УДК 821.161.2.

Жанна Бортнік

Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом

Сучасна українська драматургія у XXI ст. пройшла такі етапи сепарації, як відмова від минулих зв'язків (з 2013 р.), умовна невизначеність, пошук ідентичності та інкорпорація (за концепцією лімінальності А. ван Геннепа і В. Тернера). Етап лімінальності характеризують активні експерименти з жанрами, що оприявнюють нові утворення постдрами та «тексту для театру».

Мета статті – схарактеризувати постдраму та «текст для театру» як нові жанрові утворення між літературою, театром і перформенсом у контексті концепції лімінальності.

«Перформативний поворот» і естетика постдраматичного театру визначили специфіку сучасних драматургічних текстів та зумовили появу нових жанрових утворень. Постдрамою є драматичний жанр, який втілює спрямованість драматурга на текст як на перформативну дію, через утруднену форму провокує реципієнта на створення розгалужених метафор та асоціацій, формує образи сакральної тілесності. Постдраматичним текстам властиві такі ознаки: наявність персонажа-перформера, наратора, який коментує події; залучення прийому очуження, який формує дистанцію між персонажем і читачем, та мотивує стан рецептивної лімінальності; наявність перформативних ремарок, які вказують на можливі дії персонажа, на взаємодію з глядачами під час вистави, оформлює перформативну тілесність; створення умовного часопростору внутрішнього світу людини; наявність образів сакральної тілесності; реалізація постдокументальної естетики дослідження людини через документ (автобіографічний матеріал, свідчення, фіксація знакових ідеологічних образів часу, образів класичного тексту в процесі сприйняття та впливів); ускладнена метафоричність та образи-асоціації; 8) можливе розташування тексту «сходинками», використання фото та зображень, покликань, віршів тощо.

«Текстом для театру» є текст, призначений для театральної постановки, з активно втіленою «чернетковою естетикою», яка проявляється в ігноруванні драматургічних законів художнього зображення подій, зреалізованих у діалозі «тут і тепер», та виявляє потенційну спрямованість на відновлення цих законів у процесі театральної постановки.

Ключові слова: драма, постдрама, жанр, п'єса, персонаж, монодрама, лімінальний

© *Бортнік Ж., 2023*

Вступ

У сучасній український драматургії відбуваються процеси активних змін, які були зумовлені Революцією гідності та змінили культурну мапу України. Від 2013 року в українському культурному просторі формується нова течія української драматургії, для характеристики якої доречно залучити лімінальну естетику та дослідження ритуалів переходу А. він Геннепа (Gennep, 1960), В. Тернера (Turner, 1977) та ін. На думку науковців, будь-які зміни пов'язані з наявністю трьох етапів «сепарацією – лімінальністю − інкорпорацією», що є ритуалом переходу від стабільної структури, яка втратила свою актуальність, через лімінальний етап випробування та пошуків до нової структури завдяки інкорпорації-об'єднанню. Шлях, який пройшла сучасна українська драматургія від 2013 року (з часу активної сепарації від імперського російського дискурсу) до нинішнього періоду можна назвати лімінальною фазою, а відповідну течію української драматургії – лімінальною драмою.

Оскільки лімінальна фаза передбачає пошуки способів і форм оприявнення в реальності, то такі періоди характеризуються активними експериментами, зокрема, і з жанрами. І в сучасній українській драмі відбувається жанрові зміни, які виявляють межову естетику і які можна окреслити та усвідомити крізь лімінальну призму ритуалів переходу.

Мета статті – схарактеризувати постдраму та «текст для театру» як нові жанрові утворення між літературою, театром і перформенсом в контексті концепції лімінальності.

Теоретичний базис

Для опису етапів, які пройшла сучасна українська драма в нинішньому столітті, та для усвідомлення того, як це вплинуло на жанрові зміни, вважаємо за доцільне скористатися термінологічним апаратом концепції лімінальності щодо «ритуалів переходу», розроблених А. ван Геннепом та введених в культурологічний контекст В. Тернером (Turner, 1977) та інтермедіальних студій, що увиразнюють процеси взаємообміну між літературою і театром. Розвідки українських літературознавців О. Бондарєвої, О. Вісич, Т. Вірченко, Н. Мірошниченко, Л. Закалюжного та ін. узагальнюють певні процеси, які зараз відбуваються з українською драматургією, але лишається ціла низка важливих для дослідника питань, які стосуються новітніх жанрових процесів.

