

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»

Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра філософії та культурного менеджменту

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему:
«Страх як соціокультурний феномен в театрі»

Виконала студентка 6 курсу, групи ЗМК-61
Спеціальності Культурологія
Зеленська Яніна Василівна

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №6

Засідання кафедри філософії

та культурного менеджменту

від 15 листопада 2022 р.

Завідувачка кафедри:

доц. Петрушкевич М.С.

Керівник: **Карповець Максим Вячеславович,**

канд. філос. наук, доцент

Рецензент: **Русаков Сергій Сергійович,**

канд. філос. наук, доцент

Острог - 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТРАХ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН	8
1.1 Визначення страху та його види	8
1.2 Культурні функції страху	14
1.3 Страх і соціальна поведінка	19
1.4 Соціальна роль мистецтва, як джерела страхів	25
РОЗДІЛ 2. ПРОЯВИ СТРАХУ В ТЕАТРІ	29
2.1. Страх як чинник театрального (драматургічного) конфлікту.....	29
2.2. Історичні травми та «страшні» теми українського театру	51
2.2.1. Цензура і її наслідки для українського театру	53
2.2.2. Голодомор	59
2.3. Театральні спільноти України в динаміці війни	67
2.4. Митець і почуття глядачів	73
ВИСНОВКИ	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	81

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження «Страх як соціокультурний феномен у театрі» було розпочато у 2020 році, коли війна в Україні вже тривала 7 років і українське суспільство набуло певних страхів порівняно з попереднім мирним періодом, а деякі навпаки пододало. З 24 лютого громадяни України споглядають і безпосередньо беруть участь у подіях, які гартують і знищують водночас. Страху, які пізнали за роки війни, не можна порівняти зі звичайними страхами громадян багатьох європейської країни (окрім тих, які мали досвід війни). Актуальність цієї теми набуває особливої сили з кожним днем, тому що українцям треба навчитись долати і трансформувати страх, тривожність у більш конструктивний досвід, який посилить українську ідентичність.

Важливо розуміти, що попередній травматичний досвід українського народу не був якісно і свідомо опрацьований, тому ці травми впливали сторіччями, не даючи розірвати це коло страху, на якому раз за разом українці потрапляли в нові ситуації знищення і приниження: війни, численні переселення, Голодомор, цілеспрямоване знищення історії і культури. Усе це з боку Росії – найближчого сусіда з нав'язаною роллю старшого брата. Зважаючи на це «проговорення» проблеми через всі форми мистецтва є способом прийняття страху й водночас трансформування його в новий культурний продукт. Картини, вірші, п'єси, фільми, вистави – все це дає право відчувати адекватні ситуації почуття, відповідні до такого досвіду. Навпаки, замовчування і знецінення, як це відбулося з колективною травмою Голодомору, навіть табування цієї теми в суспільному дискурсі, є шляхом поглиблення травми [27].

Прояви цих явищ ми будемо розшукувати безпосередньо у світовому та українському театрі. Оскільки мистецтво – це форма відображення дійсності, а театр є синкретичним поєднанням усіх його видів, то таке

дослідження дає багатий матеріал. Надзвичайно цікавим є швидкий розвиток українського театру за останнє десятиріччя, особливо його перетворення з колоніального на самостійний. Цей процес ще не завершений, але вже невідворотній.

Аналіз наукової розробки проблеми

Страх є предметом вивчення в європейському досвіді ще з часів Давньої Греції. Платон, Епікур, Лукрецій, Діаген звертались до проблеми страху. Вони намагались класифікувати різні типи страху й виокремили найбільш поширений, як-от страх смерті. Аристотель у своїй роботі «Поетика» розкриває природу катарсису через будову трагедії на переході від щасті до нещастя і безпосередньої присутності жаху в сюжеті.

Вже у добу Середньовіччя проблема страху вийшла на перший план, адже була пов'язана з християнським розумінням гріха та наслідків порушення заповідей Божих. Такі події як чума, голод, висока дитяча смертність, проблема слабкої логістики посилили середньовічні страхи перед невідомим. Так Августина Аврелій, пропонує розуміння страхів, як страху гріха і страху перед Богом. Ці страхи і індивідуальні, і колективні, бо церковна доктрина єдина для всіх у ті часи. Кожна людина знає, що її очікує Страшний суд і там вона буде одна відповідати за свої гріхи, при цьому це знання і віра є колективними, єдиними для спільноти.

Філософи Нового часу співвідносять страх і знання. Цікаві дослідження Томаса Гоббса, який під терміном страху бачить передбачення майбутнього зла, яке допомагає не тільки бігти від небезпеки, а і передбачити її, активувати дії.

Розвиток розуміння соціальних страхів знаходимо і у Канта і у Гегеля. На розумінні страху колективного Макіавеллі будував свої жорстокі теорії управління народом. Вже у пізньомодерний час дещо змінюється культурне

розуміння страху, що пов'язано з індустріалізацією та технологічним прогресом.

Шопенгауер актуалізує питання ірраціональності страху, зрівнюючи страх смерті і волю до життя. Ці ідеї підхоплює Зигмунд Фройд, розділяючи реальні та невротичні тривоги.

Цікаві дослідження психологів Ізарда Керолла та Ірвіна Ялома. Взагалі ХХ сторіччя дає найцікавіші нові осмислення феномену страху як соціокультурного феномену. Великий вклад в дослідження теми страху зробили Антон Кемпінські, а також Пиритим Сорокін.

Дослідження перформативної природи соціальної реальності М. Карповця дає можливість аналізу перетворення страхів від індивідуальних на колективні, подальшої фіксації і трансформації такої інформації мистецтвом.

Що стосується театру, то швидка зміна театральних шкіл дає осмислення цьому питанню саме через розуміння кожної. Л. Курбас, К. Станіславський, П. Брук, Б. Брехт, Є. Гротовський, Х.-Т. Леман. Неодноразово звертаються до страху, підіймаючи екзистенційні, соціальні та політичні виміри цього феномену.

Українське театральне сьогодення дає нам такий перелік авторів Я. Партола, І. Чужинова, О. Апчел, Н. Ворожбит, В. Склярова, Р. Саркісян, Д. Гумений, які є потужними агентами змін українського театру. Вони впроваджують реформаторські ідеї, які виводять українській театр з зони суто розважального, а це означає зокрема готовність працювати з найстрашнішими суспільними і особистими темами.

Окремої праці з вивчення проявів страху театрі не знайдено, тому це окреме дослідження, цінність якого в поєднанні знань різних галузей науки і аналіз ситуації в конкретному виді мистецтва.

Метою цього дослідження є вивчення особливостей прояву страху в театрі минулих часів і сьогодення, зважаючи на соціокультурні, політичні та естетичні зміни.

Заявлена мета потребує вирішення наступних **завдань**:

- проаналізувати страх, як соціальне явище
- проаналізувати страх, як культурний феномен
- віднайти і проаналізувати різні прояви страху глядачів в театрі
- дослідити, як митець працює з темою страху
- дослідити маніпулятивні використання страхів в виставах
- дослідити техніки режисерської і акторської роботи зі «страшним»
- окреслити тему відповідальності митця в роботі зі страхом, враховуючи соціальні особливості глядачів.

Об'єктом дослідження є театр в його історико-культурній перспективі.

Предметом дослідження є культурні формовияви страху в історичній генезі театру.

Методологія роботи носить комплексний характер з використанням мистецтвознавчих і культурологічних підходів, що включає елементи таких загальнонаукових методів як теоретичний і емпіричний: порівняння, абстрагування, аналіз і синтез, соціокультурний, термінологічний, типологія, моделювання, гіпотеза і аксіоматичний методи.

Серед спеціальних **методів**, які використані в цьому дослідженні варто вказати:

- філософсько-культурологічний метод, за допомогою якого страх розглядається як багатфакторне явище;

- методи аналізу і узагальнення, для розуміння ролі страху в театральному мистецтві;
- комплексного аналізу для використання даних суміжних галузей гуманітарних наук;
- соціологічно-театрознавчий, для створення інформаційної платформи під час розгляду предмету дослідження;
- експертна оцінка, щоб дослідити прояви і впливи феномену страху в театрі ;
- метод художнього аналізу;
- метод інтерв'ювання, який дозволяє вивчити «страх глядача» за допомогою аналізу поглядів на різні перформативні заходи людей, описуючи їх відчуття стосовно цього.

Практичне значення і практична апробація

Важливість і особливості цієї теми обговорювались під час дискусій освітнього-мистецького фестивалю «Курбас.Технології-2021» в контексті емоційного впливу на дітей в театрі під час модерації лекцій різних фахівців (грудень 2021р.). Апробація теми страхів і глибини занурення у створенні театального продукту для юнацтва проводилася під час лекції в Інституті Театру (Варшава, Польща) в рамках театального фестивалю «Фестиваль Корчака» (16 жовтня 2022р.) , а також в на ІХ науково-практичній конференції пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва під час доповіді «Емоційні гойдалки в театрі» (26 жовтня 2022), організатор Харківський державний університет мистецтв ім. Котляревського.

У всіх випадках мистецтвознавці, театрознавці і інші фахівці виявили зацікавленість темою і активно брали участь у обговореннях. Окрім того, результати дослідження можуть бути використані в курсах «Історія театру», «Історія культури», «Психологія театру», «Історія драми».

Структура роботи зумовлена змістовими особливостями дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини, які містять по чотири підрозділи, висновків, списку використаних джерел та літератури.

РОЗДІЛ 1. СТРАХ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Визначення страху та його види

Людина переживає страхи в самих різних ситуаціях, коли під загрозу поставлені його спокій і безпека [17, с. 265]. Страх – це емоція, пов’язання з очікуванням небезпеки, вона є водночас і психічним феноменом і культурним. Це пов’язано з особливостями розвитку різних народів, небезпек з якими зустрічаються люди в особливих історичних, природних умовах. Наприклад, хікікаморі – японські відлюдники, кількість яких сягає 20% загальної кількості молоді країни. Ці люди обмежують своє спілкування зі світом лише близькими людьми через страх соціуму. Така проблема існує в інших країнах, але лише у Японії вона сягає такої кількості через певні економічні умови розвитку країни і можливість батьків утримувати «хвору» дитину. Серед людей з низьким статком, така проблема зустрічається значно менше. Різні джерела і дослідження погоджуються в тому, що сучасні німці більше за все бояться війни, через відомий історичний досвід минулого сторіччя. Найсильніший французький страх – безробіття. Росіяни бояться власної держави у всіх її проявах, тому що її влада необмежена і некерована писаним законом. Українці до недавнього часу боялися розділення країни і хаосу її керування, зараз вони успішно виборюють свою цілісність і самоорганізуються для цього для виконання різних функцій. Яскраве проявлення цього – українське волонтерство. Таким чином, спільноти набувають колективні страхи через певні особливі обставини і так само колективно вчаться їх долати.

Страх є астенічною емоцією, такою що характеризується пасивністю. Керол Ізард включає її до складу 10 фундаментальних емоцій, серед яких цікавість, радість, здивування, гнів, горе, огида, відраза, страх, сором, вина.

Страх, як і інші емоції, може передаватися між людьми, таким чином набувати колективного характеру. Окремі страхи є навіть традиційними і приналежними окремим групам людей та спільнотам.

Страх – реальна частина нашого життя, що має біологічне коріння, спільне для людського і тваринного світу. Слово «страх» зустрічається у багатьох слов'янських мовах і має первинне значення «заціпеніння» і це почуття близьке до фізичного. Англійська етимологія слова «fear» говорить про лихо, або небезпеку, що очікує суб'єкт, і скоріше спирається не на власний стан, а на джерело. З споріднених слів з одним коренем знаходимо давньосаксонська «підстерігати», «знущатися», середньоголандська «боятися». Латинське «anxietatem» - мука, тривога, як емоція очікування небезпеки, чогось поганого [1, с. 579].

Тобто є суб'єкт, який очікує небезпеку і це можна аналізувати з різних позицій:

- тіло, яке проживає страх фізично
- розум, який сприймає і оцінює інформацію про небезпеку
- емоції, які виникають в наслідок ймовірної небезпеки
- джерела, явні і уявні, що несуть небезпеку

Аристотель у «Нікомаховій етиці» зазначає: «страх ми відчуваємо, очевидно, тому, що щось страшне загрожує нам, а це, взагалі кажучи, є зло. Саме тому страх визначають як очікування зла. Звичайно, ми страшимося всякого зла, наприклад безслав'я, бідності, хвороби, неприязні, смерті, але мужнім людина вважається не відносно всіх цих речей: адже іншого треба страшитися, і, якщо страшаться, скажімо, безслав'я, це чудово, а якщо ні -

ганебно, і, хто цього страшисться, той добрий і соромливий, а хто не страшисться - безсоромний.» [13, с. 117].

Найважливіша функція страху – охоронна, оскільки він необхідний будь-якій живій істоті, зокрема й людині у тому числі. Страх існує як форма збереження життя, здоров'я і спокій, життя здоров'я і забезпечення спокою. Він повинен попереджати про небезпеку заздалегідь і тримати її на максимальній відстані для збереження нормального функціонування. До цієї охоронної функції долучений рецепторний апарат людини, який саме і покликаний сповіщати про зміни, від безпечних до критичних. Зір, слух, сенсорика працюють на аналіз зміни зовнішнього і внутрішнього стану. Ці інструменти нам потрібні не тільки для дотримання безпеки, позаяк завдяки їм ми існуємо цілісно, в усьому спектрі процесів і почуттів. Освоєння чогось нового в процесі розвитку передбачає перетин кордону між відомими і невідомим, що вже є приводом для побоювань і страхів.

Подолання страхів, крок за кроком, від народження до останньої миті життя робить нас сміливими, спроможними ефективно долати перешкоди та виклики. Як позначає польський психіатр Антон Кемпінські: «Сигнал небезпеки збуджує установку "від" навколишнього світу, яка пов'язується, як уже згадувалося, із загальною мобілізацією організму для втечі чи боротьби, а суб'єктивно виявляється у переживаннях страху та ненависті.» [18, с. 125].

У своїй роботі «Екзистенційна психіатрія» він описує такі головні реакції на небезпеку як завмирання і втеча. Ці реакції єдині і для тваринного світу, і для людського, і найчастіше для індивідуального і групового. Хоча це не виключає індивідуальних окремих реакцій всередині групи. Він виділяє три установки «до», «від» і «над» ситуацією, це дає нам три умовних типу поведінки в складній ситуації завмирання, втеча і перетворення ситуації, керування нею відповідно. Тобто установка «над» це ситуація, коли страх підкорений і людина може собою керувати у ситуації небезпеки. З відомих

історичних прикладів – загибель Титаніка, де частина пасажирів залякла і навіть не намагалася рятуватися, частина панічно намагалася лишити корабель, навіть просто зістрибуючи у льодяну воду. Була й продуктивна частина пасажирів і персоналу, яка опанувала себе і до останнього намагалася керувати евакуаційними процесами і порятунком себе і ближніх.

Також дослідник додає, що «ситуації, що викликають встановлення страху, можна розділити на чотири групи: пов'язані з безпосередньою загрозою життю, із соціальною загрозою, з неможливістю здійснення власного вибору активності та з порушенням наявної структури взаємодії з навколишнім світом». Таким чином він виокремлює чотири основних види страху, за їх причиною народження:

- біологічний,
- соціальний,
- моральний,
- дезінтеграційний.

Біологічний страх може бути викликаний, як зовнішнім чинником, так і внутрішнім, який безпосередньо загрожує здоров'ю або життю в цілому. Нестача кисню, наприклад, ззовні, і знання про смертельну хворобу яка всередині. Сюди також можна віднести і сексуальні страхи.

Соціальні страхи пов'язані з необхідністю бути в колі інших людей, при цьому існування в ньому дає певні виклики, і самотність також несе сильні переживання. Яскравий приклад – публічний виступ, коли один протиставлений групі і від особливостей такого контакту може залежати доля людини (наприклад вступний іспит в театральний ВНЗ). Однак ті, хто подолали страх публічних виступів, можуть зробити це своєю професією, або частиною її, що допомагає рухатися кар'єрними сходами. Самотність – виключення з кола людей (Кемпінські називає соціальною смертю і дорівнює її значення до біологічної смерті). Дуже важливо при цьому, що образ

соціального світу може не відповідати реальності, а бути лише нашою проєкцією, і тоді соціальні страхи можуть не відповідати реальній небезпеці.

Людина не можемо не мати ставлення до іншої людини, чи групи в спілкуванні. Таке ставлення завжди є і воно або позитивне, або негативне. Несприйняття іншої людини, робить її «мертвою» в нашій уяві, як визначає Кемпінські. За таким ставленням саме і криється страх. У стосунках не може бути порожнечі, якщо вона виникає саме страхи її з великою вірогідністю заповняють першими.

Моральні страхи викликані самоаналізом своїх дій, внутрішніми установками, які виникли не самі по собі, а є результатом виховання, культурними традиціями, обміном інформації з зовнішнім світом. Це може бути страх порушити прийнятий порядок – неконтрольоване нецензурне висловлювання на людях, недоброчесний вчинок тощо, недостатність власних зусиль порівняно з іншим тощо.

Дезінтеграційні страхи пов'язані з порушенням існуючої інфраструктури зв'язків з навколишнім світом. Коли щось відбувається не за планом, це може викликати страх неможливості досягнути простих, чи складних цілей. Саме на таких невідповідностях будується сюжет, коли виникає конфлікт між очікуваним і тим що відбувається насправді. Почуття страху зароджується з самого дитинства і переслідує нас усе життя. Певні страхи перетворюються на досвід і оптимізують наші дії, з певними ми зустрічаємося з дорослішанням. Процес соціалізації пов'язаний з низкою викликів. Іноді малі діти дуже емоційно реагують на появу нових людей, адже це відбувається коли дитина перший раз усвідомлює, що світ більший ніж його родина і починає обережно приймати нових суб'єктів. Страх нових людей вже може бути пов'язаний з першим негативним досвідом, коли щось відбулось недобре. Наприклад, перше потрапляння у лікарню і неприємні болючі процедури дають дитині уявлення про «добрий і недобрих» людей: одні захищають, інші роблять боляче. Збільшення кількості нових людей у житті дитини з часом, тобто великий досвід знайомств, зменшує цей страх.

