

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА
ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Кваліфікаційна (магістерська) робота


**СУЧАСНИЙ ТЕАТР ЗА ЧАСІВ ПОСТПРАВДИ ТА ПЕРМАКРИЗИ
(2016-2023)**

Виконав студент II-го курсу, групи КМТМ-21

ОП Театрознавство

Дерен Іван Валентинович

Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства С. М. Максименко

*До захисту
9.12.2023*


Львів – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ПОСТПРАВДИ ТА ПЕРМАКРИЗИ	6
1.1. Що таке постправда?	6
1.2. Явище пермакризи. Історія, аналіз, наслідки.	12
РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ПОСТПРАВДИ У МИСТЕЦТВІ	19
2.1. Постправда у мистецтві.....	19
2.2. Театральна рецепція постправди.....	24
РОЗДІЛ 3. НАСЛІДКИ ПЕРМАКРИЗИ В ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ	38
3.1. Вплив Covid-19 на театральну справу	38
3.2. Театр в умовах війни: нові виклики часу та форми вираження.....	50
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	65

ВСТУП

Актуальність. Темою нашої магістерської роботи є “Сучасний театр за часів постправди та пермакризи (2016-2023)”. В сучасному світі, де інформація доступна в необмеженій кількості, завдяки стрімкому розвитку технологій, поширюється явище постправди. Ця епоха відкриває нові можливості для навчання та культурного обміну, але одночасно створює виклики у відрізненні правди та обману. Критичне мислення набуває особливої важливості в контексті сучасного світу, де інформація поширюється з надзвичайною швидкістю. Саме через це термін “постправа” стає все більш актуальним. Він описує ситуацію, де емоції та особисті переконання мають вирішальний вплив на формування громадської думки, набуваючи більшого значення, ніж об’єктивні факти. Мистецтво, і зокрема театр, активно відображає та критикує цей феномен, що робить цю дипломну роботу актуальною. Обраний часовий діапазон дослідження – 2016-2023 роки, оскільки термін “постправа” був визначений як слово року у 2016-му за версією Оксфордського словника. Робота фокусується на аналізі цього феномену та його проявах у мистецтві. Оскільки вперше цей термін набув популярності у Сполучених Штатах Америки, будуть використані приклади використання постправди в межах цієї країни, а саме телепередача “Вижити за будь-яку ціну” з Беаром Гріллсом та явище “клікбейту”, що є сучасним послідовником “жовтої преси”, яка зародилася в США. Однак, основна частина дослідження зосереджена на аналізі цього феномену в контексті театрів західних регіонів України. Основний аналіз базується на розгляді таких вистав, як “Боженька” Валерія Печейкіна, “ЛПС” Павла Ар’є та “Слава героям?” П. Ар’є у Львівському академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки. Дослідження має на меті показати, як театр впливає на глядача: чи використовує він маніпуляцію для досягнення своїх цілей, чи навпаки, деконструює її. Це особливо актуально у контексті сучасної довготривалої кризи в Україні: глобальної пандемії “COVID-19” та російсько-української війни. У період пермакризи мистецтво перетворюється на один з ключових інструментів впливу на суспільство. Дослідження охоплює аналіз театральних робіт, зокрема

західноукраїнських театрів, що адаптувалися до змінених умов внаслідок пандемії та війни. Враховуються також вистави зі східної частини країни, щоб проаналізувати різні способи подачі воєнної тематики та виявити контраст між підходами. Дослідження також розглядає вплив пермакризи на інші аспекти театральної діяльності, включаючи драматургію і організацію конкурсів. У таких умовах, мистецтво стає засобом для рефлексії, допомагаючи людям осмислити та впоратися з труднощами, а також вирішити колективні травми. Вивчення мистецтва у контексті постправди та пермакризи важливе для розуміння сучасних соціальних та культурних викликів.

Об'єкт дослідження – сучасний театр під час криз від періоду постправди до пермакризи (2016-2023 рр.).

Предмет дослідження – особливості сценічної лексики в координатах постправди та пермакризи (на прикладах медіа, театру та суспільно-політичних процесів).

Мета роботи – дослідити специфіку, розвиток, роботу та зміни сценічного мистецтва при кризових умовах.

Для досягнення поставленої мети обрано наступні **завдання**:

- 1) знайти та систематизувати матеріал, пов'язаний з методикою постправди;
- 2) знайти та систематизувати матеріал, пов'язаний з темою пермакризи;
- 3) окреслити постправду як суспільний феномен;
- 4) проаналізувати як мистецтво бореться із постправдою;
- 5) виявити приклади та проаналізувати способи деконструкції постправди у театральному мистецтві;
- 6) вияснити причинно-наслідкові зв'язки зміни в репертуарах театрів під час пермакризи.
- 7) пояснити дотичність глобальних подій до сучасного мистецтва;
- 8) з'ясувати місце та значення театру в розвитку критичного мислення в суспільстві.

Методологічну основу дослідження складають наступні підходи: емпіричний – для опрацювання особистих глядацьких вражень; експериментальний – для перевірки деяких комунікативних особливостей споживачів соцмереж; порівняльний – для аналізу методу у драматургії та на сцені; герменевтичний – для витлумачення змісту вистав та окремих сцен. Також для формулювання висновків застосовано принцип узагальнення.

Стан наукової розробки проблеми свідчить про недостатній інтерес до проблеми постправди у її зв'язку із мистецтвом, тому дана тема, разом з аналізом особливостей роботи українського театрального мистецтва під час криз, досліджується вперше.

Джерельна база дослідження. Дипломна робота заснована на особистому досвіді відвідування вистав, перегляду їх відеозаписів та прочитання текстів п'єс. Також, використано інформацію з театрально-критичних публікацій, соцмереж, візуальних джерел. Результати дослідження другого розділу були апробовані під час виступу на VI Міжнародній науковій студентській театрознавчій конференції “Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів і молодих учених”. Тема доповіді: “Постправда: від політики до мистецтва (до постановки проблеми)”.

Структура роботи. Дипломна робота складається із вступу, трьох розділів та висновків. Загальна кількість сторінок – 72, список використаних джерел та літератури містить 71 позицію.

У першому розділі розглядається сутність явищ постправди та пермакризи, висвітлюються історичні аспекти. Другий розділ присвячений визначенню місця постправди у мистецтві та її використання у виставах. Третій розділ аналізує наслідки пермакризи в театральному контексті, приділяючи особливу увагу впливу Covid-19 та війни.

Робота завершується висновками, у яких підсумовуються отримані результати та стверджується стійкість театру до кризових періодів.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН ПОСТПРАВДИ ТА ПЕРМАКРИЗИ

1.1. Що таке постправда?

Життя в сучасному світі стає складнішим, коли люди беззастережно вірять усій навколишній інформації. З кожною новою епохою зростає обсяг доступних даних. Хоча це може сприяти швидкому навчанню та прогресу, надмірна інформація, також, несе ризик інтелектуального спаду. Парадокс вільного доступу до неперевіреного джерела закладається в тому, що він може як допомогти, так і нашкодити споживачу. Тут в бій вступає критичне мислення. Лише від самої людини та її обізнаності в темі, ерудованості і інтелекту залежить, як саме особа використає отриману інформацію. Залишиться вона в пам'яті, як корисний матеріал, або ж відправиться на полицку фейків та брехні. Скільки існує людство, існує і обман або різні думки. Світогляд людини формується тільки тоді, коли є якийсь вибір, від найменшого: які іграшки дитина візьме до рук, до великого: як існувати в будь-якій структурі (інституції). Щоб краще це зрозуміти, варто звернутися до структуралістів, оскільки вони досліджують, як індивідуальне сприйняття та особисті вибори особи формуються та обмежуються інституціями, до яких вони належать. До прикладу у книзі “Міфології”, Ролан Барт демонструє, як різні культурні елементи та візуальні образи відображають суспільні відносини, а також, як ці структури впливають на особистий погляд та інтерпретацію світу [36]. Таким чином, з перспективи структуралізму, особистість людини визначається її здатністю досягати розуміння власної ролі та місця в широкій соціальній системі, не обмежуючись лише задоволенням матеріальних потреб. Саме розвиток від духовного до соціального, змушує людину прогресувати. Отже, коли є вибір, тоді і є протилежності. З буремних часів, люди часто використовували маніпуляції та вплив для досягнення власних цілей. Як було згадано раніше, життя стає складним для тих, хто не має змоги впливати на свої рішення. У якийсь момент простого обману недостатньо, щоб підкорити іншу людину, тому щоразу з'являються інші методи. Саме тут можна виявити ще один парадокс.

Наскільки б не розвинулося людство, все одно будуть з'являтися нові методи брехні, маніпуляції та фейків. Чим більше інформації та доступу до неї, тим більше шансів того, що обман буде розвиватися з таким самим темпом як правда. І підтвердження цьому є, відносно новий феномен, під назвою - постправа. Фальсифікація доказів, перевертання позицій та багато інших способів змінити факти. “Постправа - це ситуація, в якій об'єктивні факти менше впливають на формування громадської думки, ніж емоції чи особисті переконання. Скаржитися на статистику, соціологію, скаржитися на те, що відбувається насправді - головним чином, які емоції викликає інформація, і чи це емоція узгоджується зі світоглядом автора споживання”, – Лі Макінтайр [57]. Цей автор важливий у контексті дослідження теми “постправа”, оскільки він є відомим дослідником у цій галузі. Його роботи зосереджені на аналізі цього явища у контексті суспільної думки та політичної риторики. Л. Макінтайр досліджує, як об'єктивні факти та реальність часто поступаються місцем емоційним реакціям та особистим переконанням, особливо у політиці. Праця автора та висновки є фундаментальними в розумінні того, як постправа впливає на формування громадської думки та прийнятті рішень.

Як ми виявили, для людини надзвичайно важливо отримувати інформацію про більшу структуру, частиною якої вона є. Важливо те, які дані вона отримала, чи була вона впевнена в її достовірності, чи це не підміна понять, фейк, або не правда. Незалежно від того, наскільки розумна людина, якщо вона не знає основ критичного мислення та постправа, вона залишатиметься під ймовірністю підміни фактів. Якщо неправдиву інформацію вміло подати, то навіть можна припустити, що науковець в цій сфері може прийняти за правду. З моменту появи нових методів маніпуляції, виникають і способи її деконструкції, про які йтиметься на прикладі мистецтва, а особливо через призму театру. Ми не стверджуємо, що думка, протилежна першій почутій, обов'язково є помилковою, адже часто саме протилежність може виявитися істиною. У постмодернізмі руйнується традиційне розуміння “права”. Характерні для цього періоду розмивання границь жанрів і напрямів, деконструкція звичних норм масової

культури, істини та цінностей. Один із передумов переходу від модерну до постмодерну вважаються ідеї Фердинана де Соссюра, щодо мови як система знаків, де означуване й означник пов'язані довільно. Також, у своїй книзі “Курс загальної лінгвістики”, він говорить про те, що слово має значення лише в контексті більшої структури [68]. А інші, його колеги-семіологи говорять про дешифрування будь-якого знака та його інтерпретацію. Іншими словами, інформація - це набір символів, які інтерпретуються і сприймаються у свідомості, та на які впливають різні фактори, такі як: структура речення, мова і навіть емоції. Припускаю, що саме тому у вище згаданому терміні “постправа”, емоція стає головним ключем до цього методу маніпуляції. Хоч і це визначення існує понад 40 років, але досягло піку популярності під час президентських виборів США у 2016 році, завдяки методу політичної кампанії Дональда Трампа. Тодішній кандидат відкрито заявляв про те, якщо він програє – значить вибори сфальсифікували. Саме на таких формулюваннях і базувалась його політична пропаганда. Схожу риторику використовували і прихильники Брекзиту у Великій Британії. Щоб пояснити, як саме працює постправа, варто звернутися до прикладу, коли в одному з ефірів телеканалу “CNN” відбувся діалог з журналісткою Елісін Камеротою і Ньют Гінгріч, який на той час був заступником Трампа [9]. Вони обговорювали, наскільки зменшилась злочинність у Сполучених Штатах Америки. Ведуча програма, керуючись фактами та посилаючись на офіційні дані ФБР, намагалась довести, що відсоток злочинності та відсоток загрози громадян знизився. Ньют Гінгріч їй заперечив, аргументуючи власним досвідом, а саме: «...Люди відчувають більшу загроженість...Як політичний кандидат я спиратимуся на відчуття людей, а теоретиків залишу вам.». Хоч це і відверта маніпуляція, але у таких висловлювань завжди знаходяться прихильники, які повторюють слова лідера, незважаючи на те, чи брали вони участь у опитуваннях. Важливою є структура висловлювання і аудиторія споживачів. Так зване маркування “голос народу”, часто використовується для звернення до нижчих соціальних шарів населення, які більше зацікавлені в тому, що відбувається безпосередньо з ними, а не з країною

чи світом загалом. Ця тактика ґрунтується на емоціях, які можуть затьмарити факти.

Постправа дуже швидко перетворилась з політичного терміну на соціальний. Багато шарлатанів почнуть використовувати цей метод навіть не знаючи його назви. До прикладу, так звані “подавці повітря”, або ж розповсюджене в інтернеті, не коректне та дискусійне слово “інфоциган” [48]. Вони продають все: від методів досягнення успіху до псевдомагічних каменів, користуючись саме таким типом маніпуляції, який я окреслив трішки вище. Цей кейс розрахований на неосвічених людей, які хочуть отримати швидкі гроші та щастя. Коуч не навчає чогось нового, а лише говорить очевидні речі іншими словами, або ж те, що хоче почути людина. Візьмемо до прикладу знову цитату Н. Гінґріча: «...Люди відчують більшу загроженість.», він сподівається, що слухач відразу поставить себе на його місце, адже відчуття повної безпеки є рідкістю. Важливо також те, що Н. Гінґріч створює враження турботи про звичайних людей. Таким чином, будь-який інший ошукач переслідує ту ж мету, що і автор цитати: отримати користь від людей, які впізнають у ньому відображення власних думок та переживань.

В 2016 році, термін “постправа” став словом року за версією Оксфордського словника, випередивши таких конкурентів, як: “ультраправі” і “прихильники Брекзиту” [32]. Однак, саме явище має далеке коріння. Ще давньогрецький філософ Платон згадував про правду і брехню та їхній вплив на людей. Вперше цей термін був використаний у січні 1992 року в есеї Стіва Течиса опублікованого у журналі “The Nation” [26]. Приблизно через 12 років, а саме у 2004 році, термін увійшов у науковий обіг завдяки книзі “Ера постправи: неправда та обман” письменника та дослідника Ральфа Кейнса [15]. Він став одним з перших дослідників, який з'ясував, чому істина втратила своє основоположне значення. Р. Кейнс намагається окреслити причини, які призвели світ до постправи. Автор звертає увагу на поширення постмодерністської філософії та естетики в масовій культурі через твори мистецтва, літературу, кіно та соціальні медіа. Він підкреслює, що в основі постмодернізму лежить

релятивізм, байдужість до розмежування правди і брехні, і навіть до того, що таке розмежування не є необхідним. Варто відзначити те, що саме на території України визначення почало набирати популярність з 2017 року. Значним впливом на це, є доповідь “Постправа і постлюдство” Євгена Ланюка - канд. політ. наук, асист. кафедри філософії ЛНУ ім. Івана Франка, прочитана на засіданні семіотичної комісії Наукового товариства ім. Т. Шевченка 22 березня 2017 р. [41]. З часом, почали з’являтися журналістські публікації на цю тему, як до прикладу стаття на платформі “PIDDUBNY.COM” під назвою “Що таке постправа?” автора під нікнеймом “Oleksandr” (12.05.2017) [20], або ж стаття Тетяни Гордієнко “Постправа як тренд: Ukraine style” на платформі “MediaSapiens” (06.11.2017) [40].

Якщо з терміном “постправа” все зрозуміло, то як щодо її методів? Як уже згадувалося вище, на прикладі “продавання повітря”, він полягає в узагальненні великої кількості інформації і різних її варіантів до того, що потрібно саме споживачу, щоб кожен міг впізнати себе у окресленій ситуації. Таким чином, можна досягнути більшу аудиторію. За цим принципом працюють ворожки, різного роду шахраї та всіма улюблені астрологи. Але щоб коуч міг маніпулювати певною категорією людей, потрібно спочатку, щоб вони звернули увагу на нього. Через зростання обсягу інформації та конкуренції між джерелами виникає необхідність у методах, які б привертали увагу користувачів. Одним із таких методів є клікбейт. Хоча сам термін з’явився лише в епоху інтернету, його коріння сягає майже двох століть. Починаючи з 1830 року, зростаюча урбанізація у США змусила журналістів зосередитися на потребах іммігрантів та робітничого класу. Так з’явилася “копійчана преса”, попередниця “жовтої преси” [59]. Скандали, злочини, містика, насильство та сексуальні теми домінували в заголовках. Це явище було названо “історії людського інтересу” - газетний матеріал, який зосереджується на викликанні емоцій (співчуття, пафосу, гумору, тривоги, цікавості), а не на висвітленні достовірних подій. Дж. Пулітцер (“The New York World”) запровадив новий тип репортажу, в якому навмисно робився акцент на його подачі, ігноруючи конкретні факти чи новини.

Поява такого продукту стала новим культурним феноменом. Його газети свідомо вводили читачів в оману великими заголовками і барвистими фотографіями. Він вимагав від своїх співробітників подавати всі новини в дусі сенсаційності, а коли сенсації не було, він просто створював її [60].

Отже, постправа існує вже не одне століття? На мою думку, скоріше так. Не варто забувати, що іноді нове – це просто добре забуте старе. Але повернімося до клікбейту. Метод “яскравих банерів” перекочував із газет в інтернет простір. У цифрову епоху дуже важливо вміти критично мислити, щоб не потрапити на гачок постправи. Зараз дуже легко висловити свою позицію на форумах і в соціальних мережах, деякі з яких, навіть не піддаються цензурі, або ж навпаки, змушують говорити лише те, що ніяк не може образити будь-кого.