Виклад основного матеріалу

Перебування на етапі випробувань мотивує вибір таких форм зв'язку з новою реальністю, за допомогою яких стан лімінального суб'єкта набуде сакральних сенсів. Пошуки форми завжди відбуваються на межі, коли кордони розмито, старі уявлення про форму відкинуто, тож є можливість отримати ідеї від тих феноменів і явищ, які були під час існування в структурі поза межею дозволеного. Для процесу творчості такими кордонами є сталі знання про рід, вид, жанр, метод, прийоми літератури, уявлення про прекрасне і потворне, яке закріплено в системі. Бінарні опозиції як дві протиставлені одна одній протилежності визначають структуру/антиструктуру (лімінальність) в діахронній проєкції, у процесі розвитку, зміни правил, станів та функцій суб'єкта в стабільній структурі та в лімінальному стані. Натомість коли йдеться про синхронну площину перебування саме в лімінальній фазі, то бінарні опозиції не діють – те, що було протилежностями, химерним чином переплітається, синтезується, об'єднує непоєднуване: епічне та ліричне з драматичним, трагедію з комедією, романтизм з реалізмом, музику, живопис, театр з літературою і т. ін. Так формується нове, аби пройти ініціацію та бути готовим до переходу.

У таких правилах синтезу властивостей література в процесі пошуку форм та освоєння нових тем розмиває кордони видів мистецтва – у лімінальні періоди розвитку інтенсифікує інтермедіальні зв'язки. Для драми таким джерелом є передусім театр зі змінами, які в ньому відбуваються. Це взаємне збагачення літератури театральним мистецтвом і театру літературою було протягом усього розвитку культури. Театр реагував на новітні експериментальні тексти і шукав способи втіленні їхніх сенсів, змінюючись у процесі, і навпаки, драма отримувала творчі імпульси від нового художнього освоєння дійсності, яке демонстрував театр.

В історії світової драматургії автори текстів часто були частиною театрального колективу, працювали в театрі чи писали на їхнє безпосереднє замовлення: у Античності драматурги не мислили свої п'єси без постановки і навіть були обмежені у фантазії театральними вимогами (кількість акторів, маски, Хор, тривалість тощо); у середньовічному імпровізаційному чи релігійному театрі текст формувався у процесі вистави чи безпосередньо був зорієнтований на постановку. В. Шекспір чи Ж.-Б. Мольєр були

людьми театру і, звісно, драматурги Театру Корифеїв, М. Куліш і Л. Курбас у їхній співпраці визначали естетику і форму тексту п'єси/тексту вистави тощо.

У розвитку сучасного світового театру від середини XX ст. почали відбуватися значні зміни, які можна означити поняттями «перформативний поворот» і «постдраматичний театр». Ці дві взаємопов'язані тенденції вплинули на розвиток зарубіжного драматичного мистецтва і на нинішньому етапі впливають на трансформацію та модифікацію сучасної української драми. Однією з форм оновлення драматургії та театру, що оприявнює лімінальну естетику, є міжмистецький жанровий синтез як спроба повернення до початкового синкретизму, яке відбувається під впливом естетики постдраматичного театру (за Г.-Т. Леманном) та мистецтва перформенсу.

Німецький теоретик театру Е. Фішер-Ліхте писала «перформативний поворот» як процес розмивання межі між видами мистецтва (Fischer-Lichte, 1998). Дослідниця зазначала, що провідну роль в естетиці перформативності відіграє мистецтво долання кордонів: вона бачить принципову різницю між понттями «поріг» і «кордон» в сучасному світі, де, кордон, який розділяє, перетворюється на поріг, що з'єднує. Е. Фішер-Ліхте вважає перформативну дію мистецтвом долання порогу та основною ознакою естетики перформативності називає здатність до «нового зачарівнення світу», що перетворює кордони на порогові простори» (Fischer-Lichte, 1998). І хоча дослідниця напряму не оперує термінологією ритуалів переходу, вона аналізує процес змін як сепарацію та перебування на полі випробувань, між кордонами, за порогом. У її розумінні «зачарівнення світу» є усвідомлення його природи через наукові відкриття і водночас розуміння того, що людина так і лишилася з відчуттям присутності таємниці, чарів, невидимих сил, яких не зрозуміти і якими людина, усвідомлюючи та науково пояснюючи їх, не здатна керувати: у цій картині світу саме мистецтво дарує відчуття народження дива, безкінечно переповідає про неможливість передбачити розвиток подій, відчуття власного перетворення (Fischer-Lichte, 1998).

