

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра театрознавства

**ПЛЕЙБЕК-ТЕАТР В УКРАЇНІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ
ВІЙНИ: МЕТОДИ РОБОТИ ІЗ ВРАЗЛИВИМИ СПІЛЬНОТАМИ**

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

Виконала: Здобувачка вищої освіти
за ОПП «Сценічне мистецтво»
Деніза ГЛЕЗІНА

Наукова керівниця:
кандидатка мистецтвознавства
Ірина ЧУЖИНОВА

Рецензенти:
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка
Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

молодший науковий співробітник
Інституту соціальної та політичної
психології НАПН
Володимир САВІНОВ

Допущено до захисту:
Завідувачка кафедри театрознавства
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка
Юлія ЩУКІНА «16» грудня 2024 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ ПЛЕЙБЕК-ТЕАТРУ В МІЖНАРОДНОМУ ТА НАЦІОНАЛЬНОМУ ПРОЯВАХ	9
1.1. Феномен плейбек-театру: генеза та сутнісні характеристики.....	9
1.2. Тенденції становлення плейбек-театрів в Україні	16
РОЗДІЛ 2. СПІВЗАЛЕЖНІСТЬ МЕТОДІВ ПЛЕЙБЕК-ТЕАТРУ ТА ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ СПІЛЬНОТ	22
2.1. Вплив плейбек-театру на інтеграцію індивідуальних досвідів війни.....	22
2.2. Робота плейбек театру із травматичним досвідом спільнот.....	28
РОЗДІЛ 3. ПЛЕЙБЕК-ТЕАТР ЯК ПРОСТІР РОБОТИ З ПАМ'ЯТТЮ ТА КОНФЛІКТНИМИ СИТУАЦІЯМИ	34
3.1. Плейбек-театр і комеморативні практики.....	34
3.2. Виявлення та опрацювання суспільних конфліктів у плейбек-театрі.....	44
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Актуальність обраної теми зумовлена посиленою увагою на різних рівнях державного управління, а також на рівні недержавних ініціатив до проблеми ментального здоров'я нації у зв'язку із тривалою війною Росії проти України. Так на державному рівні впроваджується Всеукраїнська програма ментального здоров'я «Ти як?», що має на меті створити цілу екосистему надання психосоціальної підтримки, а у 2023 році рішенням Кабінету міністрів України був відкритий «Координаційний центр з психічного здоров'я», за яким закріплена функція міжвідомчої координації впровадження інструментів підтримки психічного здоров'я на рівні різних міністерств.

На рівні громадських ініціатив варто згадати діяльність ГО «Арт Дот» (Харків – Львів), що ініціював довгостроковий проект «Art Therapy Force» («Сила арт-терапії»), в межах якого відбуваються різноманітні активності такі як: співпраця із реабілітаційними центрами, університетами, проведення літніх таборів та літніх шкіл за програмою надання психологічної підтримки силами арт-терапії. В Києві хореограф та дослідник Віктор Рубан та психологиня і науковиця Людмила Мова продовжують працювати із тілесними практиками, що орієнтовані на зняття стресу та покращення фізіологічного стану людини. Учасники їхніх курсів – офіцери збройних сил України, які діляться отриманими знаннями із своїми підлеглими. «Театр драматургів» (Київ) заснував проект «Театр ветеранів», в якому учасники та учасниці війни можуть трансформувати свій воєнний досвід в твір драматургії та побачити його на сцені.

Перформативні та театральні практики стають донорами методів для проведення арт-терапевтичних активностей, розширюють арсенал можливостей для тих, хто професійно займається наданням психологічної підтримки різним групам людей, зокрема і тим, хто опинився у надважких життєвих обставинах. Відповідно, опис та дослідження тих підходів, які

використовують у своїй роботі представники перформативного сектору України, є вкрай актуальною для потреби різномірних процесів.

Плейбек-театр – один із різновидів соціальних театрів імпровізацій (поруч, наприклад, театр пригноблених, форум-театр), що фокусується на зціленні суспільства через перетворення індивідуального досвіду на колективне надбання. Під час перформансу плейбек-театр прагне створити безпечний простір, де голоси вразливих та маргіналізованих спільнот можуть бути оприявлені та почуті. Плейбек-театр не ставить собі за мету терапію (в медичному значенні) учасників та учасниць, хоча короткостроковий терапевтичний цей ефект як результат не виключається. Винятком є ситуації, коли плейбек-театр використовується як метод групової психотерапії кваліфікованими спеціалістами. Тим не менш, методи роботи плейбек-театру важливі для аналізу передусім як дієві інструменти опрацювання нагальних соціальних викликів, дражливих суспільних тем або травматичних станів.

Однак, методи, які використовує плейбек-театр в своїй роботі досі не знайшли належного висвітлення в театрознавчих дослідженнях, адже традиційно плейбек-театр знаходиться на маргінесах уваги професійної театральної спільноти, а його перформанси майже ніколи не фіксуються і не аналізуються, як це відбувається із театральними виставами драматичних та будь-яких інших традиційних театрів. Ба більше, плейбек-театр за своєю природою важко піддається фіксації та реконструкції, потребує особистої ангажованості дослідника в процесі та правила, за якими живе спільнота плейбекерів в Україні. Тож дане дослідження покликане виправити цю ситуацію.

Мета дослідження систематизувати знання про методи роботи плейбек-театрів в Україні із вразливими спільнотами в умовах російсько-української війни та вказати на особливості підходів, що використовуються у роботі з різними групами.

Для досягнення означеної мети було визначено такі **завдання**:

- виокремити та описати фактори, що вплинули на формування театру соціальної імпровізації – плейбек-театру;
- розкрити основні естетичні характеристики плейбек-театру як специфічної перформативної форми;
- з'ясувати, як формувалося явище плейбек-театру в Україні, зокрема у м. Харків, та які особливості його розвитку на сучасному етапі;
- встановити, на яких рівнях плейбек-театр може взаємодіяти із вразливими спільнотами;
- проаналізувати методи роботи із вразливими спільнотами харківського плейбек-театру «Живе дзеркало»;
- дослідити практики адаптації тимчасово переміщених осіб київського театру «На межі»;
- вивчити досвід одеської спільноти плейбекерів, що працювали із темою комеморації;
- зафіксувати та проаналізувати перформанс української плейбек-команди у Ганновері, що розкриває методи роботи із прихованими суспільними конфліктами.

Об'єкт дослідження – діяльність українських плейбек-театрів в період російсько-української війни, починаючи з 2014 року.

Предмет дослідження – методи роботи плейбек-театрів в Україні із вразливими спільнотами, зокрема тимчасово переміщеними особами та особами із досвідом війни.

Ступінь дослідження теми: Як ми зазначали вище плейбек-театр зазвичай є об'єктом дослідження науковців, що займаються соціологією, психологією, антропологією, працюють на перетині різних дисциплін на методів. Також плейбек-театр для України є відносно новим напрямком, тож цілком об'єктивною є ситуація, коли англійська теоретична база є досить об'ємною, а українські дослідження з'являються з меншою періодичністю. Динаміку

розширення англомовних досліджень про плейбек-театр й огляд основних фундаментальних праць зробила команда португальських дослідників – А. Гонсалес, М. Ліма, Л. Прето, Н Амаранте, Р. Баррос – у 2024 році.

Окрім наукових робіт засновників плейбек-театру Дж. Фокса та Дж. Салас варто відзначити ґрунтовну наукову працю Р. Денніс, що розриває ідеї про ритуальну природу плейбек-театру у взаємодії з аудиторією через призму практичного досвіду (2004). Р. Денніс також піднімає питання роботи плейбеку із вразливими спільнотами: вимушеними емігрантами (2007, 2008) та людьми з інвалідністю (2002, 2001, 2000, 1999).

Впродовж другого десятиріччя ХХІ століття помітно зростає зацікавленість до плейбек-театру з медичної точки зору, його впливу на нервову систему та мозок. Про здатність плейбеку відновлювати психічне здоров'я та застосування мистецьких практик в психотерапії писали Г. Моран та У. Алон (G. Moran, U. Alon 2011); питання спроможності плейбек-театру надавати допомогу після стихійних лих та механізми зв'язків у мозку, що впливають на тривожність вивчали С. Манджулурі (S. Munjuluri), П. Болін (P. Bolin), І. Амі Лін (Y. Amy Lin), Н. Гарсія (N. Garcia), Л. Гауна (L. Gauna), Т. Нгуйєн (T. Nguyen), Р. Салас (R. Salas) 2020; розглядали плейбек театр також в якості інструмента роботи із колективними переживанням втрати Ф. Карлін та Л. Парк-Фуллер (Ph. Carlin, L. Park-Fuller, 2012), М. Смігельські та Р. Ноймаєр (M. Smigelsky, R. Neimeyer, 2018) або травматичною подією як то війна, окупація (Палестини) чи природна катастрофа.

Практики, що працюють зі спільнотами, часто приділяють увагу в своїх дослідженнях нарративній традиції як складовій плейбек-театру Д. Денбороу (D. Denborough, 2006; 2008), Б. Ріверс (B. Rivers, 2015) І. Рамос (I. Ramos 2014). Також через нестабільну ситуацію в світовій політиці актуалізуються питання етики плейбек-театру Н. Ларрі (N. Larry, 2023) Р. Салас (R. Salas, 2024), що були раніше обґрунтовані в працях Дж. Фокса [40, 18] та Дж. Салас [52, 4].

На початку ХХІ століття плейбек-театр в Україні був у фокусі уваги теоретиків-психодраматистів та психологів, таких як І. Литвиненко [17; 22], В. Бистревський [1; 163], що описували плейбек-театр як новий метод терапії. Останнім часом помітна тенденція застосування плейбек-театру в навчальних цілях в університетах та коледжах (І. Кондратець [15; 24], Н. Вайнілович [5], В. Савінов, 2020, Н. Тимошенко 2024), Р. Кандибур та С. Лук'янченко [12] розширюють методичну базу через створення навчальних посібників про плейбек та суміжні йому практики. Вагомий вклад у розвиток наукової бази знань про плейбек-театр зробив В. Савінов [26; 27; 28], що різнобічно досліджує вплив плейбек-театру на соціальну адаптацію людей в кризових ситуаціях, описує особливості роботи плейбек-театру із вразливими спільнотами, такими як переселенці та комбатанти тощо. Також роботу в кризові часи описують Ю. Сорока та А. Савченко, що розкривають соціологічний аспект плейбек-театру в Харкові на рівні з іншими соціальними театрами.

Підсумовуючи, можемо зауважити, що методи роботи українських плейбек-театрів із вразливими спільнотами в умовах війни з позицій театрознавчого аналізу проведено не було, що підтверджує актуальність та доцільність даного дослідження.

В дослідженні були використані такі загальнонаукові методи:

індукції та дедукції – для узагальнення явищ і процесів, пов'язаних із процесами роботи плейбек-театрів в Україні;

аналізу і синтезу – для виявлення актуальних методів роботи із вразливими спільнотами та співставлення їх із загальними методами роботи плейбек-театру;

абстрактно-логічний – для виявлення зв'язку між соціальними явищами та діяльністю плейбек-театрів як реакцією на суспільний запит;

наукового узагальнення – для опису генези плейбек-театру та соціо-історичного контексту його народження;

Також було використано специфічно театральний метод реконструкції перформансів плейбек-театру, в основі якого інтерв'ювання очевидців, збір друкованих та фото- відеоматеріалів про перформанс, опрацювання інформації у відкритих джерелах (соцмережах, вебсайтах тощо).

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше комплексно описані та проаналізовані ті підходи, які використовують українські плейбек-театри, що долають наслідки російсько-української війни, зокрема, працюючи із індивідуальними та колективними травмами, відкритими та прихованими суспільними конфліктами, питаннями комеморації на рівні локальних спільнот.

Практичне значення дослідження результати даного дослідження можуть бути використані для створення програми вибіркової дисципліни в системі формальної освіти або окремого курсу в системі неформальної освіти, також дане дослідження може стати основою для подальшого вивчення теми та розширення знань про методи роботи із вразливими спільнотами.

Апробація результатів дослідження відбулася на трьох конференціях, а саме на III Міжнародній конференції «Черкашинські читання» – доповідь на тему «Опрацювання суспільних конфліктів в плейбек-театрі: теоретичний та практичний аспекти» (24-25.10.2023); на V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» – доповідь на тему «Опрацювання досвіду російсько-української війни в плейбек-театрі» (18-19.05.2024); на науково-творчій конференції «Ювілейні магістерські читання» в межах Міжнародного науково-мистецького проекту до 20-ліття кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського «INTER-PRETO-LOGOS» – на тему «Розмаїття методів роботи плейбек-театру з вразливими спільнотами під час російсько-української війни». Підрозділ 3.2. став основою для публікації англійською мовою в міжнародному інтернет-виданні IPTN Jurnal (International Playback Theater Network) [45].