При цьому інстинктивно сильні прояви негативних почуттів матері, наприклад сльози, провокують дуже сильні почуття у дитини. Залежність від дорослого робить спільними переживання. Таке переживання можна порівняти зі страхом смерті, тому що інформації для аналізу у дитини замало, і досвіду власного ще нема.

Така передача страхів між людьми може бути пояснена перформативною природою соціальних стосунків. Людська мова і тілесність несуть інформацію не лише для розуму, але і для почуттів. Люди віддзеркалюють, впливають, змінюють один одного. Максим Карповець так це пояснює: «Справді, соціальна дія перформативна тому, що передбачає особливу презентацію чуттєвості й тілесності, яка активно перетворює соціальну реальність. Залучення і трансформація людської тілесності у перформативній дії обов'язково передбачає інтерсуб'єктивну взаємодію, тобто «зустріч» як мінімум двох тіл у соціальному хронотопі. Така умова є фундаментальною не тільки із точки зору соціальної дії, але й природи перформативу, що не може бути висловлений лише монологічно [25].

В процесі життєдіяльності природні страхи зменшуються, набуті в результаті соціалізації збільшуються. З'являється більше об'єктів впливу, які несуть різну інформацію, впливають з різною інтенсивністю. Повторюваність впливу дає можливість або опрацювання страху, або його підсилення в залежності від умов.

Таким чином, страх є соціокультурним феноменом, бо від того як людина сприймає соціальну дійсність навколо залежить, що саме викликає страхи і як вона їх долає. Соціалізація відбувається за певними культурними правилами і цінностями, властивими для окремої спільноти. У сучасному світі є речі зрозумілі і прийняті всім людством, однак їх не так багато, позаяк кожна спільнота має свої культурні особливості (виховання, освіта, мораль, мистецтво, уклад життя, світогляд).

Зважаючи на це, неможливо розглядати страх лише з точки зору психології, це також соціальне явище, тому що людина не існує окремо від суспільства. Кожна людина є частиною суспільства, конкретних спільнот, що існують у певних культурних правилах, тому її поведінка залежить і впливає водночас на інших членів.

1.2. Культурні функції страху

Долаючи страхи людина набуває певних навичок, що допомагають їй ефективно комунікувати у суспільстві, отримувати від такої комунікації необхідні результати. В. Гуляіхін та Н. Тельнова у своїй статті «Страх і його соціальні функції» так класифікують основні функції страху:

- мотиваційна,
- адаптивна,
- оцінювальна,
- сигнально-орієнтувальна,
- організаційна,
- соціалізувальна,
- мобілізаційна,
- прогностична,
- сенсоутворювальна.

Мотиваційна функція полягає у пошуку безпечного середовища для існування. Людина, яка прагне вижити в складному і різноманітному світі, не тільки схильна до різноманітної стимуляції, а й потребує такої різноманітності. Більш невизначені та різноманітні ситуації мотивують людину більшою мірою, ніж одноманітні та повторювані. Виникаючі в суспільстві складні незвичайні ситуації, породжують страх, що може виступати спонукальним мотивом соціальної дії. Нестача їжі чи води, провокує живу істоту розшукувати їх всіма способами. Загроза поневолення провокує народи вставати проти ворога, зазнавати жертви і прикладати зусилля до перемоги.

У рутинному житті людина, чи суспільство, передбачаючи небезпеку, вживає безпекові заходи для подолання страху ще до того, як рівень його загострення досягне критичного рівня. Це знаходить відображення в різних культурних проявах, наприклад, народні казки вчать правилам життя з

давними, в них відбиваються і головні страхи народу, і способи подолання. Чим страшніші казки, тим краще вони готують до випробувань дорослого життя.

Адаптивна функція страху передбачає більш обережну поведінку людини стосовно ситуацій пережитого небезпечного досвіду. Страх допомагає приборкати бажання і постає як спосіб навчання людини ефективнішій поведінці у суспільстві.

З одного боку це дає можливість виживати в будь-яких умовах, з іншого боку це може набувати форми «зайвої» адаптивності, та звикання до неприйнятних умов життя. Наслідки такого пристосування до умов можна розглядати на прикладі російського народу, де страх осудження, позбавлення необхідного, зокрема волі, протиставлення спільноті і навіть легітимізованого насилля призвели до того, що матері майже не роздумуючи відправляють своїх синів на війну в Україні. Страх закриває очі на усвідомлення майже неминучої смерті власної дитини, бо варіанти зводяться лише до того, де саме він помре, а не коли і що встигне зробити у житті. У більшості випадків навіть не ставиться питання, що син в мить першого влучного пострілу стає вбивцею людей, які не принесли йому жодної проблеми. Тобто роздуми про моральність вчинків вже давно подавлені.

Такі зміни у суспільстві пов'язані також з державною культурною політикою Росії. Останні 20 років майже весь культурний продукт, що створюється за державний кошт, направлений на популяризацію імперського мислення, войовничих настроїв («можем повторить»), знецінення інших народів. Релігія і уряд переплетені, ЗМІ контрольовані, митці і активні громадяни, що висловлюються проти такої політики зазнають утисків.

З позитивного боку, коли нація не зазнає такого впливу, зберігається баланс розвитку сучасного суспільства, адаптивна функція, дає можливість

лишати розум холодним в знайомій стресовій ситуації і шукати порятунку, замість паніки.

Оцінювальна функція страху полягає в оцінці масштабів, характеру небезпеки та рівня захищеності від них. Страх має ситуативний характер. Люди усвідомлюють свої емоції на відміну від тварин, навіть якщо вони є вродженими. Усвідомлення ж, явно чи неявно, пов'язане з оцінкою причин, що викликали певні переживання, та самих цих переживань. Найважливіша особливість почуттів полягає в їхній здатності до узагальнення та комунікації, завдяки чому емоційний досвід людини збагачується і розширюється в процесі співчуття іншим людям.

Одне з популярних питань, яке ставить собі людина перед початком якоїсь дії з невідомим результатом, «Що станеться якщо я це зроблю?».

Наприклад, «Що станеться, якщо я скажу начальнику, що бажаю більше грошей за свою роботу?» В результаті адекватної оцінки людина доходить висновку, що максимальна небезпека – лише відмова.

Сигнально-орієнтувальна функція страху пов'язана з прагненням людини самозбереження, має біологічну природу, але наповнена соціальним змістом. Страх постає як система сигналів, за допомогою якої суб'єкт дізнається важливість того, що відбувається. Страхи, породжуючи певне ставлення до світу, виступають як суб'єктивні сигнали, що орієнтують індивіда, і регулюють його активну діяльність шляхом відображення у свідомості людини значення зовнішніх і внутрішніх ситуацій. Страхи попереджають про небезпеку, допомагаючи людині орієнтуватися у соціальному середовищі, а суспільству – вижити. Сильний страх звільняє потужну енергію в тілі, яка дає ресурс для порятунку.

Організаційна, функція соціального страху найвиразніше проявлена в діях влади до народу. Історія суспільства знає багато прикладів залякування для боротьби з тими, чия активна діяльність дезорганізує соціальну систему.

За допомогою різних жахливих засобів владні структури, обмежують спонтанну активність людей, змушують їх слухатися. Репресивна політика суспільства підтримує спільноти у стані впорядкованої несвободи. Слід зазначити, що послух зі страху можуть вносити в соціальне життя дезорганізацію, оскільки пов'язані з глибинними особливостями людської психіки. Неможливо керувати людиною, паралізованою страхом, оскільки її дії можуть бути не адекватними ситуації, а отже - деструктивними.

Соціалізувальна функція страху проявляється насамперед у трансляції необхідних для суспільства моделей поведінки. Виховний процес здійснюється за допомогою страху перед покаранням. За допомогою страху відбувається тиск соціально неприйнятних якостей людини та формування подібних соціально необхідних рис, які полегшують взаєморозуміння та спільну діяльність людей у суспільстві. Крім того, навіть передчуття страху часто стає імпульсом для зміцнення впевненості в собі та спонукає індивіда до самовдосконалення з метою зниження власної вразливості.

Мобілізаційна функція проявляється у здібності людини під впливом страху сконцентрувати всі свої фізичні та духовні сили на досягненні мети, на вирішенні проблеми. Страх ініціює та активізує свідомість на пошук адекватних способів його компенсації.

Яскравий приклад це сполох, або набатний дзвін, що використовувався для сповіщення по небезпеку – пожежу, напад ворога. Всім відомий і зрозумілий звук лунає селищем і мобілізує народ на потрібні дії. У сполоха спеціальний тембр, відмінний від церковних дзвонів, однак іноді і вони використовувалися за такою потребою. На сьогодні в невеличкий селищах ще зберігаються замітники сполоха «клепала», виготовлені з рейки, або газового балону, та снаряджені «калаталом», спеціальною металевою деталлю, що вибиває гучний звук. Набатний дзвін, як символ, часто використовується митцями для позначення відповідних подій.

Прогностична функція страху. Реакцією на будь-яку зміну, яка завжди несе з собою щось несподіване та невизначене, є настороженість та страх. Прогностична функція, яка виявляється у численних попередженнях, відображає як страх перед майбутнім, так і спробу передбачити негативні наслідки людської діяльності. Сучасний світ, намагаючись прояснити образ майбутнього, передбачити негативні процеси, орієнтований на майбутнє більше, ніж традиційні та архаїчні суспільства. Крім того, страх має властивість превентивності: реальної небезпеки ще немає, але у людини виникають побоювання щодо неї.

Сенсоутворювальна функція страху пов'язана з виявленням новоутворень у структурі соціального суб'єкта. Вони закріплюються у вигляді властивостей, рис особистості або якихось узагальнень (нових смислів, знань, значень), які, формуючись, призводять до згладжування нестійкості та переходу суб'єкта у відносно стійкий стан. Страху, зазнані людиною в процесі соціальної взаємодії, перетворюються на деякі соціальні структури (соціальний страх) і переносяться на громадськість, а потім за допомогою ЗМІ, політичних способів впливу на свідомість вони повертаються до людини, яка цим страхом заражається. Багаторазово випробуваний страх закріплює в структурі особистості нові властивості, які визначають зміну картини світу та переосмислення світогляду, а також сприяють новим сенсоутворенням.

1.3. Страх і соціальна поведінка

Страх є необхідною складовою в житті окремої людини і соціуму в цілому. Іноді він впливає, а іноді визначає ту чи іншу стратегію поведінки індивідуума або групи. Балансування між страхом і впевненістю супроводжує нас все життя. Оскільки сила таких почуттів може бути різною, це не завжди виглядає як явний переляк. Наприклад, група людей, що очікує зеленого світла на жвавому перехресті, не йде на червоний, бо це неминуче ушкодження, або смерть. Але рух в цьому натовпі на зелений знімає цю напругу і дає впевненість. Перебігати навіть порожню дорогу на червоний більшості людей тривожно, бо за рогом може бути джерело небезпеки, але людина його не бачить. Тоді страх з більшою виразністю проявлений в русі та міміці.

Рутинна збалансованість страху і впевненості у суспільстві дає відчуття комфорту. Водночас присутність постійного джерела страхів зміщує такий баланс. Так Україна зараз переживає постійну небезпеку, через ворожі дії Росії, і в громадянах є певна категоричність суджень, емоційна мобілізованість, емоційні зриви. Такий вплив країна відчуває з 24 лютого, і це не окремі події, це постійний тиск щоденними повітряними тривогами, новинами. Однак не можна сказати, що країна прийшла до катострафізму в судженнях. Через те, що початок війни відбувся ще у 2014 році, є певна натренованість почуттів, часто навіть ігнорування небезпеки. Суспільство навпаки проживає згуртованість здебільшого в протистоянні ворогу, який є головним джерелом страхів. Це чітко виражено у всіх сучасних культурних проявах. Як ніколи згуртоване інформаційне коло, навіть попри політичні розбіжності, головний інформаційний тренд – прагнення перемоги, безкомпромісність в цьому, виокремлення чіткого образу ворога, майже табуйована «неоднозначність».

Швеція, яка вже триста років не знає війн на своїй території, при прояві Росією посягань на острів Готланд, відчула сильне враження від

неочікуванності таких дій з боку вірогідного ворога. Реакція на таку подію – заявка на вступ в НАТО, в який раніше не збиралася вступати, бо тема нейтралітету була вже культурною ознакою цієї країни. Також Швеція прийняла низку заходів, щоб надати Україні можливу військову техніку. У певний момент на лайтбордах країни засвітилися запрошення для молоді в шведську армію. Це нетипові для цієї країни дії, яких вона дотримується, щоб повернути емоційний баланс спільноті. Це рішення влади підтримані суспільством без зайвої пропаганди. Можна сказати, що громадяни цієї країни через зміщення балансу у комфортному безпечному житті відчують необхідність колективно захистити себе, свою, родину, звичний порядок речей у суспільстві.

Соціалізація особистості зумовлена тим, що вона обов'язково потрапляє в стосунки з іншими людьми, спочатку навчається приймає від батьків правила поведінки, звички. В цей період певна частина знань про світ потрапляє до неї через казки, пісні і ігри в які грає родина. Ці твори передбачають в свої будові певний драматургічний конфлікт, який треба вирішити героєві в сюжеті, або дитині в грі. Це перші зустрічі з маленькими страхами. У цьому віці вводяться перші заборони «не можна», коли дорослий додає пояснення, що буде не так, якщо не будеш слухатися – впадеш, розіб'єш, обпечешся, загубишся тощо. І відбуваються перші падіння і опіки, які закріплюють знання про небезпеку, прив'язують страхи до конкретних об'єктів.

Далі дитина потрапляє в соціальне виховання, садочок, школу, де значно збільшується кількість людей в прямому контакті і інформації про співіснування. З'являються нові джерела інформації.

У дорослому житті все більше набувають значення соціальні страхи, які Джозеф Вольпе класифікує наступним чином:

- страх критики;

- страх бути відкинутим;
- страх виявитися в центрі уваги;
- страх здатися неповноцінним;
- страх начальства;
- страх нових ситуацій;
- страх висувати претензії;
- страх не зуміти відмовити у вимозі;
- страх сказати “ні” [5, с. 56].

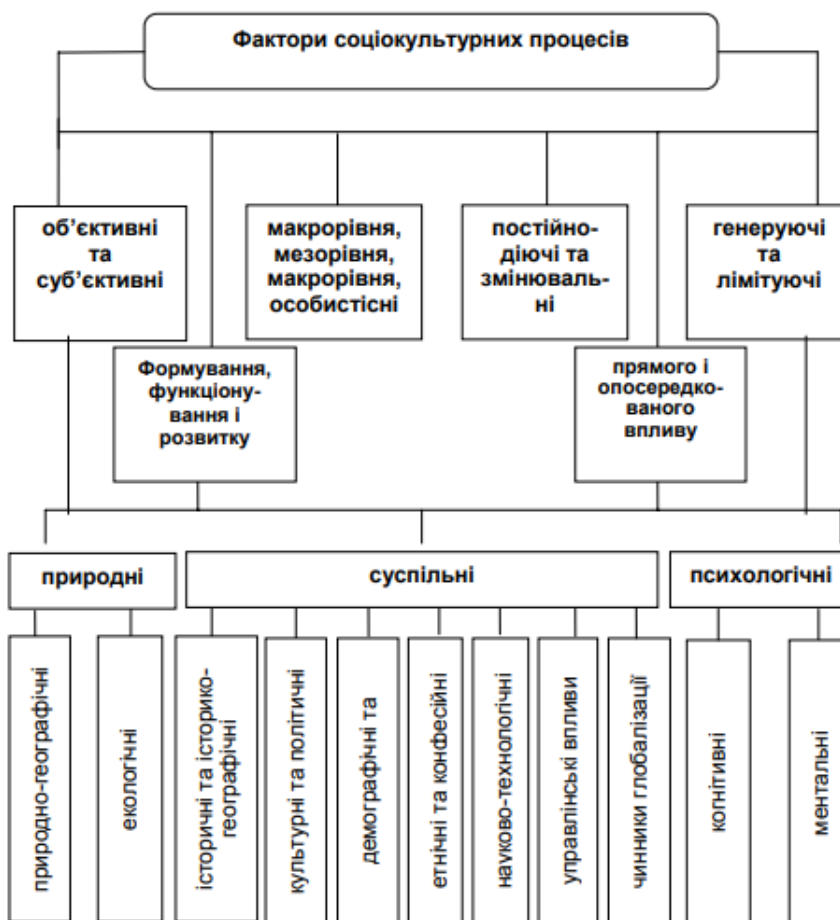
Не останню роль в цьому грає мистецтво. Воно може надавати певне відображення внутрішніх станів людини і допомагати опрацьовувати цей досвід. Асоціюючи себе з героєм, які проживає складну ситуацію в романі, фільмі, або виставі, людина сама проживає її. Це може грати і зворотній ефект – виступати тригером, провокувати ірраціональний страх, коли нема реальної загрози, і тут ми перший раз зустрічаємося з відповідальністю митця, який повинен чітко усвідомлювати з якою аудиторією, якими засобами він працює. В цій роботі будуть наведені приклади вистав і художні способи, які є ефективними, або шкідливими для глядача.