Те, що дослідниця називає «очарівненням світу», відповідає в концепції ритуалу переходу стану набуття сакральності, яка втрачена у стабільній структурі й пошук якої завжди передбачає звернення до

первісних образів Підсвідомого, до міфологічного, до ритуалу, які демонструють вічний зв'язок та перетворення. Давні ритуали мали особливий вплив на учасників та спостерігачів саме тим, що їхні результати не можна було передбачити, усе відбувалося «тут і тепер», ритуал неможливо відтворити, тож відчуття того, що щось неповторне відбувається на твоїх очах, створювало відчуття дива, «очарівнення» глядача і учасника. Певною мірою, хоч і значно меншою, цьому відповідали і давні античні вистави, які не передбачали повторення, і вуличний середньовічний та ренесансний театр, де глядач міг активно реагувати на гру акторів. У цих відношеннях і драматургічний текст був не стабільним, а рухливим та змінним феноменом, тож відчуття його як події, що формується «тут і тепер» частково зберігалося.

З появою режисерського театру, який сформувався в XIX ст., стабільність тексту п'єси і вистави як режисерської інтерпретації тексту, відрепетируваної та максимально незмінної (наскільки це можливо), надовго закріпилися у мистецтві, хоча, звісно, ця незмінність набагато менша, ніж мистецтво кіно та мультиплікації, яке стало головним культурним продуктом XX ст. Сакральність творення сенсів «тут і тепер» нівелюється та шукає втілення в інших культурних феноменах − на телебаченні (ток-шоу, реаліті-шоу тощо), відтак актуалізує мистецтво перформенсу, акції та починає змінювати і театральне мистецтво, повертаючи його до ритуалу.

Постдраматичний театр є однією з реакцій на втрату сакральності: він об'єднує театр і власне перформенс з непередбаченістю його фіналу, переважанням процесу над результатом, відчуттям «очарівнення світу», яке реципієнт може відчути, стежачи за процесом в режимі реального часу. Це є переживанням спільного ритуалу (не відсторонення за «четвертою стіною»), участю, живим життям, яке не відтворити. Оскільки дія «тут і тепер» пріоритетна, то текст, який стає основою для вистави, відходить на другий план, точніше, теж отримує властивість плинного, чернеткового, нестабільного, такого, який змінюється і може мати один із можливих варіантів розвитку «тут і тепер». Постдраматичний театр, як зазначав Г.-Т. Леманн втілює відмову від текстоцентричності, таку роботу над театральною постановкою, яка виражається в колективній творчості групи митців над початковою ідеєю та втіленні її цілим комплексом театральних прийомів

(візуальних, тілесних, музичних тощо), які спрямовані на створення образів-асоціацій, розгалужених метафор (Lehmann, 2001).

Таким чином постдраматичний театр визначив таку специфіку сучасних драматургічних текстів: 1) мотивував пошуки у царині відкритої форми; 2) сформував «чернеткову естетику» в контексті створення тексту як альтернативного варіанту, одного з можливих варіантів, незавершених варіантів, яким, за задумом драматурга, надасть завершеності режисер під час постановки; 3) вплинув на модифікацію драми як тексту, який описує перформативну дію і представляє собою суцільний ремарковий комплекс (розвиток такого виду драми, яку запропонував ще С. Беккет; яка активно представлена, приміром, у японському театрі «но», у драмах Ю. Тарнавського та ін.); 4) актуалізував створення тексту як ритуалу переходу, де рецептивна лімінальність визначає отримання сакральності, відтак «очарівнення світу»; 5) зумовив процес створення тексту під час підготовки, репетицій до вистави, де актори, драматург, режисер художньо осмислюють тему, яка береться до розгляду, та в процесі фіксують найбільш адекватні варіанти тексту. Ці чинники вплинули на реалізацію в сучасній драматургії нових жанрових утворень «постдрами» та «тексту для театру». Драматурги активно користуються такими жанровими позначеннями, тож виникає потреба теоретичного освоєння та обґрунтування термінів.

Постдрамою пропонуємо називати драматичний жанр, який втілює спрямованість драматурга на текст як на перформативну дію, через утруднену форму провокує реципієнта на створення розгалужених метафор та асоціацій, формує образи сакральної тілесності. Тривалий час вживання слова «постдрама» щодо тексту вважалося термінологічною неточністю. Помилковим цей термін видається через його театральну природу: постдраматичний – передусім театральний, втім епоха постдраматичності виявила стабільну тенденцію, яка відбувається з театром і драмою із самого моменту їхнього виникнення − йдеться про нові прояви взаємовпливів. У цьому сенсі постдрама як новітній драматургічних жанр може бути створена як чернетка чи начерк початкової ідеї, що реалізують протягом репетицій, дописуватися та змінюватися драматургом, режисером, акторами в процесі роботи. Автор може написати постдраму і як готовий текст перформативного

спрямування з провокацією читацького/глядацького сприйняття на створення складних розгалужених метафор та асоціацій.

