

УДК 792.037.4(430) "192":792.038.6(477) "20"(045)
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6525-7429>
DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318065

Чигляєв Ярослав Валерійович,
аспірант кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого Київ, Україна

Yaroslav Chygliaiev,
Postgraduate student of the Theater
Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

«ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ» ТЕАТР ЕРВІНА ПІСКАТОРА: ДАДАЇСТСЬКІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Анотація. *Мета статті* – встановити ідейно-естетичні зв'язки між німецьким дадаїзмом і концептуальними витоками та арт-практикою «документального» театру Е. Піскатора 1920-х рр., і виявити їх рецептивні елементи у сучасному українському «документальному» театрі, який став одним із впливових факторів вітчизняного театрального процесу на тлі соціополітичних катаклізмів, що тривають від 2014 року. **Методологія** дослідження базується на застосуванні аналітичного, культурно-історичного, компаративного та описового методів для презентації предмету дослідження та належного обґрунтування висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні питання дадаїстських ідейно-художніх передумов формування концепції «політичного» театру Е. Піскатора та форми «документального» театру як її драматично-сценічного виразника. У **Висновках** зазначено, що ідейно-естетичні засади «документального» театру як драматично-сценічного виразника ширшої концепції «політичного» театру були сформульовані у теоретичних працях та апробовані у сценічній практиці німецького режисера-авангардиста Ервіна Піскатора першої половини 1920-х рр. Водночас такі особливості нової драматично-сценічної форми, як політична тенденційність, антимілітаристський пафос, деструкція драматургічного матеріалу, об'єктивізація сценічної реальності, колажно-монтажний принцип організації дії, нові форми комунікації з глядачем, дають підстави для її компаративного зіставлення з арт-практикою європейського дадаїзму, презентованою зокрема акціями берлінського «Клубу Дада», членом якого Е. Піскатор був у 1918–1920 рр. Зауважено, що «документальний» театр не втрачав ідейно-естетичної актуальності впродовж минулого століття: його прямим наступником став європейський «соціальний» театр 1960–1970-х, а більш віддаленим – перформанси і геппенінги 1980-х років. Актуалізація жанру в Україні, пов'язана з активізацією соціально-політичного життя після Революції гідності і прагненням діячів вітчизняної сцени відгукнутися на події російсько-української війни, виявляє його рецепцію у постмодерністському дусі: збереження ідейно-змістовного наповнення з одночасною трансформацією формальних елементів.

Ключові слова: історичний авангард, політичний театр, документальний театр, Е. Піскатор, дадаїзм, соціальний реалізм, техніцизм, актуалізація, дух постмодернізму.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Одним із новітніх видів театру, що доволі динамічно розвивається в Україні від початку 2010-х рр., є «документальний» театр. Сучасне західне та українське театрознавство визначає його як «театральні-експериментальні спроби, ґрунтовані на документах, зафіксованих засобами художнього монтажу; мають усталену соціально-особистісну позицію, вивчають теми, що реально відображають сучасне життя, написані «живою» мовою, яка копіює або збігається з реальною мовою існування обраних для мистецького опису тематичних людських обставин» (Апчел, 2011, с. 215).

Поширення цього явища світової культури територією України вітчизняні дослідники пов'язують насамперед із соціополітичними катаклізмами під час і після 2014 року. Достатньо згадати лише кілька вистав, щоб виразно проілюструвати той факт, що саме «адопція» європейського «документального» театру задовольнила нагальну потребу українського театрального середовища у влучній концептуальній формі самовираження, а її здатність «оперативно відгукуватися на актуальні події, у лаконічній і мобільній сценічній формі доносити до глядача важливу інформацію обумовило те, що вистави документального театру викликали значний інтерес з боку самих митців і публіки» (Сухомлин, 2024, с. 88).