Структура роботи: Робота складається зі Вступу, висновків, списку використаних джерел та трьох основних розділів, кожен із яких містить по два підрозділи. Загальний обсяг роботи – 57 ст., обсяг основного тексту – 53 ст. Список використаних джерел містить 53 позиції, з них 15 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ ПЛЕЙБЕК-ТЕАТРУ В МІЖНАРОДНОМУ ТА НАЦІОНАЛЬНОМУ ПРОЯВАХ

1.1. Феномен плейбек-театру: генеза та сутнісні характеристики

Плейбек-театр — це соціальний театр імпровізації, де перформери втілюють на сцені особисті історії добровольців із залу. Перший плейбек-театр був створений в місті Нью-Палц (США) у 1975 році. Як описують цей період співзасновники плейбек-театру Дж. Салас та Дж. Фокс: «Це була епоха величезних потрясінь і соціальних змін дорогою ціною на всіх фронтах, з наслідками в'єтнамської війни, триваючою боротьбою за громадянські права і права жінок, а також підйомом контркультури, які охопили велику кількість представників нашого покоління» [43, 15]. Також Дж. Салас та Дж. Фокс, аналізуючи мистецьку природу плейбек-театру, зауважують п'ять чинників, які мали помітний вплив на його становлення та по суті сформували його ідейні та естетичні засади, а саме: експериментальний театр 1970-х років, паратеатральні практики та ритуали, традиція усних оповідок у неписьменних групах, креативна драма (creative dramatics), психодрама.

Маємо розшифрувати значення кожного з цих п'яти компонентів, аби краще розуміти засадничі обставини для формування явища плейбек-театру, а також ті генетичні, споріднені зв'язки, що, зрештою, мали вплив на художню та організаційну форму плейбек-театру.

Експериментальний театр — це загальна назва тих театральних пошуків, що відбувалися на початок та в середині 1970-х років і провокували дискусії про завдання та функції театру як виду мистецтва, зважаючи на виклики глобалізації, процеси деколонізації та емансипації, посилення ролі соціальних рухів та активістських протестів за рівність та розмаїття. Йдеться передусім про діяльність таких театральних компаній як «Живий театр» (Living Theater, США), Театр-лабораторію Єжи Гротовського (Teatr Laboratorium, Польща) та Bouffes du Nord Пітера Брука (Франція). Естетичну рамку для розвитку плейбек-театру в світі визначали ідеї т. зв. «перформативного повороту», що

декларували зокрема зміни підходів до організації творчої діяльності: наприклад, перенесення уваги митців зі структур на процеси, бажану емансипацію глядача, соціальну ангажованість, а також зацікавленість ритуальною природою мистецтва.

Один із тих, хто мимохіть вплинув на формування плейбек-театру, режисер Пітер Брук в інтерв'ю журналу «Парабола» («Parabola») роз'яснює власну творчу позицію, говорить про натхнення від архаїчних паратеатральних практик, завданням яких було створити тимчасову спільноту глядачів за допомогою ритуалу, що заснований на спільній системі координат [38]. Плейбек-театр також діє за подібним принципом. В час плюралізму та атомізації суспільства плейбек-театр пропонує систему координат, що тяжіє до універсальності – це людські емоції. Завдяки базовій емпатії більшість емоцій та життєвих обставин, таких як турбота, гнів, суперництво, розчарування, закоханість тощо, можуть бути точно втілені на сцені та можуть бути ідентифіковані будь-якою аудиторією. Більшій універсалізації, а значить і пізнаванності, сприяє театральна умовність та метафоризація процесів та явищ.

Тим не менше, ритуали, як метод об'єднання спільноти в паратеатральних практиках, про які згадує П. Брук, також вплинули на організацію плейбек-перформансу. На думку соціолога та етнолога Е. Дюркгейма ритуали є відтворенням міфічного минулого, що залучає групу осіб до спільної діяльності, сприяє її консолідації та впорядкуванню. Під час ритуалу відбувається долучення до священного, що протиставляється буденному, профанному [6, 423].

Це визначення є частково релевантним і для плейбек-театру. Плейбек-перформанс складається з трьох видів інтеракцій: взаємодії кондактора (модератора події) з аудиторією, взаємодії кондактора з оповідачем у форматі інтерв'ю та втілення акторами на сцені історії оповідача під музичний супровід музиканта. В кожній з інтеракцій, а також в їхній послідовності, присутні «жорсткі» та «м'які» правила.

Наприклад, непорушна послідовність розповіді та втілення або поділ простору на сцену та зал є закріпленим правилом (жорстким ритуалом), а форма втілення – набір сценічних правил або ж мізансцен, в яких актори втілюють історії – може варіюватися та містити як жорсткі, так і м'які правила (в плейбек-театрі їх ще називають *ритуали*). Дж. Салас визначає ритуали в плейбек-театрі, як повторювані структури у часі та просторі, які «забезпечують стабільність і звичність, в межах яких можна стримувати непередбачуване» [51, 87] це означає, що завдяки повтору певних простих дій, глядачі можуть орієнтуватися в акторській та музичній імпровізації та витримувати невизначеність та спонтанність процесу, що створює для них достатню безпеку, яка необхідна для появи бажання розповісти особисту історію.

Окрім відчуття безпеки (в тому числі і для самих перформерів) ритуали структурують плейбек-перформанс і надають йому формальної довершеності як певного роду *церемоніалу*, що в свою чергу дозволяє створити дистанцію зі звичним побутовим виміром реальності, нібито підкреслюючи виключність та особливість всього, що відбувається за наперед визначеним у плейбек-театрі сценарієм.

Важливо зауважити, що відповідно до акцентованих ритуальних коренів плейбек-театру, змінюється і позиціонування аудиторії. Як і під час реалізації будь-якого ритуалу, в плейбек-театрі аудиторія не є пасивним спостерігачем, всі присутні є повноправними учасниками, що можуть безпосередньо впливати на хід перформанса. Ба більше, від особистого внеску, уваги й включеності кожного учасника сам перформанс і залежить. Тому надалі для опису публіки в плейбек-театрі ми вживатимемо більш коректне визначення відповідно до її функцій — *учасники та учасниці перформансу*. в цій роботі ми називатимемо глядачів учасниками перформансу.

Третім важливим джерелом для плейбек-театру його засновники називають традицію усних оповідок. Під час волонтерських подорожей у країни Азії Дж. Салас та Дж. Фокс мали змогу спостерігати, як місцеве

населення передавало знання та звичаї в своїх спільнотах під час проведення різноманітних свят та церемоній. Дж. Фокса вразив і надихнув підхід до розповіді історії в одному із племен, в яких особистий досвід одного учасника спільноти стає приводом для гри інших учасників: цей досвід переказується із додаванням яскравих деталей, перебільшень та фантазій для більшої емоційної залученості слухачів, іноді історія може отримати несподіваний фінал, стаючи фактично усною народною творчістю, спільним надбанням всіх представників групи [41, 15-16]. Зрозуміло, що подібна усна творчість є наслідком неписьменності великої частини населення, зокрема в Азії, що призводить до пошуку глибших сенсів у побутовій площині, міфологізації буденних процесів та явищ.

Четвертим із згаданих нами є *креативна драма* (creative dramatics), що фактично ілюструє, як саме зміщується фокус уваги з результатів на процеси в межах «перформативного повороту». Креативна драма пропонує один із методів освіти через імпровізацію – елементи гри дозволяють створити невимушену навчальну атмосферу, яка сприяє кращому засвоєнню фундаментальних знань та соціальних навичок спілкування. Цей метод був розроблений С. Спенсер та В. Ворд ще на початку ХХ століття, але лише в 1960-х роках докорінно змінив ставлення до театру в системі освіти та вплинув на розробку плейбек-театру завдяки Б. Вею та П. Слейду.

Цінностями креативної драми є безпека, інклюзія, розкриття індивідуальності учасників через гру. Різноманіття навчальних ситуацій під час природної та спонтанної взаємодії допомагають учням набути нових поведінкових патернів, сформувані комунікативні навички, розвинути креативне мислення й емпатію, та засвоїти навчальний матеріал, застосовуючи власну креативність [48, 2].

Останнім із п'яти чинників, що мав помітний вплив на становлення плейбек-театру, була *психодрама* – напрямок психотерапії, що розроблявся в тому ж часовому відтинку середини 1970-х рр. другом Дж. Фокса – Я. Морено та його дружиною З. Теман-Морено. Психодрама – це один із

експериментальних методів психотерапії, де учасники досліджують проблеми, розігруючи, відтворюючи події зі свого минулого. Цей вид терапії включає в себе аспекти рольової гри, театральної імпровізації та груповій динаміки для розв'язання особистісних проблем та стимулювання особистісного зростання [39].

Від психодрами Дж. Фокс запозичив один з головних принципів плейбек-театру – *спонтанність*. В чому вона проявляється? На плейбек-перформансі кондактор (модератор перфомансу) просить розповідати історії, що не були підготовлені заздалегідь, а виникли «тут і зараз» [1, 163] як асоціації з темою та попередніми історіями вже під час перформансу, тож кондактор та перформери не знають, яка історія буде розказана. Кондактор вибирає наступного оповідача серед охочих, послуговуючись інтуїцією та враховуючи принципи розмаїття та інклюзії, актори на сцені не знають заздалегідь, що гратимуть їхні партнери, але спираються на співналаштування та спільне розуміння історії.

Під час безоціночного інтерв'ювання оповідача завдяки ритуалізації процесу інші учасники перформансу не мають можливості перебивати, відповідати, інтерпретувати, навіть реагувати на те, що розповідається, тож виникає ефект тимчасового єднання навколо однієї людини та її життя [27,94]. Через послідовність оповіді історій та їхніх втілень з особистих наративів утворюється спільний наратив: загальна тема або ідея, що трансформується впродовж *арки перформансу*, й називається *червоною ниткою* [46, 46].

Арка перформансу – концепція, за якою плейбек-перформанс має традиційні композиційні елементи, такі як експозиція (від задуму перформансу та промоції до вступного слова кондактора й знайомства з акторами), зав'язка (короткі історії про свій стан від учасників, втілені у малих формах тривалістю до трьох хвилин), розвиток дії (великі історії, втілені у великих формах, розвиток теми, створення безпечного простору), кульмінація (пік напруги або емоції, ключова історія), розв'язка (помірно емоційна історія, завершальна форма, що підсумовує весь перформанс, закриття перформансу).

Цінність інклюзії втілюється у принципі «кожна історія має право бути почутою». Наприклад, коли поряд з побутовими історіями виникають історії про травматичні події або історії від представників маргіналізованих та вразливих спільнот, це демонструє, що ці історії можуть існувати поряд в одному контексті, не виключаючи одна одну. Послідовність ітерацій та ритуалів, а також приклад емпатичного слухання перформативної команди під час оповіді, допомагають стерти бар'єр відчуженості між історіями, а значить і між оповідачем та аудиторією. Всі історії, що прозвучали або були названі, стають рівноцінним спільним досвідом спільноти перформансу.

Теорія *нарративної ретикуляції*, що була сформульована Дж. Фоксом у 2018 році, пояснює, яким чином плейбек-театр може забезпечити взаємозв'язок історій під час плейбек-перформансу. Завдяки балансу чотирьох атрибутів плейбек-перформансу – історії, атмосфері, веденню та спонтанності – плейбек-театр створює простір для непрямого діалогу, де історії впливають або взаємодіють між собою в ширшому контексті – контексті тимчасової спільноти [42, 5]. Історії можуть підсилювати, суперечити або доповнювати одна одну, формуючи складну мережу спільного людського досвіду, тим самим створюючи глибші рівні значення для кожної історії через цей зв'язок. Як пише співдиректорка Нью-Йоркської школи плейбек-театру Х. Фокс: «Коли я чую вашу історію і дивлюся, як вона розгортається на сцені, я зворушена, бо вона нагадує мені частину моєї власної історії. Раптом я відчуваю себе менш ізольованою; я відчуваю людську взаємопов'язаність» [44, 99]. Плейбек-театр сприяє не тільки опрацюванню власного досвіду оповідача, саморефлексії, а також відновленню відчуття приналежності до спільноти та взаєморозуміння. Як зазначає дослідник плейбек-театру І. Кондратець: «в наш час розрізненості та психологічного відмежування допомагає людям зблизитися» [15, 24].

Цінності плейбек-театру такі, як рівність, інклюзія, соціальна справедливість інспіровані ідеями бразильського філософа П. Фрейре. Як пише Дж. Фокс: «...від самого початку ми наслідували низовий (а не

елітарний) підхід до культури, який підкреслював втілене слухання, а не презентацію. Ми також побачили величезний потенціал концепції критичної свідомості Фрейре, яка стверджує, що відчуття власної історії є передумовою для революційних змін» [43, 20-21]. Тут йдеться про соціально-політичні зміни в стосунках між гнобителями та пригнобленими, не важливо, йдеться про тоталітарний режим і народ чи загалом про джерело насилля (влади) та дискриміновану за певною ознакою людину.

Діалог, який виникає між глядачами та перформативною командою в плейбек-театрі, є непрямим й не спрямований на активний пошук рішень серед громади, тим не менш спільні для обох методів цінності спонукають активних діячів розширювати вплив своїх локальних ініціатив задля соціальних змін. Яскравим прикладом є проект еквадорської платформи COSOCHI, де плейбек-театр був основним методом встановлення громадо-орієнтованого менеджменту природних ресурсів. Через серію воркшопів для майбутньої плейбек-команди та перформанс за участі різних територіальних громад, місцевої влади та представників підприємств був подоланий комунікативний та статусний бар'єр: без конфлікту та відкритої політичної дискусії голоси громади та представників малого бізнесу були почуті та рівноцінно висвітлені, був узгоджений графік спільних зустрічей координації ресурсів серед громад, що свідчило про налагодженість та зміцнення зв'язку між ними, інституції запропонували свою підтримку, що раніше здавалося неможливим через соціально-політичні причини, та були заплановані спільні еко-акції [49].