Постдраматичним текстам властиві такі ознаки: 1) наявність персонажа-перформера, наратора, який коментує події; 2) залучення прийому очуження, який формує дистанцію між персонажем і читачем, та мотивує стан рецептивної лімінальності; 3) наявність перформативних ремарок, які вказують на можливі дії персонажа, на взаємодію з глядачами під час вистави, оформлює перформативну тілесність; 4) створення умовного часопростору (метафоричного часопростору, хронотопу кризи і життєвого зламу, внутрішнього світу людини тощо); 5) наявність образів сакральної тілесності; 6) реалізація постдокументальної естетики дослідження людини через документ (автобіографічний матеріал, свідчення, фіксація знакових ідеологічних образів часу, образів класичного тексту в процесі сприйняття та впливів); 7) ускладнена метафоричність та образи-асоціації; 8) можливе розташування тексту «сходинками», використання фото та зображень, покликань, віршів тощо.

«Текстом для театру» є текст, призначений для театральної постановки, з активно втіленою «чернетковою естетикою», яка проявляється в ігноруванні драматургічних законів художнього зображення подій, зреалізованих у діалозі «тут і тепер», та виявляє потенційну спрямованість на відновлення цих законів у процесі театральної постановки. Усе частіше на драматургічних і театральних конкурсах з’являється термін «текст для театру», коли автор свідомо пише для театральної постановки, зберігає драматургічний пафос, а закони драми оминає − модифікує, трансформує.

Постдрамами можна вважати такі п’єси сучасних драматургів: О. Мацюпа «Час пілатесу», «М’яч летів на Східний берег», «Цвітіння», «Уламки та пазли», А. Бондаренко «Мій друг, чорний ельф», «Синдром уцілілого», А. Сумароков «Полон», «SJW», Д. Меркулова «Зателефонуй мені на війну», А. Вишневський «Клаптикова порода», В. Снігурченко «Північне сяйво», «Трюча», п’єси П. Юрова та ін. Так, творчість української драматургині Ірини Гарець представляє рух від постдраматичних документальних текстів, втілених у співпраці з авторами, перформерами, режисерами (Р. Саркісян, І. Білиць, А. Романова) в полтавському «Театрі сучасного діалогу» та ін. Це драматургія на межі літератури, театру і соціальних проєктів, в яких І. Гарець брала активну участь і які

сформували її як драматурга. І. Гарець була учасницею і кураторкою проєктів: «Театр сучасного діалогу як інструмент для вирішення соціальних проблем», «Театр сучасного діалогу − мистецький засіб попередження злочинів на ґрунті упередженості» «Громадянська освіта для самоорганізації та сталого розвитку місцевих громад Полтавської області», «Сучасні театральні майданчики − осередки громадянської освіти» тощо, є засновницею драматургічної платформи «Ukrdramahub» та співзасновницею конкурсу п'єс «Липневий мед». Була авторкою постдраматичних постдокументальних проєктів «Теорія великого фільтру», «Zлатоmісto», «Подвійні стандарти», «Квітка сонця», «Хочу боюсь», «Коми», «Голоцен» «Пауза», «Склянка морквяного соку» тощо. Активна громадянська позиція, участь у проєктах, які ставили за мету боротьбу з упередженнями за ознаками національності, ґендеру, кольору шкіри, мови, статі, сексуальної орієнтації сформували перформативний складник в світоглядно-ціннісних спрямуваннях драматургині.

Про виставу «ZЛАТОMISTO» І. Гарець говорила: «Назва проекту була "Театр сучасного діалогу" – як інструмент для вирішення соціальних проблем". Об'єднання громади – це актуальна соціальна проблема. Про неї теж йдеться у виставі "ZЛАТОMISTO". Кожний показ − це поширення правдивої чесної інформації про людей, яких прийняла до себе Полтава. Тут не можна казати про фантазію драматурга, про заданий вектор, в якому потрібно висвітлити інформацію журналісту, чи короткозору подачу деяких політичних сил, бо це – документальний матеріал. Але найважливіше те, що ми з глядачами обговорюємо почуте і побачене і намагаємося знайти шляхи вирішення проблем» (Гарець, 2016).