Дослідження соціокультурної динаміки розвитку суспільства в різні часи описує Пиритим Сорокін в своїй праці «Соціокультурна динаміка и еволюціонізм». Він приділяє увагу нелінійності соціокультурного розвитку суспільства, як раніше до ХХ сторіччя стверджували дослідники.

Автор це пояснює тим, що «для лінійності необхідне проходження однакових стадій розвитку різними суспільствами і безперервних рух в вакуумі, без впливу зовнішніх факторів» [3, 102]. Такі постійні фактори розвитку суспільства, як географічний, біологічний та психологічний, зустрічаються з соціальними і культурними факторами і саме це призводить до суттєвих змін. У цілому це створює певну циклічність і повторюванність, що і порушує лінійність. Він каже: «Ретельні дослідження зміни кількості самогубств і злочинів, економічних коливань, воєн і революцій, зміни

політичних режимів, стилів в образотворчому мистецтві або динаміки великих культурних і соціальних систем з надійністю підтверджують здогад про те, що основні фактори цих змін знаходяться в самих соціокультурних явищах і тих соціокультурних умовах, у яких вони відбуваються та функціонують» [3, с. 104].

Цікаво, що автор відмічає, повернення наукової думку до здобутків Давньої Греції, де Платон, Аристотель та інші описали головні риси розвитку суспільства.



Н.М. Маслова в своїй статті «Фактори формування функціонування і розвитку територіальних соціокультурних систем» пропонує таку класифікацію факторів соціокультурних процесів [9, с. 77].

Для цього дослідження особливо цікавий опис факторів соціально-культурних процесів, що враховує структуру суспільства. Авторка пише: «За рівнем впливу на соціокультурні процеси слід виділяти фактори

макро-, мезо- мікрорівнів та фактори впливу на особистість. Потужним фактором макрорівня виступає глобалізація, вплив якої на соціокультурні процеси виявляється в поступовому зближенні культур, соціальної поведінки населення, зміні економічних пріоритетів тощо. Цей фактор підсилюється впливом НТР, досягнення якої швидко поширюються світом. Технологізація та інформатизація суспільства відбивається й на соціокультурних рисах населення, оскільки призводить до зміни в структурі зайнятості населення, соціальному складі та, навіть, мисленні сучасної людини. В той же час на мезо- та мікрорівні зростає вплив регіональних факторів, що проявляється у відродженні національних традицій, збереженні культурної спадщини регіонів, зростанні етнічної самосвідомості населення тощо» [9, с. 79].

Очевидний зв'язок і взаємозалежність культурних і політичних факторів з етнічними, конфесійними та соціальними чинниками. Тож передаючи знання від покоління до покоління, існуючи в спільноті, приймаючи здобутки розвитку цієї спільноти, вірування і правила життя, і, врешті решт, споживаючи культурні продукти спільноти, ми разом з цим наслідуємо і сприймаємо страхи. І ще в наслідок глобалізації суспільства ми сприймаємо і страхи інших спільнот. Розповсюдження інформації мережею інтернет робить таку передачу інформації умовно миттєвою. Одиниця інформації, що відкрито з'являється в якійсь окремій країні потенційно в цю саму мить доступна будь-якій людині і будь-якій частині світу. Обмеження в її популяризації можуть бути лише в популярності каналу, або цікавості такої інформації. При цьому страхами люди діляться з більшою швидкістю ніж, наприклад, новинами культури.

Мистецтво, є формою суспільної свідомості, або специфічним родом знання про світ і людину. Сучасна естетика визначає мистецтво як особливий спосіб освоєння та відтворення дійсності у конкретно-чуттєвих образах відповідно до естетичного ідеалу. Все це говорить про важливість мистецтва в цих процесах. Повертаючись до теми страху, можемо говорити, що воно

працює з ним на безпосередньо. Конфлікти, закладені в літературному сюжеті, або відбиті в картині, або винесені на сцену, чи на екран, покликані відтворити великий спектр страхів і способи їх подолання. Навіть, якщо митець не ставить собі за ціль подолання страху, а лише заявляє його, це вже перший крок до усвідомлення проблеми особистої, або суспільної.

1.4. Соціальна роль мистецтва, як джерела страхів

Можна позначити дві головних зони, з яких людина отримує знання про світ і його будову:

- власний досвід і родина
- суспільство, з яким людина вступає в подальшу комунікацію (соціальні і культурні інститути).

У процесі еволюційного розвитку родинне коло зменшується, а суспільне збільшується. І вже з ХХ сторіччя з в появою потужних ЗМІ суспільний вплив набуває визначного масштабу.

У первісному суспільстві головним джерелом первинної інформації був досвід індивідуума і його роду. Ми маємо на увазі декілька десятків людей, пов'язаних кровними зв'язками і безпосередньо знайомими один з одним. Міф – вичерпна форма знань, що відображує пам'ять спільноти.

В сучасному світі родина і довід людини мають велике значення, при цьому вплив суспільства відбувається набагато раніше і це проявлено через мистецтво в першу чергу. Ізраїльська компанія Tiny Love, яка виробляє іграшки для малюків, ще з початку 2000 років пропонує розвиваючі мультфільми для дітей від 3,5 місяців. Ця анімація є у вільному доступі в мережі YouTube. В українській старій традиції дитину такого віку ще навіть не можна було б показувати стороннім людям, тож такий освітній вплив ззовні був би неможливий, до появи відеопродукту для дітей. Театр пропонує мистецькі заходи для родин з дітей від народження. На афішах вік позначений «0+». Такі заходи передбачають перші кроки знайомства зі світом, спираються на чуттєві канал сприйняття, поки не містять звичного сюжету. Театр є мистецтвом синкретичним, тому і музика, і візуальні образи, і просторові рішення впливають на маленького глядача.

Разом з усією інформацією дитина отримує і страхи. Родина не тільки змінилася кількісно, тобто обмежена найближчими родичами, у кращому випадку трьох поколінь, змінилася також і спільність цінностей, які можуть

розділяти представники цих поколінь в межах однієї родини. Стосовно страхів, то представники однієї родини можуть мати зовсім різні страхи далекі один від одного емоційно і інтелектуально. Наприклад, в українському суспільстві значно змінився з поколіннями страх перед владою: наші діди через значні репресивні впливи мали причини її боятися; молодші покоління очолюють Майдани, коли необхідно нагадати владі про її обов'язки.

Суспільство та його джерела інформації, зокрема – ЗМІ, освіта, мистецтво та інші соціальні та культурні інститути, є джерелами низки страхів. Розростання такої інформації має планетарний масштаб. Такий обмін страхами може відбуватися тепер між континентами. Деякі страхи розростаються у спільноті аналогічно ефекту Метелика, що описав Едвард Лоренц у 1963 році. Співвідношення емоційної і інтелектуальної складової при передачі інформації, може вмикати у суспільстві неочікувані колективні страхи. Як, наприклад, всесвітнє очікування Кінця світу о 2012, лише тому що старий календар Майя закінчується. Науковці багато разів спростували можливість такої події і навіть сучасні майя зі скепсисом висловлювалися з цього приводу, але очікуванням була захоплена майже вся планета. І навіть в літературі і кінематографі з'явилася низка фільмів з цього приводу, що значно підігрівало суспільний страх.

Питирим Сорокін, майже 100 років тому, розглядаючи вплив газет, агітаційних листівок, пропагандистських звернень, плакатів, запальних промов, демонстративних вчинків чи маніфестацій, відмічає що вони не лише впливають на розум, але зачіпають почуття. Їхні гасла і заклики надають руху підсвідомим течіям почуттів, змушують їх робити певні вчинки - індивідуальні чи масові. Газета, наповнена довгими міркуваннями, хоч і вірними, що науково доводить якусь думку, буде поганою газетою. Ці міркування не зможуть вплинути так як "гаряча", "страшна", часом абсурдна стаття, що зачіпає гостро почуття людей. Науковій газетній статті більшість читачів не прочитає, довгого звернення – не дочитає, нудної мови не

дослухає; запальні ж промови та статті прослуховують і прочитають усі; вони відіб'ються в душі кожного, про них будуть говорити всі.

В нових медіа це можна порівняти з різницею впливу інтелектуального і дуже важливого лонгріду, довгого допису у соціальній мережі, і яскравого і влучного мему, розрахованого на більшу аудиторію.

Тривалість вистав у театрі за часи розвитку людства значно скоротилася, а насиченість яскравими сенсами збільшилася. Давньогрецький глядач проводив у театрі цілий день, переглядаючи одну трагедію, змішану в перервах з легкими сюжетами, сьгоднішній глядач може вдовольнитися показом вистави тривалістю до 1.5 години після робочого дня. Ще ставляться вистави на 2 акти, але це для обізнаного вишуканого глядача. При цьому доволі часто показ вистави супроводжується обговоренням з глядачем тем, що піднімалися у виставі. Наприклад, критичний театр, який піднімає критичні болючі теми суспільства часто передбачає таку розмову. Тут глядач на правах повноправного учасника висловлює свої думки, впливає на формування суспільної думки, проговорює свої страхи і думки про подолання таких ситуацій.

Всі ці знання активно використовуються в пропагандистській роботі і, нажаль, не завжди з добрими цілями. У Росії, наприклад, майже все мистецтво підтримане державою, служить її імперським пропагандистським цілям. Хоча саме по собі слово «пропаганда» не містить негативної конотації, це може бути пропаганда здорового образу життя, чи пропаганда ненасильницького спілкування, чи пропаганда критичного мислення. Прикладами театральних вистав на таку тематику останніх років в Україні є вистава Ніни Хіжної «Храм» в Театрі «Нефть» (Харків), вона підіймає питання ненасильницького спілкування в театрі, і вистава Рози Саркісян «Теорія великого фільтру», де підіймається тема толерантності в суспільстві, її меж і помилок в розумінні самого терміну толерантності.

Роль мистецтва в соціалізації страхів полягає в його спроможності впливати чуттєво-емоційні на переживання людини. Виразність прочитання

впливового тексту, візуальні образи, музика, спів все це звертається прямо до серця, збуджує емоції здебільшого. Театр об'єднує всі ці засоби і існує «тут і зараз», чим ще більше підсилений такий ефект. І досі популярна на наших теренах «школа Станіславського» взагалі оперує поняттям надзавдання, коли режисер і актори ставлять собі за ціль так вплинути на життя глядача, щоб він це переніс з театральної зали у реальне життя.

Таким чином, мистецтво є одним з головних інструментів передачі досвіду в суспільстві та страхів зокрема. Його ефективність забезпечена впливом і на розум і на почуття водночас, а також можливістю впливати на різні канали сприйняття інформації. Театр об'єднує в собі можливості всіх видів мистецтва (акторська майстерність, образотворче мистецтво, музика) і отже може впливати на всі канали сприйняття у реальному часі і безпосередній присутності. В якості головної рушійної сили театральної дії завжди є конфлікт, в основі якого всі види страхів, від страху невідповідності очікувані і реальності, до страху загибелі.

РОЗДІЛ 2. ПРОЯВИ СТРАХУ В ТЕАТРІ

2.1. Страх як чинник театрального (драматургічного) конфлікту

В класичному сюжеті герой протягом дії обов'язково змінюється. Наприклад, початку історії ми бачимо головного персонажа з певними рисами характеру, у певних обставинах життя, однак в результат низки подій, сюжет набирає оберти, герой вимушений долати кількісні перепони для порятунку. Це неодмінно впливає на нього змінює його характер, або його світогляд, або він приймає доленосне рішення, на яке в своєму початковому положенні ніколи б не наважився. Чим складніше сюжет, і чим страшніші випробування проходить герой, тим нам цікавіше.

Великий філософ античності Аристотель в своїй «Поетиці» пише: «Композиція кращої трагедії повинна бути не проста, а заплутана, і до того ще й має відтворювати жахливе і гідне співчуття, бо саме в цьому і полягає суть такого зображення. Отже, насамперед ясно, що не слід показувати на сцені переходу гідних людей від щастя до нещастя, бо це й не жахає і співчуття не викликає, а обурює, ні переходу людей негідних від нещастя до щастя, бо це менш за все трагічне – адже тут, нема нічого, що для цього потрібне: ні людяного, ні вартого жалю, ні жахливого. Не повинні також і зовсім погані люди із щастя впадати у нещастя – такий збіг подій може й викликав би почуття людяності, але не жалю і не жаху; бо співчуття можливе до безвинно нещасного, а жах - з приводу недолі нам подібного, - тим-то в такому випадкові місця ні жалю ні жахові не буде [12, с. 58].

У сьогоdnішньому театрі багато чого змінилося – спосіб оповідання, жанри, стосунки глядача з головними героями. Незмінний той факт, що «глядач приходять в театр зранитися», як каже Наталка Ворожбит, відчуті сильні емоції тут і зараз, серед яких і досліджуваний нами страх. Як було з'ясовано раніше, страх - це почуття, яке виникає при очікуванні небезпеки. «Небезпека, в загальному розумінні, це можливість виникнення обставин, за

яких матерія, поле, інформація або їхнє поєднання можуть таким чином вплинути на складну систему, що призведе до погіршення або неможливості її функціонування і розвитку» [7, с. 268].

Вищеописане поняття «небезпеки» перетинається з розумінням поняття «конфлікту», а саме: «Конфлікт – це зіткнення протилежно спрямованих, несумісних одна з одною тенденцій у свідомості окремо взятого індивіда, в міжособистісних взаємодіях або міжособистісних відносинах індивідів або груп людей, які пов'язані з гострими негативними емоціями та переживаннями. За суттю конфлікт означає суперечність, розбіжність, неузгодженість, боротьбу між думками, ідеями, потребами, інтересами, цінностями, бажаннями, позиціями людей» [10, с. 23].

Таким чином, очікування небезпеки, тобто страх, виникає саме тоді коли відбувається, чи насувається, конфлікт, тобто злам, сталої або звичної системи. А саме драматургічний конфлікт є основою будови драми.

Патріс Паві в «Словнику театру» пише: «Драматичний конфлікт виникає в результаті дії антагоністичних сил драми. Зіштовхуються між собою дві або більше дійові особи, погляди на світ або оцінки на одну й ту саму ситуацію. За класичною теорією драматичного театру, завдання театру полягає у репрезентації людської діяльності, показові розвитку криз, а також виникнення та розв'язання конфліктів... Конфлікт став специфічною ознакою театру» [28, с. 229]. Саме цим визначенням користується сьогодні кожен фахівець театру, який вивчає теорію драми або займається практичною театральною діяльністю. Тобто для цього дослідження зв'язок «страх та конфлікт» є ключовим і в аналіз п'єс чи вистав саме він є стартовою точкою.

Розглядаючи конфлікт як соціальне явище, можна побачити що він є невід'ємною частиною розвитку суспільства, індивіда, його взаємодії з соціумом. Театр бере найцікавіше і найзмістовніше з життя суспільства і виносить його на сцену. «Збільшувальне скло» сцени допомагає роздивитися

сутність життєвих процесів, або віднайти себе в побаченому, або сформувати відношення до нього.

Паві каже, що найтриваліше конфлікт визріває та виявляється в ході розвитку дії, стаючи кульмінаційною точкою. Це “метадрама” або драма, побудована з урахуванням конкретної і неконкретної мети та за логікою катастрофи. Проте конфлікт може виникнути і до початку п’єси: дія буде тільки аналітичною демонстрацією минулого (наприклад, П’єса «Цар Едип»). Коли дійова особа чекає на розв’язку, щоб довідатися про таємницю дії, то глядач бачить заздалегідь розкриття таємниці на сцені.

Таким чином, коли відбувається розвиток дії аж до кульмінації, глядач знаходиться в безперервному очікуванні найвищої точки вирішення цього конфлікту. Якщо дивитися на глядача весь цей час, тоді можна побачити певне напруження, яке наростає при цьому від сцени до сцени. Це і є страхом за героя, з яким себе асоціює глядач. Страх характеризується заціпенінням, завмиранням і для певних сюжетів, напружених, психологічних, трагічних, це заціпеніння і є проявом страху глядача за героя, або групу героїв. Особливе співчуття герою забезпечується такою характеристикою театру, як присутність тут і зараз, коли все відбувається безпосередньо при глядачеві і він приймає умовності сценічної дії – актор є замісником героя, сцена є замісником місця дії.

Сьогодні, у зв’язку зі зміненням поглядів на драматургію, позначають такі її форми як закрита і відкрита. Закрита передбачає сюжет, який замикається на героях, відкрита передбачає долучення глядача до співучасті у розвитку подій вистави.

Теорія драми пропонує нам розглядати такі види конфліктів, як: ідейний (конфлікт ідей, світоглядів і т.д.), соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний.

Інший погляд на конфлікт, це зовнішній і внутрішній фокус. При зовнішньому герой вступає в суперечку з зовнішнім світом, при внутрішньому фокус на його особистому процесі (наприклад, конфлікт між розумом і почуттями, боргом і совістю, бажанням і мораллю, свідомістю і підсвідомістю тощо).

Нагадаємо, що А. Кемпінські розділяв на чотири групи страхів: біологічний, суспільний, моральний, дезінтеграційний страх.

Біологічний страх викликаний ситуацією, що загрожує або збереженню власного життя, або збереженню життя виду, або і першого і другого. При загрозі ззовні для першого випадку типовою реакцією є бажання втечі або боротьби, для другого випадку характерною є альтруїстична поведінка.

Загроза зсередини організму, через захворювання, викликає стан страху без усвідомлення сутності небезпеки. При наростанні загрози наростає страх.

Соціальний страх є відбиттям порушень, які з'являються завдяки його зв'язкам із навколишнім середовищем, а негативні зміни цього зв'язку загрожують розривом зв'язків з соціумом, що приводить до відчуття небезпеки.

Моральний страх виникає при порушенні власних форм поведінки й норм, або неможливість здійснення свого вибору.