Плейбек-театр офіційно представлений у 70 країнах світу та за даними «Міжнародної мережі плейбек театрів» (International Playback Theatre Network, IPTN) за 2020 рік нараховує понад 400 плейбек-компаній. Плейбек-театр може бути ефективним інструментом для впровадження соціальних змін у закритих спільнотах: школах, університетах, лікарнях, в'язницях, бізнес-компаніях тощо, а також у неоднорідних групах, наприклад, для адаптації переміщених осіб, для протидії дискримінації, як кризове реагування у випадках надзвичайних ситуацій, катастроф та військових конфліктів [5].

Плейбек-театр як такий має потенціал до *соціального зцілення спільнотою* (community-based healing) через реструктуризацію та побудову нових зв'язків між людьми, зокрема у вразливих спільнотах та спільнотах, що пережили травматичні події, а також пропонуючи безпечний та підтримуючий простір для пошуку консенсусних рішень для відновлення почуття єдності суспільства.

1.2. Тенденції становлення плейбек-театрів в Україні

Плейбек-театру в Україні все ще є порівняно молодим напрямком, який на сьогодні залишається недостатньо описаним та загалом не введений у науковий обіг театрознавства. Наразі відсутня історія плейбек театру в Україні, а також відсутній вичерпний перелік театрів та періодизація їхньої діяльності. Перша офіційна історіографічна стаття від організації «Української школи плейбек театру» (УШПТ), яка взяла на себе функцію із систематизації знань про цю форму в Україні, запланована до публікації лише у 2025 році.

Дане дослідження не ставить своїм завданням відтворення складних процесів зародження та розвитку плейбек театру в Україні, а також подання вичерпної мапи осередків плейбек театру. Однак, спробуємо, бодай коротко, окреслити етапи зародження та становлення цієї форми на основі даних відкритої лекції про плейбек театр [13]:

- 2001 – 2009 рр. В цьому проміжку виникають перші плейбек театри в Києві;
- 2009 – 2014 рр. Відбуваються перші виходи українських театрів на міжнародну арену, перші плейбек-фестивалі в Україні, перші спроби інституалізації, перший сертифікаційний курс плейбек-практика, розповсюдження методу в інші частини України (Дніпро, Житомир, Донецьк);
- 2014 – 2019 рр. З'являються та розвиваються плейбек-осередки у Харкові та Одесі, спостерігається спільна тенденція щодо акценту в

роботі з внутрішньо-переміщеними особами (Харків, Дніпро, Київ), друга хвиля інституалізації;

- 2020 – 2024 рр. Плейбек театр в Україні переживає умовно кризовий стан, спільнота об'єднується навколо УШПТ, до викликів додається робота із наслідками тотальної ізоляції після пандемії, а пізніше всі супутні обставини повномасштабного вторгнення Росії в Україну. В цей же період з'являється така форма як онлайн плейбек-театр. Українські плейбекери через війну опиняються за межами країни, але продовжують працювати із переміщеними українцями за кородоном.

Наголосимо, що український плейбек-театр має європейське коріння: перший плейбек-театр з'явився в Україні у 2001 році у Києві, коли до групи психодраматистів приїздив з навчальним модулем Кіш Дьордь Адам – засновник плейбек-театру в Будапешті, Угорщина. Таким чином було утворений театр «Відбиток» («Отражение») [17, 22.], впродовж наступних років цей новостворений театр відвідувала із тренінгами Карін Гіслер – засновниця першого в німецькомовному середовищі плейбек-театру в Цюриху, Швейцарія [50].

Відомо, що станом на 2011 рік в Україні вже налічувалося 8 плейбек-колективів, про що пише дослідник плейбек-театру В. Савінов [26, 193]. Також дослідник описує особливості й тенденції розвитку плейбек-театрів в Україні, зауважуючи такі сутнісні характеристики: зростання популярності цього виду театру, командний принцип формування труп, висока варіативність підходів до роботи з аудиторіями, самоосвіта, самовдосконалення та некомерційний характер як цінності.

Принцип командотворення В. Савінов характеризує так: «На відміну від зарубіжної, у тому числі російської (з 2007 р.), практики, за якої плейбек-театральні команди (труп) утворюються виключно із сертифікованих випускників навчальних програм, в Україні зацікавлені люди збираються саме для створення діючої команди і лише після того включаються в навчальні програми з майстерності актора плейбек-театру. При цьому переважною

мотивацією участі у плейбек-театральних практиках акторів є не особистісне зростання, психотерапія чи навчання, а самореалізація в оригінальному театральному мистецтві» [26, 193]. Лідери театрів (або ж «лідерське ядро» колективу) проходили поодинокі тренінги у зарубіжних майстрів, читали відповідну літературу, самостійно досліджували питання на практиці, а потім передавали інформацію далі – навчали молодих акторів.

Для Харкова початком наближення до плейбек-театру став 2014 рік. Попри анексію Автономної Республіки Крим та початок війни із РФ на сході України, в 2014 році в Харкові почалося офіційне навчання плейбекерів, організоване «Центральною російською школою плейбек-театру» з лінійним тренером Ігорем Любітовим – московським акредитованим тренером, учнем Йозефа Параді, представника «Угорської школи плейбек-театру», що з 2013 року вже співпрацював із українською плейбек-спільнотою.

У 2015 році частина навчальної групи організувала у Харкові перший плейбек-театр «Живе дзеркало». Вже через два місяці ця молода група плейбекерів, переважну частину якої склали психотерапевти, почали перший проект по роботі з тимчасово переміщеними особами (ТПО). Варто акцентувати, що навчальний курс плейбек-практиці в Харкові мав фокус на роботу із історіями з травматичним вмістом.

В межах проекту «Арт-центр підтримки адаптації внутрішньо переміщених осіб» була організована група плейбек-театру для підлітків та молоді, яка потім перетворилася на плейбек-театр «Вахтери», а наступна підліткова студія – на плейбек-театр «Дороги». Поруч із ними, в тому ж приміщенні починав свій шлях підлітково-молодіжний театр «Море Ноктюрн» [3].

Можна сказати, що більшість сталих плейбек-театрів, які проіснували більше року й були створені до 2022 року, були сформовані на базі Центру адаптації внутрішньо-переміщених осіб «Фрагменти», відзначаючи таким чином тяглість поколінь й традиції роботи з соціально-вразливими категоріями та травматичним досвідом в історіях, хоча в театральному процесі

Харкова час від часу з'являлися і інші угруповання, студії, лабораторії, що використовували цей метод і для інших цілей.

Загалом, внаслідок військової агресії Росії на сході країни та окупації Автономної республіки Крим утворилася одна із вразливих груп – внутрішньо переміщені особи. Людям, що залишили свої домівки, роботу, кола спілкування та звичний спосіб життя через бойові дії, була потрібна допомога в адаптації до нових середовищ. Ця потреба призвела до високого попиту на соціальні та психологічні послуги, що також стало поштовхом для розвитку мережі плейбек-театрів в Україні, зокрема в Харкові.

Відповідно до класифікації М. Наконечної існує три рівні надання допомоги: реципієнтний (надання найнеобхіднішої підтримки в кризовій ситуації – матеріальної та психологічної допомоги для стабілізації емоційного стану), предметний (практична або теоретична допомога в розв'язанні завдань) та суб'єктний (екзистенційна підтримка в пошуках сенсу, встановлення та налагодження міжособистісних стосунків) [18, 87-88]. В статті «Плейбек-театр як фасилітатор психологічних ресурсів травмованої спільноти» В. Савінов підкреслює, що плейбек-театр має потенціал надавати допомогу на кожному з рівнів [28, 46]. Важливо наголосити, що плейбек-театр не замінює роботу медиків, кризових психіатрів, психотерапевтів та психологів, а може виступати лише в якості *допоміжної практики* для основного курсу реабілітації та адаптації.

Для подальшого вжитку у дослідженні ми введемо терміни «реципієнт» та «донор» базуючись на визначенні, що дається у вступі до збірки матеріалів наукового семінару «Породжені війною спільноти як соціальні донори і реципієнти» [30, 4]. Реципієнти – вразливі, травмовані війною спільноти, вимушених пошукачі необхідних ресурсів. Соціальні донори – держава, громадські організації, решта ініціативних представників українського суспільства.

На рецепієнтному рівні плейбек-театр може використовуватися для екстреної підтримки психіки, задля стабілізації емоційного стану

постраждалих. Часто після гострого стресу або травми людина не в змозі самотійно знайти психологічні ресурси для стабілізації та відновлення, плейбек-театр створює приймаючий безпечний простір для рефлексії травматичної події та пошуку цього ресурсу в процесі інтерв'ювання, а також сприяє закріпленню нового досвіду, що містить у собі ресурс, через повторення у сценічній формі – знайдений ресурс стає частиною досвіду оповідача. Емоційний контакт із кондактором, та підтримуюча атмосфера перформансу допомагає знизити рівень стресу, повертаючи учасникам відчуття безпеки, і водночас створює позитивні асоціації в процесі розповіді.

На предметному рівні допомоги йдеться про освоєння комунікативних навичок, опанування стратегій ефективного пристосування до нових умов й пошуку ресурсів всередині спільноти, а також про взаємний обмін інформацією про стратегії, ресурси та власний досвід між донорами та реципієнтами. Донорами тут можуть виступати як кваліфіковані спеціалісти, так і громади, що приймають у себе вимушено переміщених осіб.

На суб'єктному рівні, як наголошує В. Савінов, плейбек-театр здатний реалізувати якнайкраще свій мистецький і творчий потенціал та призвести до наступних відновлювальних ефектів: віднаходження нових зв'язків через переінтерпретацію, відчуття підтримки завдяки переживанню ситуації взаємного слухання, катарсичний ефект та ефект відстороненості. Також на цьому рівні плейбек-театр може сприяти кращій інтеграції переміщених осіб до нової громади, бо створює умови для неформальної зустрічі донорів та реципієнтів та їхнього обміну ролями: перформанс стає спільним рекреаційним заходом, в якому ієрархічність сторін (ті, що дають – ті, що приймають) стирається, а суб'єктність представників кожної сторони проявляється через оповідання свого досвіду, так оповідач стає донором історії, а глядачі – реципієнтами мистецтва.

В подальших розділах ми опишемо та проаналізуємо, у який спосіб плейбек-театри працюють із вразливими спільнотами, застосовуючи різні методологічні підходи відповідно до індивідуальних потреб аудиторії.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ:

1. Формування плейбек-театру як однієї із форм соціального театру імпровізації відбувалося під впливом різних чинків, кожен з яких залишив свій відбиток. Основними наріжними принципами, що визначають художні та формальні ознаки плейбек-театру, є інклюзивність, орієнтованість на ритуальну дію (церемонію), висока соціальна ангажованість та залученість до важливих процесів життя суспільства, універсальність образної мови, включеність аудиторії у перфоманс.
2. Завдяки своїм сутнісним характеристикам плейбек-театр є важливим інструментом впровадження соціальних змін як в закритих спільнотах, так і на рівні всього соціуму, адже він пропонує механізм перетворення індивідуального досвіду в колективний. Відповідно, може працювати медіатором між різними групами людей, зменшуючи дистанцію між носіями різних досвідів.
3. В Україні плейбек-театр – явище відносно нове, що існує трохи більше 20 років у великих містах, таких як Київ, Харків, Одеса, Запоріжжя, Донецьк, Дніпро і витоки якого в європейській традиції плейбекерських практик.
4. Розвиток плейбек-театру, зокрема, в Харкові спровокували наслідки російсько-української війни, а саме зростання кількості тимчасовопереміщених осіб та запит на соціальну психологічну допомогу.
5. Плейбек-театр здатен надавати соціальну допомогу на реципієнтному, предметному та суб'єктному рівнях (класифікація М. Наконечної), при цьому не заміщує професійну психологічну підтримку, але є одним із дієвих засобів для її підтримки засобами перформативних практик.

РОЗДІЛ 2. СПІВЗАЛЕЖНІСТЬ МЕТОДІВ ПЛЕЙБЕК-ТЕАТРУ ТА ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ СПІЛЬНОТ

2.1. Вплив плейбек-театру на інтеграцію індивідуальних досвідів війни

З 2015 році харківський театр «Живе Дзеркало» брав участь у трьох проектах пов'язаних із допомогою вимушеним переселенцям. У процесі роботи перформери зіткнулися з особливостями цієї аудиторії, що потребували особливої уваги і робота з якими виходила за межі їхньої компетенції. Завдяки допомозі ізраїльських колег вони навчилися вирізняти історії з травматичним змістом та коректно їх відігравати, оминаючи ретравматизацію оповідачів. Також вони дізналися, якими формами втілення історій перформерам можна користуватися для репрезентації травматичних оповідей, в залежності від того, чи є травмуючий досвід умовно «свіжим» або «старим», а значить віддаленим у часі й вже відрефлексованим. Таким чином, в арсенал харківської плейбек-спільноти увійшли такі форми втілення історій як «Молитва», «Оракул» та «Грецькі солісти», які назначає кондактор перформерам в залежності від ситуації конкретного оповідача.

Форма «Молитва» назначається кондактором у випадках історій з травматичним змістом, де немає фіналу, розрешення ситуації не відбулося (наприклад, важка хвороба оповідача або його близької людини, близька людина в полоні або пропала безвісті). Загалом, ресурс для подолання травми в історіях з травматичним змістом можна знайти через усвідомлення «минулості події», підтримки близьких чи оточення, власної стійкості. Але в історіях із відсутнім фіналом важко знайти ресурс або надію через невизначеність та незавершеність травматичної події для оповідача. В такому випадку актори не можуть «закріпити» позитивні асоціації у втіленні на сцені, але *можуть висловити своє особистісне сподівання й надію*, що є нетиповим для перформативної дії у плейбек-театрі.