«Кого чути у справі Бейліса» (реж. Дмитро Левицький, 2022) – історія про звинувачення єврея Менделя Бейліса у вбивстві християнського хлопчика начебто задля ритуальних цілей, що розгорталась у 1911-1913 роках у Києві часів Російської імперії. Як вказують самі автори вистави, міф про «кривавий наклеп» у справі Бейліса – одна з антисемітських тез, що їх використовувала Російська імперія для пропаганди, щоб виправдати свої насильницькі дії проти т.з. «об'єктивного ворога». Нині, щоб приховати масові вбивства українців і виправдати «спеціальну військову операцію», використовуються ті ж самі методи. «Театр Переселенця» Георга Жено (2015) створений на основі реальних історій біженців із Донбасу. «Тиловий Що?Денник» Чернігівського обласного молодіжного театру (реж. Роман Худяшов, 2022) – про хронологію подій окупованого міста на основі текстів, які збирали волонтери й молодь блокадного Чернігова. «Вона Війна» (реж. Костянтин Васюков, 2022) львівського театру «Варта» – за-

снована на спогадах харківських жінок-біженок. «Лишатися (не) можна...» (2022) режисера Євгена Резніченка разом з акторами Херсонського театру ім. Миколи Куліша – які й представляли свої історії на сцені як безпосередні свідки й учасники спротиву української громадськості в Херсоні. «Маріупольська драма» (реж. Євген Тищук, 2023) від артистів Донецького академічного обласного драматичного театру міста Маріуполь – до річниці бомбардування їхнього театру російськими військовими, зіграна в Ужгороді. «Обличчя кольору війни» (реж. Олексій Гнатюк, 2022) у Театрі на Подолі – розповідь на основі спогадів акторів маріупольських театрів, яким вдалося вибратись із тимчасово окупованого Маріуполя. «Зелені коридори» за п'єсою Наталі Ворожбит у Київському театрі на Подолі (реж. Максим Голенко, 2023) у партнерстві з мюнхенським театром «Каммершпіле» – про українських жінок-біженок, які опинилися в Німеччині після повномасштабного вторгнення країни-агресора.

Проте популярність цього виду сценічного мистецтва та різноманітність форм його вияву, неодноразово наголошених сучасними дослідниками, на нашу думку, зумовлені не лише наявністю відповідного контексту, а й укоріненістю деяких аспектів явища в естетичній теорії та практиці європейського й українського «історичного авангарду». По суті, «документальний» театр є одним із тих художніх феноменів, що якнайкраще доводять перманентність розвитку та трансформації певних сценічних традицій. Тож звернення до постаті Ервіна Піскатора – провідного німецького режисера-авангардиста, чиї вистави стали зародком нового типу сценічного видовища, а також встановлення передумов і витоків його виникнення і формування сприяє розумінню особливостей арт-практики «документального» театру початку ХХІ ст., зокрема в його національному варіанті.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. В українському театрознавстві до постаті Е. Піскатора першим звернувся П. Рулін, давши у передмові до україномовного видання книги німецького режисера «Політичний театр» (Харків, 1932) вичерпну характеристику його театральних поглядів і відповідної практики. У наш час вистави Е. Піскатора ставали предметом компаративного аналізу у наукових студіях Г. Веселовської, Н. Владимирової, М. Гринишиної, Н. Єрмакової, О. Кле-

ковкіна, Н. Корнієнко. Зазвичай автори цих дописів наголошували на їхній політичній заангажованості та техніцизмі. Натомість сучасні німецькі театрологи вводили мистецьку практику провідного європейського режисера-авангардиста в історичний контекст концепцій «постдраматичного театру» (Х.-Т. Леманн) та «перформативного повороту» (Е. Фішер-Ліхте), а англomовні історики сцени акцентували її вплив на становлення драми і театру «соціального реалізму» (Дж. Стайн) і формування естетики та техніки «документального театру» 1950–1970-х рр. (Г. Ф. Доусон). Однак певний її аспект залишився менш дослідженим, а саме питання дадаїстських ідейно-художніх передумов формування піскаторівської концепції «політичного театру» та форми «документального театру» як її драматично-сценічного виразника.

