

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**БОРТНІК ЖАННА ІВАНІВНА**

УДК 821.161.2-2.09(043.5)

Дисертація

**КОНЦЕПЦІЯ ЛІМІНАЛЬНОСТІ  
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ПАРАДИГМІ:  
ПРОЄКЦІЯ НА СУЧАСНУ УКРАЇНСЬКУ ДРАМУ**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук  
за спеціальностями 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська  
література

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Ж. І. Бортнік.

Науковий консультант –  
Моклиця Марія Василівна,  
доктор філологічних наук, професор  
Волинського національного університету  
імені Лесі Українки

**Луцьк – 2023**

## АНОТАЦІЯ

Бортнік Жанна. **Концепція лімінальності в літературознавчій парадигмі: проєкція на сучасну українську драму.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальностей 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.01 – українська література. – Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України. – Луцьк, 2023.

Для характеристики сучасних мистецьких явищ дослідники активно залучають поняття «межа», «кордон», «лімінальність», «трансгресія», «фронтір», «гетеротопія», що свідчить про актуалізацію потреби в науковій рефлексії транзитних періодів і межової поетики, яка їх активно увиразнює в сучасній літературі. Очевидною стала необхідність простежити та схарактеризувати лімінальні процеси в сучасній українській драматургії, в контексті мистецьких (зокрема театральних) тенденцій, виробити методологію лімінального дослідження літературних текстів. Об'єктом дослідження стали п'єси сучасних українських драматургів (понад 300 текстів); численні праці із різних галузей знань, які стосуються етапів усвідомлення концепції лімінальності, від античних часів до сьогодення, предметом дослідження – парадигма лімінальних процесів, що відбуваються в сучасній драмі на рівнях змісту і форми, а також при репрезентації в культурному полі; способи виявлення та аналізу лімінальних якостей, які надаються до методологічного застосування.

Теоретико-методологічну основу дослідження склали праці науковців в царині вивчення лімінальності на різних етапах розвитку суспільства та культури – у філософських та літературно-критичних працях Арістотеля, Ф. Сіднея, П.-Б. Шеллі, Ф. Шиллера, Ф. Ніцше, І. Канта, Ж.-П. Сартра, В. Ізера, М. Фуко, К. Г. Юнга, Р. Барта та ін., насамперед А. ван Геннепа та В. Тернера; сучасні дослідження лімінальних явищ у філософії, соціології, етнографії, постколоніальних практиках, літературі та культурі загалом

(К. Белл, Г. Бгабга, Дж. Кросбі, І. Гілсенан-Нордін, Е. Голмстен, С. Спаріосу, Д. Утрацька, Л. Горбунова та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше концепція лімінальності введена в літературознавчий дискурс як дієва методологія дослідження межових літературно-театральних процесів і явищ та продемонстрована на обширному матеріалі сучасної української драматургії, а також її театральних постановок. Визначено вихідну термінологію концепції лімінальності. Жанрову матрицю ритуалу переходу показано як спосіб утілення лімінальної естетики і як метод інтерпретації художнього тексту лімінальної природи. Простежена трансформація драми ХХ – поч. ХХІ ст., визначено комплекс основних інваріантних та варіативних ознак новітньої української драми, показані специфіка тематичного діапазону і зв'язок із загальним характером світових мистецьких процесів, особливості конфлікту, персонажів, сюжетобудови, специфіка хронотопу, мовленнєва організація сучасної драми, здійснена родо-жанрова кодифікація сучасної драматургії, схарактеризована «чернеткова естетика» як сучасна стратегія «нон-фініто». Уперше в контекст дослідження включені твори драматургів (Н. Ворожбит, П. Ар'є, А. Бондаренка, К. Пенькової, Т. Киценко, Л. Тимошенко, Н. Блок, Лени Лягушонкової та ін), драматичні тексти, ще не освоєні літературознавством, щойно оприлюднені або поставлені у театрі. Концепція лімінальності, використана як методологія дослідження сучасної літератури, здатна також прояснити сутність наукових дискусій навколо поняття «метамодернізм». Уперше об'єктом дослідження стала творча діяльність театального колективу «Гармидер» з яскраво вираженою лімінальною естетикою в контексті взаємодії драматургії та сучасних театральних проєктів.

Для вивчення межових феноменів в літературознавстві запропоновано низку теоретичних понять в авторському формулюванні. 1) Лімінальна фаза (етап) – етап перебування культури, літератури, особистості автора та персонажа художнього твору в стані переходу поміж двома стабільними

структурами з наявністю ознак попереднього і наступного етапів, у тимчасовій невизначеності, пошуку самоідентифікації. 2) Лімінальний часопростір – це час і простір перебування суб'єкта у лімінальній фазі, межовий час та транзитний простір. 3) Лімінальна позиція – перебування суб'єкта за межами стабільної структури, що дає можливість виразити її проблеми та оновити систему. 4) Лімінальний об'єкт – істота чи предмет, яка має містичні ініціаційні ритуальні властивості, ознаки двосвіття та супроводжує лімінальну особистість на лімінальній фазі. 5) Жанрова лімінальність – етапи переходу у формуванні жанрів. 6) Інтермедіальна лімінальність – етап міжмистецької взаємодії, яка зумовлює стан розмивання меж між видами мистецтва і закладає основи формування нових мистецьких феноменів. 7) Рецептивна лімінальність – мотивація читацького сприйняття, при якій читач опиняється в лімінальному стані через авторську стратегію «порожніх місць у тексті», змушений шукати відповіді, розтлумачувати незрозуміле, заповнювати «порожні місця»; коли авторська суб'єктивність створює поріг для сприйняття утрудненої форми. 8) Лімінальність зламу епох – перехідні етапи між епохами у розвитку культури. 9) Лімінальна епоха – епоха з домінуванням таких ціннісних критеріїв, які передбачають примат процесу творчості над результатом, емоційно-інтуїтивних первнів над раціональними, відкритих структур над закритими, актуалізують самоцінність творчої особистості.

Жанрова матриця ритуалу переходу є первісним патерном, закладеним у несвідомому, що актуалізується та відтворюється в часи змін. Ця матриця стає авторською стратегією художнього твору, здатною відновити зв'язок реальності з суспільною міфологією. Через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повертаються їхні сакральні смисли. Водночас структура ритуалу переходу здійснюється через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення, відтак впливає на суспільні процеси. Формування, трансформація та модифікація

жанрів відбувається через авторську інтенцію на реалізацію художнього твору як суспільного ритуалу переходу.

Лімінальність формує специфічну ієрархію: вона виводить на перше місце творчий процес як цінність, вивисує творчу особистість як самодостатню персону і авторську інтенцію на експеримент та пошук як пріоритет, оприявнює довіру до ірраціонально-інтуїтивної спроможності автора перед раціональним вектором світобачення, увиразнює відкриту форму творів. Залучаючи лімінальну термінологію до увиразнення національного драматургічного ритуалу переходу в діахронічному аспекті, можна стверджувати, що сучасна українська драматургія пройшла фази сепарації, лімінальності та зараз перебуває у стані початкової інкорпорації: 1) сепарація (завершилася з Революцією гідності 2013 року); 2) лімінальна фаза (2014–2022); 3) інкорпорація (від 2023 р).

На прикладі сучасної української драматургії розглянуто специфіку втілення жанрової матриці ритуалу переходу як авторської художньої стратегії. Трансгресивна тематика сучасної драми є основою для лімінальної фази – спонукає читача осмислити складні питання, пов'язані із сенсом життя. У сучасній українській драмі можна виокремити такі провідні теми, які оприявнюють трансгресивну ситуацію: 1) тема кризи поколінь та моральної трансгресії людини в пошуку захисту від старої структури з «цінностями виживання»; 2) тема України на перетині часів і культур; 3) тема Майдану; 4) тема Донбасу як постколоніального третього простору; 5) тема насилля, гарасменту та дискримінації; тема ЛГБТ; 6) тема війни; 7) тема дорослішання людини; 8) тема пошуку цінностей простою людиною; 9) тема віри і церкви (моральна трансгресія носіїв віри).

Сучасні драматургічні стратегії полягають у створенні трансформативного поля засобами документального/постдокументального. «Постдокументальне» стає такою ознакою лімінальної естетики, яка проявляється в її перформативному, діяльному спрямуванні на осмислення реальності через документ. На лімінальному етапі сучасні українські

драматурги реалізують поетику магічного реалізму: включають до текстів, заснованих на документах, фантастичне, містичне, міфічне. Це стає способом деконструкції стереотипів минулого і творенням нової, сучасної міфології.

Монодрама, трагікомедія та трагіфарс – найбільш актуальні жанри сучасної драматургії, які відображають два різноспрямованих тематичних вектори. Монодрама втілює розгубленість людини в лімінальному стані, коли вона може лише фіксувати власні почуття і уникає діалогу з Іншим. Трагікомедія, трагіфарс деконструють міф, руйнують правила системи, ослаблюють зло сміхом. Постдрама – жанр, який втілює спрямованість драматурга на текст як перформативну дію. «Текстом для театру» є текст, призначений для театральної постановки, з активно втіленою «чернетковою естетикою», яка проявляється в ігноруванні принципів художнього зображення через діалог «тут і тепер», в потенційній спрямованості на відновлення цих законів у процесі театральної постановки.

Лімінальна естетика в театрі – це насамперед селекція драматичних текстів, які театральні колективи обирають для ритуалу переходу. У поле зору літературознавця мають потрапити процеси, які відбуваються в театральній площині паралельно з літературною. З метою усвідомлення цієї сучасної загально-культурної тенденції розглянуто мистецький досвід театру «Гармидер», який демонструє у своєму розвитку специфіку змін від модифікацій класичної драматургії до жанрових форм ритуалу переходу.

Сучасна українська драматургія виявляє тяжіння до лімінальних художніх образів, до нової художньої цілісності, яка досягається завдяки утіленню в драматичних текстах жанрової матриці ритуалу переходу. Лімінальна стратегія смислотворення допомагає драматургам проявити й увиразнити творчу оригінальність авторських мистецьких пошуків.

Естетика «ритуалів переходу» та концепція лімінальності дозволила увиразнити та оприятити характерні ознаки розвитку сучасної української драми та її специфічних стратегій. Поняття «сепарація», «лімінальність», «інкорпорація», «структура» і «комунітас», «ритуали переходу» та ін. мають

значний потенціал у літературознавстві, яке досліджує процеси змін та оновлення системи в діахронній та синхронній площинах.

Ключові слова: лімінальність, драма, сучасна українська драматургія, жанр, ритуал переходу, постдокументальне, монодрама, часопростір, магічний реалізм, постдрама.

## SUMMARY

Bortnik Zhanna. **The Concept of Liminality in the literary studies paradigm: projection on Contemporary Ukrainian Drama.** – The qualifying scientific work on the manuscript's rights.

Dissertation for the Doctor of Philological Sciences degree in specialties 10.01.06 – Literary Theory; 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Lesya Ukrainka Volyn National University. Ministry of Education and Science of Ukraine. – Lutsk, 2023.

To characterize modern artistic phenomena, researchers are actively involved concepts of «boundary», «border», «liminality», «transgression», «frontier», «heterotopia», which indicates the actualization of the need for scientific reflection transit periods and border poetics, which actively expresses them in modern literature. The need to trace and characterize became obvious liminal processes in modern Ukrainian drama, in the context of artistic ones (especially theatrical) trends, to develop a methodology of liminal research literary texts.

The object of the study was modern Ukrainian plays playwrights (more than 300 texts); numerous works from various fields of knowledge, which relate to the stages of awareness of the concept of liminality, from ancient times to today, the subject of research is the paradigm of liminal processes, which occur in modern drama at the levels of content and form, as well as in the representation of cultural field; ways of identifying and analyzing the liminal qualities that are provided to methodological application.

The theoretical and methodological basis of the study was made up of the works of scientists in the field the study of liminality at various stages of the development of society and culture – in philosophical and literary-critical works of Aristotle, F. Sidney, P.-B. Shelly, F. Schiller, F. Nietzsche, I. Kant, J.-P. Sartre, V. Iser, M. Foucault, K. G. Jung, R. Barth and others, primarily A. van Gennep and V. Turner; modern studies of liminal phenomena in philosophy, sociology, ethnography, postcolonial practices, literature and culture in general (C. Bell, H. Bhabha, J. Crosby, I. Gilsean Nordin, E. Holmsten, M. Spaiosu, D. Utratska, L. Gorbunova, etc.).

The scientific novelty of the study is that for the first time the concept liminality is introduced into the literary discourse as an effective research methodology boundary literary and theatrical processes and phenomena and demonstrated on extensive material of contemporary Ukrainian drama, as well as its theatrical ones incarnations. The original terminology of the concept of liminality is defined. Genre matrix the rite of passage is shown as a way of embodying liminal aesthetics and as a method interpretations of the artistic text of a liminal nature. Traced transformation dramas of the 20th century – beginning 21st century, a complex of basic invariant and variable ones is defined features of the latest Ukrainian drama, the specifics of the thematic range are shown and connection with the general character of world artistic processes, peculiarities conflict, characters, plot structure, specifics of the chronotope, speech organization of modern drama, gender-genre codification of modern drama was carried out, characterized «draft aesthetics» as a modern «non-finito» strategy. For the first time in the context of the study included the works of playwrights (N. Vorozhbyt, P. Arye, A. Bondarenko, K. Penkova, T. Kytsenko, L. Tymoshenko, N. Blok, Lena Lyagushonkova and others), dramatic texts that have not yet been mastered by literary studies, just now published or staged in the theatre. The concept of liminality used as the methodology of modern literature research, which can also clarify the essence scientific discussions around the concept of «metamodernism». The object of research for the first time became the creative activity of the theater



group «Garmyder», with a pronounced liminal aesthetics, in the context of the interaction of drama and modern theater projects.

For the study of boundary phenomena in literary studies, a number of approaches have been proposed theoretical concepts in the author's formulation:

- 1) Liminal phase (stage) – stage stay of culture, literature, personality of the author and artistic character the work is in a state of transition between two stable structures with the presence of signs previous and subsequent stages, in temporary uncertainty, search self-identification.
- 2) Liminal space-time is the time and space of stay of the subject in the liminal phase, liminal time and transit space.
- 3) Liminal position – the presence of the subject outside the stable structure that provides an opportunity identify its problems and update the system;
- 4) Liminal object is a being or an object that has mystical initiation ritual properties, features of double light and accompanies the liminal personality in the liminal phase.
- 5) Genre liminality – stages of transition in the formation of genres.
- 6) Intermediate liminality is a stage inter-artistic interaction, which causes a state of blurring of boundaries between types of art and lays the foundations for the formation of new artistic phenomena.
- 7) Receptive liminality is the motivation of the reader's perception, during which the reader finds himself in liminal state due to the author's strategy of «empty places in the text», forced to look for answers, to explain the incomprehensible, to fill in the «empty places»; When the author's subjectivity creates a threshold for the perception of a difficult form.
- 8) Liminality of the break of epochs – transitional stages between epochs in the development of culture.
- 9) The liminal epoch is an epoch with the dominance of such value criteria as assume the primacy of the creative process over the result, emotional-intuitive primitives over rational ones, open structures over closed ones, are actualized self-esteem of a creative personality.

The genre matrix of the rite of passage is the original pattern embedded in the unconscious, which is actualized and recreated in times of change. This matrix becomes the author's strategy of an artistic work, able to restore the connection of reality with social mythology. Through the individual author's interpretation of the

symbol and their sacred meanings return to the myth. At the same time, the structure of the rite of passage is carried out through forms aimed at collective reception, common experiences and a single interpretation, therefore affects social processes. Formation, transformation and modification of genres occurs through the author's intention on the realization of an artistic work as a social ritual of transition.

Liminality forms a specific hierarchy: it leads to the first place the creative process as a value, elevates the creative personality as a self-sufficient person and the author's intention to experiment and search as a priority, shows confidence in irrational-intuitive ability of the author before a rational vector worldview, emphasizes the open form of works.

Involving liminal terminology to the expression of the national dramatic ritual of transition in the diachronic aspect, it can be argued that modern Ukrainian drama has gone through phases of separation, liminality and now in a state of initial incorporation: 1) separation (ended with the Revolution of Dignity in 2013); 2) liminal phase (2014–2022); 3) incorporation (from 2023). The specificity of embodiment is considered on the example of contemporary Ukrainian drama genre matrix of the rite of passage as an author's artistic strategy. Transgressive the theme of the modern drama is the basis for the liminal phase – prompts the reader to understand complex questions related to the meaning of life. In contemporary Ukrainian drama the following leading themes can be singled out, which reveal a transgressive situation: 1) the theme of generational crisis and moral transgression of man in search of protection from the old structures with «survival values»; 2) the topic of Ukraine at the crossroads of times and cultures; 3) the theme of the Maidan; 4) the topic of Donbass as a post-colonial third space; 5) topic violence, harassment and discrimination; LGBT topic; 6) the topic of war; 7) topic growing up of a person; 8) the theme of the search for values by an ordinary person; 9) the topic of faith and churches (moral transgression of believers).

Modern dramaturgical strategies consist in creating transformative fields by means of documentary/post-documentary. «Post-documentary» becomes such a

feature of liminal aesthetics, which is manifested in its performative, active direction to comprehend reality through the document. On the liminal stage, modern Ukrainian playwrights implement the poetics of magical realism: include fantastic, mystical, mythical texts based on documents. This becomes a way of deconstructing the stereotypes of the past and creating a new, modern one mythology.

Monodrama, tragicomedy, and tragifarce are the most relevant genres of modern art dramas that reflect two different thematic vectors. Monodrama embodies the confusion of a person in a liminal state, when he can only fix his own feelings and avoids dialogue with the Other. Tragicomedy, tragifarce deconstruct the myth, destroy the rules of the system, weaken evil with laughter. Post-drama – a genre that embodies the playwright's focus on the text as a performative action. «Text for the theater» is a text intended for a theatrical production, with an active embodied «draft aesthetics», which manifests itself in ignoring principles of an artistic image through the dialogue «here and now», in the potential orientation to restoration of these laws in the process of theatrical production.

Liminal aesthetics in the theater is primarily a selection of dramatic texts that theater groups choose for the ritual of transition. In the field of view of a literary critic the processes that take place in the theater plane in parallel with literary. In order to understand this modern general cultural trend the artistic experience of the «Garmyder» theater, which demonstrates in its own, is considered development of the specifics of changes from modifications of classical drama to genre forms rite of passage.

Contemporary Ukrainian drama shows a tendency towards liminal artistic images, to a new artistic integrity, which is achieved thanks to the embodiment in dramatic texts of the genre matrix of the rite of passage. Liminal strategy meaning-making helps dramatists to show and emphasize creativity the originality of the author's artistic searches. The aesthetics of «rites of passage» and the concept of liminality allowed to highlight and reveal the characteristic features of the development of modern Ukrainian drama and its specific strategies. The concepts

of «separation», «liminality», «incorporation», «structure» and «comunitas», «rites of passage» and others have significant potential in literary studies, which investigates the processes of changes and renewal of the system in the diachronic and synchronous planes.

**Key words:** liminality, drama, contemporary contemporary Ukrainian dramaturgy, genre, rite of passage, post-documentary, monodrama, spacetime, magical realism, postdrama.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, внесені до міжнародної наукометричної бази Scopus:*

1. Bortnik, Zh. (2023). Liminal strategies in literary studies based on the development stages in contemporary Ukrainian dramaturgy. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4 (2). <https://royalliteglobal.com/advanced-humanities/article/view/1234> (Q 1)

2. Бортнік, Ж. (2023). Естетика пограниччя Волинського театру «ГаРМІДЕР»: тенденції та перспективи. *Bibliotekarz Podlaski*, 2 (LIX), 231–244. <https://www.bibliotekarzpodlaski.pl/index.php/bp/article/view/816/831>

*Наукові праці, внесені до міжнародної наукометричної бази Web of Science:*

3. Bortnik, Zh. and other. (2021). Lesia Ukrainka's «Martian, the Advocate»: symbolism as a dimension of classical tragedy. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11, 02-XXIs, 209–213. [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110221/papers/A\\_37.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110221/papers/A_37.pdf)

4. Bortnik, Zh. and other. (2022). The psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: «The blue rose» by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12, 02-XXIX, 199–202. [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120229/papers/A\\_34.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120229/papers/A_34.pdf)

*Публікації у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України з присвоєнням категорії «Б»:*

5. Бортнік, Ж. (2017). Художній час і простір у сучасній українській монодрамі. *Науковий вісник СНУ ім. Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство*, 8 (333), 10–14. <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12802/1/4.pdf>

6. Бортнік, Ж. (2017). Театральність сучасної монодрами: психологічний і поетологічний аспекти. *Сучасні літературознавчі студії*.

Літературні виміри видовищних форм культури: збірник наукових праць КНЛУ, 14, 80–94. [http://irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbu/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Sls\\_2017\\_14\\_9.pdf](http://irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Sls_2017_14_9.pdf)

7. Бортнік, Ж. (2018). Поетика експресіонізму в монодрамі Богдана Бойчука “Коротка розмова на один голос”. *Науковий вісник СХУ ім. Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство*, 11–12 (360–361), 165–168. <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15415/1/30.pdf>

8. Бортнік, Ж. (2019). Монодраматичні стратегії п’єси Т. Слободзянека «Наш клас». *Волинь філологічна: текст і контекст*, 27, 5–16. <https://www.volynstext.vnu.edu.ua/index.php/volynstext/article/view/835/810>

9. Бортнік, Ж. (2021). Особливості рецепції трагедії Шекспіра «Отелло» в сучасному українському театрі (на прикладі вистави «Отелло/Україна/Facebook»). *Закарпатські філологічні студії*, 20 (1), 131–136. [http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/20/part\\_1/20-1\\_2021.pdf#page=131](http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/20/part_1/20-1_2021.pdf#page=131)

10. Бортнік, Ж. (2021). Творчість Лесі Українки в театральній рецепції: соціально-культурний феномен «Гармидера». *Волинь філологічна: текст і контекст*, 32, 286–299. <https://volynstext.vnu.edu.ua/index.php/volynstext/article/view/1076/1006>

11. Бортнік, Ж. (2021). Генеза сучасної української монодрами: тематико-проблематичний аспект. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Журналістика»*. Т. 32 (71), 3, 179–185. [https://www.philol.vernadskeyournals.in.ua/journals/2021/3\\_2021/part\\_2/3-2\\_2021.pdf#page=189](https://www.philol.vernadskeyournals.in.ua/journals/2021/3_2021/part_2/3-2_2021.pdf#page=189)

12. Бортнік, Ж. (2022). «Юдина історія» в національному драматичному наративі: Леся Українка («На полі крові») і Лідія Чупіс («Плач над Юдою»). *Волинь філологічна: текст і контекст*, 33, 141–152. <https://volynstext.vnu.edu.ua/index.php/volynstext/article/view/1018/945>

13. Бортнік, Ж. (2022). Жанрові лімінальні трансформації в сучасній українській драмі. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 34, 169–180. <https://www.volynstext.vnu.edu.ua/index.php/volynstext/article/view/1046/977>

14. Бортнік, Ж. (2023). Функції гетеротопій в сучасній українській драматургії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологія», 17 (85), 247–251. <https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/3852/3500>

15. Бортнік, Ж. (2023). Особливості сюжету сучасної монодрами (на прикладі п'єси А. Стасюка «Соло»). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 64 (1), 227–233. [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/64\\_2023/part\\_1/32.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_1/32.pdf)

16. Бортнік, Ж. (2023). Функції заголовків в сучасній українській драматургії: лімінальні проєкції. *Лінгвостилістичні студії*, 18, 7–14. <https://lingvostud.vnu.edu.ua/index.php/lingvostud/article/view/419>

17. Бортнік, Ж. (2023). Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 35, 307–322. <https://volynstext.vnu.edu.ua/index.php/volynstext/article/view/1079/1009>

18. Бортнік, Ж. (2023). Поетика тілесності в сучасній українській драмі: лімінальні проєкції (на прикладі творчості Н. Блок). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика, Т. 34 (73), 3, 384–392. [https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2023/3\\_2023/3\\_2023.pdf#page=396](https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2023/3_2023/3_2023.pdf#page=396)

*Статті у наукових виданнях інших держав, які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку та/або Європейського Союзу:*

19. Бортнік, Ж. (2016). Поетика тілесності в монодрамах В. Снігурченка. *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku: monografia*. Warszawa-Iwano-Frankiwnsk: Katedra Ukrainistyki WLS Uniwersytetu Warszawskiego, 17–23. [http://www.ukraina.uw.edu.pl/sites/default/files/prosta\\_strona/pliki/cialo%20i%20ozsamosc%20DRUK%2017-11.pdf#page=17](http://www.ukraina.uw.edu.pl/sites/default/files/prosta_strona/pliki/cialo%20i%20ozsamosc%20DRUK%2017-11.pdf#page=17)

20. Бортнік, Ж. (2017). Суб'єктна організація сучасної монодрами як основний носій жанру. *Studia Ukrainica Varsoviensia 5*. Warszawa: Katedra Ukrainistyki WLS Uniwersytet Warszawski, 127–134. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/23503/file.pdf#page=118>

*Праці, що додатково відображають наукові результати дисертації:*

21. Бортнік, Ж. (2017). “Мандрівний вішак” як фестиваль-променад у Луцьку. *Український театр: науково-популярний журнал*. Київ, 5, 60–63.

22. Бортнік, Ж. (2017). Дві п'єси про відчай. *Український театр: науково-популярний журнал*. Київ, 6, 82–83.

23. Бортнік, Ж. (2017). Жанрова трансформація і модифікація сучасної монодрами. *Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine: Conference Proceedings*. Lubelski park naukowo technologiczny: Lublin, 148–152.

24. Бортнік, Ж. (2018). Сучасна українська монодрама в контексті естетики документального театру. *Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції*. Бердянськ: БДПУ, 24–26. [https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/03/%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BD\\_%D0%BA-%D0%96.\\_-24-26.pdf](https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/03/%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BD_%D0%BA-%D0%96._-24-26.pdf)

25. Бортнік, Ж. (2018). Монодрама: право на тотальний монолог. Український контекст. *Науковий вісник «Курбасівські читання»*. Перформативність vs Театральність. №13. Київ: НЦТМ імені Леся Курбаса, 165–187. <https://kurbas.org.ua/projects/almanah13/11.pdf>

26. Бортнік, Ж. (2020). Драматургія Лесі Українки: сучасна театральна рецепція. Аналіз та інтерпретація тексту. *Драматургія Лесі Українки: збірник матеріалів конференції* (Світязь, 2–4 червня 2020 р.). Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 5–6. <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/conferences>

27. Бортнік, Ж. (2021). Передмова. *Вісім: українська нова драма*. Херсон: Типографія «Стар», 3–7.



28. Бортнік, Ж. (2021). Сучасна українська драматургія: трансгресивні стратегії та фронтір. *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.*: матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань (Львів, 28-29 жовтня 2021 року). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 25–28.

29. Бортнік, Ж. (2022). Перспективи вивчення курсу «Естетика прикордоння (література і театр)» у підготовці аспірантів спеціальності «Філологія» освітньо-наукової програми «Мова, література і фольклор пограниччя». *Третій рівень освіти в Україні: особливості підготовки наукових та науково-педагогічних кадрів у сучасних умовах війни: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 27 червня – 7 серпня 2022*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 49–51.  
<https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi67/0049437.pdf>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІМІНАЛЬНОСТІ</b> .....	29
1.1. Філософсько-світоглядні та психологічні первні лімінальності: перспективи літературознавчих досліджень .....	29
1.2. Художній твір у лімінальній парадигмі: літературознавчий та історико-культурний дискурси.....	46
1.3. Жанрова матриця ритуалу переходу: лімінальний контекст .....	67
1.4. Ритуал переходу на межових етапах розвитку літератури: лімінальні проєкції на сучасну українську драматургію .....	85
Висновки до розділу 1 .....	102
<b>РОЗДІЛ 2. ЛІМІНАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ)</b> .....	106
2.1. Трансгресивна естетика сучасної драматургії: ідейно-тематичний аспект .....	106
2.2. Між документальним та постдокументальним: вектори пошуків сучасної драми .....	139
2.3. Поміж реальністю і фантастикою: поетика магічного реалізму...	156
2.4. Моделювання лімінального часопростору: особливості гетеротопій у сучасній українській драмі .....	177
2.5. Поетика тілесності в сучасній українській драмі .....	190
Висновки до розділу 2 .....	208
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ (2013–2023 рр.): ЛІМІНАЛЬНІСТЬ ТА ІНКОРПОРАЦІЯ</b> .....	211
3.1. Лімінальна матриця ритуалу в жанровому моделюванні сучасної української драми (драматургія Н. Ворожбит, Т. Киценко, К. Пенькової, А. Бондаренка) .....	211

3.2. Деконструкція національних наративів: трагікомедія і трагіфарс (драматургія Л. Тимошенко, Лени Лягушонкової, В. Ченського) .....	242
3.3. Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом (драматургія І. Гарець, О. Мацюпи, П. Ар'є, М. Смілянець) .....	258
3.4. Поміж монологом, діалогом і полілогом: українська монодрама на етапах переходу .....	282
Висновки до розділу 3 .....	296
<b>РОЗДІЛ 4. ТЕАТР «ГАРМИДЕР»: ВІД КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДО РИТУАЛУ .....</b>	<b>299</b>
4.1. Соціально-культурний феномен «Гармидера» в лімінальній проєкції .....	299
4.2. «Театр за межами театру»: лімінальна транзитність .....	310
4.3. Постдокументалізм, перформенс, постдрама і ритуал у творчій парадигмі театру .....	321
Висновки до розділу 4 .....	334
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>335</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>350</b>

## ВСТУП

### Актуальність теми дослідження та стан її розробки

У науковому дискурсі для характеристики сучасних мистецьких явищ і феноменів дослідники активно залучають поняття «межа», «кордон», «лімінальність», «трансгресія», «фронтір», «гетеротопія» тощо. Увиразнюючи властивості сучасного літературного процесу, додають «пост» (постпостмодернізм, постдокументальність), «мета» (метамодернізм), «нео» (неосентименталізм), що свідчить про фіксацію в термінологічному апараті такого стану, який демонструє феномени межі, переходу, оновлення. Актуальною є потреба в науковій рефлексії транзитних періодів і межової поетики, яка їх активно увиразнює в сучасній літературі, де лімінальність отримує широке світоглядне і культурологічне значення, представлена трансгресивними, фронтірними, гетеротопними, постдокументальними, постдраматичними та іншими феноменами.

Поняття «лімінальність» втілює ідею переходу як психологічного і соціального стану особистості та суспільства: до нього вдаються науковці в царинах антропології, культурології, психології, релігієзнавства тощо. Введене в науковий обіг Арнольдом ван Геннепом (1909) і Віктором Тернером (1966), воно, безумовно, має широкий методологічний потенціал, зокрема і в літературознавчих дослідженнях. Слово латинського походження «*limen*» означає «поріг», у широкому значенні – вхід, двері; близьким до нього є «*limes*» – кордон, а також у грецькому та єврейському *limen* – «гавань» або місце зустрічі між землею та морем. Поняття «лімінальність» А. ван Геннеп у праці «*Rites de passage*» залучає до «характеристики обрядів переходу, які супроводжують зміну місця, стану, соціального статусу», тобто лімінальність стає перехідним періодом між початковою визначеністю, відтак відмовою від неї (сепарацією – відчуженням) та далі обраним та прийнятим новим статусом (інкорпорацією – об'єднанням). Ритуали переходу пов'язані зі змінами, які проходить індивід, суспільство, де

лімінальність – це своєрідна ініціація, яка передбачає потребу в певних випробуваннях, аби пересвідчитися, що особистість чи суспільство дозріли до наступного етапу; це стан невизначеності після втрати попереднього статусу, коли ще не отримав нового.

Особливості та закономірності періодів «лімінальності» вивчали вчені різних галузей знань та наук: Арнольд ван Геннеп, Віктор Тернер, Еміль Дюркгайм, Клод Леві-Стросс, Гомі Бгабга, Катаріна Белл, Ірена Гілсенан-Нордін, Елін Голмстен, Михай Спаріосу, Сара Гіліад, Джой Кросбі, Вурал Узбі Кубра, Джозеф Кемпбелл, Брюс Лінкольн, Альфред Редкліф-Браун, Арпад Заколцаї та ін. Дослідники цього явища розглядають лімінальність як період «життєвих змін», як «кризу розвитку» в обрядах переходу, як зміну статусу, цінностей, норм, свідомості, як потенційні можливості для створення альтернативного межового світу.

У світовій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., зокрема й в українській драмі, відбувається ціла низка трансформацій, об'єднана категорією прикордоння, порубіжжя, трансгресії, пороговою естетикою. Ці чинники можна позначити міждисциплінарним терміном «лімінальність», який виражає межовий, пороговий стан між різними умовно сталими стадіями розвитку. Сучасні українські драматурги демонструють творчі пошуки, множинність естетичних та художніх експериментів зі словом, жанрами, темами, часто перебуваючи на розмитих межах епосу, лірики і драми, монологу й діалогу, ідейного ствердження і заперечення тощо. Активний розвиток театрального-фестивального руху, драматургічних конкурсів уможливив відкриття цілої низки нових українських драматургів і п'єс нового покоління авторів, що вимагає поглибленого вивчення.

Сьогодні існує низка досить вагомих проблем для осмислення новітніх процесів, які увиразнює сучасна українська драматургія, що дозволяє говорити про практичну недослідженість питання. Сучасна драма унаочнює межові зміни традиційної драматургічної форми, демонструє родо-видовий синкретизм, виявляє нові жанрові різновиди документальної драми,

постдрами, «тексту для театру», оприявнює діяльнісну властивість драми в контексті її жанрової пам'яті як ритуального дійства залучати автора/читача до змін. Суспільна позиція драматургів впливає на їхнє бачення пріоритетних функцій мистецтва та процесу творчості, увиразнює активні пошуки та експерименти в добу цивілізаційних зрушень, щоб адекватно відобразити сучасну людину в процесі самоідентифікації засобами драми, спрямованої на зображення актуальних міжособистісних подій «тут і тепер». Не можна не зауважити, що драма активно використовує надбання інших видів сучасного мистецтва – перформенсу, акціонізму, кінематографу, залучає Інтернет як спосіб комунікації і творення. Усі ці чинники ускладнюють теоретичне обґрунтування нових жанрових утворень і культурних феноменів.

Незважаючи на вихід низки монографій, дисертаційних досліджень та літературно-критичних статей (О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Вісич, Л. Закалюжного, О. Когут, Н. Мірошніченко, М. Шаповал, О. Цокол та ін.), аналіз межових процесів у новітній українській драматургії ХХІ ст. не здійснений, оскільки мало потрапляє у фокус дослідницького зацікавлення. Сучасна література апріорі хаотична і незавершена, існує переконання, що згодом все усталиться, структурується, потрапить на свої місця, і тоді вималюється панорама закономірностей, які можна буде вивчати з більшою певністю і чіткішою метою. Втім, живий сучасний літературний процес через свою хаотичність і перебування у фазі пошуків часто маркується як недосконалий, який не відповідає критерієм художньої довершеності, натомість принципово важливим у таких наукових оцінках є залучення іншого дослідницького критерію, що актуалізує межові маркери для адекватного розуміння цього процесу творчості в контексті його можливостей та потенціалу – формування таких критеріїв визначає **актуальність** дослідження.

**Об'єкт дослідження:** п'єси сучасних українських драматургів (понад 300 текстів), написаних від 2000-ого року до сьогодні; для увиразнення процесу культурно-історичної тяглості в контексті відношень традицій та

новаторства залучено окремі драматичні тексти від часу оголошення Незалежності. П'єси обрано з урахуванням їхнього представлення на драматургічних фестивалях (переможці та учасники шорт-листів та лонг-листів), публікації п'єс на драматургічних (<https://ukrdramahub.org.ua/>), театральних (Сайт Національної спілки театральних діячів України [ukrdramalib.com.ua.](http://ukrdramalib.com.ua)), авторських сайтах, а також авторські рукописи та чернетки, драматичні твори, обрані для перекладів та постановок за кордоном, театральні версії п'єс, видані та репрезентовані у збірниках, «тексти для театрів», сценарії, які отримують театральну версію; відеозаписи вистав, театральні постановки та сценічні читання.

Важливим об'єктом дослідження є також численні праці з різних галузей знань, які стосуються етапів усвідомлення концепції лімінальності, від античних часів до сьогодення. Об'єктом дослідження стали театральні проекти театру «Гармидер», які демонструють сучасні тенденції роботи з драматургічним текстом, театральні постановки класиків української (Т. Шевченко, Леся Українка, О. Олесь, М. Куліш ін.) та зарубіжної драматургії (В. Шекспір, Віткаци, Я. Корчак, В. Гомбрович, Я. Гловацький та ін.), які відбивають переосмислення традицій, увиразнюють лімінальну фазу. Вияву тенденцій та специфіки розвитку сучасної української драматургії сприяла участь автора дослідження як рідера на всеукраїнських конкурсах «Тиждень актуальної п'єси», «Липневий мед», а також як експерта Українського інституту в рамках програми «Transmission.ua: drama on the move» на підтримку перекладу, промоції та постановок сучасної української драми в Німеччині.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки (№ держ. реєстрації 0111U002142), тема та базові положення дослідження корелюють із проблематикою наукової роботи кафедри, є частиною

комплексної проблеми естетичних пошуків новітньої літератури. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради університету.

**Предметом дослідження** є парадигма лімінальних процесів, що відбуваються в сучасній драмі на рівнях змісту і форми, а також при репрезентації в культурному полі; способи виявлення та аналізу лімінальних якостей, які надаються до методологічного застосування.

**Мета дослідження** – простежити та схарактеризувати лімінальні процеси в сучасній українській драматургії в контексті мистецьких (зокрема театральних) тенденцій, виробити методологію дослідження літературних текстів у лімінальній парадигмі.

Мета передбачає реалізацію таких **завдань**:

- дослідити історико-культурні витoki лімінальних процесів на межі ХХ-ХХІ століть;
- окреслити систему теоретичних понять та термінів, необхідних для дослідження лімінальних феноменів;
- обґрунтувати жанрову матрицю ритуалу переходу як авторську стратегію та літературознавчу методологію та показати її практичне застосування на прикладі сучасної української драми;
- схарактеризувати лімінальну трансгресивну тематику та проблематику сучасної української драматургії;
- виявити основні ознаки лімінальності в сучасних жанрових різновидах української драми; встановити жанрову специфіку та засоби жанрової трансформації сучасної української драми в контексті лімінальних процесів;
- визначити вектори пошуків сучасною драматургією на межі документального та постдокументального;
- схарактеризувати поетику магічного реалізму в сучасній українській драматургії як способу оприявлення лімінальної естетики в контексті синтезу відношень реальність/уява;



- дослідити специфіку моделювання лімінального часопростору та поетику тілесності в сучасній українській драмі;
- визначити особливості театральної рецепції сучасної української драми в контексті лімінальної естетики та схарактеризувати специфіку змін вектора розвитку від класичної драматургії до жанрової форми ритуалу на прикладі театру «Гармидер».

**Теоретико-методологічну основу дослідження** складають праці науковців у царині вивчення лімінальності на різних етапах розвитку суспільства та культури: від усвідомлення межових феноменів в античній філософії, у філософських та літературно-критичних працях Ф. Сіднея, П.-Б. Шеллі, Ф. Шиллера, Ф. Ніцше, І. Канта, Ж.-П. Сартра, В. Ізера, М. Фуко, К. Г. Юнга, Р. Барта та ін., де літературу розглянуто як пограничний феномен між реальністю та уявою, мистецтво як альтернативну реальність, митця як посередника, – і до сучасних досліджень лімінальних явищ у філософії, соціології, етнографії, постколоніальних практиках, літературі та культурі загалом К. Белл, Г. Бгабги, Дж. Кросбі, І. Гілсенан-Нордін, М. Спаріосу, Д. Утрацької, Л. Горбунової та ін.

Теоретико-методологічною основою дослідження також є праці щодо виявлення тенденцій та особливостей розвитку сучасної культури в контексті метамодернізму (Т. Вермюлена, Р. Ван ден Аккера, С. Абрамсона, Л. Тернера, Т. Гребенюк та ін.), праці зарубіжних дослідників теорії літератури, історії та теорії драми і театру (П. Паві, Е. Бентлі, Г.Т. Леманна, П. Сонді, Е. Фішер-Ліхте та ін.) та українських науковців Т. Гундорової, О. Галети, Н. Копистянської, Т. Бовсунівської, М. Моклиці, М. Зубрицької, Н. Колошук, І. Кропивко та ін., дослідників сучасної української драматургії О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, Г. Веселовської, О. Вісич, Л. Закалюжного, Н. Мірошниченко та ін.

Мета та завдання роботи зумовили залучення **методологічного інструментарію** теорії лімінальності: принципи дослідження та термінологія, сформовані на основі вивчення особливостей та характеристик

лімінальної фази, дозволили схарактеризувати перехідні етапи в розвитку літератури загалом і сучасної драматургії зокрема, межові властивості жанрів, поетикальних явищ, специфіку формування авторського стилю сучасних українських драматургів, поетикальної структури їхніх творів через жанрову матрицю ритуалу переходу, створивши методологічний шаблон для дослідження межових явищ; дали можливість дослідити специфіку втілення в драматичному тексті образу лімінального персонажа, дати характеристику культурно-історичного сучасної епохи в п'єсах тощо.

У процесі дослідження було залучено методологію *рецептивної естетики* для визначення специфіки читацького сприйняття, де художній твір розглянуто як лімінальний етап поміж реальністю і уявою, що представляє читачеві авторську художню модель світу і читання як процес самопізнання (проходження лімінальної фази), та *феноменологічну методологію*, яка дозволяє бачити художній твір як лімінальний об'єкт, що формується у свідомості як акт читання; *культурно-історичний, біографічний та психоаналітичний* методи для розгляду та характеристики фаз сепарації та лімінальності, пройдені українськими драматургами та сучасною українською драматургією, для вияву причин і мотивів перебування сучасної української драматургії на лімінальному етапі. *Герменевтичний метод* уможливив аналіз драматургічних творів як єдиної смислової цілісності усіх складників в контексті функціонування в лімінальній фазі, крізь призму жанрової матриці ритуалів переходу. *Міфопоетичний аналіз* дозволив виокремити у творах міфологічні мотиви, архетипи, сюжети мономіфу задля увиразнення естетики «сакрального», яка є обов'язковою властивістю лімінальної фази. Для опису жанрових змін користуємося науковим апаратом *когнітивної жанрології*. *Методологію інтермедіальності* залучаємо для дослідження лімінальних феноменів, які функціонують на межі літератури та театру, характеристики новітніх жанрових утворень – «тексту для театру», постдрами і докудрами, а також для врахування сучасної театральної рецепції драматичних текстів.

**Наукова новизна роботи:** вперше концепція лімінальності введена в літературознавчий дискурс як дієва методологія дослідження межових літературно-театральних процесів і явищ та продемонстрована на значному матеріалі сучасної української драматургії; визначено вихідну термінологію концепції лімінальності та запропоноване авторське потрактування термінів; представлено жанрову матрицю ритуалу переходу як спосіб утілення лімінальної естетики і як метод інтерпретації художнього тексту лімінального характеру. Простежено трансформацію драми ХХ – початку ХХІ ст., визначено комплекс основних інваріантних та варіативних ознак новітньої української драми, показано тематичний діапазон і зв'язок із загальним характером світових мистецьких процесів, особливості конфлікту, персонажів, сюжетобудови, специфіку хронотопу, мовленнєву організацію сучасної драми, здійснено родо-жанрову кодифікацію сучасної драматургії, схарактеризовано «чернеткову естетику» як сучасну стратегію «нон-фініто». Уперше в контекст дослідження включено твори драматургів Н. Ворожбит, П. Ар'є, А. Бондаренка, К. Пенькової, Т. Киценко, Л. Тимошенко, Н. Блок, Лени Лягушонкової, І. Гарець та ін., драматичні тексти, ще не освоєні літературознавством, щойно оприлюднені або поставлені в театрі. Концепція лімінальності, використана як методологія дослідження сучасної літератури, здатна також прояснити сутність наукових дискусій навколо поняття «метамодернізм». Уперше об'єктом дослідження стала творча діяльність театрального колективу з яскраво вираженою лімінальною естетикою – «Гармидер» – у контексті взаємодії драматургії та сучасних театральних проєктів.

**Практичне значення дисертації** полягає в тому, що результати наукової роботи можуть слугувати основою для теоретичних досліджень лімінальних явищ і феноменів; матеріали можуть бути використані у підготовці лекційних та практичних курсів з теорії літератури та української літератури, циклів мистецтвознавчих дисциплін, курсів з літературної критики, у спецкурсах для студентів-філологів, у працях із теорії літератури,

історії літератури, української літератури, при подальших літературознавчих дослідженнях драматичних творів.

**Апробація дисертації.** Основні положення й висновки дослідження обговорені на засіданнях кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки. Результати досліджень доповідалися на Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (Рівне, 2017 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» (Люблін, Республіка Польща, 2017 р.), Міжнародній науковій конференції «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Луцьк – Світязь, 2017 р.), II Міжнародній науковій конференції на пошану професора В. І. Фесенко (Київ, 2018 р.), IX Брехтівських драматургічних читань на честь 120-річного ювілею Б. Брехта (Житомир, 2018 р.); Міжнародній науковій конференції «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 2018 р.), Міжнародній науковій конференції «Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі» (Бердянськ, 2019 р.) Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київ, 2019 р.), Міжнародній науковій конференції “Олена Пчілка в літературному процесі кінця XIX – початку XX століття” (Луцьк – Світязь, 2019 р.), Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту. Драматургія Лесі Українки» (Луцьк, 2021 р.), Всеукраїнській науковій онлайн конференції «Ренесансно-барокові читання» (Запоріжжя, 2021 р.), XIX Міжнародній науковій конференції з актуальних проблем філологічних досліджень (Харків, 2021 р.), Міжнародній науковій конференції «Українська словесність у полікультурно-освітньому просторі сьогодення» (Одеса, 2021 р.), Міжнародній науковій конференції «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях» (Бердянськ, 2021 р.), Міжнародній науковій конференції «Українська словесність у полікультурно-освітньому

просторі сьогодення» (Одеса, 2021 р.), IV Міжнародній науково-теоретичній конференції «Літератури світу: поетика, ментальність і духовність» (Кривий Ріг, 2021 р.), XII Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ століття» (Львів, 2021 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Літературний твір: теорія, методологія, переклад, критика» (Житомир, 2021 р.), Міжнародній міждисциплінарній науковій конференції «Волинь, Підляшшя і “Інші” простори: Провінція і центр у польській та українській культурах. Міждисциплінарні підходи» (Білосток – Луцьк, 2022 р.), Міжнародній науковій конференції «Співи землі: біологія та екологія в літературі та культурі» (Бердянськ, 2022 р.), Міжнародній науковій конференції «Війна і література» (Черкаси, 2023 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Реалізм як етап модернізації європейської культури на зламі ХІХ–ХХ століть» (Луцьк, 2023 р.).

Основний зміст результатів роботи викладено у 27 одноосібних публікаціях та 2 публікаціях у співавторстві: 2 статті у виданнях, індексованих у Scopus, 2 – у Web of Science (у співавторстві, особистий внесок по 0,25 друк.арк.), 14 – у фахових виданнях України, 2 – у періодичних наукових виданнях держав, що входять до Європейського Союзу, 9 – у тезах конференцій, наукових та науково-популярних виданнях.

**Обсяг та структура дослідження.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел, який нараховує 479 позицій, серед яких 251 теоретична та науково-критична праця та 228 текстів п'єс. Загальний обсяг дисертації становить 391 сторінку, із них 349 сторінок – обсяг основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІМІНАЛЬНОСТІ

### **1.1. Філософсько-світоглядні та психологічні первні лімінальності: перспективи літературознавчих досліджень**

Лімінальна, межова, гранична естетика здавна викликає потребу осмислення та пошуку форм адекватного теоретичного опису, стає об'єктом дослідження різних наук, синтезує їхні здобутки, систематизує, накопичує знання, відтак оприявнюється в нових наукових відкриттях. Поняття «лімінальність» має довгу історію, яка закарбувалася у філософських, антропологічних, мистецьких тощо дослідженнях, так чи інакше пов'язаних із вивченням людини в системі суспільних стосунків і змін. Відкриття терміна, теоретичне обґрунтування лімінальності та залучення як методології А. ван Геннепом і В. Тернером виявило наукову потребу в такій термінології та відобразило цей тривалий шлях осмислення. Концепція лімінальності стала активно затребуваною і в сучасних наукових розвідках – продовжує процес наукового оприявнення.

А. ван Геннеп у праці «Rites de passage» (1909 р.) залучив поняття «лімінальність» до «характеристики обрядів переходу, які супроводжують зміну місця, стану, соціального статусу», тобто визначив лімінальність як перехідний період між початковою визначеністю, відтак сепарацією (відчуженням) та далі інкорпорацією (об'єднанням). Ритуали переходу пов'язані зі змінами, які проходить особа, суспільство, де лімінальність – це фаза пошуків та етап руху до власного самоусвідомлення (особистості чи суспільства). Це стан невизначеності після втрати попереднього статусу, коли суб'єкт ще не отримав нового. Ритуал переходу, на думку А. ван Геннепа, є визначальною ознакою будь-яких змін та втілює дихотомію, яка з'являється між двома типами компонентів – постійним та змінюваним, тимчасовим. Для перехідних процесів, таким чином, характерні три основних фази: 1) сепарація (відчуження, відділення, відмова від попередньої

стабільності); 2) лімінальність (маргінальність); 3) інкорпорація (об'єднання) (Genner, 1960).

Тож науковцем була продемонстрована інваріантна матриця, яку можна застосувати до різноманітних форм, яких набувають ритуали в культурі, соціальній сфері, житті окремого індивіда під час змін, а «rites of passage» допомагають реалізовувати життєві перетворення. Найбільш цікавою для дослідників видається лімінальна фаза, де людина отримує досвід транзитності, невизначеності, маргінальності, синтезуючи при цьому певні властивості як попереднього, так і наступного етапів.

В. Тернер досліджував ритуали переходу і їхню символіку на прикладі африканських племен ндембу, детально зупиняючись на лімінальній фазі, відтак розширив антропологічний контекст, залучаючи елементи феноменологічного підходу: розглянув співвідношення міфу і ритуалу, дав характеристику жанрів ритуалу і порівняв з фольклорними жанрами, продемонстрував можливості трансформації моделей ритуалу в унікальні культурні феномени. В. Тернер розглядав «ритуали переходу» як єдність станів прелімінальної, лімінальної і постлімінальної фази та зауважував: «Сам ван Геннеп визначав rites de passage як “обряди, що супроводжують будь-яку зміну місця, стану, соціального статусу та віку”. Для того щоб підкреслити контраст між “станом” і “переходом”, я вживаю поняття “стан”, щоб включити всі інші його значення. Це більш широке поняття, ніж “статус” чи “положення”, і належить до будь-якого типу стабільних чи рецидивних факторів, які визнаються культурою» (Turner, 1977, p. 94).

В. Тернер дав характеристику «лімінальних персон» («порогових людей»): «Лімінальні істоти ні тут, ні там; вони перебувають між призначеними та впорядкованими законом позиціями, звичаєм, конвенцією та церемоніалом. Таким чином їхні неоднозначні та невизначені атрибути виражаються великою різноманітністю символів у багатьох суспільствах, які ритуалізують соціальні та культурні переходи. Так, лімінальність часто порівнюють зі смертю, з перебуванням в утробі матері, невидимістю,

темрявою, бісексуальністю, пустелею та затемненням сонця чи місяця» (Turner 1977, 95). Відповідно до цих ознак, лімінальними істотами, приміром, дослідники міфів та релігієзнавці вважають таких, які мають подвійну природу, наділені можливістю існування у двох природних світах, об'єднують у собі живе і мертве: божества кордонів, межових просторів, трікстери; Гермес, Геката, кентаври у давніх греків; Янус, Меркурій, Кардея (богиня порогів і здоров'я), Портунус (бог ключів і дверей) тощо в римській міфології. Боги кордонів, порогів, ключів існували в міфах багатьох народів і були залучені до проведення ритуалів переходу, ініціації. Лімінальними місцями відповідно називають топоси перехідних межових станів невизначеності, поміж життям і смертю (перед переродженням, отриманням нового статусу), зокрема й Чистилище.

В. Тернер додає такі характеристики лімінальних істот, переносячи ознаки з неофітів у ритуалах: не мають власності, статусу, майна, знаків розрізнення; носять несекулярний одяг (можуть ходити в лахмітті або оголеними); демонструють безумовне підкорення наставникам (настановам); ініціація супроводжується лімінальними символами; між собою підтримують дружні рівноправні стосунки (Turner, 1977, р. 95–96). В. Тернер вводить у науковий обіг щодо концепції лімінальності поняття «*communitas*», характеризуючи неієрархічну горизонтальну модель людських стосунків у стані лімінальності, між людьми як спільнотою рівних особистостей. Дослідник протиставляє комунітас іншу модель суспільства, яка діє в стабільній структурі та якій властива ієрархічна система з різноманітністю оцінок та диференціацією людей за ознаками «більше»/«менше». Поняття сакральне/секулярне натомість набуває особливих однак у характеристиці комунітас/структури: положення чи посада в структурі, які часто мають ознаки сакральності, отримують цю сакральність саме в ритуалі переходу, завдяки якому старий статус може бути змінено на новий, а «лімінальне приниження» має стримувати гординю та честолюбство і нагадувати, що довелося витримати, аби цей статус мати. Соціальне життя для індивідуумів і



соціальних груп, на думку В. Тернера, представлене «типом діалектичного процесу, що включає послідовне переживання високого і низького, комунітас і структури, гомогенності і диференціації, рівноправ'я і нерівності» (Turner, 1977, р. 97) Тож структура і комунітас потрібні одне одному і формують одне одного задля змін у житті людини і суспільства (далі слово «структура» вживаємо саме в тому значенні, яке надавав йому В. Тернер, – етапу стабільності, від якої сепарується людина, суспільство тощо).

В. Тернер також зробив спробу виразити різницю між властивостями лімінальності/статусної системи «в дусі Леві-Стросса» мовою бінарних опозицій структуралізму, де перше поняття належить до фази лімінальності, а інше – до структури: «перехід/стан, тотальність/частковість, гомогенність/гетерогенність, комунітас/структура, рівність/нерівність, анонімність/система номенклатури, відсутність власності/власність; відсутність статусу/статус; оголеність або однаковий одяг/різниця в одязі; статеві стриманість/сексуальність; мінімізація статевих відмінностей/максимізація статевих відмінностей; відсутність звань/різноманітність звань; скромність/справедлива гордість за свій статус; нехтування зовнішнім виглядом/піклування про зовнішність; відсутність розділення за багатством/вирізнення багатства; безкорисливість/самолюбство; підкорюватися усім/підкорюватися лише вищому чину; сакральність/секулярність; священна настанова/технічні знання; мовчання/мова; припинення родинних прав та обов'язків/підтримання родинних прав і зобов'язань; постійне звернення до містичних сил/періодична апеляція до містичних сил; нерозважливість/мудрість; простота/складність; прийняття болю та страждань/унікнення болю та страждань; гетерономія/ступені автономії» (Turner, 1966, р. 106–107). В. Тернер виокремлював поняття «лімінальна персона/лімінари» як суб'єкт, який перебуває в лімінальній фазі, неофіт – суб'єкт, який проходить ритуал переходу. Крім того, звісно, апелювання В. Тернера до К. Леві-Стросса не випадкове і оприявнює тяглість

антропологічних досліджень, які полягають у виявленні зв'язків між моделями та структурами соціального світу, знакових систем, які об'єднують первісну і сучасну людину та, найголовніше, перетворення антропологічної структури в методологічну галузь знань.

У праці «Процес, система і символ» В. Тернер називає ритуалом «трансформативний перформенс, який розкриває головні класифікації, категорії та протиріччя суспільних процесів» (Turner, 1977, p. 77). Дослідник вирізняє ритуал і церемонію, яка через форму виявляє сукупність цінностей і норм культури, але не має властивого для ритуалу переходу потенціалу для трансформації. Ритуал існує в контексті лімінальності з її невизначеністю, ініціацією, трансформацією (яка відбувається з особистістю чи суспільством в процесі ритуалу), можливостями для створення нових моделей, які суспільство згодом зафіксує і які, закріплені, зможуть стати основою для церемонії. В. Тернер зауважив генетичний зв'язок між перформативними жанрами культури, соціальною драмою і лімінальністю, інспірував антропологічні поняття в культурологію, мистецтвознавство, літературознавство.

Варто зазначити, що концепція лімінальності А. ван Геннепа і В. Тернера зазнала критики, зокрема і щодо неврахування гендерних аспектів та ігнорування психоаналітичного підходу. Так, досліджуючи ритуал, К. Белл підсумувала зауваги історика К. Байнума, що в основі висновків В. Тернера лежить чоловіче сприйняття і чоловічий досвід: він не брав до уваги жіночі переживання та досвід жінок, які проходять обряд переходу (Bell, 1997, p. 56). Щодо жіночого досвіду в обряді переходу К. Белл обирає траїду Б. Лінкольна (Lincoln, 1981) «огородження-перетворення-сходження» («enclosure-metamorphosis-semergence»): «Аналізуючи жіночі ритуали ініціації, Брюс Лінкольн припускає, що просторова модель ван Геннепа для ритуалізованого соціального переходу працює не дуже добре. Схоже, існує інший набір символів, що використовуються в жіночих ініціаціях, оскільки молода дівчина майже ніколи не розлучається з селом і сім'єю. Вона може

бути ізольованою, але зазвичай перебуває в межах орбіти своєї родини. Замість символічної логіки відокремлення-лімінальності-інкорпорації Лінкольн припускає, що символи огороження-перетворення-сходження є більш доречними. Він також виявляє, що багато жіночих ініціацій, здається, покладаються на логіку формування, щоб перетворити незрілу дівчину на культурно визначений образ жінки. Хоча символічні дії, які використовуються в цьому трансформаційному процесі, різноманітні, вони, як правило, більше відображають перетворення кокона гусениці в метелика, ніж у хлопчика, який проходить через небезпечні й очищувальні випробування, щоб повернутися воїном» (Bell, 1997, p. 56).

Вочевидь зіставлення двох матриць (В. Тернера і Б. Лінкольна) не заперечує жодної з концепцій, а доповнює їх, дає можливість увиразнити ту другорядну роль, яку жінка тривалий час відігравала в сталих структурах, і має хороший потенціал у гендерних дослідженнях: характеристика етапів вивчення жіночого досвіду, зафіксованого в художніх творах, коли жінка виборює право нарівні з чоловіками долати «етапи переходу» – сепарацію/лімінальність/інкорпорацію. Так само «зігнорований» В. Тернером досвід переживання і болю, який проходить неофіт в процесі ініціації та який активно досліджує психоаналіз, може бути цілком природно включений в лімінальну концепцію, не заперечуючи, а доповнюючи її. Йдеться, зокрема, про працю З. Фройда «Горе і меланхолія» (про невід'ємне для ритуалу переходу переживання горя, болю), а також інші психоаналітичні праці в царині дослідження сепарації та її наслідків.

Таким чином, концепція «лімінальності», запропонована В. Тернером, відкрила можливість усвідомити будь-які перехідні фази, зрозуміти порогові ситуації і реакцію людини на них, де ритуали переходу можна образно означити «колісницями, за допомогою яких здійснюються глобальні перетворення» (Carson, 1984, p. 3). І, звісно, з'явився інструментарій для вивчення й опису межових етапів у розвитку культури, коли старі правила, закони, традиції, художні методи відкинуто, бо вони вже не можуть

адекватно відобразити нову реальність (світу, митця), а нові ще не сформовано – триває пошук.

Поняття «аполлонівське» та «діонісійське», що ввів в активний науковий обіг Ф. Ніцше, певним чином відображають упорядкованість та гармонійність структури та пристрасність, хаотичність лімінальної фази. У «Народженні трагедії з духу музики» (1872) на прикладі античної трагедії і мистецтва Р. Вагнера німецький філософ формулює ідею двох начал, двох видів культури, взаємопов'язаних між собою: спокійне, прекрасне, втім, раціоналістично обмежене аполлонівське начало долається живим, бунтівним, енергійним діонісійським і навпаки. У Ф. Ніцше умовна модель розвитку грецького мистецтва має вигляд почергових змін: гомерівський аполлонівський епос поступово долається діонісійським, відтак об'єднується (на думку філософа синтез відбувається, зокрема, в мистецтві трагедії). У цій зміні можна побачити структуру ритуалу переходу, де Діоніс символізує собою те, що характерне для лімінальної фази переходу – культ смерті і воскресіння з ритуалом, містеріями, очисними обрядами, неспокоєм, екстатичністю, хаосом, осяянням, оргіями з рівністю учасників та особливою комунікацією, що долає структуру спокою і тихої гармонії.

Дотичною до концепції «ритуалів переходу» можна вважати класифікацію, яку визначив Дж. Кемпбелл, досліджуючи міфологію людства крізь призму психоаналізу. Науковець доводив, що усі міфи побудовані за однією матрицею – мономіфом: «Класична схема міфологічної мандрівки героя – це та сама формула, тільки в збільшеному масштабі, що представлена в ритуалах переходу: *виправа – ініціація – повернення*; і цю формулу можемо назвати ядром мономіфу» (Кемпбелл, 2021, с. 34). Тут етап ініціації відповідає лімінальній фазі в «rites de passage», Дж. Кемпбелл називає його місцем сили і дає такий метафоричний опис: «Обшир незнаного (пустелі, джунглі, морські глибини, чужі землі тощо) – це поле для спонтанних проєкцій того, що є в підсвідомості» (2021, с. 79). Мотив сепарації дослідник унаочнює образами з міфології та фольклору і зауважує, що «переступання

через поріг – це певна форма самознищення. <...> Лише тут герой не пробивається назовні, поза межі видимого світу, а навпаки – проникає всередину, аби народитися наново. Його зникнення тотожне входженню молільника до храму, де має швидко пригадати, хто він і що він, а саме: порох і тлін, якщо тільки не здобуде безсмертя. Внутрішній простір храму, і черво кита, і небесний обшир поза межами світу, над ним і під ним, – все це одне й те саме. <...> Він лишає під стінами свою світську вдачу, від скидає свою світськість, як змія линовище. І коли вступив до святині – в ту хвилину може сказати, що помер для світу й повернувся до Лона, до Пупа Світу, до Раю Земного» (Кемпбелл, 2021, с. 91).

Дж. Кемпбелл доводив, що вивчення міфології, своєю чергою, неможливе без досягнень психоаналізу, зазначаючи, що З. Фройд наголошував на важливості перехідних етапів першої половини життя, а К. Г. Юнг – на кризах другої половини життя, а також, що «Фройд, Юнг та їхні послідовники неспростовно довели: логіка міфу, герої і подвиги міфу живуть і в нашій сучасності» (2021, с. 12). Дж. Кемпбелл екстраполював дослідження психоаналітиків на ритуали переходу міфологічних персонажів, пояснюючи, якого сенсу для людини набуває переживання сепарації/лімінальності/інкорпорації: «перше завдання для героя – зійти зі світової сцени побічних ефектів і перейти до тих причинотворчих зон психіки, де справді гніздяться потреби, саме там ті проблеми з'ясувати, вирвати їх з корінням у самому собі (себто дати бій дитячим демонам своєї локальної культури) й прорватися до неспотвореного, безпосереднього переживання й засвоєння того, що К. Г. Юнг назвав “архетипними образами”» (2021, с. 23).

Концепція ритуалів переходу А. ван Геннепа широко залучається до обґрунтування психоаналітичних методик. Психологи вбачають подібність їхніх методів з давніми ритуалами через зв'язок архаїчного світогляду з психікою, точніше з тими слідами, які цей світогляд лишив у підсвідомому та як вони можуть бути там оприявлені. Про це писав, зокрема, і М. Еліаде,

зазначаючи, що ініціація зникла в сучасному Західному світі (етап ініціації тут вважаємо складником лімінальної фази), але «...ініціаційні символи та сценарії вижили на рівні несвідомого, зокрема у снах та уявних світах. <...>. Фройд показав, що деякі екзистенційні тенденції та рішення не є свідомими. Таким чином, сильний потяг до літературних та художніх творів з ініціаційною структурою відкриває багато нового. Марксизм та глибинна психологія показали ефективність так званої містифікації, коли людина хоче відкрити істинне та початкове значення поведінки, дії або культурного витвору. В нашому випадку ми повинні спробувати демістифікацію в зворотному напрямі, тобто повинні “демістифікувати” зовнішньо профанні світи та мову літератури, скульптури й кінематографу, щоб віднайти їхні сакральні елементи, хоча цим “сакральним” зазвичай нехтують, маскують або принижують. У такому десакралізованому світі, як наш, “сакральне” існує та діє переважно в уявних світах. Але уявний досвід є частиною цілісної людської істоти і не менш важливим, ніж усвідомлений досвід. Це означає, що ностальгія за випробуваннями та сценаріями ініціації, ностальгія зашифрована в стількох літературних та художніх творах, показує людське прагнення до повного і істотного відновлення, до *renovatio*, яке могло б радикально змінити її існування» (Еліаде, 2018, с. 178).

М. Еліаде також наводив приклади застосування «ініціаційної призми» у аналізі творів Ж. де Нерваля, який зробив Ж. Ріше у праці «Нерваль: досвід та створення»; романів Ж. Верна «Подорож до центру Землі», «Таємничий острів»; згадував дослідження Л. Сельє ініціаційних романів Франції епохи Романтизму; виявлення ініціаційних сценаріїв у «Мобі Діку» Г. Мелвілла, романах Ф. Купера, Г. Джеймса, М. Твена, В. Фолкнера, С. Фіцджеральда, В. Вулфа, В. Фолкнера та ін. (Еліаде, 2018, с. 174–176). Крім того, М. Еліаде говорив про ефективність інтерпретації біографії письменників (кризових періодів їхнього життя) у світлі «діалектики ініціації»: згадував про відповідні дослідження творчого становлення Ж. де Нерваля, Гете та ін. (2018, с. 176). Таким чином, М. Еліаде наголошував на особливій цінності

ритуальної, міфологічної інтерпретаційної матриці, яку він називав «демістифікацією» і яка, на його думку, є важливим складником для глибинних досліджень людини і часу, що актуалізує інтерес до розгадування сакрального в художніх творах та допомагає зрозуміти прояви «культурної конфігурації сучасності».

Індійсько-британський культуролог і літературознавець Г. Бгабга приділив особливу увагу аспектам лімінальності, зумовленим постколоніальним статусом суспільства, вивчаючи проблему просторів культури: «Контингентне і лімінальне стають часом і простором для історичної репрезентації суб'єктів культурних відмінностей у постколоніальній критиці» (Bhabha 1994, 179). Г. Бгабга ввів поняття «третього простору» («the Third Space»), щоб схарактеризувати неоднорідний міжкультурний локус, що утворюється внаслідок зіткнення та взаємодії різноманітних культур, закликав до відмови від бінарних опозицій (Я проти Іншого), коли йдеться про такі впливи у постколоніальних студіях, натомість акцентував на лімінальному просторі, де відбувається перетин, переплетення культур та формування чогось інакшого. Щодо змішування культур у третій просторах Г. Бгабга ввів поняття «мімікрія», розуміючи його як копіювання колонізованими народами способу життя та культури колонізатора, що позбавляє домінантної культури її ексклюзивного статусу, веде до дестабілізації системи, створюючи змішані форми, кидає виклик панівній культурі, підважуючи її уявлення про власну ідентичність, «руйнує нарцисичний авторитет через повторюване вислизання відмінностей та спрямувань» (Bhabha, 1994, p. 90).

Дослідження Г. Бгабги в контексті постколоніальних практик, таким чином, увиразнюють уявлення про лімінальний простір: йдеться про перехідні періоди в історії культур колонізаторів і колонізованих, коли пошуки власної культурної ідентичності проходять етап ініціації, сепаруються від попередньої фази, зберігаючи її властивості, але й формують ознаки майбутнього стану. Виявити такі ознаки, як історико-культурні, так і

поетикальні, – одне з завдань, що може стояти перед літературознавцями, які обирають постколоніальну дослідницьку матрицю.

Моделі міжкультурних відносин, специфіку функціонування лімінальних просторів розглядав М. Спаріосу та наголошував: «Лімінальність у широкому розумінні стосується “транзитних” просторів або “сірих зон” між організованими системами і системами відліку, чи то фізичних, географічних, чи то когнітивних (наприклад, сірі зони на стику дисциплін, де нинішні наукові царини тільки визначають себе). Ми припускаємо, що це поняття може стати важливим концептуальним інструментом для розуміння не тільки того, як культурні (і когнітивні) трансформації можуть відбуватися, але також як їх можна сформувати у мирний спосіб» (Spariosu, 2013, p. 111). Крім того, дослідник увиразнив значення лімінальної позиції для суб’єкта, який перебуває поза межами структури, стабільної системи: «Лімінальна позиція поза встановленими структурами (нехай вони будуть соціальні, політичні чи когнітивні), дозволяє спостерігачеві побачити межі/обмеження будь-яких таких структур, щоб він/вона міг почати працювати над їх переналаштуванням або взагалі вийти за їхні межі. Інакше кажучи, лімінальні простори також можуть бути транзитними пунктами до нової системи відліку, соціально-політичними чи когнітивними» (Spariosu, 2013, p. 112).

Концепція лімінальності буде неповною без урахування поняття «трансгресія» як її важливого складника. Трансгресія як «жест, спрямований за межу» (М. Фуко) – це процес виходу за окреслені кордони, стирання кордонів. У контексті ритуалів переходу це, з одного боку, форма виходу з фази стабільності, як вид сепарації, з іншого – форма виходу з лімінальної фази до нової структури. Українська науковиця Л. Горбунова, досліджуючи лімінальність як концепт філософії («до обґрунтування трансформативного навчання»), починає з витоків (діалог Платона «Філеб») – аналізує функціонування поняття «межа» у філософії та літературі, поступове увиразнення лімінального аспекту межової естетики – виокремлення та



прийняття ідеї межі та безмежного. Дослідниця розглядає розвиток філософської думки у взаємозв'язку понять «трансценденції» та «трансгресії», розуміння яких вимагає усвідомлення того, що є межа та «перспективи яких однаково потрібні для життя», визначає «лімінальність як сутнісний атрибут особистості, як її креативний потенціал, здатність до трансгресії» (Горбунова, 2015, с. 90) та підсумовує цей взаємозв'язок в контексті повсюдності переходів та їхньої важливості для розвитку: «Епоха “плинної сучасності” висуває на перший план перспективу трансгресії, обумовлюючи її лімінальним характером процесів становлення глобального суспільства. Бути сучасним означає розвинути в собі здатність до лімінальності і самоорганізації, а відповідно до трансгресії. Це не простий шлях, іноді навіть небезпечний. Але в контексті можливостей і ризиків подальшого розвитку суспільства, в ситуації повсюдності переходів, трансформацій і пов'язаних з цим небезпек такі здатності постають як імперативи для успішного виживання як окремих індивідів та суспільства в цілому» (Горбунова, 2015, с. 91).