Техніка гри дещо змінилася з часом, тож ми будемо використовувати модель із курсу спеціалізації УШПТ 2024 року [32]. Актори встають зі своїх

місце та у довільному порядку виходять розповідати свої монологі-імпровізації, в цей момент можна вільно пересуватися по сцені. Завершивши оповідь, актор завмирає і більше не рухається. Після завершення останнього монологу, всі актори відмирають та повторюють ключову фразу чи думку свого монологу. У своєму монолозі кожен звертається із проханням або ж сподіванням (своєрідна форма молитовного звернення) до образу, символу чи архетипу, наприклад, Бога, матері-землі, дерева роду, часу тощо. Важливою умовою виконання є щирість: монолог не від імені персонажа, уявної маски чи нейтрально-перформерської позиції, а з позиції суб'єктного «Я» та адресується до тієї сили, в яку персонально цей актор вірить. У такий спосіб створюється спільний ресурс під час відіграшу та підкреслюється відчуття єднання навколо переживань оповідача.

Прикладом, як форма «Молитви» втілюється на практиці, може бути історія, що була розказана у Краматорську в 2015 році на одноденному фестивалі від проекту «Країна руками дітей». Перформанс «Живого дзеркала» був спільним для дітей та дорослих, в залі були переважно діти та літні люди, вони розповідали позитивні побутові історії. Ближче до середини перформансу розповідати історію вийшов хлопець 6-7 років та промовив лише одну фразу: «Моя мама в “правому секторі”, я її дуже чекаю».

Цими словами хлопчик кардинально порушив попередню динаміку перформансу та викликав емоційну реакцію залу. Наступні історії були вже більш глибокі та ціннісні для оповідачів. Однак в цій історії-репліці хлопчика було замало інформації для звичайного втілення на сцені перформерами. Але додаткові питання, спроба отримати більше інформації могли би заплутати дитину 6-7 років або заглибити в травматичне переживання. Також в плейбек-театрі протипоказані додумування історії, індивідуальні фантазії на тему. Тож ця форма могла би дати оповідачу підтримку через неприховану, але естетизовану надію кожного з акторів. На жаль, правильне рішення не було знайдено в моменті, на той час команда ще не пройшла тренінг від ізраїльської практикни Нуріт Шенон та не вивчила форму «Молитва».

Форма «Оракул» назначається кондактором для історії, де факт або вплив травматичної події ігнорується або був витіснений. Часто це історії про втрату чи безсилля з перервною сюжетною лінією. Задача форми відновити цю лінію, тобто повернути хронологічну цілісність події (до події, під час події, після) на різних рівнях її сприйняття. Чотири актори розташовуються один за одним по рівнях: від сидіння на підлозі першого до стояння на стільці останнього. Вони одночасно закривають очі руками й по черзі їх відкривають, коли говорять короткий монолог: перший створює експозицію (час, простір, факт), говорить від ролі, що представляє атмосферу, другий актор грає від імені когось з оточення героя, антагоніста, або соціум в цілому, третій актор грає оповідача, а четвертий актор говорить від імені архетипу вищої сили (бог, час, смерть тощо). Так вони проходять по черзі три ітерації: момент до події, подія та після події або ж післямова.

У такий спосіб в одній формі висвітлюються чотири рівні історії:

- 1). особистісний, на якому перформери співпереживають оповідачеві, приміряють його роль на себе, пригадують свої відчуття в схожих ситуаціях;
- 2). міжособистісний – рівень стосунків в історії, тут актори втілюють персонажів історії через призму погляду оповідача;
- 3). соціальний – рівень стереотипів, соціальних норм та правил;
- 4). архетипний – рівень загально-зрозумілих знаків та образів. Погляд на історію з чотирьох різних ракурсів допомагає оповідачеві привласнити собі досвід в повному його обсязі, а також завдяки архетипній позиції подивитися на цей досвід з певної дистанції, повернути собі можливість дивитися на подію з мета-позиції.

«Грецькі солісти» – це так звана тілесна форма, що назначається кондактором у випадках старої травми, у випадках коли йдеться «про досвід внутрішнього зламу, про подавлені емоції. Коли в оповідача багато тілесних проявів свідчать про внутрішній стан, а слова можуть розходитися з цим станом» [22].

Три актори по черзі виходять вперед та втілюють історію через пластику тіла. За однією з версій це різні емоційні аспекти історії, що можуть бути показані не хронологічно, за іншою – послідовне тілесне проживання трьох подій або трьох станів. Кожен міні-етюд може бути тілесним проявом власної реакції на стан та переживання головного героя історії, емпатичне тілесне проживання його історії або тілесною метафорою. Четвертий актор спостерігає за втіленням історії зі сторони. Після завершення трьох етюдів він мовчки нейтрально виходить вперед, обличчям до зали. Він втілює спостерігача, що пройшов, прожив всі показані на сцені події, тобто втілює безпосередньо оповідача в теперішньому його стані.

Форма «Грецькі солісти» поєднує в одній театральній реальності спогади про травматичну подію, підкреслено соматичні, та актуальний стан оповідача по відношенню до них. Завдання четвертого актора, який втілює оповідача, підкреслити стійкість донора історії, бо оповідач прожив всі ці події та залишився живим і може продовжувати рефлексувати.

Специфіка роботи з переселенцями пов'язана не тільки з історіями, що містять травматичний досвід, але і з історіями, що мають провокативний характер. Провокативними історіями в плейбек-театрі називаються ті, що розказані оповідачами з мета-позиції, тобто ніби навмисне до теми перформансу та тих історій, що звучали перед ним. Тоді оповідач ігнорує чи навмисно порушує *червону нитку історій* та адресує історію перформативній команді в якості виклика, а не розділяє її з усіма присутніми задля спільного переживання. Провокативними можуть бути вигадані, придумані на ходу історії, що порушують домовленість розповідати виключно особисті історії. Також провокувати можуть історії, що розказані задля цілеспрямованого створення емоційного дискомфорту або певної емоції аудиторії, або перформативної команди. Наприклад, історії, щоб «всіх підбадьорити» посеред перформансу, де попередні оповідачі заглиблюються в горювання, або «всіх присоромити», часто оповідачі відкрито кажуть про такий свій намір. Ми зупинимося на другому варіанті – «всіх присоромити».

Під час проекту «Увімкни себе в життя!» від громадської організації «Лінія згоди» з квітня по серпень 2015 року команда плейбекерів «Живе дзеркало» проводила перформанси та воркшопи у семи містах Харківської та Донецької областей, де працювала в шелтерах та гуртожитках, де перебували внутрішньо-переміщені особи [35]. На більшості з перформансів, за спогадами акторки та музикантки театру Аліни Богданович, виникали історії з травматичним вмістом, що були розказані з перебільшеною невимушеністю та легкістю.

Внутрішньо переміщені особи, потрапляючи в безпечне середовище, помічають різницю між своїм досвідом та досвідом оточуючих. Умоглядний конфлікт між особами, постраждалими від війни, та населенням в тилу поглиблюється через те, що останні уникають згадок про війну, замовчують або демонстративно ігнорують цю тему. До того ж, тимчасово переміщені особи опиняються у вимушеній соціальній ізоляції: перебування в окремих шелтерах, гуртожитках, відсутність якісної інтеграції до нових громад.

В місцях високої концентрації переміщених осіб ця напруга стає більш помітною при втручанні таких людей, як волонтери та спеціалісти з тилкових міст. В цю категорію людей входять і плейбек-перформери, тож ця напруга реалізовується у вигляді провокаційних історій під час перформансів: оповідачі виходять з певним викликом, з яким перформери, на їхню думку, можуть не впоратися, бо вони не мають досвіду війни і не зможуть його щиросердно осмислити та коректно зіграти.

Яскравим прикладом подібної поведінки людей з досвідом війни в діалозі із людьми з тилу є перформанс в Лозовій, де чоловік розповів, як в Донецьку вже під час бойових дій посеред комендантської години він вийшов з двома друзями вже напідпитку за алкоголем, почався обстріл та на його очах подрузі відрізало голову уламком ракети.

В плейбек-театрі зазвичай уникають пантомім та натуралістичного відтворення історії, замість цього відбувається пошук метафоричної умовної

форми, яка буде охоплювати більше значень і контекстів й буде зрозумілою ширшій аудиторії. Наразі у плейбек театрі існує певний набір правил, як грати історії пов'язані з фізичним насиллям та тілесним пошкодженням: наприклад, не торкатися свого тіла, не робити різкі рухи та не видавати гучних звуків тощо.

Але історія чоловіка з Донецька містила настільки свіжу травматичну подію, пережиту неприродну смерть близької людини, що кондакторка вирішила зменшити тілесну експресивність акторів на сцені, щоби уникнути ретравматизації оповідача й можливо залу, і дала максимально статичну форму «Голови, які говорять» відповідно до назв, які застосовує цитований вище у тексті методичний посібник [32].

Ця форма підходить для історій про стосунки, в яких наявний конфлікт або напруга, а також історіях про насилля. Форма концентрує погляд учасників на внутрішніх процесах героїв історії, а також зміщує фокус оповідача зі своїх переживань на переживання інших учасників історії, розкриваючи їх рівноцінно на сцені. Існує також парна версія, де актори по двоє втілюють розказаний епізод в двох ітераціях, але ми розглянемо версію з однією ітерацією на чотирьох акторів.

Чотири актори вибирають собі по одному персонажу з історії та сидять на стільцях на авансцені обличчям до залу створюють діалог без фізичного та зорового контакту. Спочатку монологи є розрізненими, увага переходить від одного актора до іншого в процесі «перебивання» у минулому часі. Поступово монологи стають все коротшими, набирають швидкість, але залишаються лаконічно емоційними. В кульмінаційному моменті актори починають говорити одночасно, повільно встають й замовкають.

В описаному випадку, перформативна команда не пішла на провокацію показати жахи війни, натомість вона сконцентрувалася на осмисленні та наративізації травматичного досвіду з перспективи погляду різних учасників події. За спогадами акторки, Яни Зеленської, що безпосередньо грала історію, ця форма «Голови, що говорять» мала ще більш скромний вигляд: на початку

форми актори встали зі своїх місць та по черзі розповіли монологи про почуття героїв історії від імені оповідача, друга та подруги. Роль подруги не була детально розкрита в оповіді, але акторка, колега Я. Зеленської, знайшла загальнозрозумілий хід думок про тих, хто помер завчасно, її монолог був про бажання жити, про незавершені справи [11].

Архетипність та одночасно щирість цього монолога показала, що перформери були готові підтримати й валідувати досвід так само як і будь-який інший. Такий підхід допомагає знизити напругу, учасники бачать, що «інша сторона» – люди з мирних міст – готові слухати й сприймати серйозно їх досвід. Зазвичай після правильного втілення провокативних історій, атмосфера в залі змінюється, стає більш довірливою, учасники готові проявляти вразливість та розповідати глибші історії, про що також свідчить і цей випадок.

Отже, як бачимо плейбек театр може бути в нагоді вразливій групі на реципієнтному рівні допомоги, підбираючи правильні форми для втілення історії. Зазначені вище форми спрямовані на пошук та надання психологічних ресурсів учасникам перформансу для стабілізації стану, опрацювання травматичного досвіду та його інтеграції у власну ідентичність.

2.2. Робота плейбек театру із травматичним досвідом спільнот

Для розгляду допомоги плейбек-театру на предметному та суб'єктному рівнях ми звернемося до підходу *зцілення колективної травми на рівні громади* («community-based social healing»), в українському науковому полі Р. Фанагейм пропонує переклад через термін «соціальне зцілення спільнотою», який ми і будемо використовувати надалі, а також будемо спиратися на його роботу «“Соціальне зцілення спільнотою” в подоланні колективної травми: теоретичне узагальнення» [34].

Якщо психічна травма – це порушення цілісності функціонування психіки [19, 69], то колективна травма – це порушення цілісності спільноти, бо через спільність травматичного досвіду також руйнуються й соціальні

зв'язки між людьми й осередки спілкування. «Порушення культурної цілісності стосується не лише індивідуального рівня, але й соціальної взаємодії. Йдеться про неможливість досягнути досвід та стан іншої людини, а отже зрозуміти та прийняти її в повній мірі... Частково відповіддю на неї [цю проблему – *авт.*] стає загальнокультурний розвиток загалом: формування та історичне ускладнення комунікативних практик та інструментів, корпусу норм та цінностей, соціально-політичних інституцій тощо» [12,8].

Коллективна травма, як то катастрофа, геноцид чи війна, загострює проблему цілісності спільноти: руйнує загальноприйняті норми, ставить під сумнів цінності та інституції, унеможлиблює користування звичними практиками та інструментарієм взаємодії. Різниця в досвіді учасників травматичної події (навіть тих, хто не був присутній при нанесенні травми) стає дедалі більш суттєвою, що ускладнює вираження цього досвіду, посилює потенційну небезпеку конфліктів на індивідуальному рівні [12, 8].

На думку Р. Фанагея, соціальне зцілення є взаємозалежністю двох напрямків: внутрішнього – зцілення індивіда, через психосоціальну підтримку, та зовнішнього – формування або відновлення суспільної цілісності [34]. Зцілення індивіда відбувається на всіх рівнях допомоги, описаних М. Наконечною [18,87-88], але комплексне відновлення спільноти можливе лише з другого чи третього рівнів, бо саме там може бути присутня не лише одностороння допомога, а і взаємообмін, хоч він, як правило, ускладнений несприятливими зовнішніми обставинами.