З перших днів існування веб-сайтів створювалися банери-клікбейти на яких продавалася реклама. Двадцять років потому, люди, необізнані в медіапросторі, продовжують натискати на “гарячі новини” про те, як вилікувати смертельну хворобу в домашніх умовах, або про скандал із зіркою шоу-бізнесу. Неважливо, чи всі вірять у цей клікбейт, важливо те, що на неї натиснули і це принесе прибуток власникам банерів, провокуючи на створення нових заголовків, які привертають увагу для інших рекламних оголошень. У перше десятиліття XXI століття, коли інтернет став більш доступним, клікбейт-реклама була настільки поширеною, що існували повноцінні веб-сайти, які містили лише фейкові заголовки та картинки. Цей тип реклами був буквально скрізь. Майже кожен інтернет юзер потрапляв на клікбейт, і в цьому немає нічого поганого, тому що він дізнається, що не отримує тієї інформації, яку обіцяє банер. Через метод спроби та помилки, інтернет-юзери стали більш критично ставитися до заголовків. Як зазначалося раніше, методи неправди розвиваються одночасно із соціумом. Тому багато подібних фейкових статей почали міняти свою обгортку. Створюються сайти, які видають себе за офіційні новинні ресурси з різними методами, від підміни понять до “правди 60\40%”. Якщо раніше? звичайний інтернет-користувач, так званий “normie” (в інтернет просторі), одразу розумів що його обманув заголовок, оскільки не було продовження статті, чи ці сайти

просили гроші, що викликало підозру, то на даному етапі все набагато складніше. Лише умілі користувачі можуть дізнатися домен сайту, хто автор, джерела та багато іншого. Саме перевірка інформації і стане найголовнішою зброєю постправди, а саме – фактчекінг.

Отже, підбиваючи підсумки підрозділу, слід відзначити значення усвідомлення постправди у сучасному світі. Він впливає на кожну людину не залежно від рівня усвідомленості цієї проблеми. Цей феномен може зустрічатися від особистого спілкування до споживання мас-медіа, які також можуть бути засобом маніпуляції. У епоху цифрових технологій, з її надміром доступної інформації, кожен зіштовхується з потоком недостовірних даних, що впливає не лише на окремих осіб, а й на цілі соціальні угруповання. Ці групи можуть беззаперечно приймати неправдиві ідеї, навіть не усвідомлюючи цього. Це набуває особливої актуальності під час пермакризового становища, коли суспільство стає емоційно вразливим і більш схильним до маніпуляцій. Тому розуміння та критичний аналіз інформації набувають особливої важливості в контексті впливу на особистісне та колективне розуміння реальності.

1.2. Явище пермакризи. Історія, аналіз, наслідки.

Після аналізу механізмів постправди стало зрозуміло, що існує багато способів маніпуляції. Вони можуть мати як негативний, так і позитивний характер, адже це лише різні методи впливу. Але якщо говорити про основну причину виникнення постправди, то відповіддю буде очевидно криза, яка спровокувала до цього феномену. Під час різноманітних криз, люди все більше піддаються емоції, аніж фактам, таким чином, ними маніпулюють. Складний етап життя послаблює критичність, оскільки особа намагається схопитися за будь-який метод вирішення проблеми. А особливо, це стосується колективної кризи, як до прикладу президентські вибори чи війна, під час яких, люди максимально довірливі популізму і постправді. Загострює цю ситуацію перебування у пермакризі. Це стан постійної та довготривалої кризи, яка невідомо коли скінчиться.

Термін “криза” походить від грецького слова “crises”, що означає “вирішальний момент, поворотний пункт”. У сучасному розумінні криза - це глибокий розлад, загострення, переломний момент у розвитку якоїсь системи, що може призвести до її руйнування або до нового якісного стану. Цей термін був вперше використаний в медицині в Стародавній Греції, для позначення переломного моменту у перебігу хвороби, коли стан хворого поліпшується або погіршується. Дане слово було введено в медичну науку лікарем Гіппократом (460-370 рр. до н.е.) [5]. У XIX столітті термін “криза” почав використовуватися і в інших сферах, зокрема в політиці, економіці та соціальних науках. У цих сферах даний термін це критичний стан, який характеризується порушенням нормального функціонування системи, що може призвести до її занепаду або до переходу на новий рівень розвитку. У XX столітті “криза” стала ключовим поняттям в суспільних науках. Воно використовується для позначення будь-якого глибокого розладу, загострення або переломного моменту в розвитку соціальної системи. Криза може мати різні форми, від економічних спадів і політичних переворотів, до соціальних заворушень і екологічних катастроф. Взагалі, цей термін є складним і багатограним поняттям, яке використовується для позначення широкого спектру явищ в суспільних науках. Залежно від сфери, застосування терміну може мати різні значення. Основні, до яких ми звертатимемося: “Економічна криза” - це глибокий розлад економічної системи, який характеризується зниженням виробництва, зростанням безробіття, інфляцією та іншими негативними явищами; “Політична криза” - це загострення політичних протиріч, яке може призвести до зміни влади або до інших серйозних політичних змін; “Соціальна криза” - це глибоке загострення соціальних проблем, яке може призвести до соціальних заворушень або до інших негативних соціальних явищ.

Повернімося до терміну, який є основним в цьому розділі. Пермакриза походить від двох латинських слів: “permanens”, що означає постійний, і “crisis”, що означає криза. Таким чином, пермакриза - це період тривалої невизначеності та небезпеки, яка характерна для особистості під час інфляції, політичної

нестабільності, війни чи інших глобальних подій, які так чи інакше впливають на звичайне життя та змушують його змінити. Перманентну кризу можна визначити аномальною, оскільки ресурси можуть вичерпуватися через невизначену тривалість. Вперше це слово було відзначено в академічному контексті в книзі С. С. Коен “Стрес і протиріччя в сучасному капіталізмі: державна політика та теорія держави” в 1975 році: “Пермакриза соціального забезпечення є результатом тупика між імперативами економічної системи та потребами політичної системи, яка опосередковує економічно необхідні реформи” [22]. Після чого, це слово ніде активно не використовувалося до 2022 року. Ряд глобальних криз призвели до того, що цей термін знову став актуальним. Як зазначається в газеті “Millennium Post Newspaper” за 18 грудня 2022 року: “Зараз світ перебуває у пермакризі через наслідки COVID-19, війну в Україні, проблеми зі зміною клімату, політичну нестабільність, енергетичну кризу в Європі, рецесію та кризу вартості життя.” [1]. Основною причиною того, що цей термін знову став популярним, є те, що його обрав тлумачний словник англійської мови Collins English Dictionary, як слово 2022 року [4]. За версією словника, це слово описує відчуття переживання періоду війни, інфляції та політичної нестабільності. “Пермакриза” не єдиний пов’язаний з Україною термін, який увійшов у лонг-лист слів року. Інші два терміни - це “Kyiv” (змінений правопис від російського “Kiev”) і “warm banks” (позначення місць, де люди могли б переночувати, коли їхні будинки були зруйновані або вони не могли оплатити опалення) [3]. В Україні та Європі цей термін став одночасно популярним, на відміну від терміну “постправада”. Підтвердженням цього є велика кількість різноманітних статей українських авторів у 2022-2023 році. На платформі “Інститут масової інформації”, автор Павло Колотвін проаналізував у своїй статті “”Пермакриза” та Одеський інформаційний простір: річний огляд протистояння та виживання” наслідки війни в Україні для місцевих ЗМІ, особливо в Одесі (01.02.2023) [52] або ж, стаття “Психологічний стан як слово року. Що таке пермакриза?” психотерапевтки Сюзанни Накрійко на платформі

“The Village”, де проаналізовано загальну характеристику та наслідки тривалої кризи (16.11.2023) [50].

Різниця між звичайною та перманентною кризою відрізняється тим, що звичайна криза є тимчасовим періодом невизначеності, яка може спровокувати до особистісного зростання. Це може стати причиною адаптації до змін та розвиток нових навичок. Пермакриза, у свою чергу, це тривалий період нестабільності, який не дає адаптуватися до змін та глобально впливає на соціум, посилюючи соціальні конфлікти, зростання рівня стресу, стає причиною травматизації. Як зазначає Джудіт Льюїс Герман у своїй книзі “Травма та відновлення: наслідки насильства - від домашнього насилля до політичного терору”: “Вбивство зникне. Пам’ятати та говорити правду про жахливі події є передумовами, як для відновлення суспільного порядку, так і для зцілення окремих жертв. Конфлікт між бажанням заперечувати жахливі події та бажанням проголошувати їх вголос — центральна діалектика психологічної травми.” [12]. Отже, як було зазначено, пермакризний стан може бути причиною травматизації, але звичайна криза, також може травмувати, тому їх розділяють на нормальні та анормальні. Нормальною кризою вважають - перехід від одного вікового етапу до іншого, чи зміною умов життя. Кризи можуть мати не тільки негативні наслідки, але й позитивні. Вони спонукають нас до змін, розвитку та зростання. Травматичні ж, викликані несподіваною, екстремальною ситуацією, яка може призвести до серйозних наслідків, а саме розвинути травматичного і посттравматичного стресу чи нервових розладів. Здебільшого травматичними кризами стають критичні ситуації в житті людини, як до прикладу загроза втрати свого життя чи життя близького. Перманентна криза - це надзвичайна ситуація, яка триває занадто довго і характеризується непередбачуваною тривалістю. Життя в постійному стані небезпеки з невизначеним майбутнім, значно посилює відчуття незахищеності людини, що може стати наслідком травматизації особи. Ще більше загострює ситуацію, це звичайні вимоги до себе під час надзвичайних обставин. До прикладу, проживаючи у країні, яка перебуває в стані війни, більшості населення доводиться думати не лише про розвиток свого життя, а і

про безпеку. Додаються багато різних інших питань, які пріоритетно можуть замінити звичайні цілі. В умовах війни, пошук бомбосховища важливіше, аніж виконання якоїсь роботи. Такі кризи впливають не лише на конкретну особу, яка їх переживає, а на ціле суспільство чи навіть покоління. Колективна травма - це психічна травма, отримана групою людей різного розміру, від певних угруповань, до цілого суспільства, внаслідок глобальних криз. Особливість якої, є те, що вона може охопити тих людей, які не були прямими учасниками подій. Також, травма такого типу може поширюватися за межі конкретних подій, або ж мати наслідки в часі, залишаючись в історичній пам'яті й впливаючи на декілька поколінь, провокуючи якісь нові події, глобальні зміни, правила, традиції. Нам, українцям, властиво на Різдво та інші свята готувати велику кількість їжі, яку зазвичай за раз не з'їдають. Це явище є трансгенераційною травмою, успадкованою від періоду Голодомору. Здебільшого, люди накриваючи великий стіл, навіть не усвідомлюють справжню причину такої поведінки, адже це стало звичною практикою. Не пропрацювання травми спровокувало до нових правил, яку намагаються покрити старі втрати. Марія Яцула у своїй роботі "Трансгенераційна травма Голодомору: особливості прояву та способи подолання" говорить: "Трансгенераційна травма Голодомору може проявлятися в таких формах, як відчуття голоду, страху, безпорадності, відірваності, провини, сорому та гніву. Ці почуття можуть бути несвідомими, але вони можуть впливати на поведінку, емоції та стосунки людей." [71]. На жаль, пермакриза - це стан, з яким знайомий кожен українець. Протягом всієї своєї історії, наша держава зазнавала агресії з багатьох боків. Досліджуючи минуле століття, ми можемо виявити основні причини, що призвели до значних травм українського суспільства. Основа для цього аналізу - робота "Мотиваційні особливості представників бізнес-еліти в контексті вивчення теорії поколінь" кандидата економічних наук С. В. Глівенко [38]. Він спирається на дослідження Н. Хоув і В. Штрауса, опубліковане у книзі "Покоління", яка описує історію США через призму різних поколінь. Глівенко у своїй роботі аналізує, як різні покоління в США відрізняються від пострадянських країнах. Велике покоління (GI) (1900-

1923) потерпало: від Першої світової війни (1914-1918), а з часом, повторну колонізацію вже з боку СРСР. Мовчазне покоління (1923-1943) потерпіло: від другого Голодомору (1932-1933) та Другої світової війни (1939-1945). Два покоління підряд брало активну участь у бойових діях. Брак часу для відновлення після цих трагічних подій лише загострив проблему трансгенераційної травми. Наступні два покоління: Бейбі-бумери (1943-1963), Покоління X (1963-1983), перебувало у поствоєному стані, стані Холодної війни та періодом застою, що вважається однією з найбільших криз за останнє століття. Покоління Y (1983-2003) припало на проголошення Незалежності України (1991), що теж було глобальним потрясінням для народу, але саме цю кризу можна назвати корисною. Покоління Зумерів (Z) (2003-2023) припало на глобальні політичні зрушення: Помаранчева революція (2004) та вибір президентом Віктора Януковича (2010), Революція Гідності (2013) та повернення до бойових дій (від АТО (Антитерористична операція на сході України) (2014) до повномасштабної російського вторгнення (2023)). Таким чином, ми бачимо, щонайменше шість поколінь підряд потерпає від кризових становищ, що стає каталізатором посттравматичних синдромів та колективних травм. Нагромадження стресу хоч і робить нас загартованими до надзвичайних подій, але при цьому, негативно впливає як на психологічний стан, так і на фізичний.

Якщо ми візьмемо до порівняння Європейські країни, або ж Сполучені Штати Америки, то ми можемо побачити різницю, оскільки ці країни лише періодично переживають кризи, що не скажеш про нас. Середньостатистичний американець має роботу та стабільну валюту. Якби подібну трагедію до нашої, сколихнула іншу державу, до прикладу Велику Британію чи Францію, мабуть, країна та населення набагато важче б потерпало від подій. Наша нація вже більше ста років перебуває в пермакризі. Тому дуже важливо брати до уваги географічне розташування регіону та його історії під час аналізу пермакризи.

Розглядаючи вплив пермакризи, особливо на прикладі війни між Росією та Україною, можна зрозуміти, як вона вплинула на розвиток української культури. В першу чергу, війна призвела до руйнування багатьох культурних об'єктів в

Україні, включаючи музеї, театри, бібліотеки та історичні пам'ятки. Це завдало значної шкоди українській культурі та її спадщині. По-друге, війна також призвела до зміни культурних практик. Наприклад, багато українців були змушені покинути свої домівки і переїхати в інші регіони країни або за кордон. Це призвело до розриву зв'язків з культурними центрами і традиціями. З іншої сторони, війна призвела до зростання патріотизму в Україні. Багато українців стали цінувати свою культуру і традиції ще більше, оскільки вони стали символом української ідентичності. Під час війни багато митців і культурних діячів створили новий контент, який відображав війну і її вплив на Україну. Цей контент став важливим засобом для підтримки духу і відродження української культури.

Дослідження показало, що пермакриза - це складне явище, яке виникає внаслідок протиріччя між економічними та політичними інтересами. Пермакриза має значний вплив на всі сфери життя суспільства, включаючи економіку, політику, культуру та соціальну сферу. Вона може призвести до нестабільності, невпевненості та тривоги серед населення, а також до соціальних конфліктів і криз. Україна не є винятком, оскільки також зіштовхується з вище переліченими проблемами. Пермакриза - це час змін, які можуть як негативно, так і позитивно вплинути на культуру. Держава та громадянське суспільство можуть допомогти підтримати культуру в цей період, надавши фінансову підтримку культурним інституціям та проектам. Завдяки спільним зусиллям культура може вижити і навіть прогресувати в період пермакризи.

РОЗДІЛ 2

ФЕНОМЕН ПОСТПРАВДИ У МИСТЕЦТВІ

2.1. Постправда у мистецтві

Термін “постправда” первісно існував у галузі політичних наук, і саме в них частіше використовується, однак під пошуку матеріалу було помічено, що термін часто розділяють на “політичну постправду” [61] та “постправду” [20]. Перший термін використовується для позначення поширення фейкових новин і дезінформації в політичному контексті, а до другого, всі інші сфери: культура, соціологія, психологія. У культурі, тема постправди стає все більш актуальною. Фільми, вистави та інші культурні продукти часто порушують питання інформаційних маніпуляцій та дезінформації в соціальному просторі. Документальне кіно, зокрема, є одним із найважливіших інструментів для дослідження феномену постправди. На різноманітних прес-конференціях та дискусіях неодноразово піднімається питання цього феномену, і того, як вона звучить у кіно. Документальні фільми дозволяють нам побачити, як цей вид маніпуляції впливає на наше суспільство, і яким чином ми можемо протистояти їй. До прикладу, на щорічному фестивалі театрального мистецтва “Кіт Гаватовича”, який проходить у Львові, у 2018 році відбулася дискусія “Сценічність у часи війни: спекуляція” під модерацією театрознавчині Любові Ільницької. Учасники акцентували увагу на епоху постправди, яка прийшла до нас разом із війною на Донбасі (2014 рік) [70]. З особистого досвіду, можу заявити, що також, про цей термін згадували на лекціях режисер Ахтем Сейтаблаєв та драматургиня Наталка Ворожбит. Кінематографісти несуть відповідальність за управління фактами. Важливо пам’ятати, що політика і культура нерозривно пов’язані. Якщо режисер є пропагандистом певної ідеології, його факти в документальному фільмі можуть слугувати лише підтвердженням правильності його поглядів. Джордж Саймон у своїй книзі “Людина в овечій шкурі” називає цей прийом “уникненням правди” [25; с.44]. Сценаристи можуть опускати непотрібні факти і вибірково додавати ті, які краще висвітлюють що необхідно для ідеї творця. І справді, це залишається

документальним фільмом, тому що режисер чи сценарист маніпулював реальними фактами. Інша форма маніпуляції з фактами полягає у хибному визначенні жанру, зокрема у випадках, коли художній фільм подається як документальний. Один із найгучніших і найскандальніших прикладів це телепередача “Вижити за будь-яку ціну” (Man vs. Wild), на телеканалі “Discovery Channel”, ведучим якої був Бер Гріллз [31]. Шоу про пригоди екс-спецназівця британської армії, який виживав у дикій природі в різних куточках світу. У кожному епізоді Гріллз висаджувався в незнайомому місці, де йому потрібно було знайти їжу, воду, безпечне місце для ночівлі та шлях до цивілізації. Він використовував свої навички виживання, отримані в армії та під час експедицій, з метою забезпечити себе необхідними речами для життя. Ведучий показував глядачам, як вижити в найнесприятливіших умовах, наприклад, в джунглях, пустелі, тайзі, Арктиці та Антарктиді. “Discovery Channel” зазначало, що це саме документальна телепередача, щоб викликати у людей довіру та ще більший інтерес. Однак, оскільки кількість глядачів зростала, зростала і можливість того, що хтось може постраждати, взявши до уваги поради Гріллза, які, швидше за все, спричинили б більше шкоди, ніж користі в реальній ситуації. Професійні виживальники з усього світу швидко закликали “Discovery Channel” припинити представляти шоу як документальний серіал. Вони стверджували, що інформація була неправдивою і небезпечною, що могло призвести до смерті або травм у людей, які брали її за чисту монету. Публічно про це стало відомо лише після двох років трансляції програми. З 2006 по 2008 роки “Вижити за будь-яку ціну” виходила в ефір впродовж двох сезонів із загальною кількістю в 29 епізодів. Після неодноразових закликів припинити використовувати жанр “документальний” та викрити і спростувати нав’язані міфи самою телепрограмою, у 2008 році ведучий шоу і “Discovery Channel” нарешті вибачилися за неправдиві поради в програмі. Бер Гріллз заявив у інтерв’ю на “BBC News”: “Мені дуже шкода, якщо когось ввело в оману те, як був представлений перший сезон” [10]. Канал “Discovery” вирішив додати двохсекундний дисклеймер перед початком епізоду, в якому зазначили: “Бер

Гріллз і команда отримують підтримку, коли вони опиняються в потенційно небезпечних для життя ситуаціях, як того вимагають правила охорони здоров'я і безпеки". Шоу транслювалося до 2011 року, проте його історія не завершилася, оскільки за рік, у 2010 році було знято та випущено в ефір сезон нового шоу під назвою "Найгірший сценарій", з тим самим ведучим. Цього разу телеканал визначив жанр, як "пригодницький фільм", але метод подачі - документальний. Бер Гріллз розповідає про те, як вижити в екстремальних умовах, різних техногенних, випадкових і природних катастрофах. Після виходу сезону на екрани він отримав не менше критики, ніж вищезгадані програми. Критик Джон Грейс у газеті "The Guardian" заявив, що сприйняв шоу як ситуаційну комедію, оскільки поради ведучого мали мало спільного з реальністю [23]. Якби програма продовжувала виходити в ефір під маркуванням "документальний фільм", невідомо, скільки було б наслідків. "Discovery Channel" розуміли, що справжні документальні фільми орієнтовані лише на вузькоспеціалізовану аудиторію. Тому телеканал вирішив зробити певні концептуальні підміни, щоб глядачі емоційно реагували на дію, а не на реальні факти, які потенційно могли б врятувати життя. Ми наводимо цей приклад, щоб підкреслити важливість постправди та критичного мислення при споживанні медіа-продуктів.