Українська літературознавиця І. Кропивко, вивчаючи сучасну українську і польську постмодерну прозу, бачить трансгресію важливим теоретичним складником у дослідженні літератури та зазначає: «Стосунки “межа – трансгресія” функціонально взаємооборотні: межа самим фактом свого існування створює можливість трансгресії, а трансгресія як процес визначає межу. Отже, трансгресія виступає інтеріоризацією межі» (Кропивко, 2019, с. 50). Польська літературознавиця Д. Утрацька в статті «Трансгресія і лімінальність тексту. Між естетикою фрагменту та “карнавалом” трансмедіальності» виокремлює два підходи («пороговий» і «трансцендентальний»), дві взаємозалежні перспективи: «Перша стосується кордону як “зони між”, пов'язану з поняттям лімінальності. Друга охоплює зону перетину, вирівнювання та зміщення кордонів (трансгресію)» (Utraska, 2015, с. 37).

А. Матусяк писала: «Вихід поза межі (культурні, суспільні, політичні, національні, історичні, інтелектуальні тощо) з метою визначення нових горизонтів для того, щоб знову вийти поза них, – власне у цьому й полягає “інтелектуальний скандал трансгресії” (Ж. Батай): у грі з межею-феніксом. Саме завдяки продиранню крізь щілини меж, як писав Ф. Ніцше, людина наближається до пізнання суті буття і знання про себе. Без вічного бажання вийти поза межі, з одного боку, і постійного відновлення меж, з другого боку, такого знання не існує. Відповідно “тільки і аж” наближення до суті буття, в сенсі виходу і повернення до обмежень, зі зміною і розширенням лінії заборони, визначає сенс людського існування» (Матусяк, 2012, с. 13).

Аналізуючи можливості лімінального підходу в літературознавчих дослідженнях, Д. Утрацька пише: «Таким чином, зони «переходу» стають особливою зоною кування смислів: периферія, “узбіччя”, маргіналії, тріщини в структурі кодифікованих семантичних, естетичних, соціальних, моральних та ідеологічних порядків. Це суттєво визначає мову мистецтва, яка, не бажаючи застрягати у своїх старих рамках, водночас захищається від визнання чи створення нових. Сучасні мистецькі повідомлення (традиційно текстові чи мультимедійні посттекстові), хоч і зберігають “пам’ять структур”, від яких вони були звільнені (фрагменти смислів, кодів, міфів, топосів, символів), існують у них, і водночас час “живе” якимось чином поза ними або над ними. З відчуттям ризику спрощень та узагальнень цей стан можна порівняти з культурною динамікою “переходів”, описаною Тернером та його інтерпретаторами» (Utracka, 2015, с. 41).

Лімінальну матрицю застосовували мистецтвознавці та літературознавці: Д. Грехем («Віктор Тернер і сучасний культурний перформенс, Д. Кросбі («Лімінальність і священне») та ін.; українські науковці А. Швець («Лімінальні топоси в художньому світі казок Наталії Кобринської»), В. Базова («Лімінальні простори у творчості Шермана Алексі»), Н. Лисова («Теоретичне підґрунтя вивчення лімінальності в сучасному англомовному поетичному дискурсі» тощо), А. Церковна

(«Лімінальний дискурс імаготеми українсько-польського пограниччя в англійській подорожній літературі доби романтизму»), Т. Кучер («Образ лімінального персонажа (неофіта) в молодіжній культурі») та ін.

Було видано збірники праць, які спрямовані на виявлення лімінальних феноменів: «За порогом. Дослідження лімінальності в літературі», «Лімінальні межі в ірландській літературі і культурі» тощо. Не випадково, приміром, збірник есеїв «Лімінальні межі в ірландській літературі і культурі» став актуальним в Ірландії, історія і культура якої мають, зокрема, подібний до українського постколоніальний контекст, що зумовлює лімінальний дискурс. Книга складається з чотирьох розділів: «Перша частина присвячена теоретичним аспектам лімінальних станів. Інші розділи зосереджуються на лімінальних наративах і досліджують драму як лімінальних обряди переходу, тоді як остання частина досліджує трансформаційні простори в сучасній ірландській жіночій поезії» (*Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*, 2009). Таким чином, упорядники визначають царини, де лімінальний аспект втілюється найбільш виразно, – драматургічну, ліричну та гендерну. Для літератури “мета”, що втілює коливання поміж постмодерною іронією і новою щирістю, термінологія, яка відображає лімінальні стани, якнайкраще допомагає артикулювати ознаки нової мистецької доби у її невизначеності та пошуку сенсів і форм.

Українські літературознавці в наукових дослідженнях активно використовують поняття, які розкривають специфіку лімінальної фази: «трансгресія», «фронтір», «транзитна культура» щодо стратегій сучасної української літератури та поетики художніх творів (І. Кропивко, Т. Гундорова, О. Галета, В. Чернецький, Я. Поліщук, І. Бетко, М. Ревакович, Р. Мовчан та ін.). 2017 року ЧДУ імені Петра Могили провів міжнародну наукову конференцію «Кордони, межі й помежів'я в літературі», де українські літературознавці рефлексували щодо межових феноменів та виявили потребу в актуалізації «межової» термінології. 2012 року вийшла друком книга «Українські трансгресії ХХ–ХХІ століття».

Таким чином, усвідомлення літературних феноменів у синхронному та діяхронному зрізах дозволяє виокремити основні тенденції літературної парадигми, яку можна розглядати як проміжну альтернативу, як маргінальність, лімінальність: у синхронній перспективі серед інших культурних феноменів зумовлює усвідомлення специфіки лімінальності у внутрішніх структурах, формах, ідейно-тематичному і образному аспектах; у діяхронній – увиразнює культурно-історичні закономірності, трансформаційний потенціал новацій у літературі. Поняття «лімінальність» зосереджено передусім на синхронних аспектах переходу, і це вирізняє його від інших, синонімічних, на перший погляд, термінів та означень – «перехідність», «транзитність», які ніби спрямовані від однієї важливої структури до іншої, а цей етап видається не таким важливим. «Лімінальність» оприявнює принципову важливість фази «тут і тепер», демонструє зміну правил і законів структури, які на цьому етапі припинили працювати, а представлені лише частково.

Концепція лімінальності продуктивна для дослідника, зокрема і літературознавця, сферою наукових зацікавлень якого є вивчення процесу оновлення традиції, спостереження за мистецькими пошуками художніх форм та новими точками відліку, що втілюють вихід за межі консервативної системи, яка обстоює певні обмеження. Відтак, беручи за основу дослідження у царині ритуалів переходу і лімінального стану, окреслюємо **вихідні поняття** для літературознавчих досліджень (авторська пропозиція з урахуванням літературознавчого спрямування методології):

1. Лімінальна фаза – етап перебування культури, літератури, особистості автора та персонажа художнього твору в стані переходу поміж двома стабільними структурами з наявністю певних ознак попереднього і наступного етапів, у тимчасовій невизначеності, у пошуку самоідентифікації. Лімінальна фаза є необхідним складником будь-яких процесів оновлення та передбачає готовність до трансгресії як виходу за межу консервативної структури з метою змін.

2. Лімінальний часопростір – це час і простір перебування суб'єкта у лімінальній фазі, межовий час та транзитний простір. Лімінальний час виражає відділення лімінара від упорядкованої хронологічної структури та перехід до антитемпоральної (за В. Тернером) в альтернативній часовій моделі.

3. Лімінальна позиція – перебування суб'єкта за межами стабільної структури, що дає можливість увиразнити її проблеми та оновити систему.

4. Лімінальний об'єкт – істота чи предмет, яка має містичні ініціаційні ритуальні властивості, ознаки двосвіття та супроводжує лімінальну особистість на лімінальній фазі.

5. Жанрова лімінальність – етапи переходу у формуванні жанрів.

6. Інтермедіальна лімінальність – етап міжмистецької взаємодії, яка зумовлює стан розмивання меж між видами мистецтва і закладає основи формування нових мистецьких феноменів.

7. Рецептивна лімінальність – мотивація читацького сприйняття, при якій читач опиняється в лімінальному стані через авторську стратегію «порожніх місць у тексті» («leerstelle», за В. Ізером), змушений шукати відповіді, розтлумачувати незрозуміле, заповнювати «порожні місця»; коли авторська суб'єктивність створює поріг для сприйняття утрудненої форми.

8. Лімінальність зламу епох («fin de siècle») – перехідні етапи між епохами у розвитку культури.

9. Лімінальна епоха – епоха у розвитку літератури з ознаками лімінальності, тобто з домінуванням на цьому етапі таких ціннісних критеріїв, які передбачають примат процесу творчості над результатом творчості, емоційно-інтуїтивних первнів над раціоналістичними, визначають самоцінність творчої особистості, відкритих структур над закритими тощо.

Накладаючи лімінальну матрицю на царину літературознавства, можемо окреслити лімінальні літературознавчі стратегії, які можуть бути реалізовані у дослідженнях: 1) епох розвитку літератури та транзитних періодів поміж становленням літературного напрямку та методу з

увиразненням ознак, які є в лімінальній фазі, які збереглися з попереднього періоду та представляють певним чином наступний етап; 2) у компаративних, постколоніальних студіях та історії національних літератур, що відображає особливості розвитку суспільства, культури з їх лімінальними фазами, демонструють відмову від традиції, від впливів літератур інших країн, дослідження літератур постколоніальних держав, що сепаруються від колоніального центру, але мусять пройти транзитну фазу перед формуванням нової історико-культурної, мовної та поетикальної структури; 3) інтенсифікацію інтермедіальності в межові епохи, коли є активною міжмистецька дифузія; 4) формування авторського індивідуального стилю з лімінальними етапами невизначеності, які проходять митці; 5) міжродових або межових жанрових утворень у генології, формування жанрів; б) специфіку втілення в художньому тексті образу лімінального персонажа, який проходить (або не здатен пройти) сепарацію/лімінальність/інкорпорацію (образ підлітка, емігранта, вигнанця, біженця, переселенця, представника ЛГБТ, трікстера тощо); 7) особливостей реалізації сюжету «трансгресії» персонажа, мотивів «ритуалу переходу» (символічної смерті і відродження, сну, втрати стабільності, пошуку національної ідентичності в постколоніальному контексті, хвороби, подорожі, розлучення, дорослішання, відмови від батьківських «цінностей виживання», студентського життя тощо); 8) культурно-історичного тла транзитних епох у художніх творах (суспільство в очікуванні вторгнення, у війні, революції, під час епідемії, коли припиняє дію звичайна ієрархія, у процесі культурної лімінальності); 9) художніх прийомів, які можуть набувати ознак перехідних для інших прийомів (символ/метафора/алегорія) тощо.

Концепція лімінальності стає тією оптикою, яка дозволяє усвідомити літературні феномени в контексті потенціальних змін і трансформацій: призма естетичної ваги і довершеності почасти нівелює художню вагу значної частини творів, маркуючи їх як незрілі, не варті уваги, натомість для

перехідних періодів розвитку вона має поступитися концепції лімінальності, яка завдяки особливому інструментарію може увиразнити новаційні трансформаційні чинники, а також зафіксувати формально-змістові аспекти, вироблені літературою для художнього осмислення людини у лімінальному стані.

## **1.2. Художній твір у лімінальній парадигмі: літературознавчий та історико-культурний дискурс**

Якщо узагальнити праці філософів, мистецтвознавців та літературознавців у царині ритуалів переходу та концепції лімінальності, то можна виокремити два дослідницьких вектори, які оприявнюють художній твір як складник ритуалу переходу для автора і читача. Тричастинну структуру прелімінальної, лімінальної та постлімінальної фаз ритуалів переходу відображено:

**1. У парадигмі авторської свідомості:** художній твір як лімінальне явище є процесом і результатом творення; у контексті авторської свідомості це відображено взаємозв'язком понять «реальність – уява – творення», де уява митця формує художню модель світу в проміжній фазі після відштовхування від реальності та перед реалізацією в тексті.

**2. У рецептивній парадигмі:** художній твір як лімінальний феномен є процесом сприйняття читачем авторської моделі світу, тоді вона оприявлена парадигмою «реальність – твір – уява», де свідомість читача відривається від реальної дійсності, заглиблюється в художній твір як уявну реальність, відтак наближається до авторської моделі світу, втіленої у творі. Це певним чином реалізація конструкції «автор-текст-читач», взаємозв'язок між автором і читачем, який увиразнила наратологія, відкривши провідних дійових осіб літератури. Втім, у контексті ритуалів переходу йдеться про сприйняття як лімінальне поле випробувань, що створив художнім текстом автор, втіливши у ньому власну модель світу, яку відкриває реципієнт, залучаючи і власну уяву також. Обидва ці вектори можна об'єднати поняттям – художній образ

(модель) світу: в парадигмі авторської свідомості модель світу формується на лімінальному етапі в авторській уяві, в рецептивній парадигмі художній образ світу приймає реципієнт в процесі розпізнавання сенсів мистецького твору, залучаючи в процесі власну уяву (читач в процесі сприйняття).

Виникає потреба додати ще одну парадигму – **«жанрову матрицю ритуалу переходу»** як авторську жанрову стратегію для втілення лімінальної естетики та метод дослідження художнього твору в контексті перехідних, проміжних, транзитивних ознак. На перехідних етапах розвитку митець реалізує в художньому творі структуру ритуалу переходу – жанрову матрицю, яка здатна відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати ритуал переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси.

Бачення літератури як лімінального явища формувалося з давніх часів, із того моменту, коли філософи прагнули усвідомити сутність мистецтва і зрозуміти його роль в контексті відношень «реальність», «людина», «світ ідей», «уява» «творець» (як наслідувач реальності, духовний поводитир до прекрасного тощо). Літературі в цих відношеннях відводилося проміжне, перехідне місце поміж об'єктивною реальністю та уявою – вона несла в собі функцію переходу від упорядкованого лінійного часу і матеріального простору до світу ідей, фантазій, снів, мрій: «Літературний дискурс у змозі створювати по-справжньому нові альтернативи, позаяк це – форма гри, “ніби”, обумовлене моделлю дії, в межах якого зливаються реальний і уявний світи та з них створюється окремий проміжний світ» (Spairosu, 1997, с. 30).

Оскільки провідними для усвідомлення літератури як лімінального явища, художнього твору як лімінального феномену є розуміння ознак, які зафіксовано автором на цій фазі, – ознак реальної дійсності як попереднього етапу структури і ознак авторської уяви як наступної фази структури, виникає потреба простежити за цими ознаками та оприятити їхню критичну



рецепцію, яка формувалася протягом століть і стала основою для «ритуалу переходу» як методології та художньої стратегії.

Ще Платон у діалозі «Філеб» говорив про поєднання межі та безмежності у «вічному сущому» та нарікав на «нинішніх мудреців», які встановлюючи єдність при дослідженні речей, одразу після одиничного розташовують безкінечне, а проміжний стан вислизає від вивчення. У «Поетиці» Аристотель реалізує межову естетику вже в дослідженнях сутності та функцій мистецтва: трактуючи поняття «мімезису», він розглядає принципову різницю між видами мистецтва залежно від того, «чим, що і як наслідують» (1964, 39). Художнє наслідування тут тлумачиться як дія проміжного характеру поміж тим, що наслідують (наслідування життя) і тієї ідеєю, яка хвилює автора: «...зобразити треба або кращих за нас, або гірших, або таких, як ми» (Аристотель, 1964, с. 41). Варто зауважити, що лімінальний характер реалізується і через вибір автором жанру для втілення ідеї та принципу наслідування – між «кращим, ніж є насправді» і «гіршим, ніж є насправді»: ці полюси для Аристотеля займає трагедія і комедія, відкриваючи транзитне поле для формування жанрів між цими різноспрямованими векторами.

Митець, у баченні Аристотеля, творить художню модель світу, віддаляючись від реальності, тобто не як історик, що систематизує факти в діяхронному зрізі, але не настільки, як філософ, думка якого узагальнює земне та приймає трансцендентальне, формулюючи поняття та істини: «...завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий — прозою (можна Геродотові твори викласти віршами, і все-таки це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий – про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більш про загальне, а історія – про окреме (1964, с. 54). Тут «те, що сталося» є

частиною реальності, а «можливе» і «ймовірне» втілюється в образі, народженому фантазією і уявою митця, де література втілює образ і реалізує свою лімінальну функцію переходу.

Поет у філософському баченні Аристотеля ніби існує поміж цими двома структурами (історичною реальністю і філософською узагальненою картиною світу), не стверджуючи можливість усвідомлення істини, а натякаючи про це через художній образ втіленої реальності. Тому іншим аспектом лімінальної природи є, власне, пізнавання (від незнання до знання, за Аристотелем) і катарсис, коли читацька/глядацька рецепція оприявнює його проміжний характер між авторським і читацьким світосприйняттям і є певною мірою рецептивною ініціацією: «...поет через художнє відтворення повинен давати насолоду всупереч переживанням співчуття і жаху» (1964, 60). Люди, на думку Аристотеля, мають бажання отримати знання про світ: якщо вони не можуть це зробити як філософи, бо сприймають знання поверхово, тоді або як поети через наслідування (властиве людській природі і від того вона «отримує приємність»), або через сприйняття мистецьких творів. Лімінальний характер мистецтва, таким чином, виявляється загалом у процесі сприйняття дійсності, коли авторська призма сприйняття для реципієнта опиняється поміж реальністю і читацькою свідомістю – у лімінальному «ні тут, ні там».

Мистецький твір для реципієнта в такому випадку отримує ознаки попередньої структури – реальності, однак опосередкованої фантазією та майстерністю творця (ознаки наступної структури): «Доказ цього дають самі мистецькі твори: те, на що в дійсності дивитись неприємно, викликає у нас задоволення, коли ми бачимо найточніше його змалювання, наприклад, зображення найжахливіших звірів або трупів. Пояснюється це тим, що набувати знань надзвичайно приємно не тільки філософам, але й іншим людям, хоч останні сприймають їх поверхово. Дивлячись на картину, вони відчують задоволення, бо, розглядаючи її, вчаться, тобто замислюються над тим, що вона собою являє і кого зображає. Якщо ж кому раніше не

доводилось бачити зображених на ній речей, то задоволення людина відчуває вже не від їх подібності, а від майстерності картини, від її кольору або від чогось іншого» (Аристотель 1964, 43).

Таким чином, Аристотель формував поле досліджень для подальших літературознавчих студій, яке можна розглядати крізь трифазну призму ритуалів переходу (прелімінальна, лімінальна і постлімінальна фаза), де проміжним етапом руху у пізнанні світу, відображеному у свідомості, є мистецький твір як лімінальний феномен переходу: реальність/твір/уява; незнання/пізнавання через мистецьку форму/ знання; автор/твір/читач, реальність/текст/образ світу, в основі якого романтичний (суб'єктивний) чи реалістичний (об'єктивний) тип світосприйняття (за М. Моклицею). Крім того, Аристотель увиразнює парадигми історик/митець/філософ, реальність/ авторська інтенція на краще vs гірше в людині/жанр; трагедія/драматичні жанри/комедія, лірика/епос/драма тощо.

У ренесансному літературно-критичному полі погляди Аристотеля знайшли свій розвиток в критичних працях Ф. Сіднея, який відобразив лімінальну позицію митця та поезії (і літератури загалом) як явища з проміжною позицією між історичною правдою і філософською абстрактністю. Ф. Сідней в одній з перших англійських літературно-критичних праць «Захист поезії» називав поета модератором, посередником поміж історією і філософією, де поет почасти володіє властивостями і історика, і філософа, коли історик пропонує приклад, філософ – настанову, а поет – і те, і інше: «Воістину, як мені здається, поет; і якщо не модератор, то навіть людина, яка має титул обох з них і багато іншого від усіх наук-служниць. Тому ми порівнюємо поета з істориком і з філософом-моралістом; і якщо він вийде за межі можливостей обох, то жодна інша людська майстерність не зможе зрівнятися з ним. Бо що стосується божественного, то, з усією пошаною, воно завжди повинно бути винятком, не тільки тому, що його масштаби виходять за межі будь-якого з них, як вічність перевищує мить, але навіть тому, що воно живе в кожному з них. <...> Філософ та

історик є тими, хто хоче досягти мети, один настановою, інший прикладом; але обидвох стримує те, що вони не мають цих двох талантів одночасно. Бо філософа, який встановлює голі правила за допомогою важких аргументів, настільки важко висловити й настільки туманно зрозуміти, що той, хто не має іншого провідника, крім нього, буде блукати до старості, перш ніж знайде достатню причину, щоб бути чесним. Бо його знання настільки ґрунтуються на абстрактному й загальному, що щаслива та людина, яка може зрозуміти його, і щасливіша, яка може застосувати те, що вона розуміє. З іншого боку, історик, даючи настанови, настільки прив'язаний не до того, що має бути, а до того, що є, до конкретної істини речей, а не до загальної причини речей, що його приклад не дає жодних необхідних наслідків, і тому ця доктрина менш плідна» (Сідней, 1962, с. 419).

Філософська та літературна критика в епоху Просвітництва (і щодо неї) активно користувалася термінологічним апаратом, дотичним до естетики ритуалів переходу, оскільки саме цей період апелює до здатності людини відмежуватися від опіки в усіх її значеннях та перейти до етапу, коли ти «насмілишся користуватися власним розумом» та не просто отримаєш, а сам наважишся на цю свободу реалізації в конкретному історичному часі та просторі. І. Кант, відповідаючи на питання, що таке Просвітництво, називаючи його «виходом людей зі стану неповноліття», вибудовує паралель дитинства-підлітковості-дорослішання, де перехід до дорослого стану людини і суспільства є певним лімінальним етапом переходу: «...маємо всі ознаки того, що відкривається новий простір для самовдосконалення і що дедалі менше перепон залишається на шляху до загального просвітництва й виходу зі стану неповноліття, в якому люди перебувають з власної вини» (Кант, 1989). «Неповноліття, – писав І. Кант, – означає неспроможність користатися власним розумом без керівництва когось іншого. Такий стан виникає тоді, коли бракує не розуму, а лише рішучості і відваги користуватися ним без стороннього керівництва. Отже, гасло просвітництва: май відвагу користуватися власним розумом! Люди охоче лишаяться

впродовж цілого свого життя неповнолітніми, навіть після того, як природа їх давно визволить з-під чужої опіки, – а все через власні лінощі і боягузтво. З цієї самої причини інші отримують змогу доволі легко накидати їм своє опікунство. Це ж бо так зручно бути неповнолітнім!» (1989, с. 135).

Таким чином, ініціацією для людства філософ вважав вироблення вміння (щоправда, у певних царинах – публічних, а не приватних) користуватися власним розумом, яке буде формою трансгресії задля можливості перейти від лімінальної невизначеності до структури. Згодом М. Фуко, дискутуючи з есеєм І. Канта, розширив цю думку, наголошуючи на тому, що в епоху Просвітництва людина прийшла до усвідомлення власних меж, а способом ініціації стала критика, «бо вона покликана окреслити умови законного застосування розуму і таким чином визначити, що можливо знати, що треба робити та на що можна сподіватися» (Фуко, 2015).

Епоха Романтизму, провідники якої бачили мистецтво особливою альтернативною реальністю, не могла не створити критичного поля щодо лімінального статусу мистецтва, а також термінології, дотичної до лімінальних ознак. Ф. Шиллер у своїх листах зазначав, що мистецтво, простір естетичної гри є «третьою реальністю», яка призначена бути медіатором поміж необхідністю та свободою: «Посеред жахливого царства сил і посеред священного царства законів естетична творча спонука буде непомітно третє, радісне царство гри й видимості, де – звільняє людину від оков усяких стосунків, а також від усього, що зветься примусом як у фізичному, так і в моральному значенні» (Шиллер, 1974, с. 222). У розумінні Ф. Шиллера життя людини складається з етапів визначеності і невизначеності (можемо розглядати це як паралель до ритуалів переходу), коли у стані визначеності (структури, за В. Тернером) вона поступово втрачає людськість, яку зможе наново набути в перехідному стані за допомогою мистецтва: «Певна річ, людина має уже цю людськість у вигляді природної схильності перед кожним визначеним станом, якого вона може набути, та насправді вона втрачає її в кожному визначеному стані, до якого

потрапляє; щоб мати змогу перейти до протилежного стану, вона мусить кожного разу отримувати її заново за допомогою естетичного життя» (Шіллер, 1974, с. 185–186). Між безпосередньо чуттєвим сприйняттям світу і тими глибокими думками і висновками про світ, які людина може зробити, лежить сфера естетичного, тобто творення або сприйняття мистецтва, на думку Ф. Шіллера: «...людина чуттєва може стати розумною тільки тоді, коли спершу зробиться естетичною» (1974, с. 192), а естетичний (або вільний) настрій є чимось середнім поміж чуттям і мисленням.

Думки Ф. Шіллера з приводу особливого значення краси і мистецтва в набутті людськості на перехідних етапах змін у свідомості людини поглибив П. Б. Шеллі. Він уже бачив мистецтво загалом і поезію зокрема тією самою проміжною стадією між реальністю (мистецтво виростає на досягненнях дійсності) та ірреальним світом: «Поезія пробуджує і розвиває розум, позаяк переводить сотні недосяжних комбінацій думки. Вона живить уяву щораз новими й новими думками, які, своєю чергою, притягують і асимілюють інші думки і утворюють нові інтервали і проміжки, сама порожнеча яких постійно вимагає поживи» (Шеллі, 2008). Поезію, таким чином, П. Б. Шеллі бачив як певну лімінальну фазу на етапах переходу від історичної реальності до ірреальності, яка створює з реальності безліч альтернативних моделей. У поета знову йдеться про лімінальність літератури в контексті авторському та рецептивному: про можливість створення паралельного світу за посередництва літератури. Романтики загалом відводили уяві особливе місце, тож виражали власне бачення мистецтва і ролі уяви в ньому: Ф. Шеллінг бачив мистецтво «середостінням» поміж природою і духом, Дж. Кітс порівнював уяву зі сном Адама (коли прокинувся, то переконався, що все, що наснилося про світ, – правда), – уява дає художнє вираження реальності в художньому творі.

Екзистенціалістська філософія з її межовою, пограничною естетикою не могла обійти проблему болісних стадій та етапів переходу. Ж.-П. Сартр у праці «Психологія уяви» зазначав: «Уява створюється на “реальній основі”,

проте спрямованість реального світу відображає приховане тяжіння до уявного» (1972, с. 218). Уява, на думку філософа-екзистенціаліста, є формою порожнечі, «ніщо», яке характеризує свідомість, і саме уява є лімінальною формою свідомості у переході до творення. В. Ізер у роздумах «слідками літературної антропології» бачив функцію літератури як лімінальної гри в посередництві між необхідністю і уявою, а також у діяльності на самовизначення індивіда-творця. Для філософа література – «транзитний об'єкт, пограничний феномен, який постійно коливається між реальним і уявним і постійно зв'язує їх одне з одним» (1993, с. 4). Представники Женевської феноменологічної школи Ж. Пуле, Ж.-П. Рішар, зокрема, звертаючи увагу на онтологічний аспект літературного твору, також робили акценти на зв'язку між реальністю, зображеною в тексті, і уявою автора. Так, Ж.-П. Рішар намагався відтворити художній текст через «прислухання до ритму тем» письменника, що, на його думку, дозволило схарактеризувати світ уяви митця (досліджував такі «вічні теми» у творчості Г. Флобера, Стендаля тощо).

В. Ізер моделював перебіг читацької рецепції через художній образ світу, втілений у тексті, коли автор пропонує читачеві переживання іншого, не знайомого йому досвіду опосередкованої автором реальності через «відсутні зв'язки» (які повністю присутні лише в авторській уяві): «Спосіб набування досвіду через текст відображає особисті нахили читача, і тоді літературний текст функціонує як вид дзеркал, але водночас дійсність, яку цей процес допомагає творити, відрізняється від його життєвої дійсності. Отже, ми маємо почасти парадоксальну ситуацію, в якій читач змушений відкривати аспекти свого “я” відповідно до досвіду дійсності, що відрізняється від тієї дійсності, в якій він перебуває. Вплив цієї дійсності на нього великою мірою залежатиме від того, наскільки він забезпечуватиме себе ненаписаною частиною тексту, і доки читач не заповнить відсутні зв'язки, він повинен мислити мовою досвіду, відмінного від його власного. Зрозуміло, що тільки випереджуючи світ свого досвіду, читач може по-

справжньому брати участь у подіях літературного тексту, пропонуючи себе йому» (Ізер, 1996, с. 1269). Саме заповнення «відсутніх зв'язків», «порожніх місць» (leerstelle) допомагає створити рецептивну лімінальність – вводити читача в лімінальний стан, шукаючи відповіді, перебуваючи в лімінальній невизначеності і прагнучи вийти з неї – до умовного заповнення смислових лакун.

М. Фуко зазначав, що в науковому дискурсі сучасність прийнято розглядати як епоху «до» і «після», визначаючи ознаки попереднього і наступного етапів, що, на нашу думку, вкладається в діахронну матрицю переходу: «Я знаю, що про сучасність часто говорять як про епоху або, у будь-якому випадку, як про сукупність ознак, які характерні для епохи; її поміщають в календар, в якому їй передують “до-сучасність”, більш-менш наївна або архаїчна, а за нею настає загадкова і бентежна “після-сучасність”» (Фуко, 2015). М. Фуко наголошував на важливості дослідницької призми, яку він називає «установкою сучасності» (l'attitude de modernité), яка відрізняється від історичного підходу та передбачає «спосіб відношення до актуальності; добровільний вибір, що його роблять деякі люди; і, нарешті, спосіб мислити та відчувати, спосіб діяти та поводитися, який водночас вказує на певну приналежність та виявляється завданням. <...> І, отже, я вважаю, що швидше треба було б прагнути не до того, аби відрізнити “період сучасності” від періодів “до-сучасності” й “після-сучасності”, а до розуміння того, як установка сучасності, з тих пір як вона сформувалася, протистояла установкам “контр-сучасності”» (Фуко, 2015).

Таким чином, філософ виокремлює синхронну площину досліджень та бінарні опозиції, протиставлення, ознаки, які увиразнюють не різницю сучасного з попереднім і наступним етапом, а протистояння актуальних форм відображення сучасності тим чинникам, які сучасність не здатні відобразити (форми і теми контр-сучасності). Якщо уподібнити цю парадигму лімінальній літературознавчій матриці, то можна побачити, що М. Фуко вирізняє саме лімінальність як актуальну сучасність, яка протистоїть «контр-



лімінальності», тобто тим ознакам, які «тут і тепер» не дають можливості здійснитися ініціації та переходу до наступної структури. Втім, варто зауважити, що відмовитися від діакронного підходу тут недоречно, адже форми «контр-сучасності» найчастіше є гіперболічним утіленням ознак попередньої структури, тобто епохи «до-сучасності», і не лише, коли йдеться про дослідження минулих етапів розвитку літератури, але й про сучасний для дослідника етап.

М. Фуко доводив свою думку щодо «установки сучасності» на прикладі поезії Ш. Бодлера, яка, безумовно, відображає один із етапів переходу в історії літератури – від Реалізму до Модернізму. М. Фуко виокремив основні ознаки творчого стилю поета в контексті «установки сучасності», втім, вони вочевидь втілюють властивості лімінальної фази як для світосприйняття самого Ш. Бодлера, існування його у типі зв'язків комунітас, так щодо художньої специфіки його творів:

1. Часто є прагнення усвідомити сучасність через розрив з традицією, через відчуття змін, і Ш. Бодлер, на думку М. Фуко, приймає щодо неперервного руху часу «певну установку, і ця добровільна та непроста установка полягає у тому, щоб схопити щось вічне, яке перебуває не по той бік миті і не за нею, а в ній самій» (Фуко, 2015).

Осмислюючи інтенції Ш. Бодлера, М. Фуко виявив, таким чином, ознаки поета як лімінара. Так, неофіти в ритуалах переходу для ініціації змушені бути надзвичайно чутливими до теперішнього стану: прагнучи в майбутнє, вони зосереджені на теперішньому, шукають свій особистий шлях долання і дивляться на теперішнє як минуще, швидкоплинне, а тому й неймовірно цінне своїм новим досвідом. Концепція лімінальності передбачає погляд на теперішнє з прагненням усвідомити специфіку лімінальної фази, ознак «тут і тепер», з урахуванням минулого і майбутнього стану, але зосереджуючись на теперішньому.

2. М. Фуко згадав цитату Ш. Бодлера «ви не маєте права зневажати теперішнє» та наводить приклади, як поет насміхається над художниками, які

вважають сучасний одяг – чорний костюм – нецікавим для зображення на полотні, натомість обирають античні тоги. Сам Ш. Бодлер, дивлячись на чорний фрак крізь «установку сучасності», бачить у ньому зв'язок між сучасною епохою і смертю (одяг гробарів, політиків), ніби усі перебувають на безкінечному похороні. Саме це має відчувати, на думку Ш. Бодлера, кожен істинний художник. У висліді, одноманітний, непоетичний одяг неофітів, які демонструють зневажливе ставлення до зовнішнього вигляду, з одного боку, а з іншого – оголеність, прагнення до уніформи, однакового стандарту для всіх, як ніколи, набуває символічного значення на цьому етапі. Не дарма М. Фуко згадував про тогочасний дендизм, який можна вважати певною уніформою неофітів з його «помітною непомітністю», перетвореною на мистецький феномен.

М. Фуко зазначав: «Для установки сучасності висока цінність теперішнього невіддільна від прагнення показати його чимось іншим, ніж воно є, перетворити його, не руйнуючи, а усвідомити його таким, яким воно є. Бодлерівська сучасність – це досвід, в якому зустрічаються, з одного боку, гранична увага до реальності, а з другого – практика свободи, яка водночас поважає цю реальність і вторгається в неї». (Фуко, 2015) Таким чином, мистецтво для Бодлера (як це бачить М. Фуко) перетворює реальність – це гра реальності і свободи (теж мистецтво як певне лімінальне явище).

Отже, можемо відстежити певну суголосність у баченні літератури як лімінального явища: розгляд феноменів і явищ у діахронному аспектах та лімінальну парадигму, яка увиразнює синхронні чинники сучасності. Можемо спостерігати певну подібність у поглядах на художній твір як складову ритуалу переходу від реальності до творення. Це свідчить про те, що лімінальність є особливим поняттям осмислення в літературознавстві.

Якщо залучити рецептивний вектор бачення художнього твору як лімінального явища та розглянути систему відношень «реальність – художній твір – уява», то одним із напрямів досліджень може бути увиразнення специфіки художнього образу світу на певному етапі розвитку мистецтва

загалом і літератури зокрема. Йдеться про загальні типові властивості доби Античності, Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму, Просвітництва, Романтизму, Реалізму, Модернізму, Постмодерну та Метамодерну, а також художні стратегії та особливості, які було втілено в ці епохи, зокрема в літературних напрямках та через методи.

Поняття «художня модель (образ) світу» тут означає сукупність ідейно-тематичних спрямувань, типових рис та провідних поетикальних ознак, спільних в індивідуально-авторських художніх образах світу в певну епоху розвитку мистецтва. Автор, уява якого втілена в художньому творі, виконує умовну функцію старійшини в ритуалі переходу для неофіта-читача: визначає закони і правила перехідної лімінальної фази випробувань, формує рецептивний горизонт сподівань, втім, у самих випробуваннях – сприйнятті реципієнтом мистецького феномену – лімінар лишається сам-на-сам із твором, залучає власну уяву, обирає особистісну стратегію сприйняття в ритуалі переходу наближення/віддалення до авторської уяви. К. Г. Юнг так описував цю психологію наближення: «Щоб зрозуміти його (цього твору) сенс, слід дати йому сформувані себе так, як він сформував поета. І тоді ми зрозуміємо також, яким було його “прадавнє переживання”»: поет торкнувся тих цілющих та рятівних глибин душі, де ще ніхто зосібна не відокремився для самоти свідомості, аби торувати сповнений страждань хибний шлях, де всі ще ширяють разом, і тому відчуття та вчинки окремої людини (*des einzelnen*) стосуються усього людства» (Юнг, 1996, с. 107).

В епоху Античності мистецький твір набуває для людини лімінальних ознак проміжної фази між реальністю і пізнанням світу, до якого прагне митець своїм твором (про що писав Аристотель). Цю фазу реципієнту треба перейти за автором через катарсис у русі до істини, знань та усвідомлення космічних законів. Культурний феномен цього етапу реалізує уяву митця, втілюючи художню модель світу, у якій одночасно на одному полі гри існує людське і космічно-божественне, а пройти ініціацію – означає гідно прийняти свою долю, подолати хаос. Мистецький твір фіксує для людини

прекрасне і потворне в реальності, увиразнює її міметичними засобами трагічного чи комічного, аби усвідомити себе невід'ємною частиною Космосу.

У часи Середньовіччя на перший план виходить завдання мистецтва бути сакральним посередником поміж людською реальністю і Богом, функціонувати поміж вірою і особистісним усвідомленням божественного, де авторська місія – розтлумачити божественний задум, роблячи реальність лише тлом, полем гри добра і зла. Художній твір дає читачеві художню модель світу, яка представляє собою уявний образ лімінальних сходів вгору, до божественного, яке туманне і поки невидиме, тому втілене в умовному художньому образі, але сенс лише в цьому безкінечному русі вгору.

Ренесанс бачить завдання літератури з'єднати сучасність із прекрасною Античністю, а для реципієнта мистецький витвір стає медіатором між реальністю і її божественним задумом, який прагне розгадати митець у своїй уяві та інтерпретувати власною художньою моделлю світу. Гуманістична спрямованість, антропоцентризм, пошук засобів для втілення нової тілесності і стихійний сенсуалізм, долання вертикальної ієрархічної системи – це, певною мірою, чинники, властиві лімінальній фазі переходу, властивій сприйняттю ренесансного твору, із сепарацією від античних та середньовічних сенсів і форм, які вже не працюють, до неоантичної структури, якою поступово стає ця епоха. Мистецтво загалом і література зокрема створюють для людини лімінальну художню модель ініціації, коли у творі є одночасно ознаки попередньої і наступної структури – реальності та уяви митця, що оприявлено в створенні такого художнього образу, який підсвічує реальність божественним світлом вічного руху і вічної боротьби за щастя і красу як проявів сакрального. Пройти ініціацію для читача в цій художній моделі – означає бути готовим реалізувати свою людську, а значить – божественну сутність.

Епоха Бароко актуалізує сакральну функцію мистецтва бути посередником поміж Богом і людиною, окремою людською душею в її

індивідуальному прояві та виборі. Художній твір, як кольорова збільшувальна лінза, увиразнює та гіперболізує божественне, на відміну від Ренесансу, тепер уже надаючи йому пристрасно-людських та містичних рис. Література знову створює для людини лімінальну художню модель з рухом угору, до власної безсмертної душі, показує містичну красу і різноманітність божого задуму і промовленого слова, втім випробовує на кожному кроці зовні прекрасними, але химерно-таємничими спокусами, спонукаючи щокроку робити власний вибір добра чи зла. Відтак класицизм синтезує божественне з державницьким, розчиняє одне в одному: в тому самому прекрасному русі уже не так до безсмертної душі, як до безроздільного служіння державі і владі, мистецтво знову втілює лімінальну модель для усвідомлення людиною індивідуальних можливостей у реальній дійсності, оприявнює взірці та приклади, формує досконалі форми, які стануть у пригоді в цьому русі уславлення влади.

Доба Просвітництва змінює ставлення людини до мистецтва та його функцій: у ритуалі переходу «реальність – твір – уява» просвітники прагнуть втілити у творі художню модель світу з упізнаваними ознаками реальної дійсності, увиразнивши в них власне бачення можливостей для реалізації людського розуму, правильного облаштування життя, або гіперболізуючи реальність засобами сатири, аби показати, як треба жити або що потрібно в цьому світі змінити. Ініціацією для людини стає здатність до свободи та сміливість у використанні власного розуму в русі до можливості зробити цю дійсність кращою, суспільство – досконалим, світ – гармонійнішим, людину – природною. Сентименталізм як художній напрям і метод доби коригує цю модель, додаючи призму розумної чуттєвості та особливу увагу приділяє сфері повсякденного, художніми засобами виражає їхню прекрасну простоту. Література і мистецтво загалом ще ніколи до цього не були так активно затребувані національними творчими елітами саме в їхній лімінальній функції: охопити своїм впливом якомога більше потенційних читачів-неофітів, разом із митцями-старійшинами пройти лімінальну фазу

читання/сприйняття аж до ініціації – побачити шлях, аби змінити реальність на краще.

Епоха Романтизму привносить свою модель світу, втілену в мистецтві поміж реальністю і уявою, в якій все більше від уяви митця з його усвідомленням унікальності власного суб'єктивного світу і все менше від об'єктивної реальності. Уява митця формує для читача умовний простір творчої авторської фантазії, у якому він приймає свободу і цінність власного Я через унікальність авторського суб'єктивного світу, самоцінного і самодостатнього всесвіту, отримуючи енергію творення і черпаючи натхнення в суперечностях світу, що автор презентує вишуканими художніми засобами, химерними та неповторними художніми образами.

Натомість в епоху Реалізму автор оприявнює в художній моделі світу зовнішню реальність знайомими читачеві типами соціальних стосунків, деталями та особливостями, достовірністю і життєподібністю, психологізмом та буденними проявами. Авторську уяву тут втілено у прагненні зафіксувати найбільш типові соціальні характери та стосунки, виокремити їх з реальності, вибрати для створення образів персонажів, з одного боку, найбільш типові риси, з іншого – ті, які зроблять його для читача своєрідним характером з індивідуальними особливостями. Пройти авторську ініціацію для читача – означає зрозуміти логіку розвитку соціальних процесів у суспільному житті, визначити об'єкт критичного пафосу та втілені автором причини соціальної несправедливості.

Модернізм максимально наближає свідомість читача до власної авторської свідомості, уяви, не обмеженої жодними правилами, з оригінальним баченням та провокативними поглядами. Цей лімінальний етап пізнання та наближення крізь авторську модель світу свідомо складний, опосередкований, суб'єктивний, заплутаний та ускладнений автором 1) чи химерними символами зв'язку матеріального і духовного, з прагненням до вищого світу (символізм); 2) чи «настроєвим зображенням», із заглибленням у мінливі нюанси відчуттів (імпресіонізм); 3) чи естетикою крику,

емоційного згущення, експресії (експресіонізм); 4) чи свободою форми вираження, експериментами зі словом, нехтуванням традицією, піднесенням технічної цивілізації; 5) чи химерною поетикою сновидінь, раціональною та ірраціональною водночас (сюрреалізм) тощо. Пройти ініціацію – означає для читача прийняти унікальність та індивідуалізм Іншого, відтак бути готовим до прояву власної «іншості».

Епоха Постмодерну відводить специфічну функцію автору-старійшині, який готує поле випробувань для читача-неофіта. Залучаючи описовий інструментарій давніх ритуалів переходу, можна сказати, що автор не веде за руку, не показує шлях, не підсвічує його, не дає інструкцій і не готує перед випробуванням – він імітує власну смерть («смерть автора», за Р. Бартом) та відкриває перед неофітом лімінальний світ, у якому незрозуміло, що саме треба здолати і пережити; а коли вийшов із зони випробувань, годі усвідомити, перешкоди було подолано чи усе було тільки грою, ілюзією, обманом. Постмодернізм формує художню модель світу, зібрану з частин та уривків інших текстів, цитат, алюзій, химерним чином усе це перемішує, даючи можливість читачеві самому обрати об'єкт з верхнього чи нижнього шару сенсів, грати та іронізувати з того, що виокремив із цього поля, усвідомлювати власну свободу та права в мультикультурному світі множинності істин і плюралізму, не помічаючи автора, який ховається за маскою. Епоха Постмодерну формує такий вплив автора на свідомість читача, коли на перший план виходить залучення можливостей уяви, емоційних здібностей, почуттів реципієнта, при якому реконструкція авторського задуму відступає на другий план, або, інакше кажучи, у цьому і полягає авторський задум – активізувати особистісний унікальний емоційний та інтелектуальний відгук.

Сучасна доба початку ХХІ ст., для якої філософи, політологи, соціологи, культурологи та мистецтвознавці шукають термінологію, аби вербалізувати найбільш точно, формує свою художню модель світу, яка вбирає в себе усі спільні та типові риси із сучасних авторських

індивідуальних моделей. Один із найбільш адекватних термінів та концепцій – концепція «метамодернізму» як наряду і Метамодерну як доби запропонували Тимотеус Вермюлен й Робін ван ден Аккер («Замітки щодо метамодернізму», 2010), поглибили це поняття Л. Тернер («Маніфест метамодернізму», 2011), С. Абрамсон («Десять базових принципів метамодернізму», 2015) та ін. Цю художню модель світу, яку обирають для сьогоденного реципієнта, сформовано між двома полюсами – модерністської щирості та постмодерністської іронії, у цьому коливанні та упізнаванні усіх ознак попередньої доби з її інтертекстуальністю, плюралізмом, грою, насмішкою, розмиванням межі між текстом і реальністю, читач, розуміючи недосконалість світу, може відчувати надію, оптимізм, віру в можливість відродження щирості. Л. Тернер зазначав, що «метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії та щирості, наївності та обізнаності, релятивізму та істини, оптимізму та сумніву в пошуках множинності несумірних і невловимих горизонтів. Ми маємо рухатись вперед і коливатись!» (Тернер, 2016).

У контексті досліджень ритуалів переходу не можна не зауважити, що межева естетика та термінологія присутня в характеристиці новітньої доби, що потребує визначення їхнього взаємозв'язку та спільної сутності. Термін «мета», який дослідники обирають для називання, означає «проміжне становище, рух у просторі або часі, зміну, перетворення, переміщення, звільнення від чогось» (Енциклопедія сучасної України 2018). Лімінальна фаза в ритуалі переходу теж має значення проміжного становища, перетворення, звільнення (сепарації) тощо.

У «Маніфесті метамодернізму» вказано: «Ми визнаємо обмеження, притаманні будь-якому руху і переживанню, а також марність будь-яких спроб вийти за окреслені межі. Особлива риса системи – її недосконалість – вимагає прихильності не заради досягнення заданого результату або рабського слідування її курсу, а, скоріше, заради можливості побіжно побачити те, що приховано зовні. Існування збагатиться, якщо ми будемо



ставити своє завдання так, ніби ці межі можна подолати, тому що така дія розкриває світ» (Тернер, 2016).

Пошук форм для вираження «нової щирості», спроба вийти за межі структури, ідея коливання між двома системами висуває перед митцями та реципієнтами потребу в новітньому ритуалі переходу, де щирість, надія та оптимізм є складовими тієї людськості, про яку писав Ф. Шиллер і яка втрачається в системі та набувається наново в лімінальній фазі: «У той час як постмодернізм характеризувався деконструкцією, іронією, пастишем, релятивізмом, нігілізмом і відмовою від великих наративів (дещо карикатурно), дискурс навколо метамодернізму пов'язаний із відродженням щирості, надії, романтизму, афекту та потенціалу для великих наративів та універсальних істин, не втрачаючи при цьому всього, чого ми навчилися з постмодернізму» (Turner, 2015). Саме означення «метамодерн» має властивості проміжного становища, про що не раз писали дослідники: тимчасової фази в переході до чогось значного, до нової структури: «дискурс метамодернізму є радше описовим, ніж приписним; інклюзивний засіб артикуляції поточних розробок, пов'язаних зі структурою почуттів, для якої вже недостатньо словника постмодерної критики, але майбутні шляхи якої ще мають бути побудовані» (Turner, 2015).

У цій художній моделі світу, яку пропонують сьогоdnішньому читачеві, є виразні ознаки тимчасовості, перехідності, не надії, але віри в можливість надії, не щирості, а усвідомлення її вірогідності. Зрештою, кожна епоха фіксує такі проміжні стани між минулим і майбутнім, натомість тепер дослідник може увиразнювати ці особливості в теперішньому часі, у процесі, і спостерігати за тим який ритуал переходу втілює сучасна література – що вона увиразнює як межі, від чого сепарується і що вважає ініціацією, які символи обирає для лімінального етапу та яких ознак набувають лімінали тощо.

Методологія досліджень ритуалу переходу дає можливість продемонструвати не лише межові, перехідні, транзитні періоди між епохами

розвитку літератури, але й поглянути на самі епохи в контексті головних ознак лімінальності – необмеженого поля експерименту, прояву особистісної суб'єктивності. Лімінальні фази не є такими проміжними етапами поміж досконалими у мистецьких зверненнях епохами, і якщо в лімінальних періодах відбувається пошук, формується стиль, то це не означає, що вони дають тільки недосконалі твори на стадії початкового експерименту. Лімінальність формує інші цінності та іншу ієрархію: вона виводить на перше місце творчий процес як цінність, вивисує творчу особистість як самодостатню персону і авторську інтенцію на експеримент та пошук як пріоритет, оприявнює довіру до ірраціонально-інтуїтивної спроможності автора перед раціональним вектором світобачення, оприявнює тяжіння до відкритої форми твору.

Відкрита форма твору увиразнює естетику пошуку, випробувань і конфлікту інтерпретацій, мотивує рецептивну лімінальність у лімінальні епохи. О. Вісич зазначала: «Безперечно, у закритому творі так само відбувається діалог “автор-читач”. Але цей діалог має на меті регламентувати читацьку рецепцію і, що найбільш важливо, читач у цій ситуації моделюється в уяві автора, так само, як і інші елементи тексту. Автор апелює до “зразкового читача”, котрий мусить обрати єдиний правильний шлях інтерпретації. Автор відкритого твору або ігнорує читача, або вступає з ним у гру. На відміну від закритого твору, де так само відбувається певна гра (автор і читач ніби домовляються, що дійдуть з пункту А в пункт В за певний час і певним маршрутом), правила гри у відкритому тексті полягають у тому, щоб не виправдати сподівань. Автор погоджується на ситуацію, коли він має повну свободу творчого виявлення, але не отримує гарантованого адекватного прочитання, а читач погоджується на ситуацію, коли він має повну свободу прочитання, отримавши текст-імпульс, але залишивши без конкретних інструкцій щодо його застосування. Фактично, зустрівшись на певному етапі, автор і читач залишаються гратись на самоті» (Вісич, 2014, с. 22).

Отже, узагальнивши праці філософів, мистецтвознавців та літературознавців у царині ритуалів переходу та концепції лімінальності, можна виокремити два дослідницьких вектори, які оприявнюють художній твір як складник ритуалу переходу для автора і читача: а) наукова дослідницька парадигма авторської свідомості, коли художній твір розглянуто як лімінальне явище, що є процесом і результатом творення; у контексті авторської свідомості це відображено взаємозв'язком понять «реальність – уява – творення», де уява митця формує художню модель світу в проміжній фазі після відштовхування від реальності та перед реалізацією в тексті; б) рецептивна парадигма, згідно з якою художній твір як лімінальний феномен є процесом сприйняття читачем авторської моделі світу, лімінальним полем випробувань, що створив художнім текстом автор, втілюючи у ньому власну модель світу, яку відкриває реципієнт, залучаючи власну уяву. Обидва ці вектори можна об'єднати поняттям – художній образ (модель) світу: у парадигмі авторської свідомості модель світу формується на лімінальному етапі в авторській уяві, у рецептивній парадигмі художній образ світу приймає реципієнт у процесі розпізнавання сенсів мистецького твору, залучаючи в процесі власну уяву (читач у процесі сприйняття). Виникає потреба додати ще одну дослідницьку парадигму – «жанрову матрицю ритуалу переходу» як вивчення авторської жанрової стратегії для втілення лімінальної естетики художнього твору в контексті перехідних, проміжних, транзитивних ознак.

Методологія лімінальності дає можливість увиразнити не лише межові, перехідні, транзитні періоди між епохами розвитку літератури, але й поглянути на самі епохи в контексті головних ознак лімінальності – необмеженого поля експерименту, прояву особистісної суб'єктивності. Лімінальні фази не є проміжними етапами поміж досконалими у мистецьких зверненнях епохами. Лімінальність формує інші цінності та іншу ієрархію: вона виводить на перше місце творчий процес як цінність, вивищує творчу особистість як самодостатню персону й авторську інтенцію, націлену на

експеримент та пошук як пріоритет, оприявнює довіру до ірраціонально-інтуїтивної спроможності автора перед раціональним вектором світобачення.

### 1.3. Жанрова матриця ритуалу переходу: лімінальний контекст

В. Тернер об'єднав у дослідженнях ритуалу переходу функціональний підхід (А. ван Геннепа, Е. Дюркгайма, А. Редкліф-Брауна, М. Моса та ін.), який передбачав аналіз функцій ритуалу в суспільному житті, та структуралістський підхід (К. Леві-Строса, Дж. Бітні, Е. Ліча, К. Крокера та ін.), згідно з яким ритуал вважали втіленням законів, що структурують культуру. Розглядаючи ритуал переходу як важливий елемент розвитку суспільства, який дає можливість здолати суспільну напругу, оновлювати і розвивати суспільство через переходи від структури до комунітас і до нової структури, можемо залучити ці чинники до оприявлення жанрової матриці ритуалу переходу на межових етапах розвитку літератури і суспільства.

Ритуал складається з окремих частин, які мають своє значення і виконують певну роль. Він «ґрунтується на усвідомлених чи несвідомих міфічних та архетипних дискурсах, символічно виражає їхні змісти, інколи використовується з терапевтичною метою, залучає індивідів до сакрального дійства, колективного співжиття, викликаючи у них переживання величного, піднесеного» (Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 330). В. Тернер, як зазначалося, називав ритуал «трансформативним перформансом, який розкриває головні класифікації, категорії та протиріччя суспільних процесів» (Turner, 1977, с. 77).

Структура ритуалу переходу, яка передбачає сепарацію – лімінальну фазу – інкорпорацію, може бути реалізована як основа для формування жанрової матриці. Художній твір як лімінальна фаза для реципієнта здатен бути проміжним етапом між реальністю та уявою, але стати складником **суспільного ритуалу переходу** може лише через актуальний для читача і автора контекст. Ритуал переходу є такою **жанровою матрицею**, яка здатна відновити взаємний зв'язок реальності з суспільною міфологією, через

індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси.

Автор, пишучи твір, орієнтується на своїх сучасників, можливо, і сподівається на те, що його тексти будуть читати багато років потому, але все одно сконцентрований на актуальному теперішньому, транслюючи його цінності, тенденції та перспективи. Як зазначала М. Моклиця, «перша інтерпретаційна модель формується на горизонті розуміння сучасників. Згодом, дещо скорегована, модель (спосіб прочитання та пояснення, загальна оцінка значення) утверджується в горизонті очікування читачів і дослідників наступних поколінь» (2022, с. 10). Митець художньо осмислює знайомий йому світ (зовнішній чи внутрішній), оприявнює його в художніх образах, тож для його сучасників текст може стати спільним переживанням теперішнього у формі соціально-мистецького ритуалу з метою впливу на дійсність. Митці, яких умовно віднесено в літературознавчому дискурсі до класиків, про що б вони не писали – про власне переживання кохання та втрати чи про злободенні суспільні проблеми – часто виражають новий, дивний, незвичний для читача погляд на реальність, торуючи шлях оновлення суспільного та морально-ціннісного.

Залучення реципієнта до авторської художньої моделі світу можливе завдяки високому мистецькому рівню твору, що передбачає пошук адекватної художньої форми, складником якої є жанр. Інваріантні властивості жанрів, які існують в літературі, сформувалися в процесі пошуків цієї адекватної форми для реалізації авторського задуму, спрямованої на актуальну сучасність. Вибір жанру визначається з огляду на втілення установок сучасності та може бути розглянутий як спрямування на реалізацію суспільного ритуалу переходу від стабільної структури, яка втратила можливість відповідати актуальній реальності, до оновлення та нової стабільності. Формування, трансформація та модифікація жанрів

відбувається через авторську інтенцію на реалізацію художнього твору як суспільного ритуалу переходу.

З огляду на властиві жанру трансформаційні процеси Т. Бовсунівська дає таке його визначення: «...жанр можна визначити як сукупність плинних властивостей тексту, навіяних пам'яттю про традицію, перетворених автором, урізноманітнених у модифікаціях та трансформаціях, що зросли на спільному жанровому патерні, який проглядає за всіма компонентами структури» (2015, с. 357). А визначаючи різницю між поняттями, дослідниця пише: «Трансформація має кінцевий результат у вигляді опанованого прийому, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо, у той час як модифікація завжди незавершена, оскільки ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція» (2015, с. 19).

Митець, орієнтуючись передусім на своїх сучасників, створює художній текст, у якому прагне втілити важливу для нього ідею через художню модель світу, шукаючи форми і прийоми впливу на реципієнта в перехідні, межові етапи розвитку, коли пошуки максимально актуалізовано. Тому, як автор реалізує ці пошуки, властива певна специфіка: митець втілює її через жанрову матрицю ритуалів переходу, тож дослідити цю специфіку можна через використання цієї матриці і як інтерпретаційної моделі.

Втілення жанрової матриці ритуалу переходу та лімінальної естетики в художньому творі можливе завдяки певним чинникам, а саме:

**1. Суспільна проблематика як мотив для сепарації в контексті зв'язку реальність/уява.** Автор втілює художню модель світу через ритуал переходу «реальність – твір – уява», де реальність є знайомою для читача, переживається ним як актуальна. При цьому автор опосередковує реальність власним поглядом на проблему, художньо увиразнює її, мотивуючи читача до рецептивного присвоєння проблеми, втягує його в активну аналітичну та емоційну роботу. У сприйнятті читачем художнього твору, написаного сучасником, є певна специфіка: реципієнт має можливість максимально

упізнати, усвідомити злободенну проблему через відчуття її такою, яку можна виправити, змінити, спробувати знайти спосіб здолати, що неможливо зробити, коли йдеться про твір, написаний давно, про класичні твори з іншим виміром актуальності. Йдеться саме про актуальну тематику, коли навіть вічні теми і сюжети вписуються в сучасний контекст. Чим краще автор вміє зафіксувати болісні, важливі питання сучасності, які найбільше демонструють застарілу систему з її правилами, що не дають рухатися далі, втілити установки сучасності та виявити установки контр-сучасності, тим більше читач буде готовий до сепарації від структури, яка зумовлює ці проблеми, відчуваючи відмову від минулих правил та стереотипів як спільну, колективну. Таке емоційне та інтелектуальне присвоєння проблеми формує стан сепарації як початкового етапу для ритуалу переходу, що мотивує установку на спільну дію на основі спільних цінностей.

Так, тексти класичної літератури, написані давно, для своїх сучасників мали інше значення, яке, попри міфологічні, релігійні мотиви, образи персонажів з інших, можливо, й незнайомих для читача країн, були оприявленням актуальної сучасності. Приміром, «Божественна комедія» Данте, яку він задумував як спосіб показати людям шлях до щастя та підносив образ головного героя до образу людської душі в пошуках, спокусах і застереженнях, для сучасників автора була ще й яскравою картиною зі знайомими їм особами та увиразнювала актуальні проблеми, як автор їх бачив, як прагнув здолати та мотивував на цю спільну дію читачів. Звертаючись до актуальних проблем сучасності, Данте увиразнює суспільні проблеми, які, на його думку, потрібно вирішити, правила, які треба змінити, тож формує основу для сепарації у спільному ритуалі переходу.

Трагедія В. Шекспіра «Гамлет», приміром, втілює історичне минуле: події відбуваються в Данії; втім, автор висвітлює суспільні процеси Англії, властиві межовому переходу від Ренесансу до Бароко. Образ Гамлета як самотнього героя-індивідуаліста, який усвідомив, що «час звихнув суглоб», що помста одному конкретному убивці не поверне втрачену гармонію (нове

відчуття реальності), оприявнює актуальну для В. Шекспіра сучасність. Йдеться не про події в суспільному житті, а про цілий комплекс поглядів на світ, які втілено у творі та які є відображенням установок контр-сучасності у конфлікті з установками сучасності – старої і нової суспільної моралі і цінностей, які зароджуються у суспільстві. У цьому розчаруванні у правилах і законах, які вже не працюють, автор мотивує спільне переживання й усвідомлення колективної сепарації як основи для ритуалу переходу.

Звісно, сепарацію може бути вмотивовано і в ліричних жанрах, коли йдеться не про злободенні та актуальні проблеми реальної дійсності, а про зображені в поезії рефлексій ліричного героя з розширенням кордонів чуттєвості, про свободу в прояві емоцій, осмисленні актуальних світоглядно-філософських проблем, важливих у суспільстві – зсув кордонів авторської свободи у вираженні внутрішньої суб'єктивної реальності формує основу для сепарації.

**2. Трансгресивна тематика як основа для лімінальної фази в ритуалі переходу.** Втілюючи художню модель світу у творі, автор обирає власний вектор спрямування на загальну суспільну думку чи переспрямування цього вектора в трансгресивному контексті – за межу загальноприйнятого через індивідуально-авторську інтерпретацію теми та оприявлення замовчуваних суспільством дражливих і складних проблем. Трансгресивна тематика визначається сміливістю автора в освоєнні досі не освоєних тем, порушенні заборон і табу, розширенні і стиранні кордонів щодо об'єктів художнього зображення в тексті, про які не прийнято, не можна або заборонено говорити в суспільстві.

«Трансгресія (лат. *transgressio* перехід, пересування) – спосіб перетину неподоланної межі між можливим та неможливим, коли потенціали немовби самозамикаються, перекиваючи перспективу новизни. Трансгресія за цих умов забезпечує несподіваний вихід за межу вірогідного» (Літературознавча енциклопедія, 2007, 496). Ж. Батай бачив феномен трансгресії поштовхом у розвитку людини і цінність мистецтва як трансгресії, на яку здатна людина з



«надлишковою чуттєвістю» (Bataille, 2010). Трансгресивним, як описує це Ж. Батай на прикладі аналізу малюнків у печері Ласко, є перехід у межу сакрального, додання табу, передусім смерті та еротизму, коли первісна людина наважилася вийти за ці межі: малювати смерть та робити зображення еротичними. Тож табуйовані теми і нова сакральність – це те, що оприявнює межі та визначає форму трансгресії.

Порушуючи нову, замовчувану, дражливу чи навіть шоковую проблему, автор бентежить, дивує, лякає читача відвертістю чи свободою у стиранні кордонів, ставить перед собою і перед ним запитання, на які в контексті трансгресивної тематики не дає прямої відповіді, лишаючи питання відкритим та мотивуючи рецептивну лімінальність. Враховуючи навіть те, що «автор має значно ширший горизонт розуміння (а нас цікавлять насамперед ці автори), аніж його найбільш проникливі сучасники, тоді утверджується така інтерпретаційна модель, яка узгоджує два розбіжні горизонти, ясна річ, зменшуючи чи спрощуючи горизонт автора» (Моклиця 2022, 10), можна говорити, що і сам процес зменшення і спрощення передбачає конфлікт інтерпретацій, отже, і лімінальну розгубленість, і пошуки відповідей. Так читач і сам автор, сепаруючись від стабільної структури зі старими правилами і стереотипами, опиняються в лімінальній фазі переходу, яка характеризується невизначеністю, невідомістю, розгубленістю перед складною проблемою, потребує вирішення, у стані, якому властива множинність інтерпретацій та тлумачень, що мотивує трансгресивна проблема в її художньому втіленні. «Опис власних чуттів через поняття гріха, злочину, обов'язку, доброго вчинку, – зазначала О. Галета, – їх оцінка крізь призму дозволеного й забороненого передбачає наявність усталеного контексту й колективно напрацьованих та якісно наснажених розрізень» (2023, с. 105). Завдання автора – розширити цю призму дозволеного в тексті, відтак сформулювати в процесі розвитку сюжету іншу призму – трансгресивну, яка стає основою авторської художньої моделі світу та зумовлює лімінальну рецепцію.

Трансгресивна тематика потребує трансгресивної форми, тобто і жанру, який би відповідав цій потребі. «Оце відчуття невловимості кордонів, безмежності пізнання, яке не дає кінцевих істин, як і не гарантує шлях до них, і стало превалюючим у свідомості сучасника, відповідним чином впливаючи на формування жанрів» (2015, с. 355), – зазначає Т. Бовсунівська, описуючи тісний зв'язок між втраченим відчуттям істини і пошуку її на лімінальному етапі та трансформацією жанрів. Залучення відомого авторові жанру зазвичай не дає повних можливостей для реалізації ідеї, тож він трансформує або модифікує жанр у індивідуально-авторській сфері (сфера 4, за Н. Копистянською).

Трансгресивна тематика оприявнює спеціальний тип художнього мислення нон-фініто у варіантах відкритої форми: «Саме наближення літератури до зображення “правди життя”, а тому й багатовимірності, варіативності, абсурдності є визначальним чинником у процесі інтенсифікації відкритості творів. Текст зосереджується не на власних межах з умовними “правдоподібністю та необхідністю” (Корнель), а на перманентному діалозі зі швидкозмінним зовнішнім світом» (Вісич, 2014, с. 22). Читач отримує «текст-імпульс», створений як вираження трансгресивної тематики трансгресивними прийомами та формою, провокуючи читача.

Так, Данте шукав адекватну жанрову форму для трансгресивної теми, яку він обрав для осмислення, і знайшов її у тогочасних уявленнях про комедію, модифікувавши її ліричним та містично-релігійним складниками. Цей межовий варіант поміж комедією та поемою дає можливість поєднати фантастичне та реалістичне, помістивши на різні рівні пекла, чистилища та раю реальних історичних осіб, водночас наважившись на власну інтерпретацію біблійної тематики та трансгресивну проблематику, виразити суб'єктивне ставлення до людських гріхів та чеснот, допомагає вибудувати суб'єктивну потойбічну ієрархію. Крім того, і образ Беатріче на вершині цієї

ієрархії поряд із Творцем викликає кризу інтерпретації і мотивує лімінальну позицію для читача.

Трагедія «Гамлет» В. Шекспіра, своєю чергою, висвітлює трансгресивні теми, створюючи, цілу низку запитань, на які автор не дає прямої відповіді, тож формує проблему інтерпретацій, лишаючи читача в лімінальній фазі невизначеності і пошуку ініціації, об'єднуючи власний лімінальний стан із таким станом для читача і формуючи колективне переживання, важливе для ритуалу. «Трагедія помсти» як основа жанру трансформується в тексті «Гамлета»: ренесансний вчинок, спрямованість на активну дію перетворюється на барокові роздуми, міркування і сумніви, що визначає трансформацію жанру і реалізує матрицю ритуалу переходу.

**3. Деконструкція міфологічних, архетипних образів як спосіб функціонування та основа для формування спільних цінностей на лімінальній фазі.** В ритуалі переходу неофіт відмовляється від свого місця у світі, у якому він існував, намагаючись отримати нове: від дитинства – хлопець, який прагне пройти випробування, щоб набути у племені статус чоловіка; від дівочого життя – дівчина, яка виходить заміж та проходить ритуал весілля; від певного типу стосунків у колективі – неофіт, що претендує на місце вождя у племені тощо. У ритуалах переходу, давніх і сучасних, новий статус можливий лише тоді, коли неофіт зрозуміє невідповідність свого соціального статусу тому місцю, в якому він хоче себе бачити, тож прагне цей статус, а значить, і структуру з її символами для себе змінити. Усвідомлення цієї невідповідності мотивує прагнення принизити свій статус у попередній структурі, відмовитися від неї як від неактуальної, наївної, неважливої, смішної (як почасти смішними і наївними видаються дорослим їхні колишні дитячі проблеми). Сепарація та лімінальні випробування відбуваються не так болісно, коли нема жалю за минулим, є відчуття недосконалості структури, коли її значення можна переосмислити, маргіналізувати та усвідомити її численні недоліки через іронічну дистанцію, що зумовлює для лімінара подолання її впливу.

За аналогією до принципів давніх і сучасних обрядових дійств, у ритуалі переходу «реальність – твір – уява» автор оприявнює суспільні проблеми, які не задовольняють людину, зумовлюють потребу в сепарації, відтак шукає спосіб вирішення, входить і вводить читача в лімінальну фазу – за межу дозволеного і освоєного в мистецтві через трансгресивну тематику, ставлячи складні запитання і шукаючи способи подолати біль від усвідомлення цієї складності, обирає засоби, якими зможе перемогти залежність від структури, впливу її ідей та силу ідеології.

Ритуалові властиві внутрішні протиріччя: наявність ознак, які він всотав з попередньої структури, і властивостей, які потенційно закладені в ньому з майбутньої структури – як взаємозаперечувальні закони буття, діалектична єдність та боротьба протилежностей, тож у процесі ритуалу має бути знайдено вихід, який органічно поєднає ці суперечності. Способом поєднання стає **деконструкція: деструкція** через комічне підважування та критичний пафос щодо міфології та символів, які втратили зв'язок із сакральним (це потрібно, щоб позбутися впливу структури), відтак **реконструкція** міфів та архетипів через індивідуальну інтерпретацію, що показує незалежність особистості від системи, вільний вибір, з іншого боку, актуалізує архетипи як «точку зустрічі» автора і читача. Під «деконструкцією» розуміємо творчу дію автора в художньому творі, спрямовану на усунення закріплених у суспільних стереотипах уявлень про культурні національні міфи, архетипи, традиційні образи та сюжети (від значення слова «деструкція» – лат. префікс «de» як «усунення» і «віддалення») та відновлення («constructio») через особистісну інтерпретацію первісних смислів, національних міфів та архетипів, вільних від ідеологічних нашарувань. Автор певним чином залучає деконструкцію і як «метод інтелектуальної роботи з бінарними конструкціями будь-якого типу, зокрема літературного, з метою усунення конфліктів, умовчвань, розколів, вирівнювання складників опозиції» (Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 264), тобто діє і як дослідник, узагальнюючи ті образи і мотиви художніх,

публіцистичних та інших видів текстів, представлених засобами масової інформації, які він бере до уваги, аби усвідомити сутність протиріч, декодувати та спробувати пояснити. Високий художній рівень мистецької деконструкції відкриває можливості для читача прийняти, а значить, присвоїти цю інтерпретацію, отже, бути готовим сформулювати спільні цінності.

Розглядаючи роль міфів у ритуалі переходу, зауважимо, що психоаналітики, зокрема, К. Г. Юнг, вбачали у міфі прояв початково закладених у людському підсвідомому сталих, постійно відтворюваних патернів, які можуть бути оприявлені як міфологічні сюжети, змінюючи з часом свою форму, втім лишаяючи смислове наповнення, де архаїчні міфи відтворюють сучасну реальність: «А саме, де б тільки колективне підсвідоме не пробивалося у проживання і не брало шлюб із сучасною свідомістю, там відбувається акт творчості, що стосується усієї епохи, оскільки тоді твір є у найглибшому сенсі посланням до сучасників (Юнг, 1996, с. 102). Своєю чергою Р. Барт розглядав інший прояв міфологічного – явища, яке він називав міфом для позначення знакових систем, що визначають життя людей у суспільстві. Це радше суспільна ідеологія, яку витворюють сучасні суспільства. «Піддати міф поясненню – ось єдиний для інтелектуала спосіб боротьби з ним» (1958, с. 18), – зазначав дослідник.