Виходячи із цієї проблематики, особливо гостро постає питання інтеграції внутрішньо-переміщених осіб, що втрачають не тільки свої локальні спільноти й мережі соціальних зв'язків, але й ресурс на побудову нових зв'язків через травмованість.

На прикладі досвіду київського театру «На варті» розглянемо, як плейбек театр може бути використаний для подолання соціальної відчуженості вимушених переселенців та їх індивідуального зростання через групову взаємодію. Плейбек театр «На варті» був створений шляхом

об'єднання двох груп плейбекерів, які залишилися у Києві після початку повномасштабного вторгнення, й спочатку називався «Плейбек театр кризового реагування».

З березня 2022 року вони невеликими групами ходили до метрополітену, що перетворився у тимчасовий прихисток через постійні обстріли, неформально спілкувалися з дорослими, що жили там, грали в ігри з дітьми, пропонували охочим долучитися до арт-терапевтичних практик із матеріалами для створення картин або із музичними інструментами. Їх метою на той час було дати постраждалим від війни емоційну підтримку, а також навчати дітей за допомогою плейбек-ігор та вправ піклуватися один про одного та надавати допомогу самим собі, відтворювати ігри та вправи, коли тривожно й передавати їх далі молодшим дітям, поки дорослі зайняті [8; 24]. З квітня 2022 року команда почала грати повноцінні перформанси в онлайн та офлайн форматі для різних груп людей. Приблизно в той же час почалася їхня співпраця з центром підтримки «ЯМаріуполь»: учасники театру «На варті» проводили різні заходи для внутрішньо-переміщених осіб, зокрема організували плейбек-студію для жінок.

За словами перформерки театру «На варті» Г. Станкевич [8], формат занять залежав від актуальних потреб групи, що спонукало тренерок до спонтанності, гнучкості й чутливості у виборі практик. Так був винайдений ритуал «коло підтримки», під час якого вся група збиралася навколо людини у важкому емоційному стані, кожен торкався її, вони разом ледь-ледь погойдувалися й тихо співали на кшталт колискової. Така практика наближена до архаїчних племінних ритуалів горювання та є проявом глибокого співчуття й турботи спільноти про емоційні потреби людини, що є її частиною.

Іншою важливою практикою театру «На варті» стало чаювання або пікнік після освітньої частини заняття для створення й закріплення нових знайомств у неформальній атмосфері. Саме атмосфера цієї частини заходу щоразу свідчила про розвиток довірливих стосунків всередині групи. Згодом ці чаювання стали місцем обміну корисною практичною інформацією щодо

життя у новому місті між самими учасницями. В умовах організованих на державному рівні центрів гуманітарної допомоги подібний різновид комунікації був неможливим через чіткий ієрархічний розподіл на донорів та реципієнтів, дегуманізацію та автоматизацію процесів спілкування, що, вочевидь, позбавляли внутрішньо-переміщених осіб почуття власної суб'єктності.

Ці два приклади показують нам як плейбек-практики разом з чутливою фасилітацією створюють умови для проявлення своїх емоційних потреб й реалізації себе через підтримку інших учасників. Важливо підкреслити, що в усіх попередніх прикладах йдеться про обмін ресурсами серед соціальних реципієнтів – переміщених осіб зі сходу та півдня України – що мають схожий воєнний досвід, що поєднує їх та відокремлює від місцевої локальної спільноти.

Плейбек-театр «На варті» також придумав формат плейбек-перформансу, де представники цих спільнот могли би через фасилітовану взаємодію побудувати нові горизонтальні зв'язки. Перфоманс складався з двох частин: пішої екскурсії історичними місцями столиці в супроводі гіда та міні-перформансів на заздалегідь підготовлених локаціях від плейбек-команди. Перша частина має освітньо-розважальних характер: гід розповідає про історичні пам'ятки, визначні місця, знайомить з міськими легендами й фактами. В другій частині акцент переноситься на індивідуальне сприйняття місця чи історичної події, тут є простір для рефлексій та осмислення отриманої інформації, для власних спогадів. Також завдяки міні-перфомансам відбувалася валідація різних досвідів й асоціацій.

Перший екскурсійний плейбек-перформанс відбувся 29 травня 2022 року, на День Києва. В наступному перформансі театр «На варті» запросив учасників до спільного переосмислення міського контексту через вуличне мистецтво й архітектуру [25]. Через перформанси-екскурсії театр пропонував всім охочим поновити зв'язок з містом, що можливо був порушений війною, і познайомитися як із культурною спадщиною, так і приватними спогадами

його мешканців – гостям та вимушено-переміщеним особам. У такий спосіб відбувався діалог спільнот, представники яких були звільнені від звичних соціальних ролей та ієрархій ритуалом плейбек-перформансу, що сприяло інтеграції переселенців в місцеву спільноту, профілактиці стереотипного мислення з обох сторін й побудову приємних асоціацій та емоційних зв'язків з новими місцями.

Подібні підходи до «соціального зцілення спільнотою» є напрочуд ефективним в ситуаціях, коли виникає потреба інтеграції або реінтеграції різних груп. Плейбек-театр пропонує дієві способи допомоги тимчасово переміщеним особам на предметному та суб'єктному рівнях, створюючи безпечний простір для встановлення нових горизонтальних зв'язків та пропонуючи відмінні від звичайних комунікаційні моделі (чаювання, екскурсії, бесіди тощо).

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ:

1. Методи плейбек-театру залежать від того, на який дистанції від моменту оповіді знаходяться травмуюча ситуація від оповідача та чи має ця ситуація із негативним досвідом завершення у реальному житті (історії, які не мають фіналу продовжують бути подразником і є потенційними тригерами для ретравматизації).
2. Також для застосування правильного методу важливе ставлення оповідача до травмуючого досвіду, якщо такий досвід ігнорується чи був підсвідомо витіснений. Важливо дати можливість людині подивитися на її історію із чотирьох різних ракурсів чи «рівнів історії» (особистого, міжособистого, соціального, архетипного), аби представити ситуацію комплексно.
3. Для тимчасово переміщених осіб потенційно та людей із досвідом війни конфліктною ситуацією є комунікація із людьми з тилу, без досвіду війни. Тож ця напруга реалізується, як правило, у вигляді провокативних історій та бажання порушити усталені ритуали плейбек-перформансу.

Також викликом є історії, в яких описується насилля або насильницька смерть, трагічні події війни. Тож важливо сконцентруватися на осмисленні й валідації травматичного досвіду, а не його ілюстрації.

4. Метод «соціального зцілення спільнотою» (Р. Фангейм) ефективний для інтеграції тимчасово переміщених осіб в нові спільноти, встановлення нових горизонтальних комунікацій та адаптації людей в новому середовищі. Цей метод також дозволяє експериментувати із формами залучення учасників до перформативних практик (наприклад, церемонії чаювання, екскурсій із елементами плейбек-перфомансів).

РОЗДІЛ 3. ПЛЕЙБЕК-ТЕАТР ЯК ПРОСТІР РОБОТИ З ПАМ'ЯТТЮ ТА КОНФЛІКТНИМИ СИТУАЦІЯМИ

3.1. Плейбек-театр і комеморативні практики

В цьому підрозділі ми розглянемо плейбек-театр як комеморативну практику. Науковиця А. Киридон визначає комеморацію як «сукупність публічних колективних практик, спрямованих на формування цінностей і моделей поведінки через ритуально оформлене утримання і відтворення (повторення) в актуальній культурі значущих для групи, символічно виражених уявлень про минуле. Йдеться про спільне символічне вшанування пам'яті, спосіб, за допомогою якого зміцнюється і передається пам'ять про минуле» [14, 10]. Комеморативним практикам притаманний колективний характер, публічність, цілеспрямована організованість інституцією чи зацікавленими представниками громади, апелювання до емоцій, а значить і емоційна заангажованість учасників до меморіального дійства, інтерактивність. «Комеморативна комунікація здійснюється не стільки в просторі даних і фактів, скільки в просторі образів, символів і архетипних уявлень» [14, 11]. Всі із зазначених рис притаманні плейбек театру як формі, що означає його потенційну спроможність ініціювати та фасилітувати комеморативний процес на рівні локальної спільноти.

Щодо простору загальнозрозумілих образів й уявлень, О. Довгополова, співзасновниця та кураторка Платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво», підкреслює, що інституції, які працюють в галузі комеморації, мали справу виключно із подіями з дистанції десятиліть, тож теперішня ситуація потребує активного пошуку «мови», символів, нарративних конструкцій, для опису трагедій російсько-української війни [16]. Першими кроками цього пошуку спільної «мови» є слухання людей, розділення їхнього досвіду [37].

Про нагальність потреби комеморативних практиках йдеться і у публічній розмові О. Довгополової із К. Семесюк, кураторкою виставки

сучасного мистецтва «Ти як?» в Українському домі (Київ, 2023 р.). Ця потреба зумовлена передусім необхідністю фіксації досвіду, щоби дивитися на нього з точки зору майбутнього, підкреслюючи подоланість цього досвіду, а значить і акцентуючи власну незламність [37]. В цій дискусії також йдеться про те, що в мистецтві від початку повномасштабного вторгнення розвивається тенденція прямих висловлювань, в яких аудиторії легко впізнати свою власну емоцію й пережитий досвід й це має для аудиторії певний терапевтичний ефект.

Плейбек-спільнота Одеси ще до повномасштабного вторгнення Росії в Україну практикувала плейбек-театр як засіб тактичної комеморації — миттєвого й короткострокового відгуку на подію нещодавнього минулого та спільного осмислення її тут і зараз (на відміну від стратегічної комеморація, що є продуктом довгого пошуку правильного рішення [21]). 4 грудня 2019 року приблизно через 40 днів після масштабної пожежі в Одесі зіграли перформанс, присвячений цій події, куди запросили ДСНС, що займалися ліквідацією пожежі, волонтерів, які допомагали в перші дні, мешканців сусідніх будинків, постраждалих та родичів загиблих. Очікувано, що найбільш причетні, постраждалі та родичі загиблих, на перформанс не прийшли, але їхня згода й контакт з ними був дуже важливим для проведення заходу.

Наголосимо, що це був змішаний перформанс: частину аудиторії було запрошено особисто, інша частина відгукнулася на публічні анонси в соціальних мережах. Аудиторія свідомо була сформована у подібний спосіб, адже команда мала на меті влаштувати обмін досвідом між учасниками та створити простір підтримки для представників вразливих груп, що були серед оповідачів: жінка-капелан, що служить у війську, працівниця ДСНС, що втратила колегу на пожежі. На перформансі також постала тема інших недостатньо відрефлексованих трагедій міста та бездіяльності міської влади, за спогадами перформерки П. Новікової, попри трагічний настрій перформансу було багато світлої вдячності одне одному [10].

Ще одним прикладом комеморативного плейбек-перформансу є «Вечір пам'яті», присвячений Олексію З. – військовому та учаснику одеської

плейбек-лабораторії. Його загибель на фронті шокувала плейбек-спільноту. Через місяць після звістки (через три з дати загибелі) була зібрана перформативна команда тих, хто його знав особисто, з різних одеських театрів. Назва і відповідно формат «вечір пам'яті» були вибрані задля підкреслення інтимності події. П. Новікова навіть наполягала про відмову від назви «перформанс» як такої, що може мати негативну конотацію у поєднанні із словосполученням «вечір пам'яті».

Це «тихе дійство», містило також специфічні ритуальні елементи, які відрізняли його від звичайних плейбек-перформансів. Наприклад, відеоряд фотографій загиблого й музика, що задавали атмосферу на початку, та ритуал відпускання в якості завершення. В фіналі учасники малювали на морському камінні асоціації, пов'язані безпосередньо із Олексієм або із історіями про нього, що були своєрідними посланнями йому. Потім розмальоване каміння складало на імпровізований вівтар – у велику піалу [33], що відсилає нас до практик тактичної комеморації – створення меморіального об'єкта, що є прямою рефлексією на втрату тут і зараз.

Після офіційного завершення перфомансу учасники могли доєднатися до процесії, що несла ці камінці до моря. Кидання каміння в море відбувалося мовчки під музику як умовна альтернатива похованню. Вибір відео- та фото-матеріалів для слайдшоу був також важливим процесом для збірної команди, що через пошук та перегляд проходили процес згуртування та спільного горювання.

«Нульові» або ж початкові історії від акторів, що часто служать знайомством, описом правил плейбек перформансу або інтродукцією до теми, були підготовлені на основі особистих спогадів про Олексія. Червона нитка перформансу була про маленькі й прості дива, що приносив Олексій в життя оповідачів. Були також історії про зустрічі із ним, навіть його мрії та його сон. В більшості втілень актори грали роль Олексія, за свідченнями, це було легко через відчуття причетності до нього.

Таким чином перформативна команда давала можливість учасникам ще раз побути поруч із Олексім З., пережити ще раз свої власні спогади та емоції від зустрічі і втрати цієї людини. Загалом зібралось до 20 учасників, але всі, крім одного чоловіка, знали Олексія за життя. На жаль, батьки Олексія так і не змогли прийти на перфоманс, хоча до організатори підтримували з ними постійний зв'язок. Але найголовніше, сама спільнота, що ініціювала цей перформанс мала змогу самостійно й цілеспрямовано вшанувати пам'ять свого учасника.