Відтак стаття має комплексну *мету*: по-перше, встановлення ідейно-естетичних зв'язків між німецьким дадаїзмом і концептуальними витоками та арт-практикою «документального» театру Е. Піскатора 1920-х рр., по-друге – вияв їхніх рецептивних елементів у сучасному «документальному» театрі на теренах України.

Виклад основного матеріалу. В історію світового сценічного мистецтва німецький театральний режисер Ервін Піскатор (1893–1966) увійшов як «перший прихильник» наряду, «згодом названого “епічним театром”» (Брокетт & Гілді, 2014, с. 451), як фундатор концепції «політичного театру» і як першопроходець на ниві «документального театру» (Стайн, 2004, с. 176-177). Усі три концепти мали однакову мету перетворення театру на відкритий майданчик для суспільно-політичного дискурсу, спільні естетико-художні позиції, натхнені авангардистським запереченням постулатів європейської естетичної думки, характерної для позаминулого століття, і ті само ідейно-художні витоки, пов'язані з участю їхнього автора у 1918–1920 рр. у берлінському дадаїстському русі.

Колишній випускник Мюнхенського університету, де він вивчав філософію, історію мистецтва і германістику, й недавній актор «Фронтового театру», у чийх виставах він грав комедійні ролі та ролі молодих бонвіванів, «соромлячись приналежності до цієї професії» (Піскатор, 1932, с. 22-23), приєднався до берлінського «Клубу Дада» наприкінці 1918 р. На той момент «ядро» угруповання становили поет Ріхард Гюльзенбек, письменник-сатирик

Вальтер Мерінг, малярка-колажистка Ганна Хех, художник-графік Георг Гросс, маляр і письменник Рауль Хаусман. Попри приналежність до різних творчих професій, вони разом «ототожнювали дійсність і мистецтво і таким чином подумки долали бар'єр, який <...> визначав естетичне мислення буржуазних митців Європи: відмежування мистецтва від дійсності (Schumann, 1991, s. 158). Щось подібне читаємо в Е. Піскатора: «Коли до того часу я бачив життя тільки крізь фокус літератури, то завдяки війні сталося протилежне: відтепер я почав бачити літературу і мистецтво вже крізь фокус життя» (Піскатор, 1932, с. 22).

Однак неодмінний учасник їхніх нескінченних дискусій про мистецтво і «до того – тільки в сунку його до політики», він доволі скоро розчарувався в їхній практиці, а саме у дадаїстських «акціях», що демонстрували лише «давнє анархічне ставлення до міщанства, бунт проти мистецтва і іншого духовного життя»: «До того часу цей гурток (за виїмком Гросса, що його гострі малюнки політичного напрямку були тоді першим поштовхом наперед) не дав нічого, крім вистав “Дада”, на які напалися і висміювали в буржуазних колах. Під девізом “Мистецтво є кал” почали дадаїсти його деструкцію. З декламацією мішаних віршів найнезрозумілішого змісту, з дитячими револьверами, клозетним папером, фальшивими бородами і віршами Вольфганга Гете і Рудольфа Пресбера рушили ми на прихильну до мистецтва «кюрфюрстендамську» публіку» (Піскатор, 1932, с. 26-28).

Утім, організований Е. Піскатором власним коштом у Кенігсберзі взимку 1919/1920 рр. напіваматорський театр із симптоматичною назвою «Трибунал» також відзначався лише антимілітаристською та антибуржуазною спрямованістю. Та й загалом модерний та експресіоністичний репертуар (п'єси А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, Е. Толлера та ін.) очільник театру підбирав вочевидь не на власний розсуд, але орієнтуючись на смаки місцевої публіки. Аби його дещо актуалізувати, Е. Піскатор позбавляв «мову» п'єс «лірично-експресіоністичних висловів» і «будував сцени якомога реалістичніше». Такою ж була й виконавська манера акторів-аматорів (Піскатор, 1932, с. 28). Проте невдовзі театр припинив існування через опозицію «місцевої громадськості і преси» (Там само). Можна припустити, що причиною закриття стали не вистави, але скандально-епатажні захо-

ди у дадаїстському дусі, якими супроводжувалася сценічна діяльність трупи.