Розібравши те, як медіасфера може використовувати принцип постправди, варто згадати й про протилежне - про те, як культура бореться з ним. Розмови про маніпуляції та критичне мислення у творах мистецтва не є чимось новим, але політичні події, що відбуваються у сучасному світі, знову зробили цю тему дуже популярною. Театр, кіно, анімація, та інші форми мистецтва, формують уявлення глядача не лише за допомогою слів. Зазвичай, аудиторія сприймає дві полярно протилежні позиції, при цьому кожна з цих точок зору може викликати у глядача симпатію. Звичайно, будь-який витвір мистецтва може схилитися в той чи інший бік. Таким чином автор ніби маніпулює глядачем, розвиваючи критичне мислення, національну свідомість, соціальні норми та інші важливі речі. Він викликає аудиторію на дебати з власним внутрішнім баченням або проти нього. У випадку театру це зробити набагато легше, ніж в інших видах культурної

діяльності, адже дія відбувається тут і зараз. Один із прикладів - робота Львівського академічного драматичного театру “Герої хаосу” у постановці режисера Дмитра Костюмінського. Вистава залучає до дискусії не лише глядачів, але й самих акторів. Питання дуже гострі й табуовані в нашій реальності. Одне з них - “Чи може вбивця бути героєм?” Це викликало обурення не лише у глядачів, але й у Романа Кривдика, одного з акторів, (наразі не працює у театрі), який грав на прем’єрному показі вистави, яка відбулась 26 грудня 2019 року. Режисер намагався змусити глядачів визначитися з позицією, ставлячи парадоксальні запитання. Однак, глядачі не завжди готові до цього. Іноді вони просто не хочуть змінювати свою точку зору, навіть якщо перед ними є докази протилежної думки. Тут є важливим елемент роботи з посттравматичним синдромом: як не нашкодити людині, нав’язуючи чи підкреслюючи обидві позиції, як до прикладу у виставі “Слава Героям?” Павла Ар’є, яку ми ще розглянемо у цій роботі. Митці часто деконструють табу, фальшивих героїв, стереотипи тощо, щоб показати, чому вони створюють тези, про які я згадував.

За “Епічним театром” Бертольда Брехта стоїть певний ключ для розуміння постправди. Саме емоції стають каталізатором цього методу маніпуляції, а деконструкція постправди відбувається завдяки відстороненню. Сьогодні часто трапляється протилежне: надмірна сатира, яка викликає ще більше емоцій. До прикладу вистава “Зернохочище” Першого українського академічного театру для дітей та юнацтва та вистави Львівського академічного українського драматичного театру ім. Лесі Українки “Боженька” і “ЛПС”. Через сатиру та гіперболізацію, які витримані протягом усієї вистави, лише в кінці трансформуються у драматичну проблему, впливаючи на героя, досягається логічне усвідомлення проблеми глядачем. Це ефективний спосіб змусити глядача повірити в те, що він сам дійшов до висновку та залишити позитивну емоцію, якої б думки він би не дотримувався. Припускаю, що після закінчення російсько-української війни надмірна сатира, або ж відсторонення “Епічного театру” повернеться на сцени українського театру.

Не можна забувати про ще один вид культурної діяльності, тісно пов'язаний з театром – перформанс. За “Словником театру” Патрісом Паві, “Перфоменс - ефемерний і незавершений характер творчості, а не сам витвір мистецтва...Його виконує не обов'язково актор, також може бути декламатор, художник, танцівник... Місце його проведення не театри, а музеї чи мистецькі галереї... Це мистецтво, насправді, не має на меті що-небудь означувати.” [51; с.303]. Якщо вищезгадані інституції борються з проблемою постправди, маніпуляції через їхнє викривлення: перебільшення або відсторонення, то перформанс має змогу представити проблему в її чистому вигляді. До прикладу “Data CTRL Centre”. Це проект, ініційований “Goethe- Institut” в Україні, який має на меті сприяти підвищенню медіаграмотності та захисту персональних даних в інтернеті. Проект стартував онлайн у жовтні 2020 року та розширився до серії виставок під назвою “Поверни контроль”, які відбулися в Києві з 9 по 24 грудня 2020 року. На сайті “Data CTRL Centre” зазначено: “Основна мета виставки – відновити контроль над своїми даними. За допомогою інтерактивних експонатів ми показуємо, чому так важливо в сучасних умовах розвивати критичне мислення та медіаграмотність та брати відповідальність за свої особисті дані в інтернеті” [6].

Висновки дослідження вказують на те, що тема постправди набуває все більшої поширеності. Політична пропаганда працює за тими ж принципами ігнорування фактів, замовчування та підміни понять. Наталія Горбенко у своїй книзі “Постправда як феномен сучасної політики” визначає причини появи цього виду маніпуляцій: “В якості пояснення причин поширення постправди в суспільстві можна називати відсутність необхідного рівня освіти, фрагментарність свідомості, примітивність мислення, особливості мови та сприйняття інформації широкими масами населення, домінування комунікації і пошуку інформації в соціальних мережах замість пошуку та перевірки інформації в надійних джерелах.” [39].

Вплив феномену постправди суттєво відчувається у різних галузях мистецтва, включаючи театр, кіно та перформанс. Митці в цих напрямках

активно працюють над темами, пов'язаними з інформаційними маніпуляціями та дезінформацією, втілюючи їх у свої творчі роботи. Культурна сфера, у свою чергу, зосереджує зусилля на протидії цьому явищу, прагнучи розвивати критичне мислення серед публіки. Ця задача вирішується за допомогою використання різних мистецьких форм, які не тільки впливають на уявлення глядачів за допомогою словесних засобів, але й стимулюють до глибоких роздумів та обговорень. У контексті театру, використання емоцій як механізму впливу, особливо в таких методиках, як “сауспарківщина” або ж навпаки, відсторонення “Епічного театру”, допомагає аудиторії самостійно дійти до висновків. У сучасному мистецтві, де часто використовуються маніпулятивні техніки, критичне мислення та освіта є необхідними для того, щоб люди могли самостійно оцінювати інформацію та не піддаватися маніпуляціям.

2.2. Театральна рецепція постправди

З попереднього розділу стає зрозуміло, що ключовим аспектом постправди є маніпуляція. Проте, цей метод не єдиний в своєму роді. Маніпуляція, як частина психології, має значну глибину і різноманітність. Цікаво, що єдиної класифікації або чіткого переліку методів маніпуляції не існує. Вони варіюються та частково перетинаються в різних дослідженнях та публікаціях. Наприклад, у посібнику до практичних та семінарських занять з курсу “Психологія управління та конфліктологія” А. В. Слободянюк та Н. О. Андрущенко розділяють види маніпуляції причиною виникнення, а не категорією: шантаж, тиск, маніпуляція почуттями, маніпуляції почуттями провини [64]. Автор Джордж Саймон, у своїй книзі “Хто в овечій шкурі?” намагається бути більш узагальненим, але при цьому категорії (які він називає “методами”) залишаються конкретними: заперечення, проєкціювання провини, обман через упущення (пропаганда), вибіркова увага, раціоналізація, диверсія, зваблення, ухилення, обман, приховане залякування, сором, насадження відчуття провини, розігрування ролі жертви, мінімізація та інше [25]. На практиці ці категорії описують лише техніки маніпуляції. Існує також різниця між фізичною та психологічною маніпуляцією, яка також відповідає наведеному вище переліку. Щоб чіткіше пояснити зв'язок між

методами маніпуляціями та театром, візьмемо до аналізу виставу, щоб на її прикладі пояснити, як завдяки вище переліченим категоріям вибудовується драматургія та конфлікт, а також, як театр відображає проблему постправди. Такою роботою є “Боженька” Валерія Печейкіна, поставлена у Львівському академічному драматичному театрі імені Лесі Українки режисером Ігорем Білицем. Перше, що спадає на думку при спостереженні за маніпулятивною поведінкою персонажів - це жанр цієї п’єси, “алегорична комедія”. Про це буде сказано трохи пізніше. Сам автор визначає жанр так: “комедія для дітей і доросленьких”, що ніяким чином не характеризує п’єсу. Якщо припустити, що автор зазначає у жанрі цільову аудиторію різного віку, ми можемо помилитися, адже у тексті чітко вказується, що матеріал не призначений для дітей. Чому В. Печейкін вдається до такої стратегії? Головною метою, здається, є підкреслення абсурдності твору та створення відчуття дистанції між п’єсою і читачем.

П’єса була показана у формі читки 3 та 10 лютого 2017 року на малій сцені Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки (яка на той час називалася “Перша мала сцена сучасної драматургії “Драма.UA””) у постановці режисера Ігоря Білиця [47]. Сюжет п’єси дуже простий і відповідає конвенціям дитячих казок. Це історія про тварин з власною общиною. Головний герой - Котик, який втрачає маму та братів, через що тікає до лісу. На галявині він зустрічає тварин, які незабаром, стають частиною його спільноти, що стає експозицією твору. Серед них – боязкий малий Зайчик, боягузливий великий Ведмідь і хитра Лисиця. Завдяки стереотипним персонажам легко вибудовується чіткий конфлікт, в якому одна тварина маніпулює іншою. У вступній сцені між табором 1 (що представляє вищезгадану громаду) та табором 2 (Котика), Білочка знаходить у своїй сумці “б’яку” (екскременти однієї із тварин), що слугує зав’язкою. Через це, тварини починають звинувачувати новачка, оскільки подібних проблем до його приходу не було. Таким чином, починається конфлікт, заснований на маніпулятивному методі проєкції провини (звинувачення інших). Завдяки обману через упущення (пропаганди), Мишка підбиває звірів на те, що винен Котик. Чітка аналогія показує, як люди важко приймають нових людей до

свого колективу, а підкреслює в умовах конфлікту те, що головними сторонами є Кіт та Миша. Наступна сцена - суд. Сова вирішує долю Кота, який в свою чергу намагається виправдатися. У цій сцені прочитуються такі види маніпуляцій: проєкціювання провини, раціоналізація, диверсія, ухилення, приховане залякування. Оскільки суддя не чітко виконує свою роботу через свій вік, сірий кардинал фактично бере на себе роль судді і адаптує слова Сови на свій лад. Котик завдяки маніпуляціям, все ж таки, виграє суд і таким чином стає новим членом спільноти. Мишка, побоюючись, що його авторитет може бути підірваний, вдається до лестоців. Мета - змусити нового члена суспільства працювати під гаслом “на благо всіх”. На що головний герой вимушено погоджується. З цього моменту протагоніст відповідає за ямку та кущик, який виконує функцію “усамітнення для молитви боженьці” (насправді є звичайним туалетом). Тварини по черзі усамітнюються. У цій сцені ми зустрічаємо нового персонажа, Журавля, який наполягає на тому, що немає потреби “молитися”. Після розмови Кота і Журавля з’являється Мишка, який переймається тим, що не всі тварини дотримуються встановленої соціальної норми – “молитися” за кущами. Наступна сцена висвітлює головну проблему – маніпуляцію. Автор показує, що такий режим був створений колективною працею не через якусь необхідність, а через бажання Мишки. Отже, антагоніста дуже нервує, що він не може дістати екскременти Журавлика, тому Лисичка радить вбити чисту птицю. Наступну подію можна назвати “Суд 2”; в ній беруть участь перший табір (тварини) і другий табір (Журавель та Котик). З’являється новий персонаж на ім’я Тигруля. Його роль полягає в тому, щоб показати, що він під натиском здатен змінити свою думку заради комфорту і безпеки. Тварини вирішують здихатися Журавлика. Мишка наказує Котику вдарити підсудного лопатою, щоб той впав у яму, але герой відмовляється і між ними починається бійка. Мишка кидає в яму птицю і в цей момент Ведмедик йде “молитися”, де і помічає наслідки конфлікту. Прибігають звірі, які розуміють, що “...кака на бяке...” (Журавлик розмазав по обличчю Мишки екскременти). Кульмінація - перемога диктатора. Після цього звірі вирішують знайти і повернути ще одного героя

їхньої общини - Їжачка, який потрапив під репресії Мишки. Вони знаходять його домівку на узліссі. Їжачок розповідає їм, що він піклується про справжню “Боженьку”. Боженька - це дитина, яка загубилася в лісі. Хлопчик виходить з будиночка Їжачка і торкається звірят, які перетворюються з казково-уявних звірів на справжніх, що стає розв’язкою твору.

З короткого переказу можна зрозуміти, що автор неначе грається з кліше. Метод гіперболізації проблем, висміювання усіх сторін, дегероїзація героя та явне завуальовування образу - це те, що я називаю “Сауспарківщиною”. Південний Парк (South Park) - анімаційний серіал режисерів Трея Паркера та Метта Стоуна. Всі епізоди засновані на одній структурі - сміх як метод деконструкції. Автори жартують над усіма аспектами конфлікту, щоб підкреслити центризм як істину. Наприкінці кожної серії є моральне пояснення проблем обидвох сторін конфлікту. Мультсеріал виходить в ефір з 1997 року.

Тож відтепер, ми будемо використовувати цей термін для позначення такого типу твору, вистав, тощо. “Zaxid.net” у своїй статі-анонсі Оксани Сенишиної “У Львові показали перформанс “Боженька” про Путіна”, одразу охрестила образ Мишки – Путіном, а саму історію про Росію [62]. Якщо у задумі режисера Ігоря Білиця це могло прочитуватися, то ось у драматурга, Валерія Печейкіна - ні. На мою думку, конкретизувати кожен образ у цій історії - це те саме, що оживити його. Такий тип сауспарківщини працює лише тоді, коли очевидний образ залишається образом. Кожен ототожнює його так, як йому подобається. Це історія про все і одразу. На мою думку, немає нічого більш загрозливого, ніж сатира, яка може бути розшифрована лише у свідомості глядача. Також, аргументом моїх припущень, може послугувати сюжет, а саме його “беззубість”. Як зазначалося вище, п’єса написана за казковим каноном, а не за драматургічним. У ній відсутні важливі драматичні моменти, такі як момент “все або нічого”, мотивація головного героя та інше. Є чіткий хороший протагоніст і поганий антагоніст, і це єдина полярність. З цієї причини історія сприймається відсторонено. Її функція - дати свободу думки і декодувати знак так, як найбільше підходить конкретному читачеві.

Аналіз п'єси є таким розлогим через те, що вистава в режисурі І. Білиця автотекстуальна. Складно виявити домінанту інтерпретацію. Вистава існує лише на рівні тексту. Предметом аналізу є акторська гра та сценографія. Почнемо з останнього. За сценографію відповідав сам режисер. Рішення було простим і лаконічним – відтворити дитячий театр, неначе у школі. Умовні декорації з відкритими просторами. Те, що автор закладає умовність у героях, те і було перенесено на сцену. Декорації розподіляються на такі типи: натуралістичні (лавка, стіл), емблематичного характеру (хмаринки, кущики, дерева), гіперболізовано умовні (книга, рука). Також є окремий елемент сценографії, який не можна віднести до вище перелічених – клітка. Підозрюю, що його можна віднести до категорії “деструктивно-умовний”, оскільки він не гармонійний з іншими елементами.

