вистави. Йшлося не про «написати музику до фільму чи вистави» в традиційному сенсі (як ілюстративний саундтрек), а про перетворення документального відеоматеріалу на музичний матеріал – тобто про його інтерпретацію. Музика мала створюватися як автономний шар, коли звучання не дублює події, а вибудовує власну логіку читання візуального ряду.

У такому підході композиція постає як перформативний акт: музична партитура народжується не лише «на папері», а в процесі співприсутності з образом – через темпоритмічне «зчеплення» з монтажем, повтори, зсуви, фрагментарність кадру. Важливо, що імпровізаційний досвід композитора тут принциповий: музика може працювати як жива відповідь на документ, як форма слухання та співналаштування, де кожен звуковий жест є не коментарем «ззовні», а способом увійти в матеріал і відкрити його внутрішню напругу.

Це рішення підсилює постдокументальний статус роботи: документальний відеоряд не подається як «самодостатній доказ», а як поле, що потребує актуалізації та переосмислення. Музика не претендує на відтворення «правильного» звучання реальності й не заміщує первинні свідчення; натомість вона маркує неминучу медіацію, створює простір для співпереживання й критичної дистанції водночас. Таким чином звуковий шар стає не ілюстрацією, а інтерпретаційним механізмом, який переводить архів у подію тут-і-тепер і пропонує глядачеві не «споживання факту», а досвід співсвідчення.

Наступним етапом роботи стало поєднання музичної партитури з пластичними та текстовими напрацюваннями, які вже були сформовані під час попередніх репетицій. Музика почала виконувати функцію не лише емоційного тла, а й структурного «каркаса» сцени: вона задавала темпоритм, тривалість епізодів, інтенсивність дії та переходи між фрагментами. Пластичні рішення, своєю чергою, уточнювали характер присутності виконавців у просторі, вибудовували тілесну драматургію та допомагали переводити вербальний матеріал у сценічний жест. У процесі синхронізації цих шарів текстові фрагменти зазнавали редагування й точнішого розподілу акцентів – відповідно до музичного ритму та фізичної партитури. Таким чином робота набувала комплексної форми, де звук, рух і слово взаємно коригували одне одного й складали єдину сценічну композицію.

Постдокументальна вистава вибудовує сценічну дію не навколо вигаданого сюжету, а навколо свідчення. У «UKRAINE.POV. Stage version» частина матеріалу походить із власного досвіду акторів, тож виконавець постає не лише інтерпретатором, а і носієм пам'яті. Саме ця подвійна позиція – між приватним і спільним – перетворює розповіді про війну й втрати на колективний досвід. У результаті глядачі входять у контакт із репрезентацію досвіду війни не через абстрактне «повідомлення», а через людську історію того, хто її пережив. Акторки стають тілесним інструментом відновлення – їх голоси не лише читають текст, а й виконують функцію присвоєного, але відповідального «перепроживання» досвіду інших. Цей процес одночасно виявляє межі реконструкції: глядач чує не автентичний голос героя, а новий, проміжний голос, який існує між документом і уявленням про нього. Саме в цій розбіжності й формується театральність відновлення та фіксації: не імітація, а свідомий, тілесний акт тимчасової інтерпретації звучання, що живе лише в момент виконання.

Надзавданням вистави «UKRAINE.POV. Stage version» є утримання й передавання пам'яті про досвід війни – як індивідуальної, так і колективної – не у формі «готового архіву», а як живої події, як «живого архіву» що

відбувається тут і зараз між виконавцями та глядачами. Вистава прагне не лише донести документальні тексти й реальні свідчення, а й створити простір, у якому пам'ять не фіксується раз і назавжди, а відтворюється через тіло, голос, жест, інтонацію, паузу, через співучасть і спільну увагу – тобто існує як процес. Цей процес допомагає побачити, як війна змінює повсякденність і спосіб існування: не лише через прямі втрати, а й через зсуви в поведінці, мові, звичках, відчутті безпеки та уявленні про майбутнє. Пам'ять не зникає – вона змінює форму, переходить у досвід, у повторювані дії, у мову свідчення, стаючи важливою основою ідентичності та відповідальності.