Дезінтеграційний страх з'являється в ситуації невизначеності, невпевненості, незахищеності, та неможливості контролювати ситуацію.

При аналізі драматургічного матеріалу актори і режисер знаходяться у пошуку мотивів героїв, їх рушійної сили, того що спонукає їх до дії. Кожна сцена може нести в собі нові виклики для героя, все ускладнюючи його шлях. Кожна сцена п'єси містить в собі свою малу кульмінацію, коли дія героя змінюється певною подією і з'являється нова дія. Все це складається в низку дій і подій, загальна напруга весь час збільшується і веде нас до кульмінації

всієї п'єси, де ситуація розривається певним чином і глядач бачить фінал історії.

Лев Виготський у «Психології мистецтва» пише: «Насолода художньою творчістю досягає свого кульмінаційного пункту, коли ми майже задихаємося від напруги, коли волосся стає дибки від страху, коли мимоволі ллються сльози співчуття і співчуття. Все це відчуття, яких ми уникаємо в житті та дивним чином шукаємо у мистецтві. Дія цих афектів, очевидно, зовсім інше, коли вони виходять з творів мистецтва, і ця естетична зміна дії афекту від болісного до насолоди є проблемою, вирішення якої може бути дано тільки за допомогою аналізу несвідомого душевного життя» [14, с. 97].

Зі свого боку, Аристотель так описує катарсис, якого ми дістаємося у фіналі: «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань» [12, с. 47]. Тож, проживаючи з героєм цю дію в повному обсязі страхів і щастя, і з усією щирістю глядач досягає катарсису.

Таким чином, людство потребує серйозної розмови про важливе в голос і разом, і театр відповідає на цей запит трагедіями. Аналогічно людство потребує разом знімати напруження від страхів і складнощів життя і тут йому приходиться на допомогу свято, комедія та інші колективні способи розваги. Чим далі розвивається суспільство, тим менша відстань між жанрами, тим частіше вони змішуються і набувають форму трагікомедії. Сьогодні один твір може бути побудований не просто на трагічному, а на страшному сюжеті, але мова твору може бути настільки яскраво сатирична і смішна, що глядач ніби одночасно перебуває у стані сильної емпатії до героїв, що переживають страшні випробування життя і водночас веселитися з курйозних поворотів, жартівливих фраз, абсурдних ситуацій.

В постдраматичному театрі можуть підійматися найгостріші теми суспільства і висміюватися водночас. Так у виставі Стаса Жирков «Отелло.

Фейсбук. Україна» (2019), де в одній зі сцен актори, граючи жінок в передпологовій залі, висміюють питання актуальної української політики. Такий тремтливий момент народження нового життя, який пов'язаний з безліччю надій і страхів водночас, змішаний з усіма карикатурними особливостями контексту, в якому ми весь час перебуваємо.

Аристотель про визначення обсягу трагедії, зазначає наступне: «достатні такі межі величини, в яких при послідовному розвиткові подій можуть з ймовірністю або неминучістю виникати переходи від нещастя до щастя або від щастя до нещастя»[12, с. 50].

Ці «гойдалки» за час розвитку людства прискорюються так само швидко, як і прогресує саме суспільство. Однак це не означає знищення відокремленої серйозної розмови і жартівливої, зміна в цих жанрах відповідає зміні епохи і положення самого глядача в цьому процесі. Поступове змінення позиції глядача з вимогливого споглядача на рівного співучасника вимагає більш відвертої форми спілкування – від обговорювання подій, що сталися з героєм, до безпосередньої участі в перформансі. Так, наприклад, софоклівський Едип нам лише розповідає про те, що з ним сталося, разом з нами переживає події свого життя, осмислює, жахається і робить висновки, але всі події відбуваються поза нашим поглядом.

Набагато пізніше Лопе де Вега у п'єсі «Фуенте Овехуна» пропонує глядачу гострий політичний сюжет народного супротиву свавіллю місцевої влади, підіймає питання безпеки жінки у суспільстві. Автор намагається знайти причини єдності народу і держави, тому конфлікт нереалістично вирішується волею державної влади. Подій, що відбуваються на очах у глядача, вже набагато більше, але глядач сприймається ще не на рівних з автором.

Шекспір пропонує глядачу складні конфлікти, в одній п'єсі на різних рівнях можна побачити декілька його ліній. Митець має великий вибір в тому

на чому акцентувати свою увагу. Скільки театрів буде братися за «Гамлета», стільки і ключових рішень буде для цієї п'єси. Моральний конфлікт, або екзистенційний конфлікт, героя майже завжди буде найважливішим, але іноді на поверхні буде опиняється політичний, або міжособистісний. Ця п'єса наповнена страхами з першого моменту, наприклад сцена зустрічі з померлим батьком.

Юрій Черняк у своїй статті «Аксіологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків особистості» так пояснює появу і розростання страхів Гамлета: «Відкриття істинного обличчя світу постає як серйозний виклик, на який Гамлет змушений і зобов'язаний реагувати. Поступово гамлетівські коментарі стосовно того, що він бачить (зрада, духовне розтління, ганебність звичаїв, втрата моральних чеснот), все більше інтеріоризуються» [34]. Вони, так би мовити, поширюють ауру зла і на постать самого героя, тож його індивідуальний життєвий сюжет набуває все більшої трагедійності. Спочатку вона оприявлюється в тексті п'єси як низка страшних передчуттів, що нагнітають метафізичний страх, потім – як вкрай неприваблива реальність життя у Датському королівстві, правитель якого зійшов на кровозмісне ложе, перетворивши його на «кубло розпусти». Вже перша сцена першої дії – розмова вартових, під час якої з'являється Привид, – сповнена моторошної тривоги й психологічної напруги. Емоційна напруга сягає свого апогею, коли дух покійного короля розкриває Гамлетові страшну тайну:

Так я вві сні від братньої руки
 Життя позбувсь, корони й королеви.
 Мене підтято в розквіті самому
 Гріхів моїх, без сповіді й причастя.
 Рахунків ще не встигши звести, мусив
 Я з тягарем всіх вад своїх іти
 Складати звіт за всі свої діла.
 Який це жах незмірний! [34]

У Гамлета виникає екзистенційний страх перед майбутнім, адже зумовлені гуманістичним світоглядом позитивні антропологеми (людина – вінець творіння, тіло – храм душі, у світі існує справедливість і гармонія, людське життя має сенс, любов є благом та ін.) зіштовхуються з повністю протилежною версією світогляду людської сутності:

Небесні сили! Земле! Що згадати
 Ще треба? Пекло? Тихше, тихше, серце!
 Напружтесь м'язи, не втрачайте сили,
 Тримайтеся.» [34]

Глядач вже допущений до глибоких складних переживань героя, Шекспір бачить його рівним і здатним сприймати такі складні сенси, хоча це ще не діалог театру з глядачем. Шекспір дуже високо підіймає планку і всі наступні драматурги намагаються її сягнути всі наступні сторіччя. Є певна різниця між тим, як грають сьогодні актори персонажів цієї п'єси і, як це робили актори минулого. Можна з впевненістю сказати, що в «Глобусі» більше уваги приділялося детективності сюжету і швидкості зміни подій. В сучасному театрі головна увага належить психологічним особливостям тексту, складному вибору героїв. До прикладу можна привести дві сучасних українських версії «Гамлета»: перша – постановка Олекси Кравчука у Львові в театрі «Люди і ляльки», друга – постановка Оксани Дмитрієвої у Харкові в Харківському державному театрі ляльок ім. Афанас'єва.

У львівській постановці режисер Олекса Кравчук разом з художницею Оксаною Россол створюють таке візуальне рішення – ляльки всі виглядають як зістарені, і навіть Офелія - це старенька дівчинка, тобто пропорції тіла і обличчя майже дитячі, а шкіра на них стара і в зморшках. Кольори чорний, білий, сірий. Вони жахають. В певну мить глядач розуміє, що це зістарення потрібне для того, щоб підкреслити, що це дуже давня історія і театр її вже безліч разів розповідав в різні часи і в різних країнах, але людство не змінюється і робить ті самі помилки, що і раніше. Режисер порушує традицію

театру ляльок, він ніби зневажає ляльку, адже актори використовують її як маску. Не як істоту, яку анімує людина, а як соціальну маску, яка прикриває справжню людину. Гамлет, якого грає Надія Крат, від початку не хоче використовувати свою маску, хоче звертатися до світу особисто, але світ навколо нього не хоче його сприймати без цього фільтру. Гамлет приймає такі правила гри, щоб дізнатися правду про смерть батька. Остання спроба Гамлета прибрати маску – це розмова з Гертрудою, але жінка наче сліпа і без маски не може вже існувати і спілкуватися. Лише мить вона дивиться в очі сину. Страх самотності, невизначеності, ненадійності світу навколо Гамлета жахає героя і глядача разом з ним. Тема соціальної маски і брехні стає локомотивною для всієї вистави [21].

В харківській постановці Оксани Дмитрієвої Гамлет навпаки не видається головним персонажем, ніби про нього і так все відомо, кожний інший персонаж стає головним у взаємодії з Гамлетом. Художниця театру Наталія Денисова створила трирівневий простір: на верхньому рівні існують образи вічності, на середньому сюжет на живому плані, у виконанні власне акторів, а на ляльковий план винесений сюжет з акторам [4].

Цікаво, що в обох постановках відносно Офелії звучить тема перетворення її на річ, цінну, ніби красиву, але річ. У львівській виставі вона опиняється у валізі Полонія, він її приносить і забирає з собою. У харківській виставі вона уособлює керамічну балерину, що крутиться на музичній шкатулці. Офелія опиняється на металевій бочці і крутиться на ній поки вона потрібна в сцені. Так режисерка транслює страшний образ поневоленої дівчини, яка навіть сама не розуміє, що саме з нею відбувається, адже таке існування речі для неї норма.

Починаючи з ХХ століття глядачі все більше долучені до участі у творі, стаючи повноцінними учасниками дійства. З іншого боку, театр все менше спирається на п'єсу, як готовий текст для постановки. Тексти майбутніх вистав народжуються різними способами, наприклад:

- народжуються в самих репетиціях в результаті театральної лабораторії на задану тематику,
- відштовхуються від вже відомого тексту, але головний зміст – це лише рефлексія на нього в поєднанні з сучасною ситуацією,
- використовує документальний текст.

Саме такі формовияви театру і позначають його сучасний розвиток.

З кінця XIX століття розвивається реалістичний напрямок в мистецтві. Цей поворот означений початком співпраці театру з психологами, яка не припиняється до сьогоднішнього дня.

Психологічним театром також прийнято називати такий метод існування, як запропонував МХАТ з К. Станіславським і В.Німеровичем-Данченко. Цей метод пропонує нам школу проживання, де головна увага приділяється життю людського духу. Але, в цей час розвивалося ще декілька визначних напрямків.

Особливе значення для України мають театральні дослідження і постановки Лесі Курбаса. Це справжній модерний театр, який підіймав непересічні питання, хоча при цьому не завжди був готовий до нового пролетарського глядача. При цьому «Молодий театр», а потім і «Березіль» готові були розмовляти з глядачем на теми планетарного масштабу. Наприклад, в першій сцені вистави «Джиммі Хіггінс», текст до якої створив сам Лесь Курбас, персонажами виступають країни Європи, які між собою з'ясовують політико-економічні стосунки, в результаті розпочинається I Світова війна на яку потрапляє Джиммі Хіггінс. Екзистенційні страхи є рушійною силою цього сюжету, бо людське життя важить так мало, або взагалі нічого в політичних подіях.

1 квітня 1920 року відбувається провальна, але видатна подія – Якоб Морено представляє публіці експериментальну психологічну постановку «На злобу дня». Хоча в ті часи це дасть поштовх лише психологічній науці і

розвитку такого напрямку як психодрама, але вже з 60 років Джонатан Фокс і Джо Салас почнуть свою роботу з плейбек-театром. Це такий особливий напрямок імпровізаційного театру, де глядачі розповідають історії, а актори їх прямо тут і зараз виконують. На сьогодні в Україні існує вже більше 30 таких колективів в різних містах. Цей напрямок має свою серйозну школу, яка вимагає певних годин практичної підготовки і екзамен, на тренінги приїздять фахівці з різних країн світу, які мають на це право отримане від Нью-Йоркської школи плейбек театрів. Особливо успішно цей вид театру працює з травматичними історіями, коли розповідач пережив особливий досвід і йому, умовно кажучи, нема з ким цим поділитися. Поштовх для розвитку цього виду театру відбувся у 60-х саме тому, що в суспільстві США з'явилася певна кількість людей з військовими історіями, які іншим членам суспільства були не зрозумілі.

Український розвиток плейбек-театру припадає на 2015 рік, коли невеличка кількість театрів почали чути на своїх перформансах не побутові і комічні історії, а історії війни та переселення. Протягом 2015-2017 року нові колективи з'явилися у Харкові, Дніпрі, Одесі, Львові, Києві. У Харкові був заснований театр «Живе дзеркало», який вже на четвертому місяці існування відправився у міста Донбасу, які були звільнені від окупантів. Глядач з вдячністю ділився своїми історіями і знаходив розуміння не тільки у акторів, але і серед інших глядачів. Також цей театр приїжджав в табори переселенців в Харкові і Харківській області. Найкориснішими у підготовці акторів були тренери з Ізраїлю, які проводили тренінги саме з імпровізації на теми травматичного досвіду. Історії, які розповідали глядачі були про втрату близьких людей, розлуку з родиною, втрату будинку, жахи евакуації, втрату майна тощо. Водночас смішні історії теж звучали, тому що таку напругу треба знімати сміхом.

Театр пригноблених, або форум-театр заснований також у 60-х роках Аугусто Боалем. Це стосується залучення глядачів, які впливають на виставу

та беруть участь у виставі як глядачі, і як актори, з правом зупиняти та змінювати виставу. Питання, які розглядаються у форум-театрі, часто пов'язані зі сферами соціальної справедливості з метою дослідження рішень проблемигноблення, представлених у виставі.

Приклади страхів, які промовляються учасниками у власних історіях: страх знов опинитися викинутим з роботи, страх піти від чоловіка-аб'юзера, страх невдачі тощо.

Тут нема вимоги довготривалої підготовки акторів. Учасники збираються заздалегідь, діляться історіями на завдану тему, які їх особисто турбують і саме з ними сталися. Обирають одну з історій і роблять її коротку постановку. Потім приходять глядачі і відбувається показ. Наприклад, історія має поганий кінець і глядачам пропонуються запропонувати спосіб вирішення ситуації, так, щоб вона мала добрий фінал. Глядач, який пропонує такий спосіб, заміняє актора, який грав героя, я пробує виконувати власні рекомендації, історія набуває іншого фіналу. Якщо знайдений позитивний фінал, перформанс щасливо завершується. Якщо ні, тоді заміна героїв відбувається стільки разів, скільки це потрібно, щоб знайти вихід. Ця форма театру на відміну від плейбек-театру ближче до терапевтичного, але глядач потребує таку форму, бо їх кількість в Україні теж збільшилася за останні роки.

Перформанси, гепенінги, акції, імпровізаційні театри і просто обговорення запрошують нас до спільних рішень, роздумів, досліджень, іноді навіть самоідентифікації себе.

Ще на початку ХХ сторіччя театральний митець все частіше порушує «четверту стіну», відокремленість дії від глядача, і все частіше запрошує глядача до співучасті. Потяг до перформативного існування все більше проявляють художники, фотографи, поети. Перформанс набуває сили як

яскраво виражений вид мистецтва. Найяскравіше ім'я в цій сфері безумовно у Марини Абрамович, сьогодні її називають «бабусею перформансу».

Марина Абрамович навесні 2022 року повторила перформанс «В присутності художника» («The Artist Is Present»), який був створений у 2010 році. Тоді вона пропонувала мовчазний діалог з собою і це вже було певним випробуванням для глядача, який перетворившись на співучасника, під загальним спостереженням інших глядачів, опинявся з нею тет-а-тет. Цього разу в галерею Шона Келі квитки біли продані заздалегідь на аукціоні, опції які купляв відвідувач – кількість фотографій, а все інше нікому не доступне. Гроші від цього перформансу йшли на користь міністерства охорони здоров'я України. Зрозуміло наступне: цьогорічний мовчазний діалог вже зовсім про інше. Марина каже про українців: «Вони горді, вони сильні, вони гідні. Я повністю солідарна з ними в цей неможливий день». Анонси цієї події з'явилися на початку березня і вже 25 березня відбувся аукціон [20].

Глядач тут не тільки відгукується на запрошення поговорити про болючу актуальну ситуацію, але й ще стає агентом впливу, бо точно знає куди підуть його гроші. Мовчазний діалог – акт спільної дії на допомогу. Раніше життя передбачало більші щоденні випробування в боротьбі за блага і присутність смерті, як головного фактору страхів, що була звичним фактом буденності.

Може тому сюжети страшні, як в житті, але реалізація обережна. В сучасні часи життя здебільшого безпечне, але актуальне мистецтво намагається весь час прокричати, яке воно насправді. При цьому наближення до небезпеки примушує мистецтво бути уважнішим до глядача, обережнішим, іноді терапевтичнішим.

Зміни, які відбулися в драматичному театрі за останні сто років, поставили під сумнів статус драми. Низка режисерів актуалізують важливість прозорої розмови з глядачем стверджували кожний у свій час, що окрім

виховання, розвитку свідомості і отримання задоволення – театр повинен розмовляти сучасно про сучасність, допомагаючи так людям зрозуміти шляхи вирішення проблем саме цієї сучасності. Йдеться, наприклад про таких митців театру: К. Станіславський, Є. Вахтангов, Б. Брехт, Вс. Мейерхольд, Л. Курбас, Є. Гротовський, О. Таїров [11].