Якщо сценографію можна порівняти зі шкільним театром, то спосіб існування акторів нагадує цирк. Умовні костюми, білий грим і гіперболізовані персонажі, які існують лише в образі. Якщо у п'єсі всі звірята існують в одній площині, то у виставі, режисер деяких тварин виокремлює надмірною гіперболізацією гри, або ж навпаки, більшою життєподібністю. До першого табору (перебільшення) належать: Білочка, Ведмедик, Сова, Зайчик та Тигруля. До другого табору – Котик, Мишка, Журавлик, Лисичка, Їжачок та 37 мурах. Конфлікт ініціюють персонажі другого табору, а перший табір є не об'єктом вирішення, а лише зав'язкою конфлікту, завдяки чому, чітко прочитується ієрархія у тваринному світі. Така різна система в просторі (за сценографією) та різні методи гри, створюють ще більшу деконструкцію для аналізу вистави. Завдяки цьому, на рівні постави, спектакль існує більш критично, ніж сама п'єса, але у виставі він, на жаль, втрачає своє значення з кількох причин. Одна з них - сценографія. За словами кількох глядачів, читання запам'ятовується більше, ніж вистава. Саме тому, що сценографічне рішення режисера - використати пустий простір. Такі образи спокійно існують у відсутній сценографії, а підкреслення абсурдного абсурдом лише руйнує сприйняття. На особливу увагу заслуговує кульмінація, яка перенесена на останню сцену вистави, тобто поява Боженьки.

Режисер вирішив використати театральний прийом (перебільшену руку), щоб відтворити вищий дотик, якого не існує на тваринному рівні. Це своєрідний казковий “Deux ex machine”. Саме візуальне підкреслення кульмінації таким методом спрацьовує в напівпустому просторі.

Підводячи підсумки, можна сказати, що вистава, яка оповідає про систему маніпуляції, сама не є системою. Замість того, щоб показати моменти загрози, вона ілюструє оповідь і не містить нічого більшого, і реалістичнішого. Якщо в п'єсі, ця проблема нівелюється нашою уявою, то надмірний акцент на образності у виставі залишає нас менш вільними у розшифровці знаків. Alegорії впізнавані, але вони фрагментарні, тому не досягають такого ефекту, як, наприклад у п'єсі. Непродуктивним є і прийом “висміювання всього”. Поділ на табори героїв чітко розділяє чорне і біле. Ця проблема прочитується з тексту. Вади Котика не прочитуються в тексті, бо визнають його жертвою ситуації. Якщо В. Печейкін розділяв персонажів лише на хороших і поганих, то І. Білиць ще додав поділ по характерах.

Оскільки всі протистояння ґрунтуються на маніпуляції, безсумнівно, що ця п'єса тісно пов'язана з постправдою. Вистава розвиває критичне бачення глядача, але лише на рівні пояснення механізмів маніпуляції. Самий ж текст дуже еластичний і може говорити про все одразу, але не підводить до серйозних узагальнень, а лише про маніпуляцію членів спільноти, про групу, про суспільство. Вистава залишається на рівні констатації проблем постправди, а не її аналізу чи дослідження.

У першому розділі цієї роботи виділяються два способи деконструкції постправди у мистецтві, а саме: “сауспарківщина” та відсторонення. Аналіз “Боженьки” В. Печейкіна, показує, що автор використовує метод сатири та перебільшення для дешифрування механізму впливу постправди. Режисур І. Білиця це підкреслює та розвиває критичне мислення, хоча й на рівні пояснення проблеми. Але в доробку цього режисера є робота з іншим методом деконструкції постправди, “Людина в підвішеному стані” (в майбутньому “ЛПС”) Павла Ар'є поставлена на сцені Львівського академічного театру ім. Лесі

Українки. У своєму аналізі “Боженьки”, ми брали за основу саме п’єсу, оскільки вистава автотекстуальна. “ЛПС”, у свою чергу, є інтертекстуальним, тому аналіз буде саме на виставі. Автор п’єси “ЛПС” Павло Ар’є – це відомий сучасний драматург, який випустив збірку “Баба Прися та інші герої”, до якої увійшла і ця робота [34]. Під час написання, автор перебував у Франції (2010 рік). Матеріалом для створення тексту стали враження автора від своєї першої співпраці із професійним театром, а саме з Львівським академічним драматичним театром ім. Лесі Українки. П. Ар’є у цій п’єсі розкриває теми правди та ілюзії на сцені і в житті. Історія про закулісся звичайного, на перший погляд, театру. Одразу варто акцентувати увагу на просторі, у якому існують герої. Експозиція, розвиток дії та розв’язка відбуваються у різних реаліях: від методу “театр в театрі” до потойбічного. У першій частині опису, де герої До, Ре, Мі, Фа (вони же Глюки) і Соль (він же Людина в підвішеному стані або ЛПС) репетирують виставу, дає читачу зрозуміти, що нас чекає не звичайна драматургія. І це правда, оскільки п’єса написана за всіма постмодерністськими канонами: фрагментарності, принципу монтажу, заперечення мімезису, позитивної іронії та змішування жанрів. Автор не вказує жанру, але режисер визначає її у своїй роботі, як “треш-детектив”. І. Білиць намагається реалізувати виставу прислухаючись до ремарок автора, але в той час, додає свої елементи. Режисер підкреслює футуристичну театральність за допомогою світла, музики та мови акторів, дотримується майже всіх авторських висловлювань, які можна втілити на сцені, як-от висячий ЛПС чи карикатурні Глюки. Однак найважливішим рішенням режисера - створити і водночас зруйнувати бар’єри між глядачами та акторами. У цьому можна провести паралелі з Епічним театром. Додає ефекту відстороненості те, що перша сцена, яка існує по принципу “театр в театрі” відображається максимально абсурдно: химерні костюми з підручних матеріалів, незв’язна мова якою спілкуються актори та безліч інших деталей, які підкреслюються космічними звуками та тьмяним світлом. В цій сцені відбувається репетиція майбутньої вистави. Головний актор, за сценарієм, та актори розігрують конфліктну ситуацію, яка після переривання репетиції режисером перетворюється у

справжню. Вже в даній сцені можна помітити методи маніпуляцій за Дж. Саймоном. У їхньому діалозі простежуються такі прийоми: навіювання почуття провини, нав'язування сорому, розігрування ролі жертви. По завершенню експозиції, герої переходять з однієї реальності (театру) в іншу (дійсність). Так званий Режисер (він же Ля) перериває репетицію акторів. Він починає сперечатися та перекладати на них провину майбутнього провалу на прем'єрному показі. У відповідь, актори звинувачують режисера в деспотизмі. Однак Ля це не хвилює і завдяки його навмисним погрозам, а саме компроматом на кожного з акторів, трупа, все-таки, виконує накази режисера. І. Білиць ставить сцену таким чином, що режисер залишається непомітним для глядачів, знаходячись у кімнаті світлорежисера та будуючи діалог з колективом через динаміки в театрі. Ля, в один момент, перериває виставу словами: "...аудиторія може запитати, чи справді невірноважений режисер перервав виставу". Ця ситуація провокує до вищезгаданого конфлікту, а також стає каталізатором нових: Ре з До, Мі з Ре, Ля проти всіх. Протест акторів проти "нетипової" драми невдовзі закінчується і Ля відпускає всіх на перерву. Лише Соль залишається висіти в повітрі посеред сцени, як висів під час репетиції. З'являється чоловік у скафандрі, звільняє ЛПС, награно б'є і знущається над ним, поки той не втрачає свідомість. І. Білиць втілює цю сцену таким чином, що повертається початкової (театральної) атмосфери, яка навіює несправжність побаченому. Чоловік у скафандрі рухається як космічний об'єкт, знову лунає музика із першої сцени, а підкреслює це все, тьмяне світло, через яке ледь видно що відбувається на сцені. Режисер знову намагається відсторонити глядача від переживань. Після зав'язки, динаміка вистави пришвидшується. Фа випадково натрапляє на побитого Соль, який ще й до того подумав, що збожеволів. Актори намагаються заспокоїти ЛПСа, але його абсурдні дії, описані автором, викликають у глядачів, як мінімум, відчуття огиди. Конфлікт між акторами та режисером, у супроводі Завліта (він же Сі), виникає знову, оскільки ніхто не знає, що робити в такій ситуації. Ля знову всіх розпускає і починає стежити за трупою через камери спостереження. У цей момент, можна помітити певну зацикленість дії. І. Білиць у своїй роботі

використовує камеру у реальному часі і виводить її на задник сцени. Випадково До помічає, що Ля спостерігає за акторами без їхнього відома і вступає з ним у коротку суперечку. Саме в цей момент, у театрі відбувається пожежа, що стає кульмінацією. Під час цієї сцени на задньому плані та в антракті демонструється проєкція полум'я. Режисер свідомо не робить цю подію реалістичною. Друга дія починається з протистояння між акторами. Вони обурені тим, що не бачать пожежників. Сі приєднується до цього табору акторів, але увага швидко перемикається на те, що герой перестав заїкатися. Глядач дізнається, як Сі пережив пожежу в дитинстві і з того часу, мав проблему з вимовою. Після діалогу, в якому актори по черзі зізнаються у всіх своїх вадах, Фа і Ре намагаються покинути театр, але помічають, що виходу немає та через деякий час, натрапляють на свої трупи. Для І. Білиця ці “трупі” стали візитною карткою для різних інтерв'ю і заголовків публікацій. В анонсах часто з'являються три слова, які слугують трьома китами, на яких тримається вистава: “скандали, трупи, провокації”. Режисер хотів зробити щось незвичне для цього театру, тому ще на етапі постановки створив навколо роботи епатажний образ. Самими “трупами” стали звичайні ляльки, на обличчях яких були наклеєні фотографії акторів. Повертаючись до сюжету, ми бачимо циклічність непокори акторів, які цього разу висміюють режисера, а не навпаки. Сцена закінчується одкровенням, що маніпулятором насправді є не режисер, а Завліт. Він є автором п'єси. Це обурює акторів, які намагаються його вбити, але вони є лише імітаціями, створеними в голові Сі: “Так, ти можеш бути плодом моєї уяви, але це не робить тебе менш реальним, ніж я”. По стислому переказу, можна зрозуміти, що вся вистава будується на маніпуляції, яку І. Білиць вирішив здійснити дещо по-іншому, ніж у “Боженьці”. Як уже згадувалося, вистава інтертекстуальна. Ми не беремося стверджувати, що постановка “ЛПС” І. Білиця є суцільною деконструкцією маніпуляції та постправди. Однак є багато схожих елементів, таких як: глядачі, що сидять по обидва боки сцени, порожній простір, нереалістичний декорації і спосіб життя деяких акторів. Вистава піднімає тему маніпуляції та симуляції. Вічне каяття героїв у своєму лицемірстві та пороках,

нескінченний цикл їхніх дій, змушують нас визнати цей театральний світ внутрішнім симулякром. І це підтверджує фінальна репліка Завліта: “Ти - не ти. Ви нікуди не прийшли, ви не бачили жодної вистави”.

Аналізуючи методи деконструкції постправди у театрі на прикладі вистав, можна помітити що ці роботи можна трактувати по різному. Масовий глядач буде підсвідомо розуміти проблематику на рівні сюжету, оскільки він не знайомий з даною темою. Кожен глядач індивідуально сприймає не лише мистецькі твори, але й будь-яку інформацію, виходячи з власних світоглядних установок, інституційного оточення, класової приналежності, настрою, а також багатьох інших факторів, які впливають на його сприйняття. Відомий французький соціолог та філософ П'єр Бурдьє прив'язав рівень розуміння до класу [2]. Тобто, щоб зрозуміти високе мистецтво, потрібно бути освіченим. Проте його колега, антрополог та культуролог Мішель Де Серто, не поділяє цієї думки, натомість аргументуючи, що сам споживач наділяє змістом те, що він сприймає [11]. Існує різноманітність у способах сприйняття та парадоксальність у розумінні інформації. Аргументи можуть бути наведені на противагу кожній точці зору, проте загальна картина залишається незмінною. Наприклад, на переконання теорії П. Бурдьє, варто вказати приклад освітньої програми. Жоден викладач не почне обговорення складнощів абсурдного театру з аудиторією, яка ніколи не була в театрі. Тобто, навчання проходить поетапно. Так само із споживанням мистецтва. Якщо умовний глядач ні разу не був у театрі і для нього натуралізм є вершиною мистецтва, дізнавшись про нього, припустимо в школі чи іншій інституції, то з театральним досвідом, він може полюбити абсурд та інші складні жанри. Зрозуміло, що все це формується на основі оточення людини та того, що вона вивчає. Тобто, якщо представити твори українського авангардиста Казимира Малевича людині, яка не має обізнаності в області образотворчого мистецтва, то швидше за все, вона не зможе повною мірою зрозуміти, сенс картини. Тому, рівень знань у конкретній сфері грає важливу роль у розшифровці коду. Звісно глядач може надати і свого сенсу, але є навіть такі глядачі, які навіть свій сенс не можуть придумати. Якщо навести аргументи

на користь М. Серто, то прикладом може слугувати вистава “Джалапіта” у Першому театрі. Цінність вистави полягає в тому, що вона прочитується на абсолютно різних рівнях. Дитина сприймає по своєму, а дорослий чи літня людина, по-іншому. Також, аргументом може слугувати скульптури Михайла Дзиндри у “Музеї модерної скульптури Михайла Дзиндри” в місті Брюховичі у Львівській області. Деяким скульптурам він надав чіткий сенс, а деяким ні. Таким чином, залишав глядачу можливість придумати свою історію, тій чи іншій скульптурі. Отже, я підводжу до того, що мірилом знань не завжди є кількість прочитаного чи розуміння дешифровки знака. В різних ситуаціях, по-різному.

Мистецтво завжди було складним для осмислення, однак воно внесло значний вклад у розширення знань. У старогрецькому театрі були встановлені чіткі правила для протагоніста та антагоніста, відображаючи при цьому полярність людських думок і поведінки. У сучасному постмодерністському світі акценти змістились. Політична коректність стала важливою частиною сучасності. Ми намагаємося уникати засудження протилежних поглядів, оскільки кожен має свою індивідуальну правду та сприйняття. Філософія ХХ століття, зокрема дискусії між структуралістами та постструктуралістами, а також дебати семіотиків, допомогли нам зрозуміти, що наше світосприйняття формується нашим оточенням і вибором. Сучасне суспільство прагне відмовитися від чітких визначень “доброго” та “поганого”, хоча іноді без них важко описати деякі явища. На початку 1990-х років субкультури були на підйомі, а телебачення транслювало пропаганду та критику будь-чого і будь-кого. Моє покоління, покоління постміленіалів, з самого дитинства стало свідком цих конфліктів і критики. У епоху цифрових технологій, поширення інтернету сприяло зростанню числа суперечок, оскільки кожна людина мала можливість висловити свою думку. Розбіжності у думках – це не недолік, а шлях до істини, хоча і існує ризик поляризації, яка може призвести до конфліктів. Проте на цей момент, акцентуємося на тому, як театр може використовувати конфлікт між “лівими” та “правими” ідеями, навчаючи при цьому центризму.

Звернімося до вищезгаданого драматурга П. Ар'є, а саме його роботу “Слава героям”, яка піднімає історичну травму вже після завершення конфлікту. Автор зіштовхує дві ідеології, яких об'єднує більша структура – нація. П'єса увійшла у збірку “Баба Прися та інші герої” [34]. Була поставлена у Львівському академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки, режисером Олексієм Кравчуком.

Конфлікт тут будується навколо двох персонажів, які мають різні політичні погляди на життя. Головні герої п'єси - ветеран Української повстанської армії Остап і ветеран Червоної Армії - Андрій. Історія починається з того, як Андрій потрапляє у палату до Остапа, який на той момент проходив курс лікування. Літні люди зав'язують розмову, яка незабаром переходить на тему війни. Звичайне знайомство переростає в політичну дискусію, що і стає експозицією твору. Режисер вирішив зобразити у виставі старих героїв молодими. Дмитро Наумець зіграв роль Андрія, а Володимир Пантелеєв - Остапа. О. Кравчук обрав для вистави жанр трагікомедія, в свою чергу, автор П. Ар'є не вказує його. Режисер не хотів перетворювати цю складну тему на трагедію, тож використовував порожні місця та гіперболізованих персонажів. Палата окреслена тільки двома панцерними ліжками, встановленими одне навпроти одного в центрі сцени. Поведінка персонажів часто перебільшена і не натуралістична. Важливо зазначити, що вистава інтертекстуальна. Режисер переносить увагу з двох героїв на онуку Ганну, яку грала Зоряна Дибовська (Марія Городецька в іншому складі). О. Кравчук створює лейтмотив вистави образом жінки, яка страждає через ідеологію своїх рідних через покоління, батьків, дідусів. Ганна працює медсестрою в лікарні, де лікуються герої.

Окрім внутрішньоособового конфлікту, героїня часто стає жертвою маніпуляцій з боку голови хірургічного відділення Ірини Богданівни, яка намагається нелегально заробити. Цю роль грає Оксана Цимбаліст, в іншому складі Тетяна Фролова. Остапу потребує операцію, на яку потрібні кошти, що стає зав'язкою. Син Андрія - Петро, в ролі Івана Довгалюка, часто бере участь у створенні нових ситуацій для конфліктів головних героїв. Отже, так званий

“перший сон” (авторська ідіоматична назва дії, що розділила п’єсу) закінчується поганою звісткою для Ганни, оскільки їй потрібно дістати великі гроші, а також, початком конфлікту між Остапом та Андрієм. Режисер часто використовує інтермедії, як перехід між сценами. Розвиток дії продовжує знайомити з протилежними ідеологіями глядачів. Ні автор, ні режисер, не віддає перевагу одній із них. Він розкриває всі вади обох сторін. В діалогах прочитується спроба вирішення суперечки, але націоналістична свідомість стає вище за моральну. Коли Ганна розповідає Андрію про свої проблеми, той вирішує допомогти, позичивши їй грошей на операцію Остапа. Автор показує, що моральні цінності вищі перед смертю. П. Ар’є піднімає не тільки проблему ідеології, а й проблему нав’язування. У тексті часто йдеться про те, що Друга світова війна закінчилася, але створюється враження, що вона триває. Проблема політичної пропаганди, яка часто розділяє людей на дві частини, або вічний парадокс демократії. Слід пам’ятати, що п’єса була написана 2012 року, до початку війни в Україні, тому варто аналізувати на тогочасний лад. “Четвертий сон”, він же останній, починається з розмови, в якому Остап та Андрій в образі Гітлер і Сталін вихваляються своїми досягненнями. Після цієї інтермедії, конфлікт головних героїв загострюється. Звинувачуючи один одного, Остап дізнається, що саме Андрій дав йому гроші на операцію, і він це розцінює як підкуп. Ветеран приходить у лють і нападає на свого опонента. Ця бійка призводить до загибелі Андрія, що стає кульмінацією. Після бійки, коли Ганна має тіло власного діда, приходить Ірина і вимагає гроші за операцію. Медсестра відмовляється, оскільки цей випадок перевернув її світогляд. Вона більше не підкоряється примхам голови відділення. На цьому етапі зароджується особистість Ганни. Розв’язкою же стає смерть Остапа. Ця подія стає ще одним каталізатором формування особистого світогляду та внутрішнього “я” для головної героїні.