Поняття комеморації тісно пов'язано з питаннями, хто або що (яка подія) гідні залишитися в суспільній пам'яті. У панельній дискусії «Війна і пам'ять. Україна у світовому контексті» (Київська школа економіки, 24.05.2023 р.) підіймається проблема вибіркової пам'яті: «Часто в історичних комеморативних практиках може спостерігатися селективне відображення подій, спрямоване на вибіркоче вшанування окремих подій, героїв або груп людей. Це може призводити до спотворення історичної правди й забування інших важливих аспектів або жертв» [16]. Селективність пам'яті, свідомо або несвідомо, може призвести до нерівності вшанувань різних груп постраждалих від війни, викликати почуття несправедливості та невидимості у тих, хто залишиться за межами комеморації.

Ця тема була озвучена на перформансі харківського плейбек-театру «Нема». Перформанс став своєрідною відповіддю на низку культурних заходів присвячених молодій мисткині Вероніці Кожушко, яка трагічно загинула під час російського обстрілу цивільної інфраструктури Харкова 30 серпня 2024 року. Команда театру також хотіла доєднатися до кількох заходів із перформативною частиною, де друзі й знайомі загиблої могли б не тільки прочитати її вірші та подивитися на її малюнки, але й поділитися спогадами про неї. Але пропозиції плейбекерів не були прийняті організаторами публічних подій вшанування пам'яті Вероніки. Тому був створений альтернативний захід, в якому плейбек-перформанс відкрито позиціонувався як простір для спільного проживання втрати – «від втрати людини до

можливості, втрати міста, втрати себе минулого, втрати планів, опор і друзів» [23], не обмежуючись вшануванням пам'яті однієї людини.

Ми розглянемо послідовність історій цього перформансу, щоб прослідкувати, на яких наративах тримається червона нитка та як ці наративи взаємодіють із принципами комеморації, політики пам'яті та національної ідентичності. Для аналізу ми використали відеозапис перформансу, зроблений командою плейбек театру [20].

Перша велика історія була від Андрія (ім'я змінено з огляду на анонімність оповідача) про життєвий шлях його друга, що закінчується втратою контакту з ним під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну (друг буквально напередодні 24 лютого 2022 року переїхав до Маріуполя). Історія була спровокована «нульовими історіями» перформерів і, як зазначив оповідач, отримала неочікувану розв'язку: вже рік Андрій вважав свого друга загиблим, й раптом під час перформансу відчув, що він може бути живим й просто не мати змоги вийти на зв'язок. Так в перформансі вперше прозвучала тема втрати контакту між людьми, мотив невизначеності, а також стала «видмою» ще одна група – це українці, що знаходяться на тимчасово окупованих територіях.

Другим вийшов Богдан (ім'я змінено з огляду на анонімність оповідача), що за визначенням перформативної команди був трикстером. Слово «трикстер» походить від англійського кореня «trick», що перекладається як трюк, жарт, витівка або хитрість. Найбільш доречним описом трикстера є опис науковиці М. Турчини: «В архаїчній міфології трикстерські персонажі, зазвичай, є персоніфікацією порушників встановлених світоглядних установок, а в літературі та мистецтві – деконструкторами світу, поведінка яких є девіантною щодо встановленого світопорядку» [31,3]. Це поняття використовується також в професійній лексиці плейбек-практиків не тільки в прямому значенні, але й для позначення типу учасників перформанса, що свідомо порушують ритуали перформанса або несвідомо – червону нитку

перформанса, часто з цікавості, бажання отримати більше уваги або через бажання «випробувати» перформативну команду чи сам метод.

Історія Богдана мала форму роздумів, а не конкретного сюжету, й містила пряму цитату із Біблії («Послання до Коринтян»), що є досить рідкісним явищем в плейбек-театрі. Прив'язкою до теми перфомансу була втрата ним розуміння кохання та любові: з роками оповідач перестав відчувати та розуміти їх, тож вся оповідь складалася з міркувань та раціоналізації, яку було б дуже важко втілити на сцені. Завдяки додатковим питанням вдалося розкрити певну хронологію цієї втрати, яка і стала заміником *серця історії* (тобто суті історії, головної ідеї, внутрішнього імпульсу розповісти історію). Так з'явилася тема втраченої здатності любити, хоча втрата була описана не емоційною подією (емоційна заангажованість як ознака комеморації була відсутня) як в решті історій перформансу, а раціоналізованою констатацією відсутності сенсу у цьому понятті «любов».

Третя оповідачка Ольга (ім'я змінено з огляду на анонімність оповідачки) повернула лінію перформансу знов до теми втрати людини й контакту з нею через війну. Ольга описала історію дружби з військовим, якому оповідачка дуже хотіла відправити подарунок, але через несприятливий збіг обставин не встигла. В цій історії також був присутній мотив невизначеності: в них не було спільних знайомих, і оповідачка не могла ні від кого дізнатися про долю друга, що не виходив на зв'язок довгий час. Схожий набір елементів першої та третьої історії (персонажі, обставини, мотиви) підтверджує те, що другий оповідач був трикстером і його історія була проігнорована наступними оповідачами як вставна частина.

На запитання кондакторки «що б ти хотіла сказати своєму другу?» Ольга відповіла, що це не про слова, а про час праведний разом, про речі, які він міг зробити і вже не зробить ніколи, й у роздумах про смерть перейшла до колективного рівня сприйняття загибелі військового, або ж з особистісного й міжособистісного рівня історії до соціального та архетипного: «За кожним прапором, що стоїть на кладовищі, кожним прапором, що стоїть на Майдані

Незалежності, за кожним прапором – втрачена доля». Для втілення цієї історії була назначена форма «Дуети» (або «Пари»), що висвітлює взаємодію головного героя та важливого персонажа історії у виконанні двох пар акторів.

Після втілення Ольга додала: «Кожен з них загинув за нас, через них ми існуємо, тобто буквально: ми існуємо, бо вони загинули» [20]. Що також свідчить про недостатність висвітлення й вшанування пам'яті її друга в публічному просторі через спільні соціальні дії. З точки зору комеморативних практик Ольга озвучила запит на вшанування пам'яті друга як Героя України, а значить його героїзацію – так мав відбутися перехід з площини індивідуального досвіду в площину символу на рівні колективної пам'яті, але на сцені за рахунок вибраної форми цього не сталося, а значить частини оповіді (індивідуальний та міжособистісний рівень з однієї сторони й соціальний та архетиповий з іншої) так і залишилися роз'єднаними. Таким чином невтілений запит трансформувався у питання, що стало наскрізним (червоною ниткою) для наступних історій – хто вартий вшанування?

Наступний оповідач, ми називатимемо його Михайло задля збереження конфіденційності оповідача, продовжує тему втрати контакту й пролонгованої, розтягнутої по часу, втрати, що перегукується з першою історією. Ця історія також торкалася теми смерті, але з іншого боку – уявної, соціальної смерті. Михайло розповів про те, як «поховав» для себе своїх дідуся з бабусею через їхню проросійську позицію: «Я не міг з ними говорити, поки я не поховав їх для себе. Тому що, мабуть, мені було страшно. Я зміг з ними про це поговорити тільки, коли подумки поховав їх і їх думка більше не була для мене важливою. Тому що, як я можу прийняти факт, що важливі для мене люди – фашисти? Як я можу це сприйняти? Ну... Рашисти [...], вона [картина світу – *авт.*] падає, якщо це так, тому легше, щоб вона втрималась, вважати їх мертвими...» [20].

Як ми вже відмічали, важливим компонентом плейбек-театру є тяжіння до інклюзивності, як пояснює Дж. Фокс, це означає, що плейбек-практики мають бути відданими ідеї соціальної рівності та протидіяти упередженості,

що проявляється в оповіді чи поведінці учасників перформансу, викривати стереотипи, врівноважуючи голоси тих, проти кого ці упередження спрямовані, навіть якщо ці люди не присутні, і навіть якщо ця тактика йде врозріз з доброзичливою атмосферою перформансу й схваленням залу [40, 18].

Використані оповідачем слова «рашисти» та «фашисти» можуть бути потенційно триггерним для аудиторії, тому підпадають під визначення слова «слур» (slur), що Оксфордський словник розшифровує як: «образливий термін, який використовується навмисно, щоб показати відсутність поваги до певної групи людей» [47]. Термін «рашизм» за визначенням Школи політичної аналітики НаУКМА є досить молодим терміном (перші згадки про нього з'явилися в 2010 році), що стрімко розповсюдився після 24 лютого 2024 року й посів місце визначення російського режиму останніх десятиліть в риторичній українських державних органів та посадовців [36]. Вирішувати, чи коректно називати цим словом громадян України з проросійською позицією виходить за межі наших дослідницьких компетенцій, але це точно порушує цінності плейбек театру як такого.

Історія Ольги у поєднанні із історією Михайла з утворюють класичний драматичний конфлікт протагоніста (друг-військовий) та антагоніста (проросійські родичі), а також дає опосередковану відповідь на підняте питання політики пам'яті: антагоніст не тільки не вартий вшанування, але й не вартий життя.

Наступна історія була прямою реакцією на попередню, тож перформанс мав потенціал стати платформою для висловлення різних позицій та емоцій в особистих історіях, що конфліктували без кровопролиття й образ. А отже за сприяння ритуалізованого простору та валідації через втілення акторів суспільна напруга могла б бути реалізована та тим самим зменшена [45]. Але через неготовність перформативної команди до цього діалогу, конфлікт був «законсервований».

Відразу після втілення історії Михайла та завершення ритуалів повернення історії оповідачу, Андрій швидко підняв руку. За зовнішніми ознаками (закрита, напружена поза, погляд, спрямований вниз), помітно, що учасник був напружений та знаходиться в нестабільному емоційному стані. Викликання двічі одного й того ж оповідача не є забороненим правилами плейбеку й часто зустрічається в мемуарах Дж. Фокса, особливо, коли аудиторія невелика. Але це також обмежує можливість для інших учасників висловитися, тож кондакторка дала аудиторії 2 хвилини на роздуми, але більше охочих не виявилось.

Андрій почав з підкреслення сильних емоцій, які викликала попередня історія, та порівняння з ситуацією минулого оповідача: що в нього також є проросійські родичі й він мав з ними важкі розмови. Далі він перейшов до роздумів з прикладами з площини культурних феноменів, як він бачить будову суспільства від приватного до загального (на прикладі традиційного устрою китайського суспільства: людина, що служить державі через служіння спочатку сім'ї, потім роду, клану й потім через це – державі), як дегуманізація ворога призводить до дегуманізації й нечуйного ставлення до співгромадян (наприклад, у фільмі 2024 року «Конотопська відьма» є титр, що попереджає про сцени жорстокої розправи над російськими окупантами, але не попереджає про згвалтування окупантами української дівчини).

На жаль, в оповіді Андрій нечуйно поставився до переднього оповідача: відкрито критикував його позицію та висував альтернативне рішення протидії пропаганді, яка, на його думку, вплинула на Михайла. Через ці образливі дії простір перформансу перестав бути безпечним. Це спровокувало руйнування атмосфери, через що із залу пішли одна з акторок, оповідачка Ольга, трохи пізніше і Михайло. А глядачі після цього дуже неохоче брали участь в інтерактиві перед завершенням перформансу. Принцип спонтанності також опинився у небезпеці: частина акторок були розгублені й малоініціативні у втіленні, темпоритм втілення був дуже повільний та неодноорідний, рваний. Недостатність спонтанності також можна прослідкувати в діях кондакторки:

замість активних дій та пропозицій по зміні курсу з завершення перформансу, оголошеного до цієї історії, на продовження діалогу, було обрано закінчувати перформанс.

Дж. Салас пропонує кілька опцій, як перформативна команда може реагувати на неповагу та упередженість в оповіді чи поведінці оповідача:

- 1) «...знайти спосіб дистанціюватися від того, що є проблематичним в історії, даючи зрозуміти, що перформери не поділяють припущення, яке висловлює оповідач»;
- 2) актори за своєю ініціативою чи за вказівкою кондактора можуть втілити на сцені людину чи групу людей, до яких було продемонстровано упереджене ставлення або образа, гуманізуючи її таким чином;
- 3) в коротких формах втілити рефлексії та емоційні реакції інших учасників перформансу на історію задля продовження діалогу [52, 4].

Перформанс завершився формою «Трихвилинний вірш», де актори підсумовували перформанс у віршованій формі, зачитували свої листи та склали їх до конверта. Учасникам пропонувалося написати вірш або лист про свій стан зараз чи про те, що відбулося сьогодні, про те, що вони відпускають, або написати свою нерозказану історію, й в кінці або прочитати або покласти її в конверт, що буде в кінці запечатаний. Тобто простір рефлексії був запропонований, але заздалегідь запланований формат не передбачав контакту між учасниками й валідації історії через втілення.

Повертаючись до історії Андрія, альтернативним рішенням, яке він запропонував відсилає нас до історії Богдана: виховувати в собі співчуття та будь-яку людину сприймати справжньою та живою, та підсумував «любіть один одного, будь ласка, хоч би там що». Тож цю історію можна вважати не тільки продовженням лінії Богдана, про загублене почуття любові, що є серцем історії для обох історій, а відповіддю на неї.

Спорідненість історії ми також вбачаємо в раціональному підході до розповіді, що будується на спостереженнях та прикладах з культури (Біблія у Богдана, фільм «Конотопська відьма» у Андрія). Вирізняє ці історії тотальна

емоційна заангажованість Андрія та переважаючий рівень історії – соціальний. Таким чином остання історія поєднує історію трикстера із наскрізним питанням «хто вартий вшанування» й перегортає її: що на повагу й любов заслуговує кожен, а значить нема тих, хто заслуговує менше пошани чи більше, що урівнює і героїв українського суспільства й “антагоністів” у ньому.