Вистава працює з конкретними голосами та історіями, серед десятками тисяч інших, щоб війна не звучала як абстрактна статистика. Вона повертає фокус на людський масштаб подій: на приватні рішення, втрати, страхи й щоденні способи вижити – чи то посеред площі маленького міста старої Європи, чи в бліндажі у Серебрянському лісі. Саме через ці індивідуальні траєкторії глядач може відчувати, як велика історія складається з багатьох окремих життів – і чому їх важливо чути та пам'ятати.

ВИСНОВКИ

Постдокументальний театр бере свої витоки від документального театру: він зберігає опору на реальні свідчення, але переосмислює їх мовою сучасних художніх практик і відповідає на нові суспільні та медійні умови.

Його генеалогія простежується від європейської традиції політичної сцени – насамперед експериментів Ервіна Піскатора та брехтівської моделі театру як критичного інструмента – і далі до практик вербатіму, які поставили в центр «живий» голос людини. Водночас постдокументальний театр активно запозичує логіку постдраматичного мислення: розхитує звичну фабулу, розриває лінійний наратив і замість цілісної історії вибудовує мозаїчну композицію, де документ існує як зіткнення фрагментів, позицій і способів присутності на сцені. Такий театр працює з досвідом як із свідченням, а не як із «сюжетом про подію»: він поєднує документальні джерела (особисті історії, свідчення очевидців, архівні матеріали) з художньою інтерпретацією, щоб створити емоційно багатопланову сценічну форму, здатну передавати складні соціальні та історичні теми крізь призму особистого проживання. У такій моделі «фіксація» означає не стерильне накопичення фактів, а відповідальну організацію голосів і перспектив, що залучає глядача до активного діалогу та співучасті.

Водночас робота з реальними свідченнями в контексті війни вимагає підвищеної етичної чутливості: важливо зберігати контекст, уникати маніпуляцій і не естетизувати страждання так, щоб це зчитувалося як експлуатація травми. Окремим виміром стає пропрацювання травматичного досвіду: постдокументальний театр може створювати безпечні умови для проговорення й осмислення пережитого, але лише за умови, що травма не перетворюється на «ефект» або драматургічний ресурс заради враження. Театр не «лікує» травму напряду, але може підтримувати процес її опрацювання – даючи форму, мову та колективний контекст для того, що часто лишається невимовним. Саме тому етична рамка (добровільність, право на мовчання, недоторканність приватного, уважність до тригерів) стає не зовнішнім обмеженням, а внутрішньою умовою роботи з документом і пам'яттю.

Війна, що існує одночасно у фізичній і цифровій реальностях, продукує «пам'ять у прямому ефірі»: OSINT-ініціативи, журналістські й архівні

практики систематизують і зберігають візуальні та аудіальні сліди, а театр, працюючи з ними, перетворюється на простір медіа-архіву, де технологія, пам'ять і мистецтво сходяться в одному акті фіксації досвіду.

Дослідження історичного розвитку та інноваційних підходів використання відеопроєкції й live-камери як повноцінних драматургічних інструментів, а також через аналіз того, як ці технології функціонують у постановках про російсько-українську війну, дозволило використати матеріали документального фільму як основу драматургії для творчого проєкту «UKRAINE.POV. Stage version». Відеопроєкція в свою чергу, стала додатковим виміром першоджерела у виставі. У такій конструкції глядачеві відкривалися два режими присутності одночасно: живе «тут-і-зараз» сценічного виконання та «там-і-тоді» досвіду, зафіксованого камерою. Верхній візуальний рівень не лише доповнював дію, а й утримував необхідну дистанцію між реальною подією та її театральним переосмисленням, нагадуючи про документальне походження матеріалу. Це підкреслювало, що вистава не конструює вигадану фабулу, а працює з уже наявним свідченням і переводить його у сценічну форму через монтаж, повторювані повернення до фрагментів та перформативне відтворення голосу, завдяки чому документ не «консервується», а актуалізується в моменті показу.