У ритуалі переходу для формування спільних цінностей міфи важливі саме як первісні патерни, які актуалізує людина в різні часи, зокрема і в сучасності. Міфи й архетипи здатні відтворювати початкові сенси в людському сприйнятті та втрачають таку можливість, коли суспільство використовує міф як слово, що отримує ідеологічну надбудову, маніпулятивну сутність. Тоді нівелюється сакральний вплив – такі міфи (у бартівському розумінні терміна), що перетворилися на стереотипи структури, потребують деструкції в ритуалі переходу. М. Зубрицька, аналізуючи взаємозв'язок міфу та ритуалу, писала: «К. Леві-Стросс обґрунтував, що ритуал і міт взаємопов'язані; міт функціонує на концептуальному рівні, а

ритуал – на рівні дії. <...>. Для критика ритуал – це зміст, а не джерело драми, і всі драматурги знають, що ритуал – це найкращий засіб, щоб підтримувати увагу аудиторії» (1996, с. 109).

Автор на лімінальному етапі залучає індивідуальну критику міфу – знімає ідеологічні нашарування за допомогою різних форм комічного (сатиричного, іронічного, гротескового, бурлескного тощо), задля реконструкції сакрального використовує прийоми, які оприявнюють суб'єктивну позицію через увиразнення міфологічної складової (сюжет мономіфу з виправою/ініціацією/поверненням, залучення містичних та фантастичних складників, наявність сюжетних образів циклічності, вмирання і народження, національних символів та архетипів тощо). Це допомагає авторові активувати ритуальний код, який об'єднує націю, суспільство, а реципієнту розшифрувати його, створюючи альтернативу попередній структурі, відтак вийти на оновлення її функцій у ритуалі, який працює. Ритуал у процесі формування спільних цінностей є способом бачення майбутнього, дозволяє спільно пережити стан лімінальної невизначеності та дає можливість вийти до нової структури.

На цьому етапі відбувається пошук жанрових форм, які допоможуть оприявнити деструкцію міфу, що може бути втілено через трансформацію жанрів: 1) у драматичних жанрах комедії, трагікомедії та трагіфарсу, жанрових формах бурлеску та буфонади, інтермедіях, драмах абсурду, у монодрамах (що реалізують сповідь чи скаргу, зумовлені травмою від структури), а також у трагедіях і драмах, що увиразнюють образ зруйнованої структури тощо; 2) в епічних жанрах з елементами сатири, пародії, травестії, гротеску, з включенням натуралістичних, публіцистичних елементів, у крутійських романах, «романах виховання» із сюжетом непройденої ініціації тощо; 3) у ліричних та ліро-епічних жанрах із критичним та сатиричним пафосом, у пародіях, байках, епіграмах тощо.

Втілити реконструкцію міфів та архетипів для формування спільних цінностей можливо на етапі ініціації, який виявляє процес завершення

лімінальної фази та наближення до інкорпорації, що реалізується в модифікаціях жанрів та в таких жанрових особливостях художніх творів, що оприявнюють максимальне включення авторського суб'єктивізму та інтенсифікацію інтермедіальності: 1) у процесах епізації чи ліризації драми, «перформативному повороті» (за Е. Фішер-Ліхте), «постдраматизації» як впливу театру на текст, постдокументальності тощо; 2) у трансформації епічних та ліричних жанрів в індивідуально-авторській сфері та через інтермедіальні взаємодії, залучення автобіографічних елементів тощо, міжродової дифузії та жанрового синтезу, естетики ескізу та «non-finito» тощо.

Так, «Божественна комедія» Данте втілює свою жанрову функцію та презентує трансформацію жанру поеми із проникненням жанрових ознак епосу як героїчної оповіді: реконструює міф подорожі героя через суб'єктивний складник авторського бачення руху душі християнина в пошуках щастя, любові та віри. Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» втілює модифікацію «трагедії помсти» через руйнування вічного сюжету відновлення гармонії через покарання вбивці, що пролив рідну кров.

**4. Усвідомлення лімінального часопростору як сакрального поля ритуалу переходу.** Для реалізації ритуалу випробування на лімінальній фазі і успішного втілення ініціації неофітові потрібно усвідомити символічну сакральність часу і простору, в якому він перебуває. Часопростір стає не конкретним лінійним часом і простором, у якому живе людина, а таким, що допомагає пройти випробування, якщо сприймати його як межовий, тимчасовий, важливий, сакральний, або заважає, якщо усвідомлювати його як реальний, фізичний, тоді випробування стають не жертвою для розвитку і переходу, а мукою та болем.

Аби реалізувати ритуал переходу, автор вдається до зображення в художньому творі таких ознак часу і простору, які читач упізнає як межові сучасні, особливі та перехідні у пошуку відповідей. Автор дає читачеві можливість усвідомити власне Я по відношенню до цього часу і простору.

Увиразнюючи образи, які втілюють «свій» світ (дім, батьківщину, рідну країну тощо), автор акцентує на тих ознаках об'єктів дійсності, які викликають потребу в сепарації від структури, а з іншого боку, мотивує необхідність змін, тож шукає нові сенси, якими можна заповнити спорожнілий «свій» світ. Об'єкти зображення отримують пам'ять про минуле і містять потенціал майбутнього, натомість на лімінальному етапі йдеться саме про фіксацію змін станів теперішнього, які автору важливо закарбувати, тих самих установок сучасності, про яких говорив М. Фуко. Цінність майбутньої ініціації буде знівельовано, якщо автор не зафіксує в часі і просторі зміни стану. Майбутня пам'ять про лімінальний часопростір як складник випробування дозволить усвідомити важливість нової структури, до якої треба прийти.

Часопростір, який акумулює пам'ять про теперішнє та формує тло для фіксації змін, набуває сакральних ознак. Майстерність автора полягає в пошуку таких характеристик часу та простору і виокремлення таких топосів, які актуалізують міфи та архетипи, щоб створити стан колективного співпереживання та спільного декодування, властивого ритуалові.

Лімінальний часопростір може бути втілено:

- 1) у хронотопах межі, порогу, фронтиру, пограниччя;
- 2) через зображення часу і простору внутрішнього світу людини у процесі змін;
- 3) у переходах між життям і смертю; вікових переходах, змінах соціального статусу;
- 4) у гендерних інверсіях;
- 5) в історичному помежів'ї, національних фронтах;
- 6) у переходах на межі та перетинах культур і текстів (інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки).

Так, хронотоп межі формує структуру «Божественної комедії» Данте, визначає тричастинну композицію та демонструє стан пошуків героя через часопросторові й тілесні образи, які увиразнюють потребу пошуків: «*На*



*півшляху свого земного світу / Я трапив у похмурий ліс густий, / Бо стежку втратив, млою оповиту»* (Данте, 2017, с. 23). Автор демонструє людину-лімінара, загубленого через втрату життєвої основи, у тумані невідомості: образи часу і простору втілюють межові ознаки та формують специфіку жанру. У «Гамлеті» В. Шекспіра конфлікт світоглядів, зумовлених зміною часу, формує основний конфлікт: гетеротопії кладовища, Данії як в'язниці, замку, корабля формують межовий простір, з якого не вирватися, та працюють на модифікацію «трагедії помсти».

**5. Освоєння нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі.** Ритуал є способом виразити думки та почуття про світ за допомогою дії, ритуал відбувається винятково через дію: слово не важить, якщо воно не стає дієвим символом, але в пошуку способів здолати перешкоди приходить усвідомлення особливих функцій власного тіла, зосередженості на тілі, яке стає віддзеркаленням сили духу на лімінальному етапі, а з іншого боку, усі випробування – є випробуваннями тіла, де тілесні органи відіграють певну символічну роль і є головним відображенням сакрального.

Тіло завжди було важливою частиною ритуалу переходу й ініціації, яка набуває символічних сенсів на лімінальному етапі. Для прадавніх народів тіло – складник вічного коловороту життя, воно фіксувало зміни людини на різних етапах переходу – вікового, статевого, пов'язаного із хворобою, смертю та народженням, змінами, соціальним статусом тощо. О. Гомілко у дослідженнях, присвячених метафізиці тілесності, зазначала: «Тіло для архаїчної культури не є другорядною у співставленні з душею субстанцією... ідея вічної людської тілесності, яку виробляє архаїчна культура, певно, є однією з найбільш змістовно потужних ідей тілесності, які на сьогодні відомі» (2001, с. 132).

Світобачення давньої людини, яка жила в парадигмі ритуалів переходу, формувало рівні «нижнього» і «верхнього» тіл, розуміння яких відображалися в художній символіці і метафориці, впливали на нарративні

структури і образність: «Архаїчна людина знає, що потворність нижнього світу обумовлена необхідністю збереження найбільшої таємниці життя, якою є смерть. Нижній світ відштовхує від себе з тим, аби охоронити від спокуси самовільно розкрити таємницю смерті. В архаїчній культурі є складна система обрядів, ритуалів, вірувань, за допомогою яких людина готується до сприйняття утаємниченої реальності. Самочинно торкнутися її вона не може. Оволодіння тілесним низом потребує великих зусиль і носить езотеричний характер. Обов'язковою умовою є присутність інших та посередника, котрий знає обряди, магичні дії, ритуальні пісні тощо, які уможливають зв'язок живої людини з нижнім світом. Архаїчна культура визнає множинність душ: тих душ, що живуть незалежно, і тих, що від народження людини співіснують разом із її тілом. Практично кожна частина тіла має свою душу, яка відповідає за забезпечення її (частини тіла) життєдіяльності. Серед цих душ виділяються головні, які підпорядковують собі інші, оскільки цього вимагає виконання ними їхніх функцій» (Гомілко, 2001, с. 129). М. Еліаде писав: «Одна з головних відмінностей людини архаїчної культури від сучасної полягає саме у неспроможності цієї останньої жити органічним життям (насамперед сексуальністю і харчуванням) як таїнством. <...> Для сучасної людини це лише фізіологічні акти, натомість для людей архаїчних культур це таїнства, церемонії, за посередництва яких долучалися до сили, котра представляє саме Життя» (2016, с. 48).

Зміни, які відбуваються з тілом на лімінальній фазі, фіксують та підтверджують проходження ініціації, набувають символічного значення та сакралізації, пов'язують конкретно тілесне із загальною ідеєю в ритуалі. На противагу Е. Дюркгайму, який вважав, що людина переносила принципи організації соціальних груп на уявлення про тіло, В. Тернер стверджував, що саме людське тіло є джерелом символів, які людина поширювала на зовнішній світ, щоб унаочнити розуміння соціальної системи. На основі спостережень В. Тернер виокремлював серед основних тілесних символів, зокрема, три основних кольори – білий, червоний та чорний, що

представляють продукти функціонування людського тіла (білий – молоко або сперма; червоний – кров, чорний – фекалії або речовини розкладання). Через такі мережі зв'язків тіло, на його думку, стає основою культурної системи, символіки та класифікацій (Turner, 1967, p. 69–81).

На лімінальному етапі, який повинен був пройти лімінар заради отримання нового статусу в давніх ритуалах, тіло ставало об'єктом випробування: неофіт мав максимально відчутти і усвідомити можливості тіла, зрозуміти функції кожного органу, який допоможе подолати перешкоди, прийняти живильну силу болю, можливу втрату частини тіла заради переходу на новий етап. Тіло уможлиблює дію, формує рух, створює ритуал, трансформаційний перформенс. Тіло в ритуалі переходу стає носієм сенсу, а слово має бути представлене за допомогою дії – тіло оприсутнює слова. З іншого боку, ознакою лімінальної тілесності є відмова від попередніх уявлень про власне тіло, які склалися у стабільній структурі, відтак іманентною властивістю стає оголеність, стирається межа між статями, гендерними та віковими групами, соціальними уявленнями про «правильне», нормальне для стабільної структури, прийнятне для Інших тіло тощо.

Філософ Б. Массумі зазначав: «Експресія, що проходить через тіло, охоплює перспективно та ретроспективно рівні космологічні та макроскопічні. Якщо експресивний імпульс вдаряє по тілу з усією онтогенетичною силою, він створює удар стиснення. Щоб передати експресивний потенціал “правдиво” (з достатньою, творчою абсурдністю), тіло має передати реальність шоку. Це торттури, багаторівневі, переплетені, щораз більші. Тіло зруйноване. Виливається, деформує, вир нетипової експресії. Його вилив передає торттури на звичайні форми змісту та вираження, з якими або до яких тіло має говорити та жестикулювати. Тіло стає виразною подією – виразною унікальністю. Заспокійлива альтернатива – відкинути імпульс як просту аномалію» (Massumi, 2002, p. 32). Реалізуючи трансгресивну тематику, митець вдається до зображення образів зруйнованого тіла, афективної тілесності на мікро та макрорівнях, виявляє

властиву тілу експресію, адже мотив «спокійного», «гармонійного» тіла стає вираженням структури, яка не дає змінюватися, стримує імпульси, притлумлює проблему, яка так чи інакше неминуче прорветься.

Для реалізації суспільного ритуалу переходу автор вдається до художнього втілення лімінального стану, яке оприявнює **крізь призму тілесної естетики:**

1) у втіленні поетики трансгресивної тілесності, яка передбачає вихід за межі традиційних у суспільстві уявлень про тіло, і освоєнні нових тем і проблем, табуйованих у загальній суспільній думці;

2) у створенні образу зруйнованого тіла, що втратило гармонію розпалося, не виконує соціальної, гендерної та ін. функцій, необхідних для фіксації особистості в реальній дійсності, що зумовлене таким сприйняттям власної тілесності, яка не відповідає вимогам стабільної системи, відтак це потребує сепарації від цих уявлень та вимог;

3) у формуванні в художньому творі образів тіла у процесі ритуалу переходу, в дії, лімінального тіла – ініціаційного, поза соціальним статусом, гомогенного, оголеного тіла у пошуку значень і символів для набуття статусу, усвідомлення етнічної ідентичності, формування статевих ознак, прийняття гендерної ролі, які уможливають ініціацію та відновлять гармонію;

4) у створенні сюжету самоідентифікації через тілесні образи – мотив розпаду тіла або об'єднання частин у ціле, відновлення гармонії душа/тіло;

5) у втіленні лімінальної «тілесної топографії», що увиразнює метафори частин тіла, символіки тілесності, яка відображає оновлення функцій частин тіла, їхню сакралізацію, таїнство тілесності в підготовці до інкорпорації;

6) у зверненні до поетики тілесного низу, маргіналізованого системою, відновлення його сакрального статусу в контексті мотивів смерті/переродження; фізіологічне як віддзеркалення сакрального;

7) у створенні образу соціального/асоціального тіла – такого, яке відповідає або не відповідає вимогам системи, маргіналізується як асоціальне, що мотивує ритуал переходу;

8) у сюжеті відкриття/неможливості відкриття/блокування персонажем прихованої сексуальної енергії, яка діє/не діє як визвольна сила та дає/не дає можливості долучитися до життєвих сил землі.

Так, тілесні метафори і символи активно втілюють ритуал переходу для автора/читача в «Божественній комедії» Данте, коли образи героя, праведників і грішників показано через тілесні прояви, у тілесних муках, які логічно вмотивовані тим гріхом, який, приміром, вчинили грішники. Так автор моделює образний шлях для читача, пропонуючи йому уявити і присвоїти усі тілесні образи, ставши частиною ритуалу. Для героя і читача – це шлях (із руху героя починається твір), підйом, дія, спрямована як рух догори, до божественного, фізичне надзусилля – це епічний складник поеми в перших двох кантиках; і тілесна радість і свобода, тож і домінування ліричного – в кантиці «Рай».

У трагедії В. Шекспіра «Гамлет» жанровий різновид «трагедії помсти» мотивує «горизонт сподівань» для читача, налаштовує на активну дію героя у прагненні покарати вбивцю батька, натомість у взаємозв'язку «слово/дія» справжньою дією стає слово, яке оприявнює лімінальну фазу розгубленості, пошуків і випробувань для героя та формує такий образ випробувань для читача. «Трагедія помсти» таким чином змінює свою жанрову специфіку.

Отже, художній твір як лімінальна фаза для реципієнта здатний бути проміжним етапом між реальністю і уявою, але стати суспільним ритуалом переходу може лише через актуальний для читача і автора контекст. Ритуал переходу є такою жанровою матрицею, яка здатна відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою

впливу на суспільні процеси. Формування, трансформація та модифікація жанрів відбувається через авторську інтенцію на реалізацію художнього твору як суспільного ритуалу переходу.

Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можлива завдяки таким чинникам: суспільній проблематиці як мотиву для сепарації в контексті відношень реальність/уява; трансгресивній тематиці як основі для лімінальної фази; деконструкції міфологічних, архетипних образів як способу функціонування на лімінальній фазі та підґрунтя для формування спільних цінностей; усвідомлення лімінального часопростору як сакрального поля ритуалу переходу; освоєння нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі.

#### **1.4. Ритуал переходу на межових етапах розвитку літератури: лімінальні проєкції на сучасну українську драматургію**

Літературознавці активно залучають концепцію ритуалу переходу в дослідженнях, пов'язаних із перехідними етапами розвитку літератури. Втім, часто це стосується минулих чи давніх епох, уявлення про які формуються через інтерпретацію художніх текстів через роки, століття та тисячоліття після їхньої появи, через залучення історичних джерел, спогадів, листів, літературно-критичних праць і маніфестів. Спостерігати за процесом змін, перебувати в такому часі і просторі «тут і тепер» – унікальна можливість для дослідника оприятити специфіку переходів, яку складно зрозуміти вповні, коли йдеться про минуле. Сучасна українська драматургія проходить етап змін, перебуває на завершенні лімінальної фази в переході до інкорпорації, тож аналіз та дослідження її особливостей дасть можливість зрозуміти специфіку культурно-історичного «ритуалу переходу» в усій його повноті, відтак допоможе створити теоретичну базу, яку можна буде залучити до інших перехідних епох розвитку літератури і мистецтва загалом.

Для характеристики культури доби відновлення незалежності України Т. Гундорова обрала межове поняття «транзитна культура»: «Транзитна

культура є не лише феноменом постколоніальним, але й явищем посттоталітарної культурної пам'яті. Вона розгортається у просторі, де відчутна присутність минулого у сучасному, але також є загроза, що майбутнє може бути повторенням минулого. Так виходить, що минуле – особливо коли воно забарвлене травматичними переживаннями, – впливає на майбутнє і викорінює сучасність» (2013б, с.10). Дослідниця говорить про те, що «перехідність має бути перейдена», а транзитна культура має виконувати терапевтичну функцію: «Амплітуда практик, які така культура аналізує, пролягає від посттравматичної пам'яті до “травматичного кічу”» (Гундорова, 2013б, с. 17). Т. Гундорова визначає симптоми травматичних переживань, зафіксовані в культурі досліджуваного нею періоду: постколоніальний *ressentiment*, розрив генерацій і пам'ять про минуле в сучасному пострадянському романі, розрив високої і популярної культури, нове розуміння класики, кічезацію як спосіб рецепції травматичного досвіду, а також Чорнобиль – подію, яка значною мірою оформила теперішнє мислення в Україні (2013б, с. 20).

Від часів проголошення незалежності сучасна українська драматургія перебувала на маргінесах: активні експерименти та художні пошуки зачепили передовсім поезію та прозу. Орієнтованість драми на театральні постановки визначала її розвиток: відповідно неготовність українського театру працювати з сучасною актуальною драматургією цей розвиток гальмувало. Окрім того, «корнійчуковщина» надто вплинула на розрив традиції, яку треба було зберегти і яку намагалися увиразнити наприкінці існування Радянського Союзу та на початках відновлення незалежності Я. Стельмах, Я. Верещак, О. Ірванець, А. Дністровий, В. Герасимчук та ін. Пошуки в контексті постмодерної поетики втілювали О. Ірванець, Лесь Подерев'янський, Л. Ушкалов, В. Діброва, Б. Жолдак, С. Щученко, представники Нью-Йоркської групи Б. Бойчук, Ю. Тарнавський та ін. Більшість із цих письменників не були власне драматургами – написання п'єс для них стало певною «нішевою» творчістю, що мала б підживлюватися

зацікавленістю театрами, але цього не сталося. Не дивно, що при аналізі українського літературного постмодернізму як «післячорнобильського тексту» травми Т. Гундорова обирає лише драми Леся Подерев'янського (Гундорова, 2013а). Поступово припиняє писати п'єси і О. Ірванець, який з 90-х років втілює широкий діапазон актуальних тем і драматичних форм.

Літературна українська драматургічна традиція та її прояви в сучасній драматургії досліджені у працях О. Бондаревої, Т. Вірченко, Л. Закалюжного, Н. Мірошниченко, Є. Васильєва, О. Вісич, М. Шаповал та ін. Ці наукові зацікавлення відобразилися в низці ґрунтовних дисертацій/монографій: О. Бондарева «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006), М. Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (2009), О. Когут «Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії» (2010), Т. Вірченко «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2000-х років: дискурс, еволюція, типологія» (2012), «Сучасна українська драматургія. Галерея портретів», Н. Мірошниченко «Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі» (2017), О. Цокол «Текстові стратегії української драматургії 1980-х – 2010-х років» (2017), О. Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» (2018), Є. Васильєв «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017). Л. Закалюжний здійснив цілу низку літературознавчих розвідок «нової української драми» в контексті поетики інтермедіальності.

Т. Вірченко, зокрема, вивчаючи драматургію «двотисячників» у літературознавчому вимірі, розглядала тенденцію, яка увиразнилася в цей період (до 2012 року), щодо маргінального місця драматургії в тодішньому українському літературному процесі та висловлювала думку про можливість потенційних змін, що почали відбуватися в культурному полі України. Так, дослідниця звертається до думок українських письменників, які фіксують цей стан і місце: «Сучасна українська драматургія – то маловивчена сфера



літературної діяльності, котра перебуває в сфері перманентного становлення. За винятком небагатьох творів, які належать до так званої “класичної української драми”, сучасна українська драматургія становить корпус текстів, майже повністю позбавлених актуальності» (Юрко Іздрик); «найбільш голімиий жанр в нашій літературі – це точно» (В. Махно); «Певні трали з драматургією – простіше кажучи, її мало. І я досі не розумію, чому (Сашко Ушкалов)» (цит. у Вірченко, 2012, с. 172–173).

У сучасній українській літературі вже сформувалася нова генерація драматургів, творчість яких потребує дослідження та осмислення. Це живий актуальний процес пошуків та експериментів, який втілює лімінальну естетику переходу та можливий для осмислення в реальному часі, що зробить висновки щодо концепції лімінальності більш ґрунтовними. У творчості нової генерації сучасних українських драматургів важлива лімінальна матриця, яка увиразнює передусім процес творчості та прихований потенціал тексту, який може бути втілений у цікавих мистецьких феноменах. Для української драматургії період із 2013 до 2023 року став своєрідним ритуалом переходу, що визначає завершення транзитної фази драматургічно-театральної культури. Тенденція створення п'єси як сценарію ритуалу переходу, а також прагнення вписати власну творчість у національний драматургічний ритуал змін, апелюючи до міфологічної світоглядної парадигми, з метою відновлення втраченої єдності сакрального та профанного – головна особливість сучасної української драматургії лімінального етапу.

Залучаючи лімінальну термінологію до увиразнення національного драматургічного ритуалу переходу в діахронічному аспекті, можна стверджувати, що сучасна українська драматургія пройшла фази сепарації, лімінальності та зараз перебуває у стані початкової інкорпорації: 1) сепарація завершилася з Революцією гідності 2013 року; 2) лімінальна фаза (2014-2022); 3) інкорпорація (від 2023 р). **Лімінальною українською драматургією** (далі – лімінальна драма) називатимемо течію сучасної

української драматургії, що охоплює творчість драматургів «нової української драми» від 2013 до 2023 рр., якій властиві специфічні формально-змістові принципи, що відображають лімінальну естетику переходу та втілюють трансформативний художній потенціал. Лімінальна українська драма обумовлена конкретно-історичним характером та національною специфікою сучасної України.

Значна кількість сучасних українських драматургів, маючи можливість брати участь у активному драматургічному процесі, який був у Росії від часів свободи 90-их років, формувалася і цим досвідом, і цією свободою на тлі майже повного ігнорування в українському драматургічно-театральному полі актуальних проблем сучасності. Особливо плідною для драматургів були драматургічна школа М. Угарова і Є. Греміної («Театру.doc») з їхніми документальними проектами, пошуками адекватної драматургічної форми із принциповою позицією спротиву чинній російській владі, а також театральні резиденції британського театру «The Royal Court» у Москві (і набагато пізніше в Україні – 2010-го року), які формували досвід роботи з документальними джерелами і технікою вербатім у театрі. У 90-х роках А. Дяченко створив у Києві експериментальну драматургічну школу, у якій навчалися М. Курочкін, Н. Ворожбит, Неда Неждана та ін. Представники «нової української драми» (Н. Ворожбит, А. Май, М. Курочкін, Д. і Я. Гуменні, О. Михайлов, Н. Блок та ін.) брали участь у російських фестивалях, мали постановки в Росії, прагнучи розказати правду про українські реалії та представити свою незалежну культуру, сподіваючись вплинути на культурні російські еліти.

У той час українські театри майже не ставили сучасну українську драму і були не готові до тих дражливих і непростих проблем, які порушували у своїх п'єсах драматурги «нової української драми». Театрознавиця А. Гайшенець зазначала щодо цього періоду (від часів оголошення Незалежності до першого десятиліття XXI ст.): «...державна втратила інтерес до театру як інструменту пропаганди (роль, яку він

формально і неформально виконував в радянській системі управління), в той час як нової місії згенеровано не було. Державний театр втратив свій сенс, але система продовжувала існувати, подібно до тіла безголового велетенського монстра, не здатного мислити, але здатного реагувати на рівні рефлекторному. Головним завданням “тіла” було вижити будь-якою ціною. Проте коли йдеться про виживання на рівні забезпечення життєдіяльності, місця для художнього експерименту та дослідження і використання нових сценічних методологій не залишається. <...>. Репертуарна політика державних театрів вибудовується довкола невибагливих смаків платоспроможної публіки – основними жанрами цього періоду стають мелодрами і комедії (так, щоб як в серіалі, але трохи драматичніше). Театр грає з глядачем “в піддавки”: уникає складних та незручних тем, боїться бути незрозумілим. При цьому незмінною фавориткою глядацьких симпатій стає низькоштибна російська антреприза з підстаркуватими зірками радянських фільмів. Нової української драми – нуль» (Гайшенець, 2019).

О. Данчук, одна з очільниць конкурсу сучасної української драматургії «Драма.UA», зауважувала щодо стійкого страху українських державних театрів перед сучасною драмою: «Проблема в тому, що театр боїться сучасної драматургії. Адже це емансипація, зухвалість, сміливість. В ній йдеться про те, що відбувається у нас за вікном. А великі драматичні театри на центральних площах наших міст дуже бояться того, що відбувається за вікном. Бо вони цього не розуміють і не контролюють. Вони бояться емансипаційних процесів, які розхитують крісла очільників цих великих театрів. І вони бояться цієї сміливості та зухвалості, адже люди, які керують цими театрами, не звикли, що хтось може мати право на це, крім них самих. Мені здається – проблема ось в цьому. Для керівників великих театрів сучасна українська драматургія як заклинання. Їхнє магічне мислення слідує логіці, що коли в стінах театру прозвучить це заклинання, то весь фасад, яким прикриваються національні театри – він упаде. Інших реальних причин я не бачу. Якщо говорити, що сучасна драма не продається, то так говорить

лише той, хто нічого не вміє продати. Якщо хтось говорить, що сучасна драма не якісна, то так може говорити лише людина, яка не читала більше двох текстів. Хто говорить, що сучасній українській драматургії не місце в сучасному українському театрі, той взагалі не розуміє процесів розвитку театру впродовж століть у різних країнах світу» (Данчук, 2023).

Відтак із 2013 року разом з участю в Революції Гідності та підтримці Майдану українські драматурги відмовилися від створення п'єс для російських театрів (сценаріїв для серіалів) та активно включилися в творчу рефлексію досвіду революції та війни, яку Росія з анексією Криму почала на сході України, у пошук відповідей на питання, на які шукають персонажі їхніх творів: «Що для мене Україна? Які сторінки власної історії треба згадати, щоб зрозуміти, чому я такий? Які власні помилки минулого зробили можливими нинішні проблеми?». Драматурги були учасниками Революції гідності, створювали мистецькі акції, творчо осмислювали події в мистецьких акціях і художніх творах. Коли Росія зайняла активну позицію проти учасників революції, то митці (Н. Ворожбит, А. Май та ін.) написали документальний текст «Щоденники Майдану» і зробили читку в московському “Театрі.doc”, щоб пояснити росіянам, що насправді відбувається в Україні.

А. Головненко писала про радикальні зміни, які відбулися з драматургами в цей період: «А потім був Майдан. Уже під час київських подій набула популярності тема театральної реформи, про неї писали наукові розвідки, з її приводу скандалили в Мінкульті. Але перші зміни (скажімо, стало можна говорити з лаштунків про злободенне) відбулися поза юрисдикцією міністерства. Їх ініціювали незалежні проекти, створені чи оновлені на хвилі сильного бажання змінити театр і розширити мапу українських сценічних форм. Частина з них присвятила себе молодій режисурі, частина – “новій драмі” та експериментам. Інші – документальному, часто – свідоцькому театру. Так чи інак до 2014 року в Україні сформувалася критична кількість митців, готових до змін. Надія

реально вплинути на українське мистецтво лише загострила бажання молодих художників займатися сучасним театром» (Головненко, 2017). Йдеться не просто про активне прагнення до змін, але й конкретні самостійні кроки без надії на підтримку державних інституцій.

Драматургами було започатковано незалежні театральні об'єднання і здійснено цілу низку мистецьких проєктів: 1) «Театр Переселенця» (Н. Ворожбит, Г. Жено, О. Карачинський) «Class Act: Схід-Захід», «Діти і військові», «Полон», «Товар» та ін.; 2) «PostPlayТеатр» (Г. Джикаєва, А. Романова, Д. і Я. Гуменні) «Ополченці», «Чорний сніг» та ін.); 3) проєкти Сашка Брама «Осінь на Плутоні», «Диплом», «Позивний Рама», «R+J»; 4) «Театру сучасного діалогу» (засновники І. Гарець, Р. Саркісян) «Теорія великого фільтру» та ін.; 5) компанія «Pis Pis» (засновану драматургами Д. Левицьким та П. Армяновским) «Справа Менделя Бейліса», «Прогулянки Майданом» та багато інших.

Крім того, значна частина письменників перебувала в полі «мовного фронтиру»: автори свідомо почали переходити на українську мову у своїх творах, досліджувати і відкривати для себе українську культуру, що зумовило, наприклад, написання численних п'єс за мотивами творів українських класиків. Таке освоєння мови, зумисні спроби відчутти її як забуту свою, присвоїти, мотивує цікаві мовні експерименти в текстах.

З іншого боку, частина українських драматургів жила (працювала, вчилася) у Європі, тож перебувала під впливом європейського театру (П. Ар'є, О. Мацюпа та ін.), переносила на національний ґрунт нові драматургічні форми. Не один рік українських драматургів запрошували до лабораторій лондонського театру «The Royal Court», який був орієнтований на стилістику «in-your-face» і соціальну тематику: замовляв тексти, робив сценічні читки і постановки Н. Ворожбит, Є. Марковського, О. Савченко, М. Агамян та ін.

2010 року у Львові Мистецькою майстернею «Драбина» було засновано фестиваль «Драма.UA» (перший пройшов під гаслом «Врятуй

драму»), у 2014 році фестиваль трансформувався у перший в Україні театр сучасної драми – «Перша сцена сучасної драматургії “Драма.UA”» при Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки (одному з небагатьох державних театрів, які на той час ставили сучасну драму). Завданням фестивалю стала популяризація сучасної драматургії та налагодження комунікації поміж драматургами і театром. 2013-ого року вийшла перша збірка “Драма.UA”, до якої увійшло п’ять п’єс українських авторів.

У 2011 році А. Маєм, Н. Ворожбит і Марисею Нікітюк було засновано конкурс власне сучасної української драми «Тиждень актуальної п’єси», який не фінансувався державою, але був потрібен для розвитку актуальної драми. Конкурс існує до цього часу і допоміг цілому поколінню драматургів-неофітів сформуватися у професіоналів (уже з погляду 2023 року): вони засновують свої конкурси, проводять майстер-класи з драматургії. 2020 року в рамках «Тижня актуальної п’єси» було проведено резиденції з написання п’єс «Тиждень Pro» для професіоналів, «Тиждень Neo» для неофітів (не випадково лімінальна термінологія) і «Тиждень. YOUNG» для юних драматургів. У 2019 році за ініціативи драматурга П. Ар’є була створена Лабораторія драматургії Національної спілки театральних діячів України, яка стала певним просвітницьким проєктом, налагоджувала комунікацію між митцями, знайомила з новими тенденціями європейської драми та театру. У 2021 році з’явився конкурс п’єс «Липневий мед» (кураторка – І. Гарець), Фестиваль драматургії Любові і Бобра (кураторки – К. Пенькова, Лена Лягушонкова).

Драматурги та організатори конкурсів демонстрували ознаки «комунітас» як спільноти вільних рівних людей без статусу, визнання (важливе передусім внутрішнє визнання всередині спільноти). Безстатусність проявлялася і в тому, що театр так само ігнорував сучасну драму, окрім недержавних, незалежних або аматорських театрів, театральних волонтерських проєктів, створених самими драматургами. Часто головним призом для переможців була можливість побачити читку своєї п’єси, ‘її

обговорення у фіналі конкурсу, та й просто оголошення шорт-листів виводило на загальні імена драматургів і назви п'єс (для можливого зацікавлення режисерами).

Театрознавиця Г. Веселовська так сказала про особливості покоління драматургів-неофітів: «Тим часом неочікуваною перепоною для реалізації завдань виявилася відсутність у більшості авторів фахових знань і вмінь, навіть у тих, хто вже вважався професіоналом. Адже, ніде правди діти, переважна більшість українських драматургів, починаючи від Івана Карпенка-Карого, – самоуки. А серед сучасних українських авторів мало хто має філологічну освіту» (Веселовська, 2023, с. 5). Театральні конкурси, драматургічні лабораторії, робота сценаристами та редакторами на телебаченні, журналістами, активна самоосвіта – ось головні чинники, які допомагали драматургам перейти цей етап формування.

Українська актуальна драма до 2022 року публікувалася нечасто: структура (державні письменницькі організації та об'єднання) не вважала нових драматургів письменниками (попри те, що деякі з них були успішними сценаристами, режисерами), але й самі вони скоріше бачили себе «людьми театру», волонтерами, громадськими активістами. До 2023 р. в українських видавництвах вийшла друком невелика кількість видань покоління «нової української драми»: збірник «Драма.UA» (2013), книги П. Ар'є «Баба Прися та інші герої» (2015) та Н. Ворожбит «Погані дороги» (2021 р.), а також за підтримки Українського культурного фонду А. Май та М. Курочкін 2021 року видали збірку п'єс українських драматургів «8» (за результатами драматургічної лабораторії «Тиждень актуальної п'єси»). Для знайомства з текстами п'єс драматургиня І. Гарець створила сайт «Ukrdramahub» (<https://ukrdramahub.org.ua/>), де драматурги розміщували (і розміщують) свої п'єси. Національною спільнотою театральних діячів України за підтримки Українського культурного фонду та на основі проєкту Ukrdramahub було створено веб-ресурс «Бібліотека української драматургії» – <https://ukrdramalib.com.ua/>. Український інститут напередодні

повномасштабного вторгнення почав здійснення кількох проєктів з перекладу української драми німецькою, англійською, польською: “Transmission.ua: drama on the move” та ін.; деякі з цих проєктів було завершено вже після 2022 р.

Важливою ознакою української лімінальної драми були також драматургічні платформи в різних містах України, які створювали самі драматурги та режисери: проводили школи-лабораторії драми, читки, намагалися просувати тексти сучасної драми. Йдеться про драматургічну платформу, яка отримали назву Запорізька Нова драма (А. Косодій, О. Барліг та ін.), заснований А. Маєм і М. Гуменюком фестиваль «Лютий/Февраль» та об'єднання херсонських драматургів, де сформувалися Є. Марковський, Н. Блок, О. Астасьева, І. Носовський, В. Гавура, А. Сумароков та ін.

Українська лімінальна драматургія не вписується в структуру, лякає її своїми трансгресивними темами та експериментальною формою, логікою «публічного крику» – стратегією оприявлення замовчених соціальних травм через естетику тілесного низу, обценну лексику; драматургічними практиками на межі документу та перформенсу, перетворенням тексту в подію – усім тим, що дає можливість створити власну «установку сучасності», вловити «мить вічного в сучасності». Лишатися в драматургічному полі і продовжувати писати, не зраджуючи принципам свободи творчості, експерименту, порушуючи складні незручні питання сьогодення, даючи можливість усім соціальним групам отримати «право на голос» в художньому тексті – означає для драматургів-ліміналів пройти ініціацію.

Важливим етапом вияву «комунітас» стало створення українськими драматургами (на правах рівності усіх учасників) «Театру драматургів», який мав подолати проблему лімінальної бездомності, гроші на який збирали на «Спільнокошті»: «Ми, 20 українських драматургів, об'єдналися у лютому 2020 року, аби створити театр, в якому головною цінністю буде текст. Театр Драматургів – це платформа для презентації текстів, навчання та обміну



досвідом драматургів та підвищення ролі автора в українському соціумі» (<https://bigggidea.com/project/teatr-dramaturgiv/>). Засновниками театру є драматурги Павло Ар'є, Олена Астасьєва, Ігор Білиць, Наталка Блок, Андрій Бондаренко, Наталка Ворожбит, Ірина Гарець, Юлія Гончар, Олена Гапєєва, Оксана Гриценко, Тетяна Киценко, Анастасія Косодій, Максим Курочкін, Лена Лягушонкова, Євген Марковський, Ольга Мацюпа, Катерина Пенькова, Оксана Савченко, Людмила Тимошенко, Віталій Ченський.

Варто зауважити, що нова українська актуальна драма, яку можна означити як лімінальну, розвивається паралельно з окремою гілкою сучасного українського драматургічного дерева, яку можемо означити як «традиціоналістську»: представлена письменниками, об'єднаними Національним Центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса: Неда Неждана, Я. Верещак, О. Вітер, О. Клименко, О. Драч, А. Багряна, К. Скорик, Т. Іващенко та ін. 1995-ого року Я. Верещак створив Гільдію українських драматургів задля популяризації сучасної української драми, об'єднавши письменників Л. Чупіс, О. Клименко, В. Сердюка, О. Погребінську, Т. Іващенко та ін. З початком Незалежності тут було зосереджено театральнo-драматургічне життя, видано перші драматургічні антології, у яких на початках друкувалися і драматурги нової української драми. У НЦТМ імені Леся Курбаса вийшла ціла низка драматургічних видань: «Наша Драма», «Страйк ілюзій», «Таїна буття», «Майдан. До і після», «Голос тихої безодні та інші голоси», «Мотанка», «Драмовичок», «Від неба до землі», «Лабіринт із криги та вогню», «Інша Драма» та ін. О. Бондарева зазначала: «...саме це покоління проголосило вектор руху сучасної української драми у напрямку “геть від Москви!” – спростовувалися радянські версії подій, наративів та персоналій; осмислювалися злочини тоталітарних режимів ХХ століття, скоєних проти українців; відбувалося болісне “пригадування” національного коріння та писалася “українська версія” національної історії та культури; створювався новий біографічний пантеон національних героїв, а вчорашні “герої” оберталися на “негероїв”; виникали постколоніальні

драматургічні особисті оповіді; фіксувалися ситуації глобального “переходу” як нового осмислення себе і країни» (Бондарева, 2023, с. 197).

Драматурги цього творчого осередку мали тісний зв'язок з попередньою традицією: вони були сформовані поколінням Я. Стельмаха, Я. Верещака та ін., творчість яких свого часу стала новим переломним етапом у розвитку української драматургії (сепарацією від «корнійчуковщини» та радянської ідеологічної драми). Тісний зв'язок з цією традицією впливає на естетику п'єс драматургів, відображену у відшліфованій драматургічній формі, вишуканій літературній мові, певній алегоричності та афористичності, у тенденціях «магічної драми» тощо. Це прагнення продовжувати традицію прекрасних мистецьких форм і тематику ілюзорної «золотої української доби», яка стане підґрунтям для майбутнього, пошук можливості «кардинальної трансформації цього світу і його гармонізації» (Мірошніченко, 2011, с. 117).

Така особливість вкладається у згадане вище міркування М. Фуко щодо «установки сучасності»: “до-сучасність”, більш-менш наївна або архаїчна, а за нею настає загадкова і бентежна “після-сучасність”» (Фуко, 2015). Спрямованість «до» і «після» зв'язує український драматургічний процес послідовною діахронною ниткою, натомість стримує в зосередженості на до-сучасності, не дає можливості сепаруватися, наважитися на оновлення, бо минуле надто важливе. Це проявляється у створенні образу позитивного героя з чітким розумінням власних принципів і ідеалів, у тематиці п'єс – історичній, соціально-психологічній з вишуканими трагічними героями. Таке спрямування зреалізоване і в продовженні традиції «химерної прози» в драмі з елементами фентезі, феєрії. Не випадково Н. Мірошніченко (Неда Неждана) пропонує термін «химерність» щодо означення напряму оновлення української драматургії та термін «химерна драма» щодо таких п'єс: «Цій драмі притаманне поєднання масковості, карнавалізації водночас із безжальною сповідальністю, іронія на межі з чорним гумором і водночас фатальний трагізм. Загалом, “химерність” – це аналогія з постчорнобильською

ситуацією, коли “монстр” – не породження ситої фантазії, що знудьгувалася за незвичайним, як в американській фантастиці, а звичайна повсякденна реальність. Тому в основі цих текстів може бути узвичасне сприйняття жорстокості і виродження. Водночас створення альтернативної реальності надає дистанцію, а тому відстороненість і можливість кардинальної трансформації цього світу і його гармонізації» (Мірошниченко, 2011, с. 117). Втім прекрасна, химерна, фентезійна альтернативна реальність тут не стає способом трансформації: для ритуалу переходу не можна відсторонитися і відійти убік, не достатньо створити прекрасну реальність для втечі, поділити світ на хороших і поганих – її треба пережити як «форму самознищення», «як порох і тлін» (Дж Кемпбелл про ініціацію), з усім брудом і болем, зі спокутою і смертю, вбиваючи минуле в собі, шукаючи свій власний спосіб ініціації, а не користуючись чужим напрацьованим досвідом.

Таким чином, можна говорити про реалізацію важливої гілки сучасної української драматургії в межах усталеної структури (у вузькому і широкому значенні цього слова): йдеться не про негативну конотацію або художню вартісність п'єс зазначених драматургів, а про потенційні можливості оновлення. Драматурги, які вийшли за межі структури та перебувають у лімінальній фазі, мають можливість цю систему оновити: «Лімінальна позиція поза встановленими структурами (нехай вони будуть соціальні, політичні чи когнітивні), дозволяє спостерігачеві побачити межі/обмеження будь-яких таких структур, щоб він/вона міг почати працювати над їх переналаштуванням або взагалі вийти за їхні межі. Інакше кажучи, лімінальні простори також можуть бути транзитними пунктами до нової системи відліку, соціально-політичними чи когнітивними» (Spatiosu, 2013, с. 112). Втім, обидві драматургічні течії сучасної драматургії – лімінальна та «традиціоналістська» – однаково важливі для літературного процесу в Україні і взаємодоповнюють одна одну.

З початком повномасштабного вторгнення Росії на територію України 2023 р. сучасна українська нова драма почала виходити з лімінальної фази:

можна говорити про початок етапу інкорпорації/об'єднання, яке стало логічним наслідком вірності власним принципам у швидкому творчому реагуванні на актуальні потреби країни, що життєво необхідно у стані війни. Драма має особливі можливості оперативно відгукуватися на проблеми сучасності та творчо комунікувати з глядачами через театр чи театральні читання. Запит глядачів щодо актуальних питань і нових художніх форм повільно, але впевнено змінює консервативну театральну і видавничу систему.

П'єси почали перекладати багатьма мовами, робити постановки в театрах за кордоном, проводити численні зустрічі з драматургами «Театру драматургів», виходять друком антології перекладів («A Dictionary of Emotions in a Time of War: 20 Works by Ukrainian Playwrights»). Проект американського театального критика і перекладача Дж. Фрідмана «Worldwide Ukrainian Play Readings» і театального продюсера Ф. Арно («Center for International Theater Development») реалізував понад 300 читань п'єс українських драматургів у 29 країнах світу тощо; драматурги отримують європейські драматургічні нагороди (Лена Лягушонкова як найкращий молодий драматург Європи «European New Talent Drama Award Schauspielhaus Stuttgart»). В Україні з'явилося ще кілька драматургічних конкурсів, зокрема і державних, починають видаватися драматургічні тексти та збірники: «Покидьки та інші п'єси», «Антологія24» та ін. У Великій Британії вийшов збірник перекладів п'єс сучасних українських драматургів «Ukrainian New Drama after the Euromaidan Revolution», до якого увійшли тексти Н. Ворожбит «Саша, винеси сміття», М. Курочкіна «Толік-молочар», О. Мацюпи «Час пілатесу», К. Пенькової «Назву не пам'ятаю», О. Бондаренка «Дім з привидами / Чому. Ми. Втекли. З. Донбасу», Лени Лягушонкової «Мать Горького», Н. Блок «Вибухівка», А. Косодій «A Time Traveller's Guide to Donbas». Тексти українських драматургів перекладено польською, німецькою, англійською, французькою, португальською, естонською, латвійською, грузинською, норвезькою та ін. мовами.

М. Курочкін, засновник Театру драматургів, сказав: «Нова література буде написана молодими, в яких не забитий мозок Гемінгвеями, Ремарками й радянською “лейтенантською прозою”. Я ж бо й дотепер в тій парадигмі існую, змушую себе примусово вимикати ці фільтри. А ті молоді талановиті люди, які писатимуть правдиво про сьогоднішню війну, можуть не витратити на це сили і час» (Курочкін, 2022). Драматург умовно анулював для себе усі попередні тексти, які були написані не в Україні. Н. Ворожбит в інтерв'ю 2022 р. на питання, щодо можливості саморефлексії під час війни сказала: «Але чи це доцільно? І чи хочеться мені про це писати? Той випадок, коли краще не писати. Ти знаєш, нам завжди нудно чорно-біле. Нам хочеться показати всі фарби, ми починаємо аналізувати вчинки поганих людей, починаємо їх олюднювати. Думаємо: “А чому ж він згвалтував п'ять жінок? Напевно, він бідний-нещасний”. Коротше, письменники починають займатися дурницями. А, може, не треба зараз цим займатися? Я не хочу нікого олюднювати по той бік. Для мене це надто нелюдське» (Туркова і Ворожбит, 2022).

Спрямування на сепарацію, що, як писав Дж. Кемпбелл, є «формою самознищення», подібна до стану людини, яка приходить у храм, «пригадати, хто вона», відчуваючи себе в цей момент «порохом і тліном», але без цього неможливе переродження і наближення до сакрального. Відмова від минулого важко далася сучасним драматургам, але усвідомлена і неминуча, сублімувалася в мистецтво, формувала такий внутрішній конфлікт, який зумовив експеримент, пошуки і трансформацію, що без цього самозанурення неможливі.

Важливо зауважити, що лімінальний етап розвитку української драматургії виявляє чимало паралелей з іншими такими етапами – європейськими та власне українськими, зокрема, і з Новою драмою межі ХІХ – ХХ ст. П. Сонді, аналізуючи цей період, називав його «кризою драми», що зумовила наступні «способи пошуку її порятунку», а серед драматургів, які цю «кризу» представляють, називав Г. Ібсена, А. Чехова, А. Стріндберга,

М. Метерлінка, Г. Гауптмана. Розуміючи під драмою літературну форму міжособистісних подій, які реалізуються в діалозі та відбуваються «тут і тепер» (Сонді, 2015, с. 58), дослідник писав: «У Ібсена замість теперішнього домінує минуле. На тематичному рівні йдеться не про дію, яка минула, а про саме минуле, яке пригадується і продовжує жити у внутрішньому світі. Таким чином і міжособистісне витісняється внутрішньо-особистісним. Діяльне життя тут і тепер поступається у драмах Чехова життю у спогадах і утопії. Дія стає побіжною, а діалог, форма міжособистісного спілкування, перетворюється на вмістилище для монологічних рефлексій. У творах Стріндберга міжособистісне усувається або бачиться крізь суб'єктивну лінзу центрального “Я”. <...>. “Статична драма” Метерлінка може обійтися без дії. Перед обличчям смерті, якому вона виключно присвячена, зникають також міжособистісні відмінності і таким чином полеміка між людьми. <...>. Нарешті, соціальна драма Гауптмана зображує міжособистісне життя у його визначеності зовнішніми обставинами, а саме – політично-економічними умовами. Одноманітність, яку вони диктують, усуває унікальність теперішнього, воно є одночасно і минулим, і майбутнім. Дія поступається місцем обставинам, безсилими жертвами яких стають люди» (Сонді, 2015, с. 58).

Про такі тенденції в розвитку української драматургії (зокрема, щодо епізації драми), писала О. Пчілка, висловлюючи своє враження від п'єс В. Винниченка: «Однак ці твори можна вважати “драмами” лише через те, що автор назвав їх “п'єсами”, поділив на дії чи розділи. Властиво ж сказавши, се теж – оповідання, з цілим рядом розмов; ніяка дія не розгортається, не зростає; діячі топчуться на однім місці, говорять те саме по двічі, по тричі, без кінця...» (Пчілка, 1908, с. 13).

Ті особливості Нової драми, які П. Сонді називав «кризовими» і «руйнівними» для драматургії, відображають лімінальну естетику та потребують такої методологічної опції, яка дасть можливість розглядати їх як необхідну на різних етапах розвитку фази та зумовить уникнення різких

визначень. Сучасна лімінальна українська драма, безумовно, увиразнює тенденції, про які писав П. Сонді, Олена Пчілка та ін. Однак реалізує їх своїми специфічними формами, які потребують оприявлення.

Залучення концепції «ритуалів переходу» до вивчення етапів розвитку сучасної української драми, таким чином, дало можливість продемонструвати лише невелику частину того, як можна дослідити процес змін у літературній царині за допомогою лімінальної матриці. Реалізації та вивчення потребують лімінальні стратегії сучасної української драматургії в синхронній площині: 1) її трансгресивна естетика (ідейно-тематичний аспект); 2) втілення феномену постдокументалізму в текстах п'єс (між документальним, фікційним і перформативним; 3) естетика «магічного реалізму», опосередкована українським контекстом (між реалістичністю і магічними елементами у текстах, властивими творчості багатьох українських драматургів); 4) лімінальний часопростір драм зі специфічними гетеротопіями (архіву, бібліотеки, музею, в'язниці; укриття тощо) 5) поетика лімінальної тілесності; 6) сюжет ініціації у пошуку національної ідентифікації (постколоніальний контекст); 7) лімінальна матриця ритуалу в жанровому моделюванні сучасної української драми; 8) деконструкція національних наративів (між фарсом і трагедією); 9) постдрама як жанрове утворення (між літературою, театром і перформенсом); 10) актуалізація монодрами та «чернеткова естетика» тощо.

## **Висновки до розділу 1**

1. Теоретичними основами для концепції лімінальності стали дослідження, які дають можливість схарактеризувати лімінальну фазу змін у житті людини, суспільства, культури, а саме: 1) теоретична парадигма А. ван Геннепа, який оприявнив структуру ритуалу переходу, що є визначальною ознакою будь-яких змін та втілює дихотомію, яка з'являється між двома типами компонентів – постійним та тимчасовим – і для якої характерні три основних фази – сепарація; лімінальність, інкорпорація; 2) науковий доробок

В. Тернера, який схарактеризував лімінальну фазу та означив генетичний зв'язок між перформативними жанрами культури, соціальною драмою і лімінальністю, інспірував антропологічні поняття в культурологію, мистецтвознавство, літературознавство; 3) аналіз та характеристика «аполлонівського» та «діонісійського» (Ф. Ніцше), де «діонісійське» характеризує лімінальний стан; 4) концепція мономіфу Дж. Кемпбелла з сюжетом «виправи – ініціації – повернення», які відповідають ритуалам переходу; 5) обґрунтування сепарації та лімінальності у психоаналітичних методиках, подібності їхніх методів з давніми ритуалами через зв'язок архаїчного світогляду з психікою, з тими слідами, які цей світогляд лишив у підсвідомому (К. Г. Юнг); 6) дослідження постколоніального стану, який зумовлює лімінальну фазу (Г. Бгабга); 7) вивчення специфіки функціонування лімінальних просторів у моделі міжкультурних відносин (М. Спаріосу); дослідження «трансгресії» як важливого складника лімінальної фази (М. Фуко), “інтелектуальний скандал трансгресії” (Ж. Батай) тощо.

2. Визначено вихідну термінологію концепції лімінальності та запропоноване авторське потрактування: 1) лімінальна фаза – етап перебування культури, літератури, особистості автора та персонажа художнього твору в стані переходу поміж двома стабільними структурами з наявністю певних ознак попереднього і наступного етапів; 2) лімінальний часопростір – це час і простір перебування суб'єкта у лімінальній фазі; 3) лімінальна позиція – перебування суб'єкта за межами стабільної структури, що дає можливість виразити її проблеми та оновити систему; 4) лімінальний об'єкт – істота чи предмет, яка має містичні ініціаційні ритуальні властивості, ознаки двосвіття та супроводжує лімінальну особистість на лімінальній фазі; 5) жанрова лімінальність – етапи переходу у формуванні жанрів; 6) інтермедіальна лімінальність – етап міжмистецької взаємодії, яка зумовлює стан розмивання меж між видами мистецтва і закладає основи формування нових мистецьких феноменів; 7) рецептивна



лімінальність – мотивація читацького сприйняття, при якій читач опиняється в лімінальному стані через авторську стратегію «порожніх місць у тексті», змушений шукати відповіді, розтлумачувати незрозуміле, заповнювати «порожні місця»; коли авторська суб'єктивність створює поріг для сприйняття утрудненої форми; 8) лімінальність зламу епох («fin de siècle») – перехідні етапи між епохами у розвитку культури; 9) лімінальна епоха – епоха у розвитку літератури з ознаками лімінальності, тобто з домінуванням на цьому етапі таких ціннісних критеріїв, які передбачають примат процесу творчості над результатом творчості, емоційно-інтуїтивних первнів над раціоналістичними, визначають самоцінність творчої особистості, відкритих структур над закритими; 10) жанрова матриця ритуалу переходу – авторська стратегія художнього твору, яка здатна відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси.

3. Концепція лімінальності стає тією оптикою, яка дозволяє усвідомити літературні феномени в контексті потенціальних змін і трансформацій.

У ритуалі переходу сприйняття художнього твору стає лімінальним полем випробувань, що автор створив своїм текстом, втіливши в ньому власну модель світу, яку відкриває реципієнт, залучаючи і власну уяву. У парадигмі авторської свідомості модель світу формується на лімінальному етапі в авторській уяві, у рецептивній парадигмі художній образ світу приймає реципієнт в процесі розпізнавання сенсів мистецького твору, залучаючи у процесі власну уяву (читач у процесі сприйняття). Художня модель (образ) світу – це сукупність ідейно-тематичних спрямувань, типових рис та провідних поетикальних ознак, спільних в індивідуально-авторських художніх образах світу в певну епоху розвитку мистецтва.

4. Лімінальність формує специфічні цінності та свою ієрархію: вона виводить на перше місце творчий процес як цінність, вивисшує творчу особистість як самодостатню персону й авторську інтенцію на експеримент та пошук як пріоритет, оприявнює довіру до ірраціонально-інтуїтивної спроможності автора перед раціональним вектором світобачення.

5. Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можлива завдяки таким чинникам: суспільній проблематиці як мотиву для сепарації в контексті відношень реальність/уява; трансгресивній тематиці як основі для лімінальної фази; деконструкції міфологічних, архетипних образів як способу функціонування на лімінальній фазі та підґрунтя для формування спільних цінностей; усвідомлення лімінального часопростору як сакрального поля ритуалу переходу; освоєння нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі.

6. Лімінальною українською драматургією називатимемо течію сучасної української драматургії, яка охоплює творчість драматургів «нової української драми» від 2013 до 2023 рр. та якій властиві специфічні формально-змістові принципи, що відображають лімінальну естетику переходу та втілюють трансформативний художній потенціал. Сучасна українська драматургія пройшла фази сепарації, лімінальності та зараз перебуває у стані початкової інкорпорації: 1) сепарація (завершилася з Революцією гідності 2013 року); 2) лімінальна фаза (2014-2022); 3) інкорпорація (від 2023 р). Тексти українських драматургів, написані на лімінальному етапі, демонструють їхнє прагнення шукати форми для вияву творчої свободи за межами правил, традицій, загальноприйнятих у суспільстві вимог до літературної творчості, але це дозволяє їм відкрито порушувати дражливі, досі не відрефлексовані актуальні питання, шукати свій стиль «на межі», поступово рухаючись у бік структури – нової драматургічності.

## РОЗДІЛ 2. ЛІМІНАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ)

### 2.1. Трансгресивна естетика сучасної драматургії: ідейно-тематичний аспект

Процес оновлення неможливий без ритуалу переходу і лімінальної фази, вимагає пошуку прогалин у стабільній структурі (яка вже не відповідає вимогам сучасності), осмислення меж структури, вихід за ці межі та створення власних правил і кордонів. Завдання автора в цьому процесі – усвідомити чинники, які заважають оновленню, оприятити теми, які система замовчує та не наважується вивести назовні, експериментувати в царині форми, стилю та виходити на ту форму і стиль, які найефективніше втілюють обрані теми і проблеми. Трансгресивна тематика є основою для лімінальної фази – вихід за межі загальноприйнятого і дозволеного виводить автора і читача в зону лімінального – до стану пошуків, до транзитної розгубленості у прагненні осмислити складні питання сучасності.

Сучасні українські драматурги перебувають у пошуку сакрального, яке втратило стабільна структура, аби втілити трансформативний перформенс, оприятити форми сепарації-самознищення та актуалізувати значення українських культурних феноменів та міфів. Драматург обирає для актуальної драми образ персонажа – українця, сучасника, який перебуває в пошуку власної ідентичності, національної (що висуває на перший план комплекс цінностей), відтак соціокультурної, гендерної тощо. Ідентифікацію персонажа втілено в сюжеті творів через зображення лімінального стану (розгубленості, відчуттях «ні тут, ні там, ні те, ні се»), в усвідомленні, що минулі правила не працюють, у відмові від минулих ідеалів, у ситуації невизначеності, «розмитій» соціальності, зміни мовної практики тощо.

Здатність до трансгресії стає креативним потенціалом героїв, які можуть змінити структуру та демонструють таку важливу здатність до оновлення системи, країни, нації, втім на етапі переходу від сепарації до

лімінальної фази ця трансгресія стає болісною для тих, хто наважився порушити кордони першим. Персонажі творів прагнуть виявити і змістити межі та кордони, що заважають розвиткові й оновленню, однак це пов'язано з помилками, випробуваннями, трагічними втратами. Автори оприявнюють головну проблему сучасності: нездатність до трансгресії на рівні форми (сепарації від структури, відтак лімінальності та інкорпорації) призводить до трансгресії на рівні змісту – моральної трансгресії (вихолощення сенсів та саморуйнування).

Вихід за культурні, суспільні, політичні, національні, історичні межі знімає внутрішні заборони та робить персонажа відкритим, вразливим, він зберігає пам'ять структур, уривки смислів, кодів, символів, топосів, виявляє здатність до трансгресії або ні (авторів цікавлять і причини успіху, і причини невдачі). Митці осмислюють установки контр-сучасності та мають можливість виявити установки сучасності через «граничну увагу до неї та практику свободи». Здатність до трансгресії стає для драматургів-ліміналів тим мірилом, яким вони визначають характер образу персонажа і його художню цінність, з одного боку, з іншого – це стає мотивом внутрішнього трагічного конфлікту персонажа.

Для сучасних драматургів процес тематичної трансгресії набуває значення в контексті вияву авторської свободи і «граничної уваги до сучасності» через вихід за межі дозволеного структурою, зручного і зрозумілого з метою виявлення установок контр-сучасності (табуйованих тем та тих чинників, які заважають системі оновлюватися). Н. Ворожбит говорила про своє завдання як письменниці – «вивести читача з зони комфорту», що формує прагнення бути посередником між необхідністю і свободою з метою відновлення «людськості» Трансгресивні теми призначені порушити суспільне мовчання через естетику публічного крику: вивертання назовні власної травми через висвітлення непривабливих і страшних деталей, практики «непристойного» мовлення, сповіді від першої особи, ненормативної лексики, образів оголення і трансгресивної тілесності тощо. У

суспільстві це часто ледь не єдиний спосіб привернути увагу до проблеми, а для драматургів-ліміналів бути мотиватором суспільного діалогу для боротьби зі структурою – важлива складова власної творчої ідентичності.

У сучасній українській драмі можна виокремити такі провідні теми, які оприявнюють трансгресивну естетику та увиразнюють установки сучасності:

1) тема кризи поколінь та моральної трансгресії людини в пошуку захисту від старої структури з «цінностями виживання» – радянської, консервативної, корумпованої системи, парадигми чужих, батьківських цінностей, стереотипів (образи пострадянської людини, батьків і дітей, образ заробітчанина, образ трікстера);

2) тема України на перетині часів і культур (образ України, образ українця в пошуку національної культурної ідентичності, українська культура як лімінальна);

3) тема Майдану (образ майданівця як лімінара);

4) феномен Донбасу як постколоніального третього простору та пошук причин кризи (житель Донбасу як лімінальний суб'єкт);

5) тема насилля, гарасменту та дискримінації (образ жінки, беззахисного, маргінала, ув'язненого як ліміналів); тема ЛГБТ в суспільстві (образ ЛГБТ як лімінара в сучасному суспільстві, в обстоюванні власної тілесності);

6) тема війни (образ військового, атовця як лімінара, полоненого як лімінара);

7) тема дорослішання людини (образи підлітків-ліміналів);

8) тема пошуку цінностей простою людиною (образ людини з периферії як лімінара).

9) тема віри і церкви (моральна трансгресія носіїв віри).

Мотив кризи поколінь є лейтмотивом сучасної української драматургії, який особливо увиразнено на лімінальному етапі. Його можна простежити в текстах різних тематичних груп: образ сім'ї (сім'я як модель світу, мікрокосм) стає головним образом сучасної української драми, що дозволяє

унаочнити пошуки способів оновлення старої системи і потреби в «ритуалі переходу».

**Тему моральної трансгресії і розриву між поколіннями** розкрито у драмі В. Маковій «Буна» (2011 р.) через образ жінки-матріарха, чим започатковано цілу низку образів лімінальних персонажів у сучасній українській драматургії – берегинь власної сім'ї, жінок, які виходять поза межі моралі, обстоюють «цінності виживання», що зумовлено вічної потребою у захисті дому і що, своєю чергою, руйнує життя їх і їхніх дітей, обмежує свободу розвитку.

Образ Буни втілює стару консервативну систему, де жінка вибудовує для себе і своєї онуки Орісі щоденну церемонію, яку не можна порушувати. Усе життя Орісі відбувається по годинах, як вимагає Буна: молитва, прибирання, годівля худоби, при цьому Оріся позбавлена свободи вибору навіть у найменшому. Зв'язок із сакральним перерваний, безкінечні молитви і звернення до Бога для Буни не мають нічого спільного з вірою і любов'ю. Буна сформована законом виживання: завдяки своєму сильному характеру вона, з одного боку, змогла вижити і вигодувати Орісю, з іншого – втратила можливість любити та вірити в людей, тож руйнує життя собі і близьким. Хтонічні сили виживання і руйнування втілені в ній одночасно, вона прив'язана до своєї землі, живе за своїм ритуалом, і їй здається, що тільки ця земля і цей ритуал дали їй змогу вижити: *«Що тепер життя? Ми росли і гадки не мали, що нас чекає завтра. Я мала пішла до сусідів муку віддати, приходжу: вони всі порізані, розкидані по лавах і кров тече рікою. А як я верталася з науки, ніч застала мене у лісі, – вилізла я на ялицю до ранку перечекати тай впала прямо на вовка, він сокотив мене. А як йшла я на науку, то у полі замерзла, доповзла до ближньої хати, а люди не хотіли мене впускати, я кричала, що умру, то вони приймили мене і дали гарячої води... Люди працювали у колгоспі від зорі до зорі, у них все повигрїбали з комор, і ми їли напівзамершу, сиру бараболу. Ще багато є живих з тих, які до зернини змітали з людських хором – одні скоро повмирали, а інші залишилися на сміх*

людям. Як то треба по праві у світі жити. <...> У мене мама вмерла, і мене баба виховала, але я умираю на своїй землі» (Маковій, 2016, с. 171). Час іде по колу, система не оновлюється: Оріся тікає, лишає Буні свою дитину; зруйнована силою своєї баби, вона не може створити тут свій світ і сформувати свій ритуал переходу. «Те, що витісняється і репресоване, повертається замасковане під своє заперечення» (Kalaga, 2001, с. 233): Орісі здається, що вона розірвала замкнене коло, бо змогла вирватися, але насправді вона живе за тією самою життєвою церемонією. У її житті так і не сталося лімінальної фази, тяжка праця на заробітках зробила її глухою до власного сина, як і колись Буну до Орісі. Система координат, у якій існувала Буна, – триматися землі-годувальниці і збирати гроші «на чорний день» зі страхом перед майбутнім і без любові до теперішнього як основні ознаки «цінностей виживання» – передається Орісі: вона так само шукає землю, яка «нагодує», живе заради «майбутнього» своєї дитини без любові до її теперішнього.

Проблему моральної трансгресії порушив П. Ар'є у п'єсі «На початку і наприкінці часів» (2013 р.). Баба Пріся, головна героїня драми, живе в Чорнобильській зоні, не хоче нікуди виїжджати, бо це її дім і земля (образ можливості існування в кордонах). Її донька й онук не змогли освоїтися за межами материнської хати – вони повернулися назад під опіку Баби Прісі. Протягом усього свого життя героїня сама рятувала свою сім'ю і землю – колись знищила загін фашистів, тепер намагається врятувати життя онукові, якого під час полювання підстрелили місцеві депутати, а «охоронець закону», місцевий міліціонер, заплющує очі на злочин та вмовляє Бабу Прісю не добиватися справедливості. І жінка, як вона звикла це завжди робити, шукає власний вихід для захисту – залучає містичні ритуали і приносить сакральну жертву своїм богам (вбиває та розчленовує міліціонера), аби його життям повернути життя внука. Баба Пріся любить доньку й онука, але існує в минулому часі і просторі.

Система не захищала і не захистила ані жінку, ані її сім'ю, тож Баба Пріся, не маючи сили змінити форму сучасності, здійснює моральну трансгресію – звертається до сакрально-містичного ритуалу як єдиного, що, на її думку, може врятувати. Баба Пріся вірить у русалок і прибульців, розповідає «історії змови», варить дивні настоянки і гриби: вона втілює усі риси відьом-трікстерів, які жили на межі свого та чужого світу й охороняли цей портал. Чорнобильська зона є для героїв лімінальним простором між реальним і містичним, а не простором між однією формою реальності та іншою, тож і не може бути для них щасливого фіналу. Так само, як і для архетипних відьом-чаклунок, настає момент, коли удача обертається проти них у містичному просторі гри (раптом з'являється герой, який посадить у пічку чи обдурить). Зрештою, Баба Пріся, її донька та онук знаходять той портал до потойбічного світу – таємну гілку метро, в яку жінка так вірила.

Баба Пріся говорить про час і про країну, в якій вона прожила багато років, вибудовує метафору вічного кола (*«час у них лінія, а у нас коло»*), вічного повернення в одну й ту саму точку відліку для країни, яка все ніяк не може перейти на наступний етап (лінійність замість циклічності), і для виживання весь час потрібно самому відновлювати справедливість – їхати на заробітки, виживати і виховувати дітей без надії на те, що держава знову тебе не захистить як *«на початку і наприкінці часів»*. Але ритуал раптом перестає діяти, він вичерпав себе, потрібні істотні зміни системи – образи-ліміналі про це кричать зі сторінок п'єси П. Ар'є: *«Весь остальний світ вже давно живе за прямим часом, у них немає ні дня ні ночі, кожен спить і працює коли хоче, а наш час круглий – встаємо з сонцем, лягаємо з місяцем. У нас, зима, весна, літо, осінь, а у них чорт зна що: полуниця зимою, Рождество літом... Весь світ спішиється кудись і всігди спізняється, бо час прямий. У нас спішитися нікуди, у нас час круглий: всьому своя година, свій день, своя пора року. Ми живемо на початку і наприкінці часів»* (Ар'є, 2015, с. 62–63).

Баба Пріся розповідає про ті випробування, які здавна доводилося переживати країні; у своїх думках вона вичерпала реалістичні версії,



виходить із зони профанного в зону сакрального. Оповідуючи проблеми українців протягом усієї історії, вона завжди чітко визначає винуватців, але, говорячи про сучасність, не може зрозуміти, хто винен у проблемах тепер, тож лишається шукати відповіді в іншому світі: *«Значиться, у нас тут ще з давніх часів усякі чудеса творилися. Русалки, мавки, духи польові, нечисть усіляка жила. А кров людська в наших землях, то вобщє лилася ріками, уві всі часи... Татари нас українців рубали і різали, поляки мучили і мордували, потім Хмельницький залив Поділля гебрейською кров'ю по коліна – тут тих гебреїв тьма була... Потім кацапи прийшли, і вони нас гноїли, потім червоні прийшли – ось тут прямо біля нас дев'ятсот українських хлопців молоденьких замучили. Після цього – голодомор... (згадує щось дуже страшне)... взагалі слів нема: ні один враг такого ще не придумував, мільони людей голодом поубивать, а Сталін додумався, супостат бесів. Потім – німчура, но ми тут з ними бистро розібрались, потім знову советська власть. Ну, жах коротше, все не як у нормальних людей... А вже після війни почалося нове, почали тут літати, ці, як їх?.. Ну... тарілки літальні. Всякі там сині чоловічки і зелені курдупли»* (Ар'є, 2015, с. 39–40).

П'єса П. Ар'є втілює трансгресивну естетику на ідейно-тематичному рівні (тема моральної трансгресії, зумовленої неможливістю вийти за межу старої системи) і на рівні форми (поєднання профанного/сакрального образів, топосів реального/містичного, архетипів і символів переходу – метро, Чорнобиль, вставні епізоди з минулого) тощо. Не випадково драматург писав цю п'єсу для конкурсу «Кордони», намагаючись визначити для себе, які межі він готовий порушити. Як зазначав театральний критик О. Вергеліс, «Ар'є і вирішив: кордон для нього в сучасній Україні – Чорнобильська зона. Територія, яку необхідно перетнути. Але повернутися звідти таким, як був раніше, – вже не так просто» (Вергеліс, 2015, с. 8). У п'єсі П. Ар'є, таким чином, можна простежити авторську ідею: усвідомлення потреби переходу, сепарації від старої структури вимагає переходу до лімінального стану – це необхідний етап змін, але він не гарантує оновлення структури без оновлення

форми ритуалу, надання йому сенсів, ініціації: образ Баби Прісі демонструє стирання моральних кордонів, насилля проти насилля.