Повернувшись до Берліна, Е. Піскатор побачив, що за час його відсутності у місті «Дада» стало ще зловіснішим. Давнє анархічне ставлення до міщанства, бунт проти мистецтва і іншого духовного життя загострилось і вже набрало форми майже політичної боротьби. Гасло: «Кожен сам собі футбольна опуха» було ще тільки зухвалим «*epater le bourgeois*». Але «Банкрот» (що його видавали Гросс і Гартфілд) уже був рукавичкою, кинутою буржуазному суспільству. Малюнки і вірші були вже зорієнтовані не на художні постулати, а на політичне діяння. Зміст визначав форму. Або, краще сказати, безцільні форми набували знову виразніших і гостріших контурів, набирали їх завдяки змістові, що, не знаючи манівців, прямував до визначеної мети» (Піскатор, 1932, с. 28).

Однак режисерові було вже замало тих змін, що сталися у дадаїстському русі. Адже загалом дадаїсти залишилися на минулих соціально-критичних позиціях, тоді як піскаторівські орієнтири стосувалися агітаційно-пропагандистського «пролетарського» мистецтва, якому чимало німецьких митців часів Ваймарської республіки приписували усілякі ідейно-художні «чесноти». Відтак вчорашніх соратників по справі радикальної модернізації художньої творчості нині ріднило лише бажання «звільнитись від мистецтва, кінець йому – і край!!!» (Піскатор, 1932, с. 28).

«Ми цілком вигнали слово “мистецтво” з нашої програми, наші “п’єси” були відозвами, що ними ми вганялися в актуальні події. Ми хотіли “займатися політикою”», – цими словами Е. Піскатор (1932, с. 36) визначив власну стратегію творення «театру політичного впливу у найширшому сенсі» (Стайн, 2004, 3, с. 170), чим він, власне, займатиметься наступні тридцять років. На практиці пошук відповідних методів означав переосмислення та перетворення у дадаїстському дусі, тобто без оглядки на авторитети та традиції чинних натуралістичних та експресіоністичних драматичних форм. Насамперед це стосувалося літературної основи вистави – Е. Піскатору була потрібна драма, «позбавлена фотографічності», що «має радше раціонально, ніж емоційно виражати пекучі соціальні чи політичні проблеми», аби стати «предметом суттєвої дискусії з глядачами» (Стайн, 2004, кн. 3, с. 172). Через те, що

він «ніколи не мав до своєї роботи п’єси, що його задовольнила б з ідейного й з формального боків» (Рулін, 1932, с. 7), Е. Піскатор вдавався до переробок класичної та сучасної драматургії, а також адаптував та інсценізував прозу.

Намагаючись максимально об’єктивувати сценічну реальність, аби якомога повніше відобразити у виставі сучасне йому суспільне життя, Е. Піскатор, щойно йому щастило очолити репертуарний театр, починав використовувати у виставах сучасні механізми (рухомі платформи, ескалатори, ліфти тощо), застосовувати різноманітні технічні прийоми (кінохроніка, діапозитиви, світлини тощо), які, по-перше, допомагали йому замінити традиційні декорації, по-друге – ставали своєрідними візуальними коментарями та ілюстраціями до сценічних подій.