Театральна «фіксація» принципово відрізняється від архівного збереження: оскільки вистава є ефемерною, і йдеться радше про здатність утримати й зробити впізнаваним те, що виникає в моменті виконання – інтонацію, паузу, стан, тілесну напругу, контакт між виконавцем і глядачем.

Саме тому він здатен виконувати і суспільну функцію свідчення: ставати простором, де пережите повертається як образ і пам'ять, де аудиторія не лише спостерігає, а співпереживає та осмислює, і водночас – бути «свідком» для різних досвідів учасників війни.

У цьому сенсі постдокументальний проєкт «UKRAINE.POV. Stage version» можна ототожнити з «живим архівом», який формує умови для

передавання досвіду як проживання «тут-і-тепер», а не як відкладеного «на потім» запису.

У підсумку постдокументальний театр виявляється не просто актуальною художньою тенденцією, а практикою, здатною працювати з наслідками травматичного досвіду на рівні спільноти. Він створює публічний простір, у якому свідчення можна не лише зафіксувати, а й проговорити та почути – без примусу, із збереженням контексту й права на мовчання. Саме ця можливість колективного слухання й співприсутності робить його важливим механізмом суспільного порозуміння: театр не «закриває» травму, але допомагає перевести її з приватної ізоляції у спільну мову осмислення.

Для України, що живе в умовах війни та загострених соціальних розламів, така форма особливо значуща: вона дозволяє утримувати множинність досвідів, не зводячи їх до єдиної «правильної» історії, і водночас підтримувати процес формування сучасної пам'яті. У ширшому контексті постдокументальний театр утверджує себе як одна з ключових інновацій сучасної сцени – форма, що поєднує естетику, етику й медіальність та здатна впливати на суспільні уявлення не гаслами, а точністю голосів і присутністю свідчення.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

97664192. Апчел, О. Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 18 (1), 2012. 199-204.
97664193. Апчел, О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. Харків: ХДАК, 2014. 273 с.
97664194. Апчел, О. Без «плюсів» і драми. *Zbruc̆. Інтернет-видання*. 31.03.2020
URL: <https://zbruc.eu/node/96654> (Дата звернення: 17.10.2025).
97664195. Апчел, О. Документальний та постдокументальний театр. Ознаки трансформації. Theatre on Borders. Лекція. YouTube. 2022.
URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=50FKdw57YRU>
(Дата звернення: 21.09.2025).
97664196. Апчел, О. «Нова драма» – головне джерело матеріалу сучасного документального театру. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. Матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 21–22 квіт. 2011 р. Харків: ХДАК, 2011. 147 с.
97664197. Армяновський, П. Як театр «перетворює» біль у досвід. the black box. Jam Factory Art Center. Лекція. YouTube. 2023.
URL: <https://youtu.be/uAUNWvKH2nA?si=GmACgRt6HUCxLxST> (Дата звернення: 10.10.2025).
97664198. Багрій, О. Ми з України: феноменальний Лесь Курбас та його драма. *Vogue. Інтернет-видання*. 25.02.2025. (Дата звернення: 17.10.2025).
URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/mi-z-ukrajini-fenomenalniy-les-kurbas-ta-yogo-drama-51443.html>
97664199. Блок, Н. П'єса «Вибери кращу версію», 2023.

- URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/vybery-krashchu-versiyu> (Дата звернення: 16.11.2025).
97664200. Брехт, Б. Про мистецтво театру. Переклад з німецької, упорядкування, вступна стаття, та коментарі: Олександр Чирков. Київ: Мистецтво, 1977.
- URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Bertolt_Brecht/Pro_mystetstvo_teatru/ (Дата звернення: 14.10.2025).
97664201. Васильєв С., Чужина І., Тукалевська О., Жила В., Соколенко Н., Салата О. Український театр: шлях до себе (Аналітично-соціологічне дослідження). Київ: Софія, 2009. 145 с.
97664202. Відеопроєкція для вистави. YouTube. 2025.
- URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lrZGe-2murY> (Дата звернення 8.10.2025).
97664203. Глеба, Г. «Архів мистецтва війни як милиця пам'яті. Хронологія подій і образів». Jam Factory Art Center. Лекція. YouTube. 2023.
- URL: <https://youtu.be/jByTtT9OFwE?si=ywxmlvGzKJrKD-dE> (Дата звернення 7.10.2025).
97664204. Гуменний, Д. Вісім методів (пост)документального дослідження міста. *Semicolon Media. Інтернет-видання*. 2020.
- URL: <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd>
97664205. Глінський, М. Українські «Дзяди» Майї Клечевської, або Запізніла актуальність. *Culture.PL. Інтернет-видання*. 2025.
- URL: <https://culture.pl/ua/stattia/ukrayinski-dzyady-mayyi-klechevskoyi-abo-zapiznila-aktualnist> (Дата звернення: 29.09.2025).
97664206. Джикаєва, Г. Документальний театр як інструмент комунікації між громадянами: методичний підхід. InstituteRespublica. 2022.
- URL: <https://inrespublica.org.ua/bez-kategoriyi-uk/dokumentalnyj-teatr-yak-instrument-komunikatsiyi-mizh-gromadyanamy-trening-galyny-dzhykaevoyi.html> (Дата звернення: 22.11.2025).

97664207. Іванець, О. У Харкові відбулась пост-документальна вистава «Вона війна». *Армія Inform. Інтернет-видання*. 31.08.2022.
URL: <https://armyinform.com.ua/2022/08/31/u-harkovi-vidbulas-post-dokumentalna-vystava-vona-vijna/> (Дата звернення: 1.10.2025).
97664208. Ільницька, Л. Що варте нашого пам'ятання: як театр продукує історію. Jam Factory Art Center. Лекція. YouTube. 2023.
URL: <https://youtu.be/uOqTydheTqs?si=xraAnaQty-HHnAlz> (Дата звернення: 1.10.2025).
97664209. Кіхтенко, В. «Не нашкодь». Як драматурги працюють зі свідченнями очевидців і чи існує художній домисел у документальному театрі. *Суспільне. Культура. Інтернет-видання*. 2.05.2025.
URL: <https://suspilne.media/culture/994687-ne-naskod-ak-dramaturgi-pracuut-zi-svidcennami-ocevidciv-i-ci-issue-hudoznij-domisel-u-dokumentalnomu-teatri/> (Дата звернення: 5.11.2025).
97664210. Клековкін, О. THEATRICA: Лексикон. ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
97664211. Клековкін О. Мистецтво. Методологія дослідження. Київ : Арт-Економі, 2017. 214 с.
97664212. Ковальчук, Н. «Вона війна»: в Луцьку показали виставу про жіночий біль під час війни. *Район.Культура. Інтернет-видання*. 25.08.2025
URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/537893-vona-viyna-v-lutsku-rokazali-vistavu-pro-zhinochiy-bil-pid-chas-viyni> (Дата звернення: 5.11.2025).
97664213. Кошель А. С. Репрезентація теми пам'яті в сучасних виставах українського постдокументального театру (на прикладі вистави "Вічно ніхто") : магіст. робота / Кошель А. С.; наук. кер. Щукіна Ю. П. Харків: ХНУМ, 2024. 90 с.
97664214. Кузьмінська, Я. Точка зору. Документальний кінопроект. Накипіло. Інтернет-видання. 18.07.2024