Трансгресивна естетика втілена у п'єсі О. Мацюпи «Екологічна балада» (2014 р.), де образ спалюженої землі, яка мстить людям за це, втілено і в образі Матері, яка прагне визначати життя свого сина-інваліда Миколи, і передусім в образі знищених Карпат. Люди вирубують ліс – вони приймають від своїх батьків закони виживання, які навчили їх не керуватися законами права, переносять парадигму виживання на прагнення збагачення, навчилися вгамовувати свою совість принципом «держава нічого мені не дала – мушу піклуватися про себе сам». О. Мацюпа втілює образ всесвітнього потопу у фіналі твору: це лімінальний етап для людства, до якого вони не перейшли самі, з власного усвідомлення змін, тож їхня земля змушує людей пройти цей етап силою кари, сепаруючись від людства. Той, хто розуміє потребу змін (Микола чи Степан), не мають сили в цій структурі – вони маргінали, «неповносправні», диваки. О. Мацюпа робить їхні образи у творі «інакшими» через фізичну або соціальну іншість: Микола – інвалід, Степан – атовець, дивний для людей системи своїм добровільним бажанням іти на війну, відтак Степан вчиняє самосуд над злодіями і вбиває сестру, яка, як йому здається, зрадила принципам правди та справедливості.

Персонаж Намішка, що живе між реальним та містичним світами, вірить у легенди, русалок і чортів, теж говорить про замкнене коло: *«Я, я казала, що чєсу нема, всьо, шо буде в майбутньому, вже колис було, всьо йде по колу»*. Натомість невміння людей вийти з нього призводить до Апокаліпсису: *«скоріше, бо чєс тепер уже навіть не по лінії, а через краплі, через точки»* (Мацюпа, 2015). Намішка, яка стає останнім поводитирем між світами для Матері та Миколи, говорить про інший світ та інших людей, які прийдуть на заміну нинішнім. Цей світ більше нагадує чистилище, лімінальний простір, сакральну землю спокути для людства: *«...але то замінитси всьо. Небо землев стане. Всьо праве стане лівим, перед стане*

*задом, і хто був чужим, своїм стане, буде в центрі, але центру вже не буде, не буде ясно, де чоловік, а де жінка. Все буде добре»* (Мацюпа, с. 2015).

У п'єсі О. Мацюпи, на відміну від драм П. Ар'є та В. Маковій, можна побачити еволюцію зображення кризи поколінневих змін. У тексті В. Маковій відбувається «хибна сепарація»: рух по колу продовжується, Оріся переносить принципи життя Буні на нову систему в новий контекст. Баба Пріся розриває це коло смертю свого роду і умовним переходом на новий цикл у сакральному лімінальному просторі до потойбіччя (не реальності). Натомість у п'єсі О. Мацюпи нове покоління шукає свій шлях: сепарується від системи, втім, їхня лімінальна фаза занадто затягнулася, мирний ритуал переходу не стався і наразі це знову вихід у зону потойбічного. Ці «ритуали виживання», які допомогли вижити Буні, Бабі Прісі, Матері, втратили сенс для якого були створені, «людськість», не здатні тримати зв'язок між сакральним і профанним, отже – не працюють.

Рух за межі чужого (батьківського, матріархального) кола персонажів п'єс сучасних українських драматургів часто можливий лише через «ритуальну жертву» втрати найдорожчого – друга, мами (А. Горянська «Блекшип»), дитини (В. Маковій «Буна», Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся» («Земля»)), відмови від мрії чи любові (А. Бондаренко «Десафінадо», Н. Ворожбит «Демони», В. Гавура «Мама завжди захистить»), персонаж жертвує стабільністю чи дахом над головою («Говори мені тільки хороші речі» О. Гапєєвої) тощо. Автори втілюють мікрокосм сім'ї як образ стабільної структури зі своїм строгим ритуалом, який вже не діє, втратив силу, перетворився на церемонію, вимагає оновлення сенсів і меж, адже правила консервативної системи, які колись допомогли вижити поколінню, тепер руйнують життя іншому. Суспільство потребує нового «ритуалу переходу».

Тема моральної трансгресії та проблема кризи між поколіннями втілена в образах матері, жінки у п'єсах А. Горянської «Блекшип», Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся», А. Бондаренко «Десафінадо», Н. Ворожбит

«Демони», В. Гавури «Мама завжди захистить», О. Гапєєвої «Говори мені тільки хороші речі», «Три дні», Н. Блок «По колу», О. Брами «Свиняча печінка» та ін. Тема трагедії поколінь української історії та відповідальності за власні помилки минулого розкрито у творах А. Боровенського «Штик», Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся», А. Косодій «Що таке єврейська музика», П. Армяновського «Спецоперація», М. Гоманюка «Шпацер поцентральной», О. Михайлова «Клятвенні діви» тощо. Тема впливу радянського минулого та образ трансгресивної «пострадянської людини» реалізовано в текстах П. Ар'є «Слава героям», Т. Киценко «Білохалатність». У цих текстах автори свідомо обирають образи різних поколінь сім'ї: дві сім'ї у драмі «Слава героям» на тлі конфлікту цінностей, представлених ветераном радянського війська та ветераном УПА паралельно з продажною лікарняною системою; руйнівні цінності не одного покоління лікарів, коли хабарництво чи байдужість призводять до загибелі власної дитини – у п'єсі Т. Киценко «Білохалатність».

**Тема України на перетині часів і культур** демонструє міжісторичну та міжкультурну трансгресію і реалізована у сучасних драматургів засобами інтертекстуальності та інтермедіальності: автори інтерпретують класичні твори та образи, залучають тексти минулого та вписують їх в сучасний контекст; з одного боку, залучають традиційні українські жанри та форми для висвітлення актуальних проблем (бурлеск, водевіль, пародію на соціально-побутову драму тощо), з іншого – вписують українські реалії в чужий топос, аби (через одивнення) увиразнити національну специфіку. Ці тексти розмивають берегові лінії минулого і теперішнього: створюють мистецький фронтір експерименту, де минуле проявлено в сучасному, химерно переплетено та активно з ним взаємодіє.

Драматурги показують образ українця, який перебуває на лімінальному етапі національної та культурної ідентичності: персонажі п'єс відмовляються від кічевої, шароварно-етнічної народницької культури, що не відображає їхнє особистісне уявлення про національну ідентичність, відтак шукають ті

національні коди, які б цю ідентичність презентували, повертаючи змістове наповнення знакам, актуалізуючи для сучасного покоління зв'язок між змістом і формою. Потреба в національній ініціації для автора зумовлює пошуки жанру, який можна назвати «сучасним ритуалом переходу»: від минулого до актуальної сучасності, де текст стає лімінальним етапом для автора/персонажа/читача.

Найвиразніше цю естетику представлено у творчості Т. Киценко, особливістю індивідуального стилю якої є інтертекстуальні та інтермедіальні перегуки на формальному і змістовому рівнях: «Іван Федорович Шпонька та Червона свитка», «Жінки та снайпер», «Отелло соромно», «Чотири наноопери» («Жінка та лайно»), метадрама «Три Ніцше» тощо. У п'єсі «Іван Федорович Шпонька та Червона свитка» Т. Киценко увиразнює актуальні проблеми сучасної України крізь призму текстів М. Гоголя, коли минулі сенси віддзеркалено в сучасності: вічні проблеми сусідства з Росією та зазіхання на чужу землю (Шпонька та його тітонька Василина, сусід-українець Сторченко з донькою), запродакство та відмова від власної ідентичності (донька Сторченка вийшла заміж за Шпоньку та перейшла на російську), містична Червона свитка, що впливає на те, ким росіянин є нині («червона» комуністична ідеологія), Зелені чоловічки-прибульці та оптимістичне перевертання-пародія *«червону свитку не шукай вечорами»* (Киценко, 2021).

У тексті Т. Киценко про Майдан і АТО «Жінки та снайпер» на перший план виходить саме проблема національної самоідентифікації, яку авторка виносить на рівень свідомості читача. Герої п'єси переживають події Майдану і війни: головні дійові особи – працівники музею, поряд з яким відбувається Майдан, а чоловік співробітниці музею Марини спочатку, як спецпризначенець, стоїть на боці офіційної влади, а згодом іде на війну за Україну, потрапляє в полон, гине. Паралельно до основного сюжету авторка додає сюжет документально-мистецтвознавчий: включає матеріал про українських репресованих художників та їхні картини, що віддзеркалюють

проблеми, з якими зіткнулася герої п'єси і сучасна Україна (інформація про картини В. Кричевського, М. Бойчука, К. Малевича, Т. Яблонської та ін., свідчення співробітників музею про події на Майдані, довідковий матеріал про сучасну зброю).

На початку твору персонаж твору, екскурсовод Марина, розповідає про мистецьку роботу В. Костецького «Повернення»: *«Картина позбавлена героїчного пафосу і носить дуже особистісний характер. Фактично, художник зобразив сцену свого власного прибуття з фронту у відпустку: ви бачите реальний сходовий майданчик перед квартирою Костецького на Великій Житомирській»* (Киценко, 2014). І в житті Марини так само присутнє прощання з чоловіком-військовим та очікування їхньої зустрічі. Коли Льошу катують в полоні, він повторює, як афірмацію, назви картин: *«Льошу б'ють ногами так, що він не встигає падати на підлогу. Льоша. Колекція козаків Мамаїв. “Юність” Яблонської. “Святий Георгій в житті”. Иконостас з Березни. “Повернення” Костецького. “Бенкет” Максимовича. Кандинський. Кричевський. Малевич. Пальмов. Бойчук. Екстер. Льоша неприємніє. З'являється Тетяна Нилівна Яблонська, хрестить Льошу картиною “Юність”»* (Киценко 2014). Мотив повернення (людей і сенсів) минулого в сучасному, усвідомлення глибокого символічного смислу цього минулого для теперішнього часу як усвідомлення, що таке бути українцем, що таке ця культура, які сенси та українські травми минулого продовжують бути актуальними, перестають бути чужими і присвоюються «тут і тепер» – це головний мотив у творах Т. Киценко. Авторка втілює у своїх текстах форму ритуалу переходу для читача, залучаючи до інтерпретації метафор, усвідомлення сучасності крізь призму культурних сенсів, актуалізуючи істинне значення культурного витвору в контексті національних архетипів, що оприявнюють підсвідоме, відтак мотивуючи національну самоідентифікацію.

Інтертекстуальні перегуки з класичними українськими творами та перенесення минулого сюжету в сучасність втілено у текстах Л. Тимошенко

«НЕ мона відержат» («За двома зайцями» М. Старицького), В. Ченського «Енеїда» («Енеїда» І. Котляревського), Н. Блок «Кайдаш і сини» («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького), Н. Ворожбит «Вій 2.0. («Вій» М. Гоголя), К. Пенькова «Сто тисяч», Г. Сиротюк «Хазяїн» (за І. Карпенко-Карим), п'єса Д. Тернового «Гамлет-шоу» (за мотивами трагедії В. Шекспіра), лібрето Д. Тернового «Тарас Бульба» (М. Гоголя) та С. Губерначука «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемівського), П. Юрова «Регіна. Невідворотність» (за мотивами твору І. Франка «Перехресні стежки») тощо.

Драматурги вдаються до створення образу України через розгалужену метафору культурного Я/Іншого, де український сюжет вписаний в Чужий/Інший культурно-історичний контекст, що через одивнення (гротесковість, гіперболізацію, пародіювання, бурлеск) дозволяє увиразнити актуальні проблеми сучасності: п'єси Ю. Мироненко «Немає жодного щастя», І. Пружиної «Тавр», Лена Лягушонкової та К. Пенькової «Чума», Лена Лягушонкової «Фернан Кортес та інші», О. Мацюпи «Рибний шлях» тощо. Твір Лени Лягушонкової «Фернан Кортес та інші» представляє історію завоювання Кортесом Америки, намагання скорити імперію ацтеків: для завойовників вбивства і грабунок відбувалися під гаслами порятунку варварів. Персонажі твору уособлюють дуже впізнаваних типажів політичного та інформаційного поля сучасної України та образи завойовників, які несуть «культуру визволителів».

Не випадково перед прем'єрою вистави за цією п'єсою (реж. Т. Губрій) київський театр «Золоті ворота» представив в соціальних мережах персонажів твору та водночас писав про них як про типи сучасних діячів: «Ернан Кортес – капітан-генерал, кастильський конкістадор і першовідкривач, завойовник Мексики, який знищив цивілізацію ацтеків... Сучасний Кортес – це уособлення диктатури, імперіалізму й тоталітарного режиму. Збірний образ безчесного загарбника. Одна з тисяч брудних плям в історії» (Zoloti Vorota Teatr, 2023, Серпень 11); «Куатемок – принц ацтеків і

їхній команданте, останній правитель ацтеків... *“Я дам бій. І нічого не знаю”*. Куатемок сьогодні – це наші хлопці та дівчата з ЗСУ. Ті, хто пішли добровольцями ще в АТО. Ті, хто не слухали байки про “братські народи”. Ті, хто вірив не в президентів, а в український народ і боровся за його свободу й державну суверенність» (Zoloti Vorota Teatr, 2023, Серпень 13); «Монтесума – імператор ацтеків, що страждає від комплексу меншовартості. Брат Бартоломе – Бартоломе де Лас Касас, домініканець. Прославився протестами проти звірств щодо корінного населення Америки з боку іспанських колоністів... Ким би могли бути ці персонажі зараз, в сучасному світі? Можливо, сьогоднішній Монтесума – один із добре відомих нам медійних політичних діячів? Блогер, розвідник, військовий оглядач, організатор психологічних семінарів?» (Zoloti Vorota Teatr, 2023, Серпень 10); «Крістобаль де Олід – капітан, дослідник та один із підкорювачів Центральної Америки. Єдиний, хто не давав наказів про знищення місцевого населення... Це – сьогоднішні політичні діячі Європи, які тримають нейтралітет. Ті, хто не хочуть бруднити руки й займають вигідну їм сторону та позицію» (Zoloti Vorota Teatr, 2023, Серпень 14) тощо.

Художня керівниця театру М. Розстальна так пояснила вибір цієї п'єси для прем'єри на відкриття сезону 2023 р.: «Більше 300 років яскрава самобутня українська культура потерпає від імперських амбіцій країни-сусіда. Особливо гостро це відчувається зараз, під час повномасштабного вторгнення. Саме про це – наш героїчний спротив, культурну відсіч ворогу – буде цей сезон. Прем'єра “Кортеса” дуже важлива в цьому сенсі, адже в ній піднімаються питання культурної самоідентифікації» (Главком, 2023).

Сучасний сюжет у контексті метамодерного розмивання власне української історії можна простежити у «мюзиклі, на який не вистачило грошей» Лени Лягушонкової та К. Пенькової «Чума» (події відбуваються у Лондоні 1665 р. під час епідемії та увиразнюють сучасну пандемічну ситуацію); у «комедії, спотвореній правдою» Ю. Мироненко «Немає жодного щастя» (історія спротиву гішпанського півострова окупантам); у



«псевдовійськовій трагікомедії» І. Пружині «Тавр» (події на кораблі у відкритому морі з невідомою епідемією та вибором вірності своїм/зради заради виживання) тощо.

Образ України з її архетипами і стереотипами, де стикається минуле і теперішнє, втілює в монодрамі «Трюча» В. Снігурченко, розкладаючи на складники мовні кліше і штампи, коли персонаж-козак шукає «свою» Україну. Перетин історії минулого та майбутнього у п'єсі О. Мацюпи «М'яч летів на східний берег» формує символічний лімінальний простір теперішнього в автобусі-гетеротопії «Львів-Люблін»: тут химерним чином переплетено свідомості персонажів, національні стереотипи та штампи, постколоніальні травми, з яких вибудовується образ України у вічному поєдинку (образ футбольного Чемпіонату Європи 2012 р. напередодні вирішальних для країни подій – Євромайдану, анексії Криму та АТО). У п'єсі О. Мацюпи «Рибний шлях» образ післявоєнної України вписано в контекст постапокаліптичної драми, де люди втратили здобутки технологічної ери та шукають власну ідентичність у налагоджені спільної з природою та порушеною землею мови: світло проникає в їхні тіла та в сухі зниклі рослини гербарію і починає відновлювати життя. А. Косодій у постдокументальній п'єсі «Що таке єврейська музика» втілює перетин образів світу оповідачки та героїв зібраних нею історій минулого про Голокост, антисиметизм: у цьому перетині формується ідентичність та самоусвідомлення себе як частини сім'ї, пам'яті, національного нарративу з відповідальністю і потребою «пошуку способу говоріння» про травми і провини.

Особливе місце у розвитку сучасної драми посідає текст Н. Ворожбит «Зерносховище»: він був написаний 2009 р. на замовлення англійського театру «The Royal Court» та мав втілити трагедію шекспірівського масштабу, яким, на думку авторки, є трагедія Голодомору. Образ зерносховища у тексті стає символом лімінального перехідного поміж профанним (прагматичною ситістю і добробутом) і сакральним (людською вірою): коли руйнують

церкву та вбивають віру, тоді наступним логічним кроком стає поглинання цією спустошеною церквою зерна, без якого – смерть. Церква перетворена на сховище зерна, яке забирають у людей, воно гние і забирає останню надію на виживання. Не випадково Гаврило, один із більшовиків-охоронців, якого кидають у зерносховище, аби покарати за те, що напився на посту, приходить до тями і не розуміє, де він: з-поміж зернових насипів на нього дивиться з ікони Божа матір – чоловік божеволіє. Він, як провідник поміж свідомостями і часами, читає молитви від імені людей, які потерпають від насильства, перебираючи на себе їхній біль, а у фіналі п'єси благає Бога про допомогу від імені нас, сучасників, просячи вдало вийти заміж, успішно завершити театральний виш, відвести від бізнесу податкову інспекцію тощо, упокоїти душі усіх померлих від голоду 33-року і схуднути до дня народження (парадоксальний синтез непокінченого в монолозі). Таке переплетення часів ще більш увиразнює установки контр-сучасності та оприявнює минуле в теперішньому, створюючи образ України як зерносховища vs храму.

Лімінальну трансгресивну естетику втілено у драматургічному циклі І. Гарець, Ю. Гончар, Т. Киценко, О. Мацюпи «Чотири наноопери». Персонаж І. Гарець у частині «Час і безодня» представляє образ світу сучасної людини, який увиразнює потребу вийти за межі структури (звичного знайомого світу) заради змін і оновлення, розуміючи, як це непросто: *«Треба обирати: я залишаюся тут всередині назавжди (ніколи), або стану чимось новим. Мені тут добре. Я все тут знаю. Тут тихо і спокійно. Тут немає руху. Може не робити помилки і залишитися тут? А може буде помилкою, якщо я залишуся? Якщо я залишу свою Безодню, вона утворить Чорну діру? Що там, назовні? Там небезпечно? Чи зможу я танцювати? З ким я буду? Хто я буду?»* (Гарець, Гончар, Киценко та Мацюпа, 2023)

Образ майданівця як лімінара представлено у драмах на тему **Майдану**: Т. Киценко «Жінки та снайпер», Д. Терновий «Деталізація», А. Косодій «Захопи мені облдержадміністрацію», В. Ченського «Улісс»,

«Чужа кров» тощо. Це незначний зріз усього написаного про Євромайдан (приміром, згадані «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит і А. Мая), адже значна частина текстів, на цю тему стали документальними проєктами, коли драматурги намагалися методом вербатіму (дослівного запису свідчень учасників) фіксувати історичні події, які відбувалися на їхніх очах. Крім того, і зазначені вище п'єси містять документальні вставки: у п'єсі «Жінки та снайпер» Т. Киценко – свідчення співробітниць Національного художнього музею України, що розташований поблизу Майдану, тож усе відбувалося на очах цих людей; у «Захопи мені облдержадміністрацію» А. Косодій зафіксовані у ЗМІ звіти про перебіг подій на Майдані в Запоріжжі, виступи місцевих чиновників; в «Уліссі» В. Ченського використані елементи з автобіографії автора, його власні спостереження тощо.

Спроба пошуку художньої образності у фікційній царині не проста, адже «правда факту» про Революцію гідності піднесла для українців цю тему на таку емоційну висоту, яку годі подолати художнім образом. Не дивно, що для низки драматургів цю проблему було вирішено на перетині реалістичного/містичного. Приміром, п'єса Д. Тернового «Деталізація» була написана до подій 2013 р., аде виявилася текстом-передбаченням, тож зумовлює читацьку рецепцію на межі реальності/вигадки про реальність. У п'єсах «Захопи мені облдержадміністрацію» А. Косодій і «Чужа кров» В. Ченського автори вдаються до ефекту очуження (прийоми включення в образний і сюжетний ряд несподіваного, «чужого», дивного для активізації читацького сприйняття), створюючи образ вампіра: для тексту А. Косодій він є метафорою пролитої тітушкою Геною крові; у п'єсі В. Ченського вампіризм стає потягом до крові та надзусиллям, яке треба зробити персонажеві, щоб відмовитися від неї. Автори втілюють образ майданівця-лімінара, який перебуває на стадії переходу між правилами життя в країні, побудованими політиками на кшталт Януковича, а з іншого боку, намагається зрозуміти, за якими законами він хоче жити далі, вибудовуючи модель прекрасної України майбутнього на Майдані.

Тексти на тему Майдану намагаються також творчо осмислити феномен антимайдану – людей, які обирають інший бік, а, крім того, тих, кому байдуже, що відбувається. Монодрама В. Ченського «Улісс», яка була поставлена в «Дикому театрі» та перемогла в номінації «Краща вистава камерної сцени» української театральної премії «ГРА», представляє образ Віталіка, уродженця Маріуполя, який живе в Києві, намагається пристосуватися до столичного життя, шукає розваг і задоволень, хоче зрозуміти, що йому треба і хто він, а на цьому тлі відбувається Майдан і гинуть люди. У фіналі п'єси герой іде через майдан Незалежності, бачить закривавлені тіла, прикриті тканиною, чує «герої не вмирають», що кричать дивні і незрозумілі для нього люди, говорить собі, що це неправда, що вмирають, а по його обличчю течуть сльози, яких він не розуміє, але які змивають усе те, що йому здавалося важливим раніше. Це спроба перейти в зону лімінального – лише надія на цю можливість: фінал відкритий, але сюжет Улісса натякає на саме таке повернення до справжнього самого себе.

Болісний розрив між поколіннями, коли молоді сепаруються від правил життя батьків, трансформовано у п'єсах драматургів, які пишуть про **феномен Донбасу** як постколоніального третього простору, місця цивілізаційного зіткнення тоталітарних пострадянських та демократичних цінностей. У цих текстах своя, рідна для багатьох драматургів земля Донеччини чи Луганщини стає об'єктом дослідження як така, яку суспільна думка виокремила в інформаційному полі як Інакшу, Чужу, нашарувала на неї пропагандистські російські сенси, відтак виникає потреба зняти нашарування, дійти до суті цього феномену через мистецьке дослідження (п'єси Лени Лягушонкової «Мать Горького», «ПГТ», «Як у людей»; К. Пенькової «Назву не пам'ятаю», «Готель “Великобританія”»; О. Савченко «Кімната Батіка», А. Пугач «Під Леніним», Я. та Д. Гуменних «Доньці Маші купив велосипед», А. Косодій «Timetraveller's guide to Donbas», «Міністерство освіти та науки України», В. Ченського «Лабрадор», С. Жадана «Хлібне перемир'я», Н. Блок «Крізь шкіру», П. Юрова «День

стійкості», А. Бондаренко «Дім з привидами / Чому. Ми. Втекли. З. Донбасу», І. Білиця «В полоні», «Повія»; Н. Ворожбит «Погані дороги» тощо).

Побутові замальовки з Луганщини на тлі дорослішання і формування дитини та розділення людей на своїх і чужих представляє у своїй трилогії про життя селища міського типу на Луганщині та в інших п'єсах Лена Лягушонкова: «Мать Горького», «ПГТ», «Як у людей» тощо. Засилля російського мас-культу, культурна мімікрія як гіперболізоване копіювання культури колонізатора, суспільно-політичні та соціальні чинники (злидні та виживання в маленьких містечках, важка праця в шахтах, пристосуванство, алкоголізм та жорстокість, відсторонення держави від популяризації будь-чого українського) – таке тло формування героїв п'єс Лени Лягушонкової. У драмі «ПГТ» авторка втілює образ учительки української мови та літератури: вона – єдине українське, що бачать діти, формуючись. І водночас у зображенні цих простих людей (друзів, батьків, однокласників) немає засудження і критичного пафосу: вони – жертви і кати, нещасні й рідні, жорстокі і смішні водночас, якими бувають малі діти з їхніми трансгресивними моральними правилами.

У п'єсі «Мать Горького» представлена родинна сага, оповідь про Діянку та дорослішання її сина на тлі особистих історій і замальовок про СМТ з дуже важливими побутовими деталями в оповіді – вони набувають значення розгалужених метафор завершення колообігу, який оприявнює неминучий фінал: *«Молодогвардійськ – це місто Молодої гвардії і дешевих квартир. W. І безкоштовних квартир. А місто Молодої гвардії – це Краснодар. V. Ми йшли вулицею з тіткою та братом і бачили решітки, як у тюрмі, на вікнах перших поверхів. W. Тітка сказала що це означає. V. Це означає, що квартиру обчистили. W. Ми йшли вулицею Молодогвардійська і бачили – порожні вибиті вікна останніх поверхів. V. Це означає, що люди поїхали з Молодогвардійська, залишивши надію продати квартиру. W. У цих квартирах жили алкоголіки і кішки. V. Алкоголіки їли кішок. W. Всі нижні*

*поверхи були у решітках, а верхні – порожні. V. Закривали шахту, закривали й садок при ній. W. І школу. V. Залишався лише терикон. W. Як величезний насип на могилі. Як голгофа без хреста» (Лягушонкова, 2018).*

Соціум тут особливо тримає, він як фатум в античних п'єсах, коли особистість стикається з якимось ніби нездоланим законом і часом (теж по колу): складно бути не таким, як усі, майже неможливо вирватися з цього майже містичного простору занепаду. Героїня-оповідачка у п'єсах Лєни Лягушонкової (розділена на персонажів W і V) відчуває, що не хоче так жити, можливо, не знає, як, але залучає свій трансгресивний потенціал, аби вийти за межі стереотипів і внутрішніх законів системи – часто це стихійний бунт, неусвідомлений протест, але тільки він долає цей фатум: *«Я навчилася читати. Років у шість. Напевне, це було сильно раніше того, як Женька посадили до СІЗО навпроти китайського ресторану “Дракон”. Але у мене ставалася ломка, якщо я не мала можливості прочитати достатньої кількості літер на день. W. Дюми та інших Ремарків у нас вдома не було. Дістати їх можна було лише за блатом. V. Їх діставали і ставили у стінку. W. Навіщо моїм батькам – сором'язливим людям – витрачатися та діставати книжки, коли в них не було стінки? W. Ми жили у діда поруч з хатою Діянкі. <...> W. Я ховалася у літній кухні, і мені нічого не лишалося, як читати журнал «Огоньок» за редакцією Коротіча. V. І ще – соцреалізм. W. І ще – небагато соцреалізму. V. Мене не цікавила Діянка зі своїм гівном» (Лягушонкова, 2019).*

Ціла низка п'єс української лімінальної драми присвячена дослідженню війни на території Донбасу з 2014 року: Я. та Д. Гуменні «Доньці Маші купив велосипед», А. Косодій «Timetraveller's guide to Donbas», «Міністерство освіти та науки України», В. Ченський «Лабрадор», С. Жадан «Хлібне перемир'я», Н. Блок «Крізь шкіру», П. Юров «День стійкості», А. Бондаренко «Дім з привидами / Чому. Ми. Втекли. З. Донбасу», І. Білиць «В полоні», «Повія», Н. Ворожбит «Погані дороги» тощо. У більшості з них автори намагаються зрозуміти феномен сепаратизму, створюючи образи

людей, які зрадили Україну та стали воювати проти неї. Автори п'єс демонструють образи трьох типів, які зумовлюють таку поведінку: образ байдужого, прагматичного і садиста, який самостверджується, – усе це в контексті невміння критично мислити.

У п'єсі С. Жадана «Хлібне перемир'я» причина сепаратизму – байдужість, інфантилізм, пристосуванство, прагнення нічого не змінювати, коли потрібно приймати рішення. Персонаж драми, місцевий фермер, щиро впевнений, що він не має жодного відношення до цієї війни, натомість не вважає, що те, що він возив допомогу на сепаратистські блокпости, – мало значення чи вплинуло на події. У драмі Н. Ворожбит «Погані дороги» ще один тип сепаратизму – садизм та самоствердження через насилля: персонаж п'єси, який катує полонену журналістку, навчився шукати мотивацію своїх дій у цілій низці взаємозаперечувальних мотивів, втім, вони не такі важливі, як та безмежна свобода влади над іншим, яку він отримав у світі цих нових «законів» як людина зі зброєю.

Одна з найбільш суперечливих п'єс на тему феномену Донбасу і сепаратизму – документальний текст Я. та Д. Гуменних «Доньці Маші купив велосипед», яка була поставлена у «PostPlay театрі» під назвою «Ополченці» (реж. А. Романова). Це монолог людини, яка пішла в так звані донецькі «ополченці». Персонаж п'єси оповідає свою історію, не розмірковуючи над причинами і наслідками. Здається, що все в його житті визначали якісь зовнішні поштовхи, а він лише плыв за течією – звільнили з роботи в Донецьку, нема на що жити, потрібні гроші: *«Я жив 10 років у Донецьку, а в Києві вперше. В Криму взагалі не був. Тупо не було можливості. Тому я не бачу сенсу боротися за Україну. Тупо, за Донецьк. Це чужа війна і вона мене не стосується. Мені просто на День народження дитині треба було купити велосипед. <...> На війну я потрапив за гроші. Дві тисячі на тиждень. Годують, у тебе все є. Родині дають довідку, що ти в ополченні – за квартиру платити не треба. Батькам видають гуманітарну допомогу*

*тільки тому, що ти в ополченні. Я зрозумів: це комерційна акція, але платять не всім»* (Гуменні, 2015).

Це образ маргінала, який у певний момент отримав зброю, а значить, і владу над іншими, відтак вивищує себе досвідом убивства. Хоча він сам жахається того, що сталося на Донбасі, але не має змоги зрозуміти, що це і через сприяння таких, як він – герой навіть навчився переконувати себе, що росіяни тут ні до чого. Персонаж одночасно і жаліється на жорстокість сепаратистських правил і законів, і ніби дорікає Києву, в якому тепер живе, що багато тут розвелось керівників, яким треба коритися, тож «людина зі зброєю» виступає на перший план і ностальгує за можливістю урівняти усіх силою, як там, на окупованому Донбасі: *«Прикладом по їбалу – на! Ще будеш бикувати – на яму. Через тиждень виходить з ями: ой, хлопці, ну вибачте. “Шо, прийшов до тямі? Шо ти людей біля себе не ставиш, високий сильно? Ти все зрозумів? Ну, дивись”! Ось так ось все зараз конкретно. І навіть коли ополченці починають себе так вести: та, я крутий ополченець! Приїжджають хлопці, свої ж ополченці: ти шо, бляха, робиш? У нас тут порядок, а ти... Ти порушуєш дисципліну в органах управління? Зняли форму, забрали все – на яму»* (Гуменні, 2015). Байдужість, відсутність критичного мислення та прагнення вижити призводять до моральної трансгресії – тільки в кінці розмови персонаж робить висновок, втім, це нічого не змінює у його житті. *«А взагалі, дуже дешева війна вийшла – за їжу та цигарки...»* (Гуменні, 2015), – найкращий вирок собі і найстрашніша з причин, через яку вбивав людей.

Автори п'єси та вистави за цим текстом отримали багато докорів у тому, що вони намагаються «зрозуміти і пробачити» таких, як персонаж цієї докудрами, та навіть проявляють тут свою антиукраїнськість: *«Так наші “корисні” молоді драматурги мимоволі брали участь у російській антиукраїнській культурній політиці, стаючи її адептами і промоутерами»* (Бондарева, 2023, с. 203). Втім, варто зауважити, що втілена Я. та Д. Гуменними майже беземоційна оповідь людини про власну моральну



трансгресію якнайкраще демонструє, з яким злом Україна має справу, що керує такими людьми, як вони стали такими. Трансгресивні теми властиві лімінальній драмі – так неофіти намагаються свій власний шлях, а література таким чином виконує одну з важливих функцій, закладених у трансгресії як потенційній спробі вийти за межу «дозволених» тем, – дає голоси «іншостям», тобто увиразнює «контр-сучасність» та демонструє установки сучасності – «граничну увагу до реальності та практику свободи» (М. Фуко).

Показовим у цьому сенсі є персонаж драми І. Білиця «В полоні»: уродженець Донбасу, український воїн, який потрапив у полон і зазнав катувань. Він згадує своє дитинство і друзів, один з яких, безпомічний і переляканий, тепер на боці його катів і страшенно боїться, що герой розкаже про те, що вони знайомі. Втім, після усього болю, що довелося пережити персонажеві, рідна земля Донеччини тримає міцно, відхреститися від неї і забути її він не може, бо відчуває свою особисту відповідальність і за цього друга, і за дівчину, з якою познайомився у полоні, тож хоче змінити життя тут, порятувати цих людей. Він не знає як, але кинути їх – значить зрадити себе: *«Жінка. Вітаємо вдома! Вітаємо з поверненням! Вас звільнено. Хлопець. Мене звільнено? Жінка. Так, ви вже на свободі. Хочете чаю чи сигарету? Куди ви йдете? Хлопець. Ось. (витягає з-за щоки нашивку і віддає). Жінка. Стійте, ви повертаєтеся назад. Туди не можна. Стійте. Хлопець. Я – додому»* (Білиць, 2020, с. 30–31).

Ще однією з тем, до якої часто звертається українська лімінальна драма, є тема **насилля, гарасменту та дискримінації**. Під гарасментом (харасментом) розуміємо «форму дискримінації, яка включає будь-яку небажану або настирливу фізичну та словесну поведінку, що ображає або принижує людину або порушує недоторканність її приватного життя. Іншими словами, харасмент (переслідування) складається з повторюваних і наполегливих дій по відношенню до людини, щоб мучити її, знецінювати і підривати її авторитет в очах інших, засмучувати або провокувати реакцію» (Словник гендерних термінів, 2016). Писати про таку дражливу тему –

означає порушувати межі, виходити з зони дозволеного, щоб оприявнити ті травми, які досі не були озвучені, вивести назвні болючі та приховані проблеми, які через замовчування продовжують своє комфортне існування у суспільстві. Це і проблема сімейного насилля, і знецінення, і приниження дитини та її цінностей, і гарасмент в робочих та навчальних стосунках, і цілий комплекс «тілесних» заборон щодо неприйняття власного тіла і особистісних спрямувань.

Драматурги вдаються до створення образу жінки (П. Положенцева «Бабуня з дідунем займаються сексом», Ю. Гончар «Зла бола», Н. Блок «Оранжевий», «Жінка, сядь» тощо), дитини, учня в школі (Н. Блок «По колу», «Фото топлес», Лена Кудасва «Комаха», Лена Лягушонкова «Чапаєв і Василіса» та ін.), стосунки знецінення студент/абітурієнт і викладач (К. Пенькова «Бути майстром», Л. Тимошенко «Дядя Міша проходить мімо» тощо), маргінала у соціальних зв'язках (Т. Киценко «Пеніта ля трагедія», О. Гриценко «Саньок»), жертви злочинця чи загалом насилля над людиною (І. Носовський «Дружок», «Цвяхи»). Мотив знецінення присутній у драмах і в контексті кризи поколінь та сім'ї, втім у цих текстах насилля спричинене кризою зміни цінностей, а в тестах на тему гарасменту драматурги виводять на перший план проблему прийнятих соціумом правил, соціальної та сімейної ієрархії, властивої структурі в синхронному аспекті, а також загалом феномен психології насильника та жертви.

Драматурги-ліміналі втілюють образ жертви, яка через постійне знецінення стає заручницею образу світу ката і часто приймає його правила життя, не вміючи сепаруватися і відчуваючи постійну провину. Дівчинка з п'єси Лени Кудасвої «Комаха» бачить насилля батька щодо матері і її мозок створює паралельний світ із комахами, якою вона насправду себе відчуває: *«Ти – нікчема, ти – моє гівно! / – Мої діти не мають право на помилку! Вони не можуть бути слабаками! / – Мою любов треба заслужити! Щоб я любив тебе, ти повинна зробити так, щоб я пишавсь тобою! / – Ти не знаєш, що краще для тебе! Ти не здатна приймати правильні рішення! / – Мої діти*

*можуть бути лише геніями! Вони розв'язуватимуть інтеграли ще на горщику! / – Я можу розчавити тебе будь-коли, як клопа! / – Тебе нема, ти вмер, це все у минулому. Відпусти мене, будь ласка... Ще й досі іноді мене тримає у клітці людина, яка померла більше двадцяти років тому. Його вже давно нема, але я подекуди чую його голос у голові. Я сперечаюсь з цим голосом, доводячи, що я гідна. Гідна любові, гідна поваги, просто гідна...»* (Кудаєва, 2021).

У монодрамі П. Положенцевої «Бабуня з дідуном займаються сексом» персонаж оповідає власну історію: авторка представляє образ жертви, яка не усвідомлює, що живе в аб'юзивних стосунках, адже і її матір та бабуся змушують героїню сприймати таку ситуацію як нормальну: *«Ми домовилися, що він мені буде підказувати на вушко, якщо я почну щось робити не так. “Не посміхайся, занадто помітно, що у тебе немає шісток”, – шепоче він мені. “Ти занадто голосно розмовляєш». «Те, що ти говориш – взагалі не смішно. Припини. Мені соромно за тебе”, “Я б на твоєму місці так не одягався. Тепер всі бачать, які в тебе жирні стегна”»;* *«Я, як найгірший оповідач, вже простойлеріла всю кульмінацію. Чоловік не був у захваті від ідеї мати дитину. Сказав, що я повинна спочатку навчитися бути матір'ю. Адже все життя перед очима бачила не зовсім вдалий приклад – свою. А вона, якби не фонтан, інакше, чому її дочка так відстійно готує борщ?»* (Положенцева, 2021). У творі дві паралельних сюжетних історії – Лесі та Варі, вони обидві навчилися фіксувати свою ідентичність через погодження Іншого, самих по собі і самих для себе їх просто нема, тож Леся після усього пережитого найбільше радіє тому, що вона заміжня, хоча додає-таки слово «все ще».

Важливо, як П. Положенцева вибудовує дзеркальні сюжетні лінії – стосунків чоловік/жінка, відображених в суспільно-політичній складовій. Насилля, приниження, знецінення, об'єктивація жінки, сімейні стереотипи, травми батьків, антимайдан – усе складає один загальний образ гарасменту щодо жінки і країни. Леся, яка на початку п'єси розповідає, як збирала

теплий одяг на Майдан, потім, хоч і не з великим задоволенням, каже про те, що чоловік був антимайданівцем, втім, вона стишує це внутрішнє обурення, як і власну гідність. Назва п'єси не випадкова: міцність стереотипів, які знецінюють жінку, зацементовано в цінностях життя дідуся й бабусі, – це вони живуть у сьогоднішній онуці і визначають її поведінку.

Ще одна важлива трансгресивна проблема, яку порушила К. Пенькова твором «Бути майстром», – гарасмент у стосунках викладач/студентка. Оприлюднення цього тексту викликало цілу хвилю громадського обговорення проблеми сексуальних домагань викладачів до студенток театральних вишів і не тільки, а згодом привело до відповідних звільнень таких викладачів. Текст К. Пенькової автобіографічний, він став подією, яка дозволила оприятити за давню проблему і мотивувала багатьох жертв таких стосунків розказати свою історію. Героїня п'єси, Дівчинка, жертва, відчуває власну провину в тому, що насилля сталося. Оповідачка крізь призму років намагається зрозуміти, як таке стало можливим: *«І мені було гидко, гидко від себе. Останньою і найжахливішою, найгидкішою для мене була думка, що я – Акула. Що я використовувала майстра, аби потрапити до нього на курс, а далі через нього в театр. Я не пішла до нього на курс. Я не пішла в театр, хоча мене кликав туди інший актор. Я не пішла і до іншого театру, куди кликав мене інший викладач. Вся професія здавалась гливкою, кожна куліса – липкою. Багато років я шукала собі виправдання – чому? Чому? Чому я це зробила? А правильна відповідь так тупо звучить, що сказати і зараз соромно: Мені незручно було відмовити»* (Пенькова, 2019). Авторка демонструє долання суспільних табу, оприятнює проблему, про яку знали в суспільстві і яку замовчували, відвертістю та естетикою тілесного низу втілює логіку «публічного крику», аби підірвати фальшиві неписані правила структури «стабільності».

Українській лімінальній драмі властиве висвітлення теми ЛГБТ у сучасному українському суспільстві, коли проблема гомофобії лишається актуальною: О. Барліг «Звірі подивляться замість тебе. Збірка квір-п'єс»,

«Уроборос у Східному експресі», І. Білиць «Гей парад», В. Гавура, «Мавпи з апельсинами» тощо. Ця тематика стала провідною у творчості О. Барліга та В. Гавури, які демонструють різноманітність мотивів і образів, творчо осмислюючи в контексті квір-проблематики. Часто автори обирають мотив самоусвідомлення персонажем себе як гея, відтак проблеми у сім'ї та суспільстві, яке сприймає це як збочення, натомість не помічає власного щоденного існування у стосунках насилля і приниження, яке збоченням не вважає («Мама завжди захистить» В. Гавури та ін.). Текст «Мавпи з апельсинами» натомість розкриває проблему пошуків себе, вірності та зради в гомосексуальних стосунках на тлі соціальних і політичних подій: втім, для читача ця історія, попри фантастичну складову в сюжеті, стає просто історією людських почуттів звичайних людей, яких суспільство саме такими і має сприймати.

І. Білиць у трагікомедії «Гей парад» втілює образ консервативної системи, яка має можливість усвідомити іншість: за сюжетом твору сім'я з «традиційними цінностями», аби не платити комунальні платежі, погоджується на програму толерантності – жити певний час із геєм. Вистава за цим текстом була поставлена у «Дикому театрі» в Києві 2018 року. Проблему гомофобії реалізував у монодрамі «Убити підара» Є. Марковський: це гротескова картина ненависті, яка морально знищує людину-гомофоба. У цьому тексті проблематика втілюється через контраст так званих традиційних цінностей і страху перед Іншим (для персонажа це стає хворобливою манією, коли він усіх навколо підозрює в «нетрадиційній орієнтації»). Тексти О. Михайлова «Листи з льоду та піску» («Червоне серце»), О. Гладушевського «Море шумить» розкривають тему стосунків у текстах про війну: прийняття військовими представників ЛГБТ – ще одна проблема, яка буде актуальною в художньому осмисленні в сучасній літературі. Так, п'єса С. Кулибишева «Величне століття. Веселе» показує військового, який загинув, став для односельців героєм, втім, для його брата постає питання, чи сприймали би його так інші, якби знали, що військовий –

представник ЛГБТ, тож брат вирішує сказати всім, що він сам гей: намагається перенести на себе біль брата, з яким перед війною припинив спілкуватися через власні упередження та не встиг попросити у нього прощення.

У текстах сучасних українських драматургів втілено мотив тілесної трансгресії: авторів цікавить тіло суб'єкта в лімінальному стані, яке перебуває в стані розпаду, руйнування, у випробуваннях-ініціаціях, відтак у пошуках та самоусвідомленні власної чуттєвої тілесності. Тіло у таких текстах стає розгалуженою метафорою суспільної ідеї руйнування та відновлення: Н. Блок «Оранжерея», «По колу», «Кривий Ріг, Олімп і я», «Крізь шкіру», «Фото топлес», В. Снігурченка «Трюча», «Північне сяйво», Ю. Гончар «Зла бола», О. Мацюпа «Час пілатесу» та ін.

Осмилення різних проявів ритуалу переходу (у політичному, історичному, культурному та соціальному чинниках) неможливе без залучення теми **дорослішання людини** та створення образу підлітка чи молодої людини на початку самостійного шляху, на роздоріжжі життєвого вибору. Так чи інакше мотив дорослішання присутній у багатьох драматичних творах іншої тематики, але виокремлення низки творів в окрему тематичну групу зумовлює, по-перше, образ головного героя цих творів – підлітка, молодої людини, формування якої автор показує в сюжеті твору, по-друге, інтерес автора до психологічного аспекту дорослішання, коли соціальний чинник відступає на другий план.

Так, текст Лени Лягушонкової «Чапаєв і Василіса», події якого відбуваються на Луганщині, так само, як і інші тексти драматургині, має особливе соціальне тло «селища міського типу». Втім, на перший план виходить таке властиве для підліткового віку прагнення самоствердження, бунту проти правил, сепарація в пошуку самоідентифікації, яка неможлива без дивних дитячих витівок: дівчинка Василіса записує відео про своє життя, її звинувачують у тому, що вона «танцювала на могилах», друзі, однокласники і вчителька агресивно реагують на цей дитячий наївний бунт

та різко засуджують її поведінку, доводячи висновки щодо мотивів вчинку до абсурду. Дитина лишається самотньою, хіба що тут може з'явитися вигаданий друг-співрозмовник Чапаєв (втілення усіх героїчних постатей, які так вивищують дорослі люди навколо і життя яких не менш вигадане, ніж це собі дозволяє Василіса). Щасливий фінал для героїні можливий лише тому, що знайшлася нова подія, яка привернула до себе увагу людей, і про вчинок Василіси усі забули.

Проблеми стосунків між підлітками в колективі та порозуміння батьків і дітей виступають на перший план у «сюжетах дорослішання»: О. Савченко «Коли ми курили космос», Н. Захоженко «Фенікс», Н. Блок «Фото топлес», «По колу», «Заради тебе», Лена Лягушонкова «Чапаєв і Василіса», Л. Тимошенко «Якось в Морському», М. Бортнік-Гулевата «Втеча з майбутнього», «Свято онлайн», О. Гапєєва «Па-па», О. Михайлов «Все, що тебе зачіпає», «Русанівські відьми», О. Савченко «Кімната Батіка», М. Смілянець «16+», І. Феофанова «Між нами війна», О. Грушанська-Власова «Покажи своє серце, пташко», Л. Тимошенко «Дядя Міша проходить мімо», Г. Устінова «Саня», О. Кудасєва «Щоденник відмінниці» та ін. У текстах Н. Захоженко «Сім перших робіт Аліни» й О. Савченко «Коли ми курили космос» авторки вибудовують історію дорослішання та пошуків головних героїнь – дівчат, закріплюючи їхні історії етапом, коли вони самі народжують дітей і відлік ніби починається спочатку: *«Повз Ксалу та Доньку проходить троє підлітків – вони вдягнені точно так, як були вдягнені Ксала, Нала та Кім у 90-ті. Підлітки безтурботно сміються. Вітер розвіває їхні патли. Ксала дивиться на підлітків, зупиняється. Донька. Ма, чого ти стала? Ксала. Та – так. Просто подумала, що життя йде по колу, як і мода на речі – все повторюється. По колу, все по одному й тому самому колу. Тільки ти в нього вже не вписуєшся...»* (Савченко, 2020).

**Тема війни** з'являється в лімінальній українській драмі з 2014 року (від початку АТО) та представляє образи військового, атовця як лімінара, полоненого як лімінара, а також образ дружини військового. Статус учасника

бойових дій у країні без оголошеної війни спричинив і його лімінальний стан – військового, який воює в країні, де офіційно нема війни, а лише антитерористична операція. І якщо в перші роки після окупації Криму і Донбасу суспільна думка готова була бачити у цих людях героїв, то згодом ситуація змінилася – в суспільстві почав формуватися стан загальної втоми від війни, маргіналізуватися образ військового, зокрема і через ЗМІ. Лімінальна українська драма оприявнює проблему адаптації військових з їхніми травмами і ПТСРом у суспільстві; творчо осмислює ситуації військовий/дружина, військовий/дитина, військовий/суспільство, виводячи на перший план внутрішній світ людини між миром і війною, застрягання в цьому лімінальному стані; неможливість повернутися в мирне життя та ігнорування державою проблем атовців. Це потребувало від драматургів трансгресії тематичної та формальної, щоби оприявнити травму через естетику «публічного крику», спонукати суспільство не замовчувати незручні питання, а вирішувати їх. У цій царині було здійснено велику кількість документальних проєктів («Театр Переселенця», «Театр сучасного діалогу», «PostPlay» театр та багато інших у різних містах України), тож документальні тексти тут посіли провідне місце. Так, наприклад, А. Май і Е. Рзаєв зробили вербатім-виставу за монологом військового психолога О. Карачинського «АТО: інтерв'ю військового психолога»; «Театр Переселенця» втілює документальні проєкти «Полон», «Товар»; «PostPlay» театр виставу «Дівочки-дівочки» тощо.

Проблему адаптації військових у мирному житті та нерозуміння їх близькими людьми розкрито у п'єсах Н. Ігнат'євої «Звір», О. Гапєєвої «Говори мені тільки хороші речі», «Три дні»; трагедію полону втілено в текстах П. Армяновськи «Спецоперація», І. Білиця «В полоні», П. Юрова «E.M.D.R», Н. Ворожбит «Погані дороги»; про втрати та важливі доленосні зустрічі на війні у п'єсах М. Смілянець «Молитва за Елвіса» та Д. Тернового «Палата № 7»; про життя підлітка під обстрілами у П. Пушкіної в «Щоденнику» тощо. Так, І. Гарець у п'єсі «Ешелон № 0» моделює



лімінальний межовий простір між життям і смертю, коли в одному вагоні зустрічається учасники різних воєн, зокрема і нинішньої.

О. Гапєєва у драмі «Говори мені тільки хороші речі» розказує про трагедію нерозуміння між військовим і дружиною, які стають заручниками ситуації і власного вибору: авторка увиразнює складність і неоднозначність відносин, коли кожна зі сторін жертва і кат одночасно. Персонаж Ігор – військовий, його дружина Аліна займається творчими проєктами, після одруження і народження дитини вона змушена жити з російськомовною свекрухою, яка ностальгує за радянськими часами і психологічно тисне на невістку. О. Гапєєва виходить за межі банальної сюжетної арки «вірна дружина віддано чекає героя з війни», показуючи, наскільки складними і неоднозначними є такі ситуації в реальності. Аліна загнана у глухий кут побутовими проблемами та безгрошів'ям, відмовою від власної професійної реалізації, принижена безкінечними доріканнями свекрухи, клопотами з дитиною, у телефонних розмовах із чоловіком, який в АТО, чує від нього завжди: *«Говори мені тільки хороші речі. Негатив забирає енергію. / – Ясно. Ну... ну, я тебе люблю. /– Ясно. Давай, до завтра. – З Богом там. / Давай, з Богом»* (Гапєєва, 2019).

З початком повномасштабного вторгнення драматурги активно включилися у художній процес фіксації подій, що стрімко змінювалися, і стану людини на війні (цивільного і військового): Д. Меркулова «Зателефонуй мені на війну», А. Бондаренко «Місто Марії: Щоденники облоги», «Людина-білка», «Синдром уцілілого», Н. Блок «Наші діти», «Місто М., або Мелітопольська Черешня», Лена Лягушонкова «Тополь М летить на кішку Брошку», А. Бондаренко «Атомна русалка», «Пісня для сирени», І. Бєсчєтнова «Кінь білий», О. Гапєєва «В землі», О. Гриценко «Морячок», Н. Захоженко «24 години 24 лютого», «Я норм», «Я, війна і пластикова граната», Л. Тимошенко «Моя Тара», «Моя мама – чайник», Т. Киценко «Тут живуть люди», О. Мацюпа «Цвітіння», «Уламки і пазли», «Modus Imperativus», О. Михайлов «Листи з льоду та піску», В. Пузік «Тролейбус

№ 9», О. Савченко «По большому», Д. Терновий «Напередодні, або Все буде добре», О. Гриценко «Обіцяний БТР», І. Білиць «Руський воєнний», об'єднання «Піратська Бухта» «Консерва», А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі», В. Сурай «Під зеленим куполом з жовтими вогнями та іскрами», «Я, дім та інші речі», І. Бесчетнова «Життя перемагає смерть», С. Шинкарук «Любов, війна» тощо.

Проблеми **біженців** порушено в текстах Н. Ворожбит «Зелені коридори», О. Савченко «Ніч накриє ранок», П. Пушкіної «Дорога 2222» В. Карабана «Навіть не уявляю як ти», «How are you?», І. Гарець «Садити яблуні», «Не про Єнота», О. Савченко «Мое пекло», А. Сумарокова «Втрата», І. Феофанової «Чужесранка», П. Положенцевої «Заощаджуйте світло» тощо. Про **життя в окупації** писали О. Гриценко («Молочайник»), В. Рафеєнко («Мобільні хвили буття»), Н. Захоженко («Я норм»), І. Носовський («Стікери»), М. Смілянець («Борщ. Рецепт виживання моєї прабабці») та ін. Драматурги створюють п'єси для дитячих театрів, аби допомогти дітям упоратися з проблемами війни. Зокрема з'явилася ціла низка п'єс «котячої тематики»: М. Смілянець та Л. Тимошенко «Коти-біженці», К. Багаєва «Нас (не) кинули», Юліта Ран «Два скетчі про війну» («Котики-волонтери»). Драматурги усвідомлюють потребу в художньому діалозі з дітьми на теми війни, втрат, насилля, загрози життю, яких так довго уникала наша література для дітей, тож ця потреба вимагає також виходу за межі усталених норм і пошуку адекватної художньої форми.

На лімінальному етапі важливими є особистісні пошуки людиною особистісних цінностей та ідеалів, які дадуть змогу подолати екзистенційну самотність та занедбаність, пройти ініціацію для колективної інтеграції. Тому драматургів-ліміналів цікавить **тема пошуку цінностей, самореалізації в суспільстві**, а також художнє осмислення проблеми **заробітчанства** як одного з проявів лімінального статусу українця на нинішньому етапі історії. Автори втілюють образ людини з периферії як лімінара, образи людини в пошуках кохання на тлі подій в Україні, образ заробітчанина як лімінара

(п'єса К. Пенькової «Свинина»). У цих творах тлом є переважно події на Донбасі чи в Криму, АТО, Майдан, економічне та політичне тло. Втім, персонажі намагаються втекти у сферу особистого, шукають порятунку в сімейному затишку, коханні, власному професійному зростанні, у пошуку свого місця: Л. Тимошенко «Поминки», О. Гриценко «Дон Жуан з Жашкова», Н. Блок «Кривий Ріг, Олімп і я», А. Бондаренко «Лисиця темна як світла ніч», О. Анненко «Вірогідності», Н. Захоженко «Копи проти равликів», В. Ченський «Мініп'єси», М. Смілянець «Собача будка», І. Гарець «Тунелекопальна машина», О. Доричевський «Подорож Амундсена», О. Шевченко «Зіскочити з петель», О. Савченко «Скопці бажають познайомитися», А. Бондаренко «Мудак», «Інтерв'ю з другом», О. Мацюпа «Двійники», І. Білиць «Як вкрати коня» та ін. Часто це образи диваків, «інакших», тих, яких суспільство означило маргіналами чи невдахами. Авторів цікавить психологічний «ритуал переходу» персонажа, сюжет якого побудований за три- або двохчастинною структурою: сепарація (або «виправа», за Дж. Кепбеллом), лімінальний етап (ініціація) та інкорпорація (повернення) або неможливість інкорпорації (криза персонажа або нездатність здійснити особистісну ініціацію).

Одна з важливих тем лімінальної української драми, яка з'явилася в останні роки, – це **тема віри і релігії** із проблемою **моральної трансгресії носіїв віри**. Це втілено в образах аферистів, які прикидаються релігійними наставниками, і в образах людей, які піддаються впливам: Є. Марковський «Качконіс», М. Курочкін «Лавра», В. Маковій «Чорна коза», «Христос», «Покровський» тощо. Особливі експерименти з формою п'єс властиві новому етапу творчості В. Маковій, що зосередилася на внутрішній проблематиці церков, монастирів, представників церкви та втілює це через сюрреалістичне автоматичне письмо в художньому тексті.

2023 рік у сучасній українській драмі демонструє завершення ритуалу переходу в розвитку сучасної української драми та увиразнює етап інкорпорації. Основні теми і проблеми, які цікавлять драматургів на цьому

етапі – проблема цінностей людини на війні, проблема виживання, роль мистецтва у стані війни, дитина і війна; проблема нового досвіду людини на війні, відмінного від досвіду художньої літератури про війну, увиразнення проблеми Свій/Чужий в контексті війни, фіксація змін свідомості Я/Інший.

## **2.2 Між документальним та постдокументальним: вектори пошуків сучасної драми**

Якщо розглядати художній твір як лімінальний феномен – перехідну фазу поміж реальністю і уявою, то для реципієнта реальність набуває особливих ознак стабільної структури, від якої треба сепаруватися, відновити на лімінальному етапі сприйняття втрачену сакральність, аби, пройшовши ритуал переходу, повернутися до реальності з відновленим сакральним. У контексті авторської свідомості ритуал переходу «реальність – уява – творення» також відбувається через сепарацію від реальності з пошуком сакрального на лімінальному етапі, відтак реалізації його форм у процесі творення. Реальна дійсність і внутрішня психологічна реальність стають для свідомості автора і читача стабільною системою, ознаки якої повинні бути частково відображені в лімінальній фазі мистецькими феноменами. Пошуком сакрального можна вважати процес, коли автор виявляє установки сучасності, концентруючись на актуальному, шукає форму для втілення актуальних сенсів та ідей, відкидає установки контр-сучасності та відповідні форми. Шукати нову форму для ідей, які перестали діяти, актуалізувати архетипи та національні міфи, які перетворилися на кіч у стабільній системі та викликають лише властиві кічу прості базові емоції (нічого не змінюють у сприйнятті реципієнта та не актуалізують інтелектуально-чуттєву реакцію) – про таке відновлення сакрального йдеться в контексті формування авторського образу світу в мистецькому ритуалі переходу в сучасній літературі загалом і в драматургії зокрема.

«Постдокументальне» через закладений у нього елемент дії, творчий акт осмислення суб'єкта через документальне, стає важливою ознакою

сучасного ритуалу переходу та синтезує такі функції жанрової матриці ритуалу переходу: втілює суспільну проблематику як мотив для сепарації в контексті відношень реальність/уява, трансгресивну тематику як основу для лімінальної фази, лімінальний часопростір як сакральне поле ритуалу переходу, деконструює міфологічні, архетипні образи як спосіб подолання впливу структури, освоює нову сакральність тілесного для втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі.

Художній твір як лімінальний феномен може містити більшу чи меншу частку ознак попередньої структури – реальності. Чим більше він наближений до реального, тим більше він підпадає під означення «документального», чим ближчий до авторської уяви – тим більше він може бути позначений як фікційний. Література нефікційна (non-fiction) сама є лімінальним явищем поміж документальним і художнім. Для мистецтва, яке маркує себе як документальне, визначальним є робота з «документом» – документальними текстами, джерелами, свідченнями тощо: «Документом є будь-яка зафіксована реальність, починаючи від аудіо- та відео- записів і завершуючи скріншотами переписок, фото в інстаграмі та стрічками кардіограм» (Гуменний, 2020, Травень 28).

Документ важливий своєю умовною правдивістю, він на довгий період розвитку мистецтва став показником правди життя, беззаперечної істинності факту, особливо в ті часи для суспільства, коли виникала втома від вишуканої вигадки, яка несе з собою можливість маніпулювання чи пропаганди. Однак на межі ХХ–ХХІ ст. дослідники все більше почали говорити про удавану щирість документа, про його не менш активну можливість бути частиною маніпулювання та навіювання, що не так помітно під прикриттям «правди факту». Крім того, важливими є принципи відбору документів, можливість особистого втручання інтерв'юєрів у записи свідчень очевидців, позиція упорядників та видавців, які публікують документи, тож можуть вносити зміни або впливати на форму та зміст документа (про що, приміром, розповідає Галя Аккерман у книзі «Пройти крізь Чорнобиль»,

аналізуючи переробку С. Алексієвич текстів інтерв'ю з постраждалими від аварії в Чорнобилі). Дослідники документального кіно також ставлять питання про те, наскільки природною і правдивою є людина, яку знімають на камеру в документальному кіно і скільки в цьому насправді від реального життя. Тож поступово науковці увиразнюють проблему «недовіри до документа», тобто відсутності специфічної установки сучасності віддзеркалювати реальність, її умовне «сакральне», яке є для документального визначальним.

Отже, те, що важливе в документальному, тобто наближеність до реальності, і те, за що воно цінне реципієнтові (правда і щирість), може нівелюватися – віддалити документ від реальності та наближати до уяви. Ця обставина викликає питання про відновлення правдивості документа, представленого як значимий для мистецтва феномен, та зумовлює пошуки митцями способів наближення його до реальності. Одним із таких способів є перехід від форм і змісту документального до постдокументального: «(пост)документальне – це те, що вивчає не документ, а себе через цей документ» (Гуменний, 2020, Травень 28), коли документ переживається як естетичний досвід. Для драматичного тексту це може бути зреалізовано в залученні автобіографічного матеріалу в контексті стану «тут і тепер», властивого драмі, у метажанрах щоденника, нотатника, листа тощо та через втілення «чернеткової естетики». Наближення до справжньої, нефікційної реальності відбувається, коли драматург фіксує момент творення, власний тимчасовий стан, який він хоче запам'ятати та зберегти, максимально наближає свідомість персонажа до власної свідомості, створює текст, який своєю умовно недосконалою формою зберігає унікальність моменту. «Чернеткова естетика» є сучасною стратегією «нон-фініто» як типу художнього мислення та демонструє умовну недосконалість, незавершеність тексту, відкриту форму, що фіксує мінливість, унікальність, розгубленість стану суб'єкта свідомості та реалізує перформативну природу драматичного тексту.

Розглянемо особливості бачення дослідниками документальної (нефікційної) літератури, дефініції та класифікацію, а також сутність документального театру, який впливав і впливає на розвиток літератури загалом і драматургії зокрема. Дискусії з приводу того, які документальні тексти можна вважати літературою, давно точаться поміж літературознавцями, які для розрізнення виокремили поняття фікційна та нефікційна література (non-fiction). У зарубіжному науковому дискурсі (Великобританія, США, Канада, Італія, Німеччина тощо) вчені залучають назву «non-fiction» для літератури, яку в пострадянських країнах прийнято називати «документальною», тож в українському літературознавстві ці терміни вживаються почасти як синонімічні.

У дефініціях та формулюваннях присутні межові маркери, які фіксують наближення свідомості автора та читача у бік реальності чи вигадки, зумовленої уявою: «Література non-fiction – це різновид літератури, яка перебуває на межі художності і документальності. Основними жанрами non-fiction є щоденник, автобіографія, біографія, мемуари, сповідь, листи тощо. З одного боку, література non-fiction претендує на визнання в її текстах суб'єктивної правди автора про нього самого; з другого ж, лише читач може або, демонструючи цілковиту довіру авторові, назвати цей текст документальним, або ж визнати наявність у творі поетичності й естетичності та перекинути чашу ваг у бік художності» (Варикаша, 2010, с. 37). Розмірковуючи над терміном «література факту», Н. Колошук зауважує: «При побіжному ознайомленні може видатися, що від власне літератури/белетристики її відрізняє лише одне: nonfiction не є художнім твором – естетичним феноменом, а просто свідченням очевидця чи зафіксованим словесним документом. Насправді ж від найдавніших часів до сьогодні склалася настільки багата традиція літератури факту саме як естетичної царини, настільки розгалужена система її жанрів і жанрових різновидів, що точні критерії її визначення стали проблемними» (Колошук, 2006, с. 83).

М. Варикаша, узагальнюючи дослідження науковців у царині наближення до фікційного/нефікційного, пропонує поділяти її «на фіктивну, художню (fiction), і не-фіктивну, художньо-документальну (non-fiction). У фіктивній домінує вимисел, проте, щоб уникнути плутанини між цими двома видами літератури, окремими підвидами літератури фіктивної доцільно було б розрізнити власне фіктивну (absolute fiction), частково автобіографічну (partly autobiographic fiction) – художні твори, в основу яких покладено вигадку, проте у фабулу вплетені конкретні події або особи з життя автора, та історичну (historical fiction), де дія відбувається на фоні реальних історичних подій, але позбавлена автобіографічності» (Варикаша, 2010, с. 31).

У певні періоди розвитку суспільства в мистецтві виникає особливий інтерес до «документального», зумовлений цілою низкою причин, серед яких глобальні потрясіння, війни, революції, що змінюють ракурс погляду на художнє осмислення таких подій, ставлять його під сумнів. Дослідники визначали кілька сплесків інтересу до документального: початок ХХ ст., межі ХХ–ХХІ ст. У контексті початку великої війни на європейському континенті можемо стверджувати, що спостерігаємо повернення уваги до літератури нефікційної (non-fiction), яке до того починало згасати.

На початку ХХ ст. документ став важливою складовою нового явища – документального театру, який набув особливої популярності в СРСР та Німеччині. Якщо вважати документальним театром презентований на сцені текст, не написаний драматургом і початково не призначений для сцени, то він бере свій початок із 1925 р., коли Ервін Піскатор ставить документальну виставу «Незважаючи ні на що» про революційні зміни в історії людства від Спартака до російської революції (із двома тисячами учасників) – представлення уривків з газет, лозунгів, фотографій і фільмів та ін. Ще тоді стало зрозуміло, що об'єктивна за своєю природою документалістика тяжіє до суб'єктивного, часто заміняючи узагальнення особистим досвідом, та може бути використана як інструмент пропаганди. Розвиток документального театру Німеччини певним чином вплинув на естетику



епічного театру і творчість самого його теоретика Б. Брехта. У СРСР документальний театр поступово трансформувався в агітаційний театр і став частиною пропагандистської системи, хоча перші експерименти, зокрема у театрі «Синя блуза», оприявнювали прагнення оновити театральну систему. Естетика радянського агітпропу та поетика творів «соціалістичного реалізму» теж частково сформовані потребою наближення до реальної дійсності, – звісно, удаваним наближенням.

Мемуари, щоденники, спогади, листи, ділові документи часто є основою для епічних фікційних жанрів у написанні художніх біографій, історичних творів, для художньої публіцистики тощо. Листи, мемуари, автобіографії та щоденники можуть мати ознаки фікційного і бути цінними в контексті знайомства з епохою чи значною історичною або літературною постаттю: вони фіксують сучасність для майбутнього і зазвичай мають інтерес для людей набагато пізніше того часу, коли вони були написані. В усіх цих нефікційних жанрах закладена «цінність збереження минулого» – такі тексти часто важливі саме в контексті історичних та культурних відкриттів або як основа для власне фікційного твору, написаного на документальній основі. Публіцистика стоїть окремо від нефікційної літератури, і лише вона спрямована на сучасність та найбільш виражає установки сучасності.

Драматургія, на відміну від інших родів і видів літератури, розвивалася поміж літературою фікційною (нефікційною) і документальним театром, мала більшу можливість бути представленою на сцені. Лише в документальному театрі через особливість драматургії бути втіленою «тут і тепер» документ може зреалізувати установки сучасності на те, аби вловити актуальну проблему, яка потребує швидкої суспільної реакції та втілити її на сцені. Театрально-драматургічна царина може зберігати тісний зв'язок із сучасністю, приміром, як у театральних читаннях листів Олега Сенцова з російської в'язниці, аби мобілізувати суспільну реакцію, чи представлення на сцені монологів українських біженців.

Так, один з найбільш популярних у світі документальних театрів «Rimini Protokoll» поставив собі за мету «відтворювати реальність найшвидшим шляхом», тому часто документальні свідчення різного характеру можуть формуватися напряму перед глядачами, як, наприклад, у театральному проєкті «Німеччина – 2», коли учасники вистави відтворювали для глядачів засідання Бундестагу в реальному часі. У представленнях на сцені документальних матеріалів естетичну художню функцію виконує режисурa – при постановці режисер додає естетичне тло, об'єднує та компанує документальні джерела так, щоб вибудовувати певну композицію, увиразнювати власний задум грою акторів, музикою тощо. У документальному театрі дуже часто втілений на сцені документ важливий саме своєю швидкою реакцією на подію, сама вистава стає соціальною подією, способом вплинути на проблему якомога швидше, відтак і актуальність може втрачати так само швидко (як згадувані читання листів О. Сенцова після його обміну). Актуальність у документальному театрі часто стає важливою складовою естетичної та художньої цінності вистави.

Взаємні впливи театру на літературу і навпаки, які по-різному було зреалізовано протягом розвитку драматургічного мистецтва, не могли не позначитися на особливостях поетики драматичних творів. І документальний театр визначає зміни і трансформації, які відбуваються з драматичним текстом тепер, зокрема і тому, що більшість українських драматургів-ліміналів пройшли школу документального театру, перформенсів, соціальних документальних проєктів.

Українська режисерка, драматургиня та дослідниця театру О. Апчел вважає, що «сучасний документальний театр – це театральні-експериментальні спроби, основані 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. 57–58).

О. Апчел також визначила основні ознаки, за якими можна характеризувати документальний театр у сучасній Україні: «Головна мета – пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем; головна відмінність – створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики соціально-субкультурних груп; спрямованість – соціальність і прояв політично-суспільних тем; новаторство – відкриття для театру тем, що раніше не розглядалися; зв'язок з драматургією – використання текстів сучасної “Нової драми” як головного джерела створення документальної вистави; матеріал – усі зафіксовані документи існування тієї чи іншої події або дійства: листи, аудіозаписи, документи, інтерв'ю, історичні хроніки тощо; тип героя – не схожі на основну масу населення персонажі, поєднані між собою соціальним станом, хворобою, способом існування, особливостями поведінки та ін.; особливості акторського виконання – органічність поведінки, розуміння героя і його реальності, вміння існувати на сцені в трьох суттєво-дієвих станах: Людина-роль, Людина-автор, Людина-актор; особливості методологічного підходу до створення документальної вистави – розвиток специфічного методу створення автентичного тексту за технологією вербатім. (Апчел, 2011). «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. Найважливішим стає, у якому місці та в який час відбувається дія та хто на неї дивиться» (Гуменний, 2020, Травень 28), – зазначав Д. Гуменний.

Саме від 2013 року в українському драматургічному просторі провідні позиції виборів документальний театр, попри те, що пік його активності, приміром, у західноєвропейській культурі минув, втім, із 2022 року, з початком повномасштабного вторгнення Росії, зазнав чергового піднесення, щоправда, трохи в іншій – постдокументальній формі. З одного боку, потрясіння, пов'язані з Майданом і війною, з іншого, почасти ігнорування

«академічним» театральним середовищем художньої рефлексії цих потрясінь – усе це зумовило активізацію документального театру в Україні. Лишається актуальною потреба не тільки вивчити це новітнє соціокультурне явище, але й дослідити, як під впливом естетики документального театру змінюється художній текст драми загалом.