Модерне, а після цього і постмодерне мистецтво виносять і піднімають значення документального тексту. Глядачу вже давно недостатньо навіть реалістичного відображення: він вимагає правди, як вона є, з усіма її яскравими почуттями, і страхами в першу чергу. Таким чином, з'явилося декілька нових видів театру – документальний, свідотський, постдокументальний, постдраматичний.

Соціокультурне значення документального театру постає саме у зверненні мистецтва до реального життя і пошуку нової форми для розмови з глядачем.

Документ, є відображенням життєвої реальності, він позбавлений будь-якої театральної концепції. Від уможливорює якісне переосмислення попереднього досвіду театру, тобто можливість від нього відмовитись, як від маючого застарілої форми.

Документальний театр черпає матеріал від першоджерела і в такому вигляді існує як окремий напрямок театрального мистецтва у Франції (*theatre documentaire*), Англії (*documentary theatre*), Німеччині (*Documentartheatr*), Іспанії (*teatro documental*) та в Америці (*Documentary Theatre*)

Патріс Паві так розуміє документальний театр: «Театр, що використовує як текст тільки документи, першоджерела, відібрані і «поставлені» згідно соціально-політичній програмі драматурга» [28, с. 351].

«Театр документальний – це театр автентичних текстів, які монтуються згідно соціальних, громадянських та особистих поглядів

драматурга або драматурга-режисера. Це театр, який існує у реальному часі і користується мовою «живого» глядача, неважливо хто він і звідки» [2, с. 41].

Документальний театр займається вивченням різних соціальних груп і виносить на сцену властиву їм проблематику. Це можуть бути різні теми – життя у маленьких селищах, проблеми наркозалежних людей, жертви домашнього насилля, проблеми самотніх матерів тощо. Страх часто є джерелом такого дослідження. В першу чергу страх глядача зазирнути у невідому, але іноді таку близьку проблему. Ситуація театрального дослідження може існувати у сусідній квартирі, чи відбуватися в родині однокласника твоєї дитини. Актуалізація проблем суспільства – одне з місійних завдань такого театру, їх усвідомлення глядачем завжди некомфортний процес трансцендентного переходу, пов'язаний зі страхами.

Як правило, цей театр відмовляється від театральної естетики і не намагається розважати глядача, тому його аудиторія ніколи не буде широкою. Але все це призводить до того, що глядач зустрічаються з реальними страхами і мажуть від них позбавитися завдяки усвідомленню реальності ситуації, що обговорюється, умовності театрального простору і водночас присутності інших глядачів в залі, завдяки чому переживання множино розділені з іншими. Деякі теми настільки ситуативні, що вистава не буде мати актуальності як тільки проблема у суспільстві буде вирішена, або змінена.

Так, наприклад, документальні вистави, які виникли як відгук окупацію Донецької і Луганської області в 2015-2016 році, вже не будуть мати актуальності, бо вони відтворюють стан суспільства і окремих особистостей на конкретний час. Тоді митці намагалися розібратися з причинами відмінності поглядів у суспільстві, а сьогодні у 2022 році український народ має більшу єдність поглядів. Той, хто продовжує розділяти погляди ворожої росії сприймається як однозначний ворог і колаборант, і «нема чого тут обговорювати». При цьому набагато важливіші теми спільної праці, дотримання принципів критичного сприйняття і адекватного зворотного

зв'язку, в усвідомленому єдиному русі. Теми самоорганізації нації і розуміння світом сили України можуть стати цікавими не тільки для внутрішнього глядача, але і для світової спільноти. Страх померти перетворений на спільний рух боротьби – найцікавіша трансформація для політичного документального театру. Є велика небезпека перетворити на пропагандистський театр і тут знов постає питання відповідальності митця, чесного зворотного зв'язку колективу і щирий контакт з глядачем.

Зважаючи на вищесказане документальний театр має інноваційний характер, виконуючи:

- перетворювальну,
- комунікативну,
- компенсаторну функції
- функцію реалізації.

Документом може стати будь який матеріал, що підтверджений як достовірний. Це можуть бути реальні паперові документи, щоденники, архівні довідки, новини, аудіо та відеозаписи, звуки міста, але головний серед них – це вербатим.

Вербатим у документальному театрі – це записаний, на диктофон текст, розшифрований дослівно з усіма особливостями мови і навіть синтаксису, що використовується у постановці максимально близько до свого джерела. Цей текст не схожий на звичайне журналістське інтерв'ю, бо він є результатом довгої роботи з джерелом, коли присутність мікрофону перестала бути важливою. Саме тоді, коли всі шаблоні теми вже приговорені, і людина вже довіряє інтерв'юєру, проявляється справжній глибинний зміст. Дозвіл на запис в такому випадку обов'язковий. Це можна порівняти з ситуацією двох попутників в одному купе потягу, коли люди відкривають один одному секрет за секретом. Так, наприклад, саме в потязі харківський режисер Олександр

Юшко у 2014 році записав вербатим, частина якого перетворилася на виставу «Тракторист, сука!», що є щирою розмовою про життя людини на селі.

В суто документальному театрі текст звучить як він є і нема місця інтерпретації, чи висновкам, є лише театральні засоби, якими митці можуть підкреслювати ті чи інші особливості тексту. Яскравим прикладом є перформативно-музичне виконання цілої низки композиції гуртом DakhDaughters. Композиція «Gannusya / Ганнуся» є відтворенням вербатиму української жінки з Гуцульщини, яка розповідає про своє життя [19].

Наразі жінка під прихистком чужих людей, але велике життя позаду, чоловік, власне хазяйство, війна, голод, загибель дитини, смерті близьких. Але життя перемагає і жінці нема в чому себе звинувачувати, вона була чесна і щира у всьому і нема чого скиглити. Це затверджується приспівом «Слава навіки Ісусу Христу! Слава навіки Богу Сітенькому!». Цей текст стає приспівом, тому що сама Ганнуся повторює це періодично, для неї це важливо.

Солістка Руслана Хазипова вихоплює певний ритм і мелодику унікальної мови героїні і саме на це «наростає» музичний малюнок.

Цікаво, що документальний театр не вимагає участі лише професійних акторів, хоча при цьому сам є професійним. Як з'ясувалося, іноді присутність людей не обтяжених школою, і підготовлених до показу лише репетиціями конкретної вистави, має більше відчуття правди. У постановках 2000-х майже не використовувався спеціальний сценічний одяг, бо він розривав для глядача зв'язок з реальністю. Актор, такий як в житті, без жодних прикрас, давав більше правди і сили почуттів.

Так, наприклад, школа театральної майстерності «Тісто» збирала охочих на театральний курс і робила з ними документальні постановки. Заняття вели професійні актори і режисери, які є одними з найактивніших представників сучасного українського театру – Ігор Ключник, Олена Апчел, Оксана Черкашина, Артем Вусик та інші. Перформанс «Чорна п'ятниця»

виголошував проблеми світу споживання. Акторам було запропоновано збирати і аналізувати своє сміття, з тією ціллю, щоб зрозуміти, чого саме вони споживають найбільше, та чи не є це певною надмірністю. На початку перформансу кожен актор презентував своє власне сміття і намагався пояснити чому так, і що це про нього говорить, яку душевну діру це захоплення закриває. Одна з героїні виявилася фанаткою засобів особистої гігієни і парфумерії. Вона не могла зрозуміти, як саме їй вдається використовувати їх в такій кількості. Інший усвідомив, що є алкоголіком, бо в його смітті домінувала скляна тара від коштовних імпорتنих напоїв. Одна дівчина зрозуміла, що витрачає купу грошей на вуличну каву. Герої-актори проговорювали свої думки з цього приводу і висипали сміття на підлогу. Після восьмої сповіді вся підлога була засипана сміттям. Для глядача це було уособленням засміченості не тільки власного життя, але і планети в цілому. Серед восьми акторів глядач міг знайти когось на тебе схожого. Далі підіймалося питання, наприклад, заміщення любові комфортом, поверхневості стосунків і таке інше.

Якщо розглядати загальний конфлікт цієї вистави, то він буде полягати у пошуку себе в світі зручних речей сучасності, справжніх прагнень схованих за надмірністю пропозицій світу споживання. Для кожної окремої людини він може бути деталізований і освідомлений через страхи самотності, страхи нереалізованості, страхи відторгнення суспільством.

І це вже не суто документальна вистава, цей напрямок несе назву свідотського театру, бо люди які виголошують ці чесні тексти є водночас і першоджерелом.

Далі театрознавство виокремлює поняття постдокументального театру. Для цього напрямку важливі такі позиції:

- монтаж сенсів, в якому можуть поєднані різні елементи (документи, реакція на них тощо) в одне ціле

- на перше місце виходить реакція на документ, а не вивчення самого документу. Актор перестає бути лише виконавцем, він може висловлювати власну позицію і звертатися з нею напряму до глядача.

На відміну від суто документального театру, який намагає об'єктивувати події чи героїв, постдраматичний спосіб розповіді дозволяє виносити свою суб'єктивну думку. З одного боку це підтримує контекст щирості по відношенню до героїв вербатиму через намагання його зрозуміти і відчувати, з іншого – дає висловити свою власну позицію до цього.

Ден Гуменний, арт-директор PostPlayТеатру, співкуратор освітнього проекту PostPlayLab, драматург та перформер, так позначає різницю між документальним і постдокументальним театром: «Якщо ж говорити про театр, то документальний тяжіє до “капсуляції реальності” та її точного відтворення, де особистість того, хто відтворює, відходить на другий план. Такий театр про те, *що він говорить*. А театр (пост)документальний — завжди про те, *хто говорить* [24].

Текст першоджерела відбивається в акторі, що викликає висловлення його власної позиції, відбивається в глядачеві, та музиці. Сам актор може бути першоджерелом. Все це означає, що глядач сприймає і ментально і емоційно щиро народжений контент вистави, де він сприймається як співучасник. При цьому вже існує моральне обмеження митця на маніпулювання емоціями глядача. На сцені і так справжня нефіктивна (невигадана) історія, актор вже в ній щирий і говорить від себе, глядач вже співучасник, якщо в цю мить ще увімкнути маніпулювання (наприклад збільшування) емоціями притаманне драматичному театру можна або загубити довіру глядача, або загубити відчуття власної щирості.

Роза Саркісян в своїй лекції «(Пост)документальний театр в роботі з травматичним досвідом» розповідає з якими пасками зустрічається митець в роботі з документом:

- пастка стереотипів, коли винесені на сцену історії лише обслуговують суб'єктивну думку митця. Саме колективна робота на рівних дає можливість запобігати цьому.
- пастка екзотивізації історії, коли щирий текст перетворюється на «цікавинку» і перестає бути частиною об'єктивної реальності, яку так і треба сприймати.
- пастка пропаганди, коли митці використовують документ для доведення своєї точки зору, якою в вона не була [30].

Ці позиції також провокують митців до створення критичного театру. Це не якийсь окремий вид мистецтва, це позиція митця, з якою він починає роботу.

Важливий для розуміння страху в українському театрі є новочасний феномен критичного театру. Любов Ільницька, українська театрознавиця, зазначає наступне про цей феномен: «У нових театральних течіях, які вже є в Україні, існує таке поняття як «критичний театр». Він може бути в різних форматах: класичний театр, аудіо-тур чи партисипативна вистава. Ключовим тут залишається критична позиція». Ось як вона описує стосунки режисера і глядача: «А якщо театр береться говорити про складніші теми, до прикладу, про війну, то маніпуляція недопустима. Митець/мисткиня не може ставати у зверхню позицію та стверджувати, що він все знає та зараз всім усе розповість. Він не може розказати глядачеві, якою є правда життя та які емоції той має переживати.

Тому критичний театр намагається уникати позиції, де режисер/ка опиняється на творчому Олімпі, поводить так, ніби щоранку слухає Баха, читає Мольєра, не сидить у Фейсбуці й не дивиться Майкла Щура. Тут митець/мисткиня намагається показати інше – що він/вона така ж людина, як і всі в залі. Усі ці маніпуляції працюють на нього/неї так само, як і на всіх. Показує, що помиляється так само, як і глядач, дає знати глядачам, що сумнівається у тих самих речах, що й вони. Так виявляється здатність критично дивитися на певні явища та процеси.»

Всі ці нові напрямки сучасного театру можна об'єднати під загальною назвою постдраматичного театру. Його головна відмінність від класичного драматичного театру – це стосунки з текстом. Драматичний театр бере за основу заздалегідь написаний текст, навіть якщо він написаний саме для цієї постановки це все одно послідовні кроки. Постдраматичний театр не потребує тексту на початку роботи, адже він ставить собі завдання, запитання, підіймає тему, а вже потім знаходиться, або народжується текст. Цим текстом може бути документ, постдокумент, а може бути і текст п'єси, яка лише поштовх для роздумів. Приклади постдраматичних вистав в Україні за останні роки і теми, які вони підіймають:

- постдокументальна вистава «Горизонт 200» театр Л. Українки (Львів), режисерка Олена Апчел. Вистава підіймає питання шахтарського життя на сході і заході України. Перебування на глибині 200 метрів, страх не вийти звідти, відчуття марності і важливості водночас власного життя, усвідомлення акторами різниці умов і їх перші відчуття при відвідуванні шахти.

- перформативно-пластична вистава «Apollo» театр Нефть (Харків), режисерка Ніна Хіжна. Вистава є рефлексією на оперу «Apollo» Ігоря Стравінського, його життя і творчості. Відчуття особливого шляху неприйнятого іншими, випробування еміграції, власні асоціації і рефлексії акторів з життям і творчістю Стравінського – протистояння загальній думці, покинутий дім тощо.

- вистава «Пеніта. Опера» Київський національний академічний театр оперети, режисер М. Голенко. Вистава розповідає про життя 22 довічноув'язнених жінок, що перебувають у в'язницях країни і все що з цим пов'язано – причини, наслідки, міфологічні паралелі, людяність в нелюдному і навпаки. Глядач має можливість заглянути в страшні й звичайні думки злочинниць, умовно наблизитись до прийняття факту їх існування як таких, при тому що вистава не зменшує їх провини, не намагається зробити їх привабливішими.

- вистава «За пандусом» ПТЦентр (Харків), режисерка Ольга Сомова. Вистава підіймає питання впровадження інклюзії в країні, розповідає про життя людей з інвалідністю, їх виклики і досягнення. Вистава містить тексти авторів та їх знайомих, що є людьми з інвалідністю, чи їх близькими людьми. Історії відповідають різним станам людей, опинилися в ситуації інвалідності: шок, уникання, намагання все виправити, агресія, депресія, прийняття, солідарність з іншими людьми з інвалідністю. Така емоція як страх, представлена і через героїв, і через близьких їм людей, в момент зустрічі з найскладнішими ситуаціями. Також представлений страх людей, що сприймають проблему інвалідності як дещо жахливе і потворне, що ніколи не повинне статися з ним самим.

- Вистава-ораторія «Наркомати» театр Публіцист (Харків), режисер Константин Васюков. Вистава містить тексти Юрія Андруховича, Анастасії Косодій, Остапа Українця, Максима Курочкіна, Дена Гуменного, яким було поставлене завдання розповісти про наркомати молодій Українській радянській республіці, також вистава містить рефлексії акторів на ці тексти в розрізі їх сприйняття і реального часу.

Як видно, власні сильні переживання, намагання зрозуміти іншого, або справжні страхи є силою, що спонукають митців до розмови засобами сучасного театру.

В основі класичній драми завжди лежить конфлікт проявлений через героїв, чи явну ситуацію. Посудрамаічний театр може відмовляється від такої форми проявленості конфлікту. Однак це не означає що його нема, він може бути фрагментарним, по-різному проявленим через джерело, причини, ситуацію, будучи скоріше світоглядним. Театральний педагог і режисер В.Н. Гориславець стверджує, що навіть ідея в постдрамі може бути множинною, тому що митець не завжди хоче фокусувати увагу, він може хотіти заявити проблему, окреслити групу проблемних питань.

2.2. Історичні травми та «страшні» теми українського театру

Страх проявлений і не проявлений, проговорений і непроговорений, зокрема українським мистецтвом, - тема розмови в цій частині дослідження. Україна більшу частину своєї історії знаходиться між війнами, окупаціями, цензурою, що викликає необхідне колективне замовчування і забування актуальної ситуації. Це не означає, що цей травматичний досвід, і страх який від сіє по собі, кудись зникає. Навпаки, це означає, що травма навпаки закріплюється і несвідомо передається між поколіннями.

Американський психолог Алан Янг писав, що «травматичні спогади можуть передаватися від однієї особи до іншої, розміщуватись у розумі чи свідомості реципієнта та створювати ефект, який нагадує досвід донора, включно з депресією, страхом, дисфункційними і поведінковими патернами і схильністю до патологій (...) Для того, щоб діагностувати інфекцію, мусимо виявити подібний контент (нав'язливі образи, мрії, думки) у пам'яті донора і реципієнта» [6, с. 45].

Для розуміння формування такого травматичного змісту треба звертатися до психологів. Американський психолог Бесселом ван дер Колком виділяє дві системи пам'яті:

- перша відповідає за вербалізацію досвіду і розповідає про контекст події,
- друга контролює умовні емоційні рефлекси, навички, звички, сенсомоторні сприйняття.

Травма має настільки дестабілізуючий ефект, що руйнує цей базовий поділ, в результаті чого пам'ять про травматичну подію «помилково» потрапляє не до системи «вербалізованої» пам'яті, а до «сенсомоторної» [4, с. 510].