Отже, “Слава героям” деконструє історичні стереотипи. Ця робота висвітлює проблему таким чином, що в ній не існує правих чи не правих. Вона висвітлює дещо глибшу ідею. Ми живемо в країні з певними правилами, культурними та моральними цінностями. Але водночас не можна забувати, що

кожна людина має право на власну думку, якщо вона, звісно, не загрожує іншим, або ж нації. Ми бачимо, як культура може допомогти в розумінні політичних проблем. Не просто агітуючи на користь тієї чи іншої сторони, а дотримуючись центрizmu і чітко розділяючи табори, не за національними уподобаннями, а за людською природою. На правду, цей метод деконструкції може існувати лише після певного часу з моменту конфлікту, а не під час нього. У воєнний час певна байдужість і прихильність до центрizmu призводить до апатії та аполітичності, що підриває почуття національної ідентичності людини. Припускаю, що цей метод працює лише, як пропрацювання історичної травми через певний час.

Підводячи підсумки з розділу, можна зрозуміти що, постправа, маніпуляція, критичне мислення, історичні травми це все причинно-наслідкові зв'язки кризових ситуацій у світі. Постправа існує в суперпозиції, вона одночасно правда і не правда. Тобто трактувати одну інформацію можуть по-різному і вона може бути однаково правдивою для різних людей. Саме це ми побачили у аналізі “Слава героям?”, або у вище згаданому прикладі про документальні фільми. Сучасний театр не завжди навмисно, але відображає конфлікти, які можуть трактуватися як метод постправи, а також, шукає методи деконструкції маніпуляції, такі як відсторонення чи “сауспарківщина”.

РОЗДІЛ 3

НАСЛІДКИ ПЕРМАКРИЗИ В ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

3.1. Вплив Covid-19 на театральну справу

Сучасний світ переповнений глобальними проблемами. В їх перелік входять: зміни клімату, економічна нестабільність, політичні потрясіння і звісно війни. Кожна проблема має певний вплив на людей та розвиток різних сфер діяльності. Кризові ситуації впливають не тільки на політичну та соціальну ситуацію в країні, але й на багато інших сфер повсякденного життя. І в цей перелік входить культура. Мистецтво завжди виконувало важливу функцію під час кризових ситуацій. Цей стан може значно уповільнити розвиток культури, оскільки зменшується фінансування. Уряди змушені скорочувати витрати, а грантів стає дедалі менше. Це може спровокувати скорочення деяких культурних заходів. Крім того, криза може негативно позначитися на якості мистецького продукту, викликаючи зниження його культурної цінності. Такий ефект може бути зумовлений різними обмеженнями, які залежать від конкретних обставин, а також тенденцією до створення швидких і бюджетних продуктів у сфері культури.

Аналізуючи період пермакризи саме в Україні, можна взяти за основу наслідки пандемії “COVID-19” у 2020 році та вплив російсько-українського війни, що почала Росія у 2022 році. Деякі митці та театральні колективи були змушені працювати віддалено, чи у бомбосховищах та інших важких умовах, маючи обмежені ресурси, або ж взагалі перебуваючи під окупацією ворога. Але на противагу мінусам, криза також може і позитивно вплинути на розвиток культури. Пермакризовий стан може спровокувати до появи нових митців, оскільки все більше людей хочуть висловити свої почуття та переживання через мистецтво. Це впливає на розвиток нових жанрів чи напрямів, оскільки митці шукають нові способи вислову. Пермакризовий стан хоч і має мінуси для соціуму, але для мистецтва, він може стати новим подихом в історії культури. До прикладу: під час Великої депресії в США, яка тривала з 1929 по 1939 рік, саме через кризове становище виник новий літературний рух. Він не мав конкретної

назви, однак, цей період часто асоціюється з розвитком “соціального реалізму”. Чіткі ознаки цього напрямку - це зосередження на темі бідності, соціальної нерівності та боротьби за виживання. Ця література зробила значний внесок в американську культуру. Вона значно піднімала рівень освіченості громадян, оскільки містила соціальну критику спрямовану проти капіталізму. Один із найвідоміших творів цього напрямку є роман Джона Стейнбека “Грона гніву”, який відображає вплив економічної кризи на американських фермерів і їх сім'ї, висвітлюючи теми соціальної справедливості та моральної відповідальності [24].

Візьмемо недавній приклад світового кризового становища - пандемія “COVID-19” (2019 р.). Глобальна епідемія завдала руйнівного удару по творчій галузі, призвівши до втрати мільйонів робочих місць і мільярдів доларів. Карантинні заходи, спрямовані на запобігання поширенню коронавірусної інфекції, призвели до закриття театрів, музеїв, галерей та інших закладів культури. Це спричинило масові звільнення працівників. За оцінками ЮНЕСКО, епідемія призвела до втрати десяти мільйонів робочих місць у творчій галузі по всьому світу. Це становить близько 20% від загальної кількості робочих місць у цій сфері. А також, світова валова додана вартість у культурних і креативних індустріях скоротилася на 750 мільярдів доларів США [30]. Це спровокувало до пошуку нових методів існування театральної справи та культури в цілому. Багато мистецьких закладів були змушені переорієнтуватися на онлайн-формат, а також шукати нові способи взаємодії з глядачами та слухачами. Одним з перших, хто адаптувався до нових умов під час пандемії, став Королівський національний театр у Лондоні. Вони започаткували проект “National Theatre at Home” у березні 2020 року, пропонуючи онлайн-трансляції своїх відомих вистав. Серед них були “One Man, Two Guvnors” автора Річарда Біна, режисер Ніколас Гайтнер; адаптація “Jane Eyre” за романом Шарлотти Бронте, режисери: Саллі Куксон, Бренда Чепмен; “Treasure Island” адаптація роману Роберта Льюїса Стівенсона, режисер: Брістоль Олд Вік та “Twelfth Night” Вільяма Шекспіра, режисер Саймон Годвін. Також Німецька державна опера представила “Carmen” Жоржа Бізе за повістю Проспера Меріме та “The Magic Flute” Вольфганга Амадея

Моцарта, лібретист Еммануель Шіканедер [21]. Після цього інші театри по всьому світу доєдналися до ініціативи транслювати свої вистави в прямому ефірі або записувати їх для перегляду в Інтернеті. В Україні одним із перших театрів, який провів онлайн-виставу, був Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. У квітні 2020 року театр транслював запис вистави “Кайдашева сім'я” Івана Нечуя-Левицького, режисера Петра Ільченко. Інші українські театри, також швидко адаптувалися до онлайн-формату. До прикладу Львівський академічний театр імені Леся Курбаса з виставами “Ножі в курях, або спадок мірошника” Девіда Гарровера, режисер Володимир Кучинський, “Лісова Пісня” Лесі Українки, режисер Андрій Приходько та інші, які транслювалися на YouTube-каналі “Les Kurbas Theatre” [16].

Окрім онлайн-показів, також були запуснені різні онлайн-проекти. Львівський національний академічний театр ім. Марії Заньковецької не лише організував онлайн-трансляції своїх вистав, а також, ввів інтерактивні обговорення з акторами, режисерами та іншими членами творчого колективу. Це давало глядачам унікальну можливість поставити питання, обговорити теми вистав та отримати глибше розуміння творчого процесу. Театр міг запропонувати онлайн-майстер-класи й навчальні сесії, де актори з режисерами ділилися своїми навичками та досвідом з аудиторією. Ці заходи могли включати інструктажі з акторської майстерності, сценічної мови, хореографії та інших аспектів театрального мистецтва. Аналогічні заходи та лекції з акторської майстерності були проведені Київським національним академічним театром ім. Івана Франка. Основним інструментом для комунікації театру з глядачем стали соціальні мережі. Театри активно використовували такі платформи як: “Facebook”, “Instagram”, та “YouTube” для трансляцій, анонсів подій та інтерактивних сесій. Сценічне мистецтво зіштовхнулося з необхідністю цифрового переформатування через пандемію “COVID-19”. Більшість театрів не мали якісних записів своїх вистав, але до кінця року 2020 року ситуація значно покращилася. Цей підхід частково вирішив проблему, пов'язану з карантинном і зробив театральні вистави більш доступними для людей з інвалідністю, та тих,

хто не знає мови. Карантинні обмеження сприяли переосмисленню діяльності театрів. Також, це виявилися особливо важливими для театрів у маленьких містах, які часто мають обмежені ресурси для театрального виробництва та його поширення. У контексті цифровізації, важливим стала архівація та збереження театральних вистав у цифровому форматі. Кілька європейських театрів, зокрема “Teatr Nowy” у Варшаві, отримали значну популярність завдяки стрімінговим трансляціям прем'єрам. Деякі з них зібрали близько 25-30 тисяч переглядів. Однак, варто зазначити, що платоспроможність аудиторії за театральний контент в мережі залишається низькою. Хоч і локдаун на даний час вже скасований, але онлайн-формат продовжує набирати оберти через інший пермакризовий стан - війну. Тому, запит на подібні послуги буде лише зростати.

Значний внесок у популяризацію і доступність до онлайн-вистав, внесли різні медіа платформи, які надавали доступ до відеопереглядів. Одними із таких є сайт “Dramox”. Як сам зазначає проект: “Dramox - це онлайн-театр. Тут ви знайдете найбільший вибір театральних вистав...Ми віримо, що мистецтво має бути доступне кожному, незалежно від місцезнаходження чи мови.” [8]. Серед театрів, які співпрацюють з цим веб-сайтом, є представники з різних регіонів України, включаючи: Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, “Дикий театр”, Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки, Одеський академічний музично-драматичний театр імені В. Василька, Сумський Національний академічний театр драми та комедії ім. М. Щепкіна та безліч інших. Крім цього, також “Dramox” співпрацює з зарубіжними театрами: “English National Ballet” (Англія), Тбіліський академічний театр імені К. Марджанішвілі (Грузія), “Tom Corradini Teatro” (Естонія), “Los Angeles Opera” (США), “Opéra Royal de Versailles” (Франція) та інші. Ще один феномен ковідного та постковідного періоду, став “Театр 360 градусів”, який значно вплинув на глобальний розвиток театральної справи в Україні. Продюсерки й засновниці цього проекту Наталія Чижовата та Даша Малахова, вирішили поєднати класичний театральний формат з кінозйомкою, з додаванням спецефектів і комп'ютерної графіки. Їхня дебютна робота -

“Камінний господар” за Лесею Українкою, режисера вистави Івана Уривського та режисера відео вистави - Валентина Кондратюка. Безкоштовні прем'єрні онлайн-трансляції відбулися у жовтні 2021 року та набрало понад 40 тисяч переглядів. Друга робота - “Шинель” за Миколою Гоголем, режисера Сергія Маслобойщикова. Прем'єра відбулася у квітні 2021 року та зібрала більше 60 тисяч переглядів. На жаль, театр зміг випустити в світ лише дві повноцінних вистави та здійснити їх професійну відеозйомку. Планувалася онлайн-трансляція третьої роботи “Верба” за мотивами Лесі Українки, режисера Валерія Федотова на березень 2020 року, але через повномасштабне вторгнення Росії в Україну, показ вистави було перенесено на невизначений термін, хоч вона є повністю готовою [65].

На розвиток українського театрального мистецтва під час пандемії “COVID-19” суттєво вплинули різноманітні грантові міжнародні програми та зовнішнє фінансування. Один із таких прикладів - це відеовистава української режисерки Розі Саркісян “H-Effect” польської драматургині Йоанни Віховської. Проект був реалізований за підтримки програми “House of Europe”, Українського Культурного Фонду та “Goethe Institut” у 2020 році. У виставі поєднано змісти та теми драми Хайнера Мюллера “Гамлет-Машина”, документального фільму “Синдром Гамлета” Ельвіри Невієри та Пьотра Россоловського, “Гамлета” Вільяма Шекспіра та документальні свідчення шести виконавців, серед яких солдати, громадські активісти, професійні актори. Вистава, спочатку була задумана, як частина міжнародного проекту “Синдром Гамлета” та підтримана Українським культурним фондом, але через пандемію “COVID-19” зазнала змін, що змусило команду переорієнтуватися на створення відеOVERSII. Замість традиційної прем'єри, вони створили цифровий формат, розширюючи можливості для міжнародної присутності та доступності вистави. Прем'єра відбулася напередодні Дня захисників та захисниць України. Режисерка Роза Саркісян та драматургиня Йоанна Віховська використовують творчість Вільяма Шекспіра та Хайнера Мюллера для відображення питання війни на Сході України за часів АТО (Антитерористична операція (2014-2018 рр.)) та ООС

(Операція об'єднаних сил (2018-2022)). Вистава ставить запитання про ідентичність, моральність та соціальну справедливість через сценічне втілення, поєднуючи класичні тексти з актуальними проблемами сучасної України. Режисерка застосовує провокативні засоби для створення емоційного впливу для глядача. До прикладу, кульмінаційна сцена - згвалтування жінки на блокпосту в Горлівці. Виконавиця ролі, О. Черкашина, використовує український прапор в своєму акторському виразі, перетворюючи його на потужний символ травми, приниження та страху. Також, у виставі використано техніки постправди, які акцентують на емоційній стороні питання, зіштовхуючи глядача з провокативними речами. Використані методи варіюються від метафоричних, як наприклад контраст між костюмами персонажів (вечірні сукні проти камуфляжу), до тих, що безпосередньо звертаються до глядачів з провокаційними запитаннями, порушуючи “четверту стіну”. В перелік цих питань, можуть увійти: “Хто бере до рук зброю?”, “Чи відмова воювати вважатиметься зрадою?”, “Чи в часі війни існує вибір – не воювати?”. Також, значний момент у виставі пов'язаний саме з пропагандою, є момент, де мама одного із героїв, говорить: “Ти помреш за Україну”. Що внаслідок перетворюється в акт самовиховання з прапором у руках. Така провокативність підкреслює проблематику не пропрацьованих колективних травм. В перелік подібних тем можуть увійти: проблематика згвалтування, право говорити про війну, ставлення до ЛГБТ+ спільноти в мирний час та на війні, як визначається герой та безліч інших. Як зазначив експерт Фестивалю-Премії “Гра” Роман Лаврентій: “Соціальний жест вистави скерований попри внутрішній та зовнішній опір на потребу вести відверту розмову про війну. Однак, розмову не у рамках прийнятих для нашого суспільства, офіційних героїчний дискурсів, а крізь призму особистої відповідальності кожного з нас. Навіть у ситуації без вибору, травматичного досвіду окремих людей, через прислухання до їхніх суб'єктивних голосів, які дуже часто кричать свої промовистим мовчанням.” [69].

Хоч це і постдокументальна вистава, але якраз її особливість у відсутності багатьох відповідей на поставлених акторами питань. Також, варто і згадати про

ще одну важливу складову цієї роботи, яка підсилює ефект емоційності, а також, перетворює звичайну виставу у метод пропрацювання травми. Ця складова - акторська трупа. Нюанс у тому, що серед п'яти акторів лише двоє професійні: Оксана Черкашина і Роман Кривдик, інші - Катерина Котлярова - документаторка військових злочинів та порушень прав людини, учасниця Революції Гідності, яка воювала у складі добровольчого батальйону "Айдар", Олег-Родіон Шуригін-Геркалов - працює стилістом та є активним ЛГБТ-активістом, Ярослав Гавянець - юрист, працює інспектором муніципальної варти у Тернополі, учасник АТО та кавалер ордену за мужність. Щодо провокативних питань, які висвітлюються у виставі, висловився один із акторів Ярослав Гавянець: "Для мене цей проект виявився не таким простим. Під час репетицій важко було говорити на болючі теми, контролюючи при цьому свої емоції. Але я прийшов з метою поділитися своєю історією та навчитися приймати й контролювати саме через сценічний майданчик, який є безпечною територією. В мене вийшло, я навчився використовувати свій досвід в потрібний момент. Думаю, театральний майданчик може стати дуже хорошою реабілітацією і для інших учасників бойових дій" [43]. Вистава "H-Effect" розповідає про п'ятьох людей, які пережили війну в Україні. Кожен з героїв зіштовхується з дилемою, яку можна порівняти з гамлетівським питанням. Цей вибір має значний вплив на їхні життя, а також на життя їхніх родин і близьких. Герої вистави представляють різні покоління та соціальні групи. Вони є збірною моделлю нової генерації українців, які переживають складний час у своїй історії. Однак їх об'єднує спільне - різний досвід війни, яка є значно більш проблемним фактором, ніж їхні відмінності. Робота "H-Effect" належить до жанру постдокументальної вистави. Кожна історія розповідається від актора, як людини, а не персонажа. Це створює ефект стирання межі між театральним персонажем і реальним життям. Саме цей режисерський прийом та те, що актори безпосередньо брали участь у війні на сході, поглиблює ефект емоційності у глядачів. Онлайн-перегляд вистави не позбавляє глядача ефекту присутності. Навпаки, він може посилити його, оскільки актор, дивлячись в камеру, створює ілюзію діалогу з глядачем. Символ

“Н” у контексті вистави “Н-Effect”, символізує самого Гамлета, фігуру, що уособлює моральні вибори та складні життєві дилеми. В умовах сучасних криз, таких як, революції та війни, ці питання набувають нових вимірів, переходячи від питань особистої ідентичності до необхідності приймати рішення в ситуаціях, де на кону стоїть життя. Зазвичай вважається, що рефлексія можлива до завершених подій. Однак, вистава “Н-Effect” показує, що рефлексія можлива щодо подій, які ще тривають. Пропрацювання посттравматичного синдрому, ще до стадії “пост”. З часом, такий метод проговорення набере популярності, оскільки кожний українець відчуває на собі наслідки повномасштабної війни. Вистава робить важливий висновок: рефлексія про війну необхідна, навіть якщо вона триває.