Як зазначалося, в Україні з 2013 р. було зреалізовано документальні проекти «Театру Переселенця» (засновники – Н. Ворожбит, О. Карачинський, Г. Жено) «Class Act: Схід-Захід», «Полон», «Товар», «АТО: інтерв'ю військового психолога» А. Мая та ін.; «PostPlayТеатру» (Г. Джикаєва, А. Романов, Д. і Я. Гуменні) – «Ополченці», «Чорний сніг», «Дівочки-дівочки» та ін.; проекти О. Брама «Осінь на Плутоні», «Диплом», «Позивний Рама», «R+J»; проекти Д. Левицького; «Театру сучасного діалогу» (І. Гарець, Р. Саркісян): «ZLATOMISTO» тощо. Приміром, проект Сашка Брама «Диплом» – критична документальна вистава про сучасну систему освіти, створена на базі понад 300 інтерв'ю з учасниками освітнього процесу; «R+J» – рефлексія молодого покоління сходу та заходу України на сучасну політичну ситуацію, зроблена у форматі концерту альтернативної музики. «Осінь на Плутоні» – вистава, створена на основі тривалого включеного спостереження та комунікації з мешканцями Львівського геріатричного пансіонату, порушує проблему самотності і старості. «Позивний Рама» – вистава на тему посттравматичного синдрому, створена на основі життєвих історій людей, що пережили досвід війни. Монодрама Д. та Я. Гуменних «Доньці Маші купив велосипед» – це реальний монолог “ополченця”, якого автори зустріли в Києві.

Н. Ворожбит, яка активно працювала в багатьох документальних проектах, розповідала в інтерв'ю, що під час навчання в Літінституті слухала спогади радянського драматурга В. Розова про страшні епізоди війни, натомість зрозуміла, що в його п'єсах усього цього не відчувала, була вражена неймовірним розривом між правдою і мистецтвом, яке прагне цю правду втілити: «У радянській драматургії, наскільки я пам'ятаю, не було

місця хворобливості, фізичній неповноцінності, проявленню сексуальності. Так, були інваліди війни, але це були герої в героїчному сенсі слова. Вони мужньо несли свій хрест» (Михед та Ворожбит, 2021). Відчуття цього розриву зумовило активний документальний рух в українській драматургії щодо відкриття живого голосу Іншого, оприявлення тілесності і недосконалості, котрі є проявами живого життя, увиразнення думок пригноблених та маргіналів, які виявляють актуальні проблеми сучасності.

Д. Гуменний так розповідав, зокрема, про мету і особливості документального проєкту «Моя Миколаївка»: «Розуміючи, що “лікування людської душі” є головною красою у сучасному мистецтві, ми розробили власну театральну мову, що втілилась у виставі “Моя Миколаївка”, яку ми створили разом з Наталкою Ворожбит та групою школярів. Особисті предмети героїв стали “медіумами”, за допомогою яких вони розповідали історії про дорослішання під час війни. Школярі трималися за ці предмети, а предмети підтримували їх, діяли як “рука кращого друга”. Ми розробили сценічний простір, який став захищеним простором (“safe space”), в якому школярі відчували себе у безпеці, коли ділилися особистими історіями» (Гуменний 2020, Травень 28).

У мистецькому просторі творча дистанція між драматургом, режисером (і актором) зменшується: драматурги часто стають частиною команди, яка проводить опитування у форматі “вербатіму” (один із приймів роботи над документальним проєктом), згодом коригують матеріал, виокремлюють певні частини з інтерв’ю, розташовують їх відповідно до визначеної заздалегідь ідеї, намагаючись зберегти інтонацію та всі особливості мовлення опитуваного. Часто драматург працює разом із режисером над виставою – драматичний текст народжується під час репетицій, роботи з акторами, імпровізацій, тобто до початку репетицій є певна ідея, основа, концепція, ескізи, начерки, а кінцевий варіант п’єси виникає тільки згодом. І це теж є важливим чинником для розуміння процесів, що відбуваються в сучасній драматургії: процесів оновлення тематики п’єс, драматургічної мови,

виникнення синтетичних жанрів і міжмистецьких утворень (докудрама, постдрама, мок'юментарі тощо). Документальна драма таким чином стає одним із видів постдрами (документальний театр як складник постдраматичного театру розглядала О. Апчел).

Техніка «вербатім» як дослівний запис мовлення так званих «інформантів» («інформаційних донорів»), передбачає форму діалогу («запитання-відповідь»), але на завершальному етапі роботи найчастіше перетворюється на монолог. Тож переважна більшість зреалізованих в Україні документальних проєктів є монодрамами (або циклами монодрам). При цьому автори тексту обирають для п'єси певну частину від інтерв'ю, визначають, із чого почати і завершити, яку назву дати монодрамі, що врешті-решт визначає її фікційний характер – художню форму, визначену авторами, яка зумовлює естетичне переживання читача / глядача. Щораз більша увага до образів і сюжетів з реального життя мотивує тяжіння драми до публіцистики, включення позалітературних текстів, використання матеріалів ораторських виступів, проповідей, лекцій, щоденників відомих людей. Драматургія засвоїла мову Інтернету, його принципи побудови текстів. Матеріали із соціальних мереж як документальні джерела стали основою для створення сценаріїв цілої низки сучасних вистав.

У п'єсах Н. Ворожбит, Н. Блок, Є. Марковського, О. Апчел, Д. і Я. Гуменних, А. Косодій, Л. Тимошенко, Т. Киценко та ін. можна простежити зміни у стилі драматурга під впливом тривалого перебування в контексті документального театру: «Ми багато займалися документальним театром. Суть була проста: ми збирали інтерв'ю, вивчали драматургію. Потім розшифровували ці інтерв'ю, монтували матеріал і на основі цього робили п'єсу. Особливість була в тому, що не можна було змінювати образ самого персонажа. Тобто акторам у документальному театрі важливо зображати персонажа з усіма його мовними нюансами. Якщо послухати, як ми говоримо в житті, і розшифрувати це без редактури, можна зрозуміти, що всі ми говоримо жахливо. Але саме в цьому сенс, без цього персонаж не живе. Це

дуже класна вправа на все життя. Після досвіду написання документальних п'єс ти вже не можеш писати красивою, літературною мовою так, як писав до цього, узагалі змінюється ставлення до театру та до мови персонажів» (Ворожбит, 2021).

Одним із факторів впливу документального театру на драму є написання п'єс, стилізованих під документальні. У кінематографі жанр, який імітує документальний стиль, назвали «мок'юментарі» – псевдодокументальний фільм, замаскований під дійсність. Такими творчо замаскованими під текст-вербатім є окремі тексти драматургів Н. Блок, Є. Марковського, А. Сумарокова, В. Ченського, О. Тарасенка та ін. Проблема насильства, неприйняття «іншості» органічно сприймається такою художньою мовою, яку драматурги часто обирають для своїх текстів: проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, свідомо тавтологія, суржик, паузи-зупинки (так звані «спотикачі» – творчий жаргон документальних проєктів), відсутність розділових знаків тощо створюють відчуття того, що читач знайомиться з текстом, який написав безпосередньо герой / героїня п'єси.

Так, українська драматургиня Н. Блок, яка брала участь в соціальних проєктах щодо захисту жінок від насильства, персонажами своїх монодрам робить жінок, які страждають від гарасменту («По колу», «Оранжерея», «Крізь шкіру» та ін.). Наприклад, героїня монодрами Н. Блок «По колу» (від маленької дівчинки до дорослої жінки) страждає від образ, глузувань, втім, виростаючи, переносить усі ці правила існування на свою дитину – життя по колу. І авторка формує уривчасту оповідь персонажа без спеціальних прийомів, без яскравої художності, стилізує монолог під розповідь простої, заляканої, приниженої нелюбов'ю людини: *«Я першокласниця. Я ходжу в перший клас сама. У мене важкий ранець, нова форма і черевики. Мої черевики дуже незручні, бо в мене викривлення на пальцях, і мама говорить, що будемо вставляти мені в ноги шпичі. Я боюся, бо це, напевно, дуже боляче. Я найвища в класі й сиджу сама. Вовка постійно повертається до*

мене і плює в зошит. За це мама мене б'є по голові вдома, бо їй потрібно купувати новий зошит, а грошей нема» (Блок, 2004). У п'єсі Л. Кудасової «Комаха» драматургічний текст стилізовано під щоденник дівчини (із втіленими авторкою розгубленістю, особливістю дитячого сприйняття, уривчастістю тощо). Текст розділений на частини – записи з позначенням часу події, але вони вибіркові та є щоденником саме насильства: «Я»; «Брат, 1984»; «Електричка, 1984»; «Психіатр, 1983»; «Ночівля, 1988»; «Батько, 1991»; «Пташка, 1988»; «Дорога зі школи, 1986» (Кудасова, 2022). Авторська інтенція передбачає існування персонажа, який веде оповідь від першої особи, саме як дійову особу драми, тож спрямовує «горизонт очікування» читача та читацьку рецепцію на «завершення образу» як образу драматургічного: так щоденник змінює свою функцію, із власне компенсаторної (для оповідача) на естетичну та соціальну.

Головні особливості **постдокументального** театру, визначені дослідниками, драматургами, режисерами, – це здатність досліджувати не документ, а себе через документ, виводити на перший план суб'єкта дії, який фіксує власні стани «тут і тепер» та перетворює виставу на перформативну подію. Такою художньою стратегією автор реалізує наближення до справжньої реальності, «зберігає» момент творення, плинну фазу «тут і тепер», унікальний момент, який цінний своєю правдивою недовершеністю. Для драматургічного тексту, як зазначалося, це може бути реалізовано в залученні автобіографічного матеріалу, метажанрів щоденника, нотатника, листа тощо та через втілення реалізації «чернеткової естетики», що зумовлено «нон-фініто» як типом художнього мислення, який деформує жанровий канон.

«Чернеткова естетика» демонструє умовну недосконалість, незавершеність тексту, відкриту форму, що фіксує мінливість, унікальність, розгубленість стану суб'єкта свідомості, реалізує перформативну природу драматичного тексту та виступає як наближена до «автоматичного письма». «Чернеткова естетика» є сучасним проявом стратегії «нон-фініто» як типу



художнього мислення (за О. Вісич), що всотує поняття незакінченості («як композиційної відкритості тексту») і незавершеності художнього твору (як антонім до цілісності, «зовнішня незакінченість, наявність у ньому лакун») (Вісич, 2014, с. 35). Нон-фініто розглядаємо як естетичну категорію, «що виявляється у специфічному типі художнього мислення, яке відзначається підсвідомою або свідомою настановою автора на тягlostі творчого процесу, що в результаті втілюється в незавершених і/ або відкритих творах і призводить до деформації жанрового канону» (Вісич, 2014, с. 39–40).

Крім того, одним із нових жанрів, які сформувалися в сучасній драматургії і втілюють постдокументальні інтенції, є постдрама з її чернетковою естетикою, втілена як художня рефлексія над текстом документа (тексти, які створюються в процесі документальних вистав Рози Саркісян, Я. та Д. Гуменних, А. Романової, Д. Левицького та ін.) та відкрита форма якої вмотивована спрямованістю на театральну постановку, перформативну дію. Постдокументальна драма може бути одним із різновидів постдрами, але не всі постдокументальні тексти є постдрамою.

З початком повномасштабного вторгнення Росії на територію України в українській драматургії було актуалізовано щоденник як метажанр, коли драматурги фіксували власні переживання і відчуття, намагалися зберегти події, які відбувалися в перші дні війни. Драма і щоденник зумовлюють жанрову дифузю, яка демонструє руйнування драматургічної структури та оприявнює один із видів нового міжродового утворення – «тексту для театру», постдрами: драматурги створюють тексти з епічним оповідачем, без драматургічного маркування (представлення дійової особи та інших ремарок, діалогів, розділення реплік «за ролями» та ін.).

Жанрові ознаки щоденника («існування на межі документалістики, есеїстики; позаконцепційність (зміна переконань); єдиний часовий план зображення; не ретроспективність, опис живої сучасності; щоденні записи; оповідь від першої особи; сповідальність; хронологічна сюжетна структура; імпліцитна комунікативна спрямованість; відсутність наперед визначеної

конструкції; спонукальні мотиви написання – позалітературні; відсутність стилістичних обмежень, фрагментарність і умовчання, компенсаторна функція (Бовсунівська, 2009, с. 504–5) наявні в драмах-щоденниках, але деякі з властивостей відсутні, що уможливило існування таких творів в рамках драми та створення драматургічного персонажа. Йдеться про принципову відсутність реалізації певного відтинку життя людини у змінах переконань, фіксації живої сучасності, комунікативної спрямованості, натомість присутня ретроспективність, фіксація переживань персонажем «тут і тепер», вибірковість зображення переживань, які структуровані (наперед визначена конструкція) таким чином, що формують розвиток драматургічного конфлікту: «Наші діти» Н. Блок, «Комаха» О. Кудасєвої, «Назвати своїми іменами» Т. Киценко, «Садити яблуні» І. Гарець, «Словник емоцій воєнного часу» О. Астасєвої, «Що таке війна?», «Синдром уцілілого» А. Бондаренка, «В полоні» І. Білиця, «Тополь-М летить у кішку Брошку» Л. Лягушонкової, «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» А. Галас, «Робінзон» В. Ченського тощо.

Н. Блок, сини якої лишилися в окупованому Херсоні, пише п'єсу-щоденник «Наші діти» про те, як вона намагається тримати зв'язок із дітьми: *«Матвій писав, що тьотя дуже переживає, а йому норм. Що чув кілька вибухів і трясло будинок. Писав що підвал, це добре, але погано що один вихід, але він думає, що відкопають, якщо завалить. Він писав з таким виглядом, наче це була не перша війна в його житті, а тридцять перша. Я постійно дивилася за новинами і прочитала що танки пішли на Херсон. Набрала самого молодшого сина, десятирічного Тихона. Він спокійно сказав, що слухає вибухи. Я спитала, чи не страшно йому. Тихон відповів, “А що – повинно бути страшно?”»* (Блок, 2022б). О. Михайлов фіксує кожну подію в Харкові, яка з ним сталася від 24 лютого: *«24 лютого. Щоб зафіксувати: прокинулися о 5-й ранку від звуків обстрілу. За законом підлості закінчилася питна вода та сигарети. Вийшов надвір. Там собачники з вихованцями з осудом дивляться на людей з валізами. І це правильно, адже бігти, власне,*

*нікуди. Обмінники закриті, біля банкоматів та пунктів продажу води черги. Пошурував до супермаркету, але там черга розміром з магазин. Згадав про павільйон з алкоголем та цигарками, що сховався у сусідніх дворах. Там нікого. Переді мною дівчина з кишеньковим песиком меланхолійно купила стіки та каву. Я купив сиги та воду. Кава у мене є. Ні я, ні ця дівчина нікуди не побіжимо. Це наш дім» (Михайлов, 2022а).*

Автори часто повністю ідентифікують себе із персонажами, зауважують, що пишуть про власний досвід і особисті переживання, що наближає персонажа до епічного оповідача, з одного боку, але з іншого – протиставляє йому: переживання персонажа «тут і тепер», властиві драматичному роду, висувають на перший план стан розгубленості і пошуків, що оприявлено у фрагментарності та відкритих фіналах. Таким чином, фіксація фактів, властива документові, стає в докудрамі фіксацією тимчасових плінних станів персонажа в осмисленні подій (минулого чи теперішнього) з метою збереження-запам'ятовування цього лімінального стану: «Бути майстром» К. Пенькової, «Ніч накриє ранок» О. Савченко, «Заощаджуйте світло» П. Положенцевої, «Зателефонуй мені на війну» Д. Меркулової, «Синдром уцілілого» А. Бондаренка, «Садити яблуні» І. Гарець» тощо. Це п'єси з посиленою епічною складовою, але вони все ж зберігають драматургічність завдяки їхній стилізації під безпосереднє розмовне мовлення (з повторами, суржиком, паузами тощо), із «чернетковою естетикою», яка не передбачає повернення до цього тексту з метою його удосконалення або правок: тут на перший план виходить не об'єкт, а суб'єкт мовлення в момент творення, який досліджує себе через документ (щоденник).

Важливий складник постдокументальної естетики передбачає певну етику поведінки митця щодо людини, яка є джерелом інформації для тексту драми чи вистави, про що, зокрема, неодноразово говорили під час інтерв'ю та майстер-класів Р. Саркісян, О. Апчел та ін. Режисери та драматурги наголошують на відповідальності за психологічний стан людини, яка розповідає про власний біль, її слова фіксує драматург, режисер переносить

на сцену, що може спричинити травматичні наслідки для психіки, оскільки не є психологом і може не усвідомити, наскільки те, що він певним чином витягує з людини, може бути для неї небезпечним і руйнівним. Принцип, який залучає постдраматичний театр, передбачає цю відповідальність і дає можливість людині втекти «в зону фікційного» – вигадки, фантазії, класичного художнього тексту.

Наприклад, у виставі Р. Саркісян «Н-ефект» актори, які виконують ролі, розповідають про власний травматичний досвід вибору «бути чи не бути». «Н-ефект» – це назва, яка включає в себе ефект Гамлета (Hamlet-effect) та прийом брехтівського очуження V-effect. Прийом очуження як художній засіб зробити проблему, порушену у творі, певною мірою чужою, віддалити її від суб'єкта, перетворити біль на художній образ тут вирішується через інтертекстуальну призму: шекспірівський текст уможливорює перетворення травми, визначає спосіб її проговорювання та дозволяє заради порятунку психіки у найбільш складні моменти для суб'єкта порушити кордони документального та перейти до фікційного.

Російсько-українська війна та проблема її адекватного висвітлення в мистецтві робить питання мистецької етики ще більш складним, відтак постдокументальна естетика поступово виробляє принципи, які уможливляють роботу з документом та людиною, котра стає об'єктом дослідження в постдокументальному тексті. Режисер Стас Жирков, який одним із перших в Україні почав ставити сучасну драму в театрі «Золоті ворота» та зараз художньо осмислює воєнну проблематику, відкриваючи для європейського глядача сучасний український театр, спробував окреслити цю нову естетику так: «Правила роботи з реальними подіями дуже прості і складні водночас. Ну наприклад, на сцені не може бути актора у військовій формі, якщо він не був на фронті, або не був хоч якось пов'язаний з фронтом. Так-так. Я розумію, що це ніби вступає в конфлікт з самим поняттям театру та акторства, але це факт. Виставу про українців не можна робити без українців, виставу про військових не можна робити без військових. До речі, ви можете

поставити тут будь-які позначки – виставу про корейців не можуть робити НЕ корейці, виставу про ізраїльтян не можуть робити не ізраїльтяни. Виставу про жінок 50+ не можуть робити жінки не 50+, виставу про... і т. д. Це важкий, але справедливий механізм, який дає можливість захистити суб'єктивність погляду і суб'єктивність правди, які в свою чергу призводять до об'єктивності, а не об'єктивізації» (Zhyrkov, 2023).

Як бачимо, формується поле фронтиру поміж документальним та постдокументальним: драматурги, режисери, дослідники драми і театру порушують проблеми довіри до документа, шукають способи знайти установки сучасності, відтак художні способи та прийоми, які би відображали «правду факту», ставлять питання мистецької етики щодо залучення документальних джерел. Таким чином, криза документального реалізується як засіб порятунку в постдокументальному: автори втілюють для реципієнта максимальне наближення до реальності, яке відображає документ.

Отже, концепція лімінальності дозволяє дослідити сучасну драматургічну стратегію, яка полягає у створенні трансформативного поля засобами документального/постдокументального. Драматургія отримує новий інструментарій наближення до реальності в контексті переходу «реальність – художній твір – уява» через постдокументальні форми художнього дослідження суб'єкта свідомості: метажанр щоденника, постдрами та інші жанри з властивою їм «чернетковою естетикою». Постдокументальне стає такою ознакою лімінальної естетики, яка проявляється в її перформативному, діяльнісному спрямуванні на осмислення суб'єкта дії (лімінара) у процесі художнього дослідження реальності, реалізованої через документ.

### **2.3. Поміж реальністю і фантастикою: поетика магічного реалізму**

У межових перехідних етапах розвитку культури митці шукають новий тип стосунків із реальністю, які дозволять адекватно її відобразити, втілити при цьому власні художні установки, відтак опосередковують реальність

(зовнішню чи внутрішню психологічну) елементами фантастично-містичними, аби гіперболізувати проблеми сучасності, та вибудовують мистецький сюжет ритуалу переходу до стабільної структури. Ритуал переходу дозволяє відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси. Формування, трансформація та модифікація жанрів відбувається через авторську інтенцію на реалізацію художнього твору як суспільного ритуалу переходу. Як зазначалося, важливим складником ритуалу переходу є деконструкція міфологічних, архетипних образів як спосіб функціонування на лімінальній фазі та можливість стати підґрунтям для формування спільних цінностей.

Перехід передбачає пошук сакрального, втраченого у стабільній структурі, що можливо через актуалізацію міфів та архетипів, зокрема через включення їх як елементів магічного в реалістичну картину світу. Як писав М. Еліаде, «“сакральне” існує та діє переважно в уявних світах. Але уявний досвід є частиною цілісної людської істоти і не менш важливим, ніж усвідомлений досвід» (Еліаде, 2018, 178). Проблеми у стабільній системі втілено авторами через образи реальності з порушеною гармонією, шпаринами і розломами, крізь які у світ проникає ірреальне, магічне, дивне. Воно кричить про проблему, яку потрібно побачити і вирішити, залучаючи символічну мову міфів та архетипів: їх легко декодувати та інтерпретувати, адже вони працюють як первинні моделі, праобрази, що робить їх упізнаваними.

Перебування української драматургії в лімінальній фазі зумовлює пошук драматургами установок сучасності – художніх критеріїв та принципів, які дадуть можливість найбільш адекватно розкрити актуальні проблеми. Можна стверджувати, що спроба реанімувати документальне

через форми постдокументального є однією з таких установок – драматургічних стратегій, що допомагають оприявнити у свідомості читача наближення до реальності в парадигмі «реальність – твір – уява», зберігаючи те, що складає «горизонт очікування» нефікційного.

З іншого боку, на лімінальному етапі рух від документального до постдокументального переріс у включення до текстів, заснованих на документальному, фантастичних, містичних, національних міфологічних образів, які втілюють поетику магічного реалізму в українській драмі, що стає способом деконструкції. Сучасні українські драматурги, більшість із яких пройшла школу документального театру, різноманітних проєктів із залученням техніки вербатіму тощо, накладають на художню картину світу, сформовану документом з його актуальною тематикою, стилем і формою, ще один шар національних міфів, архетипів, образів та мотивів з народних легенд, фольклору, а також фантастичні образи, які стають осучасненим варіантом міфу тощо. Якщо **документальне** як прояв актуальної сучасності визначає тематику, проблематику, сюжетно-композиційні чинники, впливає на систему персонажів з актуальної сучасності, то **фантастичне** як граничний прояв мистецької уяви оприявнює авторську ціннісну позицію, суб'єктивує образну систему, втілює прийом очуження як засіб віддалення реципієнта від емоційного співпереживання з метою уникнення ретравматизації.

Українська література у ХХ ст. пройшла етап активного залучення у прозу магічних та містичних елементів, втіливши це в «хімерній прозі», втім, визначаючи специфіку поетики сучасної лімінальної драми, можна стверджувати, що для її характеристики доречно залучити термінологію «магічного реалізму». Саме домінування реальності з її побутовими деталями, страшними соціальними реаліями без можливості втечі у внутрішній прекрасно-поетичний світ як захист від зовнішньої несправедливості, подеколи абсурдність містичного, а найважливіше, – відсутність мотивів ностальгії за минулим, за уявним «золотим віком»,

оприявненим у міфі чи архетипі (що почасти присутнє в химерній прозі) – визначає естетику магічного реалізму на лімінальному етапі розвитку драми. Прагнення залучити магічні образи є важливою характеристикою сучасної драми, втім, як зазначалося вище, традицію «химерної прози» в «химерній драмі» продовжує один із напрямків сучасної української драматургії, представлений Недою Нежданою, О. Вітром, А. Багряною, Н. Симчич, О. Танюк та ін. Другий напрям – лімінальна драма – обирає поетику магічного реалізму, яка дає можливість здійснити сепарацію та перехід, деконструюючи міф.

Дослідниця магічного реалізму і упорядниця збірника «Магічний реалізм: теорія, історія, спільнота» В. Фаріс зазначала, що «магічний реалізм поєднує реалізм і фантастичне таким чином, що чарівні елементи органічно виростають із зображуваної дійсності» (Faris, 1995). За словами І. Альєнде, «магічний реалізм – це літературний прийом або спосіб бачення, в якому є простір для невидимих сил, які рухають світом: мрій, легенд, міфів, емоцій, пристрасті, історії. Усі ці сили знаходять місце в абсурдних, нез'ясованих аспектах магічного реалізму... Це здатність бачити та писати про всі виміри реальності» (Allende, 1991, 54). Щодо відношення реальне/магічне В. Фаріс писала: «Найсуттєвішим серед моїх критеріїв включення до модусу магічного реалізму є існування “незвіданого елемента”, який неможливо пояснити згідно із законами всесвіту, як вони були сформульовані сучасним постпросвітницьким емпіризмом, який сильно покладається на чуттєві дані разом із перевагою реалістичних подій, персонажів і описів, що відповідають конвенціям літературного реалізму. Іншими словами, магічний реалізм – це поєднання реалістичного і фантастичного, в якому переважає перше» (Faris, 2002, 102).

Ще одна з ознак магічного реалізму, яку визначають дослідники, – це постколоніальний статус літератури, яка вдається до цієї поетики: «...одними він визнається значним деколонізаційним стилем, що дозволяє новим голосам і традиціям бути почутими в мейнстрімі, інші його принижують як



товарний різновид примітивізму, який, подібно до орієнталізму, проаналізованого Едвардом Саїдом та його наступниками, відводить колоніям та їхнім традиціям роль милих, екзотичних психологічних фантазій – бачення все більш віддаленого, бажаного та/або зневаженого “я” колонізатора у проєкції на колонізованих інших» (Faris, 2002, 102). Залучення до створення образів у художньому творі національних міфів та мотивів, легенд, мистецьких традицій дало можливість дослідникам говорити про примітивність наративу магічного реалізму, який нібито формує цей образ на догоду колонізаторові. А.Р. Джанмохамед стверджує, що ідеологічна функція творів магічного реалізму «полягає в тому, щоб уникнути болю колоніального поневолення, відступивши в міфічний всесвіт, у фантастичний світ, де проблеми можуть бути вирішені божественним втручанням» (JanMohamed, 1983, 274).

С. Слемон у статті «Магічний реалізм як постколоніальний дискурс» припускає, що «в тексті магічного реалізму відбувається боротьба між двома опозиційними системами, кожна з яких працює над створенням відмінного від іншої вигаданого світу. Оскільки основні правила цих двох світів несумісні, жоден із них не може бути повністю втіленим і кожен залишається підвішеним, замкненим у безперервній діалектиці з “іншим” – ситуація, яка створює роз’єднання всередині кожної з окремих дискурсивних систем, розриваючи їх із собою відсутністю пауз і мовчання» (Slemon, 1995, 409–410). Втім, поетика магічного реалізму має художні можливості підважити авторитет колонізатора та дестабілізувати його стабільну структуру, запропонувати альтернативні способи буття, деконструювати міф, який був дозволений силою і волею колонізатора, віднайти його справжню сутність, переосмислити власну історію.

Для сучасної української драматургії **поетика магічного реалізму** дає художній ресурс, аби вийти за межі реальності до формування ритуалу переходу на лімінальній фазі та виконує такі **функції**:

1) втілює ідею деконструкції міфологічної свідомості – художньо увиразнює у містичному колективні уявлення про міф та архетип, сформовані в сучасному дискурсі, створює іронічну дистанцію, руйнує смислові нашарування, відтак реконструює міф через особистісну інтерпретацію; уможлиблює авторське самовираження, додає до онтологічного досвіду Іншого власне авторський досвід, втілює через фантастичні образи авторську художню картину світу;

2) стає ефективною стратегією деколонізації – особистісної та національної;

3) залучає міфологічне як містичне для пошуків власної ідентичності (автора, персонажа, читача);

4) передбачає не компенсацію чи ностальгію за міфом у магічному прояві, а критику образів, на яких базується традиція та сформувався кіч;

5) магічне формує спосіб висловлення для тих, кого не чути в суспільстві – прихованих системою як небажаних, незручних, маргінальних, позбавлених голосу, які отримують цей голос в образах містичного, проступають крізь міфи та архетипи;

6) увиразнює закони-стереотипи системи в образах містичних світів, що стають для персонажа не визвольною силою, а вічним лімінальним простором, з якого майже неможливо вирватися і який тримає на межі без можливості ініціації або з надзусиллям для ініціації; вихід за межі часто стає можливим через смерть – у потойбічний світ;

7) втілює лімінальний принцип рівності, відсутності ієрархії, бездомності, розмиваючи межі між світами антагоністів, контрастами, гендером, статусом тощо, вибудовуючи для персонажів горизонтальну площину представлення у творі;

8) уможлиблює переосмислення національного наративу, нав'язаного колонізатором, коли магічні та містичні елементи гіперболізують проблему, вибиваються із реалістичного образу світу своїм неочікуваним і таємничим

втручанням і таким чином ставлять питання про те, що і хто зумовили це порушення реалістичного і появу фантастичного;

9) поетика магічного реалізму допомагає шукати відповіді в історичному минулому, наново його пережити, повернувши історію магічним переміщенням поміж світами, зробивши минуле теперішнім;

10) демонструє образ лімінара, трікстера як людини, яка застрягла поміж двома світами, для якої втеча в зону магічного передбачає трагедію вічної лімінальності, а повернення в реальність дає можливість пройти ініціацію;

11) на етапі переходу від лімінального до постлімінального актуалізує міфи та архетипи як елементи колективної пам'яті українця, що формують образ спільного, притлумленого колонізатором історичного досвіду помсти, допомагає художньо маркувати образи свого/чужого.

Поєднання реалістичного та містичного/фантастичного образів є ознакою авторського художнього стилю Н. Ворожбит («Зерносховище», «Вій», «Саша, винеси сміття», «Демони», «Зелені коридори» тощо), А. Косодій («Захопи мені облдержадміністрацію», ««Timetraveller's Guide to Donbass», «Міністерство освіти та науки України»), Т. Киценко («Бал бетменів», «Іван Федорович Шпонька та Червона свитка», «Жінки та снайпер»), елементи містики втілено у текстах сучасних українських драматургів П. Ар'є («На початку і наприкінці часів»), Н. Блок («Кривий Ріг, Олімп і я»), І. Гарець («Дауншифтінг», «Ешелон № 0»), Б. Циганка та О. Набоки («Консерва»), Ю. Гончар («30 хвилин, щоб врятувати світ»), О. Гриценко («Metamorphoses», Д. Тернового («39, або Автобус апокаліпсису»), П. Армяновського («Спецоперація»), В. Ченського («Свіжа кров»), О. Мацюпи («Екологічна балада»), П. Пушкіної («Кит»), А. Вишневського («Клаптикова порода») тощо; фантастичні образи, сюжетні повороти присутні у текстах Н. Блок («Вибухівка», «Крізь шкіру», «Місто М. Або Мелитопольська Черешня»), В. Гавури («Мавпи з апельсинами»),

А. Бондаренка («Мудак»), О. Анненко («Present Perfect»), І. Білиця («Брюслі»), О. Мацюпи («Рибний шлях»), І. Пружиної («Тавр») тощо.

Особливістю художнього стилю однієї із найбільш знакових сучасних українських драматургинь **Наталії Ворожбит** є залучення національних культурних кодів у художню систему твору через включення їх у реалістичну картину світу як елементів магічного. Авторка прагне деконструювати міфи та зробити їх складовими новітнього ритуалу переходу.

На прикладі творчості Н. Ворожбит можна розглянути усю еволюцію української лімінальної драми з її важливими складниками, які уможливають лімінальний статус: 1) створення лімінального художнього поля з наближенням до реальності (зумовлені практикою роботи з документальним матеріалом і створенням документальних проєктів), що зумовлює стильові реалістичні установки на зображення дійсності із заміною особистого онтологічного досвіду досвідом Іншого; 2) пошук особистісного сакрального, що мотивує сепарацію як іронічну дистанцію від цінностей системи, відтак залучення власного суб'єктивного бачення проблеми, що відображено в системі художніх образів магічного та фантастичного; 3) витворення символічного поля ініціації для новітнього ритуалу переходу.

Н. Ворожбит здобула літературну освіту в драматургічній школі, Літературному інституті імені Максима Горького, формувалася драматургічним середовищем Нової драми, мала практику навчання і роботи з документальними текстами, отримала досвід написання сценаріїв для телесеріалів (серед них – «Спіймати Кайдаша»), сценаріїв до художніх фільмів («Кіборги»; «Дике поле» за романом С. Жадана «Ворошиловград»; «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською тощо), зрештою опанувала режисерський фах, знімаючи фільми за власними драмами – «Погані дороги», «Демони» тощо. Тривалий час неможливість професійної реалізації в Україні та водночас сприятливі умови для роботи як драматурга/сценариста за кордоном (Росія, Велика Британія тощо) оприявнили для авторки проблему особистісної сепарації, внутрішньої деколонізації і пошуків

національної ідентичності, не заангажованої впливами тієї культури, яка сформувалася в Україні на угоду Росії як колонізаторові.

Особистий етап сепарації почався для драматургині після Помаранчевої революції: «У 2005-му році сталась Помаранчева Революція та я поїхала додому, куди завжди хотіла повернутися. В Москві я почувалась досить впевнено, але недостатньо комфортно. Я залишалася там чужою. Дарма, що в моєму творчому середовищі мене оточували хороші люди, які гарно мене сприймали і допомагали, але саме в Росії я відчула себе справжньою українкою. Регулярно траплялися люди, які підіймали питання Криму, не сприймали те, що Україна стала самостійною, була у цьому спілкуванні якась огидна зверхність. Тому на початку Помаранчевої Революції я вирішила повернутись додому» (Ворожбит, 2019).

Відтак у реалістичних драмах Н. Ворожбит, почасти сформованої досвідом роботи в документальних проєктах, почали з'являтися містичні образи та мотиви, які втілюють поетику магічного реалізму. О. Михед зазначав: «Ворожбит поєднує особистий досвід і дослідження пережитого іншими – те, що можна почерпнути зі свого, з тим, що можна почути від очевидця. Але при цьому особисте поглинає дослідження. Має бути її власна точка входу в матеріал» (Михед та Ворожбит, 2021). Цими точками входу, **прийомами опосередкування реальності**, є поетика магічного реалізму, яку авторка реалізує в «прихованій містиці», інтертекстуальних перегуках, що оприявнюють архетипи, національні культурні коди та міфи; у поєднанні трагічного із комічним, що підважує та руйнує міф; у залученні сюжету ініціації, який втілено в жанрових особливостях ритуалу переходу як реконструкції міфу.

Драматургії Н. Ворожбит властива «прихована містика»: у текстах втілено образи відьом, які акумулюють ознаки притлумлених вітальної чи хтонічної енергій землі, усього українського, яке під впливом сили і насилля колонізатора загнане на маргінеси, потворно модифіковане метрополією, втім просочується крізь реальність у містичних міфологічних образах та

архетипах. Авторка не показує в тексті їхнього прямого магічного впливу, а лише опосередкований: демонструє його через особливу внутрішню силу впливу персонажа (відьми) на інших, відтак через слова інших дійових осіб – у підозрах, плітках, версіях щодо таємничих паралельних світів, забобонах і стереотипах, якими часто живиться ненависть та заздрість. О. Михед називає цю містику магічного реалізму Н. Ворожбит побутовою містиккою (Михед і Ворожбит, 2021).

Життя простих людей у межах традицій та стереотипів, з усіма реалістичними деталями життя українця, соціальними протиріччями часу та складним побутом, проблемами виживання, п'янством та жорстокістю, як їх зображає авторка, робить для них будь-якого незрозумілого Іншого дивним, а отже, незрозуміле стає містичним, магічним. З іншого боку, надлишковість якоїсь особистої властивості характеру теж одивнює персонажа перед іншими людьми та робить умовною відьмою – надмірністю любові, незреалізованої енергії, токсичної залежності від людини чи стану, глибини відчуття світу, болю, страждання тощо. Кожна відьма або представник містичного, потойбічного світу може бути, а може і не бути таким: авторка не дає відповідей, часто вкладаючи інформацію про відьом у уста «ненадійних» персонажів, залишає цей вибір погляду на розсуд читача.

Міф про прекрасну утопічну Україну, який створював своїми ранніми творами М. Гоголь, залучаючи до художнього зображення архетипи, образи з міфології та фольклору, почасти і на догоду колонізаторові, Н. Ворожбит обирає для творчого осмислення: залучає інтертекстуальні перегуки з містичними гоголівськими образами, руйнує колоніальне обличчя міфів, створює іронічну дистанцію, відтак повертає їхні первісні сенси в авторській особистісній інтерпретації. Говорячи про роль М. Гоголя у своєму становленні як письменниці, Н. Ворожбит писала: «І що б там не казали про Гоголя. Що він створив українську міфологію. Що вигадав шароварщину. Що він зрадник-малорос. Мене він навчив літати, іронізувати, грати з

потойбіччям, мислити ширше. Я бачу його профіль на своїх шпалерах у квартирі, він тримає моє місце сили – Миргородщину» (Ворожбит, 2023).

Так, події драми Н. Ворожбит «Демони» (2004) відбуваються в селі на Полтавщині, ще в Радянському Союзі. Головна героїня Нінка об'єднує в собі, з одного боку, гоголівську містичну силу і пристрасність «українськості» – вона неймовірно харизматична та притягує до себе, а отже, може сприйматися як відьма, здатна приворожити (тип Солохи з «Ночі перед Різдвом», є колонізаторським штампом – у ремарках авторка представляє її як «*королеву самогону*»). З іншого боку – вона всотала ті ж гоголівські колоніальні міфи про вищість російського вкупі з ідеологічними радянськими стереотипами, зачарованістю російською «високою» культурою, особливо мовою, яка видається Нінці такою вишуканою, недосяжною, певною мірою «панською», порівняно з усім українським, яке асоціюється для неї з побутовою простотою та важкими умовами села (героїня розповідає, як старанно вчилася вимовляти «что» російською). А коли в селі опиняється набагато молодший за неї тихий росіянин Славик («*свій серед чужих*»), який ще й мріє стати письменником, героїні здається, що вона знайшла своє щастя, недосягну, здавалося б, мрію – дотягнутися до далекого та вишуканого, яке метрополія зробила для колонії таким привабливим. Нінка закохується щиро і несамовито, вся її вітальна енергія втілюється у відданості та перетворюється на патологічну залежність, муки та насильство.

Славик не розуміє природи своєї залежності від цієї жінки – називає її відьмою, просить відпустити, але «відьомство» – це неймовірно принадна енергія українки, яка усе вміє зробити, яка готова віддати свою пригноблену силу і патологічну любов, на жаль, вигаданій нею прекрасній мрії – «російському», що ховається під маскою вишуканості, стає ерзацом високої краси та страждання. Герой тягнеться до цієї енергії та водночас відчуває, що маліє перед нею, тому в злому безсиллі б'є та принижує Нінку, спивається, зраджує – намагається вгамувати «зневажене Я-колонізатора». Він

протиставляє її дикій селянській енергії свої високі поривання – любов до читання (низькопробних авантюрних історій) і нібито письменницький талант. Н. Ворожбит завжди поєднує в такому зображенні трагічне і комічне. У фіналі п'єси авторка додає розгалужену ремарку, в якій описує неймовірну красу полтавської природи, на тлі якої героїні сідає за написання свого роману: осінній ліс *«із жовтими плямами осені»*, тонка маківка Сорочинської церкви, а Славик, випивши п'ятдесят грамів горілки, виводить у зошиті брудними пальцями свій письменницький псевдонім – *«Антон Страдальцев»*. Колонізатор не просто привласнює біль колонізованого, його страждання, а знову створює свій наратив, власну версію історії.

Окрім Нінки, в *«українській народній драмі»* (авторське найменування жанру) «Демони» є персонажі, які Н. Ворожбит у переліку дійових осіб прямо називає *«відьми – три як одна»*, як мойри, які визначають історію села і його людей: місцеві мешканці відкрито їх називають відьмами, розповідають страшні історії, як ті виють на місяць, а на наступний день обов'язково хтось помирає, і лише магічними силами пояснюють собі те, що ці жінки привласнили стільки майна односельчан. На противагу вітальній енергії Нінки, сила трьох відьом – це хтонічна енергія занедбаної землі, яка проявляється в страшній силі поглинання усього живого і має шанс перемогти Нінку. Не випадково будинок, який лишає їй у спадок після смерті Шпака, Нінка продає трьом відьмам, відтак привид Шпака, дізнавшись про це, з'являються у її п'яній лихоманці, плаче і жаліється, що відьми танцюють на його могилі.

Таким чином, залежність від Славика для героїні стає трагедією вічної лімінальності, руйнування її вітальної енергії, неможливості повернутися до реальності, історію якої знову пише колонізатор. Лишається тільки сила трьох відьом з її вічним поглинанням і народженням (жінки у цій сім'ї народжують багато дітей) – енергія ненависті до усього чужого та іншого, позбавлена співчуття та жалості до колонізатора, з якої може повстати страшна сила помсти, яку вже ніхто не спинить.



Ще один твір Н. Ворожбит, у якому оприявлені переосмислені авторкою містичні гоголівські образи й сюжети та втілено прийом «прихованої містики», – це п'єса «Вій 2.0» (2012). Це осучаснений сюжет «Вія» М. Гоголя: події знову відбуваються у полтавському селі, куди на запрошення місцевої дівчини Оксани приїжджають двоє французів. Іноземці потрапляють у вир міфу, який формують для них Оксана та місцеві мешканці (з пастками, відьмами, які молодшають на очах, дивними збігами і метаморфозами) – і це створює тло для зображення простого полтавського села з його забобонами, п'янством, дивними для сприйняття Іншого правилами та традиціями, коли реальність розчиняється у міфі, живиться ним. Втім, міф формує простір, з якого складно вирватися і який водночас є надзвичайно привабливим. Це лімінальне поле стає для українців певною прекрасною пасткою з неможливістю перейти на наступний рівень, а отже, гальмує розвиток. Не випадково на початку твору персонаж Даміан переповідає думки Р. Барта щодо міфу: *«З одного боку, міф спрямований на зміну реальності, має на меті створити такий образ дійсності, який збігався б із ціннісними очікуваннями носіїв міфологічної свідомості... Але з іншого, Лукасе, міф дуже стурбований приховуванням власної ідеологічності, тобто він прагне зробити так, щоб його сприймали як щось природне, само собою зрозуміле... Але головне, на чому Барт наполягає...»* (Ворожбит, 2012), (пер. мій – Ж. Б.). Персонаж не встигає договорити репліку, позаяк реальне життя вклинюється в його філософствування та демонструє, як працює міф – змінює реальність відповідно до очікувань носіїв міфу, намагається вивести на перший план свою природність, поглинає реальність.

Ще одним із творів Н. Ворожбит, який представляє прелімінальний період її творчості та демонструє естетику магічного реалізму (одна з останніх п'єс цього етапу разом із «Вієм 2.0» та «Квіткою Чертополохом»), є драма «Зернохочище» (2009), написана на замовлення Королівського Шекспірівського театру. Цей твір виявляє одну з функцій магічних

елементів, яка зреалізується вповні на лімінальному етапі розвитку української драматургії – від авторського увиразнення колоніального нашарування в міфі до пошуків оновлення системи через міфи, які надають ритуалам символічний сенс та актуалізують архетипи. Міф починає визначати структуру сюжету драми, повертає минуле в теперішньому як умовний портал між часопросторами, набуває символічного значення. Включення магічного в реалістичну картину світу створює спосіб висловлення для прихованих структурою, позбавлених голосу, які отримують цей голос в образах містичного, проступають крізь шпарини часопростору.

У п'єсі «Зернохновище» відсутні образи відьом, привидів, потойбічних істот, однак з'являється метафора містичного центру національного світу – церкви, яку зруйновано, перетворено на зернохновище: профанне поглинуло сакральне і, значить, Бог помер. Не випадково, що при цьому в реальний світ проникає містичне – гармонію порушено і часи змішалися. Н. Ворожбит втілює образ божевільного Гаврила, колишнього охоронця-більшовика, який обезумів саме в цій церкві, у зруйнованому «центрі світу»: перебування в символічному порталі наділило його здатністю відчувати біль інших людей, озвучувати його, стерло ідентичність та гендер, зробило лімінальною персоною – провідником між живими і мертвими, між минулим і теперішнім. У фіналі Гаврило транслює біль уже не своїх односельців, а людей ХХ ст.: *«Добрий вечір, Господи. Звертаюся до тебе з молитвою. Все в мене добре, гріх жалітися. Окрім певних моментів. <...>. Допоможи моїй доньці Ірі добре завершити театральний інститут і вдало вийти заміж, а сину Міші допоможи розлучитися з тією лярвою. Сина Самсона позбав астми і допоможи йому пройти співбесіду. Відведи податкову інспекцію від мого магазину. Продовж життя моїй мамі, яка втратила здоров'я на колгоспних полях, пережила голод і окупацію. <...>. Упокій душі моїх дядьків і тіток... <...>. Вони всі померли від голоду в 33-ому році. Нічого, що я повісила їхні фотографії в кухні над столом? Я взагалі зараз багато чого не розумію.*

*Пробач, якщо неправильно ставлю наголоси в словах. Пробач, якщо неправильно молюсь. Дякую, Господи, за все, що ти мені дав. Господи, допоможи мені схуднути до дня народження»* (Ворожбит 2009), (пер. мій – Ж. Б.). Увесь цей еkleктичний людський голос сучасника, яким говорить божевільний Гаврило у 33-ому році, показує різницю бажань, однак сигналізує, що минуле досі визначає сучасне, розлом існує і гармонію не відновлено. Не випадково у фіналі постановки «Зернохвища» Рівненським драматичним театром (реж. М. Голенко) звучить пісня відьми, яка співає своє закляття уже нинішньому ворогові України.

У п'єсах та сценаріях Н. Ворожбит, написаних після 2013 року (окрім документальних, які на кілька років з початком Майдану та російської окупації Криму й Донбасу стануть для авторки головною формою фіксації дійсності), а саме, в текстах «Саша, винеси сміття», «Погані дороги», «Зелені коридори» тощо, поетика магічного реалізму продовжує працювати на жанрову форму ритуалу переходу, тож потребує розгляду саме в цій парадигмі. Однак варто зауважити, що авторка залучає поетику магічного реалізму і в цих п'єсах: образ померлого військового, душа якого ніяк не може спокійно піти на той світ та лишається з близькими, адже війна триває, архетип дороги в «Поганих дорогах» (певною мірою алюзія до гоголівської дороги) з порталами між особистісними світами жертв-лімінарів (атовців, підлітків, жителів Донбасу, полоненої, сепаратиста, загиблого воїна в дорозі до рідних тощо); метафора митниці з провідником Хароном для біженців в «Зелених коридорах» формують образ лімінального поля в ритуалі переходу для України з пошуком національної ідентичності та з надією подолати етап війни, яку колонія обрала як фінальну битву за цей світ.

Фантастичне, яке природним чином виростає з реалістичного, властиве поетиці творів засновниці проєкту «Запорізька нова драма» Анастасії Косодій. Авторка також бере активну участь у документальних проєктах, відтак документальне, для якого створюється суб'єктивна призма фантастичного, стає основою її художнього стилю. Так, А. Косодій втілювала

проект «Театральна Лабораторія: За межами страху» (2017): учасники з Бахмута, Маріуполя, Краматорська, Покровська, Старобільська, Сєвєродонецька навчались театральному мистецтву та менеджменту, щоб відкрити у своїх містах незалежні театри, а потім із активістами міста Бахмут зробила виставу «Потяг історії». Текст драми «Що таке єврейська музика» виростав із досліджень та інтерв'ю українських очевидців Голокосту.

Фантастичне, містичне стає в текстах А. Косодій буденним, логічним продовженням сенсів, які закладені в документальному, але фантастичні образи виводять сюжет на вищий – світоглядно-ціннісний рівень, включають події, показані у творах, у загальний цивілізаційний контекст, оприявнюють сакральне. Так, п'єса «Захопи мені облдержадміністрацію» (2014) втілює поетику магічного реалізму через поєднання документального матеріалу (сюжетів з телебачення про розгін майдану в Запоріжжі, уривків з газет, виступів місцевих чиновників тощо) та фікційного – світоглядного конфлікту між майданівцем Ромою і місцевим бізнесменом Геною (який вербує тітушок), що розвивається паралельно до їхньої боротьби за серце дівчини Маші. У лаконічних, уривчастих діалогах, які розкривають майже погодинну хронологію подій на запорізькому майдані, раптом з'являється зізнання Гени, що він вампір (і ті, хто з ним на антимайдані) – авторка розширяє таким чином цей образ, який втілює зраду і запродакство, до глобальної метафори кровопивці свого народу, фатального ката, який відчув смак крові, і водночас жертви, яку вища влада використовує для власних інтересів. Помежовують документальні сцени образи трьох бабусь, які, як мойри, циклічно запускають одній ті ж самі події, в яких Гена знову і знову вбиває Машу – це його особисте пекло, яке повторюється до того часу, поки Рома не говорить, що Майдан переміг.

У двох п'єсах А. Косодій залучає сюжет подорожі машиною часу – «Міністерство освіти та науки України» (2016) та «Timetraveller's Guide to Donbass» (2019). Авторка вдається до включення елементів фантастичного в реалістичну картину світу, створену на основі документальних джерел, аби

знайти відповіді на актуальні проблеми сучасності в історичному минулому, наново його пережити, повернувши історію магічним переміщенням поміж світами, зробивши минуле теперішнім, а людей минулого сучасниками. З іншого боку, реалізує принцип лімінальної рівності, бездомності персонажів, які застрягли між світами і часами, розмиваючи межі між вимірами антагоністів, контрастами, гендером, статусом тощо, вибудовуючи для персонажів горизонтальну площину представлення у творі.

У «Міністерстві освіти та науки України» це сюжет пошуку героєм коханої, мандрівниці у часі, яка загубилася в минулому, тож він має потребу її там знайти. Документальним складником тут є історія репресій проти української інтелігенції та самогубства Хвильового: *«Ваня. (читає) золотий мій любисток / пробач мене / моя голубонько сизокрила за все / свій нескінченний роман між іншим вчора я знищив не тому що не хотів щоб він був / надрукований а тому що треба було себе переконати знищив значить уже знайшов у собі / силу волі зробити те що сьогодні зроблю прощавай мій золотий любисток / твій батько м. хвильовий. Пауза. Ваня. / наші трагедії нас не визначають / просто хочу щоб ви знали / я перший українець / який був у майбутньому / я перевіряв / є такий жарт / людина заходить у темний ліс / української історії / міський парк тут зроблять / через одне сторіччя / жодного тобі морозива / жодного фестивалю пива / і людина губиться / але її історія / не про це»* (Косодій, 2016). У п'єсі А. Косодій «Timetraveller's Guide to Donbass» мандрівники у часі (переселенці з Луганська) повертаються в минуле, аби спробувати запобігти війні і зупинити окупацію: авторка переносить героїв послідовно у 5 років перед 2014-им, показуючи деталі змін цього краю, поведінки військових на блокпостах, нарощування агресії, яка у фіналі акумулюється у вбивстві тварини. Це оприявнює образ війни як екзистенційної проблеми людства, яке ніяк не здатне подолати жорстокість і прагнення до влади над тим, кого вважає слабшим.

Фантастичні елементи в реалістичній картині світу присутні у творах Н. Блок «Вибухівка» (українка з часовою бомбою в животі), «Кривий Ріг,

Олімп і я» (Зевс), «Крізь шкіру» (хвороба ШКХ), М. Смілянець «Молитва за Елвіса» (привид загиблого брата-добровольця), Лени Лягушонкової «Чапасв і Василіса» (привид Чапасва), Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся» (образ Головихи як жінки, яка ніби володіє материнською силою землі), І. Пружинної «Тавр» («невідома істота», щось на кшталт Мефістофеля), В. Ченського «Чужа кров» (образ вампіра на Майдані), Т. Киценко «Бал бетменів» (двоголовий голова міста), «Жінки та снайпер» (привид художниці Тетяни Яблонської), П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» (відьма баба Пріся, русалки), І. Гарець «Дауншифтінг» (відьма, домовик, русалка), Б. Циганка та О. Набоки «Консерва» (дід Харон), О. Гриценко «Metamorphoses» (людина-собака), Д. Тернового «39, або Автобус апокаліпсису» (автобус, який не можна спинити), В. Гавури «Мавпи з апельсинами» (машина часу – переміщення у досвід Іншого), О. Михайлова «Море залишиться» (позавсіття, де застрягли душі вбитих росіянами українців) тощо.

Від 2022 р. з початком повномасштабного вторгнення, коли українська драматургія стала поступово виходити з лімінальної фази розвитку до інкорпорації, магичні елементи в текстах стали виконувати функцію повернення міфу, перетворення його у знак не індивідуальної, а колективної пам'яті, з метою актуалізувати архетип як елемент спільного національного досвіду, адже в ньому закодовані відповіді на питання часу: як здолати загарбника? як змиритися з втратами? як помститися? Це не втеча від реальності у міфічний всесвіт – це мобілізація сил усіх минулих поколінь, закарбованих в міфі, які закумулювалися в сучасному месникові. Так, П. Армяновський напередодні російсько-української війни написав п'єсу «Спецоперація» (передбачена автором назва, яку загарбники оберуть для війни): український воїн тут набуває ознак казкового героя, який під час катувань не відчуває болю, сміється зі своїх катів – фарсових персонажів, відтак силою усвідомлення помилок і колективної пам'яті запускає енергію помсти.

У п'єсі А. Бондаренка «Примарна земля» (2023) до системи образів включено міфологічних та фантастичних персонажів, які здійснюють помсту над загарбниками, що порушили світову гармонію вбивствами, насиллям, агресією, а значить, відкрили містичний портал між світами, змусили українців залучити усю енергію поколінь, від якої загарбникам нема порятунку навіть після смерті. У таких текстах українці не тікають в міфічні та фантастичні світи, аби через магичні сили проявити свою приховану енергію, – вони наздоганяють ворогів у тих вимірах, в яких вже вони прагнуть сховатися. Так, у сюжеті драми втілено образ убивць-загарбників, коли фантастичний складник формує образ зла поза межами усвідомлення, розуміння. Трансцендентне зло реалізоване в образах Чужих усьому на Землі (марсіан), Чужих людській природі (вовкулаків-напівлюдей, які відмовилися від людського, колаборанти, що зрадили своїх, тож тут способом міфологічного маркування стає український міф); Чужих вільному вибору (іграшка-чоловічок), Чужих реальному світові (упирів, які застрягли поміж світами – журналістка Юля проклинає свого ката-росіянина, тож він приречений у позасвітті вічно терпіти її помсту – тепер він абсолютно безсилий перед нею, як колись вона в його полоні); Чужих культурі та цивілізації (страшних мук зазнають росіяни та колаборанти, коли над ними читають вірші Т. Шевченка – алюзія на страждання чорта від хреста або читання Біблії). І ці образи Чужого зливаються в одну багат шарову метафору відмови від людяності, де міф допомагає маркувати цю відмову, а сміх над злом дозволяє здолати страх перед ним.

Кат у п'єсі – це колективний Раскольніков, він виплеканий історією «злочину і кари», мріє її втілити, «право маєт», тож проти нього повстає українська культура, змобілізована в кожному українці: *«ЮЛЯ: Ти мій. Поки не відростуть сади – ти мій. ГЕННАДІЙ: Де я?! Хто я?! ЮЛЯ: Ти в пеклі. Своему великому русскому пеклі. <...> ЮЛЯ бере свій рюкзак, що лежав у кутку. Дістає звідти великий осиновий кілок. А ще велику книгу. Розкриває книгу, читає. ЮЛЯ: Тарас Григорович Шевченко. “Як умру, то поховайте /*

*Мене на могилі... <...>. Від звуку цих слів ГЕННАДІЙ корчиться і реве. <...>. ЮЛЯ відкладає книгу, бере осиновий кілок. Б'є і коле ГЕННАДІЯ кілком, його безплотне тіло під ударами кілка шипить і чорніє. Нарешті все завершується. ГЕННАДІЙ зі стогонами остаточно випаровується, розвіюється чорним димом. Лунає крик півня. ЮЛЯ: Фух. Встигла» (Бондаренко, 2023б).*

Інший герой п'єси, Юра, не може зрозуміти, що є сном, а що реальністю, та хто він: культуролог у мирному житті, якому сниться бій, де він військовий, чи військовий, якому сниться, що він культуролог, який прийшов до психолога розказати, що йому сниться війна. Ключем між порталами є вірші В. Сосюри: «ЮРА: Шоб не спати, я читаю книжечку, яку завжди ношу з собою. Маленька зелена книжечка, як дві сірникові коробки. Вірші Володимира Сосюри. Про війну. Я знайшов її в розбомбленій бібліотеці. /“Ні сміху, ні співів мій друже не треба, /Хай слово багнетом сія. / Палають міста під ударами з неба, / горить Україна моя”. Це слова класика української поезії, написані 82 роки тому. Я перечитую ці рядки знову і знову. Це якісь недобрі чари. Чому у старовинному вірші я читаю про те, що відбувається зараз навколо? Я потрапив у вірш? Чи вірш ожив і вийшов з книжки в наш світ? Де я? Хто я? Персонаж поетичної книжечки чи реальна людина? Я засинаю. ...Нічого не змінюється. ОРЕСТ: Підйом, б\*! ЮРА: Чорт. Де моя книжечка? ОРЕСТ: Яка н\*й книжечка? Вставай, сука! Ворог наступає. Повзуть по Вкраїні, щоб волю пожерти, розлючені орди в цей час. І тільки, за щастя б'ючися уперто, катам не здається Донбас. ЮРА: З-за пагорба на нас їхали три червоні танки і марсіанська піхота з лазерами» (Бондаренко, 2023б).

У п'єсі О. Гриценко «Молочайник» (2023) берегиня роду, Баба, яка живе з донькою та онуками на окупованій Херсонщині, закликає дух міфічної істоти – Молочайника (а під прикриттям цієї легенди, яка налякала окупантів, працюють партизани і сама баба передає місця розташувань росіян): «Чорна земля, червона кров. Мертва вода, прорости трава. Вийди



*до нас на поміч змарнілим, стань нашим мечем, стань нашим гнівом. Духи наших предків дадуть тобі сили. Царю-Молочаю, тебе викликаю. Прийди! Прийди! Прийди! Прийди!»* (Гриценко, 2023). Коли баба помирає, онучок вивозять з окупації, мати вирішує лишитися, берегти рідну землю, піклуватися про могилу загиблого військового, на якій росте молочай, і сусідчину собаку: *«Ну, виходь уже, царю-Молочаю. Удвох ми тут з тобою осталися на хазяйстві. Вітер мені шепче, що у нас з тобою іще десятки днів і ночей, а, може, й сотні. І будуть вони пильні, і будуть вони гарячі, і будуть вони криваві. А що нам, Молочаю, робити? Нам, Молочаю, сидіти й чекати. Ти, Молочай, умієш чекати, а я у тебе навчуся. Я вплетуся в твоє коріння, я нап'юся твого соку, я не зламаюся. Ми побачимо їх на танках, ми побачимо їх і в чорних мішках. Ми побачимо, як впадуть їх прапори, як згорять їх БТРИ. Ми побачимо, як поїсть їх відчай і страх. Ми будем тут. Ми закриємо їм очі. Ми дочекаємося наших. Ми точно дочекаємося наших. Ми вміємо чекати»* (Гриценко, 2023).

Отже, сучасні українські драматурги реалізують пошуки втраченого сакрального у стабільній структурі, актуалізуючи важливі проблеми сучасності такими прийомами художнього зображення дійсності, які передбачають відповідне опосередкування реальності власною світоглядною призмою – одним із можливих способів зреалізувати цю стратегію стала поетика магічного реалізму з органічним поєднанням реалістичного способу зображення і фантастичними елементами образної системи. Специфічною ознакою сучасної української драми стало поєднання документальних матеріалів, які формують сюжет і структуру з фантастичними елементами – образами персонажів, об'єктами, що відображають авторську позицію щодо зображуваного документального. Драматурги пропонують власний спосіб ритуалу переходу для реципієнта в наближенні його від упізнаваної сучасної реальності до авторської уяви, що втілена в неочікуваному фантастичному.

## **2.4. Моделювання лімінального часопростору: особливості гетеротопій у сучасній українській драмі**

Перебування в лімінальній фазі потребує пошуку адекватної форми, аби описати та зафіксувати особливості цього стану. Одним із його складників є лімінальний час і простір. Стратегії ритуалу переходу в лімінальній фазі полягають у виробленні установок сучасності з граничною увагою до усіх її проявів та практикою свободи форми, однією з яких є форма лімінального часопростору. Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можливі завдяки усвідомленню лімінального часопростору як сакрального поля переходу.

Для сучасних українських драматургів образи часопростору набувають особливого значення через активне прагнення знайти адекватну художню форму, аби втілити проблеми сучасної України, зумовлені цивілізаційними зламами і поворотами: кінець радянської епохи, Майдан, окупація Криму і Донбасу, війна, повномасштабне вторгнення Росії. Художній час і простір актуальної драми – це завжди образи України «сьогодні» з питаннями: «Чому все так?», «Чому я такий?». Відповіді драматурги шукають передусім у минулому, що зумовлює такі художні особливості п'єс, як ретроспективна композиція, сюжет «повернення персонажа в минуле» (подорожі машиною часу, зокрема), активне звернення до жанру монодрам зі спогадами та сповідями персонажів, спогади-зонги, очуження тощо. Приватне минуле персонажа втілено авторами передусім як соціальне: автори демонструють його як умовно герметичний (через вибірковість спогадів) часопростір з особливими правилами, кордонами та дійовими особами, відтак ці топоси у драмах акумулюють, розривають чи накопичують час, втілюють перетин минулого і теперішнього.

Особливістю формування сакрального часопростору на лімінальній фазі в сучасній українській драматургії є створення образів гетеротопій, які дозволяють якнайкраще увиразнити сакральність, властиву відчуттям лімінара в ритуалі переходу. Актуальним видається звернення до образів

лімінального простору, які увиразнюють час, зокрема й до гетеротопій, «інших просторів» зі своїми особливими законами та функціями, аномальне розташування яких, на думку К. Бойер, «дає можливість долучати до аналізу цю категорію, коли йдеться про просторові конструкції (фігури думки), вставлені в місця (дискурси), та є при цьому не зовсім доречними – суперечать звичному, типовому порядку речей» (Boyer, 2008, с. 58). Лімінальний простір у ритуалі переходу є певним чином окремим, іншим простором з особливим для лімінара часом випробувань та ініціації, поряд із загальним простором і часом для структури за межами цього простору.

М. Фуко в “Інших просторах” (опублікованих уже після смерті автора, створених за тезами доповіді 1966 р.) визначив еволюцію ролі просторів у житті суспільства і функціонування “інших просторів”, тобто гетеротопій, в системі суспільних відносин людини. Таким чином філософ виокремив головний, на нашу думку, кут зору в науковому погляді на специфіку дослідження гетеротопії – соціальний.

Соціальний простір, зазначає М. Фуко, неоднорідний: він розділений кордонами, де зовсім поряд можуть опинитися місця, які відгороджують якусь частину суспільства від іншого. У “Інших просторах” визначено шість основних принципів опису гетеротопій: 1. “У світі немає жодної культури, яка не утворює гетеротопій”. 2. “Протягом своєї історії суспільство може зовсім по-різному сприяти функціонуванню гетеротопій”. 3. “Гетеротопія має властивість зіставляти в одному-єдиному місці декілька просторів, які самі по собі несумісні”. 4. “Гетеротопія починає функціонувати вповні, коли люди опиняються у певним чином абсолютному розриві з їхнім традиційним часом”. Гетеротопії можуть накопичувати час (музей, архів, бібліотека), представляти його як “втрату життя і квазівічність” водночас (кладовище), підкреслювати тимчасовість (ярмарок, дача, курортні екзотичні поселення), розривати час (лікарні, в’язниці). 5. “Гетеротопії завжди демонструють певну систему відкритості та закритості, яка водночас як ізолює, так і робить їх проникними”. М. Фуко зазначає, що завжди є правила, ритуали, умови, які

треба виконати, щоб потрапити у простір гетеротопії. 6. Гетеротопії “виконують певну функцію щодо іншого простору” (Foucault, 1984).

Для дослідження гетеротопій у літературознавстві, окрім іншого, важливим, як зазначали М. Дехаан і Л. де Каутер у праці “Простір гри”, є аналіз зіставлення публічного з приватним, що уможлиблює новий кут зору на реалізацію авторської ідеї. Дослідники говорять про особливе в житті людини гетеротопне місце, називаючи його також “простором часу” (сфера культури, релігії, мистецтва, спорту, відпочинку), який “дає простір всьому, що не має місця ані в суспільній, ані в приватній сфері. Це сакральне місце, де лишається те, що залишилось” (Dehaene and De Cauter, 2008, с. 91). М. Дехаан і Л. де Каутер визначають такі важливі риси гетеротопії: святкова адресованість; здатність виконувати функцію посередництва (між живими і мертвими на кладовищі, здоровими і хворими в лікарні, святими і смертними у храмі тощо); бути простором гри (гра як правила, ритуал перетину кордонів гетеротопії); це прихисток, порятунк від політичного й економічного; експериментальні ландшафти (Dehaene and De Cauter, 2008, с. 94–97).

Продуктивною для літературознавців видається думка, висловлена І. Відугіріте: місцем втілення «численних можливих порядків» між словами і речами може бути «текст як місце», літературний текст як гетеротопія щодо решти текстів (Видигурите, 2015, с. 3). Гетеротопний підхід до аналізу творів використовували українські дослідники О. Анненкова, А. Гайдаш, Д. Коваленко, С. Карпова, О. Скалацька та ін.

Відтак складовою частиною лімінальної естетики є потреба оприявнити специфіку гетеротопного підходу при аналізі художніх текстів та схарактеризувати функції гетеротопій у сучасній українській драматургії. Розглянемо художні драматургічні тексти як «інше місце», п'єси, у яких автори вдаються до образної системи гетеротопій як просторів з аномальними зв'язками, а також гетеротопії як місце суб'єкта мовлення в контексті змін, які пройшла у ХХІ ст. українська драма.

До характеристики гетеротопій сучасної української драматургії та передусім тих змін, які відбуваються щодо їхніх функцій у драмах в контексті лімінальних просторів можна стверджувати, що сучасна українська драма на лімінальному етапі перебувала у лімінальному стані національної самоідентифікації – пошук «України-для-себе», а не «України-для-інших», відтак на етапі інкорпорації – «Україна-для-себе» як «Україна-для-інших».

Лімінальний часопростір п'єс відображає стан пограниччя, що найчастіше проявляється в зображенні межових хронотопів порогу, переходу між життям і смертю, гендерними інверсіями, відмовою від культури Чужого і пошуку Свого (вже не людина з радянськими, російськими цінностями, але ще не зрозуміла, які це – свої), показує персонажа у часі і просторі на перетині культур, зокрема й через інтертекстуальні перегуки та паралелі з історичним минулим. Наприклад, образи індіанців та конквістадорів як аналогія до теперішнього України у п'єсі Л. Лягушонкової та К. Пенькової «Кортес», або у їхньому ж творі «Чума» відчутні прямі натяки на сучасну українську дійсність. Затребуваними в цьому контексті стали сюжети з часопростором чистилища (застряг між часами) і подорожами у часі та поверненням у минуле України: І. Гарець «Ешелон № 0», В. Гавури «Мавпи з апельсинами», Н. Блок «Вибухівка» (вибір можливості повернення), А. Косодій «Timetraveller's Guide to Donbass», Б. Циганка та О. Набоки «Консерва», Н. Ворожбит «Саша, винеси сміття» (образ людини-померлого, привид якого застряг на землі), Т. Киценко «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка» (минуле-теперішнє через культурні коди) та ін.

Найбільш поширеними у суспільстві гетеротопіями, які втілюють суб'єктивний авторський образ світу в літературі, є музей, архів, бібліотека, в'язниця, лікарня, ярмарок, кладовище, школа, храм, екзотичне поселення, дача тощо. Головна їхня відмінність від звичайного топосу полягає в авторському втіленні їх як місць з дивними, нелогічними, трансгресивними внутрішніми законами, коли простір, який може не вважатися гетеротопією, стає авторською суб'єктивною гетеротопією.

Музей, архів, бібліотека, на думку М. Фуко, накопичують час. У контексті часових відносин музей як художній образ збирає найцінніше з минулого, щоб надихати, мотивувати і пояснювати теперішнє. Архів як образ відповідає на питання минулого (деколи незручні) для тих, хто хоче дізнатися правду, для найбільш допитливих. Бібліотека дає мистецькі знаки, метафори, коли крізь минулі літературні образи проглядає теперішнє. Образ України як глобалізованої гетеротопії музею, архіву чи бібліотеки, що накопичує час; в'язниці і лікарні, що перериває час, активно втілюється сучасними українськими драматургами.

Хронотоп українського села, провінційного містечка, батьківської хати на лімінальному етапі набуває ознак гетеротопії в'язниці і виконує функцію розриву часу, перетину минулого і теперішнього, простору молодих і старих, патріархального, яке панує, аномального місця для персонажа. Це образ України, яка не рухається вперед, застрягла в одному часовому колі трансгресивних законів. У цій гетеротопії все визначають «старійшини роду» – «матріархи», які не раз рятували родину, звикли покладатися лише на себе, вічно захищати та контролювати своїх дітей і тим самим робити їх абсолютно несамостійними і залежними. Мати каже синові Миколі у п'єсі О. Мацюпи «Екологічна балада», про те, яка він людина: *«...та ика повноцінна, ти безпомічний, ти каліка, лиш я про тебе можу подбати, інакше пропадеши»* (Мацюпа, 2015). Драматурги створюють образ світу старих консервативних законів, у якому оглядаються на відьом, слухають пророцтва померлих бабусь, живуть давнім щоденними ритуалом, зважають на думку сусідів, родичів (що скажуть), у якому зламати стереотипи майже неможливо, а давній міф визначає нинішній життєвий контекст. Вихід за межі гетеротопії для персонажа, який прагне вирватися за межі чужого (батьківського, матріархального) кола, можливий лише через «ритуальну жертву» втрати найдорожчого – друга, мами (А. Горянської «Блекшип»); дитини (В. Маковій «Буна», Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся»); відмови від мрії чи любові (А. Бондаренка «Десафінадо», Н. Ворожбит «Демони»,

В. Гавури «Мама завжди захистить»); персонаж жертвує стабільністю чи дахом над головою («Говори мені тільки хороші речі» О. Гапєєвої); гине герої або світ навколо (П. Ар'є «На початку і наприкінці часів», О. Мацюпи «Екологічна балада») тощо. В «Екологічній баладі» О. Мацюпи персонаж Намішка говорить Миколі, який не може прийняти трансгресивні закони «старого» світу, що ведуть до руйнування природи Карпат, відтак до особистого і соціального апокаліпсису: *«НАМІШКА нема вже гір, нема. Послухай, вода нікуди не зникає, з одного озера може зробитися два, може і сім, може воно зникнути, висушитися, але вода йде в хмари і назад вертаєтси, і нігде крапля від краплі не дінетси. Так само і людина від людини не може си діти, чи то уб'єтси когос, ци си вретує. Тоти люди, котрих видів хоть би раз, вводно з тобов будут, у твоїй пам'єти, а то страшна річ. Чим більше хочеш від когос утекти, тим більше він буде ближче до тебе, я це давно зрозуміла, коли в Несамовите перший раз подивиласи. От того й нема ні простору, ні часу. Розумієш? МИКОЛА Не, не розумію, я хочу піти відси»* (Мацюпа, 2015).