У п'єсі «Тунелекопальна машина» І. Гарець обирає розгалужену метафору машини, що пробиває тунель, як образу світу персонажа в складному русі до меті, цілеспрямованому і впертому: «*Я тунелекопальна машина. Я маю попереду міцні щелепи, якими вгризаюся в скелю і пережовую каміння. Я ненаситна пробивна машина, яка довбе нещасну скелю, що віками стояла собі і цнотливо нарощувала каміння. Я турбую усіх навколо: птахів, щурів, дерева, особливо вікові пласти кам'яних порід. Але в мене є ціль – протилежний бік скелі. Мене задовбало брати альпіністське спорядження і віками падати зі скелі, формуючи з кісток нові пласти*

породи. Я хочу просто пройти крізь скелю, не витрачаючи на це життя, не стоптуючи все своє взуття. Не хочу народжувати в печерах, пити з калюж, підтиратися лопухом. Хочу дійти до протилежного боку, а потім повернутися. А потім знову йти крізь скелю стільки, скільки мені заманеться. Я хочу відчувати смак перемоги, радіти, що мені вдалося і підтверджувати це черговим проходом крізь» (Гарець, 2021)

Героїня є оповідачкою, яка реалізує перформативну дію «життя як пробивання тунелю»: авторка включає голоси персонажів, які коментують розповідь, втілюють голоси Інших, змодельовані оповідачкою; у тексті п'єси присутня умовна спрямованість на рух, дію, пробивання тунелю, яке озвучує героїня і яке може уявити собі читач як перформативну дію; репліки інших дійових осіб представлені як голоси людей, які вона зустрічає під час свого руху і які поступово лишаються десь позаду; розповідь героїні ритмічна, щільна, насичена (речення побудовані як команди, переважно короткі, які описують рух); авторка створює метафоричний часопростір духовного світу людини, яка проходить по тунелю власних спогадів, намагаючись зрозуміти, чому весь час доводиться «пробивати» шлях; у п'єсі присутні образи сакральної тілесності, що відображають частину світу персонажа в усвідомленні себе (тіла як машини, бажаного тіла, безпомічного тіла) тощо.

Постдрама як завершений драматургічний текст, де постдраматичність є ознакою авторського художнього стилю, розглянемо на прикладі творчості Ольги Мацюпи, яка активно працює в цьому жанровому утворенні: «Час пілатесу» (2017), «Соловейки, соловки» (2018), «М'яч летів на східний берег» (2020), «Modus Imperativus» (2022), «Цвітіння» (2022), «Уламки і пазли» (2022), «Чотири наноопери» («Кити», 2023). Так, у тексті «Час пілатесу» О. Мацюпа реалізує глобальну метафору насилля, розкладаючи її на складники та втілюючи на різних рівнях тексту. У п'єсі є сюжет, який зв'язує усі події та персонажів, натомість він стає лише об'єднувальним елементом образів зруйнованого тіла/життя. Авторка будує п'єсу як заняття пілатесом та реалізує це в абсурдистській естетиці: створює ритм, за основу композиції бере фізичні рухи тіла під час тренування, які стають щораз складнішими, героїня говорить, що їй боляче і нема сили, натомість образ тренерки у тексті поступово стає образом безкінечного

насилля над тілом, і в цьому безсиллі героїня проговорює усі свої втрати (алюзія до «Уроку» Е. Йонеско).

Текст побудовано як потік свідомості, як сюрралістичний простір внутрішнього світу героїні, де тілесні рухи відображають кризу і життєвий злам, втрати і руйнування життя. Спочатку текст видається логічною історією, згодом у потоці команд, який чує героїня під час тренування, вплітаються події з її життя і всі образи перемішуються: тренування, втрата батьків, коханий з посттравматичним синдромом: «*Інно твої батьки загинули / Кілька хвилин тому / Вдих видих / Беремо еластичну стрічку / Натягуємо на одну ногу / З видихом лягаємо / На підлогу / Піднімаємо одну ногу зі стрічкою / Другу опускаємо паралельно / Інно, прийми співчуття / З приводу смерті батьків / Прийми співчуття / І знов у вихідне положення / Вдих / Видих*» (Мацюпа, 2017). У кожній сцені, що названі пелюстками ромашки, їх зривають по одній, Інні відривають руку чи ногу, а вона все продовжує своє символічне тренування у світі насилля та водночас турбуючись про власне красиве тіло, підраховуючи лайки в соціальних мережах. Персонажем-оповідачем, який коментує події, є Геростратт: його фінальний монолог про руйнування завершує п'єсу.