Криза, викликана “COVID-19”, не лише стимулювала пошук альтернативних методів реалізації проєктів, а й стала поштовхом для розвитку нових форм та жанрів у сценічному мистецтві. Один із таких форматів стали “Zoom-вистави”, які були реалізовані на однойменній інтернет-платформі. В перелік таких робіт входить: “The Future of Europe” режисера Андрія Мая – міжнародний україно-німецький документальний проєкт у Zoom за участю підлітків з Донбасу та Північної Рейн-Вестфалії, який було презентовано в рамках “Sommerbult Kulturfestival”; “LORENZ.IO (Romeo Meetz Yulija)” – створений у партнерстві фестивалю “Гогольfest”, “Академії діджитальності” і “театру в Дортмунді” та за участю молодого покоління Маріупольського театру “Театроманія”; “Містер Батерфляй” Київського театру “Актор”, режисер Жила Слава; “Лабрадор” за п’єсою Віталія Ченського “Як позбутися тіла собаки у неділю ввечері”, режисерки Наталі Сиваненко та “Борщі” за п’єсою “Весілля обов’язкове” драматургині Вєсти Гунченко, режисера Олексія Доричевського у “Дикому Театрі”; ряд театральних читок у Львівському академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки, “Назви не пам’ятаю” Катерини Пенькової, режисерка Світлана Ілюк, “Чапаєв і Василіса” Лени Лягушонкової, режисер Дмитро Захоженко та інші.

Ковідний стан та його обмеження спровокували митців не лише до пошуку нових методів реалізації сценічного мистецтва, а також популяризації драматургії. Популярність драми, з введенням локдауну, активно почала набирати обертів. Через обмеження, пов'язані з “COVID-19”, багато читачів знову звернули увагу на літературу, що стало важливим чинником у піар-кампанії багатьох драматургів під час пермакризи. Якщо зважити на позитивні і негативні наслідки різних сфер мистецтва пов'язаних із театром, напевно, саме драматурги залишилися у найбільш виграшному становищі. Ще до пандемії популярністю користувався ресурс “Бібліотека української драматургії” яка була заснована у 2017 році “Національною спілкою театральних діячів України”. Мета створення бібліотеки – популяризація української драматургії та надання можливості широкому загалу знайомитися з творами українських драматургів. Під час пандемії сайт “Бібліотека української драматургії” зазнав кількох змін. Насамперед, було збільшено кількість доступних для читання п'єс. У 2020 році до бібліотеки було додано понад 100 нових п'єс, написаних сучасними українськими драматургами. Це дозволило бібліотеці задовольнити зростаючий попит на українські твори, особливо в умовах карантинних обмежень. Від того часу, кожна людина може завантажити власну п'єсу і після перевірки модератором її опублікують в публічному доступі [37].

Інший, не менш відомий ресурс - “UKRDRAMAHUB” який був створений у 2020 році Іриною Гарець [29]. Наразі бібліотека налічує в собі більше 470 п'єс, хоча до пандемії, кількість робіт сягала менше 100. На початку 2022 року, сайт зробив повний ребрендинг і по сей час, став візуально більш подібним до вищезгаданої “Бібліотеки української драматургії”. Було вдосконалено інтерфейс сайту, зроблено його більш зрозумілим та зручним для користувачів. Зокрема, було додано нові функції пошуку та фільтрації, а також, покращено відображення інформації про п'єси. Завдяки значному росту популярності сучасної української драматургії у 2020 році було створено “Театр Драматургів”, який знайшов свого глядача саме через платформу “UKRDRAMAHUB”. Це об'єднання з двадцяти драматургів, найвизначніші з них: Андрій Бондаренко,

Лена Лягушонкова, Катерина Пенькова, Ірина Гарець та інші, які акцентують на важливості тексту в театральному мистецтві. Бажання заснувати майданчик, який би сприяв розвитку, професійному зростанню, взаємодії, креативному вираженню та інноваційним підходам у роботі сучасних українських драматургів, принесло свої позитивні результати. Хоч і значну фінансову підтримку виділив міжнародний фонд “Відродження”, але левову частку фінансів створення повноцінного театру стала краудфандингова кампанія, де було зібрано 222 тис. гривень [66]. “Театр Драматургів” прагне стати платформою для розвитку української нової драматургії. Він створює умови для становлення, зростання, спілкування, творчого пошуку та експерименту для сучасних українських авторів. Засновники вважають, що сучасні театри втрачають глядачів через надмірну орієнтацію на традиційні сюжети, які вже були обіграні багато разів. Вони переконані, що театри повинні звертатися до актуальних проблем суспільства, а українській новій драмі є що сказати світові. Як зазначила Катерина Пенькова на питання “Для чого потрібен театр драматургів?” для блоку в краудфандинговій кампанії: “Подивіться на репертуар 99% українських театрів - там відсутні сучасні українські драматурги. А ми є. Ми є хтось. Був такий мультик, здається. Там слон носив рожеву кульбабку, в якій жив “нарід” “Хтось”. Так от: в нас вже є така кульбабка, але нам так потрібен великий і добрий слон. А слон - це спільнота, велика українська спільнота, яка зрозуміє нас - без роду без племені, драматургів. Зрозуміє, що сучасний театр неможливий без того, хто пише сенси, створює текст. А раз театр не йде до драматургів, то драматурги роблять свій театр.” [66]. Наразі, театр завершив ремонтні роботи та повноцінно працює, маючи свій репертуар сучасної драматургії. Крім повноцінного театру, “UKRDRAMAHUB” також вплинула на створення конкурсу драматургів під назвою “Липневий мед”. Проводиться він з 2021 року та має на меті популяризувати українських авторів. Організаторами конкурсу стали драматурги і драматургині, які оцінюють тексти у двох номінаціях: “П’єси для вечірньої сцени” і “П’єси для дітей”. Відмінністю від інших драматичних конкурсів України, а саме “Драма.UA” (започаткований у

2010 році) та “Тиждень актуальної п’єси” (започаткований у 2011 році), полягає у тому, що на вибір переможця може повпливати читач, оцінюючи п’єси на сайті в заданий період часу. Саме завдяки рецензіям читачів визначається переможець в номінації “Вибір читача”. Конкурс проходить по сей час та значно розрісся порівнюючи з минулими роками [44].

Також, значним важелем для розвитку театральної справи слугують щорічні фестивалі. Попри згадані труднощі і безліч не проведених фестивалів, знайшлися і ті, хто зміг адаптуватися до ковідних норм. Зокрема, Міжнародний фестиваль українського театру “Схід-Захід” у Кракові вдався до показу відеOVERСІЙ вистав у високій якості та паралельної трансляції програмних робіт на цифрових платформах. Програма фестивалю містила перелік творчих робіт від українських драматургів і режисерів, представляючи такі твори, як “Погані дороги” Тамари Трунової, “Осінь на Плутоні” Сашка Брама, та інші вистави, які презентують сучасну українську театральну сцену. Фестивалі інклюзивного театру, такі як “Шлях” у Львові та “Arts Access” у Києві, використали онлайн-формат для створення міжнародних програм, демонструючи, що цифровізація може сприяти більшій доступності та економічній ефективності. Водночас, “ГОГОЛЬFEST” провів офлайн-фестивалі у Херсоні та Дніпрі, використовуючи оригінальні просторові рішення для дотримання карантинних обмежень, зокрема, перенесення заходів на відкритий простір, демонструючи виступи з дахів готелів. Окремо варті уваги фестивалі на конкурсній основі. Наймасштабнішим за часів пандемії виступив “IV Всеукраїнський театральний фестиваль-премія “ГРА”” за підтримки “НСТДУ” (Національної спілки театральних діячів України). У 2020 році було подано рекордну кількість заявок, незважаючи на пандемійні обмеження. Подано 89 різножанрових проєктів з 23 міст України. Більшість заявок надійшла з Києва, а також із західних регіонів країни. Експертна рада фестивалю обрала 30 найкращих вистав, які потрапили до лонгліста. Протягом декількох місяців журі відвідували ці вистави наживо, з дотриманням усіх карантинних норм, щоб оцінити їх і обрати 12 найкращих. У липні 2021 року було оприлюднено шортліст. Фінал фестивалю мав відбутися у

Львові, але через карантинні обмеження довелося перенести в онлайн-формат. Незважаючи на складну епідеміологічну ситуацію, до України змогли приїхати члени міжнародного журі: режисер, продюсер та актор Фредерік Поті з Франції, хореографка Дайан Елшоут з Нідерландів, співак Беньямінас Жельвіс з Литви, театральна перекладачка Анна Корженьовська-Бігун з Польщі, актор та режисер Руї Мадейра з Португалії. Онлайн-показ вистав-фіналістів відбувся від 20 до 2 листопада на каналі “НСТД України” на платформі “YouTube” та на сторінці фестивалю у “Facebook”. Урочиста церемонія нагородження переможців “IV Всеукраїнського театального фестивалю-премії “ГРА”” відбулася 4 грудня в Київському національному академічному театрі оперети, де були присутні лише експерти та учасники. Як зазначила голова експертної ради Ольга Стельмашевська: “Мені здається, що за останні два пандемічні роки ми відкриваємо якісь інші шлюзи, і навіть порівняно з минулим роком, то вже театр змінився, змінюються формати, змінюється лексика, мова, театр стає більш інноваційним, в театр приходять нова публіка...” [55]. Ця ситуація вказує на те, що український театр активно адаптується до нових умов, використовуючи інноваційні підходи для подолання викликів, пов'язаних з пандемією.

Хоч і театральна справа не згасла під час пандемії, а навпаки, знайшла нове дихання, але все одно, кризове становище негативно вплинуло на багато театрів світу та України. Пандемія “COVID-19” внесла значні зміни в український театральний сектор. Відсутність гарантованого фінансування змусила багато театральних колективів припинити свою діяльність. Недержавні театри зіткнулися з фінансовими труднощами, що вплинуло на їх діяльність. Така ситуація підкреслила їхню вразливість та недостатню підтримку з боку держави. Нестабільність фінансування змушувала багатьох з них шукати альтернативні шляхи існування. Через це, деякі колективи все ж змушені були припинити свою діяльність через нестачу ресурсів та підтримки. Один із таких прикладів, це Київський “PostPlay Театр” заснований у 2015 році драматургами Деном та Яною Гуменними, режисерами Галиною Джикаєвою та Антоніною Романовою.

Отже, проаналізувавши тенденції розвитку основних сфер в театральній справі, можна визначити, як саме пермакризовий стан (пандемія “COVID-19” та війна в Україні) впливає на культуру. Кризи можуть призвести до зміни ролі театру в суспільстві. Наприклад, під час пандемії “COVID-19” театри стали важливим джерелом інформації та розваг для людей, які перебували на карантині. Вони стали місцем для обговорення актуальних соціальних проблем. Також, пермакризовий стан спровокував до створення нових жанрів та популяризував українську драматургію. Це показує, що театральне мистецтво буде існувати в будь-яких умовах та вміло адаптуватися до різних обставин.

3.2. Театр в умовах війни: нові виклики часу та форми вираження

Початок повномасштабного вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 року став моментом радикальної зміни для українського суспільства та всього світу. Ця агресія не лише спричинила значні військові дії та гуманітарну кризу, але й викликала потужну хвилю реакції у середовищі свідомих українських митців. У відповідь на війну, творчість в Україні та за її межами, перетворилося на потужний засіб вираження опору, підтримки та солідарності українського народу. Художники, музиканти, письменники та інші творці використовують своє мистецтво для справедливого висвітлення подій, висловлення протесту проти російської агресії, а також для збору коштів на допомогу постраждалим та українській армії. Творчість в умовах війни перетворюється не тільки на засіб фіксації подій і відображення емоцій, а й стає ефективним засобом комунікації, допомагаючи утримувати увагу світової спільноти на конфлікті та підтримує духовну силу українського народу. Багато видів мистецтва в часи війни не лише змінює свою форму та зміст, але й впливає на переосмислення ролі культурних інституцій. В Україні, з початком повномасштабного вторгнення, багато театрів, музеїв та інших культурних просторів перетворилися на штаби допомоги біженцям. Ці інституції, які раніше були місцями культурного збагачення та розваг, на певний час переформатувалися в безпечні прихистки для людей, які втратили свої домівки через військові дії. Театри стали місцями, де внутрішньо переміщені особи можуть знайти тимчасову домівку, їжу, медичну допомогу та

підтримку. Найбільшу кількість мігрантів серед усіх театрів України, прийняли на себе Львівські установи, оскільки стали найвіддаленішими від фронту. Один із них — Львівський драматичний театр імені Леся Курбаса. Починаючи з 27 лютого, театр став місцем тимчасового прихистку для тих, кому необхідно було знайти дах на головою у Львові. Головний режисер театру, Володимир Кучинський, у березні прокоментував цю ситуацію: “Коли відчуваєш відповідальність, то нема коли ахкати й охати. Це фантастика, що таке відбувається в Україні. З одного боку — це війна і людські долі, але з другого боку це очищення для тих, хто боронить свою землю. Зараз Україна просто неймовірна.” [33]. У квітні театр імені Леся Курбаса почав відновлювати показ вистав із безпековими застереженнями на час повітряних тривог, а також став місцем проведення благодійних вистав на підтримку ЗСУ. Багато українських театрів та культурних центрів перетворились не тільки на прихисток для внутрішньо переміщених осіб, а й стали місцем об'єднання волонтерів, які виконували різноманітні завдання: збирали гуманітарну допомогу та ліки, готували їжу для військових. Національний театр імені Марії Заньковецької у Львові віддав свою сцену та фойє під потреби волонтерства на початку війни [46]. Актори допомагали плести маскувальні сітки та збирати речі для військових та переміщених осіб. У квітні 2022 року, театр відновив свою роботу у штатному форматі. Долучилися до переформатування театральної справи в штаб допомоги біженців, також: Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, “Перший театр” та інші театри Львова. Що стосується театру ім. Лесі Українки, то в приміщенні театру організували притулок для тимчасово переміщених осіб. 278 людей спали, харчувалися і відновлювалися під опікою команди театру за весь час роботи притулку. Утримання, а також сортування та розвезення гуманітарної допомоги, годування людей на вокзалі, перевезення жінок та дітей за кордон, забезпечення окремих потреб для військових — стали пріоритетними напрямками роботи кінець зими — початок весни 2022 року [19]. З другої половини квітня відновилася профільна репертуарна робота. Вистави, які не втратили своєї актуальності повернулися на сцену. “Перший театр”, також

переформатував заклад в прихисток для внутрішньо переміщених осіб. В театрі велась активна волонтерська робота. Кожного дня приймали по 80-100 людей. За два місяці функціонування прихистку театр прийняв близько 5 000 осіб. Як зазначила в.о. директора-художнього керівника Першого театру Ірина Артим'як на інтерв'ю в Першому Західному каналі: "...ми мусили прийти на роботу (24 лютого 2022 року), людей звичайно відпустили, а нам потрібно було подумати, що робити. Ось така організаційна зустріч в нас відбулася. Ми одразу знали, що будемо приймати переселенців. І 26 лютого з нуля, з силами колективу, з силами друзів та не байдужими людьми міста, ми зробили прихисток. Приймали ми кожного дня до 80 людей, а то й 100 було." [53].

Театри з інших регіонів України, також прийняли рішення переформувати заклад у різноманітні штаби. До прикладу, у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка в кінці лютого було організовано пункт збору допомоги для військових і біженців. Актори сортували ліки, одяг, їжу, засоби гігієни та інше. Частина приміщення була обладнана для проживання внутрішньо переміщених осіб, також була перукарня та кухня. У швейному цеху театру шили речі для українських захисників. Незважаючи на волонтерську діяльність, у березні театр в Івано-Франківську відновив свої вистави, які спочатку грали в укритті. Актор театру і волонтер Олексій Гнатковський коментує це рішення так: "Це як психологічна допомога і як реабілітація для всіх. Тому що в Україні зараз немає людей, які не постраждали від війни. Ми всі є жертвами цієї війни. Театр існує задля катарсису, тобто очищення через сльози або сміх. Очищуючи душу, людина готова по-іншому дивитися на цей світ." [28].

Театри в містах, де залишається високий ризик обстрілів, таких як Харків, Миколаїв, Дніпро та інші, використовуються приміщення, як укриття для захисту місцевих жителів під час повітряних тривог. Ці місця стали безпечними просторами, де люди можуть знайти прихисток від бомбардувань. Особливо символічним та трагічним є випадок з Донецьким академічним обласним драматичним театром у місті Маріуполь. Ця будівля, де сховалася велика

кількість цивільного населення, була зруйнована під час обстрілів. За різними оцінками, в театрі загинуло від 400 до 600 людей, та отримало поранення щонайменше 400. Ця подія стала жахливим свідченням російських воєнних злочинів, скоєних під час війни, і викликала широкий міжнародний резонанс. Маріупольський театр, який колись був символом української культури та мистецтва, перетворився на символ страждань і жорстокості війни [63].

По завершенні першочергових волонтерських завдань, які виникли на початку повномасштабної війни, театри України плавно почали відновлювати свою звичну діяльність. Цей перехід до культурного життя мав велике значення не тільки з точки зору збереження мистецтва, але й як засіб психологічної підтримки та відновлення для українського суспільства. Поновлення театральних вистав і культурних заходів допомагало людям відчутти повсякденність та забезпечувало необхідну емоційну розрядку в умовах триваючої війни. Багато театрів глобально підійшли до переформування свого репертуару та в надзвичайно швидкому темпі почали створювати нові постановки, які були актуальні на той момент. Це сприяло до створення різноманітних вистав, як жанрово, так і змістовно. Через відсутність паузи між кризами, а саме ковідною і воєнною, театр почне змішувати формати і працювати у швидкому темпі, але кількість продукту в разі зменшиться. Вистави будуть гратися по декілька разів на місяць, а прем'єри виходитимуть не більше однієї-двох за рік. Кожен театр вибрав свій шлях розповіді про війну. Як зазначалося у минулому розділі, є декілька методів розмови з глядачем під час глобальних криз, такі як: метод відсторонення, або ж метод “Сауспарківщини” - надмірна сатира над двома сторонами конфлікту у п'єсі, виходячи на емоційний і драматичний висновок лише в розв'язці. Варто розглянути на прикладах, які методи розповіді про війни використовуються у вистав західних театрів України, а також, роботу з східної частини, для порівняльної характеристики.

Львівський театр ім. Лесі Українки з прем'єрною роботою “IMPERIUM DELENDUM EST” режисера Дмитра Захоженка, вирішує використати метод постправди, апелюючи емоціями глядачів. Даний приклад немає чіткого жанру.