- URL: <https://nakypilo.ua/afisha/tochka-zoru-dokumentalni-kinoproiekt/>
(Дата звернення: 7.11.2025).
97664215. Май, А. Документальний театр. Практика з текстом. Практика з простором. Українська нова драма. Лекція. YouTube. 2014.
URL: <https://youtu.be/VnbaooECLYI> (Дата звернення: 7.10.2025).
97664216. Малих, К. «Оргія кіборгів»: вистава театру Нафта про війну й екоцид. *Artslooker. Інтернет-видання*. 14.05.2025.
URL: <https://artslooker.com/orhiiia-kiborhiv-vystava-teatru-nafta-pro-viynu-y-ekotsyd/> (Дата звернення: 8.11.2025).
97664217. Паві П. Словник театру; пер. М. Якубняк. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006.
97664218. Піскатор, Е. Політичний театр / Е. Піскатор; пер. [з нім.] Мих. Зерова; ред. і вступ. ст. П. Руліна. Харків; Київ: ДВОУ, Література і мистецтво, 1932.
97664219. Піцуряк, Х. В Ізюмі Харківської області завершили перепоховання тіл 449 екстимованих жертв агресії. *NV Україна. Інтернет-видання*. 9.12.2025
URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/masove-pohovannya-v-izyumi-zavershili-perepohovannya-449-til-zhertv-agresiji-rf-50567138.html> (Дата звернення: 9.12.2025).
97664220. Прокопів, Д. Рецепція російсько-української війни у практиці українського театру: постдокументальний ракурс (2022-2023 рр.): бак. робота / Прокопів Д.Р.; наук. кер. Роса-Лаврентій С. І. Львів: УКУ, 2024. 57 с.
97664221. Театр «Нафта». Офіційний веб-сайт.
URL: <https://nafta.theater/home/projects> (Дата звернення: 1.12.2025)
97664222. Саркісян Р. Лекція «(Пост)документальний театр в роботі з травматичним досвідом». Театр Нафта. Лекція. YouTube. 2022.
URL: <https://youtu.be/kqSXMa34euw> (Дата звернення: 09.09.2025).

97664223. Склярова, В. Історія травм українського театру. Театр Нафта. Лекція. YouTube. 2021.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VMUp69dB8wg> (Дата звернення: 20.09.2025).
97664224. Склярова, В. Лекція «Документальний театр». Theatre on Boarders. Лекція. YouTube. 2020.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b1S9DBICCsY> (Дата звернення: 20.10.2025).
97664225. Цьомік, Г. «Про жіночу силу». У Львові відбулась прем'єра вистави харківського режисера «Вона Війна». *Суспільне. Харків. Інтернет-видання*. 19.07.2022
URL: <https://suspilne.media/kharkiv/261976-pro-zinocu-silu-u-lvovi-vidbulas-premera-vistavi-harkivskogo-rezisera-vona-vijna/> (Дата звернення: 10.09.2025).
97664226. Фалькова, І. Тіла свідчать. Тіла повідомляють. Лекція. Jam Factory Art Center. YouTube. 2024.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qeZwwCXwN20> (Дата звернення: 1.11.2025).
97664227. Хижна, Н. Новий словник: театр воєнного часу. Лекція. the black box. Jam Factory Art Center. YouTube. 2023.
URL: <https://youtu.be/Xt98aW8KeU4?si=NjiRd9e6pICtQjoO> (Дата звернення: 5.10.2025).
97664228. Чужинова, І. «Зміна культурних ландшафтів країни: індивідуальна та інституційна не(пам'ять)». Лекція. the black box. Jam Factory Art Center. YouTube. 2023. (Дата звернення: 10.10.2025).
URL: https://www.youtube.com/watch?v=E8gn7xO_uC0
97664229. Шапаренко, В. «Оргія кіборгів» від незалежного харківського театру «Нафта»: інтерв'ю з авторками вистави. *Українки. Інтернет-видання*. 2025.