Як підкреслює історик А. Лягуша: «важливо створювати можливості для діалогу та залучення громади до комеморативних практик. Врахування різних думок, досліджень та інтерпретацій може збагатити розуміння воєнних подій і сприяти справедливому вшануванню жертв. Практика показує, що там, де буде ієрархізована пам'ять, де зверху нам казатимуть, кого і що пам'ятати, — це буде полем для маніпуляцій, міфотворчості, переписування, викривлення історії» [16]. Дослідниця А. Киридон також підкреслює, що комеморація базується на колективній пам'яті та слугує водночас і засобом збереження, і формування колективної ідентичності [15, 10], тож плейбек-театр як низова ініціатива може стати інструментом не тільки збереження й вшанування пам'яті, але й дослідження колективної ідентичності.

3.2. Виявлення та опрацювання суспільних конфліктів у плейбек-театрі

Війна Росії проти України докорінно змінила дискурс у нашій країні: все російське стало маркуватися як виразно негативне та огидне. Однак, будь-яка зміна дискурсу не тягне за собою автоматичну зміну суспільного сприйняття. Навпаки, вона може призвести до радикалізації тих, хто з різних причин вважає себе виключеним з оновленої картини світу. Іншими словами, ті, хто має протилежну точку зору, або, скажімо, не таку радикальну, виступають опозицією до тих, хто заперечує будь-які позитивні прояви російськості – навіть на міжособистісному рівні. На прикладі плейбек-перформансу ми продемонструємо, як здатен проявити себе цей непомітний соціальний конфлікт і яким чином плейбек-театр стає безпечним простором для налагодження діалогу між різними групами людей.

Перформанс, який ми розглянемо, відбувся в Ганновері (Німеччина) в рамках фестивалю до Дня Незалежності України 24 серпня 2023 року. Темою виступу були «Жнива». Учасникам перформансу було запропоновано поділитися тим, що вони хотіли б забрати з собою (зібрати врожай, урожай, зібрати) з літа до осені (тобто в майбутнє). Зауважмо, що переважна більшість, відповідаючи на це питання, говорила про свої здобутки, а не про втрати.

Цей конкретний приклад початку перформансу є одним з етапів створення відкритого і довірливого простору або безпечного простору. Такі питання допомагають учасникам перформансу переключитися з повсякденного життя на рефлексію, дають можливість побачити, як реалізація сказаного буде втілюватися перформерами. «Ритуал це безпека. Це очікувана дія, що повторюється і це створює відчуття безпеки. А безпека своєю чергою сприяє народженню історій» [53]. Окрім важливого стану безпеки та створення безпечного середовища декларація плейбек театром певних ритуалів важлива також і для програмування естетичних рамок перформансу. «Ритуал — це відокремлення перформативного простору, який сприяє зміненню сприйняття реальності, створює відчуття важливості того що відбувається, та водночас, глядач в цій церемонії — не пасивний спостерігач, а активний учасник» [53].

Відповідно до описаного процесу плейбек-театру, кондакторка запросила аудиторію поділитися своїми історіями. Перша жінка, яка сіла в крісло оповідача, зробила заяву про необхідність поділу світогляду на чорне і біле, поділ оточуючих на таких, як ми, і не таких, як ми (наприклад, віднесення росіян до категорії абсолютного зла, незалежно від їхніх політичних поглядів, а українців – до категорії добра, відповідно). Перша оповідачка говорила російською мовою, її мова була чіткою, з дидактичним тоном, спокійною і впевненою. Основним емоційним посилом була безкомпромісність рішення, яке спрощує життя.

Історію першої оповідачки актори втілили з акцентом на єдність та прагненні рухатися в одному напрямку, ставати сильнішими, дотримуючись

одних і тих же правил, у формі, що називається «Хор». На сцені актори стояли щільною групою і слідували за пропозиціями один одного, повторюючи кожен рух або слово разом кілька разів. Вдихнувши разом, група синхронно озиралася навколо і запитувала: «Хто схожий на нас?», поки один актор не виділявся з групи. Він взяв на себе роль антагоніста. Він обходив групу і рухав руками, ніби перевіряючи її межі. Група коментувала його дії фразами «він не такий, як ми», «не наш», «чужий» і відмахувалася від нього. Протистояння закінчилося перемогою групи.

Наступною спільною дією стало порівняння «українського» і «російського» як правильного вибору. Актори вказували на простір вгорі, тримали в руках уявну «українське» і колисали його, а показуючи «російське», показували вниз і штовхали цей уявний об'єкт ногами. Уособлюючи важливість вибору української ідентичності, перформери міцно тримали один одного за руки та плечі і повторювали: «як ми» або «наш», що переросло у фразу «збираймо наше» з відповідним рухом збирання та притискання до себе уявних шматочків ідентичності. Це резонувало з темою перформансу «Жнива».

Після першої великої історії на сцені кондакторка звернулася до залу в пошуках наступної історії. Друга оповідачка швидко підняла руку. Попередня історія щось пробудила в ній, тому вона вийшла на сцену з наміром поділитися і проговорити свій досвід. Як антитезу до сказаного, друга оповідачка запропонувала поглянути на цей поділ як на негуманний, як на такий, що виключає голос частини суспільства із загального контексту. Тобто, вона ідентифікувала себе з тими людьми, які з різних причин вагаються або не готові до радикальних змін. Вона говорила українською мовою. За її словами, розповідь попередньої оповідачки посилила її почуття заперечення та активізувала травму відторгнення.

Історія другої оповідачки була втілена перформерами у вигляді чотирьох метафоричних асоціацій, які висвітлювали різні аспекти її розповіді, щоб підкреслити важливість кожного з них. Наприклад, ізоляція від інших або

яскрава емоційна реакція на зовнішній подразник. Втілюючи її історію одна із перформерок обрала аспект неприйняття оповідачкою одноманітного суспільства і втілила його в метафорі-казці про принца, який любив читати історії про різні уявні світи. Одного разу він натрапив на книгу про світ, де всі люди думали, говорили і діяли однаково, тому не було ніякої різниці між персонажами, книга обурила хлопчика і він припустив, що це просто погано написана книга, але його батько відповів, що це посібник з історії. Принца це налякало, він не хотів змиритися з тим, що його світ колись був таким, тому, коли принц виріс і став королем, він заборонив забороняти.

Історії обох оповідачів звучали на сцені одна за одною, актори плейбек-театру втілювали їх, не вносячи своїх суб'єктивних оцінок. Наступні оповідачі до теми самоідентифікації вже не поверталися, хоча тон перформансу помітно змінилася: аудиторія, яка спочатку була налаштована на розповідь побутових історій, переключилася на більш інтимні та вразливі теми війни та еміграції.

Очевидно, що плейбек-театр, завдяки описаним методам роботи, якнайкраще відповідає основним завданням роботи з суспільством, на які вказував бельгійський соціолог і культуролог Паскаль Гілен. Зокрема, він зазначає: «Оскільки у спільному просторі трапляються різноманітні соціальні групи та інтереси, там нерідко також бувають конфлікти. Спільний простір відкритий до розбіжностей. (...) спільноти бувають які завгодно, тільки не гармонійні. Саме тому громади формує незгода, а не консенсус. Демократія постає з постійної критики і протистояння між урядом і опозицією, а громада і її культура демонструють єдність саме “через” внутрішню напругу, конфлікти й дискусії. Консенсус веде до гомогенізації, а отже, відносного застою в культурі» [4].

Той же П. Гілен називає мистецький простір безпечним місцем, де конфліктні ситуації мають втілюватися та обговорюватися. Мистецькі методи, зокрема плейбек-театр, сприяють зниженню соціальної напруги через представлення різних точок зору та різних позицій, вводячи їх у взаємодію. Це те, що закладено на ціннісному рівні у плейбек-театрі – ідея про те, що кожна

історія має бути почута. В якості фінальної форми для цього конкретного перформансу кондакторка назначила «Епізоди»: виконавці розігрували короткі сценки випадковим чином, не домовляючись один з одним. Таким чином метафори з різних історій можуть перетинатися і утворювати певну структуру.

На перформансі в Ганновері одна із перформерок придумала метафору про пошук «своїх» людей, як пошук скарбів. Вона перерахувала знайомства, дружбу, зв'язки і переставила стільці, кожен з яких символізував певну людину. Таким чином, вона додала раніше не згадані деталі та персоналізувала історію першого оповідача. Після повернення перформерки *до нуля* (тобто нейтрального простору, так званого закулісся), вийшов інший актор і переставив усі стільці на один бік сцени, тим самим відсилаючи до іншого мотиву першого оповідача про необхідне розділення людських цінностей. Третя виконавиця вийшла на порожню половину сцени і сказала, що все, що не є людською цінністю – це страх, і їй там страшно. Вона говорила про почуття другої оповідачки. Перша перформерка підійшла до неї і сказала: «Я не боюся дивитися в твої очі, якщо ти не боїшся дивитися в мої», перефразовуючи таким чином слова першої оповідачки і пропонуючи взаємодію персонажа, що представляє другу оповідачку. Був встановлений зоровий контакт, і вони розійшлися в різні кінці сцени, не розриваючи його. У наступній сцені, за ініціативою інших акторів, наративна метафора з другої історії була продовжена. Якщо раніше це був лев у завішений тканиною клітці, метафора відчуження, то тепер це стало ціле місто левів, які подорожують у клітках. Команда акторів зобразила це, через імітацію звуку автомобілів та швидкий рух стільців на сцені, де стілець актора наштовхується на стілець іншого і відбувається мовчазна сцена позитивного зв'язку.

Підсумовуючи, можна сказати, що сьогодні українське суспільство піддається постійним травмам і небезпекам, а тому потребує інструментів для подолання цих деструктивних впливів. Мені здається, що плейбек-театр може стати одним із таких інструментів. Завдяки своїй ритуальній структурі

плейбек-театр створює безпечний простір для артикуляції себе та своєї позиції через наративізацію, дозволяє виражати емоції та вступати в конфлікт без конфронтації та насильства. Уважне втілення історій акторами валідує конфліктні позиції, об'єднує їх в один наратив, тим самим посилюючи мережу асоціативних зв'язків і призначаючи невербальний діалог між учасниками перформансу. Зменшення соціальної напруги - один з можливих результатів діяльності плейбек-театру в Україні.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ:

1. Плейбек-театр за своєю природою та своїми естетичними характеристиками як специфічна форма соціальної взаємодії та консенсусу надається до застосування у, так званій, тактичній комеморації (швидкій, яка не потребує тривалого часу для осмислення). Плейбек-перформанс може бути однією із форм колективного проживання втрати близької людини.
2. Плейбек-перформанси, мета яких робота із пам'яттю та індивідуальною глибокою травмою втрати близької людини відрізняються за формою від звичних перформансів. Вони можуть провокувати творення нових ритуалів та правил, що по суті є метафорами ставлення до людини та способами прощання із нею.
3. Формування аудиторії для таких перформансів також потребує уваги, адже йдеться про важливість роботи із людьми, які безпосередньо дотичні до трагедії, але і також із тими, хто готовий співчувати і підтримувати, поділяючи травматичний досвід.
4. Конфліктні ситуації, що виникають у вразливих групах із різного рівня травматичним досвідом, плейбек-театр у певний спосіб стимулює, дозволяючи вільно висловлювати свої позиції людям із різними поглядами. Подібний підхід дозволяє проаналізувати лінії суспільних розламів, що утворилися внаслідок війни і відповідно радикальної зміни

політичної, соціо-культурної ситуації. Тригерними є теми вшанування пам'яті загиблих на цій війні, питання розриву соціальних зв'язків через розбіжність у поглядах, питання переходу на українську мову тих, хто вважає себе «російськомовними».

5. Завдяки гнучкості, інклюзивності та непохитним базовим принципам поваги до кожного, плейбек-театр може бути ефективним інструментом налагодження комунікації для озвучення та осмислення дражливих тем в різних групах.