Його перші здобутки у цьому керунку припадають на 1924–1925 рр., коли режисер очолював берлінську «Народну сцену», що до його приходу являла собою пересічний комерційний театр, керований соціал-демократами, які проголосили суворий політичний нейтралітет. Е. Піскатор, натомість, збирався підняти догори «блисучий меч театру, гартований для того, аби розрубати гордієві вузли капіталістичних суперечностей і нашого власного жебрацтва» (Піскатор, 1932, с. 48). За неповні два сезони він кардинальним чином змінив напрям діяльності закладу – саме з цією сценою пов’язані значні авангардні постановки німецького театру першої половини 1920-х рр. – «Прапори» за А. Паке і «Буря над Готландом» за Е. Вельком. Ці вистави проклали шлях європейському театру нового типу – театру «документальному»: беручи за основу драматичні твори німецьких авторів, Е. Піскатор створював окремий сценарій для кожного спектаклю, монтуючи удавані події з реальними і чергуючи сценічну дію або з кінохронікою, або зі спеціально зафільмованими кіносюжетами.

«Прапори» за А. Паке – це драматизований репортаж, побудований на документальних історичних матеріалах, що відображають тяжкий побут чикагських робітників кінця XIX століття. Головною темою вистави стали «процеси над анархістами 1886 р. у Чикаго, а їхня сценічна інтерпретація нагадувала відверту пропаганду, що послідовно розгорталася в епізодах, доповнених коментарем денних новин і музичними акцентами» (Стайн,

2004, кн. 3, с. 169). З метою максимальної документалізації сюжету режисер використав два екрани, на які проєктувалися світлини персонажів і стислий переказ подій окремого епізоду. Частиною глядацької зали і передовою німецькою критикою вистава загалом була сприйнята як своєрідний символ пролетарської визвольної боротьби.

Дія «Бурі над Готландом» відбувається у Німеччині XV ст. Але замість розказувати про середньовічних балтійських піратів і первинно-комуністичний соціальний устрій їхньої острівної комуні, режисер, додавши до власне драматичної дії документальні кадри про знущання над робітничими ватажками у різних країнах світу, створив широку панораму революційного руху, апофеозом якої ставав жовтневий переворот у Росії. В одному з епізодів Е. Піскатор загримував під Володимира Леніна ватажка повсталих рибалок, в іншому – увів у дію спеціально змонтований епізод під умовною назвою «марш до комунізму», де п'ятірка акторів здалеку рухалася назустріч камері. Мірою наближення їхнє вбрання поступово змінювалося, перетворюючи їх на учасників революційних заколотів різних історичних часів – Селянської війни, 1789, 1848, 1918 рр. «Цього вечора про мистецтво й не йшлося. Його повністю поглинула політика. Не усвідомлюючи цього, публіка потрапила на комуністичне передвиборче агітаційне зібрання, на своєрідні ленінські урочистості. У фіналі над сценою запалала радянська червона зірка», – задоволено констатував Е. Піскатор (1932, с. 52). Проте соціал-демократичне керівництво Фольксбюне було категорично незадоволене цією виставою, тож звільнило режисера з посади очільника творчого колективу.

У постановці «Попри усе» (1925) Е. Піскатор задумав уперше в історії театру «здійснити діалектичну взаємодію фактичного матеріалу – до прикладу, протиставлення політичних намірів (патріотичні промови у Рейхстагу) і їхніх військових наслідків (жорстокі вбивства на Західному фронті)» (Rorrison, 1980, р. 35). У виставі, замовленій німецькими комуністами, режисер здійснив грандіозний монтаж реальних промов, газетних статей, листівок, закликів і фото. На сцені рейнгартівського «Великого будинку для вистав» спорудили поворотку конструкцію з коридорів та отворів, де, власне, відбувалася дія. Аби кожен епізод був до кінця зрозумілий, а його сенс пра-

вильно тлумачився залогом, колишній член «Клубу Дада», художник Джон Гартфілд намалював відповідні плакати.

Сюжет дійства містив двадцять три епізоди берлінського життя від передодня Першої світової війни до 15 січня 1919 р. – дати вбивства Карла Лібкнехта і Розі Люксембург. Проте з метою показати, що справа комуністичних ватажків «живе й перемагає», Піскатор закінчив виставу кадрами, на яких Лібкнехт виступав із промовою на робітничому мітингу.