- URL: <https://ukrainky.com.ua/orgiya-kiborgiv-vid-nezalezhnogo-harkivskogo-teatru-nafta-interv%CA%BCyu-z-avtorkamy-vystavy/> (Дата звернення: 11.13.2025).
97664230. Яремак, П. Сценічне дзеркало війни: дослідження документального та постдокументального театрів. *Український тиждень*. 27.12.2022.
- URL: <https://tyzhden.ua/stsenichne-dzerkalo-vijny/> (Дата звернення: 11.11.2025)
97664231. Acorne, N. Personal YouTube channel.
- URL: <https://www.youtube.com/@nickacorne> (Дата звернення: 14.10.2025)
97664232. Anderson, M. Making Theatre from Data: Lessons for Performance Ethnography from Verbatim Theatre. *NJ*. 2007. Vol. 31. Issue 1. P. 94 p.
97664233. Atlan, L. Un Opéra pour Terezin. 1997. YouTube.
- URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9DoMeAhysJ0> (Дата звернення: 14.11.2025)
- <https://www.youtube.com/watch?v=3yntCiwYQvQ> (Дата звернення: 14.11.2025)
97664234. Berry, M. Viola Violation (Reivew of Tristan und Isolde in Peter Sellars's production in Paris). *The Wagner Journal*, 3(1), 2009, pp. 61-3.
97664235. Bianco, M. De l'interprétation à la traduction: la répétition et les noms propres dans Je m'appelle Non de Liliane Atlan. Università degli Studi di Padova Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari. Thesis. 2021. 150 p.
- URL: https://thesis.unipd.it/retrieve/01a80673-2cc1-4f07-8464-01b29f036aa0/Bianco_Marco_2021.pdf (Дата звернення: 22.10.2025)
97664236. Carlson M. The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003. 232 p.
97664237. Cornford, T. Katie Mitchell and the Technologies of the Realist Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 30 (2). 2020. pp. 168-192. = 19

- URL:<https://repository.ccssd.ac.uk/id/eprint/1530/1/Cornford%2C%20Katie%20Mitchell%20and%20Technologies%20of%20Realist%20Theatre%20FINALE%20ACCEPTED.pdf> (Дата звернення: 27.10.2025).
97664238. Dumesht, V. Точка . Зору / Point de vue – Installation. 2023.
URL: <https://www.lefresnoy.net/en/exposition/1952/oeuvre/1999/>
(Дата звернення: 29.11.2025)
97664239. Fanelli C.,The Sound and Visual Dramaturgy of Romeo Castellucci Carlo. *Mimesis Journal*, 13, 1, 2024, pp. 127-149.
97664240. Figueira, J. F. Pathos and portrait according to Romeo Castellucci.
URL: <https://wrongwrong.net/article/pathos-and-portrait-according-to-romeo-castellucci> (Дата звернення: 17.11.2025).
97664241. Fischer-Lichte, E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge, 2008.
97664242. Forsyth A., Megson C. Get Real: Documentary Theatre Past and Present. New York: Palgrave Macmillan. 2009. 359 p.
97664243. Hammond W., Steward D. Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre. London: Oberon Books. 2008. 192 p.
97664244. Ireland, J. Theater, War, and Memory in Crisis: Vichy, Algeria, the Aftermath, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2025.
URL:
<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/98905/9780472904891.pdf;jsessionid=4D6E3B758E1092AD17498CAA25932656?sequence=1>
(Дата звернення: 16.11.2025).
97664245. Korte, C. Refusing the End of History: The Politics and Aesthetics of Castorf's Volksbühne. Graduate Program in Communication and Culture, York University, Toronto, Ontario, 2019.
URL: <https://yorkspace.library.yorku.ca/server/api/core/bitstreams/c077475f-3750-42a1-b256-68fd13eeafce/content> (Дата звернення: 12.09.2025).
97664246. Ledger, A. 'The thrill of doing it live': devising and performing Katie Mitchell's international multimedia productions. in K Reilly (ed.),

- Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre. Adaptation in Theatre and Performance, Palgrave Macmillan. 2017.
97664247. Lefebvre, H. The Production of Space / Translated by D. Nicholson-Smith. Basil Blackwell Ltd. Oxford, UK & Basil Blackwell, Inc. Cambridge, USA, 1991.
97664248. Lehmann, H.-T. Postdramatic Theatre. Routledge, 2006.
97664249. Manovich, L. The Language of New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
97664250. Sears, E, Interactive multimedia: Defining a place in history. Thesis. Rochester Institute of Technology, 1997.
97664251. Taylor, D. The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas. Duke University Press. 2003.
97664252. Taylor, D. SAVE AS... Memory and the Archive in the Age of Digital Technologies. Lecture. UC Berkeley Events. Lecture. YouTube. 2010.
- URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xGurF1Rfj0U> (Дата звернення: 18.10.2025).