У тексті О. Мацюпи «Цвітіння» перформативний ритм формується зміною монологів персонажа та Хору, який коментує слова героїні п'єси: «*Голос рослини, яка не хоче, щоб її вирвали з землі*»: монолог героїні про відвідування перед війною Сєвєродонецька, побудований на спогадах авторки, перформативною дією персонажа тут стає фіксація свого тіла у просторі і часі через рослину; 2) «*Хор смерті російських імперіальних конструктів*», який коментує слова персонажа: «*Гей, ви, квіти степу / Глибоких водойм / Що впадають до моря / Ми прийшли вас захистити / Ось за інструкцією / потоптати вас танками / Пошарпати постіндустріальним вітром / Сплюндрувати калашниковим / уламками ракет / назвати по-своєму / Придумати токсичні родинні зв'язки / токсичного братерства*» (Мацюпа, 2022).

У п'єсі «Modus Imperativus» текст побудований як уроки іноземної мови, коли персонажі-біженці вчать слова та паралельно розповідають власні історії – у пошуку слів рідною мовою для опису внутрішнього стану. Слова іноземною стають у тексті подразником страшних спогадів: «*УЛЬРІКЕ: Стіна − Die Wand. УСІ (ХОР)*

повторюють (можна постійно повторювати, поки говорить Соломія) – Die Wand. СОЛОМІЯ: Як перестати оцінювати приміщення з точки зору можливості попадання ракети? Як перестати мислити про всі слова в наказовому способі, якщо іноді тільки конкретні дії можуть врятувати життя? У випадку повітряної тривоги ховайся між несучі стіни» (Мацюпа, 2022). Авторка використовує свідчення біженців, уривки записів розмов росіянина з дружиною та формує для твору матрицю – урок, яка дозволяє втілити постдокументальну естетику дослідження персонажів через документ та реалізувати його як перформативну дію.

У п'єсі «Уламки та пазли» О. Мацюпа створює дві сюжетних площини: з одного боку, сцени та діалоги персонажів, що відбувалися в минулому, з іншого боку, образ «*нараторки, яка озвучує перформативну ремарку*» в теперішньому часі. Нараторка коментує діалоги та пропонує залучити до вистави картини, музику, дати глядачам малювати картинки (у текст п'єси додано пропоновані картини та малюнки, втім, читачеві пропонується уявити цю дію самому): «*Якщо можна зробити перформенс − пропоную спалити матрьошку з портретом путіна або зображення матрьошки з портретом путіна. Мілітаризація і відповідні символи у публічному просторі російських міст були не просто так. Отже, перформенс передбачає спалення пустої матрьошки путіна. Всередині вона має бути пуста, в цьому треба спершу переконатися. Це просто можна прочитати. І уявити вогонь. Я вірю в силу тексту*» (Мацюпа, 2022). Завершує О. Мацюпа текст постдрами тим, як персонаж-нараторка описує перформенс спалення паперових корабликів (російських кораблів): «*Легенда про Ольгу − просто не просто легенда, давня, а може й не дуже давня історія, а це − просто не просто ремарка чи опис перформенсу, в якому гості, що по ліву сторону картини − це колективний раскольніков, який плистиме в нове старе забуте легендарне пекло зі словами − "я нє ійо убіл − я сєбя убіл" у супроводі двох харківських білуг, які пильнуватимуть, аби цей корабль покинув наші землі, наші береги, наші тихі води*» (Мацюпа, 2023).

У п'єсі О. Мацюпи «Кити», яка стала частиною циклу «Наноопери», авторка продовжує втілювати постдраматичну естетику: включає персонажа оповідача, який очужує сюжет, реалізує перформативну дію, звертаючись до читача з проханнями уявити себе

аквалангістом, який побував у пащі кита, а згодом ставить запитання, що б читач зробив після того, як зрозумів, що був на пів кроку до смерті («*тут люди можуть писати якісь свої думки і кидати потім це у воду на якомусь матеріалі, який не промокає і їх навіть, якщо вийде, можна почитати вкінці*» (Мацюпа, 2023)); включає документальні свідчення дівчинки Аліси з Азовсталі, яку розлучили з матір'ю; створює паралельну до документальної історію кита, розлученого з дитиною як художню проєкцію на реальність; включає перформативні ремарки; створює метафоричний часопростір внутрішнього світу персонажа, який міркує про спільне переживання травми тощо.