Як зазначається на сайті театру: “Наша перша сценічна робота з того часу, як почалась велика війна. Що тут сказати? Вона невизначена чітким жанром — як і наше життя сьогодні. У ній багато голосів, що звучать люття, болем і надією. У ній багато музики, що бринить боротьбою та свободою.” [13]. Якщо спробувати узагальнити, то це суміш концерту та постдокументальної драми, оскільки вистава не має чіткого сценарію, а лише так званий “скелет”. Одна із акторок, Анастасія Лісовська має кульмінаційний монолог, де розповідає від себе, як вона пережила окупацію російськими військовими в місті Бучі. Вистава використовує постдокументальний метод, апелюючи до емоцій глядача. Хоч цей метод діючий, але має два значних недоліки: перший, вистава не підходить для всіх глядачів, оскільки може травмувати людину, яка психологічно не стабільна після жахів війни. Дуже важливо те, що ця вистава грається саме у Львові, який знаходиться якнайдалі від лінії фронту. Другий значний недолік полягає в тому, що вистава швидко втрачає актуальність. Мені пощастило побувати на двох показах, прем’єрній та через декілька місяців, як вистава вже активно була в репертуарі. Хоч і робота не зазнала значних змін, але при цьому, вона змінилася емоційно. Якщо в першому випадку вистава намагалася через емоційність добитися катарсису, то другий показ виглядав як спокійна розмова про трагедію, яка зачепила кожного. В обидвох випадках вистава має терапевтичний момент, але для різної аудиторії. Щодо переваг цієї роботи, то головним її плюсом є висока популярність на міжнародній арені. Такі вистави вкрай необхідні для просування розуміння проблеми війни за кордоном. У цьому контексті, надмірна емоційність і зосередженість на постправді допомагають іноземному глядачу, який особисто не зіткнувся з війною, краще зрозуміти та відчувати жахи конфлікту.

Інший метод проговорити тему війни через театр - “байрактарщина”. Це новий термін, який з’явився на початку повномасштабної війни. Різноманітні події стають мемами та, на довгий проміжок часу, залишаються у суспільстві. Криза провокує до суспільного резонансу та її проговорення. Байрактарщина цілком і повністю побудована на мемах. Мем - одиниця культурної інформації, поширювана від однієї людини до іншої за допомогою імітації, навчання тощо.

Може бути зображенням або відеозаписом гумористичного характеру. Поняття мему і його концепції були вперше розроблені Річардом Докінзом в книзі “Егоїстичний ген” 1976 року, та в пізнішій роботі “Розширений фенотип” [7]. За даними Оксфордського словника (Oxford English Dictionary) слово “mneme” з’явилося в англійській мові у 1921 році, коли книга Р. Земона була перекладена Л. Сімоном англійською, з назвою “The Mneme” [18]. Мем - це надзвичайно важлива культурна одиниця, яка здебільшого ігнорується багатьма науковцями, які досліджують різні події та соціальний резонанс на них. Цей вид культурної інформації створює поп-культуру, яка надає мистецтву напрям. Наразі, мем почав визначатися, як щось виключно гумористичне. Хоча насправді, він може існувати в різних жанрах, оскільки це один із видів сучасного фольклору. Отже, використання мему, а особливо під час криз є невід’ємливою частиною культури. Як вище зазначено, байрактарщина цілком і повністю побудована на мемах. Як зазначає платформа Драматика: “Байрактарщина - паразитування на темах і мемах сучасної російсько-Української війни з метою особистих вигод у формах популярності чи фінансів. Відповідно виділяють підвид комерційний та масово-культурний.” [35]. Неможливо визначити, чи є це чимось поганим чи хорошим, це лише соціокультурна одиниця інформації, яка поширюється серед громадян, та по-різному впливає на суспільство. Якщо вдатися до прикладів, то від початку повномасштабної війни, можуть слугувати здебільшого гумористичні меми, такі як: “Пес Патрон”, “Руский воєнний корабль”, “Доброго вечора, ми з України” та інші. Байрактарщина дуже тісно пов’язана із подібним терміном “Шароварщина”. Термін "Шароварщина" походить від слова "шаровари" — традиційного елемента українського народного вбрання. Цей термін став використовуватися для опису спотворення або надмірної ідеалізації української культури, зокрема в мистецтві та медіа. Шароварщина часто асоціюється з поверховим або клішеобразним відображенням українських традицій, культури та історії, зосереджуючись на зовнішніх символах та стереотипах, замість глибокого та вірного їх представлення. Термін тісно пов’язаний із театром, оскільки у історичному контексті, “шароварщина” з’явилася в кінці ХІХ століття,

коли Київські консерватори (“галушники”) влаштували овації на спектаклях напівбалаганних труп, які представляли базарні фарси за українську національну драматургію. Мандрівні театральні групи також сприяли популяризації цього спотвореного образу козаків і української культури в цілому [42].

Отже, одним із прикладом вистави, яка використовує метод байрактарщини є “Шмата. Одного разу у бомбосховищі” Андрія Бондаренка, режисерки Яни Титаренко у Львівському обласному академічному театрі ляльок. Ця театральна постановка є комедійною драмою, яка включає елементи стендап-комедії, що базуються на акторських імпровізаціях. Сюжет розгортається у звичайному бомбосховищі, де п’ятеро незнайомців перебувають в укритті, щоб перчекати повітряну тривогу. Кожен персонаж має унікальні особливості та характер. Сюжет набуває несподіваного оберту, коли виявляється, що бомбосховище, в якому зібралися герої, приховує таємничі містичні таємниці. Ці загадки необхідно розгадати, щоб врятувати себе та світ від невизначеної небезпеки. У постановці підкреслюється важливість гумору, як засобу протистояння злу. У процесі спілкування, конфліктів, суперечок, жартів та зізнань, герої вистави долають метафоричних демонів, тим самим сприяючи символічній перемозі над злом. Як зазначає директор театру Уляна Мороз на інтерв’ю на “ТРК Перший Західний”: “У нас в театрі від перших дні війни було укриття і було дуже багато людей. Вони часто змінювалися, крім того в будівлі театру є жильці, а також колектив театру та перехожі, які потрапляли в театр під час тривоги, щоб скористуватися бомбосховищем. І ця спільнота, яка кожного разу утворювалася в нашому бомбосховищі була кожного разу інша. Були постійні персонажі, були ті хто раз потрапив...Коли ми там перебували, було враження, що це якийсь космічний простір в яке потрапляють люди з різних міст, областей і всі не знайомі один з одним.” [54]. Вистава цілком і повністю побудована на вище згаданих межах та на байрактарщині. Драматург та режисер намагається відсторонено сатирично зобразити різних персонажів, використовуючи кліше лише для того, щоб посміятися. Хоча, індивідуально всі відрізняються, але виокремити одного героя неможливо. Вони ніяким чином не

розвиваються, оскільки їх об'єднує одна ціль - виявити серед них "москаля". Цей метод побудови вистави на поп-культурних жартах (мемах) та стендапі має також свої переваги та недоліки. Головна перевага цієї вистави полягає в її високому потенціалі привабити старше покоління глядачів, а також у можливості успішного продажу за кордоном. Крім того, через комедійний жанр вона ефективно порушує тему війни. Щодо недоліків, то їх значно більше. В першу чергу - це актуальність. Оскільки мем є елементом культури, що швидко поширюється серед людей, він швидко втрачає свою актуальність. Якщо прем'єрний показ даної вистави міг розглядатися, як метод відсторонено проговорити про війну, то покази через декілька місяців розцінюються як вистава, яка намагається, в собі вмістити якнайбільше поп-культурних одиниць, лиш би вона була більш впізнаваною. Внаслідок цього дана вистава має обмежену аудиторію. Мем набагато швидше прогресує серед молодого покоління, в порівнянні зі старшим. Сучасний інтернет-мем існує не більше одного-двох місяців, хоча є виключення. Під час пандемії та війни, актуальність конкретних мемів значно зменшилась. У сучасному інформаційному просторі вливається велика кількість даних, яку, люди починають активно розповсюджувати у соціальних мережах, навіть швидше, ніж з'являється будь-яка інша інформація. Саме тому, під час криз, меми залишаються актуальними не більше одного-двох місяців. Старше покоління починає використовувати мем лише тоді, коли він втрачає актуальність серед молоді. Таким чином, вистава набуває саме байракраного сенсу, який намагається бути надсучасним, але при цьому, потрапляє в пастку сам не розуміючи, що використовує уже застарілі поп-культурні меми.

Для отримання більш глибокого розуміння різних підходів до обговорення теми війни з аудиторією, слід також звернути увагу на виставу зі сходу України. Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр презентував виставу "Їх там нет", створену на основі п'єси Алекс Вуд, в постановці режисера Максима Булгакова. Ця вистава використовує унікальний метод висвітлення війни, інтегруючи елементи поп-культури, але з власним

унікальним підходом. Ця робота розповідає про внутрішній конфлікт головного персонажа, що змагається з обмеженнями соціальної системи, характерної, для суспільства ворожої країни (Росії). Режисер за допомогою постіронії висміює безглуздість та недоліки зображеної системи. Постіронія - гумористичний термін, використовується для пояснення абсурдних ситуацій або незвичайних прикладів. Може поєднувати абсурдність та серйозність, тим самим порушуючи очікувані норми і викликаючи нерозуміння [56].

Сюжет розповідає про спроби головного героя знайти вихід із замкнутого світу, який лише імітує реальність, обмежуючи його свободу та права. У п'єсі демонструються всі аморальні якості росіян, включно з образом матері, яка відправляє свого сина на війну, а потім з радістю приймає компенсацію за його смерть. Як зазначає режисер вистави: "...Це вистава про людину, яка неправильно формується через систему, тобто це вистава про тих, хто живе за "парєбіком" (мем, який з'явився в українській мові у 2014 році з початком російської військової агресії проти України на Донбасі. Означає бортовий бетонний камінь. Слово використовується метафорично, що означає межу між Україною та Росією). І про те, що відбувається з "ваньками", які приходять на наші землі. Це така сатира на їхню систему і урок для нас, щоб ми так себе не вели з нашим майбутнім, нашими дітьми, нашими людьми." - Максим Булгаков [67]. Режисер у даній роботі використовує вищезгаданий метод "постіронії", змішуючи серйозність і абсурд.

Хоч і вистава "Шмата. Одного разу в бомбосховищі" Андрія Бондаренка, режисерки Яни Титаренко Львівського академічного обласного театру ляльок, також, цілком побудована на сатирі, але при цьому, дуже відрізняється від роботи "Їх там нет" Луганського театру. У першому варіанті ми спостерігаємо, що всі герої навмисно грають гіперболізовано, щоб здаватися комічними. Це звичайна іронія. Натомість, у другому варіанті, головний герой - Жан, якого втілює актор Денис Пономаренко, поводиться природньо, контрастуючи з іншими персонажами, які також вдаються до гіперболізації, хоча при цьому, сам є абсурдним персонажем. Крім того, усі інші герої, крім протагоніста, здаються

байдужими до того, що вони опинилися у пастці в театрі, тоді як сам Жан активно намагається знайти рішення цієї проблеми. Це створює враження його адекватності та реалістичності, хоча насправді, це не відповідає дійсності. Режисер використовує не просто іронію, щоб зробити легку комедію, а саме постіронію, змішуючи серйозність і абсурдність, щоб через призму гумору донести матеріал для роздумів. Цей фактор є найбільшою перевагою та і недоліком цієї вистави. Він розрахований на вузьку підготовлену аудиторію, яка готова критично сприймати матеріал. За маскою абсурдності можуть трактуватися різні сенси і непідготовлений глядач може не так зчитати різні сенси, оскільки постановка на пряму не говорить про що вона насправді. Вистава також, навмисно використовує метод постправди, виводячи на емоції глядача, з метою стимулювати його до роздумів над проблематикою, закладеною у п'єсі. Також, даний тип постановок може мати терапевтичний ефект, відкриваючи можливість говорити про колективні травми під час криз, а також по їх завершенню.

Пермакризове становище впливає не тільки на характер і зміну жанрів вистав, але й кардинально змінює напрямок розвитку театрального мистецтва. Як було вказано у попередньому розділі, пандемія змусила театри адаптуватися до онлайн-формату, а війна змінила жанрову спрямованість вистав. Також, ця глобальна криза вплинула на формат проведення різноманітних культурних заходів. Через відсутність відчутної перерви між ковідною кризою та війною, важко точно розмежувати ці періоди. Така пермакризова ситуація призвела до подальшого використання нових онлайн-форматів, а також до повернення традиційних офлайн-підходів у театральній справі. Отже, ми бачимо, що друга велика криза (повномасштабна війна) не призвела до повторних глобальних змін у театральному середовищі. Хоча раніше згадувалося про переформатування театрів у волонтерські штаби та пункти допомоги, але тривало це лише кілька місяців. Якщо ж розглядати значний вплив кризи на довгостроковий період, то можна констатувати, що в глобальному масштабі нічого не змінилося після пандемії.

Варто розглянути ситуацію на прикладі драматургії. Саме в 2020 році українська сучасна драматургія досягла піку, через ковідні обмеження. У цей період був створений “Театр драматургів”, а різноманітні платформи, по типу “UKRDRAMAHUB” почали збирати велику кількість читачів. Під час війни популярність драматургії тільки зростає. Майже 35% з усіх опублікованих п’єс за 2022-2023 роки на платформі “UKRDRAMAHUB” присвячені війні. Для порівняння, тема, яка стоїть на другому місці на зазначеній платформі, а саме “Любов” набрала лише 10% за 2019-2023 роки [58]. Щоб підняти суспільний резонанс не лише в Україні, а й в масштабі всього світу, було створено проект за допомогою “UKRDRAMAHUB”, “Театром на Жуках” та “Театром Драматургів” під назвою “Ukrainian Drama Network” у листопаді 2022. Він має на меті об’єднати різні ініціативи, що працюють з новою українською драматургією, щоб краще розповсюджувати сучасні п’єси. Проект покликаний поліпшити взаємодію між письменниками й театрами, а також допомагати українським п’єсам стати відомими, як в Україні, так і за кордоном. Як зазначив співзасновник “Театру на Жуках”, драматург та керівник проекту Дмитро Терновий, українській театр в масі своїй не встигає за тими “грандіозними змінами”, що відбуваються в українському суспільстві з часів революції Гідності. “Ми ж бачимо, що всі ці роки театр змінювався повільніше, ніж суспільство, і досить рідко звертався до сучасної української драматургії, яка, навпаки, оперативно реагує на виклики часу. Сила інерції така, що багато хто з театрів може проскочити повз сучасність навіть після війни. Ми ж прагнемо змінити цю ситуацію” [14]. Одним з ключових елементів проекту є реконструкція порталу “UKRDRAMAHUB” та його об’єднання з цифровою бібліотекою іноземних перекладів “Ukrainian Drama Network”. Основне фінансування здійснюється за підтримки Стабілізаційного фонду культури та освіти 2022, Федерального міністерства закордонних справ Німеччини та “Goethe-Institut”.

Пермакризовий стан не лише вплинув на драматургію, а й також, на різноманітні конкурси та фестивалі. Вони не тільки змогли адаптуватися до нових умов, зберігаючи своє існування в різних форматах, але й сприяли появі

нових заходів. До прикладу, Український Інститут організував конкурс під назвою “Transmission.UA: drama on the move”, який кожного року відбирає драматичні твори для перекладу на інші мови [27]. Цього року, у співпраці з “Ukrainian Drama Network” і конкурсом “Липневий мед”, було обрано три п'єси для перекладу на польську мову. Інший приклад: у 2022 році “Театр на лівому березі Дніпра” започаткував фестиваль “Митниця. Нова режисура” з метою відкрити, підтримати та розвинути молодих театральних режисерів. Ця подія є продовженням фестивалю пам'яті Едуарда Митницького “Простір Майстра”, який вперше відбувся в 2021 році за ініціативи Стаса Жиркова та Тамари Трунової. Першим переможцем “Митниці” став актор Олександр Соколов із п'єсою Мартіна Макдони “Самотній Захід”. Постановка цієї п'єси запланована на театральний сезон 2023-2024 років. Кураторка проекту - головна режисерка Театру на лівому березі Тамара Трунова [17].

Іншим прикладом глобальних змін та адаптацій до війни, є “Фестиваль-премія “Гра””, про який йшлося у минулому підрозділі. Хоч і фестиваль відмінили у 2022 році внаслідок воєнного стану, однак, організатори вирішили у наступному році, охопити постановки за два роки — 2021 і 2022. Таким чином, будуть розглянуті прем'єри, що дебютували з 1 січня 2022 до 31 грудня 2022 року. У відповідь на сучасні події, фестиваль вніс зміни в свої номінації. До традиційних категорій: “Найкраща драматична вистава” або “Найкраща вистава для дітей”, була додана нова, незвичайна номінація під назвою “Найкраща вистава-рефлексія на події російсько-української війни”. Номінантами якої наразі є такі роботи: “Нехай щастить” (Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка), “Саша, винеси сміття” (Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька), “Я, війна і пластикова граната” (Київський академічний театр на Печерську). 9 грудня 2023 відбудеться святкова церемонія нагородження лауреатів Премії “Гра” [45].

Інший відомий фестиваль, який вдало адаптується до пермакризових змін, це міжнародний театральний фестиваль “Золотий Лев”, який щорічно

відбувається у Львові вже 33 роки поспіль. За часів пандемії, а саме в 2020 році фестиваль відбувся в обмеженому форматі, з дотриманням карантинних норм та лише з українськими колективами. У наступному році, подія відбулася у звичайному форматі з дотриманням ковідних норм. Участь у ньому взяли театри з семи країн: Польщі, Угорщини, Італії, Грузії, Ірану, Канади та України. У 2022 році, незважаючи на складні умови, пов'язані з повномасштабною війною, Міжнародний театральний фестиваль “Золотий Лев” відбувся в 32-й раз. Репертуар фестивалю був меншим, ніж зазвичай, але до участі були запрошені гості з-за кордону, зокрема актор Алон Нашман з Канади та Українсько-канадський гурт “Balaklava Blues” з однойменною виставою. Фестиваль пройшов під гаслом “Зігрій солдата взимку”, оскільки всі кошти з квитків організатори перевели на підтримку Збройних Сил України, а саме для 68 окремої Єгерської бригади ім. Олекси Довбуша. У 2023 році Міжнародний театральний фестиваль “Золотий Лев” продовжив свою 33-річну історію. Фестиваль проходив під гаслом “Театр - мистецтво нескорених!”, що відображало його мету - показати якомога більше українських робіт, створених під час війни. Тому, цього року на фестивалі можна було побачити театри зі Львова, Києва, Вінниці, Луганська, Сум, Кропивницького, Чернігова, Херсона, а також іноземні театри з Чехії, Франції та Данії [49].