Інородна «сенсомоторна» пам'ять починає домінувати над «вербалізованою», руйнує та розриває усталені зв'язки і схеми, за якими функціонує свідомість. До вербалізованих чітких побудов вторгаються візуальні образи, флешбеки, прояви дисоціації, що розділяють та змінюють свідомість та ідентичність. Як наслідок, виникає травматичний стрес, бо дві системи пам'яті знаходяться у постійному конфлікті. Якщо це не досвід окремої людини, а колективний, тоді це певна кількість людей, яка не хоче пам'ятати і аналізувати власний травматичний досвід, тому що це боляче і потребує спеціальних зусиль. Якщо такий досвід вчасно вербалізований, тоді йдеться про трагічний, але прийнятий досвід.

Культурний механізм опрацювання народом свого травматичного досвіду - це страшні казки, героїчні легенди, сумні пісні і театралізовані дії в залежності від культури такого народу. У період окупації і насадження колоніальної культури цієї можливості майже не було. Але іноді українська культура знаходила сили для мистецького спротиву, іноді до відкритого протистояння, іноді такі речі треба було і наразі треба підіймати з цих архівів уникання травми.

2.2.1. Цензура і її наслідки для українського театру

Цензура як травма українського театру може бути розглянута через визначні факти заборони української культури й мови. Вероніка Склярова в своєму дослідженні «Історія травм українського театру» виділяє два окремих чинника:

- заборона української культури і подальше обмеження її напрямків тематики, зокрема Валуєвський циркуляр і Емський указ
- знищення українського театрального напрямку та ігнорування загальносвітового розвитку культури та заміщення цього соцреалізмом [31].

Виразний факт обмеження українців у їх праві говорити власною мовою, використовувати її в творах мистецтва, навчати нею дітей, що стався у 1863 році і мав назву Валуєвського циркуляра.

Валуєвський циркуляр (1863) – таємне розпорядження міністра внутрішніх справ Російської імперії Петра Валуєва до територіальних цензурних комітетів, в якому наказувалося призупинити видання значної частини книг, написаних українською мовою. Згідно з указом заборонялась публікація релігійних, учбових і освітніх книг. Він не торкнувся лише художньої літератури. Олександр другий не звернув уваги на лист Валуєва і тому цей документ сприймається, як внутрішнє розпорядження.

Царська влада побоювалася, що цікавість до власної культури зростає в Україні, певний національно-культурний підйом стимулюють зростання сепаратистських, антиросійських, пропольських та антимонархічних настроїв.

Пізніше дію Валуєвського циркуляру було ще закріплено і розширено шляхом видання Емського указу, який вже підписав цар.

Емський указ – розпорядження російського імператора Олександра II (1876), спрямоване на витіснення української мови з культурної сфери і обмеження її

побутовим вжитком. Указ забороняв ввозити на територію Російської імперії з-за кордону книги, написані українською мовою, видавати нею оригінальні твори і робити переклади з іноземних мов, тексти для нот, театральні вистави і публічні читання. Заборонено навчання українською.

Ефект Валувєвського циркуляру для українців був болючим. Перестала діяти ціла мережа шкіл, послабилась праця в громадах, частина членів яких була заарештована й заслана. Нові виклики, нові страхи. Страх постраждати за те, що використовуєш рідну мову, - це страх проявляти себе. Мова є частиною ідентичності людини.

Не дивлячись на те, що Кріпосне право відмінене, ще у 1861 році, напруження в народі лише наростає. Це відбувається через тиск на національну ідентичність українців. Питання є дуже важливим поруч з питаннями вирішення соціально-політичних проблем як, політична автономія, культурницька самостійність та вільний розвиток мови.

Табуйоване існування української культури, а не те що її популяризація. І ці правила лише погіршуються з Емським указом, наприклад, забороняється будь-який друк українських книжок.

Були заборонені театральні вистави, читання, а також «слова при нотах». Послаблення прийшло у 1881 році. За дорученням Олександра III Емський указ був переглянутий і прийняті невеличкі зміни: дозволено друкувати малоруські словники за певних умов, та дозволені сценічні покази українських п'єс і виконання українських пісень. Однак навіть це відбувалося під пильною цензурою, і могло бути заборонене за волею чиновника.

На цій відлозі у 1882 році Марко Кропивницький засновує театр, який згодом в театрознавчій і мистецтвознавчій спільноті отримає назву «Театр Корифеїв». З цим театром пов'язані такі імена як Микола Садовський, Михайло Старицький, Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Іваном Карпенко-Карим. Це перший професійний український театр, який відокремлюється від російського та польського. Через мовні обмеження це

театр може існувати лише в умовно легкому музично-побутовому театрі з музичними, вокальними сценами, з хоровими і танцювальними ансамблями. Народна тематика на тлі села – це єдиний можливий тренд, хоча всі тексти цензуруються державою.

Вже тоді закладається проблема рустикальності української культури з якою фахівці розбираються і досі, гадаючи – чи це проблема сприйняття, чи це проблема способу створення. Однак на той момент це єдиний можливий спосіб існування українського театру та його розвитку. Митці перетворюють народність у певну форму чуттєвої вишуканості, знаходять в ній джерело натхнення. Цей театр швидко набирає обороти і навіть ділиться на два в наслідок суперечки між Марком Кропивницьким та Михайлом Старицьким.

Корифеї самі створюють тексти для свого театру, розшукують сюжети та перероблюють недраматичні тексти. Обмеження розважальності часто примушує їх існувати в межах комедії, бо такий текст скоріше буде дозволений цензурою. Однак справжній конфлікт і тема страхів знаходять в них своє місце. Тим і цікавий цей театр – народністю, в фокусі якої справжнє життя. Наприклад, Карпенко-Карий знаходить гротескові рішення своїх історій, де нібито в комедійному існуванні герой гине в фіналі. Так, в п'єсі «Хазяїн» герой помирає і це сприймається карою за шахрайство, хоча він гине сам від хвороби. Властиво для Карпенко-Карого будувати такий подвійний конфлікт: зовнішній – махінації з вівцями, внутрішній – моральне виродження.

Прикметно, що сучасні режисери не завжди бачать комедію в цих текстах. Наприклад, ця вистава режисера Олександра Ковшуна в Харківському театрі для дітей і юнацтва лишає по собі важкі враження і все на це направлено – важкі рухи хазяїна, перелякані слуги, кольори, сценографія.

Табуйована тема заборони українського також вирішується в комедійному форматі. Найвідоміший приклад висміювання зросійчення мови – п'єса Михайла Старицького «За двома зайцями» (1883). Двом негативним персонажам автор вкладає мову, яка тяжіє до російської більше за суржик.

Прокіп Свиридович. Позвольте спитати: ви синок покійного Петра Голохвостова, що цілюрню держав за Канавою?

Проня. Ви, папонько, не знають как говорите: їхня хвамілія Голохвастов, ви какогось хвоста вплели!

Голохвостий. Да, моя хвамілія натиральна — Галахвастов, а то необразованна мужва коверкаєть.

Проня. Разумеється.

Явдокія Пилипівна (до старого). Бач, я казала, що не той! А який розумний! [26]

4 листопада 1883 року в Києві відбулася прем'єра вистави. Тоді на афішах зазначили іншу назву, відповідно до тогочасної традиції використання народних прислів'їв - «Панська губа, та зубів нема» (в дужках додавали: «За двома зайцями»). Першоосновою цього твору була «міщанська комедія» І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», що була написана у 1875 році. Однак ця п'єса не мала успіху і взагалі вважалася провальною, за нею закріпилася слава непридатної для сцени. Навесні 1883 року Старицький звернувся до Нечуя-Левицького з проханням ознайомитися з новою версією і дати свою згоду на використання. Старицький зберіг весь ансамбль персонажів і сам сюжет, але зробив його більш динамічним, а героїв більш ексцентричними і колоритними. Різниця між позитивними і негативними доволі виразна, майже нема місця для співчуття, лише висміювання, тобто прибрав мелодраматизм персонажу.

Прагнення «прогресивності» Свирида і Проні виражено рюшами і прикрасами у всьому, особливо в мові, яку ці герої вважають інтелігентною,

хоча насправді вона є лише суржиком. Цей маркер п'єса несе вже друге сторіччя.

Цікаво як мовне питання відображено у активній соціальній позиції Михайла Старицького. Його патріотична позиція була свідомою і відкритою. Так у 1897 році відбувся перший Всеросійський з'їзд діячів сценічного мистецтва. Старицький приїхав разом з українською делегацією та зробив гучний виступ. Він жорстко критикував культурну політику Російської імперії, вказуючи на численні обмеження творчої діяльності професійних театрів та економічні преференції для центрально-російських труп.

Окрім того він мав тяжбу з російським критиком І. Александровським, який видав про нього скандальну статтю «Драматурги-хижаки», де звинувачував його в крадіжках текстів. Старицький в результаті виграв справу. В цій історії брала участь велика українська творча спільнота і тому цей процес прийнято вважати політичною подією. Іван Франко, який приїжджав на суд, зробив декілька робіт про творчість Старицького. Хоча це приниження і репутація автора була поставлена під сумнів. Це мало трагічний вплив на нього, за два року після суду він помер.

При тому, що Театр Корифеїв це визначне особливе явище, яке має надзвичайний вплив на розвиток і ідентичність українського театру в цілому. Однак це обмеження говорити лише на побутовому рівні і на тлі села, заклала ніби несвідому заборону на підняття більш складних філософських питань. Це на рівні самоцензури – «не сприймуть, не прийдуть, не зрозуміють». Досі загальним трендом українського театру є розважальний, присутня невпевненість щодо готовності глядача говорити на складніші теми, хоча українська література, історія, сучасна ситуація дають чимало імпульсів для серйозної розмови.

У 20-30 роках ХХ сторіччя на хвилі українізації з'являється величезна кількість митців «епохи українізації», ними плекається власний національний

шлях. В результаті все це знищується і тепер вже не просто цензурою а фізично і отримує назву Розстріляного відродження.

Театр Леся Курбаса шукає шляхи рефлексії історичного досвіду через створення свого театрального напрямку, несхожого на інші, здобуваючи на цьому шляху значних успіхів і визнання. Вершиною творчості митця і фінальною нотою є постановка п'єси Миколи Куліша «Маклена Граса» (1933), про яку оремо поговоримо в наступному розділі. Треба відмітити, що навіть до знищення митців, цензура не припиняла існувати. Саме тому справжні гострі проблеми і страхи суспільства, ховаються за метафорою перенесеною в інші часи, або країни. Так, раніше згадувана постановка Курбаса «Джимі Гігінс» розповідає про робітника, що живе і працює в кайзеровській Німеччині. Він виробляє зброю для Російської імперії, потрапляє в революційні події та у військові події, згодом втрачає все і всіх, божеволіє. Це життя людини, яка віддзеркалена у європейському просторі такому самому радянському робітнику.

Події п'єси «Маклена Граса» відбуваються у Польщі, але відбиває актуальні події в Україні.

2.2.2. Голодомор

Тема Голодомору жорстко цензурована в СРСР, але смерті мільйонів українців набагато страшніші. Через багаторічне замовчування ця травма зовсім неопрацьована у суспільстві. Справжнє обговорення в Україні теми Голодомору починається лише з 2004 року з приходом на пост президента України Віктора Ющенка. У цей час почалася розмова зі світом про прийняття факту Голодомору як геноциду українського народу. Лише зараз у 2022 році, на фоні повномасштабного вторгнення на територію України Російської федерації, цей процес нарешті набирає оберти.

Подія такого великого масштабу як Голодомор несе має страшні психологічні наслідки. Віталій Огієнко в своєму дослідженні «Посттравматичний стресовий синдром і колективна травма в особистих наративах свідків Голодомору» говорить, що такі наслідки неодмінно впливають на свідомість та пам'ять нащадків, руйнують звичайні рамки життя до такої міри, що суспільство не здатне відновитися. На їхнє місце приходять вже нові «соціальні рамки пам'яті», які є реакцією на нові реалії життя. Все це неодмінно змінює групову ідентичність [27].

Віталій Огієнко пояснює поняття історичної травми: «Для позначення згаданої вище генераційної травматичної цілісності пам'яті використано поняття «історична травма»: процес передавання, зміни, зникнення або перетворення травматичної пам'яті. Історична травма – це пояснювальна модель, в межах якої травматична пам'ять розглядається через призму індивідуальної, колективної та культурної травми. Індивідуальна травма вражає індивідуумів, колективна – групи людей. Під культурною травмою мається на увазі творення та перетворення наративу, дискурсу та комеморативних практик травми.

Вищенаведені виміри історичної травми є взаємопов'язаними і накладаються один на одного. Втім, вони також мають різну сутність та структуру. Поєднує ж їх травматична пам'ять, яка заповнює їх як вода суміжні посудини. Індивідуальна та колективна травми є психічними процесами, які можуть відбуватися і свідомо, і позасвідомо» [27].

Оригінальний досвід цілого народу, емоції властиві різним людям цієї спільноти, страждання та їх страхи знаходять собі місце в культурі, та виявляються у літературі, образотворчому мистецтві, кіно, театрі, суспільному житті. Такою першою репрезентативною формою у дослідженні Огієнко виступають щоденники трьох свідків Голодомору, які були засудженні за таку фіксацію і висловлену в цих текстах позицію.

Травма повинна пройти процес осмислення і прийняття. Як поступовий процес такого опрацювання, травму можна сприймати як сукупність репрезентацій — індивідуальна, колективна та культурна. Огієнко пропонує розглянути ці етапи на прикладі харківської вчительки О. Радченко. Її власний досвід побаченого – це індивідуальна репрезентація, те що це досвід великої кількості людей – колективна, фіксація на папері і можливість прочитати іншими людьми – культурна репрезентація.

Алейда Ассман з цього приводу зазначала, що «одного разу вербалізовані індивідуальні пам'яті зливаються з інтер-суб'єктивною системою мови і з цього моменту вже не є, власне кажучи, винятковою та невід'ємною цілістю. Вони можуть бути змінені, розділені, підтримані, кориговані, поставлені під сумнів – і не в останню чергу записані і переписані».

Ціль Голодомору – підкорення українського народу Радянській державі через залякування голодом і смертю, змінення його свідомості та ідентичності задля цього. Страх завжди використовується цією державою, як головний інструмент впливу. Інший інструмент – знищення пам'яті. Існують також речі, що несвідомо лишаються у колективній психіці і в культурному коді.

Етапи, які проживає населенні в процесі історичних змін Голодомору:

- агресія на примушення вступати в колгоспи
- пригнічене невдоволення в перших результаті проявів терору
- страх, якій відчують і пригнічені і гнобителі

- фізичний голод, що унеможлиблює нормальне життя, дратівливість і злість, що відбивається на ближніх
- знесилення і спалахи почуттів змінюють один одне, самогубства, спалення майна тощо,
- апатія і покірність,
- загибель.

Дмитро Гойченко пише про апатію: “Будь-яке відчуття страху притупилося, і бажання жити зникло, бо життя являється однією лиш мукою і надія втрачена повністю. Голод все покрив, все згладив. Я думаю, що немає на світі нічого більш страшного і болісного ніж голод. Але зрозуміти це може лише той, хто його сам пережив” [15, с. 247].

Огієнко виділяє такі травматичні образи та маркери Голодомору, як:

- 1) *Образ мертвих людей, або тих, хто перебуває в стані агонії.*
Мертві тіла, повсюди – в будинках, на подвір'ях, на вулиці, на полі, на дорогах, у водоймах. Знесилені люди падають і помирають, їх родичі або слабкі, або померлі і не можуть їх хоронити. Збирачі трупів – спеціально призначені за винагороду люди, які їх збирають і складають в спеціальні великі ями. Іноді могли забирати ще живих людей. Оплакування майже неможливе,
- 2) *Образ зголоднілих дітей.* Ті хто їх бачив, описують їх як дітей з великими очами, сповненими страждань. Іноді вони виглядають малими старими, через тонку шкіру і відсутність емоцій на обличчі. Вдягнуті у лахміття і надзвичайно брудні, вони незважаючи на голод, не плакали, навіть не видавали ні звука попри постійний голод. Стояла мертва тиша. Діти потихенько помирали, дехто гриз кусок дерева, дехто намагався їсти глину, дехто просто сидів, «їхні головки, які так-сяк трималися на тонюсеньких шийках, качаються, як квітка на тонкій ніжці. Великими-великими страдницькими

очима вони дивляться один на одного». А на стіні висить плакат «Дякуємо товаришу Сталіну за щасливе дитинство» [15, с. 283].

3) *Відчуттями сповільненого плину часу* через повільне помирання від голоду, тиші та порожнього знелюдненого простору. До типового образу Голодомору належать чорні понурі фігури шукачів їжі з опущеними донизу головами, які повільно, наче сновиди, блукали лісами та полями у пошуках чогось їстівного. Голодуючі рухалися помало, часто залишалися вдома і спали практично цілодобово [15, с. 249]. Особливо сильним був контраст між виконавцями і сторонніми свідками, які навпаки намагалися активно рухатися для того, щоб дістати продукти харчування.

4) *відчуття порожнього знелюдненого простору*. Свідки згадують, що від голодуючих сіл віяло пусткою і руїною. Паркани та стодоли пішли на паливо. Люди вимирали цілими вулицями, сотнями дворів. Хати стояли без вікон і дверей.

Довгі роки відкрита рефлексія на тему Голодомору була можливою лише для митців в еміграції. Улас Самчук у 1934 році публікує роман «Марія» в Америці. Василь Барка, який сам пережив Голодомор, публікує роман «Жовтий князь» у 1963 році теж в Америці.

В Україні відбувався процес фіксації цього досвіду у вигляді щоденників, що притаманно часу, у неопублікованих мистецьких творах, і у вигляді завуальованих творів, які через аналогію говорять про актуальну ситуацію. Так Микола Куліш переносить дію «Маклени Граси» в Польщу.