Постдрама Діани Меркулової «Зателефонуй мені на війну» реалізує можливості жанру у втіленні воєнної тематики: спрямованість на дію через перформативні ознаки тексту як мозаїчного, який об'єднує різні за стилем та пафосом уривки, працює вже на рівні зорового сприйняття (рядки-сходинки, анафори, гра слів і літер, жанрових різновидів). Епіграф «*неначе з Біблії*», початок «*дороги дійсно погані…*» апелює до тексту Н. Ворожбит. Д. Меркулова бере за основу лейтмотив дороги, втілює персонажів з фарсів, новел, верлібрів, звітів, наказів, щоденників, уривків з вуличних розмов і розповідей на шляху до «*ніби фіналу*». Авторка будує текст на документальному матеріалі, натомість рефреном додає думки і міркування персонажа, який осмислює «себе у війні» через документальні історії.

«Тексти для театру» як жанрове утворення оприявнилися передусім у використанні метажанрів щоденника, нотатника, що властиво українській драматургії, яка художньо осмислювала війну з самого початку повномасштабного вторгнення. Неможливість втілення міжособистісних подій в діалозі через розгубленість і шок змусили драматургів реалізувати цей стан у монологах, в осмисленні особисто себе як драматургічного героя. Драматурги поставили собі за мету з початком війни фіксувати власний стан, усі зміни, які відбуваються з ними, усі події, які лишаються в пам'яті, тож прагнуть зберегти ці первісні тексти, адже втручанням, будь-яким художнім удосконаленням, естетизацією травми, можуть знівелювати цю унікальність перших відчуттів і зруйнувати «правду про війну». Повернутися до тексту, аби його вдосконалити, часто означає для автора знівелювати досвід перших відчуттів. У «текстах для театру» часто втілено чернеткову естетику, «монтажність», «мозаїчність»:

свідомість розгубленої людини фіксується образами-уривками, розпадається на шматки, які їй складно зібрати.

Ще однією з важливих причин втілення «чернеткової естетики», оприявленої в «текстах для театру» від 2022 р. став особистий біль, який пережили і переживають автори з досвідом війни. Відтак повернення до тексту, вдосконалення чи дописування може бути болісним досвідом, до якого не всі готові. Усі зазначені чинники є свідомим вибором авторів, тому не йдеться про недоліки тексту, який потребує дописування чи впорядкування, а про принципову позицію щодо процесу творення і способу відображення життя в художньому творі, про авторську стратегію «нон-фініто». «Текстом для театру» можна вважати твори Т. Киценко «Назвати своїми іменами», А. Бондаренко «Синдром вцілілого», І. Гарець «Садити яблуні», О. Астасьєвої «Щоденник окупації», «Словник емоцій воєнного часу», Л. Тимошенко «Моя мама − чайник», «Моя Тара», О. Савченко «Я хочу додому», «В ден», О. Гриценко «Обісцяний БТР», О. Михайлова «41 день лютого», Е. Тимошенко «Коли ми заговоримо», Т. Бенюкова «Внутрішній постдокументальний монолог» тощо.

Наукова новизна

Новизна наукової розвідки полягає у дослідженні жанрових різновидів постдрами та «тексту для театру» у сучасній українській драматургії. Уперше здійснено характеристику новітніх жанрових утворень крізь призму концепції лімінальності, окреслено специфіку та розглянуто на прикладі сучасної драми.

Висновки

Отже, у жанровому утворенні «тексту для театру» проявляється важлива ознака лімінальної епохи – переважання процесу творчості над результатом, а в жанрі постдрами – інтенсифікація інтермедіальності, властива лімінальним етапам. Для постдрами як новітнього жанру характерні такі ознаки: наявність персонажа-перформера, наратора; залучення прийому очуження, який мотивує стан рецептивної лімінальності; наявність перформативних ремарок; створення умовного часопростору внутрішнього світу людини; наявність образів сакральної тілесності; реалізація постдокументальної естетики дослідження людини через документ; ускладнена метафоричність та образи-асоціації; можливе

розташування тексту «сходинками», залучення фото та зображень, покликань, віршів тощо.

Література

Гарець І. (2016). Драматург Ірина Гарець (інтерв'ю). *Трибуна.* 24 лютого. https://web.archive.org/web/20180120124634/https://tribuna.pl.ua/news/ramaturg-irina-garets-tema-vijni-bolyucha-i-krivava-yak-vidkrita-rana-yaku-potribno-likuvati-vsima-zasobami-v-tomu-chisli-kulturoyu-ta-mistetstvom/

Гарець І. (2021). Тунелекопальна машина. https://ukrdramahub.org.ua/node/1

Мацюпа, О. (2017). Час пілатесу. https://ukrdramalib.com.ua/play/chas-pilatesu/

Мацюпа О. (2022). Modus Imperativus. https://ukrdramahub.org.ua/play/modus-imperativus

Мацюпа О. (2022). Уламки і пазли. https://ukrdramahub.org.ua/play/ulamky-i-pazly

Мацюпа О. (2023). Кити. Чотири наноопери. https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanoopery

Мацюпа О. (2022). Цвітіння. https://ukrdramahub.org.ua/play/tsvitinnya

Меркулова Д. (2022). Зателефонуй мені на війну. https://ukrdramahub.org.ua/play/zatelefonuy-meni-na-viynu

Fischer-Lichte E. (1998). Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen; Basel: Francke. S. 21–91.