З початком повномасштабної війни, багато українських театрів змінили свій підхід до діяльності, проте в той же час вони продовжили творчі пошуки та роздуми над подіями, що відбулися у 2022-2023 роках. Театр в Україні перетворився на могутній засіб вираження та рефлексії, відображаючи глибокі зміни у суспільстві. Він став місцем для обговорення важливих питань, підтримки духу та відображення надії. Таким чином, театр виступає як ключовий елемент у культурному та соціальному житті країни, підтримуючи її прагнення до свободи.

ВИСНОВКИ

Дослідження, викладене у цій дипломній роботі, підкреслює роль театру в умовах різних криз, таких як пандемія “COVID-19” та повномасштабна війна в Україні (з 24 лютого 2022 року). Особливу увагу приділено аналізу взаємозв'язку театру з явищем постправди. Розуміння цього феномену має важливе значення у сучасному світі. Цей метод маніпуляції впливає на всіх, незалежно від рівня обізнаності про цю проблематику. У світі, де цифрові технології переповнюють наше життя, кожен з нас регулярно зіштовхується з потоками недостовірної інформації, що впливають як на індивідуальну свідомість, так і на соціальні групи.

Мистецтво у своїх різних формах, зокрема в театрі, кінематографі та перформансах, гостро реагує на феномен постправди. Митці цих напрямів займаються активним дослідженням тем, пов'язаних з інформаційними маніпуляціями та дезінформацією, відображаючи їх у своїх роботах. Культурний світ зосереджує зусилля на протидії цьому явищу, намагаючись виховувати критичне мислення у своєї аудиторії. Українські театри, зокрема, використовують такі методи, як “сауспарківщина” чи “відсторонення”, щоб обговорювати постправду та кризові явища без завдання травм аудиторії. У сучасному мистецтві, де маніпуляція стає все частішою практикою, критичне мислення та освіта є невід'ємними складовими для самостійної оцінки інформації. Ця проблема стає особливо актуальною в умовах постійних криз, коли суспільство стає емоційно вразливим і легко піддається впливам.

Пермакриза, яка виникла на перетині економічної і політичної нестабільності, є складним явищем, що впливає на всі сфери життя, від економіки до культури, спричиняючи соціальні конфлікти. У таких умовах особливо загострюється вплив постправди, який використовує емоційний стан суспільства під час пермакризи. Ці два феномени мають тісний взаємозв'язок.

Пандемія “COVID-19” та війна в Україні, як складові пермакризи, суттєво вплинули на культуру. Ці події зумовили трансформацію ролі театру у суспільстві. Вистави стали не лише джерелом інформації та розваг для людей в

ізоляції, але й майданчиком для дискусій про актуальні проблеми. Крім цього, під час війни театри, на деякий час, стали прихистком для внутрішньо переміщених осіб.

Хоча кризові періоди створюють певні труднощі в театральному мистецтві, вони водночас стимулюють виникнення нових жанрів та форм вистав, таких як, наприклад, вистави через платформу “Zoom”. Також вони спричинили зростання інтересу до сучасної драматургії. Відтворюючи актуальні події у своїх виставах, сценічне мистецтво слугує дзеркалом суспільства, показуючи, як війна та інші кризові ситуації впливають на повсякденне життя людей. Театр демонструє свою здатність до адаптації, ефективно реагуючи як на виклики пандемії COVID-19, так і на умови повномасштабної війни. Це підкреслює гнучкість та універсальність театру, який зберігає свою релевантність та важливість для суспільства незалежно від обставин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. COVID-linked death seen in Beijing after virus rules eased, Millennium Post Newspaper, December 18, 2022. (дата звернення 30.11.2022).
2. Bourdieu P. Understanding. Theory, Culture & Society. 1996. Vol. 13, no. 2. P. 17-37. [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.1177/026327696013002002> (дата звернення 11.04.2023).
3. Bushby, B. H. Permacrisis declared Collins Dictionary word of the year. BBC News. Retrieved from [Електронний ресурс]. URL: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-63458467?at_campaign=64&at_custom3=%40BBCNews&at_custom4=E1A9F166-59AB-11ED-9433-A3E615F31EAE&at_custom1=%5Bpost+type%5D&at_custom2=twitter&at_medium=custom7 (дата звернення 15.12.2022).
4. Collins - The Collins Word of the Year 2022 is. . . . In Collins Dictionaries. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com/woty> (дата звернення 15.12.2022).
5. Crisis, n. meanings, etymology and more | Oxford English Dictionary. (n.d.). [Електронний ресурс]. URL: https://www.oed.com/dictionary/crisis_n?tab=meaning_and_use#7813670 (дата звернення 27.11.2022).
6. Data CTRL Centre. [Електронний ресурс]. URL: <https://datactrlcentre.com/> (дата звернення 14.02.2023).
7. Dawkins R. The selfish gene. New York : Oxford University Press, 1978. 224 р.
8. Драмox онлайн-театр | Про нас. Драмox. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dramox.com.ua/pro-nas> (дата звернення 27.05.2023).
9. Gingrich, Camerota debate crime stats. CNN. [Електронний ресурс]. URL: <https://edition.cnn.com/videos/tv/2016/12/01/gingrich-camerota-crime-stats-newday.cnn> (дата звернення 15.09.2022).

10. Grylls apologises for 'fake' show. BBS News. [Електронний ресурс]. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7304617.stm> (дата звернення 24.01.2023).
11. Gudridge P. O., Ahearne J. Michel de Certeau: Interpretation and Its Other. *Contemporary Sociology*. 1997. Vol. 26, no. 2. P. 251. [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.2307/2076820> (дата звернення 11.04.2023).
12. Herman J. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror* : Basic Books, 1997. P. 247. (дата звернення 20.12.2022).
13. IMPERIUM DELENDUM EST. Театр Лесі Українки. [Електронний ресурс]. URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/imperium-delenda-est/> (дата звернення 15.10.2023).
14. Interfax-Ukraine. Розпочався проєкт на підтримку сучасної національної драматургії Ukrainian Drama Network. Інтерфакс-Україна. [Електронний ресурс]. URL: <https://interfax.com.ua/news/press-release/874834.html> (дата звернення 13.11.2023).
15. Keyes R. *The Post-Truth Era*: St. Martin's Publishing Group. P. 320. (дата звернення 17.10.2022).
16. Les Kurbas Theatre – YouTube. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/@LesKurbasTheatre> (дата звернення 21.05.2023).
17. Maestro. Розпочато прийом заявок на фестиваль “Митниця. Нова режисура” Київський Академічний Театр Драми і Комедії На Лівому Березі Дніпра. [Електронний ресурс]. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/rozpochato-pryjom-zayavok-na-festyval-mytnytsya-nova-rezhysura/> (дата звернення 15.11.2023).
18. mneme, n. meanings, etymology and more | Oxford English Dictionary. [Електронний ресурс]. URL: https://www.oed.com/dictionary/mneme_n?tl=true&tab=etymology-paywall (дата звернення 21.10.2023).

19. NiNa.Az. Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки. [Електронний ресурс]. URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D0%90%D1%80%D0%BC%D1%96%D1%97.html (дата звернення 19.09.2023).
20. Oleksandr. Що таке постправа? Блог українського журналіста. piddubny.com. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.piddubny.com/scho-take-postpravda/> (дата звернення 10.15.2022).
21. Online | National Theatre. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/event/type/online/> (дата звернення 11.05.2023).
22. Permacrisis, n. meanings, etymology and more | Oxford English Dictionary. (n.d.). [Електронний ресурс]. URL: https://www.oed.com/dictionary/permacrisis_n?tl=true (дата звернення 28.11.2022).
23. Reporter, G. S. Your next box set: Bear Grylls: Worst Case Scenario. The Guardian. 2018, February 15. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2011/apr/15/bear-grylls-worst-case-scenario-next-box-set> (дата звернення 24.01.2023).
24. Romanenko N. Типологія художнього осмислення проблеми вимушеної міграції у творчості В. Стефаніка, Е. Хемінгуей ТА Дж. Стейбека. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Філологія», 2012, 1.27: 259-262. (дата звернення 15.04.2023).
25. Simon G. K. In Sheep's Clothing: Understanding and Dealing with Manipulative People. Parkhurst Brothers, Incorporated, Publishers, 2012. (дата звернення 17.01.2023).

26. Tesich S. A government of lies. The Free Library by Farlex. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982> (дата звернення 10.10.2022).
27. Transmission.ua: drama on the move. Ukrainian Institute. [Електронний ресурс]. URL: <https://ui.org.ua/en/sectors-en/en-projects/transmission-ua-2/> (дата звернення 15.11.2023).
28. Ukraïner. Театр показує вистави в укритті. – YouTube. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=COhIh2FNsdY> (дата звернення 07.10.2023).
29. UKRDRAMAHUB. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/> (дата звернення 14.07.2023).
30. UNESCO. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. 2022.
31. Williams C. Reasons why Man vs. Wild is totally fake. Looper. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.looper.com/32135/reasons-man-vs-wild-totally-fake/> (дата звернення 24.01.2023).
32. Word of the Year 2016. OxfordLanguages. [Електронний ресурс]. URL: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> (дата звернення 1.10.2022).
33. Yuzefyk K. Як театри і музеї волонтерять під час війни. Ukraïner. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrainer.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/> (дата звернення 15.09.2023).
34. Ар'є П. Баба Прися та інші герої. Брустури: Дискурсус 2015. 275 с. (дата звернення 15.04.2023).
35. Байрактарщина – енциклопедія драматика. [Електронний ресурс]. URL: <https://drama.kropyva.ch/%D0%91%D0%B0%D0%B9%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B0> (дата звернення 23.10.2023).
36. Барт Р. Міфології : Академічний проект, Серія: Філософські технології. С. 351. (дата звернення: 10.09.2022).

- 37.Бібліотека української драматургії. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/> (дата звернення 12.07.2023).
- 38.Глівенко С.В. Мотиваційні особливості представників бізнес-еліти в контексті вивчення теорії поколінь // Вісник Сумського державного університету. Серія Економіка, 2013. №4. С. 140-145. (дата звернення 25.10.2023).
- 39.Горбенко, Наталія. ПОСТПРАВДА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ПОЛІТИКИ. Збірник наукових праць ЛОГОС, 2021. (дата звернення 17.02.2023).
- 40.Гордієнко Т. Постправда як тренд: Ukrainian style. ms.detector.media. [Електронний ресурс]. URL: <https://ms.detector.media/profstandarti/post/19964/2017-11-06-postpravda-yak-trend-ukrainian-style/>. (дата звернення 12.11.2022).
- 41.Євген Ланюк. Постправда і постлюди. Zbruch. [Електронний ресурс]. URL: <https://zbruc.eu/node/64267>. (дата звернення 10.11.2022).
- 42.Єрмолаєва В., Нікішенко Ю. Явище “шароварщини”: пошук дефініції. Магістеріум. Вип. 68, Культурологія. НаУКМА, с. 27-31. (дата звернення 25.10.2023).
- 43.Кіборг з Тернопільщини зіграв в міжнародній виставі “H-Effect” про війну в Україні. Тернополяни – Головні Новини Міста Тернополя Та Тернопільської Облaсті. Незалежний Інформаційний Ресурс Тернополяни. [Електронний ресурс]. URL: <https://ternopoliany.te.ua/zhittya/51919-kiborh-z-ternopilshchynu-zihrav-v-mizhnarodnii-vystavi-heffect-pro-viinu-v-ukraini#> (дата звернення 02.06.2023).
- 44.Конкурс сучасної драматургії “Липневий мед. 2023.” UKRDRAMAHUB. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/news/konkurs-suchasnoyi-dramaturhiyi-lipnevyy-med-2023> (дата звернення 19.07.2023).
- 45.Лонгліст V Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «ГРА»-2023. [Електронний ресурс]. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/longlist-v->

- vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra-2023/ (дата звернення 16.11.2023).
46. Львівський театр віддав своє приміщення для волонтерів. [Електронний ресурс]. URL: https://tvoemisto.tv/news/lvivskyy_teatr_viddav_svoie_prymishchennya_dlya_volonteriv_128764.html (дата звернення 15.09.2023).
47. Магус А. Завітайте “на чайочок” до звірят. ZBRUC. [Електронний ресурс]. URL: <https://zbruc.eu/node/78305> (дата звернення 21.02.2023).
48. Макогон Х. Хто такі інфоцигани і як вони наживаються на нас: Корисна інформація для тих, хто хоче зберегти свої гроші. Depo.ua. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.depo.ua/ukr/life/khto-taki-infotsigani-i-yak-voni-nazhivayutsya-na-nas-korisna-informatsiya-dlya-tikh-khto-khoche-zberegti-svoi-groshi-202109231366695> (дата звернення 20.09.2022).
49. Міжнародний театральний фестиваль “Золотий лев-2023”. 5-10 жовтня 2023. [Електронний ресурс]. URL: <https://golden-lion.com.ua/programa-festivalyu-zolotiy-lev/> (дата звернення 20.11.2023).
50. Накрийко С. Психологічний стан як слово року. Що таке пермакриза? The Village. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.village.com.ua/village/knowledge/questions/332907-permakriza-explainer-2022> (дата звернення 17.12.2022).
51. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006, 640. (дата звернення 01.02.2023).
52. Павло Колотвін. “Пермакриза” та одеський інформаційний простір: річний огляд протистояння та виживання. Інститут масової інформації. [Електронний ресурс]. URL: <https://imi.org.ua/blogs/permakryza-ta-odeskyj-informatsijnyj-prostir-richnyj-oglyad-protystoyannya-ta-vyzhyvannya-i50454> (дата звернення 16.12.2022).
53. ПЕРШИЙ ЗАХІДНИЙ. Ірина Артим‘як, Ірина Ципіна про те, як працює Перший театр у час війни. – YouTube. [Електронний ресурс]. URL:

- <https://www.youtube.com/watch?v=Z64oIO3YuS4> (дата звернення 05.10.2023).
- 54.Перший Західний. Уляна Мороз, Яна Титаренко про прем'єру вистави «Шмата. Одного разу у бомбосховищі». – YouTube. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GAXEAxskaOw> (дата звернення 28.10.2023).
- 55.Підсумки IV Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА». [Електронний ресурс]. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/pidsumki-iv-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> (дата звернення 28.07.2023).
- 56.Постіронія. hmn.wiki. [Електронний ресурс]. URL: <https://hmn.wiki/uk/Post-ironic> (дата звернення 02.11.2023).
- 57.Постправда / Автор: Лі Макінтайр., Видавництво: ArtHuss, Серія: MIT Press, Сторінок: 208., (інформація на с. 24) (дата звернення: 11.09.2022).
- 58.Пошук п'єс | UKRDRAMAHUB. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/search-plays> (дата звернення 10.11.2023).
- 59.Революції в комунікації: історія ЗМІ від Гутенберга до цифрової ери / Автор: Б. Коварик, Видавництво: Bloomsbury Academic. Сторінок 453. (інформація на с.48). (дата звернення 17.11.2022).
- 60.Сазонов Є. Феномен «Жовтої преси»./ Є.Сазонов // Науково-культурологічний журнал. – 23.05.2005. – № 7 (109). (дата звернення 17.11.2022).
- 61.Самчук З. Постправда як інструмент політичного наративу епохи постмодерну. Політичні дослідження/Political Studies: Український науковий журнал, 2023, 1 (5): 163-177. (дата звернення 15.01.2023).
- 62.Сенишин О. У Львові показали перформанс «Боженька» про Путіна. Zaxid.net. [Електронний ресурс]. URL: https://zaxid.net/u_lvovi_pokazali_performans_bozhenka_pro_putina_n14169 15 (дата звернення 21.02.2023).

63. Слабінська Ю. "Летіли двері, цегла, шматки людей". Рік авіаудару по драмтеатру в Маріуполі: офіційні дані слідства та спогади. Суспільне | Новини. [Електронний ресурс]. URL: <https://susplne.media/416445-letili-dveri-cegla-smatki-ludej-rik-aviaudaru-po-dramteatru-v-mariupoli-oficijni-dani-slidstva-ta-spogadi/> (дата звернення 12.10.2023).
64. Слободянюк А. В., Андрущенко Н. О. Психологія управління та конфліктологія. 2010. (дата звернення 20.02.2023).
65. Театр 360 градусів – онлайн-вистави доступні для кожного. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.theatre360.com.ua/> (дата звернення 30.05.2023).
66. Театр драматургів / Спільнокошт. BiggggIdea. [Електронний ресурс]. URL: <https://biggggidea.com/project/teatr-dramaturgiv/> (дата звернення 17.07.2023).
67. Телеканал D1. Вистава "ІХ ТАМ НЄТ" від Луганського театру. 18.10.2023. – YouTube. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o3xGvtVKKLI> (дата звернення 05.11.2023).
68. Фердинан де Сосюр. Курс загальної лінгвістики : Київ: Основ, 1998. С. 324. (дата звернення: 12.09.2022).
69. Фестиваль-Премія ГРА. Н-EFFECT постдокументальна вистава, 2021. Facebook. [Електронний ресурс]. URL: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1565891783774354 (дата звернення: 07.12.2023).
70. Червінська К. У Львові завершився театральний фестиваль «Кіт Гаватовича» – ZAXID.NET. [Електронний ресурс]. URL: https://zaxid.net/u_lvovi_zavershivsvya_teatralniy_festival__kit_avatovicha_n1465404 (дата звернення 15.01.2023).
71. Яцула М. ТРАНСГЕНЕРАЦІЙНА ТРАВМА ГОЛОДОМОРУ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ХАРЧОВУ ПОВЕДІНКУ / Вісник Львівського університету. Серія психологічні науки. 2023. Випуск 15, 12 с. (дата звернення 22.12.2022).