Юрій Лавриненко в книзі «Розстріляне відродження» пише про це: «Кулішеві ще восени 1933 року вдалося разом з Курбасом виставити в «Березолі» його нову п'єсу «Маклена Граса», писану ним 1932 — 33 року. Щоб це могло статися, Куліш оминув українські теми, помістивши дію п'єси в Польщі на тлі економічної кризи. Пружиною дії є збанкрутований біржовий

маклер Зброжек з його демонською пристрастю грача, який пускає в гру не тільки чужу, а й власну смерть, щоб здобути посмертну страхову премію» [8].

Десятирічна дівчинка Маклена хоче врятувати свого батька від голодної смерті. Вона підслухала розмову батька зі Зброжеком, в якій шахрай пропонував батьку його вбити, але той відмовився. Дівчинка наважується запропонувати йому свої послуги. В п'єсі також є образ поети Падури, що спить разом з собакою у будці. Батько описаний, так ніби це типовий зголоднілий український селянин. На передпоказ вистави завітала верхівка партії та НКВД разом з охороною. Є думка, що ці цензори впізнали в героях і ситуації життя українського народу – голод, безвихіддя і несправедливість. Попри те вистава побачила глядача, але після сьомого показу була закрита. «Маклена Граса» остання п'єса Куліша, остання вистава Курбаса і театру «Березоля». Куліш і Курбас були заслані в табори і страчені там. Легенда говорить, що вони були застрелені однією пулею, однак свідоцтв цьому нема.

Головний маркер Голодомору проявлені в п'єсі, образ Маклени, дівчинка, якій всього десять років, але вона вимушена побиратися і хоче їсти, її батько, що знесилений і сповільнений від голоду, на контрасті з іншими ситими героями.

Звісно, описаний голод Кулішем у 1933 році, і є Голодомором, але його твори вже терплять заборону цензурою і текст не досягне сцени, якщо буде відвертим. І навіть в такій версії доля митця драматурга і митця режисера вирішена. Їх особистий вибір не мовчати і досі лишається причиною головної втрати українського театру.

Сучасним театральним текстом про трагедію Голодомора виступає «Зерноховище» (2009) Наталки Ворожбит. Цей текст був неодноразово відтворений в Україні і отримав велику відзнаку Британії і був поставлений в театрі Royal Court Theatre.

П'еса побудована хронологічно будучи календарем Голодомору. Дія починається 16 серпня 1929, а закінчується 16 серпня 1933. Дія починається при ситому столі в саду у батька головної героїні Мокрини Старицької, їй 13 років і життя тільки починається. Вона гарно співає і у неї закоханий Арсей Печориця. Майже з усіма, заявленими в першій сцені, героями будуть відбуватися події цієї історії, але вони всі поступово будуть вимирати.

Талант видатної сучасної української драматургині переплітає тему найстрашнішої трагедії з темою любові і комічними епізодами, не даючи йому перетворитися на пафос і не знецінити сам факт історичної травми. Стан зголоднілої людини також привносить в п'есу елементи галюцинації. Саме через це парадоксальний букет авторка розповідає нам історію. Абсурдність ситуацій підкреслює трагічність головної теми. З кожною сценою нормальне життя непоправно віддаляється від героїв і на його місце приходять спотворена беззаконням і голодом реальність. Арсей, коханий Мокрини, в пошуках кращого життя приймає бік влади. Так, він збиває хрест з церкви, йде в активісти і виконує все, що йому наказують, але саме любов до Мокрини втримує його від остаточного падіння. Натомість свідомість і ідентичність Мокрини через пережитий голод змінюється без вороття.

Проаналізуємо п'есу крізь маркери Голодомору, запропоновані Віталієм Огієнко.

Образ мертвих людей постійно присутній в п'есі з певного моменту. Страшний але дивно справедливий труповоз Артюх чесно виконує свою роботу.

Заходить мама Оляна. Бере Мокрину за ноги, тягне її до дверей по підлозі. Мокрина вдаряється. Їй боляче.

МОКРИНА (тихо). Не виносьте мене, мамо. Я ж ще жива.

Мати не чує. Тягне Мокрину на вулицю, де з труповозкою стоїть вже дід Артюх.

МОКРИНА. Мамо, чи ви мене не чуєте?

Оляна зупиняється. Сліпо дивиться на Мокрину. Залишає її лежати на порозі.

ОЛЯНА (до Артюха). Завтра приходь. Ще жива.

АРТЮХ. Так я завтра прийду [23].

Образ зголоднілих дітей в п'єсі вирішений через образ малого

«Виходить бабка і розказує, як перед камерою:

БАБКА. В сім'ї Старицьких залишився хлопчик... не пам'ятаю, як його звали... Він ходив по людях і просив поїсти... Але йому не давали... Самі кругом голодували... І тільки одна Лідка Самойленко покликала його до себе...

ЛЮДОЇДКА. Тодось, Тодось, йди до мене, я тобі дам їсти й пити... В мене є бурячок, і є морква, в мене є юшка з їжака, в мене є затирка, в мене є свіжа крашанка...

Тодось встає і йде на голос разом з тарілочкою і ложечкою. Оляна хоче покликати сина, але не знаходить в собі сил поворушитись чи бодай вимовити який-небудь звук. Людоїдка любовно приймає Тодосю у свій кожух і зникає зі сцени. [23]

БАБКА. А наступного дня Самойленко наварила котлет і поїхала в сусіднє село продавати... А її сусід знайшов дитячі кісточки в неї на дворі... Поїхав на базар, знайшов там Самойленко, зв'язав її вірьовками, взяв нагайку і погнав у город... І здав цю Самойленку у полтавський звіринець... Її потім возили в клітці і по селах показували... А отут в неї ріг виріс. Ось так. Що з нею зараз – я навіть не знаю...»

Відчуттями сповільненого плину часу реалізовано в образі Мокрини і її матері, в поєднанні реалістичний образів і галюцинацій.

З голодними людьми постійно контрастують активісти, чиновники і агітбригада, яка весь час з'являється з радянською пропагандою.

На відміну від сучасних проблем українського суспільства, коли людина може в соціально-культурному просторі проговорювати будь-яку проблему, знаходити спільноти зі схожими переживаннями, знаходити фільми і книги на таку тему, українці часів Голодомору, навіть між собою не могли розкривати свої страхи і переживання. Відчуваючи біль, голод, втрату, треба ще і мовчати про це. Чотири мільйони неоплаканих жертв ховаються у підсвідомості нації.

В рамках цього дослідження було поставлено запитання 10 українським підліткам 14-17 років «Чи знають вони якісь твори на тему Голодомору?» Лише одна дівчинка бачила фільм «Ціна правди» (2019) (Польща, Україна, Велика Британія). Один хлопець розповів, що в їх родині живе пам'ять про те, що прадідусь вбив активісти, який хотів забрати зерно у родини. Інших вісім знають про факт Голодомору, але не знають подробиць. Це вік в якому вже дехто повинен був вивчати цю тему на уроках історії і літератури. Це означає, що мистецтву і освіті ще треба докласти багато зусиль для усвідомлення цієї інформації. Відсутність такої інформації у свідомості українського народу, можна порівняти, з тим якби індіанці не знали проблеми вбивств і резервацій свого народу.

2.3. Театральні спільноти України в динаміці війни

Раніше професійні театральні спільноти і спільноти глядачів були обмежені географічно, але вже у XXI столітті значно розширюються, завдяки прогресу, що пришвидшив і розширив комунікацію засобами інтернету, а також можливістю швидкого переміщення в просторі. Сьогодні молодий театральний фахівець, вивчаючи історію театру, може подивитися її запис в онлайн і долучитися до обговорень, навіть якщо реальний показ відбувається на іншому континенті в той самий час. Ще 20 років тому окрім того, як подивитися власними очима виставу, він міг лише дізнатися з описів Бояджиїва в його книжці «Від Софокла до Брехта за сорок театральних вечорів», виключно російською, яке враження на автора справила вистава Брехта «Матінка Кураж». Сьогодні він має доступ до світового сучасного театального мистецтва та його аналітики. Навіть доступність реальної присутності на виставі в іншій країні вже не така фантастична.

Обмін досвідом і автентичні наративи мандрують містами і країнами разом з митцями в результаті долучення до міжнародних проєктів і резиденцій. За останні роки українські фахівці мали можливість запрошувати до себе іноземних колег і самі долучалися до проєктів в інших країнах багато разів завдяки участі в програмах таких інституцій, як House of Europe, Український культурний фонд, USAID та інших.

На сьогодні є такі групи митців відносно ситуації евакуації і переселення, або продовження роботи у власному домі:

- митці, що опинилися за кордоном країни;
- митці, що опинилися в інших містах України;
- митці, що продовжують працювати в містах під обстрілами вражої артилерії та ракет;
- митці, в стаціонарних театрах, що майже не припиняли роботу в більш спокійних містах України.

Після початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну в театральній галузі відбулися численні зміни, зокрема:

Певна кількість митців опинилася за кордоном України. Переважно це жінки, які рятували своїх дітей, студенти, люди віком старше 60 років, люди які рятували близьких, які потребують опіки.

Серед цих людей багато митців, що долучилися до творчої роботи в місцевих театрах, або на волонтерських засадах, або за підтримки місцевих культурних інституцій. Тут створюються вистави, що допомагають глядачу опрацювати набутий травматичний досвід, або ж висловити в голос справжні переживання, щоб відрефлексувати і осмислити цей спільний досвід. Якщо це вистави орієнтовані на змішану інтегровану аудиторію, яка включає не тільки біженців, але і місцевих глядачів, тоді цей мистецький продукт допомагає процесам взаєморозуміння і підтримки.

Певна кількість митців опинилася за межами своїх регіонів, але при цьому лишилася в Україні. Серед них є і жінки і чоловіки, які не призвані в армію і можуть продовжувати професійну діяльність.

За рахунок такого переміщення створюються нові театральні вистави на актуальну тематику, або продовжується робота над виставами, що створені раніше [33]. Так, наприклад, частина трупі Харківського державного академічного театру ім. Шевченка, яка зараз перебуває у Вінниці, знайшла підтримку у Вінницькому академічному музично-драматичному театрі ім. Садовського. Результатом співпраці цих театрів стало відновлення вистави «Калігула», до основного складу харківських акторів долучилася частина трупі приймаючого театру. Результатом цієї роботи стала не тільки місцева прем'єра, але і виїзд, запланований ще у минулому році, III Багдадський міжнародний фестиваль, де вистава отримує гран-прі, а Максим Стерлік, актор, який грає Калігулу, отримав приз за найкращу чоловічу роль. Це вже друга перемога цієї вистави, але найголовніший факт для цього дослідження,

той, що це одна з найстрашніших п'єс в історії театру, яка на кожен час підіймає гострі питання небезпеки необмеженої влади.

Постановка має яскраве гротескове абсурдистське рішення з перенесенням дії в лікарню для душевнохворих. До оригінального тексту Альбера Камю додаються сучасні сенси, вкраплення новин і ситуативних політичних жартів. Вистава доволі відверта і цікаво, що вже вдруге її так високо оцінюють у країнах мусульманського світу, адже перше Гран-прі було здобуто в Єгипті. Припускаємо, що чим жорсткіший політичний устрій, там актуальніше звучать у ньому такі змісти. Актори відмічають підсилену емпатію від глядачів Іраку, саме через те що для них зрозуміла ще і тема війни [32].

Іншим прикладом є новий театр «Варта», що випустив з лютого по листопад 2022 року декілька вистав і перформансів за участю змішаних акторських складів з різних міст України. В описі на своїй сторінці у Facebook вони так і пишуть «Митці з різних куточків країни, опинившись у Львові, створили вільний, незалежний, український театр».[32] Це такі вистави, як постдокументальна вистава «ВОНА ВІЙНА» режисера Константина Васюкова, вистава-сучасна казка «Леся і Андрій зустрічаються у Львові» автор і режисера Артема Вусика, постдокументальна перформативна вистава «ЛЮТИЙ» режисерки Ніни Хіжної, вистава-концерт «Як я познайомився з війною і майже вбив путіна» та декілька поетичних і музичних перформансів.

Вистава «ВОНА ВІЙНА» створена з документальних текстів, які автори збирали самостійно у жінок волонтерок, жінок, які переселилися і живуть в шелтерах, у лгбт-активістів, просто у друзів, хто опинився у ситуації біженства. Глядачі знайомляться з різними жінками, яких об'єднує страх, але вони всі різні, з різних соціальних груп, різного достатку, різних світоглядів, тому вони всі по-різному з ним справляються. Вони промовляють чого вони хочуть, чого не хочуть, що мусять робити. Вони не хочуть втратити своє

життя, друзів, будинки, Батьківщину. Вони проговорюють в що вірять. У виставі багато обценної лексики, через документальність текстів, бо так героїні проживають свої сильні почуття: страх, злість, шок, гнів. Глядач відчуває, що вистава про нього, бо всі історії зрозумілі і їх версії він бачить навколо, або сам є однією з версій. Відбувається і терапевтичний ефект відбиття своїх почуттів у перформативній дії, і пізнавальний, коштом розширення кутів погляду на ситуацію з позиції багатьох героїнь.

Театральні діячі, які залишилися в своїх містах, особливо в прифронтових та таких, де опинилося багато дітей-біженців, почали виробляти вистави для дітей, які можуть бути показані в будь-якому приміщенні: підвалі, лікарні, станціях метро тощо. Вони швидко переробляють вже існуючі вистави репертуару на виїзні.

Мета – принести дітям, що пережили і продовжують переживати страхи війни радість від казки. Це має більший сенс ніж звичне задоволення, адже це про повернення у свідомість дитини відчуття нормального життя, де є місце задоволенню, а не лише порятунку життя. Якщо в колі глядачі опиняється дорослий, мати, батька або інші члени родини, тоді споглядання за щасливою дитиною, не пригніченою страхами, приносить йому певне відновлення сил, віру в завтрашній день, в якому можливе життя «як раніше».

У Львівському театрі ляльок з'явилася вистава «Сонячне небо», що є інтерактивною виставою для малюків. Запольска Ірина, київська театральна діячка, зібрала акторів, щоб створити мистецький продукт, який свідомо допомагає дитині пережити ситуацію, в якій вона опинилася. Атмосфера страху і напруги, перелякані батьки, які зайняті порятунком тіл в першу чергу, проявляють обмежений спектр емоцій, через надмірну концентрацію. Вистава для невеличкого кола глядачів, з можливістю тактильного контакту і дуже уважної інтерактивності дії, де дитина партнер, а не тільки споглядач. Вистава може прийти до дітей майже в будь-який простір.

Показовим для театральної репрезентації страху є досвід Харківського театру ляльок ім. Афанас'єва. Тут ціла низка вистав для дітей за підтримки волонтерської спільноти почала мандрувати бомбосховищами міста. Також Харківський державний театр для дітей та юнацтва швидко переробив вистави, що раніше ставилися на великій сцені, на виїзний варіант без декорацій і з мінімальною кількістю акторів. Це відбулося в місті, яке не припиняли обстрілювати росіяни протягом усіх місяців війни.

Для дорослої аудиторії в шелтерах відбуваються музичні концерти, читання віршів, показ вистав та інше.

Театри в більш спокійних регіонах України, ніж прифронтові міста, намагаються продовжувати репертуарну і постановочну роботу. Це вимагає певних правил безпеки. Іноді про місце проведення сповіщається окремо, щоб уникнути прицільного потрапляння ворожої артилерії під час проведення показу. Глядача сповіщають про правила безпеки і місце знаходження укриття, якщо під час вистави почнеться тривога.

Повернення можливості відвідати театр дає нагоду відключитися від важкого сьогодення хоча б на півтори години вистави, якщо це просто розважальний продукт. Якщо це актуальна постановка на тему, що стосується війни, це дає можливість поєднання з аудиторією, опрацювання травматичного досвіду разом з іншими глядачами.

Певна кількість театральних діячів були або призвані, або добровільно вступили до лав ЗСУ і ТРО. Це свідомі громадяни з певною популярністю, за якими уважно слідкують не тільки їх близькі і друзі, а ще і спільнота глядачів. Професійні якості цих людей, дозволяють їм бути особливо виразними в мережах і долучати додаткову увагу до подій на фронті, зборів коштів на потреби військових, просто популяризувати захисну діяльність наших військових. У цьому випадку аудиторія розширюється в рази і вони потрапляють навіть в поле зору людей, які б взагалі ніколи не відвідали в

театр. Страх окупації і знищення долається свідомством живої знайомої людини, яка каже що боротьба складна, але можлива.

2.4. Митець і почуття глядачів

В історичному розвитку стосунки між театральним митцем і глядачем, дистанція, сила впливу, відвертість розповіді суттєво змінювалися. До ХХ століття глядацька і сценічна території майже не перетиналися і фізична дистанція завжди була наочна. Теж саме можна сказати і інтерактивність стосунків: театр створював сценічну дію, а глядач лише споглядав. Суттєво ця ситуація змінюється з приходом ХХ століття. Авангардний театр порушує всі правила і норми сперечається з усіма звичними традиційними установками. Яна Партола в своїй статті «Авангардний театр і глядач: рух на зустріч чи лінії, що не перетинаються» пише про цей час: «У своєму протестному запалі вони заперечували в театральній системі, здається все (драму, автора, актора, режисера, слово, сценічний простір) все, але не глядача. Попри бравадні ствердження про насолоду буди освистаним, публіка була їм життєво необхідна як об'єкт провокації та скандалу. Інакше, хто ж буде адресатом «ляпаса суспільному смаку»» [29]. Зрозуміло, що реакція глядача на такі експерименти неоднозначна від здивування до переляку. Авторка наводить приклад з практики театру д'Ар Поля Фора, коли переляканий глядач вибіг з зали зі словами «Но я нічого не розумію!» Це видовище не вкладалося в його сприйняття і викликало «майже панічний страх у відчутті руйнації людської свідомості».