Насамперед режисер домагався у такий спосіб щонайактивнішої реакції публіки. Сцена і глядацька зала мало не на кожній виставі Піскатора на правду ставали місцем політичного мітингу. «Тисячі людей, присутніх у залі, сміються, знущаються, тупотять, загрозливо трясуть кулаками. Біля трибуни з'являється озброєний вояк у линялому військовому однострої. Це Карл Лібкнехт. А у наступному епізоді він на вулиці роздає листівки і виголошує антивоєнну промову. Його заарештовують, і, коли натовп покійно дозволив його увести, у глядацькій залі здійснюється гамір, глядачі відчують сором», – писав рецензент однієї з газет після перегляду вистави (Стاین, 2004, кн. 3, с. 172).

Бурхлива реакція здебільшого переповненої зали на виставах Е. Піскатора якнайкраще доводила, що його «політичний театр» досягав своєї агітаційно-пропагандистської мети. Попри доволі складну драматургічну фактуру, «документальна» драма зазвичай відзначалася ясним лінійним сюжетом, в якому діяли типові персонажі та відомі історичні особистості, чия поява на сцені викликала у переважно «пролетарської» публіки передбачувані емоції. Зрештою, вихід театру на прямий контакт із глядачем, свідоме руйнування бар'єрів між сценою і залом в очікуванні її миттєвої, безпосередньої реакції на сценічні події також можна вважати наслідком участі Е. Піскатора в численних акціях берлінського «Клубу Дада».

Отже, свідомий пошук нових форм комунікації з глядачем можна вважати підсумковим пунктом програми «документального» театру Е. Піскатора. Йому передують такі особливості нової драматично-сценічної форми, як політична тенденційність, антимілітаристський пафос, деструкція драматургічного матеріалу, об'єктивізація сценічної реальності, колажно-монтажний принцип організації дії. На наше переконання,

сценічні експерименти з її формування, проведені німецьким режисером-авангардистом впродовж 1920-х рр., були певною мірою спровоковані його нетривалою, але, як виявилось, досить плідною співпрацею з берлінськими дадаїстами.

Висновки. Європейський театр 1920–1930-х рр. «дуже схвально сприйняв експерименти Піскатора: кабаре-політичне ревю, поєднання акторської гри, малюнків і фільмів заклало новий драматичний жанр» (Стайн, 2004, кн. 3, с. 177). Прямим наступником «документального театру» доби «історичного авангарду» став європейський «соціальний театр» 1960-1970-х рр., а більш віддаленим – геппенінги і перформанси 1980-х рр. Актуалізація жанру «документального» театру в Україні від 2014 р., пов'язана з активізацією соціально-політичного життя в країні після Революції гідності й прагненням діячів вітчизняної сцени відгукнутися на події російсько-української війни, також вказує на певну рецепцію жанру: збереження ідейно-змістовного наповнення та трансформацію формальних елементів.

Джерела та література

- Апчел, О. (2011). Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України: зб. наук. праць*. Вип. 33. С. 213-221.
- Брехт, Б. (1977). Про мистецтво театру. Київ: Наукова думка. 362 с.
- Брокетт, О., Гілді, Ф. (2014). Історія театру. Львів: Літопис. 730 с.
- Піскатор, Е. (1932). Політичний театр. Харків: ДВУ. 193 с.
- Стайн, Дж. (2004). Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: в 3 кн. Кн. 3. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 287 с.
- Сухомлин, Г., Цивата, Ю., Чорнойван, А. (2024). Реалії російсько-української війни в документально-

му театрі України. *Вісник КНУКіМ. Серія Сценічне мистецтво*, № 7 (1). С. 87-98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>

- Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover* (1991). K. Schumann (Ed.). Berlin: G. Kiepenheuer Verlag. 544 p.
- Rorrison, X. (1980). Piscator's Production of Hoppla, Wir Leben!, 1927. *Theatre Quarterly*, Nr 10 (37). P. 30-41.