ВИСНОВКИ

1. На формування театру соціальної імпровізації – плейбек-театру – вплинули п'ять явищ різного порядку: експериментальний театр 1970-х років, паратеатральні практики та ритуали, традиція усних оповідок у неписьменних групах, креативна драма (creative dramatics), психодрама. Кожне з цих явищ наклало свій відбиток на остаточну форму, етичні та естетичні характеристики плейбек-театру;
2. Для плейбек-театру є визначальними: ритуальна природа перформансу, де аудиторія перетворюється в учасників, інклюзивність та неієрархічний підхід до роботи із історіями та їх оповідачами, імпровізована форма роботи, що залежить від рівня складності досвідів оповідачів, а також висока соціальна ангажованість та залученість до важливих процесів життя суспільства, універсальність образної мови;
3. В Україні плейбек театр є відносно новим явищем, яке з'явилося більше 20 років тому і активно розвивається в великих містах, таких як Київ, Харків, Одеса, Запоріжжя, Донецьк, Дніпро. Його корені сягають європейської традиції плейбеку. Розвиток цієї форми театрального мистецтва, зокрема в Харкові, був значно посилений наслідками російсько-української війни, зокрема, через збільшення кількості вимушених переселенців та високий попит на соціально-психологічну допомогу;
4. Плейбек-театр може надавати соціальну допомогу на різних рівнях: реципієнтному, предметному та суб'єктному, за класифікацією М. Наконечної. Він не замінює професійну психологічну допомогу, але є ефективним інструментом для її підтримки через перформативні практики. Завдяки своїм основним рисам, плейбек-театр стає важливим інструментом для соціальних змін як у закритих спільнотах, так і в суспільстві загалом. Це дозволяє перетворювати індивідуальний досвід у спільний, а також посилює

горизонтальну взаємодію між різними групами, зменшуючи розрив між людьми з різними досвідами;

5. Методи роботи із вразливими спільнотами харківського плейбек-театру «Живе дзеркало» доводять, що методи плейбек-театру залежать від того, як близько знаходяться травмуючі спогади оповідача та чи має ситуація завершення в реальному житті. Історії без фіналу можуть викликати ретравматизацію. Важливо також враховувати ставлення оповідача до травми: якщо досвід ігнорується або витіснений, необхідно дозволити людині подивитися на свою історію з різних ракурсів (особистого, міжособистого, соціального, архетипного), щоб показати складність її стосунків з минулим. Для тимчасово переміщених осіб та людей із досвідом війни складною ситуацією є комунікація з людьми, які не пережили війну. Напруга часто проявляється у провокативних історіях чи порушенні ритуалів плейбеку. Особливо важливо зосередитись на перформативному осмисленні травматичного досвіду, а не на його ілюстрації, особливо коли йдеться про насильство чи смерть.;
6. Діяльність київського театру «На варті», що використовував метод «соціального зцілення спільнотою» (Р. Фангейм), доводить його ефективність для інтеграції тимчасово переміщених осіб в нові спільноти, встановлення нових горизонтальних комунікацій та адаптації людей в новому середовищі. Цей метод також дозволяє експериментувати із формами залучення учасників до напівперформативних практик (наприклад, церемонії чаювання, екскурсій із елементами плейбек-перфомансів).
7. Досвід одеської спільноти плейбекерів дає підстави для твердження, що плейбек-театр, завдяки своїй природі та естетичним характеристикам як форма соціальної взаємодії, є ефективним інструментом для так званої тактичної комеморації, яка не потребує тривалого часу для осмислення. Він може слугувати однією з форм колективного переживання втрати близької людини. Плейбек-перформанси, що спрямовані на роботу з пам'яттю та

глибокою індивідуальною травмою втрати, значно відрізняються від традиційних перформансів. Вони можуть викликати появу нових ритуалів і правил, які стають метафорами ставлення до померлого і способами прощання з ним. Особливо важливим є процес формування аудиторії для таких перформансів. Це стосується не лише тих, хто безпосередньо пережив трагедію, але й тих, хто готовий співчувати та підтримувати, розділяючи травматичний досвід.

8. Вивчення плейбек-практики в Україні та за її межами підтверджує, що плейбек-театр здатний стимулювати конфліктні ситуації у вразливих групах з різним рівнем травматичного досвіду, надаючи можливість людям з різними поглядами вільно висловлювати свої позиції. Такий підхід допомагає аналізувати лінії суспільних розламів, які виникли внаслідок війни і радикальних змін у політичному та соціо-культурному контексті. Особливо тригерними є теми, пов'язані з вшануванням пам'яті загиблих, розривами у сімейних зв'язках через розбіжності у поглядах, а також питанням переходу на українську мову серед тих, хто себе вважає «російськомовними». Завдяки своїй гнучкості, інклюзивності та непохитним принципам поваги до кожного, плейбек-театр є ефективним інструментом для налагодження комунікації, озвучення і осмислення складних та draжливих тем у різних групах.
9. Подальше вивчення діяльності та методів плейбек-театру в Україні може бути результативним для розуміння суспільно важливих процесів на рівні різних локальних спільнот, а також може стати предметом більш ґрунтовного театрознавчого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бистревський В. Ю. Психологічний театр Playback як форма прояву творчості. Творчість як корисне здійснення блага через істину у красі: матер. X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 14–15 травня 2009 р.: ІВЦ Видавництво «Політехніка», 2009.
2. ВГО «Всеукраїнська асоціація плейбек-театрів». Сертифікати випускників першої (2010-2013) та другої (2015-2018) міжнародних офіційних програм навчання плейбек-театру в Україні (м. Київ). [фото-альбом у соц. мережі Фейсбук]. URL: <https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1318954181631950>
3. Громадська організація «Харківський фонд психологічних досліджень». Діяльність. Плейбек-театр. URL: <http://surl.li/lcmgcv>
4. Гілен, П., Ляйстер, Т. Культура в підмурках громадянського суспільства. IST Publishing. 2023.
5. Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти. 2024. Спікерка: Вайнілович Н. «Плейбек-театр і наративна традиція як засіб зцілення» [відео] URL: <https://youtu.be/uw0g0qza6s8?si=xеECV5jLyHmskyg7ь>
6. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. Київ: Юніверс, 2002.
7. Інтерв'ю з Аліною Богданович, колишньою акторкою та музиканткою театру «Живе Дзеркало». Особистий архів Д. Глезіної. Дата запису: 6 травня 2024 року.
8. Інтерв'ю з Галиною Станкевич, акторкою театру «На варті». Особистий архів Д. Глезіної. Дата запису: 9 травня 2024 року.
9. Інтерв'ю з Тамарою Наук, акторкою театру «На Варті». Особистий архів Д. Глезіної. Дата запису: 19 серпня 2024 року.
10. Інтерв'ю з Поліною Новіковою, засновницею Лабораторії Плейбек-театру. Особистий архів Д. Глезіної. Дата запису: 3 жовтня 2024 року.
11. Інтерв'ю з Яною Зеленською, колишньою акторкою та кондакторкою театру «Живе Дзеркало». Особистий архів Д. Глезіної. Дата запису: 19 листопада 2024 року.
12. Кандібур Р., Лук'янченко С., Журавська М. Соціальне зцілення спільнотою. Навчальний посібник. Науковий консультант Р. Фанагей. Дніпро, 2024.
13. Кандібур Р., Вайнілович Н., Калашнікова О., Утенков А. Історія світового та українського плейбек-театру, відкрита лекція від 9 грудня 2024 року. URL: <http://surl.li/lnems>.

14. Киридон А. Потенціал комеморативних практик конструюванні національної ідентичності: концептуалізація проблеми. *Історична пам'ять*. №1 (42), 2020.
15. Кондратець І. Педагогічний плейбек. Ефективний засіб ситуаційного навчання педагогів. *Дошкільне виховання*. 2017. 24 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/21987/>
16. Котубей-Геруцька О. Вшанування героїв — про національні військові меморіальні кладовища у світі, проблеми пам'яті й залучення громади". головні тези публічного обговорення проблем створення Національного військового меморіального кладовища від «Суспільне Культура», 2023. [Відео] URL: <http://surl.li/vwtkaa>
17. Литвиненко Л. И. Плейбек-театр — театр или психотерапия? 10 лет плейбек-театра в Украине. *Психодрама и современная психотерапия*. 2012. 22 с.
18. Наконечна М. Допомога іншому: психологічні аспекти. Монографія. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин. 2019.
19. Паливода Л. Проблема визначення понять «психічна травма», «психологічна травма» і «травма втрати» у психологічних проєкціях. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Психологія*. Том 32 (71) № 6, 2021.
20. Перформанс плейбек-театру “Нема” 12 жовтня 2024 [відео]. <https://youtu.be/-Y-2LZtICdY?si=xw3zIWo-apVY8li1>
21. Платформа пам'яті «Меморіал». Розмова з Оксаною Довгополовою. Важливі не великі цифри, а конкретні люди. YouTube-програма «Нація, яка пам'ятає». URL: <http://surl.li/wxoqpi>
22. Плейбек-театр. Форми. URL: <http://surl.li/xiicmq>
23. Плейбек-театр «Нема». Анонс перформансу в соц. мережі Інстаграм від 9 жовтня 2024 URL: <http://surl.li/nbflzq>
24. Плейбек-театр «Ще більше». Пост в соц. мережі Інстаграм від 13 березня 2022 URL: https://www.instagram.com/p/CbCzccUDxQU/?img_index=1
25. Плейбек-театр «Ще більше». Пост в соц. мережі Інстаграм від 10 червня 2022 року. URL: <https://www.instagram.com/p/CeoWUUCjuL-/>
26. Савінов В. Інтерактивний психологічний театр як засіб профілактики та подолання стресових ситуацій. Профілактика порушень адаптації молоді до повсякденних стресів і кризових життєвих ситуацій: навч. посіб. за наук. ред. Т. М. Титаренко. К. Міленіум. 2011.
27. Савінов В. Концепт «нарративної ретикуляції» як соціальнопсихологічного ефекту плейбек-театру. *Простір арттерапії: можливості інтеграції* : матеріали XIV Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конф.і, м. Київ, 23–25 лютого 2017 р. / за наук. ред.

- А. П. Чуприкова, Л. А. Найдьоновой, О. Л. Вознесенської, О. М. Скар. К. Золоті ворота, 2017.
28. Савінов, В. Плейбек-театр як фасилітатор психологічних ресурсів травмованої спільноти. Породжені війною спільноти як соціальні донори і реципієнти : матеріали міждисциплінарного наукового семінару, м. Київ, 25 березня 2021 р. Київ: ІС НАН України; ІСПП НАПН України.
 29. Театр для діалогу. Про методику театру пригноблених. URL: <https://tdd.org.ua/uk/pro-metodiku-teatru-prignoblenih>
 30. Титаренко Т., Злобіна О., Дворник М. Породжені війною спільноти як соціальні донори і реципієнти : Породжені війною спільноти як соціальні донори і реципієнти : матеріали міждисциплінарного наукового семінару, м. Київ, 25 березня 2021 р. Київ: ІС НАН України; ІСПП НАПН України.
 31. Турчина М.О. Архетип трикстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІст. дис... док. філософії. Київ, 2023.
 32. Утенков А., Вайнілович Н., Курс спеціалізації «Робота плейбекера в умовах війни. Особливості роботи з історіями, які містять травматичний досвід», Київ, 19-21 січня 2024 року.
 33. Утенков А. про «Вечір пам'яті». пост в соц. мережі Фейсбук URL: <https://www.facebook.com/share/p/18JKB8HD57/>
 34. Фанагей Р. «Соціальне зцілення спільнотою» в подоланні колективної травми: теоретичне узагальнення. Grail of Science, (37). <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.15.03.2024.084> , 2024 с. 498–503.
 35. Харківський плейбек-театр як психологічна допомога переселенцям, Новинний портал MyKharkov.info. 2015 URL: <http://surl.li/jdwyuq>
 36. Школа політичної аналітики НаУКМА «Рашизм»: сучасний російський фашизм? URL: <https://salo.li/8c12A78>
 37. Яковленко К. Є пам'ять стратегічна, а є тактична: Оксана Довгополова та Катерина Семенюк про те, як пам'ятати війну сьогодні. 2023 URL: <https://salo.li/B3C8458>
 38. Brook P. Lie and Glorious Adjective: an Interview with Peter Brook. Parabola, vol.6, 3, 1981.
 39. Cherry K. What is Psychodrama, 2024. URL: <https://www.verywellmind.com/what-is-psychodrama-5193006>
 40. Fox J. Ritual for our time. Gathering of Voices: Essays on Playback Theatre. Eds Dauber & Fox. New Paltz, NY: Tusitala, 1999. 18 с.
 41. Fox, J. Beyond Theatre: a Playback Theatre Memoir / New Paltz, NY: Tusitala Publishing. 2015.

42. Fox J. The theory of narrative reticulation: a brief description. Playback NR Workbook / New Palz, NY, Tusitala. 2019, 5 c.
43. Fox J., Salas J. Personal Stories in Public Spaces. Essays on Playback Theatre by Its Founders / New Paltz, NY: Tusitala Publishing, 2021, 15 c.
44. Fox H. Playback Theatre: Inciting Dialogue and Building Community through Personal Story. TDR: The Drama Review 51, no. 4, 2007 , 89–105.
45. Glezina D. Working Through Social Conflicts in Playback Theater: Theoretical and Practical Aspects IPTN Jurnal (International Playback Theater Network). 2024 URL: <https://playbacktheatrenetwork.org/latest-edition/>
46. Hoesch, F. The Red Thread: Storytelling as a Healing Process. In Gathering Voices: Essays on Playback Theatre, edited by Heinrich Dauber and Jonathan Fox. New Paltz, NY: Tusitala Publishing, 1999: 46-66 c.
47. Oxford Learner's Dictionary. Definition of slur. Oxford University Press is a department of the University of Oxford. URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/slur_2
48. Paleeri S. Creative Dramatics as Method of Teaching and Its Effectiveness on Achievement in Social Science, Creative Sense and Joyfulness of Learning. National Seminar of NCERT on Research in Social science, 2017.
49. Playback Theatre and Community Based Natural Resource Management. A case study on the facilitation of the newborn COSOCHI platform in Ecuador. Thesis supervisors: Dr. Stephen Sherwood Dr. Sietze Vallema. Wageningen University, 2015.
50. Playback Theatre Zurich. Uber uns. URL: <https://salo.li/B96C26c>
51. Salas J. Improvising Real Life: Personal Story in Playback Theatre. New Paltz, NY: Tusitala Publishing, 1999.
52. Salas J. The Wider World: Playback Theatre's Scope and Responsibility. Interplay. International Playback Theatre Network, 2003, 4 c.
53. Wiki "Плейбек-театр. Теорія" URL: <https://salo.li/A99C44a>