З часом публіка звикла і почала розшукувати такі експерименти вже самостійно і в театрі, і в інших видах мистецтва, тепер вже зі свого боку провокуючи митців на розвиток. Бажання «лоскотати почуття» не останнє з причин таких змін.

Поступово розвивається і психологічний підхід і театрі, як вже згадувалося. Театр стає все більш соціальним. Від відгукується на події, передбачає їх, іноді звертає увагу на неочікувані речі.

В результаті аналізу роботи театру зі страхами глядачів треба зазначити такі способи роботи, як:

- слідування почуттям, або віддзеркалення
- провокування почуттів
- віддзеркалення і терапія почуттів

Це не виключає власного висловлювання, яке на початку роботи не мало собі на меті зв'язатися з глядачем. Митець не знаходиться поза суспільством, він його частина і його мотиви для творчості, так чи так, відповідають запиту ще якоїсь кількості людей.

Слідування почуттям. Може виявитися найпростішим способом потрапити у попит, бо завжди відповідає на ринкове питання «чого хоче клієнт?». І найчастіше ми потрапляємо в сегмент популярного театру, куди приходять не дуже прискіпливий глядач за яскравим, бажано ще відомим, сюжетом, зрозумілою нескладною мовою з гаслом «Відпочити!». І все так, якщо митець не ставить собі власних завдань, не просто поєднатися з цим попитом, а виконати своє особливе завдання, розкрити особливу тему, не боятися копнути глибше, підключити команду до співтворчості в пошуках актуальних сенсів, а не простому підпорядкувати її своїй режисерській диктатурі. І тоді піднімаються справжні грані почуттів. Так «Гамлет» (2015) Олекси Кравчука позбавляє глядача відчуття звичної краси, пропонуючи нам образи героїв спеціально спотворених старінням. Навіть Офелія жахає своїм виглядом зістареної дівчинки. Ляльки ніби кажуть: «П'єсі стільки років, а людству все що не зрозуміло про, що ми вам говоримо і чому знов і знов гинемо». Лялька, всупереч ритуалу театру ляльок, використовується, як маска за якою ховається справжня людина. Гамлету не потрібна його лялька, поки він не вирішує прийняти ці правила гри, щоб дістатися істини. Жахає сама тема соціальної маски, якою ми себе закриваємо зазвичай.

Провокування почуттів. Цей шлях потребує особливої відповідальності митця і готовності до незручної реакції спільноти. Такий

театр ніколи не буде зручним. Всі прояви постдраматичного театру тут мають особливий успіх. Яскраву емоційну реакцію на фестивалі «Я і Села Брук» у 2018 році викликав показ вистави «Теорія великого фільтру» Лабораторії сучасного діалогу (Полтава). Вистава піднімала низку питань про стосунки у суспільстві під час війни з росією, де головною темою була толерантність як така. Це роки в яких багатьма фондами і організаціями підтримувався суспільний тренд толерантності суспільства і ця тема вона весь час бриніла у прогресивному диспуті. Однак вистава піднімала незручні питання, змушувала чесно вдивлятися у власну душу. Творча група ставила перед глядачами такі запитання:

- Де межа моєї толерантності, що гарантує мені власну безпеку?
- Чому я нетолерантний, наприклад, до ромів, чи безхатків?
- Хто нетолерантний до мене і чому?

Дискусія була такою кипучою, що продовжувалася більше самої вистави. Страшно визнати, що ти обмежений своєю кулькою, що ти боїшся наблизитися до групи людей, яких визнаєш ворожими для себе, хоча вони можуть не бути такими. Хтось вважає ворожими ромів, хтось християн, хтось матусь з візками. І це не патології і фобії, це звичайні люди в залі, які набули іноді дивний досвід спілкування і викреслили певну групу зі свого простору спілкування, іноді навіть несвідомо.

Відзеркалення і терапія почуттів. Це свідомий шлях направлений саме на роботу з почуттями, наголошеними суспільством в певний історичний момент, або ситуативними. Найяскравіші приклади – це форум театр і плейбек театр. Важливо розуміти, що з точки зору психології лише форум-театр вважається терапевтичним, бо ставить собі за завдання «лікувати» проблему. Сам процес передбачає виявлення больової точки і проходження цього шляху знов і знов поки глядачі не знайдуть безпечний вихід із ситуації.

Плейбек театр передбачає лише мистецьке віддзеркалення історії глядача, надаючи можливість бути почутим кожному.

Обидві форми з'являються на потребу суспільства, коли в ньому виникає гостра проблема непорозуміння. Стрімкий розвиток цих обох форм в Україні припадає саме на роки війни. З 2014 року з'являється величезний рух імпровізаційних театрів. Саме вони мають можливість швидко реагувати на ситуацію, бо їм не потрібні особливі репетиційні умови і час, щоб вийти до глядача. Вони існують у зв'язку мистецтва і психології.

ВИСНОВКИ

Страх є невід'ємною частиною життя людини і соціуму. З деякими страхами ми народжуємося, але більшість здобуваємо в результаті соціалізації. скільки за причиною появи страхи бувають біологічними, соціальними, моральними, дезінтеграційними, всі вони так чи так пов'язані з соціальним, здобуті в соціумі або навчені ним. І це дало можливість в цій роботі досліджувати страх як соціокультурний феномен

Найважливіші функції страху містяться у запобіганні небезпеці. Коли він не набуває патологічних форм, тоді є важливою складовою, що допомагає жити, розвиватися, будувати стосунки, ростити дітей, набувати досвід і ділитися цим досвідом. Якщо все ж таки страхи набувають хворобливих форм, люди намагаються їх долати всіма способами. В обох випадках людство часто використовує різні культурні засоби, де театр є одним з найбільш давніх механізмів.

З античної доби в театрі намагалися відтворити "страшні» теми завдяки трагедії як в найважливішому жанрі в класифікації Саме вона вважалася високим жанром та була покликана піднімати найважливіші питання. За кожною з цих тем, навколо яких будується драматургічний конфлікт, стоїть свій особливий страх: смерті, вигнання, помилки, розлучення, самотності, осуду тощо. Асоціюючи себе з героєм, проходячи з ним складний шлях, глядачі навчались уникати таких випробувань, або шукали шлях до подолання. Водночас комедія як низький жанр теж «працює» з темою страху, який часто-густо є джерелом конфлікту. Вона досягла в цьому величезного успіху, але цілі у неї інші, оскільки комедія «знімає» страхи як зайві, висміюючи їх. Цей жанр виконує певне зміщення сприйняття, чим так само допомагає долати їх.

Найважливіше для театру, що це відбувається в безпосередній близькості до глядача, «тут і зараз», в ситуації загального прийняття умовності дії в традиційному театрі, або реального діалогу в сучасному, коли усе проживається колективно.

Спільний процес прийняття і проживання уявної ситуації дає театру можливість ефективного впливу на глядача і це підіймає питання мистецької відповідальності. В класичному театрі актор підпорядковувався волі людини, яка брала на себе відповідальність постановки. У режисерському театрі ця відповідальність належить режисеру, який запрошує до роботи творчий колектив. Далі вони разом вибудовують способи впливу і його межі, але роль режисера вирішальна і авторитарна. У сучасному театрі, зокрема постдраматичному, передбачається співтворчість і горизонтальність стосунків в колективі. Режисер виконує функцію модератора, який запрошує до співпраці і питання відповідальності кожного учасника виникає на вході в процес, тому що на початку може існувати тільки напрямок майбутнього твору і пропозиція спільної лабораторної роботи, пошуку тем, історій, способів реалізації. Це спільна дослідницька робота зі сценічною репрезентацією, під час якої підіймаються справжні почуття учасників, вони можуть бути рефлексією на матеріал, можуть бути джерелом твору. Страхи серед цих почуттів на одному з важливих місць, бо саме вони є рушійною силою конфлікту, як було з'ясовано під час цього дослідження.

Так само і стосунки з глядачем за тисячоріччя існування театру поступово змінюються, коли дистанція скорочується від споглядання до співучасті. Особливі зміни відбуваються в останніх двох сторіччях, коли прискорюється прогрес, коли відбуваються найжахливіші війни, коли екзистенційні питання постають перед людиною. Змінюється і спосіб впливу. Наприклад, там де старий театр навчає, новий може облишитися підняттям питання, лишаючи глядачу самому знаходити вихід, як це робить критичний театр; там де старий театр розповідає заздалегідь написану історію, новий

може запросити її у глядача разом з ним будуючи перформанс, як плейбек і форум-театри; там, де старий театр обирав пишномовні тексти вигаданих персонажів, сьогоднішній театр бере задокументовану вербатимом мову реальних людей, іноді змішуючи її з цією вишуканістю старої драми.

Світовий театр мав можливість безперервного розвитку у ХХ сторіччі. Він опрацьовував у всіх формах і напрямках, які швидко змінювалися і змішувалися один з одним. Проте український театр, як частина радянського, був позбавлений цієї можливості, і пригнічений соцреалізмом змінювався повільно і не природно. Лише з набуттям незалежності Україною, обережно і потроху він почав змінюватися – говорити на справжні важливі теми, які містять в собі глибокі застарілі страхи цілого народу. У цій роботі акцентовано увагу на двох важливих джерелах українських страхів, і проаналізовано, як вони реалізовані на театральній сцені – цензура, як знищення голосу, та фізичне знищення українців.

Говорячи про цензуру, проаналізований вплив Валуєвського циркуляру та Емського указу на виокремлення особливого напрямку театру, як музично-побутовий. З одного боку, він був надзвичайно самобутнім і впливовим свого часу. З іншого заборона говорити про серйозні речі рідною мовою накладає цю «маску зверхності» більше ніж на століття розвитку українського театру. Цензура передбачає покарання, тож страхи позбавлення волі, голосу, професії тягне за собою така подія. Якщо Леонід Глібов міг продовжувати писати свої байки «в стіл», це означало, що читач не побачив його текстів, але ж його досвід фіксувався і міг побачити світ пізніше, а бо у вузькому дружньому колі. У випадку театру неможливо робити потаємні вистави довгий час, це діаметрально протиставлено сутності театру. Це накладає певну печатку на свідомість. Радянська влада у вигляді цензури несла найстрашніше – смерть. Таке не могло не відбитися на характері театру України. Лише останні 10-15 років позначено надзвичайним вибухом активності драматургів, режисерів, акторів, театральних художників,

перформерів, які підіймають на сцені всі соціальні теми України. Український театр сьогодні свідомо йде на страх і намагається подолати вже не інституційну цензуру, а власну світоглядну

Робота концентрує свою увагу на темі Голодомору як джерелі страху й травми українського народу, що також вже відображений у театрі, хоч і недостатньо. Подальше замовчування заглиблює травму, не даючи позбутися наслідків. Страх бути вбитим і замордованим паралізує націю на багато десятиріч. Театр має надзвичайні можливості працювати з цією проблемою, український театр потребує більше вистав на цю тему. І хоча загальновідомою лишається тільки п'єса Наталки Ворожбит «Зернохвище», такі тексти з'являються час від часу.

Проблема російсько-української війни і страхів, які з нею пов'язані, більше відображені у театрі, з самого початку протистояння, зокрема часів Майдану. Багато з вистав не мають заздалегідь написаних текстів, бо є свідочками і працюють з текстами, які народжуються під час репетицій. Взагалі актуальна тематика цих останнього десятиріччя провокує український театр до швидкого і особистого розвитку засобами постдраматичного мистецтва.

Це дослідження дає можливість подальшого аналізу страхів в суспільстві і віддзеркалення їх в театрі. Стосовно українського театру ця тема може допомогти розкрити важливі соціокультурні аспекти сьогодення і історичного розрізу. Піднімаючи теми історичної травми і страхів, які вона по собі лишає, можна підштовхнути українське суспільство до усвідомлення багатьох маловідомих, неприємних, а іноді і жахливих сторінок нашої історії. Це дасть можливість усвідомити і відчувати власний шлях, допомогти затвердитися ідентичності. Так само тема страхів буде корисною для інших видів мистецтва. Кожний суспільний або історичний аспект може бути якісно опрацьований мистецтвом, як це зараз відбувається з темою війни, коли митці не зупиняючись творять і презентують свої твори аудиторії. Спільнота єдина

як ніколи, світ не може не чути цих наративів не лише з новин, але й з мистецьких джерел.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Книги, монографії, статті:

1. Klein E. A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. – Berlin: Elsevier Publishing Company, 1971. – 579 p.
2. Dan S. Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre. – NY.: Oberon Books Ltd, 2008. – 192 p.
3. Sorokin P. Sociocultural Dynamics and Evolutionism. – NY: Twentieth Century Sociology, 1945. – 222 p.
4. Van der Kolk B. & Fisler R. Dissociation and fragmentary nature of traumatic memories: overview and explanatory study // Journal of Traumatic Stress, 1995. – № 8. – P. 505-525.
5. Wolpe J. Our Useless Fears. – Boston: Houghton Mifflin Company, 1981. – 181 p.
6. Young A. Bruno and Holy Fool: Myth, Mimesis, and Transmission of Traumatic Memories // Understanding Trauma Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives [ed. Laurence J. Kirmayer et. al]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 345 p.
7. Zaplatynskiy V. The new concept of the most general term «danger» // International scientific conference security, extremism, terrorism 2012. December 13th – 14th, 2012 Podhájska Slovak Republic. – Požiarnotechnický a expertízny ústav MV SR v Bratislave, 2013 – P. 267-278.

8. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917-1933 : поезія - проза - драма – есей. – Paris: Instytut Literacki, 1959. – 979 с.
9. Маслова Н.М. Фактори формування функціонування і розвитку територіальних соціокультурних систем// Геополітика и екогеодинаміка регіонів, 2009. – Т. 5. Вып.1. – С. 75-82.
10. Петренко В. Конфліктологія: курс лекцій, енциклопедія, програма, таблиці. – Ужгород: Видавництво УжНУ «Говерла». – 360 с
11. Апчел О.А. Документальний театр у контексті сучасної культури. Дисертація канд. мистецтвознавства: 26.00.01, Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2014. – 200 с.
12. Аристотель. Поетика. – Київ: Видавництво «Мистецтво», 1966. – 136 с.
13. Аристотель. Нікомахова етика. – К.: Аквілон-Плюс, 2002. – 480 с.
14. Виготский Л. С. Психология искусства. – Ростов на Дону: «Феникс», 1998. – 480 с.
15. Гойченко Д. Красный апокалипсис. – К: Видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га», 2012. – 400 с.
16. Гузенко В. А. Соціальні страхи в процесі соціалізації особистості // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 12: Психологічні науки, 2015. – Випуск 1 (46). – С. 96-103.
17. Изард К. Психология эмоций. – СПб: Издательский дом «Питер», 1999. – 460 с.

18. Кемпински А. Экзистенциальная психиатрия. – М-СПб: Совершенство, 1998. – 320 с.

Електронні ресурси:

19. DakhDaughters. Gannusya [перформанс]. – Режим доступу: <https://youtu.be/p7cRQvwJzpo> (дата звернення: 10.11.2022).

20. Абрамович М. The Artist is Present (2022). – Режим доступу: <https://www.artsy.net/artwork/marina-abramovic-individual-portraits-for-two-pe-ople-the-artist-is-present-installation-experience> (дата звернення: 10.11.2022).

21. Вистава Гамлет. Театр «Люди і Ляльки». – Режим доступу: <https://puppet.lviv.ua/vistavi/vechirnja-scena/gamlet.html> (дата звернення: 10.11.2022).

22. Вистава Гамлет. Харківський державний академічний театр ім. Афанасьєва. – Режим доступу: URL: <https://puppet.kharkov.ua/spektakli/hamlet.html> (дата звернення: 10.11.2022).

23. Ворожбит Н. Зернохочище [п'еса]. – Режим доступу: https://docs.google.com/document/d/1pc0sh21T2C03a0DqVmmeIYlNn9ltDcbY/edit?usp=share_link&ouid=115321404532715957752&rtpof=true&sd=true (дата звернення: 10.11.2022).

24. Гуменний Д.. Вісім методів (пост)документального дослідження міста». – Режим доступу: <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (дата звернення: 10.11.2022).

25. Карповець М. Перформативна природа соціальної реальності // Гуманітарний часопис, 2017. – № 3-4. – Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/162041177.pdf> (дата звернення: 10.11.2022)
26. Старицький М. За двома Зайцями [п'єса]. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1341> (дата звернення: 10.11.2022).
27. Огієнко В. Посттравматичний стресовий синдром і колективна травма в особистих наративах свідків Голодомору. – Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/ogienko-holodomor-trauma> (дата звернення: 10.11.2022).
28. Паві П. Словник театру. – Режим доступу: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Slovnyk-Pavi.pdf> (дата звернення: 10.11.2022).
29. Партола Я. Авангардний театр і глядач: рух на зустріч чи лінії, що не перетинаються. – Режим доступу: <https://www.academia.edu/38656095> (дата звернення: 10.11.2022).
30. Саркісян Р. Пост)документальний театр в роботі з травматичним досвідом. – Режим доступу: <https://youtu.be/kqSXMa34eyw> (дата звернення: 10.11.2022).
31. Склярєва В. Історія травм українського театру. – Режим доступу: <https://youtu.be/VMUp69dB8wg> (дата звернення: 10.11.2022).
32. Театр «Варта». – Режим доступу: <https://www.facebook.com/teatr.varta> (дата звернення: 10.11.2022).

33. Харківський державний академічний театр ім. Шевченка. – Режим доступу: <http://www.theatre-shevchenko.com.ua/> та (дата звернення: 10.11.2022).
34. Черняк Ю. Аксиологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків особистості. – Режим доступу: http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/14-15-2010/14-15_2010.pdf (дата звернення: 10.11.2022)