References

- Apchel, O. (2011). Dokumentalniy teatr u teatralniy kulturi postradyanskogo prostoru, zokrema suchasnoi Ukraini [Documentary theater in theatrical culture post-Soviet space, in particular modern Ukraine]. *Culture of Ukraine*. Vyp. 33. P. 213-222. [in Ukrainian]
- Brecht, B. (1977). *Pro mystetstvo teatru* [About the mystique of the theater]. Kyiv: Naukova dumka. 362 p. [in Ukrainian]
- Brockett, O., Hildy, F. (2014). *Istoriia teatru*. [Theater history] Lviv: Litopys. 730 p. [in Ukrainian]
- Piscator, E. (1932). *Politychnyi teatr*. [Political theater] Kharkiv: DVU. 193 p. [in Ukrainian]
- Styan, J. L. (2004). *Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi* [Modern drama in theory and practice]: v 3 kn. Kn. 3. Lviv: LNU im. I. Franka. 287 p. [in Ukrainian]
- Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., Chornoivan, A. (2024). Realii rosiisko-ukrainskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy [The realities of the Russian-Ukrainian war in the documentary theater of Ukraine]. *Visnyk KNUKiM. Seriya Stsenichne mystetstvo*. Nr 7 (1). P. 87-98. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967> [in Ukrainian]
- Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover* (1991). K. Schumann (Ed.). Berlin: G. Kiepenheuer Verlag. 544 p. [in German]
- Rorrison, X. (1980). Piscator's Production of Hoppla, Wir Leben!, 1927. *Theatre Quarterly*, Nr 10 (37). P. 30-41. [in English]

Yaroslav Chygliaiev

«Documentary» theater of Ervin Piscator: Dadaist origins and modern Ukrainian context

Abstract. The *purpose* of the article is to establish the ideological and aesthetic connections between German Dadaism and the conceptual origins and art-practice of the «documentary» theater of Erwin Piscator of the 1920s and manifestation of their receptive elements in modern Ukrainian «documentary» theater, which become one of the influential factors of the Ukrainian theatrical process in connection with sociopolitical cataclysms that have been ongoing in Ukraine since 2014. The research *methodology* consists in the application of analytical, cultural-historical, comparative and descriptive methods to represent the subject of the study and properly justify the conclusions. The *scientific novelty* of the research consists in highlighting the issue of Dadaist ideological and artistic prerequisites for the formation of the concept of “political” theater by E. Piscator and the form of the «documentary» theater as its dramatic and stage expression. It is stated in the *conclusions* that the ideological and aesthetic principles of «documentary» theater as a dramatic and scenic expression of a wider the concepts of «political» theater were formulated in theoretical works and tested in the stage practice of the German vanguard director Erwin Piscator in the first half of the 1920s. At the same time, such features of the new dramatic and stage form as political tendency, anti-militaristic pathos, destruction of dramatic material, objectification of stage reality, collage-montage principle of action organization, new forms of communication with the audience, give grounds for its comparative comparison with the art practice of European Dadaism, presented in particular by actions of the Berlin Dada Club, of which E. Piscator was a member in 1918-1920. It was noted that the «documentary» theater didn't lose its ideological and aesthetic relevance during the last century: its direct successor was the European «social» theater of the 1960s and 1970s and more distantly – the performances and happenings of the 1980s. The actualization of the genre in Ukraine, connected with the intensification of social-political life after the Revolution of Dignity and the desire of the Ukrainian theater artists to respond to the events of the Russian-Ukrainian war, reveals its reception in the postmodernist spirit: the preservation of ideological content with the simultaneous transformation of the formal elements.

Keywords: historical vanguard, political theater, documentary theater, E. Piscator, Dadaism, social realism, technicism, actualization, postmodernism spirit.