У п'єсах, створених після початку війни, функції гетеротопій батьківського дому, села, провінційного містечка змінюються: вони втрачають ознаки в'язниці і набувають властивостей музею та архіву – накопичують час, представляють минуле з теперішнім як часовий синтез. Герої, які змушені тепер існувати в парадигмі «цінностей виживання», повертаються у батьківську хату, до матерів, аби тепер захистити їх, пробачити, отримати внутрішню енергію в материнському ритуалі: пам'ять про минуле стає джерелом сили для життя і боротьби.

Персонажі п'єс знаходять прихисток у селі та повертаються до фізичної праці, яка тепер рятує («Садити яблуні» І. Гарець), знаходять особливе щастя в маминому бажанні нагодувати («Борщ. Рецепти виживання моєї прабабці» М. Смілянець), об'єднуються проти агресора із сусідами, які ще вчора були ворогами («Чужесранка» І. Феофанової), захищають безпомічних матерів («Один день» Лени Кудасєвої, «Моя мама – чайник» Л. Тимошенко, «Борщ.

Рецепти виживання моєї прабабці» М. Смілянець), отримують поради і знання від бабусь, що рятує чи змінює життя дітей («Молочайник» О. Гриценко, «Смоковниця» О. Мацюпи), починають дивитися на абсолютну несумісність із батьками під іншим кутом зору, коли розбіжності вже не видаються такими абсолютними, а лише трагічним представленням у межах однієї гетеротопії різних індивідуальностей («Три дні» О. Гапєєвої») та ін. Персонажі п'єс починають інакше думати про свою землю і відкривають її важливість для себе і для людей, які на ній живуть: *«ОЛЕСЯ. Я чесно не розумію, чого люди не їдуть звідси. Хай ми з тобою не можемо. Але Ольга, Мама, хрещена? За що вони тут тримаються – в степу на десять хат і без поливу? Це мабуть ті горизонтальні зв'язки, про які всі пишуть. БАБА. (відриваючись від супу) Я знову тебе не розумію. <...>. ОЛЕСЯ. Але вони всі тримаються одна за одну, як рослини що сплелися корінням. <...>. Раніше я думала, що люди в наших краях – це перекотиполе. Бо реально тут завжди були якісь приїжджі, які бралися нізвідки і потім кудись назавжди їхали. Причому їхали сюди переважно не з власної волі. Поляки, що повстали проти царя, селяни з Полтавщини, що вбили свого пана, німці, що шукали землі та релігійної свободи. Корейці, яких вигнали з Узбекистану, турки, що втікали з Грузії, вірмени – з Азербайджану. Тьотя Валя он з Волині, а баба Тонька десь з Уралу. Чи то заслані, чи то прислані. Бо хто ще хоче жити у вітряному безводному степу поряд з отруйними навуками та зміями?»* (Гриценко, 2023).

Функції гетеротопії Майдану як музею було втілено у п'єсах українських драматургів про революцію Гідності: тут представлення різних індивідуальностей почасти трагічне: закони Майдану вимагають ритуалу входу в гетеротопію, ініціацію проходять не всі. Не випадково у двох драмах про Майдан з'являються образи вампірів: в одному з них («Захопи мені облдержадміністрацію» А. Косодій) персонаж вампір проливає кров (не пройшов ініціацію), в іншому («Чужа кров» В. Ченського) – вампір відмовляється від крові (пройшов ініціацію). Максимальна реалізація



персонажа в гетеротопії Майдану відображає соціальне як найвищий прояв особистісного («Захопи мені облдержадміністрацію» А. Косодій, «Жінки та снайпер» Т. Киценко, «Деталізація», Д. Тернового «Тарас Бульба», В. Ченського «Чужа кров» та ін.) або як неможливість / неготовність принести жертву (В. Ченського «Улісс» ).

У п'єсах драматургів, народжених на Донбасі, цю землю показано крізь призму гетеротопії архіву. Герої п'єс повертаються у своє минуле, щоб розібратися в тому, чому вони такі, чому така трагедія сталася з цим регіоном, які нерозривні зв'язки тягнуться з минулого і що потребує рефлексії. Ханна Невідома, письменниця з Донбасу, визначає ціль своєї творчості так: «...не дати Донбасу бути культурно та духовно закинутим для інших, створити йому містичний та сильний образ, який буде дивитися на нас крізь усі війни і не затиратися» (Невідома, 2022, с. 265). Персонажі досліджують колишнє життя як архів чи сімейний альбом любові-руйнування, часто це опис побуту, щоденних занять батьків, стосунків, типових розмов із сусідами чи друзями: Лена Лягушонкової «Мать Горького», «Мої родичі та інші покидьки»; С. Жадана «Хлібне перемир'я»; К. Пенькової «Назву не пам'ятаю», «Готель "Великобританія"»; В. Ченського «Улісс», «Короткі п'єси», «Лабрадор», Неди Нежданой «Голос тихої безодні», Н. Блок «Крізь шкіру», І. Білиця «В полоні» та ін. Персонаж виявляє себе через дихотомію «своє-чуже»: він зміг вирватися з цієї гетеротопії (у кожного своя ритуальна жертва), натомість прагне повернутися назад, розширити її межі, заповнити новими, вільними сенсами. Не випадково майже в усіх таких п'єсах сюжет побудовано на протиставленні / зіставленні пар персонажів: мати-дитина, брат-сестра, брат-брат, бабуся-онука, чоловік-дружина, у якому часто збережено те саме домінування «великої матері». *«Одного дня я забуду все: кордони і те, що вони роблять з людьми; <...> Що я пам'ятатиму? / – пам'ятник шахтарю із брилою в правиці, / – правильну бабусину квартиру на 6 поверсі неправильної Хрущівки, / – плюшеву шубу, яку до мене носив мій брат; / – терикони, вкриті квітучими абрикосами і*

акацією; / – і хату, ліплену з гівна і саману, де літом сідає дивовижний чорний сніг» (Пенькова 2019), – каже про своє майбутнє, яке визначено минулим, героїня п'єси К. Пенькової «Назву не пам'ятаю». А персонаж драми Д. Меркулової (авторка – військова парамедикіня) «Зателефонуй мені на війну» говорить: «Сьогодні я перестала себе ідентифікувати як місцеву, бо знаю, що вже не повернусь додому. Вчора я була там востаннє. Дім поки стоїть. Чекає. На його місті я б чекала не мене, а скоршої смерті. Нехай він помре раніше, аніж побачить смерть усього навколо. ... Я навіть не можу розказати, де зараз знаходжусь, через небезпеку викриття мого місцезнаходження. Я. ПЕРЕСТАЛА. МАТИ. ПРАВО. НА. МІСЦЕЗНАХОДЖЕННЯ. У. РІДНОМУ. МІСТІ. У. РІДНІЙ. КРАЇНІ» (Меркулова, 2022).

У п'єсі К. Пенькової «Готель “Великобританія”» втілено образ Донбасу як гетеротопії архіву через образ готелю (реального готелю з Донецька, у якому, за словами очевидців, під час окупації катували людей). Це простір, з якого не вирватися: героїня п'єси приїжджає в Донецьк навідати хвору бабусю і застрягає там через карантин. Ця гетеротопія існує за своїми внутрішніми законами: у ній перетинаються долі донеччан-сучасників і привидів з історії цього краю, які допомагають розібратися, чому все стало саме так. Це простір архіву, в якому виходять на поверхню донецькі міфи і легенди, у яких живуть кургани, вугільні шахти, кам'яні баби, дух Шубіна, одного із засновників міста Джона Юза тощо. Авторка увиразнює історію цього краю, який має і свою міфологію, однак показує трагедію цього простору, що його окупація звузила до мінімуму (до ОРДЛО) і нав'язала свій «російський» міф.

Образ минулого України як гетеротопії архіву втілено у п'єсах Н. Ворожбит «Зерносховище» та Неди Нежданої «Голос тихої безодні»: твори про часи Голодомору та репресій, втім авторки свідомо вдаються до змішування голосів героїнь сучасних та минулих, адже вони, сучасні, теж

прагнуть виявити причини нинішніх трагедій, відрефлексувати їх, аби рухатися далі (літати).

Образ України як гетеротопії бібліотеки можна розглядати через інтертекстуальні перегуки у таких п'єсах: «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка», «Отелло соромно» Т. Киценко, «Голос тихої безодні» Неда Нежданой (казка «Івасик Телесик»), «Вій» Н. Ворожбит; «Енеїда» В. Ченського, «Кайдаш і сини» Н. Блок, «Тарас Бульба», «Гамлет-шоу, або Розенкранц і Гільденстерн живі» Д. Тернового тощо. Драматичні тексти «Чума» Лени Лягушонкової та К. Пенькової, «Ернан Кртес та інші» Лени Лягушонкової, «Немає жодного щастя» Ю. Мироненко є пародіями на фарсові сценки, хроніки, інтерлюдії середньовічного театру. Персонажі цих п'єс – сучасні люди, яких автори вміщують в гетеротопію «чужого тексту» з аномальними для нього законами і таким чином створюють тло для вибору персонажами варіанту сучасного на основі минулого. Художні образи і сюжети претекстів увиразнюють «архетипи та стереотипи» сьогодення: герої завдяки цьому можуть передбачати хід сюжету свого життя і мають можливість змінити їх, відтак цей особистісний приватний вибір означатиме і можливість виходу для всіх (ознака гетеротопії – вияв приватного у соціальному).

Гетеротопія суб'єкта мовлення в сучасній українській драматургії представлена «іншими просторами» полону (в'язниці) через зіткнення особистісного (приватного, теперішнього) і соціального (насильства, минулого): «Спецоперація» П. Армяновського, «Полон» І. Білиця, «В полоні» А. Сумарокова тощо; і лікарні, що традиційно розриває час, демонструє перетин минулого і майбутнього як зустріч живих із мертвими («Слава героям» П. Ар'є, «Білохалатність» Т. Киценко, «Молитва за Елвіса» М. Смілянець, тощо). Гетеротопія навчального закладу втілена як кризова (школа, садочок, університет) та є в сучасній драмі метафорою насильства: «По колу» Н. Блок, «Сім перших робіт Аліни» Н. Захоженко, «Фенікс» І. Пружиної, «Чапаєв і Василіса» Лени Лягушонкової тощо.

Гетеротопія корабля, плота, автобуса, потяга набуває ознак і законів чистилища у драмах «Тавр» І. Пружиної, «Консерва» об'єднання «Піратська бухта», «М'яч летів на східний берег» О. Мацюпи, «Ешелон № 0» І. Гарець, «39, або Автобус апокаліпсису» Д. Тернового. У п'єсах О. Мацюпи і Д. Тернового автобус стає простором, з якого, здається, не вирватися. У трагікомедії О. Мацюпи «М'яч летів на східний берег» автобус як лімінальний ініціаційний топос для персонажів – це межа, яку складно подолати, але потрібно: він змішав старі травми і образи, ідентичності, стереотипи, з якими треба розібратися, проговорити, запам'ятати кожного Іншого і зберегти віру.

Гетеротопія потяга у війсьній драмі натомість почасти змінює свою функцію: образ поїзда-чистилища втілено через мотив порогу, переходу, за яким є вихід і надія, однак драматурги унаочнюють умовні правила, ритуал жертвоприношення, після якого ця надія стає можливою (яким був персонаж у цьому потязі, чи готовий був допомагати, жертвувати заради інших тощо): дійові особи п'єси «Ніч накриє ранок» О. Савченко – матері, зі своїми звичками і забаганками, в евакуаційному потязі, у страшних умовах намагаються врятувати своїх дітей і лишитися людьми.

Образ «інших просторів» є особливою ознакою авторського стилю драматургині Т. Киценко, яка в усіх творах поміщає своїх персонажів у гетеротопії, даючи можливість якнайкраще проявитися особистісним рисам героїв у «іншому просторі» (приватне в публічному), що існує за своїми внутрішніми законами, створює химерні зіткнення і перетини часів, робить вибір ще більш болісним для героя, свобода якого обмежена (чи умовно обмежена): гетеротопія музею, полону і Майдану («Жінки та снайпер»), в'язниці («Пеніта ля трагедія»), лікарні («Білохалатність»), психіатричної клініки («Три Ніцше»), гетеротопія «чужого тексту», за законами якого існують сучасні персонажі п'єс «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка», «Отелло соромно».

Українська драматургія від 2023 р., окрім зміни функції гетеротопії батьківського дому, села, містечка, оприявнює у творах нову, створену реаліями війни гетеротопію укриття (бомбосховища), прихистку: «Я, війна та пластикова граната», «Я норм» Н. Захоженко, «В землі» О. Гапєєвої, «Любов, війна» С. Шинкарук, «Борщ. Рецепт виживання моєї прабабці» М. Смілянець, «Мобільні хвили буття» В. Рафєєнка тощо. Укриття не дає відчуття захищеності персонажам, ще більш увиразнює крихкість людського життя, втім у цьому публічному, аномальному для колишнього мирного життя місці стикається безліч приватних просторів, об'єднуючи всіх спільним бажанням – перемоги (над ворогом і смертю), і кожен характер в контексті цієї перемоги отримує свою можливість для реалізації («Україна-для-себе» як «Україна-для-інших») у цьому сакральному місті, «де лишилося те, що лишилося» – головне для кожного героя.

На початку постлімінального періоду розвитку сучасної української драми автори актуалізували щоденник як метажанр, що набуває функції гетеротопії укриття для драматургів, які обрали щоденник як найбільш адекватну форму для втілення емоцій перших днів війни: «Я норм», «Я, війна і пластикова граната» Н. Захоженко, «Тополь М летить на кішку Брошку» Лени Лягушонкової, «Голодні стіни» Ханни Невідомої, «Сни під час війни» Н. Блок, «Зошит війни» В. Кузіка, «Хроніки» А. Галас, «Відчуття війни» Ю. Гончар, «41 день лютого» О. Михайлова, «Цвітіння» О. Мацюпи, «Синдром уцілілого» А. Бондаренка та ін. Завдання, яке ставили перед собою драматурги, – задокументувати усі події, які відбуваються в Україні з початком російської агресії, зафіксувати усі первинні емоції для історії і майбутнього, яке теж матиме потребу повернутися до цього важливого для країни моменту. О. Мацюпа у передмові до п'єси «Цвітіння» написала: «Фіксація свого місця у часі і просторі може стати віднайденням ідентичності у постколоніальній реальності. Війна через категорії Еросу і Танатосу зупиняє час, а цикли природи та життя відбуваються відсторонено, і людина є лише свідком, який хоче, але не може стати учасником під

постійною загрозою смерті» (Мацюпа, 2022). Створений зовнішнім ворогом «інший простір» війни, який існує на тлі вічного коловороту природи та за межами якого зовнішній світ миру і добробуту (в інших країнах) – ще одне потенційне джерело творчого осмислення для сучасних драматургів.

Отже, залучивши концепцію лімінальності і методологію гетеротопічного підходу до аналізу особливостей сучасної української драматургії, можемо стверджувати, що такий підхід є доцільним і ефективним. Розглядаючи художні драматургічні тексти як «інші місця» виявляємо, що сучасні українські драматурги на лімінальному етапі вдавалися до створення образів батьківської хати, села, провінційного містечка, які реалізують у текстах функцію гетеротопії в'язниці, що розриває час; гетеротопії Майдану, Донбасу як музею та архіву, що накопичують час; осмислювали теперішнє країни через функцію гетеротопії бібліотеки в інтертекстуальних образах, мотивах та сюжетах. На постлімінальному етапі гетеротопія батьківської хати, містечка змінює свою функцію на функцію музею. Вдаючись до гетеротопії як художнього образу в драмах, автори мають можливість увиразнити зіткнення приватного з публічним, що підсилює драматургічний конфлікт, та продемонструвати, як представлені особистісні простори персонажів в «іншому просторі», що допомагає реалізувати специфіку характеру героїв, мають можливість втілити «ритуали переходу» між топосами та образи «ритуальних жертв», на які готові персонажі, аби вийти за межі гетеротопії. Гетеротопії суб'єкта мовлення в сучасній українській драмі оприявлено передусім часопросторами полону, в'язниці, лікарні, навчального закладу, потяга, корабля. Українська драматургія постлімінального періоду, окрім зміни функції гетеротопії батьківського дому, села, містечка, потяга, представляє гетеротопію укриття (бомбосховища). Драматурги активно залучають гетеротопні образи, що реалізують авторську ідею художнього повернення персонажа у власне минуле, аби знайти і відрефлексувати помилки, отримати від минулого відповіді на запитання чи силу для боротьби. Зафіксоване у спогадах минуле героя має ознаки герметичного простору зі своїми внутрішніми законами, ритуалами, перериває, зупиняє чи накопичує час.

## 2.5. Поетика тілесності в сучасній українській драмі

Мистецтво з давніх часів пропонувало різні вектори осмислення людського тіла: божественне в прекрасному тілі, тілесність як протиставлення високій Душі, плотське тілесне на протигагу високому Розуму, красиве/некрасиве тіло, тіло як тлін, соціальне тіло, політичне тіло, тіло як основа дискурсу тощо. Залучення категорій «тілесного» до формування художньої моделі світу зумовлює розширення сенсів через творення символів, нашаровує виміри тексту через тілесні метафори, образи тіла. Лімінальній культурі властива трансгресивна тілесність та еротичність, про яку писав ще Ж. Батай: «надлишкова чуттєвість» мистецтва, вихід за межі утилітарних норм системи, за кордони дозволеного, порушення табу на смерть і еротизм. Трансгресія необхідна для осмислення актуальних проблем сучасності, що вимагає освоєння нових проблем і царин, яких досі не торкалося мистецтво, тож сучасна українська драма на лімінальному етапі демонструє поетику трансгресивної тілесності. Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можливі через освоєння нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі.

Активне використання тілесних метафор та образів тіла властиве сучасній українській драматургії, яка фіксує загальний образ лімінальної тілесності. Одним з образів лімінального тіла є такий, який демонструє позбавлене можливості ініціації тіло, що руйнується законами та консервативними правилами стабільної структури, не має можливості перейти на наступний етап. Руйнування тіла відображено в мотивах втрати чуттєвості, тілесних обмеженнях, заборонах, розташуванні у просторі, з якого не вирватися. Оновлення тіла зафіксовано в прийнятті змін, у проговорюванні тілесної травми, усвідомленні неможливості присвоїти соціально прийнятну тілесність, сформовану нівелюванням індивідуальності.

Створення образу тіла в драматургії має свою родову особливість: образ може бути втілений через репліки персонажів чи в паратекстуальних

складниках (ремарках, заголовках, епіграфах) – героя, який фіксує у слові «тут і тепер» специфіку власного тіла або тілесність Іншого. Висловлене питання тілесності відображає його глибоку важливість для персонажа, оприявнює замовчувану проблему, часто свідчить про психоемоційну травму, яка виринає назовні.

Сукупність тілесних образів у тексті формує «тілесну топографію» – глобалізовану тілесну метафору, пов’язану з перенесенням функцій органів людини на ініціативні функції особистості в ритуалі переходу: **живіт** з вибухівкою всередині, яка може перезапустити історію особисту і національну, у п’єсі Н. Блок «Вибухівка»; **хвороба шкіри** (ШКТ – шкіра кольору хакі), якою страждають усі українці після війни, адже пам’ять про війну проступає крізь шкіру у п’єсі Н. Блок «Крізь шкіру»; **обличчя**, яке стає для соціуму приводом для неприйняття, знуцань (підліткове обличчя з прищами у п’єсах Н. Блок «Крізь шкіру», Лени Лягушонкової «Мать Горького», постаріле обличчя – К. Пенькової «Назву не пам’ятаю», Лени Кудасової «Один день» та ін.); **ноги** (втрата можливості ходити) як безпомічність у можливості бути самостійним, залежність від соціуму (О. Мацюпи «Екологічна балада»), застрягання в минулому (К. Пенькової «Назву не пам’ятаю»), відірвані ноги – метафора насилля у п’єсі О. Мацюпи «Час пілатесу»; **кров** (випита/не випита вампіром кров як згода чи відмова бути кровопивцею у текстах А. Косодій «Захопи мені облдержадміністрацію» і В. Ченського «Чужа кров»), кров як жертвна спокута, жіноча кров як втрата себе на догоду тирану (П. Положенцевої «Бабуня з дідунем займаються сексом», Н. Блок «Оранжеря»); **жіночі статеві органи**, які втілюють проблеми об’єктивації жінки (чоловіка), батьківський диктат, фізичне підкорення, яке відображає фізичне/моральне насилля окупанта, відтак «тілесний низ» сакралізується як перехід до усвідомленої та захищеної тілесності – гармонії духовного і чуттєвого (П. Положенцевої «Бабуня з дідунем займаються сексом», «Чиясь кров»; Н. Блок «Оранжеря» «Вибухівка»; Л. Тимошенко «Таємний агент



Христина»; В. Гавури «Мавпи з апельсинами»; Ю. Гончар «Зла бола»; Н. Ворожбит «Погані дороги», «Зелені коридори», «Галка Моталко»; О. Гапєєвої «Три дні» тощо); **чоловічі статеві органи** як домінування патріархальної системи цінностей, стереотипів системи про «сильну стать» з домінуванням «тілесного низу» (П. Положенцевої «Бабуня з дідунем займаються сексом», Н. Блок «Оранжерея», Л. Тимошенко «Таємний агент Христина», Ю. Гончар «Зла бола», К. Пенькової «Бути майстром», об'єднання «Піратська бухта» «Матерь богів», А. Бондаренко «Примарна земля»), **печінка** як образ розщеплення людського і людського (Сашка Брама «Свиняча печінка») тощо. Драматурги-ліміналі уникають характеристик «красивого тіла», ознак «красива жінка», «красивий чоловік» у ремарках, окрім випадків негативної конотації або з метою формування образу «діонісійської» краси – вільної, екстатичної, не обмеженої у свободі проявів, стихійної, органічної тілесності (Н. Блок «Фото топлес», «Як я закохалась в Покемона», «Кривий Ріг, Олімп і я»).

**Образ тіла як жертви** для персонажа, який не пройшов ініціацію, відтак це зумовлює саморуйнування, стирання Я в боротьбі з Іншим. Цей образ втілено через метафору заграбованого, обмеженого у просторі тіла, яке приносять у жертву системі – у текстах А. Бондаренка «Десафінадо» (тіло молодих людей, яким батьки обмежують право вибору), О. Мацюпи «Екологічна балада» (фізично обмежене тіло), Т. Киценко «Пеніта ля трагедія» (закрите тіло жінок-в'язнів), Н. Ворожбит «Зерносковище» (голодне тіло в Голодомор), Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся» (радянське тіло, морально та фізично спотворене соціумом тіло), І. Пружиної «Тавр» (закрите в обмеженому просторі тіло), Л. Тимошенко «Таємний агент Христина» (тіло як випробування), П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» (тіло як жертва), об'єднання «Піратська бухта» «Консерва» (тіло, яке хоче вижити) тощо.

**Образ тіла як ініціаційної жертви**, випробування якого зумовили ритуал переходу для персонажа задля змін, можна простежити у творах

Т. Киценко «Жінки та снайпер» (образ військового як ритуальної для країни жертви), А. Бондаренко «Мудак» (смерть тіла як жертва технічному прогресові та як насилля над природою), А. Косодій «Захопи мені облдержадміністрацію» (смерть активістів Майдану як жертва очищення країни від кровопивць), К. Пенькова «Бути майстром» (відмова від акторського тіла як жертва ритуалу переходу на наступний життєвий етап, жертвна сповідь заради змін системи), Т. Киценко «Білохалатність (смерть лікаревого сина як жертва за його байдужість) тощо. Тілесна метафора руйнування тіла на війні (смерть, поранення, полон та ін.), що стає ритуальною жертвою заради свободи і незалежності України, – одна з найбільш поширених метафор сучасної драми про війну.

Проблеми **об'єктивація жіночого тіла**, насилля над тілом, які стали можливими через недосконалі правила системи, що потребує оновлення, порушено у творах Н. Блок «Оранжерея», Л. Тимошенко «Дядя Міша проходить мимо», К. Пенькова «Бути майстром», Н. Ворожбит «Демони», П. Положенцевої «Бабуня з дідуном займаються сексом», Лени Кудаєвої «Чому так Маша Д. не любить запах кавунів», «Комаха» тощо.

**Образ втраченої тілесності** як застрягання на лімінальному етапі втілено в образах мертвих та привидів, які не можуть покинути цей світ, уявних померлих співрозмовників персонажа у сюжеті повернення в минуле втілено в текстах С. Жадана «Хлібне перемир'я» (мертва матір), Н. Ворожбит «Саша, винеси сміття» (привид-військовий), «Демони» (привид померлого як голос сумління), М. Смілянець «Молитва про Елвіса» (померлий брат), О. Доричевський «Кладовище» (мертві на кладовищі), А. Бондаренко «Мій друг, чорний ельф» (текст монологу як уявна розмова із другом), «Примарна земля» (привид ката), А. Косодій «Як говорити з мертвими» («*свої мертві*», яким оповідачка прагне повернути сутність, голоси, тілесність») тощо.

Актуальним у сучасній українській драмі є образ тіла в лімінальній фазі дорослішання (підліткове тіло, яке формується), старіння (тілесні зміни, зумовлені хворобами, втратою тілесних функцій), фіксація стану людини в

процесі помирання: Н. Блок «По колу», «Заради тебе», «Фото топлес»; Лени Лягушонкової «Чапаєв і Василіса»; Н. Захоженко «Сім перших робіт Аліни», «Фенікс»; О. Савченко «Коли ми курили космос», Л. Тимошенко «Якось в Морському», М. Бортнік-Гулеватої «Втеча з майбутнього», «Свято онлайн», О. Гапєєвої «Па-па», О. Михайлова «Все, що тебе зачіпає», «Русанівські відьми», О. Савченко «Кімната Батіка», М. Смілянець «16+», І. Феофанової «Між нами війна», О. Кудасєвої «Комаха», К. Пенькової «Назву не пам'ятаю», О. Гриценко «Молочайник» та ін.

В українській прелімінальній і лімінальній драмі розгалужені метафори тілесності характерні для художнього стилю В. Снігурченка, Н. Блок, Л. Тимошенко, П. Положенцевої та ін. Так, драматургії В. Снігурченка властиве активне використання тілесних метафор: автор втілює образи персонажа в пошуках національної ідентичності, у стані сепарації від стабільної структури, що автор здійснює за допомогою образу тіла, що розпалося, втратило зв'язок профанне/сакральне. Монодрами В. Снігурченка «Трюча» (2008), «Північне сяйво» (2009) відображають тенденцію української драматургії на етапі початковій сепарації в ритуалі переходу творчо втілювати розгубленість людини у світі шаблонів та стереотипів стабільної системи, означати множинність істин, нав'язаних інформаційним простором, складність налагоджувати дієву комунікацію зі світом. Ця авторська інтенція реалізується в жанрі монодрамі через «полілогічну єдність» різних образів Я.

Єдиний суб'єкт дії у цих п'єсах втрачає «об'ємність», конкретність однієї окремої людини, тобто «тіла», і набуває такої метафоричної тілесності, яка унаочнює плинні сутності людини, маркуючи ті проблеми, що спричинили розділення, втрату цілісності, тобто потребу в сепарації і пошуку власного Я. У п'єсах «Трюча» та «Північне сяйво» В. Снігурченко реалізує художню тілесність, де тіло представлене як засіб комунікації, як соціокультурний маркер існування людини в екзистенційній кризі. Автора цікавлять передусім мовні та візуальні метафори соціалізованого тіла: таку

метафоричність художньої тілесності розглядав Р. Портер, який у 90–х роках ХХ ст. передбачав чинники майбутньої генези історії тіла (Портер, 2004, с. 310–315).

У початковій ремарці до п'єси «Трюча» В. Снігурченко вказує, що перед глядачем з'являються люди без тіла: *«Ми їх бачимо, але назвемо їх невидимими людьми, людьми без обличчя, то є образ чистої дії. То є люди театру, то є відчуття людської сутності»* (Снігурченко, 2008). Тих персонажів (людей без обличчя), які персоніфікують різні образи єдиного суб'єкта дії – Козака *«у шаро-рварах»* – автор називає в переліку дійових осіб: *«Трюча, вона ж Хмара, вона ж Совість Козака»* (Снігурченко, 2008).

Втрата тіла як конкретного земного втілення (опори) ідентична в монодрамі «Трюча» втраті батьківщини (і батька), відтак національної, мовної, гендерної тощо ідентичності. Циклічне повторення фрази Козака *«Немає України та й не буде...»* (Снігурченко, 2008) демонструє відсутність для персонажа такої України, яка буде особистісною, автентичною, вільною від нашарування штампів, що їх вербалізують Я-Інші персонажа. Інтертекстуальні перегуки з шевченківським: *«Нема на світі України, // Немає іншого Дніпра...»*, *«Нема ні пекла, ані раю, // Немає й Бога, тільки я!»* (Шевченко, 2011, с. 349), з народним прислів'ям «Без верби й калини – нема України» тощо профанують сакральне, реалізують екзистенційний конфлікт Я – Я культурний / ментальний Інший.

Таким чином, віднайти Україну для персонажа монодрами – значить повернути «тіло», тобто автентичне цілісне Я. Не випадково Козак, втративши відчуття батьківщини, позбавився можливості гендерної ідентифікації та переходить у лімінальну фазу. У ремарках зазначено, що на ньому з одягу *шаро-рвари* (маскулінне в окаянізмі – від слова «рвані»), асоціація із «шароварщиною» та фемінне в образі намиста): *«Розумієте, пішов чоловік та й не повернувся? А куди пішов, де подівся, то не відомо. Отак, йде, йде, та й пропав, кудись притьопав. Лишо біль залишилась, розумієш, батько? Біль чи то радість. А чоловіка нема. Чоловіка немає, але є*

його суть» (Снігурченко, 2008). Крім того, Козак неодноразово звертається до батька, але втратив можливість бачити й чути його (численні алюзії на останні слова Тараса Бульби до сина Остапа з повісті М. Гоголя «Тарас Бульба»): *«То де ж ти, батьку, коли ти так потрібен?! Сам у собі? Що?»* (Снігурченко, 2008).

Конкретність тіла перетворюється в монодрамі на лімінальну безтілесність «іншості» Козака, що її названо в монодрамі Совістю, або Хмарою. Хмара як атрибут небожителів, протиставлення до усього земного, тілесного, зазнавши впливу «тучі» (національної «іншості») взагалі утворює безтілесну метафору – *«трючу»* (оказіоналізм В. Снігурченка, гра слів «хмара», «туча», «круча», «труча», «трюча» тощо), що її автор узяв за назву до монодрами.

У п'єсі «Трюча» автор маркує органи тіла таким чином, що вони стають складовими розгорнутої метафори спротиву тискові Іншого (соціального, культурного, ментального), що віддзеркалює пошуки людиною місця в конкретному земному часі й просторі. Так, *«гудзик у шлунку»* є метафорою дитинства як порушення норм, створених дорослими: прояв дитиною свободи особистості, попри загрозу для здоров'я, з одного боку, і розуміння небезпечності такої свободи, з іншого. *«Глухий на ліве вухо»*, *«праве вухо тримай біля серця»*, я *«увесь кобза»*, *«дуля»* як антена для комунікації, використання естетики «тілесного низу», «словесного насилля» тощо створюють візуальні та мовні метафори хвороби, невідповідності нормі, насильства та словоблуддя як засобу взаємодії зі світом, крику. Така «тілесність поза нормою» реалізує для суб'єкта дії можливість бути не таким, як усі, отже, зберегти Я від впливу системи, позаяк інші способи збереження власної ідентичності (тут – автентичного тіла) персонажеві невідомі, а загальні правила моралі, культурні артефакти для нього перетворилися на штампи й шаблони.

Важливою складовою створення метафор тіла в монодрамі В. Снігурченка «Трюча» є низка оказіоналізмів, побудованих на основі

поєднання форми милозвучності (українського фольклору) та нав'язаних системою і водночас чужих, неприсвоєних смислів, затертих тривалим та бездумним повторенням. Серед «старих», спустошених, вичерпаних слів Козак втрачає тілесність (відтак ідентичність) та перетворюється на безтілесну «трючу», на тінь: «*Лишо тінь. Тінь – то є козак, та й годі, усе, що лишилось від нього – то тінь*» (Снігурченко, 2008). Остання частина монодрами, «Розтлумачення», демонструє «нові слова», які зумовлені впливами системи за формою, але зі стертими лімітаром сенсами, вони фіксують пошук своєї, власної національної ідентичності:

*«Авжеж бо: Чи так чи не так,*

*Се знамо не знати, а мляво не відати,*

*Ї мраво шукати. Лиш бо чукає жежсва, а груня вчукає...*» (Снігурченко, 2008).

У монодрамі В. Снігурченка «Північне сяйво» головним поетикальним засобом вираження тілесності стає розгорнута метафора поглинання – існування одного тіла в іншому (або заради Іншого), знищення, перетравлення, втрата межі між тілом Я та Іншого – трагедія унеможливленої сепарації. Образ інфантильного сина, який продає тіло матері, та образ матері, що торгує своїм тілом заради сина, створює ще одну метафору тілесності – страшного Іншого як невід'ємної частини себе («*Я – мати Гітлера*») і водночас себе як цього Іншого (Я – Гітлер).

Продаж тіла матері у п'єсі «Північне сяйво» тотожне зраді усього того, що символізує поняття «матір» – землі, батьківщини, родини тощо – відтак відмові від пошуків власного Я. При цьому лексика «тілесного низу» використовується автором для перенесення конфлікту монодрами на рівень читацького сприйняття через співтворчість / співпереживання. Автор провокує читача / глядача, переносить межовий стан у його свідомість, продукуючи асоціації до створених у монодрамі візуальних та мовних метафор тілесності: «продавати матір», «жінка з Гітлером в утробі» тощо. У фіналі знову з'являється безтілесний образ – Північне сяйво як символ

небесного дива, ніколи не баченої краси, далекої від усього того, що вимагає фіксації власної ідентичності у реальному світі.

Таким чином, на прикладі п'єс В. Снігурченка «Трюча» та «Північне сьайво» можна простежити художнє втілення процесу сепарації та проблем стирання ідентичності, яка відмовляється від ритуалу переходу. Єдиний суб'єкт дії в монодрамах втілює власну розділену свідомість розгубленої людини, при цьому її голоси реалізуються автором у вигляді полілогічної єдності. Це спричиняє втрату персонажем конкретності, індивідуальності однієї окремої людини, тобто тіла, відтак автор створює образи розділеної свідомості за допомогою метафоричної тілесності. Пошуки тіла на етапі сепарації тотожні пошукам ідентичності для людини, яка існує у світі штампів, стереотипів, нав'язаних системою фальшивих істин, спустошених слів. Розрив між тілом і свідомістю втілено через демонстрацію розриву мовної оболонки слова і його смислу, відтак слова спеціально руйнуються, аби наново створити і їхню форму, і смисли. Автор прокладає для своїх персонажів шлях до набуття сенсу через дискурс насилля з надією знайти можливість здійснити процес самоідентифікації поза межами насилля.

Втілення образу зруйнованого системою (соціумом, колективним Іншим) тіла персонажа, який перебуває в лімінальній фазі та шукає способи ініціації, відновлення цілісності та гармонії, властиве творчості **Наталії Блок**. Авторка реалізує у драматичних текстах глобалізовані метафори тілесності: від ранніх п'єс прелімінального періоду («По колу» 2004 р. та ін). до драматичних творів лімінального періоду – «Жінка, сядь» (2014), «Фото топлес» (2015), «Оранжерея» (2017), «Крізь шкіру» (2017), «Вибухівка» (2018), «Як я закохалась в Покемона» (2020), «Кривий Ріг, Олімп і я» (2021).

Уже в ранній монодрамі Н. Блок «По колу» відчутне авторське бажання зафіксувати різні стани персонажа образами тіла, увиразнити та гіперболізувати прояви тілесності, які стають виявом соціально неприйняттого становища особистості в колективі. Авторка зображає етапи життя героїні – від маленької дівчинки до дорослої жінки, в якій є дитина, – і

реалізує образ маргінального персонажа через прояви тілесності, що фіксують протиставлення «нормального» і «ненормального» для Інших тіла: у садочку – *«Я дівчинка, я маленька дівчинка, я лежу в ліжку в садку», «Мене роздягають, вішають мої колготки і майку на батарею та ставляють на вікно. Мені дуже холодно»; у школі – «Я ходжу в перший клас сама. У мене важкий ранець, нова форма і черевики. Мої черевики дуже незручні, бо в мене викривлення на пальцях», «Я смерджу тому що мама говорить, що митися потрібно не частіше, ніж раз на тиждень», «Я пишу в зошиті а в цей час у мене стріляють пережованим папером. Він увесь у слині і заплутується в мене у волоссі», «Я в сьомому класі. Я сиджу за першою партою. У мене жирне волосся, прищі та ростуть груди. Це називається статеве дозрівання. Я його ненавиджу», у старших класах – «Ніс як картопля, на морді прищі, волосся кольору жирних мишей. Я все це знаю. Ноги як пляшки»; про власну дитину – *«Машка пхикала. Біля самого будинку вона ще й навернулася просто-таки в грязюку. Я накричала на неї та дала їй по дупі»* (Блок, 2004). Героїня не пройшла ініціацію: страх і відсутність любові в дитинстві робили з неї просто фізичне тіло, натомість тепер вона сама позбавляє свою доньку любові, карає за вияви дитячої тілесності, зумовлені страхом, який колись відчувала сама.*

П'єса Н. Блок «Фото топлес» (2015) представляє сюжет дорослішання підлітків – перше кохання, пошуки слів для початку стосунків, помилки та дурниці, які роблять діти на цьому шляху, коли піддаються чужим впливам, відтак змушені вчитися відповідати за свої вчинки. Герой п'єси Артем під впливом друзів та задля розваги просить дівчину Кіру, в яку закоханий, надіслати фото грудей, після чого його друг поширює зображення в соціальних мережах. Хоча Кіра надіслала випадкове фото з Інтернету, в школі починається неприємний розголос, дівчині не дають спокою, і єдиним способом врятувати ситуацію стає костюм, з намальованим на ньому оголеним тілом, що Артем вдягає у школу, аби Кіра йому пробачила. Хлопець помиляється, але потім приносить свою «жертву» – авторка створює



для героя випробування ставленням до тілесності, яку він профанує, відтак Артем відновлює цілісність, сакральність тілесності через повагу до Іншого, отже, проходить ритуал переходу до інкорпорації.

П'єса «Оранжерея» (2017) представляє проблему сексуального насилля над дівчиною, яке вона терпіла з дитинства від свого батька (втративши матір), і сформувалася як жертва, яка не навчилася відділяти сексуальні домагання від любові до рідної людини – це стало для неї нормальним. Героїня монодрами оповідає свою історію через зображення тілесних станів і переживань, а коли батько раптово помирає, відчуває відчай від смерті коханої людини і водночас неусвідомлену агресію, яка несподівано з'являється як притлумлене і приховане відчуття свободи, що виривається назовні.

Авторка втілює образ трансгресивної тілесності та модифікує сюжет «едіпового комплексу» (за З. Фройдом): на початку п'єси персонажа показано в стані тривалого витіснення психотравми, а згодом у перенаправленні енергії в соціально неприйнятну, але єдину можливу у стані абсолютної самотності та патологічної залежності реакцію: дівчина б'є ногами померлого – і раптом відчуває полегшення, розуміє, що ненавидить оранжерею і голубів, які так любив батько і які недавно, здавалося б, любила вона сама. Як тільки батько перестає існувати, для дівчини падає пелена збоченого уявлення про любов, яке колись було нав'язане дитині: усе те, що вона робить після смерті насильника (символічне випорожнення на мертвого батька) – сепарація згвалтованого тіла. Випорожнення пов'язане з символікою смерті і народження (тілесний низ, який дає життя і водночас може виводити з організму вже непотрібні «мертві» речовини): В. Тернер розглядав цю символіку в контексті ритуалів переходу й увиразнював білий/червоний/чорний кольори, які набувають особливого сенсу для ініціації та є архетипами насолоди/болю. П'єса «Оранжерея» починається з «червоного кольору» (менструація), згодом з'являється білий (білі голуби, яких так любив батько, дівчина називає їх «посланцями миру»), але цей білий

– уособлення влади над донькою) і чорний колір випорожнення. Незрозумілі для самої героїні вчинки відображають актуалізацію архетипної поведінки, що зумовлена пам'яттю про тілесні функції – підсвідоме бажання любити батька, втілене в реальності, відтак спроба сепарації та надія на свободу.

П'єси Н. Блок «Крізь шкіру» (2017) і «Вибухівка» (2018) втілюють глобалізовану тілесну метафору вже в більш широкому значенні – через зв'язок власне тілесного і національного сенсів. Монодрама «Крізь шкіру» демонструє монолог переселенки з Донбасу, яка намагається жити звичним життям і забути про війну: це звичайна жінка в її щоденних турботах про трьох дітей, а її чоловік лишився на окупованій території та підтримує окупантів. Героїня розповідає про епідемію, яка почалася в Україні, знаходить у себе на тілі дивний синець: *«...терапевт почала щось багато і довго писати в картці, а потім підвела очі і відповіла, що ШКХ то Шкіра Кольору Хакі. Що внаслідок того, що я перебуваю в постійному стресі через війну, моя шкіра стала набувати кольору хакі. І зараз почалася епідемія та ще й дуже заразна, тому вона пропонує лягти в лікарню. Я нічого не розуміла. Сиділа й дивилася на неї, ніби вона несповна розуму. Який ще колір хакі? Яка війна? Від війни ми поїхали ще три роки тому, і відтоді нема тут ніякої війни. Війна на Донбасі, та й то не скрізь. Звідки в мене може бути стрес?»* (Блок, 2017а). Єдиний спосіб подолати хворобу – спробувати не думати про війну. Героїня починає уникати теми війни, чистить соціальні мережі, аби нічого не нагадувало про травму, але марно – будь-яка «мирна» річ стає для українця тригером: *«Як я раніше цього не помічала? Тут же ж усе аж просякнуте війною, як отрутою. Начебто у всіх постів тема різна, але все одно про це. Звичайно, ця війна проступає плямами. Вона ж в'їлася в мій організм»* (Блок, 2017а).

Куди б жінка не глянула, про кого б не згадала, усе виводить на війну, усі речі тепер пов'язані з цією пам'яттю. Навіть природа набуває травматичних сенсів після усього пережитого: жінка бачить жуків, які повзають по землі, і війна проступає крізь їхні назви (зреалізоване пряме

значення «мурашки по шкірі»). Скупчення комах нагадує героїні окупантів, що вдерлися в особистий простір людини, лякає до сліз: *«Маленькі жуки-“солдатики”, червоні з чорними цятками повзали біля лавки й іноді заповзали мені на черевики. Удома “Вікіпедія” мені сказала, що це навіть не жуки, а блошиці. Клоп-солдатик (рос.), або червоноклоп безкрилий, або клоп-москаль (укр.), або Pyrrhocoris apterus (лат) – комаха родини червоноклопів, розміром 9–11 мм. Рано навесні та наприкінці літа клопи-солдатики часто збираються великими скупченнями біля пеньків, стовбурів дерев, біля парканів, дровітні, завжди на сонячній стороні»* (Блок, 2017а). Героїня з подивом відкриває для себе дивні смисли у назвах: те, за чим у російській мові закріпилася назва «солдатик», в українській – «москаль», ніби уся історія воєн в Україні фіксує цю безкінечно давню окупацію.

На відміну від лімінального нехтування красою в описах персонажів сучасної драми, більшість героїнь п'єс Н. Блок заявляють про свою красу або авторка вказує в початковій ремарці, що дійова особа п'єси красива. Втім, у зав'язці сюжету показує раптове руйнування, плямування краси, нехтування фізичною красою, чим створює лімінальні випробування, які варто здолати, аби надати красі втрачених сенсів та повернути початкову гармонію. Мотиви краси/заплямованої краси стають лейтмотивом творів, формуючи образ колективної травми українця – пам'яті про війну, яка надовго оселилася в душі та довго буде проступати крізь шкіру.

У п'єсі «Крізь шкіру» Н. Блок моделює сюжет України майбутнього: після смерті Путіна, закінчення війни і підписання Росією капітуляції 18 липня епідемія закінчиться, але поодинокі плями час від часу з'являтимуться на шкірі: *«Як виявилось потім – плями повернулися не лише в мене. Лікарі нам говорили, що війна, одного дня оселившись в людині, ніколи не зникне. Можна тільки зменшувати заподіяну нею шкоду, радіючи життю, і намагатися не згадувати про минуле. Але кожен із нас, хто пройшов війну, знає, що варто лише заспокоїтися, забути про обережність і згадати про*

*минуле життя до війни або під час, – як плями знову з'являться, і це вже назавжди»* (Блок, 2017а).

Авторка залучає сенси, що здавна вкладаються в поняття «шкіра», сакралізують та увиразнюють взаємозалежність зовнішнє-фізичне-видиме і внутрішнє-духовне-невидиме. Сформовані у мовленні висловлювання та ідіоми демонструють цей зв'язок: «проступати крізь шкіру», «відчувати шкірою», «життєві шрами», «пнутися зі шкіри», «мурашки по шкірі», «висохла – сама шкіра», «на своїй шкірі відчуті» тощо, – Н. Блок оприявнює ці значення в тексті п'єси «Крізь шкіру». Шкіра у п'єсі стає увиразненням лімінального чинника цього значення: героїня проходить лімінальні випробування на національну ідентичність, втрачаючи у випробуваннях частину своєї краси (плями на шкірі), опікується дітьми, яких взяла з дитбудинку, поступово вивчає українську мову, починає відчувати себе частиною народу, об'єднаного спільною травмою-епідемією, та проходить ініціацію (повертає красу у прямому та переносному сенсах), приймаючи умову, що війна буде нагадувати про себе завжди.

У п'єсі «Вибухівка» (2018) Н. Блок реалізує тілесну метафору «живота»: синонім до слова «життя», «носити в животі» (бути вагітною), «покласти живіт» (пожертвувати життям, загинути), «до живота» (до кінця життя), «за живота» (за життя) тощо. Авторка будує дві паралельних сюжетних лінії лімінального випробування для головної героїні Даші – тілесну (зникло лібідо, проблеми із хлопцем) і духовну – в животі у неї виросла бомба, закумуляована енергією всього українського, яку силою внутрішньої провини героїня може змусити вибухнути і запустити час України наново від початку відновлення Незалежності. Особистісне зливається з суспільним, тобто тілесне оприявнює духовне національне і навпаки. Живіт стає життям, яке героїня визначає для себе і для країни, беручи відповідальність за рішення. Н. Блок обирає для героїні сюжет сепарації, лімінальності та інкорпорації: героїня втрачає життєві сили і намагається їх відновити, відтак на лімінальному етапі шукає джерело

енергії, тілесну чуттєвість, для неї світ вибудовано в горизонтальному полі без ієрархії, за її рішенням стежить вся країна, а вона відчуває себе дівчинкою, яка доростає до свідомих рішень – виходить за межу, де сила власного тіла, в яке вкладено весь досвід, розум і почуття, що дасть відчуття правильного вибору та проявить момент ініціації.

Авторка включає в мовлення Даші слова про бомбу в переносному значенні, коли вона ще тільки страждає від перевтоми, болю в животі та панічних атак і нічого не знає про вибухівку: *«Як бомба з годинниковим механізмом, починає цокати»*; *«Бомбу в животі знешкодять колеса і психотерапія»*; *«А щастя немає, як і лібідо. Радості в житті немає, одна тривога залишилася. Наче у мене всередині бомба цокає і я вибухну»* (Блок, 2018). Згодом Даша дізнається, що в її животі, з одного боку, сконцентровано всю енергію українців у боротьбі за незалежність, з іншого – усі провини за невдачі, втрачені шанси, загиблих на Майдані і в АТО. Представники влади просять Дашу змінити минуле, підірвавши бомбу в собі, проводять в країні референдум, але вирішити має лише вона сама: *«З'являються два агенти уряду. Агент один. Даша, ти повинна врятувати минуле. Агент два. Ти повинна. Даша. А якщо я не хочу? Агент один. Від тебе залежить життя вже мертвих Українців, ти їх відродиш, віддавши своє життя. Це ж стандартна жертва заради життя. Агент два. Ти хіба не українка? Агент один. Україну врятує жінка. <...> Агент два. Ти повинна сама захотіти змінити минуле. Розумієш, українці гинуть за те, щоб змінити майбутнє. Йдуть на війну, виходять на майдан. А ти можеш змінити минуле. Ти повинна зробити правильний вибір»* (Блок, 2018).

Запустити механізм можна лише енергією провини і жалю за минулим: у тексті суспільну силу втілює особиста одинична сила українки, активістки, борця за права квір-спільноти – це стан її безкінечної боротьби запустив думки про втому і жаль. Суспільство на референдумі голосує за повернення минулого, однак авторка увиразнює мотив особистої відповідальності і пропонує своє рішення реалізованої в прямому сенсі метафори «повернення в

минуле»: *«Віра. Ну як, без почуття провини і жалу про минуле, бомбі буде просто неможливо утриматися в людині. Все наше минуле – це така ось бомба, яка може рвонутися сама у будь-який момент»* (Блок, 2018). Даша осмислює ситуацію, яка склалася, і розуміє, що провини і жалю за минулим – не ті почуття, які їй близькі та відображають її переконання. Вона раптом розуміє, що відчуття «бомби в животі» зникло: *«Вибачте, але я не хочу бути героєм України. І, до речі, бомби у мене теж немає. Я чомусь не відчуваю ніякої провини більше. І важкість у животі пройшла теж. Я, правда, хотіла померти і змінити минуле. Але не виходить. Вибачте»* (Блок, 2018).

У п'єсах Н. Блок «Як я закохалась в Покемона» (2020) та «Кривий Ріг, Олімп і я» (2021) поетику тілесності реалізовано через мотиви «діонісійської» тілесної енергії як альтернативи раціоналізму (за Ф. Ніцше) з креативним потенціалом, життєвою силою, яка дозволяє відчувати себе органічною частиною природи, космосу. У п'єсі «Як я закохалась в Покемона» головня героїня Яся (красива) закохується в набагато молодшого за неї хлопця (яскравого красеня, представника покоління «зет»). Її ритуал переходу полягає в спробі відмовитися від типових для її покоління поглядів на стосунки і тіло, поступово відкривати для себе життя, яким живе нова генерація, відтак зрозуміти ці принципи, хоча вони і не стають для жінки близькими, але вона приймає право цього покоління бути іншими. Через ставлення до тіла в усіх його проявах (заняттях спортом, ставленні до близькості, зовнішнього вигляду, сну, харчування, ігор, прогулянок тощо) авторка вибудовує умовний Чужий світ, який героїні треба пройти, усвідомивши сутність кожної перешкоди, але згодом повернутися до Свого світу оновленою від отриманих знань, які зроблять погляди на нову генерацію більш зрозумілими.

У п'єсі Н. Блок «Кривий Ріг, Олімп і я» напряму з'являється образ Діоніса, втілений як інша прихована сторона персонажа Дениса: у найскладніші для хлопця моменти він бачить свого батька Зевса, що надихає і підбадьорює свого земного сина. Денис, знову ж таки *«красивий, як*

*олімпійський бог Діоніс» спершу видається легковажним, лінивим і безвідповідальним, особливо на тлі своєї дівчини Орисі, змученої роботою: «ДЕНИС. ...я Діоніс. Бог задоволення, родючості, рослинності. Я звільняю людей від турбот і знімаю пута розміреного побуту! Розумієш? ДАНЯ. Пута чого? ДЕНИС. Пута побуту. Всі застрягли в побуті і тому нещасні. Як Орися. Тільки працює і турбується про майбутнє. Вже на тривожний розлад напрацювала» (Блок, 2021, с. 270–271).*

Н. Блок включає в сюжет твору монологи Діоніса, хлопця з бідної сім'ї, який розповідає про своє непросте дитинство в Кривому Розі та прагнення вирватися з того некрасивого і темного світу: *«Ми всі жили на об'єктах, які знаходив Сергій. Там ми робили ремонт: і поки робили, могли там жити. Всі гроші я витрачав на акторські курси. Їв мало, спав на мішках зі скловою, але почав грати у виставі. За таких умов дівчину мені нікуди було привести» (Блок, 2021, с. 278); «У рік, коли помер наш тато, а я поїхав шукати щастя до Києва, брат пішов на війну. Але було в нас дещо спільне. Він, як і всі в моїй родині, не вмів заробляти, тому не здогадався піти на контракт. Брат пішов у Правий сектор. Ним опікувалися волонтери, але ні зарплати, ні пенсії всі ці роки він не мав. Праворадикальний брат сидів в окопі, їв волонтерську тушонку і тримав наш кордон. Брат подарував мені гранату, яка впала в його казан з кашею та не розірвалася, і сказав, щоб я був актором, а його справа – війна. Там, на війні, він і залишився» (Блок, 2021, с. 281).* Пошуки Дениса пов'язані з красою, якої так не вистачало в дитинстві і яка стала ознакою добробуту та інакшого, радісного світу: робота теж мала бути для нього красивою – акторство чи реклама.

Авторка наділяє образ Дениса щирою добротою і легкістю, якої позбавлені усі навколо в щоденній гонитві: *«ОРИСЯ. ...У нього як якась помилка на рівні генетики, коли людина хоче тільки кайфувати і жити зараз, наче він безсмертний, а в житті постійно якийсь треш стається. МАСЯ. А, може, він і правий. Люди так раптово помирають» (Блок, 2021, с. 274–275).* Однак у складній для Орисі ситуації, коли потрібно було знайти

гроші на лікування від раку собаки Афіни, Денис мобілізує усю екстатичну бурхливу енергію, проголошує свій діонісійський маніфест у соціальних мережах та збирає необхідну суму на лікування: *«ДЕНИС. Мої фавни, сатири та вакханки! Піднімайтеся, ми повинні пробудити це мертве місто, пробудити всі міста в цій країні, повинні вийти на площі, у парки, на дитячі майданчики і показати людям їхню справжню природу! Ми повинні пробудити їхні інстинкти та звірину хіть і лють. Робіть пости й репости сторінки мого культу, робіть сторіз і закликайте приєднатися. А зараз піднімаймося і виходьмо з цієї клітки. Ми повинні захопити цей світ!»* (Блок, 2021, с. 290).

Для образу Дениса втілено сюжет ритуалу переходу (від виправи з Кривого Рогу до повернення назад) з періодом випробувань, які дозволили йому повернутися інакшим: *«Кривий Ріг, Олімп і я, який вірив у себе попри все і всіх. Бо в людину повинен вірити хоч хтось. Мій ліпший друг сказав, що я ніколи не буду актором, Оріся хотіла стабільності, а я... А я чомусь дуже захотів додому. Може, я й ніколи не вибирався звідси? Можливо, я ще лежу в полі з конопель з друзями – навколо літо, і всі ми думаємо, що ми боги. А мій тато Зевс заїде за мною на мопеді, який гарчить гучніше, ніж будь яка колісниця, і скаже: “Давай додому, малий”»* (Блок, 2021, с. 293). Сакралізована тілесність, яку набуває персонаж через допомогу іншим, працює, стає основою для активної дії, значить, для ініціації в ритуалі переходу.

Отже, поетика тілесності є невід’ємним складником формування художнього образу світу, що відображає лімінальну фазу ритуалу переходу, а також оприявнює трансгресивну тілесність на лімінальних етапах розвитку літератури, що дозволяє реалізувати жанрову матрицю ритуалу переходу. Митці вдаються до створення образу зруйнованого тіла, що втратило гармонію, розпалося, не виконує соціальної, гендерної та ін. функцій, необхідних для фіксації особистості в реальній дійсності; до формування в художньому творі образів лімінального тіла; до створення сюжету



самоідентифікації через тілесні образи – мотив розпаду тіла або об'єднання частин у ціле, відновлення гармонії душа/тіло; до втілення лімінальної «тілесної топографії», що увиразнює метафори частин тіла, символіки тілесності, до реалізації поетики тілесного низу, маргіналізованого системою, задля відновлення його сакрального статусу тощо.

## **Висновки до розділу 2**

1. На прикладі сучасної української драматургії розглянуто специфіку втілення жанрової матриці ритуалу переходу як авторської художньої стратегії. Трансгресивна тематика сучасної драми є основою для лімінальної фази: вихід за межі загальноприйнятного і дозволеного виводить автора і читача в зону лімінального – до стану пошуків, транзитної розгубленості у прагненні осмислити складні питання сучасності, мотивуючи «інтелектуальний скандал трансгресії». Сучасні українські драматурги перебувають у пошуку сакрального, яке втратила стабільна структура, аби втілити трансформативний перформенс, оприявнивши форми сепарації-самознищення та актуалізувати значення українських культурних феноменів та міфів. Драматург обирає для актуальної драми образ персонажа – українця, сучасника, який перебуває в пошуку власної ідентичності, національної, а відтак соціокультурної та гендерної.

2. У сучасній українській драмі можна виокремити такі провідні теми, які оприявнюють трансгресивну естетику та увиразнюють установки: 1) тема кризи поколінь та моральної трансгресії людини в пошуку захисту від старої структури; 2) тема України на перетині часів і культур; 3) тема Майдану; 4) феномен Донбасу як постколоніального третього простору; 5) тема насилля, гарасменту та дискримінації; тема ЛГБТ в суспільстві; 6) тема війни; 7) тема дорослішання людини (образи підлітків-ліміналів); 8) тема пошуку цінностей простою людиною; 9) тема віри і церкви. Мотив кризи поколінь є лейтмотивом сучасної української драматургії, який особливо увиразнено на лімінальному етапі.

3. Постдокументальна драма виявляє тенденцію сучасної драматургії, яка оприявнюється у творчому акті осмисленні суб'єктом дії себе через документ, де документ переживається як естетичний досвід. Для драматургічного тексту це може бути зреалізовано в залученні автобіографічного матеріалу в контексті стану «тут і тепер», властивого драмі, у метажанрах щоденника, нотатника, листа через залучення «чернеткової естетики». «Чернеткова естетика» є сучасною стратегією «нон-фініто» як типу художнього мислення та демонструє умовну недосконалість, незавершеність тексту, відкриту форму, що фіксує мінливість, унікальність, розгубленість стану суб'єкта свідомості та реалізує перформативну природу драматичного тексту.

4. Для сучасної української драматургії поетика магічного реалізму дає художній ресурс, аби вийти за межі реальності до формування ритуалу переходу на лімінальній фазі та виконує такі функції: 1) втілює ідею деконструкції міфологічної свідомості, відтак реконструює міф через особистісну інтерпретацію; 2) стає ефективною стратегією деколонізації; 3) залучає міфологічне як містичне для пошуків власної ідентичності; 4) передбачає критику образів, на яких базується традиція та сформувався кіч; 5) магічне формує спосіб висловлення для тих, кого не чути в суспільстві; 6) увиразнює закони-стереотипи системи в образах містичних світів; 7) втілює лімінальний принцип рівності, відсутності ієрархії; 8) уможливорює переосмислення національного наративу, нав'язаного колонізатором; 9) допомагає шукати відповіді в історичному минулому, повернувши історію магічним переміщенням поміж світами; 10) демонструє образ лімінара, трікстера як людини, яка застрягла поміж двома світами; 11) на етапі переходу від лімінального до постлімінального актуалізує міфи та архетипи як елементи колективної пам'яті українця.

5. Поєднання реалістичного та містичного/фантастичного образів є ознакою авторського художнього стилю Н. Ворожбит, А. Косодій, Т. Киценко, П. Ар'є, Н. Блок, О. Гриценко, А. Бондаренка та ін.

6. Від 2022 р. магічні елементи в текстах стали виконувати функцію повернення міфу, перетворення його у знак не індивідуальної, а колективної пам'яті, з метою актуалізувати архетип як елемент спільного національного досвіду, як мобілізацію сил усіх минулих поколінь, закарбованих у міфі, які закумуляовалися в сучасному месникові.

7. Особливістю формування сакрального часопростору на лімінальній фазі в сучасній українській драматургії є створення образів гетеротопій, які дозволяють якнайкраще увиразнити сакральність, властиву відчуттям лімінара в ритуалі переходу. Образ України як глобалізованої гетеротопії музею, архіву чи бібліотеки, що накопичує час; в'язниці і лікарні, що перериває час, активно втілюється сучасними українськими драматургами.

8. Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можливі завдяки освоєнню нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі. Активне використання тілесних метафор та образів тіла властиве сучасній українській драматургії, яка фіксує загальний образ лімінальної тілесності. Одним з образів лімінальної тілесності є такий, який демонструє тіло, позбавлене можливості ініціації, зруйноване законами та консервативними правилами стабільної структури та не має можливості перейти на наступний етап.

9. В українській прелімінальній і лімінальній драмі розгалужені метафори тілесності характерні для художнього стилю В. Снігурченка, Н. Блок, Л. Тимошенко, П. Положенцевої та ін.

### РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ (2013–2023 рр.): ЛІМІНАЛЬНІСТЬ ТА ІНКОРПОРАЦІЯ

#### **3.1. Лімінальна матриця ритуалу в жанровому моделюванні сучасної української драми (драматургія Н. Ворожбит, Т. Киценко, К. Пенькової, А. Бондаренка)**

Ініціація, важлива на лімінальному етапі, зумовлює тяжіння до ритуалізації життя, а в драматургії впливає на побудову драм за структурою ритуалу, де драма стає ритуалом ініціації «зміни статусу», за В. Тернером. Є. Васильєв увиразнив важливе спостереження щодо провідних трансформаційних процесів, які відбуваються із сучасною драмою, та в контексті звинувачень в ігноруванні традиції, цитуючи, зокрема літературознавців Б. Боймарс і М. Ліповецького, які зазначали, що на межових етапах розвитку драми (Чехов, Арто, Жене) втілюється традиція: «...у загальному прагненні авторів перетворити п'єсу на сценарій ритуалу (сучасного, а не давнього), “націленого на відновлення і створення наново сакральних сенсів і відповідних психологічних станів у конкретній соціокультурній ситуації”» (Васильєв, 2017, с. 16).

Тенденція створення п'єси як сценарію ритуалу, а також прагнення вписати власну творчість у національний мистецький ритуал переходу, апелюючи до міфологічної світоглядної парадигми, з метою відновлення втраченої єдності сакрального та профанного – головна особливість сучасної української лімінальної драматургії, яка реалізує жанрову матрицю переходу. Ця тенденція пов'язана передусім із тим, що драма виросла з давніх ритуальних дійств і нерозривно пов'язана з театральним мистецтвом, яке визначається вектором «тут і тепер».

Потреба у використанні жанрової матриці ритуалу переходу виникає тоді, коли авторська інтенція спрямована на суспільні зміни, тож не дивно, що жанрову матрицю ритуалу переходу актуалізовано в сучасній українській

літературі ХХІ ст. – у час активних суспільних зрушень та війни. Митці втілюють внутрішню потребу в ініціації через художні образи твору, аби залучити читача до цього процесу та реалізувати ритуал переходу як суспільну подію. Для драматургічного твору це стає особливою функцією, адже ритуал може бути втілений на театральній сцені, тож мати швидкий доступ до реципієнта – реалізувати комунікативну функцію мистецтва. Лімінальна драма має іманентні властивості для того, аби стати ритуалом ініціації зміни статусу, може бути створеною як жанрова матриця ритуалу переходу, зберігаючи при цьому особливості основного жанру. Для сучасної української драматургії провідними жанрами є трагікомедія, трагіфарс, монодрама, докудрама, постдрама тощо, також активно залучені метажанри щоденника, мемуарів, сповіді тощо.

Британський дослідник А. Фаулер розглядав жанр як систему вічних трансформацій та визначив кілька площин змін жанру: тематичне оновлення, зміна масштабу, зміна функції, протистояння (контржанр), комбінування («включення»), родова суміш (Fowler, 2000, р. 232–249.). Т. Бовсунівська доповнює та розширює цей перелік такими формами: за рахунок “вставних жанрів”, “тематичного розвитку”, “зміни масштабу”, “зміни функції”, “жанру та контржанру”, “родової суміші”, “заголовку”, “авторської позиції”, “включення позалітературних текстів”, зміни “міметичних спрямувань”, “авторської установки на синтез нового жанру”, “темпоралізацію сюжетних схем”, “міжвидову синкретизацію” (Бовсунівська, 2009, с. 510–512).

Аналізові змін жанру сучасної світової драматургії присвятив дисертаційне дослідження «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» Є. Васильєв, окресливши різницю між цими поняттями, яка, на його думку, полягає в глибині змін жанру – від найменшої (трансформація) до найбільшої – новація (тут драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер (Васильєв, 2017, с. 153). Розвідки українських літературознавців О. Бондарєвої, О. Вісич, Т. Вірченко, Т. Гундорової, О. Когут, М. Шаповал,

Н. Мірошниченко, Л. Закалюжного та ін. узагальнюють певні процеси, які зараз відбуваються з українською драматургією, зокрема це стосується і трансформаційних процесів. Для опису жанрових змін вважаємо за доцільне скористатися термінологічним апаратом когнітивної жанрології та залучити концепцію лімінальності.

Сучасна актуальна драма представлена передусім синтетичними жанрами: трагіфарс, трагікомедія, докудрама, монодрама, драма-щоденник (нотатник, записник), постдрама та «текст для театру», що оприявнює такий вид трансформації, як родо-видову суміш через протистояння жанрів та заміну функції. Ці види трансформації, які А. Фаулер розглядає як окремі, на сучасному етапі вибудовуються в систему, де одне визначає інше: тобто жанри стикаються, протиставляються, об'єднуються в новітні утворення, відтак змінюють свої функції. Є. Васильєв розглядав у сучасній драматургії такий трансформаційний процес, як жанрова конверсія, коли «драматичним жанром стає не просто позадраматичний, але й позалітературний жанр» (Васильєв, 2017, с. 221).

Трансформаційні процеси в сучасній українській драматургії уможливлено через залучення вставних (позалітературних) жанрів: уроки з репетитором, заняття з тренером («Лисиця темна, як світла ніч» А. Бондаренка, «Час пілатесу» О. Мацюпи), вставки з Вікіпедії («Крізь шкіру» Н. Блок), реп («Сім перших робіт Аліни» Н. Захоженко), інструкції («АТО: монолог військового психолога» О. Карачинського) тощо. Крім того, трансформація через зміну масштабу проявляється у появі циклів коротких п'єс: «Погані дороги» Н. Ворожбит, «П'ять пісень Полісся» Л. Тимошенко, «Мініп'єс» В. Ченського. Цьому також сприяє часте представлення п'єс у форматі читання, що дає можливість скоротити час, який зазвичай передбачено для традиційної вистави.

Формами жанрових трансформацій сучасної української драми є трансформація за рахунок тематичного оновлення – дослідження лімінального стану персонажа у перехідному (лімінальному) часопросторі;

родо-видової суміші через протистояння (зіткнення жанрів) із наступною зміною функції. Залученість багатьох драматургів до перформативного мистецтва також впливає на зміну функції та протистояння як вид трансформацій. У перформенсі тіло, час і простір «тут і тепер» стають художньою формою «правди про світ», коли слова втратили сенс, натомість у драмі цей досвід оприявлений зображенням станів персонажів: тут майже нема аналізу, а є лише відтворення і демонстрація, що спрямовані на читацьку асоціативну рецепцію. Одним із видів трансформації жанру драми є також міжмистецький жанровий синтез як спроба повернення до початкового мистецького синкретизму під впливом естетики постдраматичного театру, що зумовило появу жанру постдрами.

Як зазначалося вище, ритуал переходу є такою жанровою матрицею, яка здатна відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси. Сучасні українські драматурги активно націлені на порушення суспільної проблематики, піднімають у творах трансгресивні питання, деконструють національні міфи та архетипи, осмислюють лімінальний часопростір та сакральну тілесність, реалізують зв'язок слово/дія.

Творчість Н. Ворожбит, Л. Тимошенко, Т. Киценко, М. Курочкіна, К. Пенькової, А. Бондаренка, І. Гарець, М. Смілянець, О. Гриценко, О. Савченко, О. Михайлова, Н. Блок, І. Носовського, П. Ар'є, І. Білиця, Лени Лягушонкової, О. Гапєєвої, А. Косодій, Л. Кудяєвої, Є. Марковського, Ю. Гончар, Н. Захоженко, О. Мацюпи та ін. представляє високий мистецький потенціал реалізації жанрової матриці ритуалу переходу, коли лімінальна фаза є визначальним чинником при жанровому моделюванні. Акценти на лімінальному внутрішньому просторі драматургічного героя дають можливість втілити образ персонажа у розвитку, у пошуках, в

експериментах, помилках, пов'язаних із актуальною сучасністю України, тож мотивують функцію ритуалу переходу та ускладнюють форму для створення конфлікту інтерпретацій. Втім, для того, аби простежити, як працює жанрова матриця ритуалу переходу, потрібно дослідити, як її втілено в сучасних лімінальних текстах, та оприявнити, як може бути реалізовано її специфіку в індивідуально-авторській сфері.

«Зростаючий твір – це поетова доля, і він визначає його психологію», – писав К. Г. Юнг (Юнг, 1996, с. 105). Творчість **Наталії Ворожбит** втілює естетику і поетику ритуалу переходу, який авторка формує для себе і для читача/глядача. Так, стилю Н. Ворожбит властива, по-перше, соціальна проблематика як спроба зрозуміти аспекти структури, від яких є потреба сепаруватися. Авторка пише про складні умови життя дітей в спортінтернаті («Галка Моталко»), показує типову картину стереотипів та забобонів звичайного українського села та людей з поглибленим відчуттям свободи в цих умовах («Вій 2.0», «Демони»), звертається до трагедії Голодомору («Зерноховище»), розказує про звичайну сім'ю померлого військовослужбовця, який не може спокійно перебувати на тому світі, коли в цьому – війна, і прагне повернутися, аби сила мертвих допомагала живим («Саша, винеси сміття»), у текстах сценарію «Кіборгів» та у п'єсі «Погані дороги» прагне осмислити образ війни та її наслідків в усіх проявах – війни російсько-української та війни як руйнування, знищення, знелюднення особистості та водночас прагнення цю людськість зберегти; у тексті «Зелених коридорів» оприявнює війну крізь призму травматичного досвіду біженців – ритуал прощання з Україною, перебування за кордоном та повернення додому.