Gennep A. Van. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press. 198 p. https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf

Lehmann H.-Th. (2001). Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 510 s.

Turner V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press. 222 p. https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf

References

Harets I. Harets, I. (2016). Dramaturh Iryna Harets (interv'iu). [Playwright Iryna Harets]. (interview). https://web.archive.org/web/20180120124634/https://tribuna.pl.ua/news/ramaturg-irina-garets-tema-vijni-bolyucha-i-krivava-yak-vidkrita-rana-yaku-potribno-likuvati-vsima-zasobami-v-tomu-chisli-kulturoyu-ta-mistetstvom/ (in Ukrainian).

Harets I. (2021). Tunelekopalna mashyna. [Tunneling machine]. https://ukrdramahub.org.ua/node/1 (in Ukrainian).

Matsiupa O. (2017). Chas pilatesu. [Pilates time]. https://ukrdramalib.com.ua/play/chas-pilatesu/ (in Ukrainian).

Matsiupa O. (2022). Modus Imperativus. [Modus Imperativus]. https://ukrdramahub.org.ua/play/modus-imperativus (in Ukrainian).
Matsiupa O. (2022). Ulamky i pazly. [Debris and puzzles]. https://ukrdramahub.org.ua/play/ulamky-i-pazly (in Ukrainian).
Matsiupa O. (2023). Kyty. [Whales] Chotyry nanoopery. https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanoopery (in Ukrainian).
Matsiupa O. (2022). Tsvitinnia. [Flowering]. https://ukrdramahub.org.ua/play/tsvitinnya (in Ukrainian).
Merkulova D. (2022). Zatelefonui meni na viinu. [Call me to war]. https://ukrdramahub.org.ua/play/zatelefonuy-meni-na-viynu (in Ukrainian)
Gennep A. Van. (1960). *The Rites of Passage.* Chicago: University of Chicago Press. 198 p. (in English).
Turner V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti*-Structure. Ithaca, New York. Cornell Paperbacks Cornell University Press. 222 p. (in English). https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf (in English).

Zhanna Bortnik. Post-Drama and «Text for theater» as genres: between literature, theater and performance. Modern Ukrainian drama in the 21st century. went through such stages of separation as rejection of past relationships (since 2013); liminality as a stage of conditional uncertainty, search for identity and incorporation (according to the concept of liminality by A. van Gennep and V. Turner): The stage of liminality is characterized by active experiments with genres and reveals new genre formations of post-drama and «text for the theater».

The purpose of the article is to characterize postdrama and «text for the theater» as new genre formations between literature, theater and performance in the context of the concept of liminality.

«Performative turn» and the aesthetics of post-dramatic theater determined the specificity of modern dramatic texts and led to the emergence of new genre formations. Post-drama is a dramatic genre that embodies the playwright's focus on the text as a performative action, through a difficult form, provokes the recipient to create extensive metaphors and associations, forms images of sacred corporeality.

Post-dramatic texts are characterized by the following features: the presence of a character-performer, a narrator who comments on events; involving the technique of estrangement, which forms a distance between the character and the reader, and motivates a state of receptive liminality; the presence of performative notes that indicate the possible actions of the character, the interaction with the audience during the performance, formalizes the performative corporeality; creation of a conditional space-time of the inner world of a person; the presence of images of sacred physicality; implementation of post-documentary aesthetics of human research through the document (autobiographical material, testimony, fixation of iconic ideological images of the time, images of the classical text in the process of

perception and influences); complicated metaphoricality and images-associations; it is possible to place the text in «steps», use photos and images, vocations, poems, etc.

A «text for the theater» is a text intended for a theatrical production, with an actively embodied «draft aesthetic», which manifests itself in ignoring the dramaturgical laws of the artistic representation of events realized in the dialogue «here and now», and reveals a potential focus on restoring these laws in the process theatrical performance.

Key words: drama, post-drama, genre, play, character, monodrama, liminal

---

Бортнік Жанна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, *https://orcid.org/0000-0002-3461-791X;* bortnikzhanna@ukr.net