По-друге, Н. Ворожбит цікавить гостросоціальна трансгресивна тематика: про що б вона не писала, це «вихід із зони комфорту» для себе і для читача/глядача (сама авторка вказувала на цю важливу для себе інтенцію). Н. Ворожбит завжди «заходить за межу» дозволеного, звичного, загальноприйнятого, створюючи образи неоднозначних, складних, об'ємних



персонажів, що більше спонукає читача до запитань, аніж дає відповіді. Це зумовлює складність інтерпретації і створює проблеми декодування образів, далеких від ідеологічних штампів та можливості бути взірцевими героями свого часу, будь то український військовий, який захищає свою країну, директор школи, журналістка, яка потрапила у полон та зазнає знущань, жінка-медик, що везе тіло загиблого коханого, чи сам образ цього загиблого («Погані дороги»), померлий військовий Саша та його сім'я («Саша, винеси сміття»), образи біженців з непростими характерами та долями («Зелені коридори»).

Н. Ворожбит бере образи із суспільного інформаційного поля – типових для соціуму позитивно/негативно маркованих, знімає власною інтерпретацією це спрощення, ускладнює образи, показує складну мотивацію вчинків, аби зруйнувати можливість простих відповідей на непрості питання сьогодення, створює контroversійну позицію щодо їх тлумачення. Ще Я. Стельмах та Ю. Сидоренко в передмові до першої публікації авторки в антології «У чеканні театру» 1998 р. (п'єса «Житіє простих») намагалися вгадати варіанти творчої долі молодих драматургів і «юної *Наталі Ворожбит*», фіксуючи мотиви, які будуть головними й далі в її драматургії та які складатимуть основу трансгресивної естетики її драматичних творів: «Авторка не шукає винуватих, бо ставить їх, своїх героїв, у такі умови, в яких важко зрозуміти, хто правий, а хто ні» (Сидоренко, 1998, с. 9).

У п'єсах Н. Ворожбит від 2013 року можна простежити активне залучення метажанру новели з прийомом «новелістичного пуанту» (несподіваного повороту в сюжеті) – це дозволяє оприявнити трансгресивну тематику в «арках» персонажів. Несподіваний поворот пов'язаний не лише із сюжетним ходом, а й зі змінами в образі персонажа, які авторка поступово, протягом розвитку сюжету, через репліки дійових осіб додає до того образу героя, який вже сформувався. Це певна градація за властивостями, нагнітання, коли вони накопичуються як читацьке «знання про героя», крок за кроком поглиблюються, а коли нарешті сформоване певне уявлення про

образ та читачеві може здатися, що він його зрозумів, авторка додає нову характеристику, яка може повністю перевернути сприйняття героя або через нові деталі про персонажа залишити його образ відкритим, реалізувавши принцип «питання без відповідей» – лімінальної невизначеності та розгубленості.

Так, персонаж п'єси «Саша, винеси сміття» (2015) спочатку показаний як спокійний, принижений силою двох жінок (дружини Каті та пасербиці Оксани) чоловік: його привид ще лишається на цьому світі до 9-ого дня і смиренно слухає обурення дружини, яка у своєму відчаї і прихованій любові не може пробачити, що він її покинув («Катя. Мовчи. Помер – мовчи вже. Саша. Мовчу. Замок уже. Все»). Та донька Оксана згадує, як за життя він і суп доїдав прокислий, аби не викидати, і карамельки дружина видавала по кілька штук, бо їв забагато, і керівництво тисло і принижувало. Натомість в останній сцені авторка змінює образ Саші від нерішучого до відважно героїчного, реалізує прийом градації образу персонажа: додає вставні сцени з минулого, як Саша захищав своїх близьких, а у фіналі демонструє його рішуче бажання повернутися разом із іншими загиблими військовими, аби захищати Україну. У тексті «Поганих доріг» (2016) спочатку військові, на боці яких правда і закон, апелюють до порушника – директора школи, який напідпитку сів за кермо, без документів та зі зброєю в багажнику (військовим спочатку здалося, що зброя справжня), а у фіналі відбувається інверсія цих функцій – вже директор звинувачує військових, що побачив дівчинку на їхньому блокпості (теж, можливо, здалося, що побачив, авторка не дає відповіді в тексті).

Стрімкі та насичені подіями історії героїв (а в кожного, навіть другорядного персонажа, в текстах авторки – глибока історія) реалізовано репліками та через ремарковий комплекс: кілька влучних і яскравих деталей в характеристиці формують об'ємний живий образ героя зі своїми звичками, чеснотами та недоліками, темпераментом та забобонами. Водночас зміни в образах персонажів пов'язані зі змінами художнього пафосу – від критичного

до ліричного, від трагічного до комічного і навпаки, що формує прийоми контрасту, втілює діалектичну єдність та боротьбу протилежностей, синтезує ознаки протилежних структур. Авторка моделює хронотоп буденності, щоденної побутової рутини (зовні стабільної системи, навіть якщо йдеться про воєнну рутину, але ця стабільність насправді ілюзорна), в яку раптом вривається несподівана подія, яка змушує персонажів максимально виявити свої характери (лімінальна фаза). Протиставлення образів, ідей, топосів, сюжетів тощо, внутрішнє і зовнішнє протистояння на мовленнєво-інтонаційному, сюжетному, метафоричному, символічному рівнях, зрештою, органічне поєднання, здавалося б, непоєднуваного – особливості художнього стилю Н. Ворожбит. Ці властивості дозволяють втілити ритуальну жанрову матрицю – сепарацію та лімінальну фазу переходу.

Н. Ворожбит обирає для своїх творів жанр трагікомедії: комічне закріплене за буденним, рутинним життям, яке зображує авторка, трагічне – за тими подіями, які раптом трапляються з персонажами, де трагічним стає застрягання в лімінальній фазі, коли їхню індивідуальність структура прагне стерти, знівелювати системою забобонів, стереотипів, побутом, насиллям, задрістю та злиднями, що зумовлює неготовність до вчинку, розгубленість, нерішучість, злість та байдужість або руйнування насиллям Іншого/структури. Поетика комічного працює на деструкцію ідеологічних міфів та штампів, поетика магічного реалізму реконструює первісні міфи та архетипи, втілюючи свободу містичного та властиву архетипній природі здатність проявлятися через «несвідоме» і «неусвідомлене», мотивуючи до ініціації та формування спільних цінностей.

Творчості Н. Ворожбит властиво формувати образи стабільної структури, показуючи побутові забобони села та маленького містечка: в церемоніях готування їжі, щоденних клопотів, підготовки до традиційних подій – сімейних обідів, поминок, підготовки до весілля, поховального обряду, прощання з померлими. Герої перебувають у лімінальній фазі: авторку цікавить, як вони готуються до важливого, як обговорюють минуле

чи майбутнє, найзначніші події в житті персонажів Н. Ворожбит лишає переважно на короткий фінальний новелістичний поворот. Водночас у щоденній рутині авторка бачить те, що тримає людей, – ритуали перетворилися на церемонію, що не дає можливості здійснити перехід, бо втратили зв'язок із сакральним, однак потрібні, аби вижити, не збожеволіти під тиском системи.

Так, персонажі п'єси «Саша, винеси сміття» у першій сцені готують поминальний обід, обговорюють деталі рецепту пиріжків, ретельно розкладають карамельки по пакетиках, у наступній сцені облаштовують могилку, розкладають на ній улюблену їжу померлого, у третій сцені – обговорюють запаси картоплі і переваги твердопаливного котла: ці церемонії і традиції дозволяють їм триматися за життя. Жінки не хочуть проводити Сашу на війну – авторка втілює це в трагікомічному епізоді обурення Каті, коли вона пояснює свою відмову тим, що військове спорядження дуже дорого коштує. Привид Саші проникає кількома репліками в їхні розмови, однак майже не порушуючи загальної атмосфери. У фіналі жінки виносять сміття (Саша вже цього не може зробити – це була його «місія» в цій рутині, яка тримала), спостерігають за вогнем у котлі, а на цьому тлі (в паралельному світі) нове військо проводить навчання на випадок, *«якщо дівчатка передумують»* та відпускають Сашу на війну. Його сакральна жертва повертає цій буденній рутині високий сенс: проводи на той світ як церемонія на початку твору і проводи на війну в кінці твору як ритуал переходу з відновленим сакральним (військовий не може просто йти на війну, адже є умова, як заклання ритуалу, – воїна проводжають дівчата).

Образ дороги властивий п'єсам Н. Ворожбит лімінального етапу розвитку української драми («Саша, винеси сміття», «Погані дороги», «Зелені коридори»). Цей образ найбільш реалізує рух, потрібний на етапі переходу, втілює активну трансгресивну тілесність, хоча часто ці дороги стають лабіринтами, «вічними стежками» з виправою, випробуваннями та фронтами, де лише сам безупинний рух дає надію на можливість

повернення. Події п'єс відбуваються між світами живих та мертвих, любові та ненависті, миру і війни, які ідентичні одне одному у власному протистоянні та переплелися в реальному світі людини. У драмі «Саша, винеси сміття» такими межовими просторами стає 9-ий день по померлому, кладовище, стан сім'ї і країни, де вже нема миру, але ще офіційно нема війни. Події відбуваються в трьох часових періодах три роки: одразу після смерті Саші, потім через рік, а згодом ще через рік – у 2014-ому. Привид Саші присутній у першій і останній сценах – його душа йде з цього світу на 9-ий день по смерті і повертається на землю, бо оголошена «шоста мобілізація» і без них, без колишніх військових, хоч і померлих, перемоги не буде.

У п'єсі «Погані дороги» межовим простором є блокпости, полон, містечко поблизу зони розмежування, машина, яка тимчасово застрягла на дорозі; заправки, казарми, готелі поміж містами, в опосередкованих авторською іронією фронтах, транзитні селища, які так часто проїжджає сучасна людина, не зупиняючись, фіксуючи лише картинки за вікном машини, але раптом змушена зупинитися, втрапляючи не в умовну провінцію, а в межову воронку зі своїми граничними істотами-трікстерами, які можуть втягнути в цю воронку і від яких рятує лише крик дитини («треті півні») чи втеча.

Героїня першої історії-монодрами в «Поганих дорогах» говорить: *«Пріїжджаємо в Кіровоград. Я ніколи не була в Кіровограді, добровільно в такі міста не їздять»* (Ворожбит, 2021, с. 9), – авторка створює іронічну дистанцію поміж голосом персонажа і авторським голосом, демонструє не епічного оповідача, а образ драматичного персонажа «тут і тепер» з її переживанням щодо розказуваної нею історії, яка відбулася в минулому і яку героїня розповідає в теперішньому, додаючи іронічного пафосу як і щодо власної наївності, стереотипного на той час мислення, якого позбулася в теперішньому, так і щодо втілення образів транзитних місць, які винесені в публічному інформаційному полі на маргінеси, закріплені такими в ідеології національних міфів, як-от Кіровоград чи передвоєнний Маріуполь.

Н. Ворожбит втілює умовні межові часопростори світів Я та Іншого, їхнього десакаралізованого і сакрального тілесного через протиставлення, інверсію, а згодом дифузію цих хронотопів персонажів: дорослий – підліток, військові – цивільні, чоловік – жінка, кат – жертва, живий – мертвий, патріот – сепаратист тощо. Підлітки у цьому просторі дуже рано дорослішають, цивільні стають військовими і навпаки, жертва перетворюється на ката, живі мертвють та стають байдужими до інших людей, хтось стає по-справжньому живим та вільним, коли помирає, стереотипи про «справжніх чоловіків» і «справжніх жінок» руйнуються тощо. Порухення недоторканості тілесного Іншого у п'єсах Н. Ворожбит, зумисне або незумисне, відображає сакральне руйнування світової гармонії, що запускає механізм компенсації чи помсти для «порушника» та присутнє як образ травмованого, скаліченого, холодного тіла: це трансгресивна тілесність військових (перша, друга, четверта частини п'єси «Погані дороги»), це помста катові за скалічену тілесність жертви (у п'ятій історії «Поганих доріг») і, нарешті, врятована тілесність через готовність принести добровільну жертву (шоста історія).

Н. Ворожбит була лауреаткою численних літературних, театральних та кінопремій: отримала премію «Евріка» за п'єсу «Галка Моталко» (2004), Приз Веронського кіноклубу за фільм «Погані дороги» (2020), премії «Кіноколо: Відкриття року» за фільм «Погані дороги» (2020), премію «Women In Arts» (2020) в номінації «Театр і фільм». Вистави за текстами Н. Ворожбит поставлені на сцені лондонського театру «Роял корт», останні роки вони активно йдуть в українських театрах, а також екранізовані. За сценарій до вистави «Погані дороги» («Театр на Лівому березі Дніпра», реж. Т. Трунова) авторка отримала Шевченківську премію (2022 р.), а фільм «Погані дороги» здобув премію кінокритики на Венеційському кінофестивалі 2020 р., був номінований на премію «Оскар» від України. Від 2018 р. в Україні було поставлено три вистави за п'єсою «Саша, винеси сміття», дві вистави за текстом «Зерносховища», 2021 р. – одна постановка за п'єсою

«Демони», у 2023 році два українських режисери здійснили дві постановки «Зелених коридорів» та Н. Ворожбит завершила зйомки фільму «Демони».

Творчість письменниці **Тетяни Киценко** лімінального періоду розвитку української драматургії представлена п'єсами «Білохалатність» (2013), «Жінки та снайпер» (2014), «Кімната абсолютної тиші» (2015), «Отелло соромно» (2016), «Пеніта ля трагедія» (2019), «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка» (2021), «Баба Тома» (2022), «Хрест» (2022), «Назвати своїми іменами» (2022), «Чотири наноопери» (2023), «Все лишилось в Маріуполі» (2023) тощо. Особливістю художнього стилю драматургині є активні інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки, залучення документального матеріалу («Жінки та снайпер», «Пеніта ля трагедія» тощо), створення альтернативних історій до класичних текстів («Отелло соромно», «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка»). Авторка вдається до жанрів лібрето, мюзиклу, документальних опер та документальних саунддрам («Білохалатність», «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка», «Пеніта ля трагедія», «Чотири наноопери» тощо), власне документальних драм, вербатімів («Баба Тома», «Хрест»), залучає екфразис при жанровому моделюванні п'єс («Жінки та снайпер») тощо.

Специфіку тем і проблем, які порушує Т. Киценко у своїх творах, частково визначило і те, що вона працювала журналісткою, сценаристкою на телебаченні, була авторкою та кураторкою соціально-культурного проекту «Довічно важливо» (2018–2019), який мав на меті змінити ставлення суспільства до довічно ув'язнених жінок, у рамках якого створила п'єсу «Пеніта ля трагедія» та документальну «ПЕНІТА.оперу» (композитор З. Алмаші, режисер М. Голенко), яка у 2019 році увійшла до репертуару Київського національного академічного театру оперети. Тексти авторки перекладено німецькою, польською, англійською, шведською та ін. мовами. Лібрето до опери «Пеніта ля трагедія» було обрано експертною радою Українського інституту в рамках програми «Transmission.ua: drama on the move» на підтримку перекладу, промоції та постановок сучасної української

драми в Німеччині у 2020–2022 роках разом із п'ятьма п'єсами інших авторок (О. Апчел і О. Данчук, Н. Блок, О. Мацюпи, А. Косодій, К. Пенькової), драму «Білохалатність» визначено для постановки в Повсехному театрі ім. Яна Кохановського, м. Радом. Англійський переклад п'єси «Назвати речі своїми іменами» увійшов до антології українських драматургів «Словник емоцій воєнного часу» (A Dictionary of Emotions in a Time of War, 2023) разом із п'єсами Н. Ворожбит, А. Бондаренка, І. Гарець, М. Курочкіна, А. Косодій, Л. Тимошенко, О. Савченко, Ю. Гончар, Лени Лягушонкової та ін.)

Для реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики Тетяна Киценко обирає актуальну українську тематику та проблематику як мотив для сепарації в контексті відношень реальність/уява: питання байдужості та хабарництва в системі охорони здоров'я («Білохалатність»), проблема Майдану та війни, пошуків людьми свого місця в цій складній для України ситуації (Жінки та снайпер»), трагедія забрудненості інформаційного простору, в якій сучасна людина втрачає чутливість до проблем світу («Кімната абсолютної тиші»), зображення проблем довічно ув'язнених жінок («Пеніта ля трагедія»), зазіхання російського на український простір як місця на мапі, так і території власної культури («Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка»), проблема війни в контексті трагедії втрат, осмислення сутності окупанта, розкриття внутрішніх мотивів, яких авторка оприявнює як причини, чому Україна перемаже, у п'єсах «Хрест», «Баба Тома», «Назвати своїми іменами», «Чотири наноопери», «Все лишилось в Маріуполі» тощо.

Т. Киценко реалізує в текстах два смислових структурних рівні, які визначають ознаки лімінального простору художнього твору в контексті відношень реальність/уява. Ознаки виміру реальності визначено актуальною проблематикою та трансгресивною тематикою із залученням документального матеріалу, натомість вимір «уяви» втілено інтертекстуальними та інтермедіальними перегуками. Так, у драмі «Жінки та



снайпер» авторка вдається до трансгресивної теми – показує відтинок часу з життя снайпера підрозділу «Альфа», який змушений стояти на іншому боці Майдану (іншому від свого народу, від дружини), а згодом іде в АТО, тобто вже стає для народу героєм, однак відчуває себе спустошеним боротьбою, пошуком свого власного місця, застрягає в лімінальному стані. Т. Киценко формує цей текстовий пласт документальними свідченнями та матеріалами очевидців і учасників Революції гідності, мотивуючи рецептивну лімінальну ситуацію.

Інший вимір у драмі – простір національної живописної культури, який Т. Киценко деконструює як підґрунтя для формування спільних цінностей. У текст п'єси «Жінки та снайпер» включено інформацію про репресованих (або «вкрадених» Росією) художників та їхні картини, яких авторка спочатку представляє як загальновідомих класиків, що втратили зв'язок із сакральним – вони для персонажів лише унікальні витвори мистецтва, прекрасні та чужі, відтак силою і глибиною пережитого героями на Майдані та війні ці мистецькі феномени отримують знову свій сакральний сенс, втілюють усе те, що герої усвідомили в собі та чим тепер для них стає Україна. Так, снайпер Льоша, який протягом п'єси багато разів майже автоматично повторює прізвища цих художників і назви картин, кричить їх в обличчя катові, бо усвідомив раптом, що вони стали для нього тією силою та першопочатковою основою, за яку бореться, акумулюють усе те, за що він стоїть, знаходить лише такий спосіб вербалізації власних цінностей. Не випадково авторка додає в текст п'єси персонажа з культурного міфу – художницю Тетяну Яблонську, яка хрестить Льошу своєю картиною в найважчий для нього момент. Окрім того, переходи між документальним/культурно-міфологічним, реальним/містичним втілено і через включення у твір образу трупа як метафори смерті, помирання, відмирання старого світу, який забирає своїх жертв. Цього померлого бачать лише працівники музею, він як привид, який оселився у приміщенні, перед вікнами якого відбувається Майдан і чути звуки пострілів.

Простір «вкраденої» культури (а значить, і країни, і життя, яке Інший/Чужий хоче забрати) Т. Киценко втілює як лімінальний фронтір переходу до усвідомлення і присвоєння, де сакральною жертвою є тіло – померле, зруйноване, культурне, інформаційне, діяльнісне тощо. Персонажі показані в розвитку, кожен із них проходить свій ритуал переходу від слова до вчинку: так, після смерті Льоши на війну йде працівник музею Міша, далекий від військової служби естет і мистецтвознавець. Головне місце події – лімінальний простір Музею (Україна як музей, знаки якого треба декодувати): сюди сходяться і звідси йдуть усі персонажі, тут вони повертають собі сенси, сюди хочуть повернутися (Міша з полону) або вже не можуть повернутися (Льоша загинув).

Інша п'єса Т. Киценко «Пеніта ля трагедія» реалізує естетику і поетику ритуалу переходу через синтез двосвіття музикального/документального: музичний культурний контекст стає в тексті тим міфологічним складником, який оприявнює сакральне та побудований за структурою музичного твору з дійовими особами-інструментами, піснями і хором. Для втілення соціальної проблематики та трансгресивної тематики авторка бере за основу документальні історії жінок, які вчинили убивство і за це довічно ув'язнені. Питання без відповіді, яке авторка ставить цим текстом і яке формує ситуацію лімінальної невизначеності – що змушує цих жінок до вбивства (психологічні чинники), які тут аспекти суспільної відповідальності, чи адекватним є довічне ув'язнення та чи не стає воно тим муром, яким суспільство хоче відгородитися від незручної проблеми. Авторка не дає жодних відповідей, персонажі просто свідчать, розповідають про власне життя: суб'єктивно-авторське проявляється у музикально-міфологічному шарі тексту та в пісенній формі монологів. Цей текстовий вимір переносить проблему із соціальної сфери до світоглядно-гуманістичної – сакралізує проблему, дає можливість міфам прозирати крізь реальність, виводить лімінальну розгубленість в зону морально-ціннісну.

У п'єсі «Пеніта ля трагедія» персонажі мають імена музичних інструментів: «Віолончель – 62 роки, тюремний стаж – 38 років», «Альт – темпераментна асирійка, 40 років, 2 судимість», «Хороша Скрипка (ХС) – 37 років, 1 судимість», «Погана Скрипка – 39 років, 2 судимість». Кожна з героїнь має свою специфіку мовлення, свій голос і свій міф: «Хороша Скрипка, як Рапунцель, сидить коло вікна з білим склом та розчісує довгу косу, очікуючи Принца» (реальні історії жінок або легенди, які вони про себе складають, пов'язані з чоловіками в їхньому житті), Віолончель переказує міф про Медею та нарікає, що тій за вбивства нічого не було, бо вона богиня (спрофанований міф) (Киценко, 2019).

Т. Киценко додає в текст Хор, який коментує слова героїнь, резюмує їхні розповіді (перегук із Данте про шлях, який ув'язнена пройшла до половини «і опинилась знову, знову тут»), представляє загальну думку, висловлюючи стереотипні фрази, які змінюють тональність тексту. Приміром, після розповідей героїнь хористи ставлять під сумнів правдивість сказаного, виголошують вирок стабільної системи: «**ХОРИСТ 1.** Чекайте. Чекайте. Я розумію, до чого клоніт драматург... Лібретист... Тіжолоє дсцтва, ігрушкі прибиті до пола, все решта – і довели до злочину. Але шо хочу сказать: ми росли у часи, коли усіх у дитинстві лупили. Знаєте, усіх били – та не всі стали вбивцями. **ХОРИСТ 2.** Вони завтра прийдуть і вас вб'ють! **ХОРИСТ 3.** Або ваших близьких! **ПІСНЯ НАТОВПУ (ПРОДОВЖЕННЯ).** **ХОР.** Таких відстрелювати треба! Та я б – ніколи! У кого таке вдалосе! Та їх у дитинстві мало пороли!». Висновок, який роблять про своє майбутнє персонажі: **ХОРОША СКРИПКА.** Не випустять, бо не змінюємось. **АЛЬТ.** не змінюємось, бо не випустять» (Киценко, 2019).

У п'єсі «Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка» Т. Киценко синтезує ознаки двох структур, об'єднаних постколоніальними маркерами – літературної та сучасної української. Постколоніальний часопростір стає лімінальним полем випробування для сучасного українця і для сучасної культури: для цього авторка бере сюжет незавершеної повісті М. Гоголя

«Іван Федорович Шпонка та його тітонька» і накладає його на сучасний український контекст (зазіхання росіянина Шпоньки на землю українця Сторченка, відмова доньки від української мови, вплив ідеології – Червона Свитка, свиткоматка, Зелені чоловічки, сама суперечлива особистість Гоголя як лімінального письменника поміж українською та російською ідентичністю тощо).

Пошук культурно-історичних паралелей із сучасністю мотивує лімінальну рецептивну ситуацію, знімає однозначність та очевидність сторін добра/зла, яка могла би виникнути без цих містичних та детективних паралелей. Авторка руйнує міфи, створені крізь призму російської ідентичності Гоголя, та повертає цінність архетипам, зумовленим українською ідентичністю Гоголя, мотивуючи читача визначати ці маркери та актуалізує архетипи. Приміром, Червона свитка як образ Чужого цієї землі (червона ідеологія) ледь не вбиває доньку українця Сторченка Марію, яка вже почала говорити *«какая різниця»*, посланцями Червоної Свитки є Зелені Чоловічки, вона має здатність впливати на розум росіян Шпоньки та Василя і вони бездумно йдуть за нею: *«У тебе, Ваня, там не буде снів – / бо їх замінить свитчин спів. На луг спускається летюча тарілка; Шпонька з валізкою, як зачаклований, іде до неї. З тарілки до землі спускається трап у вигляді червоної свитки. Свитка розповзається по землі, вкриваючи все навколо. На свитці стоять маленькі Василя з зеленим обличчям та Зелені Чоловічки. <...> Шпонька піднімається по свитці наверх, Зелені Чоловічки розгортають перед ним маленьку червону свитку, надягають на нього задом наперед, як гамівну сорочку»* (Киценко, 2021).

У творчості драматургині **Катерини Пенькової** можна простежити іншу специфіку реалізації лімінальної парадигми: двома світами стабільної структури, між якими авторка створює лімінальне поле, є часопростір міфів минулого і теперішнього, в якому опиняється персонаж, намагаючись наново пережити минуле, коли авторка створює його альтернативну версію з метою вияву помилок, які зумовили нинішній стан. З одного боку, драматургиня

оприявнює те, без чого жанрова матриця ритуалу неможлива – відчуває передусім, як і інші драматурги-лімінари, власну потребу в сепарації, лімінальності та інкорпорації, з іншого боку, документальним матеріалом, який стає основою для сепарації та трансгресивної тематики, ознаки якого втілені в художньому творі, є найчастіше автобіографічний матеріал, особисті спостереження та враження, пов'язані з рідною для авторки Донеччиною, а також Польщею, де К. Пенькова проводить багато часу (живе, працює). К. Пенькова – лауреатка I премії міжнародного літературного конкурсу “Коронація слова” (2012 рік), неодноразова фіналістка фестивалів «Драма.ua» та «Тиждень актуальної п’єси», одна з переможниць драматургічного конкурсу Українського інституту в рамках «Transmission.ua: drama on the move. Germany» із драмою “Wieprzowina/Свинина”.

Для своїх текстів К. Пенькова часто обирає місцем події Донецьк, а в більшості п’єс головною героїнею є жінка, спроби самоідентифікації якої та кут зору на проблему визначає сюжет. Авторка повертається до теми Донбасу, намагається осмислити його проблеми, моделює минуле, визначаючи місце своїх персонажів у цій гетеротопії. І якщо перші історії цього краю авторка оприявнювала крізь призму особистісного досвіду персонажа («Назву не пам’ятаю», 2019), залучала матрицю класичного тексту («Сто тисяч», 2023), то в останній п’єсі («Готель “Великобританія”») осмислення проблеми перетину минулого/теперішнього Донбасу виходить на рівень суспільно-світоглядний.

Авторка пише про формування та самоусвідомлення дівчини-студентки, яка перебувала під тиском системи насилля, що стало звичним в акторському виші («Бути майстром», 2019); про три покоління жінок, які змушені були покинути окупований Донецьк, і про забуття, яке рятує від відчаю десь між Україною та Польщею; про заробітчанку та загалом портрет українця-заробітчанина у Польщі («Свинина», 2019); про класичний сюжет І. Карпенка-Карого в сучасних умовах на окупованих територіях («Сто тисяч», 2021); про епідемію чуми у Лондоні XVII ст. з проєкцією на сучасну

пандемію та апокаліптичні мотиви (у співавторстві з Леною Лягушонковою – «Чума», 2021); про неможливість існування поряд російського і українського мистецтва з початком війни, де головна героїня – українська актриса в Астані («Последній рускій», 2022); про приїзд дівчини додому в рідний Донецьк, окупований та зі своїми містичними часовими воронками, які не відпускають («Готель “Великобританія”», 2023) тощо.

Стабільна аморальна система мистецького вишу, ідеологія та принципи життя Донбасу, на ґрунті якого став можливим сепаратизм; поведінка заробітчан за кордоном; доля жінки в сучасному світі тощо – ці теми визначають основу для сепарації, мотивують усвідомлення необхідності відмовитися від законів структури, увиразнивши найбільш болючі її точки, що визначає лінію авторського освоєння реальності. З іншого боку, для текстів К. Пенькової характерні іронічна дистанція та подеколи критичний пафос щодо минулого, зокрема і через монологи, «прийом розповідання» в тестах п'єс, епізацію драматичного матеріалу. Властивий драматичному персонажеві стан переживань «тут і тепер» формується на основі осмислення минулого стану персонажа або реалізується через уяву/фантазію про варіант/альтернативу умовного повернення в минуле.

У контексті відношень реальність/уява К. Пенькова будує таку модель світу в художньому творі, коли образ Я-сьогоднішнього аналізує Я-минулого з метою оприявнити проблему та усвідомити її сутність, що формує лімінальне поле тексту. Важливим у цьому художньому аналізі стає образ трансгресивної тілесності, яка маркує це минуле: молоде та старе, зруйноване системою тіло, хворе, перетворене та знелюднене тіло в усіх його натуралістичних деталях, дух, що втратив тілесність – таке зображення оприявнює безпомічність, капітуляцію, втрату в минулому, яка визначає теперішнє.

Таким чином, у творах К. Пенькової можна простежити ще один вид деконструкції міфологічних, архетипних образів як способу подолати вплив структури та підґрунтя для формування спільних цінностей на лімінальній

фазі: авторка обирає створені людиною міфи про минуле, які зафіксовані в колективній пам'яті (сімейні, ідеологічні), руйнує ці міфи переосмисленням і відчуттям Я-теперішнього персонажа, моделює в тексті образ минулого крізь призму прийомів комічного, вибудовуючи іронічну дистанцію, відтак реконструює міфи особистісною інтерпретацією, актуалізуючи архетипи.

Так, героїня монодрами «Назву не пам'ятаю» розповідає історію жінок свого роду: спочатку це версії самих цих жінок, бабусі та мами, згодом, пробираючись крізь заплутані сімейні легенди, вона виходить на проблему пам'яті як лабіринту, який може порятувати людину від страшних спогадів, та із самоіронією визначає головну рису, яку, напевно, отримає у спадок, як усі сильні жінки в її родині, – здатність забувати (сімейні легенди і таємниці вписалися в особистісну історію та стали знову міфом роду). Персонажі п'єси «Сто тисяч» – осучаснені герої з твору І. Карпенка-Карого, упізнавані типи людей, як зазначає авторка в анотації до твору, *«герої 19 століття постають нашими сучасниками, із проблемами людей, що живуть на окупованій території і разом з тим не втрачають рис українських архетипів»* (Пенькова, 2021).

В усіх п'єсах про Донеччину і її мешканців очевидна авторська інтенція: прагнення зрозуміти цей край, його особливості, очистити від радянських ідеологічних міфів, дійти до суті та усвідомити трагедію цього регіону не через відсторонення, осуд чи новітні штампи, які вже сформувалися в сучасному національному дискурсі, а через делікатну увагу, щирий інтерес та відчуття цих людей своїми, рідними з усіма їхніми помилками і забобонами. Це свідомо гуманістична позиція письменниці, яка уникає простих відповідей, відстороненої позиції, занурює читача в стан лімінальної розгубленості, аби поставити запитання, чому так сталося з людьми, які *«упізнають одне одного по очах»*. З іншого боку, активна діяльнісна позиція драматургині мистецтвом вплинути на нав'язану ідеологію та штампи, віднайти та витягнути з минулого давні міфи та легенди цього краю, перетворює тексти на соціально-культурну подію,

втілюючи таким чином перформативний чинник, необхідний для ритуалу як дії.

В інтерв'ю щодо прем'єри п'єси «Готель “Великобританія”» К. Пенькова говорила: «Навчаючись у Києві, я чотири роки жила з львів'янами. У нас були суперечки, бо вони вважали, що про Донецьк немає чого розповісти. Мені боліло. Дуже хотілося довести протилежне, але тоді я не була готова» (Пенькова, 2023). Ритуал переходу потребує не лише деструкції, але й реконструкції міфів, які авторка вповні змогла реалізувати в тексті, залучивши поетику магічного реалізму, синтезуючи реальність (особисті переживання авторки щодо поїздки в Донецьк до хворої бабусі, історії людей, які не змогли виїхати з окупованих територій через карантин) та історичний і міфологічний виміри. Авторка залучає історичний матеріал про освоєння цих територій британцем Джоном Юзом, коли він будував металургійний комбінат, експлуатуючи місцевих як рабську робочу силу в страшних умовах праці, натомість збудувавши прекрасне котеджне містечко для британців: *«ТАНЯ. Саночниками в шахті часто працювали жінки і діти. За доброю англійською традицією. Жінки тягнули санки ланцюгом, прикріпленим до пояса, а діти – іноді три – чотирирічні – підштовхували ззаду. У низьких виробках (до 40 см), діти працювали самостійно. Вони штовхали санки із вугіллям головою, від чого швидко лисіли»* (Пенькова, 2023).

Авторка створює символічний образ готелю «Великобританія» (реального готелю Донецька), що стає уособленням пам'яті про метрополію, яка, як воронка, засмоктує мешканців цієї землі, позбавляючи їх своєї пам'яті: на початку заснування міста люди залежали від британців, згодом – від росіян. Не позбавилися цієї колоніальної залежності. Місцевий санітар, якого героїня Таня, що приїхала до бабусі, зустрічає в її квартирі, мріє довести, що він нащадок Джона Юза – прагне тяглості свого роду від імперського, бачить лише ті «прекрасні» будівлі, які побудував англієць, а не



століття імперського гніту (якщо вже не задовольняє Росія, то хоча б Британія – власна ідентичність у персонажа стерта).

К. Пенькова змішує та переплітає реалістичний, історичний та міфологічний пласти, коли реалістична історія може перерватися на пів слові, у неї включається міфологічний сюжет: авторка додає вставні сцени з дитинства героїні, побудовані як образи, химерні дитячі спогади та фантазії, в яких заховано пам'ять про міф. У сценах спогадів К. Пенькова реінкарнує персонажів із донецьких легенд про духа копалень Шубіна, про кам'яну матір, про місцеву красуню Мар'ю, яку збезчестив Джон Юз та яка, народивши дитину, стрибнула у шурф копальні. Ці історії дівчинці розповідає Марфа, мама її бабусі, – це те минуле, яке визначає теперішнє: *«А шурф чорний, як ніч без місяця, як душа її без просвіту щастя із самої пільми зіткана. Падає Мар'я і думає: “Аби тільки смерть одним махом прийшла, одним сильним ударом душу з грішного тіла вибила, щоб вся пільма на дно шурфа, як сажка, витрусилась”. А шурф все ніяк не кінчається. Летить Мар'я, а думки ще швидше летять: “Що ж це я наробила? <...>. І як синок мій без мене ростиме? <...> І де той бог і ті духи, коли людині поміч треба?” Тільки Мар'я подумала про це, як перед нею два зелені вогники з'явилися. <...>. – Хто ти? / – Дух копалень, шурфів і шахт, – каже. – По всіх східних степах. Це моя земля»* (Пенькова, 2023). Дух Шубіна загадує Мар'ї загадку: *«Що то за мати руки на животі склала, 5000 років плід свій плекає, ніяк не розродиться?»*. Відповідь авторка дає у фіналі тексту: *«Танцюють зелені вогники, сміється Шубін. – Що, не відгадала мою загадку? Це кам'яна мати! Та, що на верхівці кургану стоїть, руки на животі склала, плід свій плекає – ніяк не розродиться. Шубін виходить, тягнувши за собою довжелезну бороду і повертає великий штурвал на залізних дверях підвалу “Великобританії”»* (Пенькова, 2023).

Таким чином К. Пенькова зіштовхує у тексті дві головних сили – колоніальну (минуле) та власне українську (питому донецьку як альтернативне теперішнє), два образи – готелю «Великобританія» як

втілення усього того, що знекровлює цю землю і цих людей своєю колоніальною силою, та кам'яну матір, яка ніяк не народить (сакральне тілесне), як уособлення стримуваної закам'янілої енергії цієї землі, її притлумленого потенціалу. Відтак тільки первісний міф здатен здолати ідеологічний міф, «відкрити ворота» його підвалу.

Специфіку реалізації жанрової матриці ритуалу переходу можна простежити на прикладі творчості львівського драматурга **Андрія Бондаренка**, філософа за освітою, культуролога, керівника літературно-драматичної частини Львівського театру ляльок, тексти якого перекладалися англійською, німецькою, словацькою, норвезькою, румунською, шведською мовами та були поставлені на сценах українського та європейського театрів. Від 2013-ого року драматургом були написані п'єси «Інтерв'ю з другом» (2015), «Той готель під горою» (2018), «Мудак» (2019), «Лисиця, темна як світла ніч» (2019), «Десафінадо» (2020), «Ультіма туле» (2021), «Дім з привидами / Чому. Ми. Втекли. З. Донбасу» (2021), а з початку повномасштабного вторгнення Росії – «Пісня для сирени» (2022), «Синдром уцілілого» (2022), «Мир і спокій» (2022), «Що таке війна» (2022), «Snuff» (2022), «Людина-білка» (2022), «Атомна русалка» (2022), «Місто Марії: Щоденники облоги» (2022), «Мій друг, чорний ельф» (2023), «Примарна земля» (2023) тощо.

А. Бондаренко обирає для драматичних текстів проблему захисту індивідуальності та психологічних чинників самоідентифікації людини як мотиву для сепарації від Іншого в усіх його проявах; реалізує трансгресивну тематику – зображення межових, перехідних станів персонажів у стані пошуків та невизначеності в монодраматичній формі реалізації цих станів як основи для лімінальної фази; оприявнює суспільну міфологію як руйнівну для особистості та внутрішньо-особистісну як захисну, що змушує персонажів тікати від зовнішнього світу у світ внутрішніх міфів та показує трагедію застрягання в лімінальному психологічному просторі особистості;

образи суспільного Іншого руйнують сакральну тілесність, формуючи потребу в ритуалі переходу.

А. Бондаренко виокремлює для художнього осмислення образ «соціальних лімінарів» – людей у стані пошуків, для яких соціум найчастіше обирає назви «дивак», «маргінал», тож вони носять соціальну маску, аби нічим не виділятися з натовпу: автор намагається дослідити їхній внутрішній світ, фіксує зміни станів, мотиви вчинків, які часто незрозумілі самому персонажеві, і автор уникає оцінок. А. Бондаренко створює основу для сепарації, оприявнюючи суспільне тло, для якого персонажі прагнуть представлятися «такими, як усі», втім виводить проблему на вищий – екзистенційний рівень, де індивідуалізм як важлива риса особистості стає спробою захисту власної ідентичності. Індивідуалізм, тобто дивацтво персонажів, автор часто реалізує через монолог персонажа, фіксує найголовніші та найцікавіші факти в житті людини, не даючи відповідей, чому ця, часто звичайна і буденна історія, стала предметом його художнього зацікавлення. Безподієвий на перший погляд сюжет переводить подію у світ внутрішніх переживань, працюючи на монодраматизацію тексту: або власне формою монологу, або представляючи обставини у творі крізь призму бачення єдиного суб'єкта дії. Кожен із персонажів розкриває «таємні знання» про себе, виходить за межі простої відвертості – до темних глибин власної психіки, що мотивує трансгресивну проблематику, тож і лімінальну рецепцію в ритуалі переходу.

Так, монодрама А. Бондаренка «Інтерв'ю з другом» представляє монолог персонажа (документальний), який автор називає «абсурдною історією кохання маленької людини у великому місті», як «сюжет розповідання історії» зі збереженими особливостями мовлення, відступами від теми, міркуваннями героя про свою дивну любов до проститутки Іри. Автор демонструє історію героя як потік мовлення, не втручаючись у текст та формуючи таким чином стан рецептивної лімінальності. Присутність автора як інтерв'юера проявляється лише в декількох зверненнях розповідача

до нього: *«Я про свою жизнь нічо не думаю. Я замкнувся. Ти мене вже знасліував сьогодні на три інтерв'ю. В тебе совість є? Ти от якщо приїдеш в Київ і розкажеш про мене і про праститутку Іру – тебе ж заплюють. Ти от чесно, считаєш, що це заканає? Ти в це віриш? Шо це буде цікаво людям? <...> В нас майбутнього нема і так»* (Бондаренко, 2015). Автор демонструє, з одного боку, міфологію соціуму, яку персонаж визначає як таку, для якої любов до проститутки не може бути високим коханням: персонаж і не називає свої почуття коханням, для нього це незрозуміла залежність, в описі їхніх дивних стосунків багато побутових деталей і жодних високих поривань, ніби одна фізіологія і спровофанована тілесність (герой, приміром, детально описує, що в Іри немає двох передніх зубів або говорить про «неромантичну» сексуальність). З іншого боку, автор представляє особистісну міфологію персонажа, його життєвий епос, в якому є і велике кохання всього життя, і особистий вчинок, але немає сили власної індивідуальності, щоб це усвідомити та вербалізувати.

Не дивно, що інша п'єса А. Бондаренка отримала назву «Мудак», адже автор знову звертається до образів дивака, невдахи, реалізуючи, щоправда, образну систему в межах фантастичних антиутопії-трагіфарсу, де стабільна структура захищена суспільною міфологією, зумовленою вірусом суму, який захопив планету, цинічними машинами, на тлі яких руйнується особистісна міфологія про можливість любові та співчуття, та екополіцією, яка стежить за будь-якими тілесними проявами *«хворих виродків»* – диваків.

Натомість герой монодрами А. Бондаренка *«Лисиця, темна як світла ніч»* втілений через інший пафос – лірично-драматичний, втім і тут герой не перестає відчувати себе зруйнованим, у внутрішній інверсії: *«Я ніби роздвоївся – живу в одному, а пам'ятаю про інше. Живу вдень, а пам'ятаю ніч. Чи навпаки? А де я насправді? Мене просто немає я розчиняюся в цих двох потоках мого буття»* (Бондаренко, 2019). Герой драми – переселенець з Донбасу, який зустрічає у Львові сірійську біженку Сарію та закохується в неї, натомість вона зустрічається з ним, аби отримати дах над головою,

мріючи назбирати грошей та поїхати до свого коханого, якому потрібна допомога. Втім, автор ускладнює цю напозір банальну історію, заглиблюючись у мотивацію персонажів, показуючи, як не підлягають загальним простим оцінкам складні ситуації, в яких опиняються люди – тут біженці, які тікають від війни, а загалом люди, власна міфологія жертви яких робить їх певною мірою егоїстичними та глухими до чужого болю.

Автор показує історію очима переселенця Ігоря, який пережив обстріли і бачив смерті близьких, який відчувається чужим у цьому мирному місті серед людей, які його не розуміють. Історія Сарії, з якою познайомився Ігор, напругу не розкрита автором (події показано крізь призму бачення хлопця): персонаж не знає її мотивів і спочатку не дуже цікавиться, але коли розуміє, що вона не говорила йому всієї правди, мовчки дивиться, як вона йде від нього, знаючи, що їй нема куди йти. Особистісний міф персонажа передбачав прекрасну взаємну любов без обману з такою ж прекрасною жертвою, як і він, і з міфічним фіналом – померти колись разом в один день (персонаж розповідає про таку загибель під обстрілами своїх знайомих закоханих).

Сюжет Сарії складений з «порожніх місць», які намагається заповнити головний герой, відтак і читач: у своїй міфології жертви (хоча Ігоря дратує, коли його так називають – він у своїй країні, тож не переселенець), герой не побачив ще більшого нещастя дівчини, яка була готова на все заради коханого (як одна з версій її поведінки, яку можна відтворити з її неповних розповідей про себе). Пожертвувати всім і всіма заради любові – це її міф, що зумовив страх перед правдою і не дозволив Сарії бути чесною до кінця.

Сюжетні лінії персонажів автор об'єднує лімінальним виміром казкового світу, такого, де їхні долі перетнуться з усвідомленням і розумінням одне одного: Ігор згадує японську казку про лисицю, яка врятувала самурая, прийшла до нього у вигляді прекрасної дівчини, але сказала, що все одно колись мусить повернутися в ліс – така єдина умова бути разом. У реальному світі Ігор не готовий був пробачити і відпустити: *«Дівчино Сарія зі шрамом на спині, де, по яких лісах ти зараз бродиш? Яких*

*нелюдських істот зустрічаєш дорогою? Твоя війна так і не стала для мене моєю. Я так і не вийшов до тебе зі свого підвалу. <...>. Навіть якщо ти й далі будеш ховатися від мене на вузеньких вуличках цього дивного міста, навіть якщо ти вже знайшла гроші і поїхала далі на захід, навіть якщо ти ненавидиши мене, як якийсь порожній кульок, що налетів на тебе на якусь мить і полетів знову геть шелестливим привидом, все одно повертайся. Повертайся теплим сумом першої краплі дощу, невагомим помахом чарівного хвоста між деревами, відчуттям абрикосового саду посеред ночі, тією доброю справою, яку я ще неодмінно зроблю, щоб вийти з лісу на люди» (Бондаренко, 2019).*

П'єса А. Бондаренка «Десафінадо» знову представляє образи двох невдах, Ромка і Злати, яким автор дає характеристики «39 років. Хотів бути джазовим музикантом» і «41 рік. Хотіла поїхати в Америку». Кожен із них мав мрію, яка не здійснилася, але є батьки, які вирішують одружити Ромка і Злату, аби все було, як у людей. Стабільна система у п'єсі – образи сімей із «традиційними цінностями», які просто хочуть своїм дітям щастя, як вони його собі уявляють. Втім, автор не спрощує сюжет до банальної історії, де батьки заважають дітям йти до своєї мети – Ромко і Злата намагаються втілити свою мрію, але не вдається, не складається, їхня індивідуальність зруйнована батьківською опікою: «*Мирослава: А й правда ж. Що нам та смерть. Просто вернемося сюди, сядемо отут за цей стіл – та й будемо знову за дітками нашими наглядати. Пані Марія: Шоб не пили з чужими. Мирослава: Шоб по ночах не шастали. Стефанія: І шоб не матюкались. Пані Марія: І шоб голими в туалет не ходили! Мирослава: І шоб мусорний кульок не викидали!»* (Бондаренко, 2020). У цієї структури є своє позасвіття: їхні інтереси представляє померла баба Марія, яка мріяла одружити дітей: їхній голос – це голос мертвих поколінь без розуміння живого життя. Правилам міфу стабільної структури батьківської опіки та стереотипів автор протиставляє міф музики, яка оприявнює стиснені особистісні поривання молодих і їхню втечу у світ мрій та внутрішньої свободи – «дисонанс з

фальшивих нот», як називають пісню «Десафінадо» і яку слухає Ромко. Пісня стає експозицією і фіналом історії: *«Якщо ти скажеш мені, моя люба, що я фальшивлю / Ти маєш знати, що мені це дуже болить / Лише люди з привілеями мають такий слух, як в тебе / А я маю лише те, що мені дав Бог. <...> Що ти не знаєш і що не можеш передбачити / Це те, що в тих, хто співає фальшиво, теж є серце»* (Бондаренко, 2020).

Драма А. Бондаренка «Ультіма туле» реалізує проблему Іншості таланту та його сприйняття в суспільстві, складності нести цей тягар унікальної фантазії та макабричної уяви: звертається до образу польського письменника Стефана Грабінського, львів'янина, автора містичних творів, горору зі своїм особливим світом і образністю, яка дуже активно працює в новітній українській міфології. Автор прагне, з одного боку, розкрити глибину образу письменника, спрофанованого і спрощеного в міфологічному критичному полі мистецького Львова (кидаючи виклик «Духам старого Львова» Ю. Винничука), з іншого боку, насичуючи текст містичними образами з творів С. Грабінського та збираючи їх у гетеротопії поїзда та на залізничній станції (особливих страшних топосах С. Грабінського). Реальне (документальні джерела і твори) і уявне (авторська інтерпретація образності письменника) формує лімінальне поле випробувань для читача та повертає зруйноване сакральне, спонукаючи відкривати забуте мистецтво і не оціненого наразі автора.

Передвоєнна п'єса А. Бондаренка «Дім з привидами / Чому. Ми. Втекли. З. Донбасу» реалізує суспільну проблематику та трансгресивну тематику, втілюючи образи біженок, які втікають з окупованих територій, але ніде не можуть знайти свого дому – скрізь чужі. Автор моделює один день з життя персонажів як умовний світ з двома вимірами, в якому реальним лишається тільки війна: вони вічно йдуть по лімінальному простору біженства, де за спиною привиди минулого, а в теперішньому – випадкові знайомі з мирного селища в «Серці України» – удавані «привиди», які ніби існують у паралельному вимірі без війни: не вірять у біль, який вона

приносить, і живуть у світі, де всі біженці – аферисти, лякають містичними істотами, називають себе родичами русалок. Світ чоловіків тут – світ насилля (над жінками і над «русалками» як руйнування сакрального), світ війни, який лише тимчасово переможений, коли заспівали треті півні. Світ жінок – відновлення зв'язку мати/донька, пошук добра і миру, але і світ без батька і чоловіка, отриманий війною досвід самозахисту, коли настане ніч і до третіх півнів знову доведеться відстоювати себе/своє тіло.

Автор втілює образ окупації землі/тіла: жінкам доводиться захищати і те, і інше. Ольга та її донька Лена втратили все, перед ними повна невідомість і вічний лімінальний стан, де попереду лише містична примара дому: *«ОЛЬГА: Ше чучуть, Лен. Он за тими вербами, за тим гаєм. ЛЕНА: Не бачу ніяких верб, і гаю не бачу. ОЛЬГА: Скоро буде, скоро все побачиш. Он за тою річечкою, за тою гіркою. ЛЕНА: Ми вже день і ніч йдемо. І в дощ, і в сніг. ОЛЬГА: Потерти, Лена, он за тим селом, за тим полем, за тою жіночкою – я за нею чергу займала. За тим поворотом, за рік чи за два, чи за десять. Вже скоро, вже от-от. (Світло сонця з вікна помалу гасне, аж до темряви)»* (Бондаренко, 2021).

П'єси, написані А. Бондаренком з 2022-ого року, представляють документальні авторські монологи, які оприявнюють внутрішню психологічну реальність автора, побудовані на спробі самоусвідомлення себе в новій дійсності. Тут основною є тема війни, у якій автор реалізує лімінальний стан персонажа, для якого руйнується попередній образ світу, віра в людськість з питанням про те, чи можлива творчість після Бучі. Автор втілює цей стан екзистенційної тривоги у пошуку персонажа, з роздвоєним оповідачем, зі зруйнованим драматургічним складником, із залученням «чернеткової естетики», формою документальних щоденникових записів тощо («Пісня для сирени», «Синдром уцілілого» «Мир і спокій», «Що таке війна», «Snuff», «Людина-білка», «Місто Марії: Щоденники облоги»).

У наступних п'єсах А. Бондаренка все більш важливою стає поетика магічного реалізму, де магічні та міфологічні образи дозволяють з одного



боку, виразити метафізичну сутність зла, оприявленого війною, з іншого боку – колективного несвідомого, закладеного в кожному повсталому проти зла українцеві, та лімінального простору Чистилища, що чекає на ворога, який не зможе уникнути помсти («Атомна русалка», «Мій друг, чорний ельф», «Примарна земля»). Містичні образи атомної русалки як померлої від радіації жінки, що блукає по землі, Жовтого Тюльпана як зла із дитячих страшилок у занурених в темряву після російських обстрілів українських міст («Атомна русалка»); історії про орків та ельфів, які з дитинства формують характери людини – військового, стираючи усі інші в системі свої/чужі («Мій друг, чорний ельф»); образи вовкулаків, упирів, марсіан як уособлення позаземного зла – усі ці міфи увиразнюють сакральність боротьби українців проти сили, яка хоче їх знищити, працюючи на формування спільних цінностей в ритуалі переходу. Апелюючи до архетипів, автор уможливорює діяльнісну сутність ритуалу й мотивує ініціацію та перехід до нової структури.

Отже, на прикладі драматургічних творів Н. Ворожбит, Т. Киценко, К. Пенькової, А. Бондаренко оприявлено специфіку втілення жанрової матриці ритуалів переходу в індивідуально-авторській сфері. Спільним для усіх авторів є актуальна проблематика творів, яка зумовлена соціально-політичною та світоглядно-ціннісною специфікою нинішнього стану сучасної України. При художньому осмисленні вона створює основу для сепарації від структури. Трансгресивна проблематика, для реалізації якої автори обирають критичний пафос, виражена через порушення складних та неоднозначних, дражливих питань, на які автори не дають відповіді, зумовлюючи рецептивну лімінальність для читача. Лімінальну ситуацію в жанровій матриці ритуалу переходу мотивує ускладнена форма творів, зумовлена авторською специфікою втілення деструкції суспільних міфів та індивідуально-авторською особливістю реконструкції національних міфів та архетипів як основи для формування спільних цінностей. Деконструкцію міфів у сучасній українській лімінальній драмі зреалізовано через зіткнення

двох міфологічних пластів текстів, один із яких представляє критику міфу, а інший формує сакральне. У творчості Н. Ворожбит це зображення стереотипів та правил структури – містичні образи у просвітах реальності, лімінальні суб'єкти в межових просторах, архетипи в художній системі мотивів М. Гоголя. У драматургії Т. Киценко це документальне – інтермедіальне/інтертекстуальне суб'єктивне поле творення міфів. У творчості К. Пенькової це ідеологічні міфи теперішнього часу, які маскують проблему – міфи та легенди минулого, які віддзеркалюють проблему. У драматургії А. Бондаренка це індивідуальні міфи Іншого – сакральні міфи особистості персонажа.

Автори демонструють руйнування тілесності в структурі та отримання сакральної тілесності (подеколи і після руйнування фізичного тіла) в лімінальній фазі, створюють образ зруйнованого тіла, що втратило гармонію, розпалося, не виконує соціальної, гендерної та ін. функцій, необхідних для фіксації особистості в реальній дійсності. Руйнування зумовлене таким сприйняттям власної тілесності, яка не відповідає вимогам стабільної системи, відтак це потребує сепарації від цих уявлень та вимог. Авторі звертаються до поетики «тілесного низу», маргіналізованого системою, до відновлення його сакрального статусу в контексті мотивів смерті/переродження; фізіологічне як віддзеркалення сакрального; створюють образ асоціального тіла – такого, яке відповідає або не відповідає вимогам системи, маргіналізується як асоціальне, що мотивує ритуал переходу.

Спрямованість авторської позиції на зміну реальності та боротьбу через художній твір із законами консервативної системи перетворює твір на подію та реалізує діяльнісну функцію ритуалу переходу. На прикладі творчості Н. Ворожбит, Т. Киценко, К. Пенькової, А. Бондаренка можна простежити чотири основних типи реалізації відношень реальність/уява, втілені в художніх способах реконструкції міфів як мотиву для лімінальної фази і основи для формування спільних цінностей.

### **3.2. Деконструкція національних наративів: трагікомедія і трагіфарс (драматургія Л. Тимошенко, Лени Лягушонкової, В. Ченського)**

Лімінальна фаза передбачає дифузію, відтак синтез ознак попередньої та наступної структур, які переплітаються, деформуються, реалізуючи діалектичну єдність та боротьбу протилежностей. На цьому етапі лімінар осмислює свої властивості, які були характерні для нього на попередньому етапі, підважує їх та ставить під сумнів, усвідомлює, що ж з цього потрібно лишити в минулому, а що, трансформуючи, привласнити. Цей процес вимагає від лімінара погляду на власну реальність крізь призму комічного, адже критичний пафос дозволяє увиразнити об'єкти сепарації, а комічні форми спрощують тягар відмови та формують основу для деструкції шаблонів і стереотипів стабільної системи. Мистецька лімінальність мотивує дифузію та синтез, реалізує нові жанрові утворення, які оприявнюють відмову від «чистих» жанрів, натомість демонструють поєднання полярного, антитетичного.

Одним із найбільш затребуваних видів жанрової трансформації в лімінальній драматургії є дифузія, яка зреалізувалася в сучасній драмі актуалізацією жанрів трагікомедії та трагіфарсу. Трагічний пафос тут дозволяє увиразнити сторони структури, які гальмують можливість для розвитку особистості та суспільства, комічне та фарсове втілює художнє руйнування залежності від структури в жанровій матриці ритуалу переходу: «Комічний аспект виявляється у трагічному, а трагічний – у комічному як єдність суперечностей» (Брехт, 1977, с. 210).

П. Паві, аналізуючи змішування трагічного і комічного, які нівелюють одне одного в трагікомедії, зауважував (цитуючи К. Ф. Геббеля): «Трагікомізм як двозначна і подвійна структура дозволяє показати неспроможність людини протистояти гідному собі супротивнику. “Трагікомізм з’являється там, де трагічна доля виявляє себе не у трагічній формі; де, з одного боку, насправді маємо людину, що бореться і яку

долають, але, з іншого, бачимо силу не моральну, а «болото» обставин, котре засмоктує тисячі людей, не жалюючи нікого»» (Паві, 2006, с. 542–543). У цій дефініції дослідник позначив структуру образом «болота обставин», який оприявнює аспекти сепарації: для персонажа у творі воно часто стає нездоланим, для реципієнта створює альтернативну модель реальності, художній рецептивний досвід, що уможливить сепарацію та лімінальний стан. У цій парадигмі для зображення гострого відчуття трагічності драматурги активно залучають абсурдистську естетику, де зближення трагічного та комічного є засадничою основою. Е. Йонеско, міркуючи над проблемою хиткої межі між трагічним та комічним, писав: «Візьміть трагедію, прискорте дію і отримаєте комічну п'єсу; повністю звільніть персонажа від психології, і отримаєте ще більш комічну п'єсу; перетворіть своїх персонажів на соціальні типи, списані з дійсності, і ви знов отримаєте комічну п'єсу...» (цит. у Васильєв, 2017, с. 271).

Трагіфарсу властиві ознаки, які уможливлюють втілення лімінальної естетики: «місце і час дії трагіфарсу є умовними, схематичними»; «персонажі трагіфарсу є здебільшого примітивними, одновимірними»; для нього характерні стрімкий сюжет, «буфонада, ексцентрика, фізичні сутички, словесні каламбури, бурлеск і травестія», «органічний синтез трагедії і фарсу та єдність трагіфарсового відчуття», «трагіфарсова невідповідність героя і ситуації» (Васильєв, 2017, с. 286-291).

У сучасній українській драматургії жанри трагіфарсу і трагікомедії представлені у творчості Л. Тимошенко, Лени Лягушонкової, В. Ченського, І. Білиця, О. Доричевського, О. Гриценко, Н. Захоженко, творчого об'єднання «Піратська бухта» (Б. Циганка, О. Набоки) та ін. Поєднання комічного і трагічного є невід'ємним складником творів усіх драматургів-лімінарів, однак у п'єсах зазначених авторів «комічне» стає домінантою, основою, з якої виростає «трагічне»: часто відчуття трагічності існування переноситься на рівень свідомості читача, формуючи рецептивну лімінальність, коли персонажі творів представлені в атмосфері радості, сміху, кумедного

гротескового комізму, втім, відчуття катастрофи, яку вони не бачать та яку усвідомлює реципієнт, формує трагічний пафос. Розширення образів бланзя типами з «комедії дель арте», а також прийомами водевілю (лібрето, мюзіклу) дозволяє увиразнити образи-маски. Трансформація драматичних жанрів через представлення «трагічного» формою, яка створена для комічного або мелодраматичного, яскраво представлена у творчості Т. Киценко: монологи довічно ув'язнених жінок в опері (водевілі) «Пеніта ля трагедія», трагедії лікарів і їхніх пацієнтів у «документальній саунддрамі» з елементами водевілю «Білохалатність» (тим більш трагічний вигляд мають події на тлі активних, веселих пісень персонажів), в п'єсі «Іван Федорович Шпонька та Червона свитка».

Драматург **Віталій Ченський** активно працює в жанрі трагікомедії («Енеїда», «Улісс», «Чужа кров») і трагіфарсу («Мініп'єси», «Лабрадор» та ін.). Визначальним у творах автора стає мотив пошуку персонажем власної ідентичності в його особистісному прагненні бути «своїм» у системі та водночас підсвідомому (анархічному, хаотичному) бунті проти неї через відчуття руйнування, яке несе структура: образ цього бунту створює основу для комічного, а болісність його результатів визначають підґрунтя для трагічного. В. Ченський створює образи персонажів, увиразнюючи в них дві антитетичні домінуючі риси та максимально їх гіперболізує у внутрішньому зіткненні – одна оприявнює соціального Іншого (Персону), інша втілює індивідуалізм Я, яке формується в усвідомленні своєї Тіні (за К. Г. Юнгом). Персонажі текстів автора – часто його ровесники, автобіографічний складник формує основу для реалізації авторської ідеї, оприявнює актуальні проблеми сучасності. Герої ховають за сміхом внутрішні проблеми, стихійний бунт визначає їхню роль у соціумі як маргіналів, невдах та визначає трагіфарсову невідповідність героя і ситуації.

Тексти В. Ченського наповнені словесними каламбурами, сутичками, ексцентричними вчинками, різкими поворотами, реалізують дифузю трагічного і фарсового, трагічного і комічного. Автор часто обирає бурлескню

форму для своїх п'єс, осмислюючи великі національні наративи, у яких його персонажі шукають своє власне місце: Віталік («Улісс») та Павлік («Свіжа кров») у народному епосі про Майдан; Серій і Євген («Лабрадор»), троянський (український) біженець Еней («Енеїда») в історії АТО та окупації Донбасу. Так, Еней з Трої (Донбасу) шукає власне місце в новому для нього світі, поступово визначає, що тут по-справжньому своє: *«Еней: Знаєш, я теж спочатку якби не по своїй волі почав егейською... Думав, на всяк випадок. Ситуація зараз неспокійна. А ми ж погорільці, увагу привертаємо, ну таке... Спочатку через силу. Поступово звик. І зараз знаєш, що... Зараз іноді ввечері в мене таке відчуття по тілу... немов генетичний код змінюється. Отак от... Ахат: А це добре? Еней: Ну... Сам подумай. Нам тут жити. Це наша батьківщина. А куди ще податись? <...> Отже нам треба гуртуватися якось усім»* (Ченський, 2018). Вистава «Енеїда» була поставлена 2020-ого року Одеським академічним українським музично-драматичним театром імені Василя Василька (реж. М. Голенко) та стала переможцем у номінації «Найкраща драматична вистава Третього всеукраїнського фестивалю-премії «Гра»». Спектакль «Віталік» у постановці київського «Дикого театру» за п'єсою «Улісс» був визнаний найкращою виставою камерної сцени 2018 року на Першому всеукраїнського театральному фестивалю-премії «Гра».

Драматургія **Людмили Тимошенко** реалізує жанр трагікомедії: «Золоті Лосіни» (2013), «Не мона відержат» (2014), «Якось в Морському» (2015), «Таємний Агент Христина» (2015), «Богадільня» (2017), «Дурний Микола» (2018), «Поминки» (2019), «Дядя Міша проходить мимо» (2020), «П'ять Пісень Полісся» (2020), «Історія одного провізора або Малайські панголіни ні в чому не винні» (2022) та ін. Л. Тимошенко – драматургиня, сценаристка, кандидатка філософських наук, докторка політичних наук, авторка численних статей і монографій, з 2013-ого року пише п'єси. Л. Тимошенко написала сценарій до кінострічки «ГКЧП» (разом із А. Непиталюком): фільм отримав премію як найкращих короткометражний ігровий фільм Національної премії кінокритиків «Кіноколо» (2023 р.), а також здобув

українську національну кінопремію «Золота дзига», став лауреатом премії «Чорний лотос».

Л. Тимошенко звертається до жанру побутової комедії як такої, яка найкраще може відобразити авторські художні спрямування, сепарується від усталеної традиції жанрового різновиду, що став втілювати кічеву культуру, трансформує побутову комедію, додаючи їй трагічного пафосу та шукаючи нові прийоми, які могли б реалізувати установки сучасності. Соціально-побутові та побутові комедії сформувалися через потребу висміювання соціального середовища, консервативних норм життя, певних правил соціальної поведінки, мовлення, звичаїв, родинних стосунків. Персонажами таких п'єс були зазвичай прості люди, маргінали, принижені та пригноблені, які силою своїх почуттів та щирості підносилися автором вище тих прошарків суспільства, за якими була влада та гроші. Не дивно, що такий тип драми затребуваний на лімінальному етапі, адже є усталена традиція побутової комедії, яка потребує деструкції в її сталому незмінному вигляді, відтак реконструкції у власній авторській інтерпретації як побутової трагікомедії, де жанрові особливості, оновлені та переосмислені, стають основою для формування спільних цінностей в ритуалі переходу.

Не випадково однією з перших п'єс Л. Тимошенко стала драматургічна переробка комедії М. Старицького «За двома зайцями» – «Не мона відержат». Авторка бере за основу сюжет обману, маніпуляцій та мотив одруження задля збагачення, натомість реалізує історію, яка відбувається в сучасній Україні. Л. Тимошенко залучає персонажні гендерні інверсії (замість Голохвастова тут жінка – збанкрутіла масажистка Ірена, яка хоче вийти заміж за Едіка, сина власників пилорами; замість Лимарихи – трансвестит Павліна тощо). Авторка формує мовленнєву картину світу персонажів через використання поліського діалекту, увиразнює побутові проблеми маленького провінційного поліського містечка: *«Зінаїда Олегівна: Мі чесно життя прожили, синопка на ноги поставили, образованіє європейське дали. Хто ще в нашому районі в заграницу на навчання дитину*

*віддає? Хіба син начальника таможні і дочка главврача. А з чесних людей либонь мі одні. Он, Рулі тожє пілораму мають і шо? Відправили дітей в Київ і платять за екзамені і за заліки, бо діти вчитися не хочуть. Пливають як тес бревно по Тетєреву. Шо з них віросте, я не знаю. Повікупляли собі бехі і місят болото. Остап Остапович: Я так кажу, що і та Європа нашому Едіку нічо не дала. Просидів п'ять років і не навчився дебета з кредитом зводити, то мусили наймати ів'анківського бухгалтера. Куди гроші пішли? Як в суху стружку. За тії п'ять літ і на тоті дєньгі ще б одну пілораму збудували» (Тимошенко, 2014).*

Л. Тимошенко втілює динамічний сюжет із різкими та несподіваними поворотами, формує інтригу очікування, залучає пісні, використовує «промовисті імена» (Остап Чмир, Ірена Свербизад тощо), реалізує образи простих людей у їхніх звичних стосунках і проблемах, увиразнює деталі побуту, які нівелюють справжні людські цінності, натомість поглиблює побутову комедійну історію образами неоднозначних персонажів. Авторка дає кожному з героїв складну історію, яка викликає жалість та сум та на тлі якої розгортаються справжні пристрасті – знівечене кохання, спроба самогубства. У творі розкрито кризу відмови від справжньої природи – людської, гендерної, проблему фальшивих нашарувань на догоду соціуму.

Ці художні особливості, які сформувалися в перших драматургічних текстах Л. Тимошенко («Золоті лосіни», «Таємний агент Христина»), стали основою драматургічного стилю, втім, якщо на початку для жанрової природи творів були властиві і фарсові прийоми, і елементи буфонади, то в наступних творах авторка поглиблює реалістичну складову з психологічним обґрунтуванням персонажів. Так, п'єса «Богадільня» розкриває історію самотніх старих людей, які лишилися самі та живуть в елітному будинку пристарілих: події відбуваються в 2050 році, тож авторка розповідає про своїх сучасників, якими вони будуть за 30 років у світі без книжок та фільмів. Л. Тимошенко акцентує увагу на тому, що саме її покоління може розповідати про своє життя через стільки років, що є тим найважливішим, що



лишитися в пам'яті. Знову персонажі творів – прості люди з їхніми особистими смішними спогадами, які крізь роки можуть стати страшними з усвідомленням зробленого і втраченого. Л. Тимошенко втілює яскраву мовну картину світу персонажів, будує комічні діалоги, поступово з розвитком дії створює внутрішню напругу, оприявнює стереотипи системи, які зробили персонажів нещасними.

Особливістю художнього стилю Л. Тимошенко, що формує трагікомічну основу, стає контраст комічного та трагічного: авторка реалізує комічний сюжет, який може завершитися трагічним фіналом, або навпаки – трагічне перетворюється на оптимістичне. Герої Л. Тимошенко – кумедні невдахи чи маргінали, нещасні чи прибиті побутом люди, але авторка завжди з особливою увагою до деталей та почуттів вивищує своїх героїв щирістю їхніх переживань, ніби повертає їх хорошою стороною до читача. Так, у трагікомедії «Дурний Микола» авторка втілює сюжет пошуку щастя двома невдахами – самотньою, вже не зовсім юною викладачкою Христиною, яка майже втратила надію знайти своє кохання, і її колишнім хлопцем Васьком, бабієм та п'яничкою. Яскраві смішні діалоги, епізоди повернення в минуле, вставні частини, в яких розігруються історії, що вигадує персонаж, неочікуваний фінал, просте розмовне мовлення (поліський діалект та суржик) формують образи щемких та ніжних стосунків звичайних людей, які попри старі образи та амбіції намагаються відлуштити неважливе та усвідомити головне.

Трагікомедія Л. Тимошенко «Поминки» реалізує сюжет зустрічі сім'ї (брата, сестри, батька, родичів та знайомих) на поминках бабусі: авторка детально і щемко відтворює сімейний церемоніал, знайомий кожному українцеві, з підготовкою до події, купівлею важливих продуктів, подарунками родині, типовими розмовами за столом, батьківським моралізаторством – усе це показано кумедним і щемко сентиментальним. Втім, за цими розмовами і за цим церемоніалом – не зовсім щасливі люди, які на якусь мить запитують себе про причини та згодом знову повертаються до

рутини та побутових проблем, а фінал, який мав би змінити щось в житті героїв, виводить все майже в початкову точку: за фарсовою бійкою – «болото» побуту.

П'єса Л. Тимошенко «Дядя Міша проходить мимо» розповідає про мрії дівчини Ліди стати стюардесою, адже побутові негаразди та безгрошів'я, як їй здається, можна здолати тільки такою особливою, не прив'язаною до землі професією. Рід занять, пов'язаний з небом, асоціюється у героїні з роботою дядька Кості, успішного та багатого, який забезпечував Ліду і її маму та раптово помер. Ліда робить цю спробу вирватися, але, розчарована, повертається додому і раптом усвідомлює цінність рідних людей у своєму житті та химерність того ідеалу, до якого вона прагнула. Система сформувала мрію про красиве життя – випробування героїні увиразнили те, що справді важливо, тож дали можливість створити нову ціль. І знову у цій п'єсі за побутовими кумедними розмовами – сумні та щемкі історії людей у пошуках щастя.

П'єса «П'ять Пісень Полісся», вистави за якою у 2023 р. йдуть у трьох театрах України, бере за основу трагічні історії, побудовані на реальних подіях та реалізовані як розповіді з поступовим відгадуванням загадок. Сюжет кожної частини п'єси – історія злочину, який оприявнює страшні сторони радянської системи, що сформувала людей такими. Натомість остання (п'ята історія) відрізняється і за пафосом, і за стилем, і за образами персонажів. Л. Тимошенко говорила під час інтерв'ю, що один з режисерів просив дозволу прибрати останню новелу, але авторка не погодилася. Цілком логічне рішення, адже це руйнує задум: суперечить і авторському стилю (мусить поєднуватися трагічне з комічним), і нівелює жанрову матрицю ритуалу переходу, згідно з якою не достатньо зруйнувати міф – потрібно й реконструювати його, сформувати основу для спільних цінностей. Цю функцію у п'єсі виконує «п'ята пісня»: втілює сюжет єдності людини з землею через здатність відчувати її по-особливому, берегти від загрози та бути готовим захистити.

Лена Лягушонкова, авторка трагіфарсів «BAZA», «Мать Горького», «ПГТ», «Як у людей», «Мать Горького», «Чума» (у співавторстві з К. Пеньковою), «ПГТ», «Ернан Кортес та інші» та трагікомедій «Чапаєв і Василіса», «Тополь М. летить на кішку Брошку» тощо, у 2022 році отримала премію «European Drama Award» від Schauspiel Stuttgart, де була визнана найкращою молодого драматургинєю Європи. Творчість Лени Лягушонкової представляє деконструкцію національних нарративів, нав'язаних колонізатором – від перших п'єс, створених за особистими спогадами та на основі автобіографічного матеріалу, де персонаж шукає власну ідентичність, намагаючись відлущити Чуже комічним перевертанням та буфонадою, до п'єс, написаних з початком повномасштабного вторгнення, в яких авторка виводить на перший план проблему долання комплексу меншовартості перед Чужим, руйнуючи його фарсовими прийомами, та актуалізує національні архетипи.

П'єси Лени Лягушонкової представляють жанр трагіфарсу в сучасній українській драматургії, який вона реалізує за допомогою таких прийомів:

1. Створює образ головного героя п'єси – лімінара, увиразнюючи, з одного боку, його розгубленість через те, що він відірвався від структури та шукає своє місце в антиструктурі, з іншого боку, втілює образи гротескових, одновимірних персонажів, які представляють структуру, гіперболізує їхні провідні риси як ознаки руйнівної системи. Авторка створює образ персонажа-лузера («свідоме лузерство» як протест), оповідача, свідомість якого спрямована на об'єкти навколишнього світу, та реалізує у п'єсах переживання «тут і тепер» з приводу осмислення цих об'єктів. Переважна більшість героїв у п'єсах Лени Лягушонкової, призму бачення яких представлено у творах, історії яких є основою сюжету, – це жінки, що виявляє і автобіографічний складник, і авторську позицію щодо деструкції стереотипного образу жінки у структурі.

2. Лена Лягушонкова залучає стратегію критичного кемпу як способу іронічного переосмислення кічу його ж засобами: «...трансформуючись у

кемп, кіч естетизується і стає підкреслено штучним та іронічним, а відповідно його природа змінюється – ненаївний кіч коментує себе самого та іронізує над самим собою і над тим, що він репрезентує. Можна навіть говорити про кемпову стратегію, якою послуговується кіч, особливо в тих випадках, коли йдеться про демаскування сконструйованості, зробленості естетичних, культурних і політичних образів та смаків. У цьому разі кіч перетворюється на своєрідне підморгування з приводу кічу» (Гундорова, 2013б, с. 469). Т. Кулка, досліджуючи природу кічу, виокремив три ознаки, якими можна виразити головні його властивості: високу емоційну насиченість зображення (красивого, милого, щемкого); об'єкти зображення стабільні та легко упізнавані реципієнтом (без різних варіантів інтерпретацій), відтак викликають однозначну реакцію (сльози, замилювання, сміх, обурення тощо); кіч не змінює картину світу реципієнта, не дає нових уявлень про реальність (Kulka, 1996, р. 37–38).

У текстах авторки кіч є призмою, яка гіперболізує шаблони системи та створює принципово важливий для авторського стилю сучасний іронічний погляд на проблему. Тож навіть у п'єсах, герої яких живуть в інших країнах або кілька століть тому, мова персонажів виразно сучасна, насичена знаками системи, сучасною лексикою, мемами, жартами та каламбурами.

Лена Лягушонкова виразняє образи-стереотипи Росії як колишньої метрополії, відтак руйнує їх іронічним перевертанням «тут і тепер»: показує захоплення персонажем «Я в минулому» російською культурою та доводить до абсурду в теперішньому. Авторка, вистави якої йдуть за кордоном, так визначала різницю сприйняття сенсів: «У різних країнах сприймають по-різному. Українці більше реагують на побутові речі: старий телевізор, “дорога стенка”, книжки, хата, сміються з локальних мемів. Для німецького глядача це ширший фокус. Для них це більше про деконструкцію російської культури. “Мать Горького” для іноземця – це темна сторона російського світу, який зазвичай не презентується. Що він має не лише привабливу сторону – величності, балету, а й величезну токсичність. Показуємо, як вона

впливає на життя простих людей. Бо на умовно просту людину, яку в російській літературі називали “маленький человек”, це впливає жахливим чином. Людям замість хліба дають велич балету. У Європі це досі не зрозуміло» (Лягушонкова та Щокань, 2022).

3. Авторському стилю властиві інтертекстуальні та інтермедіальні перегуки, бурлескова форма, різноманітні прийоми комедійної стилізації. Лена Лягушонкова працює з вічними образами та сюжетами як упізнаваними знаками культури, які дадуть можливість увиразнити шаблони структури. Не випадково вона є авторкою сценаріїв до вистав за мотивами класичних творів, де трагічні образи доводяться до абсурду фарсовою типізацією: «Макбет» і «Річ Річ» (за мотивами трагедій В. Шекспіра), «Механічний апельсин» (за мотивами роману Е. Берджеса, «Привід в обладунку» (за мотивами манга Масамуне Сіро), «Ерендіра не хоче вмирати» (за мотивами повісті «Неймовірна і сумна історія наївної Ерендіри та її жорстокосердної бабці» Г. Гарсія Маркеса), «Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки» (за мотивами латиноамериканських романів).

Традиційні образи та сюжети авторка перетворює на кіч, відтак робить засобом критичного кемпу (деконструкції в жанровій матриці ритуалів переходу). Лена Лягушонкова, приміром, так розповідає про місію сучасних українських драматургів, для яких мистецтво є дієвим засобом боротьби (ініціації та інкорпорації): «Завершую п'єсу, мюзикл про російських солдат і їхніх матерів. Мені залишилось дописати одну сцену. Це дуже важлива для мене робота, бо хочу забрати в росіян голос. Як вони довго робили це про нас – описували українців, говорячи за нас. Я хочу зробити роботу навпаки: показати росіян нашими очима. П'єса починатиметься як документальний російський театр, який вони дуже люблять, а в кінці перейде в «газ-кваскорогаз» – повний український мюзикл. І ця магія, якою вони нас екзотизували, вона їх убиває просто» (Лягушонкова та Щокань, 2022).

4. Авторка втілює умовний хронотоп «бенкету в чуму» (і «кохання під час холери»): герої сміються і жартують, веселяться, шукають способів

збагачення, п'ють і їдять (у текстах яскраво оприявлена естетика їжі, побуту та розваг), а в той час неминуче наближається катастрофа, якої вони прагнуть не бачити. Так, у п'єсі «Чума», події якої відбуваються під час епідемії XVII ст. в Англії, Папаша Пенні і Містер Гейл б'ються через гроші перед ямою з трупами, поки не натикаються на мертве тіло сина Містера Гейла: *«МАЙСТЕР ГЕЙЛ бачить тіло. ПАПАША ПЕННІ. Він твій єдиний син. Могли б породнитися... МАЙСТЕР ГЕЙЛ. Та я знаю, що він мертвий. Гадаєш, ти – живий? Заспокоюються і сідають на тіло Джозефа. ПАПАША ПЕННІ. Виходить, що ми вмерли? МАЙСТЕР ГЕЙЛ. Хіба світ шось тут втратив? ПАПАША ПЕННІ. Де цей клятий світ ще візьме мужика, який вип'є стіко, як я? Але ж гроші можна не повертати тоді... Можливо, співають»* (Лягушонкова і Пенькова, 2020). У п'єсах авторки, присвячених осмисленню проблем Донбасу, також яскраво увиразнено «трагіфарсову невідповідність героя і ситуації»: персонажі зосереджені на деталях побуту, тримаються за предмети та речі, заклопотані пошуком грошей, пліткують та переживають через дурниці, але не відчувають загрози, яка наближається.

5. Лена Лягушонкова, історикиня за освітою, стилізує сюжет трагіфарсів під жанр хроніки – сімейної саги як історичної хроніки. На відміну від постмодерної відмови від великих наративів, авторка реалізує малі людські історії як великі, що відбуваються на тлі важливих історичних подій (актуальних українських, прямо або через підтексти). Історії роду показує крізь призму іронічної дистанції, однак, висміюючи, демонструє їхню важливість для формування внутрішнього світу персонажа (навіть в контексті спротиву). Великі події у п'єсах авторка замінює побутовими проблемами, сміливі вчинки – випадковими рішеннями, важливих людей робить смішними, політичних та історичних лідерів – дрібними авантюристами, життєві ритуали – порожніми церемоніями, які втратили смисли, втім, це не формує чистий жанр фарсу, адже мотиви трагічної долі

людини, яка стає іграшкою в політичній боротьбі чи опиняється на цивілізаційному фронті, визначають значимість цих подій.

Тяжіння сучасної драматургії до трагікомедії і трагіфарсу відбувається паралельно з новітніми театральними постановками режисерів, які перебувають у тій самій парадигмі. Порівняння тексту твору і тексту вистави дає можливість увиразнити ці тенденції, особливо в контексті зреалізованої/незреалізованої трагіфарсової естетики. Одні з найбільш успішних театральних режисерів, які працюють в цьому жанрі – Стас Жирков і Максим Голенко, який, зокрема, поставив значну частину п'єси Лєни Лягушонкової. Художня інтерпретація класичного сюжету через жанр трагіфарсу потребує визначення принципово важливих моментів, які мають працювати в художній парадигмі ритуалу переходу та увиразнювати обидва вектори жанру. З іншого боку, в новітньому культурному просторі чисті жанри комедії та фарсу не здатні виявити актуальні установки сучасності.

Розглянемо, приміром, виставу «Любов», поставлену режисером Артемом Вусиком за п'єсою Лєси Українки «Блакитна троянда» на сцені Львівського академічного драматичного театру імені Лєси Українки. Найскладніше завдання для кожного режисера, який береться за постановку такої п'єси, як «Блакитна троянда» Лєси Українки, – це вибір театральної естетики і пошук адекватної форми для втілення ідеї. Прийоми психологічного театру спрощують цю п'єсу до рівня мелодрами, засоби символістського театру потребують високого рівня абстрагування і пошуку відповідних сучасних театральних прийомів, які базуються передусім на глибокому зануренні в текст, тож режисер вдається до жанру фарсу.

Варто зауважити, що сама п'єса Лєси Українки створена на лімінальному етапі української літератури межі ХІХ – ХХ століть, реалізує творчу лімінальність в розвитку індивідуально-авторському: письменниця шукає свій драматургічний стиль. Ця мистецька лімінальність зумовлює поетику твору й ті подеколи різкі відгуки критиків, які ігнорували цю перехідну межову специфіку, дещо спрощуючи сенси. С. Хороб писав:

«Упереджений відгук української критики був до деякої міри зумовлений попередньою негативною оцінкою цієї драми російськими літературознавцями, що виходили, власне, із зовсім відмінних від українських рецензентів міркувань. Інший мотив – “Блакитна троянда” на той час (зрештою, й досі) не була сценічно вирішена адекватно авторському задумові та ідейно-естетичній суті драми загалом. Ще інший мотив – деякі аргументи негативної критики (наприклад, погляд Драй-Хмари про наслідки мелодраматичної манери в «Блакитній троянді») з часом відпали як необґрунтовані» (Хороб, 2002, с. 93).

А. Вусик відмовився від символіки тексту Лесі Українки, натомість обрав алегорію, яка властива фарсовій естетиці: реальність не стає умовною, як у символі, а унаочнюється, як в алегорії, вистава демонструє «розігрування сатиричних повчань у масках» (Моклиця, 2017, с. 117) та передбачає від дослідника-глядача пошук «раціонально доданих смислів» (Моклиця, 2017, с. 31), які представлені у спектаклі як коментарі акторів до тексту драми. Таке спрощення нівелює смисли драми «Блакитна троянда», натомість не генерує щось настільки ж художньо вартісне.

Виставу «Любов» можна схарактеризувати як постдраматичну постановку, в основу якої покладено прийоми фізичного, документального і візійного театру. Намагання долучити усі ці засоби – одна з проблем цієї вистави, зокрема і в спробі втілення символів. Режисер демонструє певну недовіру до мови, втілює «кризу мови» (тут – тексту Лесі Українки): забирає слова в акторів, які грають персонажів, і віддає їх іншим акторам, які читають текст з аркуша. Дійові особи вистави переважно не говорять, виконують ніби завчені монотонні рухи, нагадуючи частково ляльок-маріонеток, частково пропагандистські агітаційні театри початку ХХ ст. (різкими гіперболізованими рухами з елементами гімнастичних вправ і домінуванням червоного кольору). Головною жанровою особливістю вистави «Любов» є її фарсова спрямованість: свідомо режисерська/акторська іронічна дистанція, гіперболічність, гротесковість, пародіювання. Постановник



вступає в діалог із текстом Лесі Українки: персонажі у драмі (кожен для себе) визначали «жанр» свого життя/кохання як трагедію, комедію, балет, поему.

Червоний і чорний – основні кольори першої частини спектаклю, вони подеколи замінюються блакитним, а в кінці – фіолетовим. Головні дійові особи – Любов і Орест – вдягнені в червоно-чорний одяг, який по фасону нагадує шкільну форму й унаочнює (а не натякає, як символ) їхню ляльковість та незрілість. Так, до сприйняття та інтерпретації персонажів додається, окрім червоно-чорного як існування поміж любов'ю і смертю, ще й певна неприродність персонажів – ерзац-любов. Режисер вистави «Любов» вибудовує дуальні опозиції Любов/Орест, Саня/Милевський, Олімпіада/лікар тощо: візуалізує цю різницю кольорами, особливістю рухів, розміщенням на сцені. Фіолетовий – рідкісний у природі, певною мірою штучний та інтелектуальний: він перемагає у житті персонажів. Фіолетовий у виставі Артема Вусика з'являється саме тоді, коли Любов переймає від матері історію божевілья (за текстом Лесі Українки), але зовсім не демонструє його у виставі. Навпаки, поведінка Любові стає все більш обміркованою: дорога героїні до Ореста на останню зустріч представлена режисером як прогулянка по лісовій дорозі із сигаретою, на підборах. Втім, якби принцип роботи з кольорами-символами був реалізований повністю, то вистава мала б претензії на цілісність задуму. Так, Милевський і Груїчева вдягнені у звичайний сучасний одяг (на противагу Любові і Оресту), але колір їхніх сорочок – блакитний, що в контексті активного залучення мови кольорів не мало би бути випадковим збігом, але, на жаль, саме таким і є.

Ще одна режисерська спроба роботи із символами – це втілення вертикалі верх/низ. Любов часто вилазить з отвору в сцені: так вона з'являється на останню розмову з Орестом (той зв'язаний матір'ю чорним скотчем), саме з цієї діри у сцені вона викидає усілякий червоний мотлох, поки не знаходить там отруту, яку випиває. Слова розмови Ореста і Любові у фіналі режисер вкладає у вуста дітей, яких не видно, натомість демонструється тільки зображення фіолетової діаграми-серцебиття. Любов

стрибає вниз, у безодню, до фрейдівської смерті/спокою та нарешті породжує інше життя після смерті на тлі блакитного шматка потрісканої стіни, втім, і там цього спокою не отримує, про що свідчать слова, які вона співає (пісня «Pulse» гурту «Archsve»). Пісня завершує усі лінії сюжету, зводячи їх до образу зв'язаного і звільненого тіла як алегорії залежності дітей від батьків – родової, психологічної, соціальної.

Режисер А. Вусик свідомо уникає у виставі «Любов» атмосфери містичності через залучення ефекту очуження (V-Effekts), який руйнує символіку і містику, що могла би забезпечити трагічний складник та ускладнити фарсову одновимірність. У виставу додано коментарі акторів щодо персонажів (складові документального театру); розділення дійових осіб на тих, що рухаються на сцені, і тих, які озвучують персонажів, що руйнує ілюзію правдоподібності; гротескна гіперболізовано-сатирична манера гри акторів; сучасна музика і пісні (зонги), зміна жанру символістської драми на комедію, притчевий характер тощо. У одній із сцен актори вдягають маски тварин, що надає сюжету ще більш алегоричного характеру і увиразнює смисли.

Ритуально-ініціальний досвід дійових осіб драми Лесі Українки у виставі «Любов» режисера Артема Вусика замінено зображенням життя як церемонії: сукупністю певних передбачуваних, запрограмованих характером людини дій, що ведуть до страждань/творчої загибелі/шлюбу/втрат. Так увиразнено ще одну властивість алегорії – повчально-дидактичну: житимеш життя за сухою книжною програмою – на тебе чекає відсутність усього справжнього, живого і непередбачуваного, лише спонтанний (не книжковий) досвід дає можливість щастя. Такий задум режисера втілює не опозицію реальне/містичне (як у Лесі Українки), а реальне/літературне. Саме тому єдині «щирі» фрази у спектаклі, які протиставлено «штучній» мові літературної класики, – це слова акторів, які розповідають (поміж діями) про власне розуміння кохання. Однак у цій боротьбі, всупереч намаганням режисера і акторів, виграє усе ж таки вишукана мистецька недосконалість

художнього тексту Лесі Українки. Попри його певну незрілість і суперечливість, він «перемагає» саме силою і правдою реальних болісних творчих пошуків, що вилилися в образи-символи драми. Фарсу з його одновимірністю, типізацією та масками недостатньо, він здатен транслювати лише «контр-сучасність», постмодерне іронізування теж не відповідає очікуванням, самої сепарації вже замало – підґрунтя для формування нових цінностей знівельовано, а документальний матеріал не зміг його реалізувати.

Отже, в реалізації авторської стратегії жанрової матриці ритуалу переходу визначальним є спрямування на жанри, які дадуть можливість зруйнувати міфи, на яких тримається структура, відтак шукати способи формування власної міфології: жанри трагікомедії та трагіфарсу є одними з найбільш ефективних в цьому контексті. Сучасні українські драматурги трансформують жанрові різновиди «побутової комедії», вдаються до трагікомедії, яка здатна продемонструвати нероздільну єдність трагічного і комічного як типовий лімінальний стан, та обирають трагіфарс, що через комічний пафос увиразнює проблемні точки системи, яка не відповідає актуальним вимогам та руйнує особистість.

### **3.3. Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом (драматургія І. Гарець, О. Мацюпи, П. Ар'є, М. Смілянець)**

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 розмиті, 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 чіткі 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) у 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, трагедія з комедією, романтизм з реалізмом, музика, живопис, театр із літературою і т. ін. Так формується нове, аби пройти ініціацію та бути готовим до переходу.

У таких правилах синтезу властивостей література у 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 театального 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, це впливало та поетику їхніх творів: таку тенденцію можна простежити і щодо драматургів Театру Корифеїв, і щодо М. Куліша і Л. Курбаса у їхній творчій співпраці, що визначало естетику і форму тексту п'єси/тексту вистави тощо.

У розвитку сучасного світового театру від середини ХХ 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: «Процес стирання кордонів між різними видами мистецтва... можна схарактеризувати як “перформативний поворот”. Нехай це образотворче мистецтво, музика, література або театр – усі ці види мистецтва характерним чином набувають форми вистави. Замість артефакту митці все частіше створюють події, в яких беруть участь не тільки вони самі, але й реципієнти – слухачі й глядачі» (Фішер-Лихте, 2015, с. 38). Дослідниця зазначала, що провідну роль в естетиці перформативності відіграє мистецтво долання кордонів: вона бачить принципову різницю між словами «поріг» і «кордон»: «Якщо раніше це поняття означало передусім розділення, розмежування, принципову різницю, то в естетиці перформативності воно розуміється насамперед як долання кордонів і перехід. Кордон перетворюється на поріг, у перехідний простір, який не розділяє, а з'єднує. Непримиренні розбіжності поступаються відносним відмінностям» (Фішер-Лихте, 2015, с. 370).

Е. Фішер-Ліхте вважає перформативну дію мистецтвом долання порогу та основною ознакою естетики перформативності називає здатність до «нового зачарівнення світу», що «перетворює кордони, сформовані у ХVIII ст., на порогові простори» (Фішер-Лихте, 2015, с. 370). І хоча дослідниця напряду 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. «Таким чином, – зазначає Е. Фішер-Ліхте, – художники протягом десятиліть інтуїтивно відчували та використовували у своїй роботі те, що більшість учених довго не наважувалася визнати і що більшість продовжує заперечувати. У своїх виставах, акціях, перформенсах та інсталяціях вони створювали умови, що дозволяли як акторам, так і глядачам усвідомлювати неможливість контролювати розвиток подій. У результаті в них з'являлося відчуття присутності у світі дива або, інакше кажучи, усвідомлення можливості власного перетворення» (Фішер-Лихте, 2015, с. 374–375).

Те, що дослідниця називає «очарівненням світу», відповідає в концепції ритуалу переходу станомі набуття сакральності, втраченої у стабільній структурі, 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 однаково, тож відчуття того, що щось неповторне відбувається на твоїх очах, створювало відчуття дива, «очарівнення» глядача й 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 зберігалось.

З появою режисерського театру, який сформувався в ХІХ ст., стабільність тексту п'єси і вистави як режисерської інтерпретації тексту,

відрепетируваної та максимально незмінної (наскільки це можливо), надовго закріпилися в мистецтві, хоча, звісно, ця незмінність набагато менша, ніж мистецтво кіно та мультиплікації, яке стало головним культурним продуктом ХХ 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 відчутти, стежачи за процесом у 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».

Німецький мистецтвознавець і теоретик постдраматичного театру Г.-Т. Леманн зазначав, що «постдраматичний театр – це театр, який існує в часи зниклих конфліктних моделей», характерними його рисами є перформативність, постантропоцентричність (Lehmann, 2001, р. 466). Е. Фішер-Ліхте вказувала, що центральний конфлікт у сучасній драмі переноситься із п'єси у свідомість того, хто сприймає – дослідниця говорить про перехід свідомості глядача (читача) в межовий стан як мету театрального дійства (Fischer-Lichte, 1998, р. 47), тобто йдеться про лімінальний стан. Постдраматичний театр, як зазначав Г.-Т. Леманн, втілює відмову від текстоцентричності, таку роботу над театральною постановкою, яка виражається в колективній творчості групи митців з 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 **драматичних текстів**:

- 1) мотивував пошуки в 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 показує перформативну дію і представляє собою суцільний ремарковий комплекс (розвиток такого виду драми, яку запропонував ще С. Беккет, активно представленої, 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 вважалось 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 від самого моменту їхнього виникнення – йдеться про нові прояви взаємовпливів. У цьому сенсі постдрама як новітній драматургічний жанр може бути створена як чернетка чи начерк початкової ідеї, котрі реалізуються протягом репетицій, можуть бути дописаними та зміненими драматургом, режисером, акторами у 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, оформлюють 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 «сходінками», 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 принципів художнього зображення подій в драмі, реалізованих 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 законами драми нехтує – модифікує, трансформує.

На драматургічному сайті «Ukrdramahub» 38 п'єс позначені авторами як постдрама: значна кількість із них не є постдрамами, оскільки в такому означенні жанру автори часто фіксують новий стан драматургічного мистецтва, який втілює епоху «пост» – після традиційного уявлення про драму. Втім, безумовно, є тексти, які можна вважати постдрамами, де постдраматичність стає ознакою поетики творів О. Мацюпи «Час пілатесу», «М'яч летів на Східний берег», «Цвітіння», «Уламки та пазли», А. Бондаренка «Мій друг, чорний ельф», «Синдром уцілілого», А. Сумарокова «Полон», «SJW», Д. Меркулової «Зателефонуй мені на війну», А. Вишневського «Клаптикова порода», В. Снігурченка «Північне сяйво», «Трюча», П. Юрова та ін.

У сучасному українському мистецькому просторі творча дистанція між драматургом, режисером (і актором) зменшується. Переважна більшість сучасних українських драматургів є «людьми театру» – режисерами, акторами, шеф-драматургами: П. Ар'є, А. Бондаренко, О. Апчел, Д. і Я. Гуменні, Д. Левицький, В. Снігурченко, А. Вишневський, Ю. Паскар, О. Брама, П. Юров та ін. Крім того, часто драматург працює разом із режисером – драматичний текст народжується під час репетицій, у процесі спільної фіксації документальних інтерв'ю, роботи з акторами, з імпровізаціями: до початку репетицій є певна ідея, основа, концепція, тобто драматурги створюють тільки ескізи, начерки п'єс. В українському документальному театрі драматурги є частиною команди, яка проводить опитування, працює методом вербатіму, згодом відповідно опрацьовує матеріал, виокремлює певні частини, розташовує їх відповідно до втілюваної ідеї, додає паратекст (заголовок, ремарки, декорації), визначає жанр – і документальне інтерв'ю набуває художньої форми.

Прикладами постдрами, текст якої формується під час підготовки до вистави, можуть бути тексти для вистав «Отелло. Україна. Фейсбук» П. Ар'є

і М. Смілянець, тексти Р. Саркісян («Н-effect» тощо), Л. Ільницької, тексти І. Гарець для спільних проєктів з Р.Саркісян («Теорія великого фільтру» та ін.), тексти Я. та Д. Гуменних для «PostPlay театру», робота М. Смілянець і П. Ар'є для «Отелло/Україна/Facebook».

Простежимо особливості постдрами на прикладі створення тексту для спектаклю «Отелло/Україна/Facebook». Основою сценічного тексту для цієї вистави став лейтмотив наклепу, неправди та мотив ошуканої довіри з трагедії В. Шекспіра «Отелло». Режисер включає ці мотиви в сучасний контекст і конкретизує проблему наклепу, трактує її крізь призму сьогодення як фейк, навіювання, прагне художньо дослідити людей, які створюють фейки (образ «колективного Яго»), а також унаочнює образ тих, хто сприймає і поширює фейки. Режисер і сценаристи тим самим розширюють контекст твору на основі власної світоглядної позиції, актуалізують конфлікт різних світів, різних світоглядних систем. Режисерсько-драматургічна стратегія вистави «Отелло / Україна. Facebook» полягає в реалізації сенсів тексту п'єси у вигляді трьох блоків: постдокументального, перформативного та шекспірівського.

Постдокументальна складова передбачає колективне створення тексту драматургами і акторами, коли мотив «чужинця» в тексті Шекспіра перенесено на пошук Іншого в українських реаліях та втілено через документальні монологи з можливістю недовіри до «документального». Перформативний блок вистави зреалізовано через перенесення діалогу на рівень свідомості глядача, якого включають таким чином у процес формування смислів. Режисер бере до вистави текст В. Шекспіра для обрамлення блоків і формує образ «колективного Шекспіра» як образ автора, який пережив епоху Постмодерну, тому відмовляється від трагедії на користь іронічного трагіфарсу.

Для кожного етапу розвитку літератури важливим є наукове спостереження за змінами у сприйнятті класичних творів, зумовленими новим поглядом кожного покоління читачів, які перебувають у певному

соціально-історичному контексті, зі своїм естетичним досвідом тощо. Особливе місце в таких наукових розвідках посідає творчість В. Шекспіра – знакового світового драматурга, одного з найбільш затребуваних українськими театрами в усі часи. Так, 2020-го року п'ятірку драматичних творів, до яких зверталися режисери, склали такі п'єси, як «Приборкання норовливої» (18 постановок), «Сон літньої ночі» (12), «Ромео і Джульєтта» (7), «Гамлет» (6), «Дванадцята ніч» (6). Натомість 14 постановок в українських театрах було здійснено «за мотивами» творів В. Шекспіра: це і «Річард III» (дві постановки з п'яти), і дві вистави за мотивами «Отелло». Одна з них – ескіз О. Анненко «Інший Отелло» (для трьох дійових осіб – Отелло, Дездемони і Яго). Інша – спектакль режисера С. Жиркова «Отелло/Україна/Facebook» у театрі «Золоті ворота», до реалізації якої він залучив драматургів П. Ар'є, М. Смілянець та акторів вистави як авторів документального тексту.

Таким чином, поряд із комедіями В. Шекспіра, які завжди вважалися «касовимим», важливе місце займають експериментальні режисерські інтерпретації, потреба в яких зумовлена особливістю сприйняття новим поколінням митців класичних текстів драматурга. Для дослідження сучасної драматургії цікавим є вивчення інтертекстуальних перегуків із Шекспіровими творами (що вимагає окремої наукової розвідки), осмислення театральних постановок у синхронному і діахронному зрізах, зокрема й усвідомлення причин актуалізації певних героїв, образів, мотивів у сучасному мистецькому просторі.

Спираючись на рецептивні дослідження, візьмемо до уваги термінологічний апарат, введений Р. Інгарденом, Г. Яуссом, В. Ізером: «актуалізація», «естетичний досвід», «горизонт очікувань» як «сукупність естетичних, соціально-політичних, психологічних уявлень, що визначають відношення автора до суспільства, а також відношення читача до твору» (Яусс 1995, 59), як складова системи, в якій твір перебуває у взаємодії з

реципієнтом, повністю реалізує свій потенціал тільки в процесі зустрічі, контакту літературного тексту з читачем.

Представник американської рецептивної критики С. Фіш говорив про фіксацію вражень, які виникають у свідомості читача в процесі читання та залежать від власного контексту, досвіду, знань. С. Фіш бачить як процес читання як ланцюг осяянь, що з'являються після прочитання кожного чергового уривку тексту, який містить у собі якесь судження. Крім того, С. Фіш обґрунтовує в контексті читацької рецепції (а для нашого дослідження – режисерської) такі поняття, як «інтерпретативні стратегії» і «суб'єктивна парадигма», відповідно до якої об'єкт пізнання залежить від суб'єкта, який його пізнає (Fish, 1997, p. 205).

Рецепція – це «текст-реакція, текст-відчуття, текст-доповнення, які дають змогу говорити про сприйняття як про тісне переплетіння процесів самоотожднювання, пізнання та оцінювання, що попри виразний індивідуальний вимір міцно вкорінені у певні історичні та соціокультурні концепти» (Зубрицька, 2004, с. 8) – слушно зазначає М. Зубрицька. Говорячи про театральну рецепцію, маємо на увазі сприйняття літературного тексту режисером (сценаристом) та учасниками трупи, які творять сценічний текст і виставу саме як «реакцію, відчуття, доповнення», обираючи певні принципи і правила для театральної інтерпретації з огляду на суб'єктивну парадигму.

Під літературним текстом (або лінгвістичним, за Г.-Т. Леманном) розуміємо літературну основу сценічного тексту; під сценічним текстом (текстом постановки, за Г.-Т. Леманном) – втілення режисерського бачення літературного тексту, тобто новий художній твір, створений з огляду на потенційну театральну постановку; 3) текст вистави (сам спектакль). У розумінні цього терміна спираємось на потрактування Г.-Т. Леманна, який стверджував, що «характер ставлення глядачів до вистави, просторова і часова ситуація, місце і функція самого театального процесу в соціальному полі – усе це створює “текст вистави”» (Леманн, 2013). Для літературознавця важливим є спостереження за тим, які мистецькі відповідники писаному

знаходять режисери, як вони втілюють задумане автором, навіть з огляду на те, що Шекспір був «людиною театру» і лише на театральні постановки й розраховував.

Трагедію «Отелло» протягом усієї історії часто сприймали як трагедію ревнощів, спрощували образ Отелло до нестримного, пристрасного, дикого характеру, брали цей конфлікт за основу під час театральних постановок, відсуваючи на другий план конфлікт зіткнення різних світів, різних світоглядних систем, героїв, що живуть за законами високої моралі, зі світом егоїзму, корисливості й жорстокості.

Робота С. Жиркова і сценаристів вистави «Отелло. Україна. Фейсбук» П. Ар'є і М. Смілянець унаочнює важливу ознаку сучасного драматичного тексту, як полягає в його плинності, нестабільності, втілює рух до перформатизації, наративізації, постдокументалізму. Ці чинники лягли в основу інтерпретативних стратегій режисера та драматургів та були зумовлені їхньою спільною суб'єктивною парадигмою. Спільна система поглядів на проблеми, порушені у трагедії «Отелло», була усвідомлена на самому початку роботи над текстом вистави. Під час обговорення спектаклю режисер і сценаристи розповідали, яким чином виникла ідея постановки і як створювався текст. С. Жиркову, за його словами, дорікали, що він більше орієнтований на сучасну драму і не ставить класику, після чого він вирішив узяти до постановки найбільш «збаналізований» режисерами художній текст, попросивши драматурга П. Ар'є долучитися на написання сценічного тексту. Коли вони визначали, про що для них «Отелло», то зрозуміли, що він передусім про наклеп, про природу людей, які вірять наївній брехні, а також про тих, хто ці наклепи створює.

Тож основою сценічного тексту став лейтмотив наклепу, неправди і мотив обманутої довіри. Переносячи ці мотиви в сучасність (а саме персонажа-сучасника бачив режисер), автори вистави конкретизують проблему наклепу, відтак інтерпретують її крізь призму сьогодення як фейк, навіювання, прагнучи художньо дослідити ницість людей, які формують

фейки (колективний Яго), і наївність (недалекість) інших, які їх сприймають. Режисер і сценаристи розширяють таким чином контекст твору на основі власної світоглядної позиції, актуалізують конфлікт різних світів, різних світоглядних систем.

На етапі формування й унаочнення образу головного героя твору (який, за задумом, мав жити в сучасній Україні), режисер і сценарист виокремили риси, які Отелло, з огляду на їхнє сприйняття, передусім втілював: розумний і відважний іноземець, який приїжджає в іншу країну з готовністю ризикнути всім заради перемоги, взяти на себе відповідальність за непрості рішення та з готовністю протистояти усім, хто цій перемозі заважає. Після артикуляції цієї думки мистецька команда в один голос сказала, що така людина в Україні є і це – Уляна Супрун, тодішній Міністр охорони здоров'я, призначення і реформи якої викликали великий спротив старої консервативної системи. Відтак цей персонаж об'єднав у собі два образи: з одного боку – Отелло, з іншого – об'єкт наклепу Дездемона. «Колективний Яго» стає уособленням темної сили сучасного світу, яка бореться з героями, продукуючи замовні телевізійні сюжети, проплачені пости в соціальних мережах та формує суспільну думку. Натомість глядачеві відвели роль колективних Кассіо, Родріго, Емілії – людей зі слабким критичним мисленням (або ні, як провокація глядача), тих, хто свідомо чи несвідомо стає зброєю Яго проти Отелло. Не повернення до персонажів-схем, як у новелі Чінтіо, а звернення до персонажів – символів часу: авторська суб'єктивна парадигма визначила інструменти для вибору інтерпретативних стратегій.

Режисерсько-драматургічні стратегії зумовили реалізацію тексту вистави у вигляді трьох блоків: постдокументального, перформативного і власне шекспірівського. Текст з трагедії Шекспіра обрамляв інші частини (його небагато, втім, на афіші спектаклю зазначено, що це «зовсім не Отелло», хоча знову йдеться радше про провокування глядача).

Постдокументальна складова передбачала колективне створення тексту з наступним опрацюванням його драматургами П. Ар'є і М. Смілянець. Режисер поставив перед акторами завдання опитувати людей на вулицях, у парках, у кафе, що вони думають про Уляну Супрун. Актори записували цю інформацію, драматурги структурували її тематично, відтак актори в тексті вистави озвучували ці слова, граючи людей, які їх сказали. Одним з головних спільних мотивів, які уже в сприйнятті опитуваних об'єднує образи вистави і тексту Шекспіра, стає мотив чужинства, Іншого, якого не розуміють, бо судять по собі. Отелло з його щирістю і простотою незрозумілий Яго, отже, він пояснює вчинки Отелло в контексті своєї системи цінностей (бачить не любов Отелло до Дездемони, а хитрий кар'єрний план, звинувачує Отелло у зв'язках з Емілією, докоряє зовнішністю). Яго в трагедії В. Шекспіра говорить про Кассіо (Отелло і Кассіо для нього – ідейні чужинці), але ці слова відображають його власний підхід до життя і принципи, за якими він ставиться до людей: *«Значних хотіли, щоб його заступник / Був я,- його за мене так просили! / І, присягаюсь вам моєю честю, / Того я вартий місця; тільки ж він, / Закоханий в пиху свою і волю, / Морочив довго їх, удаючись / До різних мудрих термінів військових / Та балачок гучних, зарозумілих, / І зрештою / Відмовив остаточно їм, сказавши: / «Уже собі я вибрав офіцера». / І хто ж обранець той? / Гай-гай, один великий арифметик – / Звуть Кассіо Мікеле, флорентієць, / Що бог його красунею скарав... / Не вів ще він ніколи й ескадрону / І знає справу бойову не краще / Старих бабів... Лише знання книжкове, / Якого повні й консули у тогах, / Пусте базікання дитяче й жодних / Практичних знань – оце й усе його / Мистецтво військове»* (Шекспір, 1964, с. 536). Одразу можна визначити паралелі між звинуваченнями/фейками, які були в інформаційному просторі щодо Уляни Супрун, – нібито непрофесіоналізм, вдавання до «мудрих термінів», відсутність практичних навичок, необхідних для роботи в Україні.



Інтерпретація цього сюжету в тексті вистави базується на спільній думці опитаних про дивну чужинку, яка з незрозумілих для них причин приїхала з «комфортної» країни до України, щоб допомогти: знову ж таки в їхній системі координат такий вчинок є незрозумілим, отже, за ним мусить критися якийсь підступ, вигода. Крім того, опитаних об'єднувало загальне враження про зовнішній вигляд міністра, який (своєю простотою) не відповідає «високому» соціальному статусові: паралель трагедії італієць/мавр. У тексті вистави режисер обирає низку метафор, які втілюють образ колективного Яго, серед них інтертекстуальний перегук з повістю Ю. Олеши «Три товстуни»: актори грають Трьох товстунів – чиновників МОЗ, що судять (і водночас бояться) бунтівника Просперо (хоча у спектаклі сміливі слова Просперо сказано перед камерою заради отримання популярності).

Важливо зазначити, що цією виставою театр «Золоті ворота» формує власний шекспірівський дискурс: постановку С. Жиркова можна вважати певним діалогом з виставою К. Кромбольц «Річард III», де задіяні лише акторки, натомість у спектаклі «Отелло/Україна/Facebook» – тільки чоловіки. Жіночі монологи (особливо спогади жінок про їхні страждання в лікарнях) з уст чоловіків, таким чином, представлено крізь призму очуження-дистанції і очуднення-одивнення.

Інший складник постдокументального тексту – це щемливі розповіді акторів зі свого власного життя як провокація глядацького сприйняття, орієнтована на критичне мислення, перевірка його на здатність не піддаватися на маніпуляції з емоціями, тримати критичну дистанцію (один з основних прийомів С. Жиркова як режисера). Актори виголошують сумні і щирі історії, але це не заважає їм чекати на реакцію інших – «вподобайки» (like), тож глядачі в процесі слухання цих історій поступово загартовують своє сприйняття. У той момент, коли глядач вже готовий тримати критичну дистанцію, у тексті вистави з'являються монологи про Голодомор, відтак режисер веде реципієнта до думки про те, що в сучасному світі такими

темами спекулюють найчастіше, тож треба бути готовим і до цього. Таким чином, глядач/читач постдокументальної епохи змушений бути готовим жити у світі маніпуляцій, відмовлятися від наївної віри в документальне джерело (нехай і справжнє, але вписане в контекст і озвучене певною людиною за певних обставин, отже, спроможне стати сильним інструментом для навіювання) – ідея, яку транслює постдокументальний блок вистави.

Текст постановки має переважно форму розповідання історій та, на перший погляд, руйнує драматургічні закони майже відсутністю діалогів. Втім, постійне звернення до глядача, його провокування створює діалогічність вищого порядку: діалог/полілог із глядачем, театральною спільнотою, українським суспільством тощо.

Перформативний блок вистави втілено як через перенесення діалогу на рівень свідомості глядача, якого включають таким чином у процес реалізації ідеї, так і через втілення вистави – як події ще до того, як почався безпосередньо сам спектакль. С. Жирков та актори вистави ще під час репетицій публікували дописи в соціальних мережах, де провокували читачів на певні коментарі, самі запускали фейки про репетиційний процес, а потім виклали відео, де прокоментували реакції майбутніх глядачів у Facebook. Таким чином, вистава-подія почалася до спектаклю, коли реципієнт не зрозумів, що вже в неї втягнутий.

Ще один образ постановки С. Жиркова, який варто зауважити, – це образ Шекспіра, автора, який брав до роботи «чужі сюжети», опрацьовував їх відповідно до власної ідейної позиції та з огляду на своїх сучасників. «Коллективний Шекспір» у виставі-події С. Жиркова – сучасний митець, що пережив епоху Постмодерну, тож відмовився від жанру трагедії та змушений обирати трагіфарс. Так, у коментарях до спектаклю на сайті театру «Золоті ворота» вказано: «На щастя, наприкінці 2018 року британські вчені достеменно встановили, що під псевдонімом “Вільям Шекспір” працювали драматурги Павло Ар’є та Марина Смілянець, актори театру “Золоті ворота” та режисер Стас Жирков. Ця версія вам здається малоймовірною? Гаразд,

сподіваємось, у вас є докази, аби її спростувати. Тому що у нас є вистава “Отелло/Україна/Facebook”, яка безапеляційно доводить саме це» (Золоті Ворота, 2021) (знову провокація довіри/недовіри до офіційної інформації).

Сценічний текст завершується останнім монологом Отелло, який знову стає провокацією для глядача: *«Мій шлях скінчивсь, і тут його кінець, / Тут берег моря, тут причал останній, – / Мін корабель згортає всі вітрила... / Відходите назад?.. Ви боїтесь? / О, не лякайтесь так, – даремний страх... / Тростинкою торкніть Отелло в груди – / Й відступить він... Куди Отелло йти? / Який-бо в тебе вигляд, жертво долі! / Бліда, як і твоя сорочка! Так... / Коли на суд ми з'явимося з тобою – / Мою твій погляд скине з неба душу, / Й дияволи її підхоплять... Ти / Холодна, дівчинко моя! Холодна, / Як чистота твоя... / О клятий, клятий раб! Женіть мене, / Дияволи пекельні! Геть женіть! / Геть звідси від небесної краси! / Крутіть мене в шаленому борвії! / Паліть мене у сірці! І омийте / В розпечених безоднях вогняних! / Ох Дездемоно! Дездемоно! Вмерла!»* (Шекспір, 1964, с. 748). У процесі виголошення останнього монологу персонаж спектаклю (умовний Отелло) паралельно говорить телефоном з дівчиною, яка повідомляє, що йде від нього: глядач бачить на обличчі актора сльози.

Неодноразові вкраплення в текст вистави зауваг про природу гри та театральності, про особливості та проблеми сучасного українського театру вибудовують ще й метатеатральну лінію вистави: репліки акторів про те, як грають у деяких національних театрах, узагальнено монологом Отелло. Остання провокація режисера тут знову полягає в зародженні сумніву: коли ми бачимо актора, який плаче (або сміється на сцені), то це сльози його від імені героя, в якого він перевтілювався, чи власний особистий сум, що не має нічого спільного з конкретним образом, а значить – це обман, маніпуляція? Відтак кожен сам змушений формувати для себе межі гри, лицедійства, художнього перевтілення, маніпуляції, обману, фейку.

Отже, дослідження трагедії В. Шекспіра дало можливість простежити за реалізацією режисерсько-драматургічної інтерпретативної стратегії та

інструментами вияву суб'єктивної парадигми, яка втілює новітні тенденції сучасної української драми та театру: постдраматичність, рух до нестабільного тексту, перформатизацію, наративізацію, постдокументалізм. Нова генерація українських режисерів, драматургів театру працює з класичними текстами, переносючи події в українську сучасність та провокуючи критичне мислення реципієнта.

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. Вона є засновницею драматургічної платформи «Ukrdramahub» та співзасновницею конкурсу п'єс «Липневий мед». Була авторкою постдраматичних постдокументальних проєктів «Теорія великого фільтру», «Златомісто», «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, гендеру, кольору шкіри, мови, статі, сексуальної орієнтації сформували перформативний складник в світоглядно-ціннісних спрямуваннях драматургині.

Про виставу «ЗЛАТОМІСТО» І. Гарець говорила: «Назва проєкту була “Театр сучасного діалогу” – як інструмент для вирішення соціальних проблем”. Об'єднання громади – це актуальна соціальна проблема. Про неї теж йдеться у виставі “ЗЛАТОМІСТО”. 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 створює 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»: у текст включено 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 героїня 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 тунелем 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).

Постдраму як завершений драматургічний текст, де постдраматичність є ознакою авторського художнього стилю, розглянемо на прикладі творчості **Ольги Мацюпи**, яка активно працює з цим жанровим утворенням: «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 частини та втілюючи на різних рівнях тексту. У п'єсі є сюжет, який зв'язує усі події та персонажів, однак 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 сюррелістичний 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, влітаються 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 Герострат: 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 як *«голосу рослини, яка не хоче, щоб її вирвали з землі»*. Монолог героїні про відвідування перед війною Северодонецька побудований на спогадах авторки: перформативною дією персонажа тут стає фіксація свого тіла у просторі і часі через рослину *«Хор смерті російських імперіальних конструктів»* 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 картини та малюнки і читачеві пропонується уявити, як глядачі малюють): *«Якщо можна зробити перформенс – пропоную спалити матр'юшку з портретом путіна або зображення матр'юшки з портретом путіна. Мілітаризація і відповідні символи у публічному просторі російських міст були не просто так. Отже, перформенс передбачає спалення пустої матр'юшки 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). О. Мацюпа завершує текст постдрами тим, як персонаж-нараторка розповідає про 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 не їю убіл – я себя 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 із 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 український драматургії, яка художньо осмислювала війну від самого початку повномасштабного вторгнення. Неможливість втілення міжособистісних подій у діалозі через розгубленість і шок змусили драматургів реалізувати цей стан у монологіях, в осмисленні особисто себе як драматичного 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.

Персонажі «текстів для театру» зберігають мінливі відчуття (почасти автори використовують телеграфний стиль), зазначаючи, що той досвід, який вони переживають, відрізняється від того, що вони читали про війну в книжках, тож потрібно зберегти «чисті» враження і думки. 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». «Текстами 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 «Обіцяний БТР», О. Михайлова «41 день лютого», Е. Тимошенко «Коли ми заговоримо», Т. Бенюкова «Внутрішній постдокументальний монолог» тощо.

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 прийомів очуження, які мотивують 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 «сходінками», залучення фото та зображень, покликань, віршів тощо.

### **3.4. Поміж монологом, діалогом і полілогом: українська монодрама на етапах переходу**

Історія виборювання права на «тотальний монолог» персонажа в художньому творі тісно пов'язана із суспільною боротьбою між індивідуальним / індивідуалістичним і колективним, суспільним, загальним, що відображає боротьбу між структурою і лімінальною антиструктурою. Таке протистояння демонструє як зміни в поглядах суспільства на проблеми збереження індивідуальності, так і проблеми, викликані максимальним розривом із цим колективним (стабільною системою): «Якщо образно окреслити особливості розвитку монодрами як індикатора змін зображення людини у драматургії, то це рух від індивідуальності до індивідуалізму: від виборювання права на індивідуальність (інакшість, іншість) – до абсолютного права на індивідуалізм, відтак до творчої фіксації проблем, спричинених прагненням людини протиставляти себе колективу й суспільству» (Бортнік, 2016, с. 188). Під монодрамою розуміємо «драматичний жанр з єдиним суб'єктом дії, розділення свідомості якого реалізується монологом персонажа через опозицію “висловлене” / “невисловлене”, що не тільки відображає внутрішній конфлікт, але й у процесі виголошення стає способом розвитку драматичної дії» (Бортнік, 2016, с. 190). Теоретичні аспекти монодрами розглядалися у працях зарубіжних дослідників С. Деммер, П. Паві, Г. Гілберт, Д. Гарві, Р. П. Ноулз, А. Сміт, Н. Нолетт та ін.; українських науковців О. Бондаревої, М. Шаповал, Є. Васильєва, Л. Бондар, О. Вісич та ін.

Із давньої давнини право на «тотальний монолог» надавалося особистостям зі статусом лідера, правителя, оратора, філософа, проповідника. У театрі тривалий сценічний монолог виголошували царі та

герої, натомість для пересічної людини право на монолог міг дати тільки сильний душевний біль або виняткове страждання: голосіння над померлими, плач, прощання, молитва тощо. Такі монологи відновлювали космічну гармонію і створювали, за Гегелем, «форму прекрасного для викиду болю» – біль ставав образом, а значить – мистецтвом. Фольклор зберіг чимало таких монологів – частини давніх ритуалів, які, безумовно, складають «пам'ять жанру» монодрами.

Відтак історія монодрами як драматичного жанру починається на межі XIX–XX ст., коли у філософії екзистенціалізму почало формуватися особливе бачення цінності кожної конкретної особистості з її «приреченістю на свободу», що вимагало від митців пошуку таких художніх форм, які увиразнили б людину в її одиничності, неповторності, плинності. На цій основі у XX столітті вибудовується жанр монодрами, опорними стінами для якої стають драматургічні відкриття «нової драми», психодрама, теорія монодрами М. Євреїнова (1908 р).

Історія розвитку української монодрами як самостійного драматичного жанру починає свій відлік із 1970 р., коли Б. Бойчук написав п'єсу «Коротка розмова телефоном» (інша назва – «Коротка розмова на один голос»). Звернення Б. Бойчука до монодрами та, власне, екзистенційна проблематика цих п'єс зумовлена впливом на автора західноєвропейського мистецтва з його індивідуалізмом (про що писав сам Б. Бойчук у театральних оглядах), у той час коли українські драматурги перебували в радянській ідеологічній парадигмі. З іншого боку, театральні вподобання Б. Бойчука виявляли тяглість української драматургічної традиції, адже Бойчука-драматурга сформовано послідовниками Леся Курбаса – Й. Гірняком, О. Добровольською, В. Блавацьким.

Монодрами Б. Бойчука («Коротка розмова на один голос і «Поет, що був хрущем», 1976 р.) увиразнюють два напрямки розвитку монологічного жанру в драматургії: монодрами як драматично-театрального жанру та естрадного монологу. З одного боку, монодрама «Коротка розмова на один

голос» втілює екзистенційний конфлікт зруйнованої самотністю людини – персонажа без імені в універсальному замкненому просторі. Він блукає кімнатами (пам'яті), йде на голос, який намагається згадати, доки не опиняється в маленькій кімнатці, схожій на труну – розгорнута метафора протистояння людини і світу. У «маленькій п'єсі без великих літер» (авторське жанрове найменування) Б. Бойчук експериментує з формою – великими/малими літерами, переходами між рядками, ремарками, розділовими знаками, ритмом, мелодикою, римою, вдається до поезики «поточу свідомості».

Відтак монодрами, створені українськими письменниками в Україні, з'являться 20 років потому, коли руйнується СРСР і країна отримує незалежність. Це «Стіна» (1988 р.) Ю. Щербака, «Життя на трьох», «Ганці гончарного кола» (1990-ті р.) Л. Чупіс, «Синій автомобіль» (1990 р.) Я. Стельмаха, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Гуцульський рік» (1991 р.) В. Портяка (спочатку новела, потім – монодрама, 1992 р.), «Recording» (1996 р.) О. Ірванця, «Vita varia est» (1999 р.) О. Гончарова тощо, а також «Не Медея» (1996 р.) Ю. Тарнавського, написана у Нью-Йорку. За ці десять років українські драматурги окреслять проблеми пошуку цінностей людиною пострадянської доби, визначать основні тематичні лінії, які надалі переважатимуть у монодрамі, а головне – ті вектори розвитку, за якими відбуватиметься модифікація та трансформація цього жанру в наступні роки, вписуючи українську монодраму в загальний мистецький світовий контекст.

У перших українських монодрамах від проголошення Незалежності зреалізовано особистісно-психологічну тематику (Я. Стельмах), суспільно-політичну (О. Ірванець), морально-етичну (О. Гончаров), історичну (О. Ірванець), фантастичну («Recording» О. Ірванця як монодрама-антиутопія), інтерпретовано знакові історичні постаті (Ю. Щербак, Л. Чупіс), реінтерпретовано літературні образи (Ю. Тарнавський). Автори обирають для зображення в монодрамі межовий стан людини, переломний момент її життя перед важливим вибором, у пошуку виходу. Головними проблемами,

які порушено в цих монодрамах, стають самотність, страх, безпритульність, провина, складність вибору та приреченість на нього. Таким чином українська монодрама від самого початку свого розвитку (від плачів, молитов, разом із психодрамою як “будівельним матеріалом” для жанру драматичного) – це література «проговорювання травми».

Кінець ХХ ст. визначає такі тематико-проблематичні пріоритети української монодрами: автори обирають для художнього втілення проблеми розгубленості людини в пострадянському просторі (монодрами Я. Стельмаха, О. Ірванця, О. Гончарова, Л. Чупіс). Когось нове життя ламає, і він сам перетворюється на ката: О́на (персонаж «Маленької п'єси про зраду...» О. Ірванця), Богдан («Життя мінливе» О. Гончарова), Старий («Recording» О. Ірванця). Для когось єдиною точкою опертя є спогади про минуле (Варвара Репніна, «Стіна» Ю. Щербака), творчість (письменник А., «Синій автомобіль» Я. Стельмаха; Айседора Дункан, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс; Олена, «Узбережжя Круазетт» З. Сагалова); хтось вигадує собі кохання (жінка із п'єси Л. Чупіс «Життя на трьох»). Лейтмотивом українських монодрам кінця ХХ ст. стає образ людини на окремому клаптикові землі – у певному місті, в оточенні конкретних предметів: це людина з похиленою головою, яка пильно дивиться під ноги, аби втримати рівновагу, та зовсім не роздивляється світ навколо (не на часі). Життя персонажів цих монодрам проілюстровано детально, із щоденними побутовими проблемами конкретної людини у своєму часі.

Перше десятиліття ХХІ ст. дало українському читачеві такі монодрами, як «Зніміть з небес офіціанта» (2000 р.) О. Миколайчука-Низовця, «Людина» (2003 р.), Ю. Паскара, «Мільйон парашутиків» (2003 р.) Неди Нежданой, «По колу» (2004 р.) Н. Блок, «Хованка» (2005 р.) Я. Верещака, «Північне сяйво» (2008 р.) та «Трюча» (2009 р.) В. Снігурченка, «Моноп'єси» (2008 р.) Н. Мазур, «Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука-Низовця (2009 р.), «Безодня кличе безодню» (2009 р.) О. Танюк тощо. Ці п'єси набувають ще виразнішого екзистенційного звучання: соціальні проблеми

відступають на другий план, натомість максимально відкритою, оголеною стає просто Людина у спротиві світовій несправедливості й власній долі. Кожна проблема набуває всесвітнього значення, тож, на відміну від попереднього десятиліття, ці монодрами втілюють образ людини, яка врешті звела очі до неба. Тож не дивно, що в монодрамах так часто звучить «голос із неба»: «Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова, «Хованка» Я. Верещака, «Зніміть з небес офіціанта» Олега Миколайчука-Низовця, «Північне сяйво» В. Снігурченка; іграшки як символ нового життя падають з неба в монодрамі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої; кохання як «стрибок із парашутом» («Безодня кличе безодню» О. Танюк).

У монодрамі початку ХХІ ст. з'являються персонажі – українські інтелігенти, які намагаються розібратися в помилках минулого і зрозуміти, з якої причини вони допустили таке існування своєї країни, осмислити власну відповідальність, тому що інакше не можуть рухатися далі («Хованка, «Третя молитва», «ЗЕ ЧО РО» Я. Верещака, монодрами Неди Нежданої, О. Миколайчука-Низовця).

Розгорнутий художній аналіз переломних етапів життя особистості за принципом «уповільнених кадрів», розкладання мотивів її поведінки на складники, – усе це властиво монодрамі, тому цей жанр ніби спеціально створений для того, аби розказати про Іншого, зрозуміти його особливість, специфіку, прийняти інакшість. Переважна більшість персонажів українських монодрам кін. ХХ – поч. ХХІ ст. – жінки (персонаж названий «Жінка» або «Вона» – без імені). Жінка (Інша, безодня) – Чоловік (Інший, безодня) часто не можуть зрозуміти, але мусять прийняти одне одного такими, якими є («Безодня кличе безодню» О. Танюк). Жінка обстоює право бути матір'ю («Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука-Низовця), право на кохання попри умовність шлюбу («Леді Капулетті» Н. Мазур) та ін. Козак у В. Снігурченка в монодрамі «Трюча» в жіночій спідниці й намисті – гендерна інверсія як знак часу в художній авторській інтерпретації.

Початок 2010-х років приносить у монодраму активне дослідження проблеми толерантності, терпимості до Іншого, а також «чернеткову естетику», яка проявляється в простій, наближеній до побутового реалізму вулиці, позбавленій активної художньої виразності мові персонажів. Приміром, одна з перших монодром Н. Блок «По колу» фіксує пріоритетну для усіх наступних творів цієї авторки проблематику – художнє дослідження проблеми насильства над особистістю в усіх його проявах з поступовим звільненням людини від тиску та пошуками себе. Героїня монодрами Н. Блок «По колу» ще дитиною страждає від приниження і глузувань, втім, виростаючи, стає таким самим катом для власної дитини – життя по колу. Питання насильства, яка вкоренилася в суспільстві та часто не викликає особливого здивування, дуже органічно сприймається такою мовою, яку обрали для своїх монодром Н. Блок, В. Ченський, Є. Марковський, О. Доричевський, В. Снігурченко та ін. Проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, відсутність розділових знаків ніби створює відчуття того, що читач знайомиться з текстом, який написав безпосередньо герой п'єси – неосвічений, принижений, маргінальний. Так, кожна монодрама харківського драматурга В. Снігурченка – розгорнута метафора травми: Мати-Дитина («Північне сяйво») – творче осмислення насилля над особистістю, Козак-Україна («Трюча») – пошуки національної ідентичності у світі штампів і стереотипів. Мова текстів монодром В. Снігурченка сама ніби поламана, роз'єднана, автор перебуває в пошуку гармонії, цілісності – шрифтів, кольору, рядків, звуків, орієнтована на взаємодію з невербальними засобами. Такий текст створений як постдрама, не орієнтований на єдиний логос, відкритий до активних режисерських інтерпретацій.

Друге десятиліття XXI ст. представлено монодрамами «Третя молитва», «ЗеЧоРо» (2010 р.) Я. Верещака, «Веста не веста» (2010 р.) В. Снігурченка, «За горами моря немає» (2011 р.) О. Мацюпи, «Три монологи» (2011 р.) К. Бабкіної, «Вбити підара» (2011 р.) Є. Марковського,



«Кумарі» (2011 р.) М. Соколян, «Я прийшов» (2011 р.) О. Драча, «Визволителька» А. Багряної, «Кров і золото» (2012 р.) А. Іванюка, «Розіп'ятий Пітер Пен» (2013 р.) К. Поліщука, «Голос тихої безодні» (2013 р.) Неди Нежданої, «Ліхтар для сонця» (2013 р.) Т. Щастіної, «Богдан – 2014» (2014 р.) К. Скорик, «Митець і влада» (2014 р.) В. Діброви, «Лицар храму» (2014 р.) Т. Іващенко, «Лісник у грибах» (2015 р.) О. Доричевського, «Кароліни жовто-синьої стрічки» (2016 р.) О. Миколайчука-Низовця, «Принц і жінка» (2016 р.) А. Багряної, «Кицька на спомин про темінь», «OTVETKA@UA» (2017 р.) Неди Нежданої, «Пост Аріадни» (2016 р.) О. Танюк, «Оранжерея» (2017 р.), «Крізь шкіру» Н. Блок та багато інших.

Українська монодрама почала продукувати нові дискурси, зумовлені усвідомленням зв'язку між поколіннями, коли провини батьків неминуче тягнуться за дітьми: монодрами Я. Верещака, Неди Нежданої, Т. Іващенко («Лицар храму»), К. Скорик («Богдан-2014») та ін. У п'єсі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» персонаж (Жінка) пробує прожити день за описом у щоденнику останнього дня перед розстрілом 1941 року єврейської дівчини Марії Шварц. У монодрамі «Голос тихої безодні» лейтмотив пам'яті втілює ідею національно-історичної відповідальності. Героїня (роздвоєна, бо живе одночасно в теперішньому і в часи Голодомору) зможе злетіти лише коли зрозуміє, який гріх вона скоїла. Роздвоєність персонажа Жінки втілена в переплетенні світових та національних міфів і архетипів, античної трагедії та української казки (Івасик Телесик, баба-людодка, лебідь тощо).

Форми та прийоми, закладені у 80-х – 90-х роках ХХ ст., визначають трансформацію монодрами на початку ХХ ст. Так, українська монодрама представлена такими різновидами цього жанру, в яких внутрішня психологічна реальність єдиного суб'єкта дії відображається кількома персонажами. У монодрамі ХХІ ст. розділення одного персонажа на кілька голосів трансформується через уособлення різних сторін його Я: це п'єси Ю. Паскара «Людина» (2003 р.), О. Мацюпи «За горами моря немає»

(2009 р.), Я. Верещака «Третя молитва», (2014 р.), В. Діброви «Митець і влада» та ін.

У монодрамі Ю. Паскара («Людина») єдиний суб'єкт дії (Людина) розділяється на кілька персонажів – Великий Смітник, Вуличний ліхтар, Лавочка – перебирає сутність цих образів і говорить від їхнього імені. У монодрамі львівської авторки О. Мацюпи «За горами моря немає» картинки з пам'яті Батька розігруються перед читачем / глядачем як образи уяви персонажа, спотворені пошуком самовиправдання. Прийом перетворення минулого у «вічне теперішнє» особливо продуктивний для монодрами, адже дає можливість «епічне» реалізувати як «драматичне».

Розгубленість сучасної людини у світі «інформаційного шуму» з його множинністю істин, фейками призводить до такої трансформації монодрами, коли єдиний суб'єкт дії губиться, розсіюється, втрачає визначеність і об'ємність конкретної людини, яка сама ніби стирається простором тексту: монолог перетворюється на полілог, активно реалізуються метафори розпаду, розщеплення тіла – розпаду його на ментальні частини, які треба “збирати” – шукати цілісність. Цей вид трансформації представлений монодрамами В. Снігурченка «Північне сяйво», «Трюча», «Веста не веста» (монодрама – «театральна поема»), О. Танюк «Пост Аріадни», В. Ченського «Улісс» та ін. Монолог стає багатоголосим, тож важко визначити – чи це голоси, якими говорить одна людина, чи голоси, які звучать в голові однієї людини.

Так, дійовими особами «тексту для постмонодрами» О. Танюк «Пост Аріадни» є «X, Y, Z – текст один на всіх як різні стани свідомості (аспекти Одного». О. Танюк створила пост-лабіринт для Аріадни, який можна читати у будь-якому порядку, розгадувати натяки, звуки, мелодику, інтертекстуальні перегуки, відтак творити власний текст. Певною мірою такого типу тексти є «п'єсами для читання», однак у них усе-таки закумуляована значна драматургічна енергія, яка має великий потенціал для реалізації у театрі, зокрема й постдраматичному.

Тематика новітніх українських монодрам значно розширилася завдяки інтерпретації історичних та літературних образів. Специфіка цього жанру дає можливість створити контрверсії відомих сюжетів, грати з вічними образами аж до заперечення їхньої загальнокультурної сутності. Також автори монодрам обирають такі образи світової літератури, які, на їхню думку, є недооціненими, потребують розвитку характеру, компенсують брак уваги до них: матері Джульєтти Капулетті («Леді Капулетті» Н. Мазур), Аглаї («Упалий янгол» Кліма), Соні Мармеладової («Пристрасті від Сонечки» З. Сагалова), Грети Замзи («Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова) тощо. Автори монодрам виокремлюють персонажів, які залишились на маргінесі в претексті, були героями «другого плану», відтак дають їм шанс “висловитися” в окремому монолозі. Такий інтертекстуальний експеримент поклала в основу збірки «Моноп’єси» Н. Мазур (український театрознавець, віце-президент міжнародного форуму монодрами ІТІ при ЮНЕСКО). Автори монодрам звертаються до вічних образів, сюжетів, мотивів, аби розказати про сьогодення мовою міфів, крізь призму знакового образу (літературного чи історичного). Це Аріадна («Пост Аріадни» О. Танюк), сучасні Гаррі та Герміна зі «Степового вовка» Г. Гессе («Хованка» Я. Верещака), Фріда Калло («Кров і золото» Andy Iva), Аглая, Фердищенко, Настасья Пилипівна (цикл Кліма за мотивами «Ідіота» Ф. Достоевського), Сверкер Солдан («Кароліни жовто-синьої стрічки» О. Миколайчука-Низовця), Медея («Не Медея» Ю. Тарнавського, «Театр Медеї» Кліма, «Медея» Н. Мазур), Богдан Хмельницький («Богдан-2014» К. Скорик), Пітер Пен («Розіп’ятий Пітер Пен» К. Поліщука).

Великий простір для мистецьких експериментів відкрила на межі другого тисячоліття монодрама Ю. Тарнавського «Не Медея»: автор пропонує для міфологічного сюжету постдраматичну парадигму, залучаючи до цього різноманітні драматургічні прийоми: синтезує епічні, ліричні, драматичні елементи в межах одного твору, створює семантичні зв’язки через відігрування чоловічої ролі жінкою, використовує глобалізовану

ремарку, різноманітні інтертекстуальні перегуки, продукує перформативний текст, який мотивує читача на створення в уяві театрального кону (читач-режисер) та ін.

У сучасній лімінальній драмі монодрама посідає особливе місце: вона актуальна як ніколи, адже в її пам'яті жанру закладена спрямованість на особистісний вибір та відповідальність. На лімінальному етапі важливо знайти внутрішній ресурс для додання перешкод, мобілізувати усі сили, вивчити себе. Внутрішня розділена свідомість суб'єкта дії в монодрамі дає можливість ставити собі запитання і шукати відповіді на них. З іншого боку, розуміння себе неможливе без усвідомлення Іншого, визначення меж і кордонів міжособистісної взаємодії. Драматичний герой зі складною психологічною рефлексією щодо власної самоідентифікації змінюється в сучасній монодрамі на персонажа, який боїться вдивлятися в себе, аби не вгледіти щось страшне, приховане за оболонкою соціально-прийнятного. І водночас персонажеві дуже кортить заглянути в цю безодню (лейтмотив сучасної монодрами). Втілюючи таке протиріччя, автори мотивують лімінальну рецепцію, актуалізуючи ще одну властивість монодрами – бути засобом індивідуальної (суспільної) психотерапії. Так, Н. Блок («По колу», «Оранжерея»), Є. Марковський («Убити підара») досліджують проблеми маргіналів, людей, яких суспільство викинуло «за межі», ставлять під сумнів загально прийняті правила, що нівелюють людську особистість. Таке дослідження індивідуальності «принижених» дуже важливе в українській літературі, але відображає лише перший етап художнього осмислення в монодрамі проблеми нетерпимості до Іншого, яке лишається в структурі так званих «традиційних цінностей». Особливістю авторського стилю Н. Блок, Є. Марковського, В. Ченського, О. Доричевського та ін. є проста розмовна мова персонажів, активне свідоме включення лайливих слів, помилок, ігнорування розділовими знаками, втім, формування через образи тексту розгалужені складні метафори зруйнованого, знищеного, у пошуках цілісності тіла – країни, часу.

Поворотним моментом в історії сучасної української монодрами стало залучення естетики документального театру, який прийшов в Україну пізніше, але, безумовно, вплинув на оновлення драматургічної тематики та мови, став каналом комунікації, який дав змогу осмислити проблеми країни: Д. та Я. Гуменні («Доньці Маші купив велосипед»), О. Брама (цикли монологів «Осінь на Плутоні»), П. Юров («e.m.d.r. (eyes movement donbass renegade)»), І. Білиць («В полоні»), тут і монодрама «АТО: сповідь військового психолога» (записана за монологами О. Карачинського, поставлена А. Маєм) та ін.

Як зазначалося вище, нове покоління українських драматургів працює в естетиці постдокументального театру, що передбачає можливість недовіри до документа як до суб'єктивної інформації конкретної людини про світ, натомість розрахована на критичне сприйняття реципієнтом, якого спонукають до власної інтерпретації, вибору реакції на текст/виставу, відчитування смислів. Прагнення читача знайти в інформаційному хаосі джерело, якому можна довіряти, спонукає до активного залучення в тексти монодрам матеріалів виступів, лекцій, мемуарів, публікацій з соціальних мереж тощо. Крім того, створюються монодрами, стилізовані під зазначені жанри. Тож синтез автобіографічних, біографічних, публіцистичних, документальних текстів і монодрами відкрив ще один напрям її модифікації.

Перформативний поворот і естетика постдраматичного театру визначають зміни, яких зазнає монодрама як з точки зору тематики, проблематики, так і форми. Створення монодрами-події («монодраматизація» суспільства) – особливість нашого часу. Сьогодні монодрама представлена «театром» автора-письменника; «театром політика» – суспільство потребує «політика-актора»; активно розвивається «театр одного актора» тощо. Варто зазначити, що суттєвий вплив на розвиток української монодрами має розширення поняття «автор» у сучасному середовищі міжмистецької дифузії: автори монодрам – це часто режисери, актори, шеф-драматурги тощо. Таким чином, текст твориться як ескіз, начерк п'єси, автори залучають «чернеткову

естетику», залишаючи можливість для доопрацювання під час роботи над виставою, реалізуються принципи епохи перформенсів – перформатизації драми.

Монодрама існує поміж монологом та діалогом/полілогом: вона дає можливість автору втілити внутрішній світ людини з усіма голосами минулого/теперішнього, які персонаж моделює у своїй уяві. Реалізуючи жанрову матрицю ритуалу переходу, сучасна монодрама обирає для осмислення персонажем ознаки минулого (стабільної структури) і майбутнього стану, де персонаж у процесі внутрішньої мисленнєвої дії і переживань, визначає, від чого потрібно сепаруватися, а що є важливою частиною його образу. У лімінальній монодрамі найчастіше автори реалізують модель монодрами з розділеною свідомістю суб'єкта дії, яку відображено кількома персонажами: «Суб'єкт дії втілює, зображує свідомість одного індивіда, демонструючи мовлення від першої особи. Розділення свідомості єдиного суб'єкта в монодрамі може персоніфікуватися іншими персонажами, тобто проявлятися як різні форми єдиної свідомості, що належать одному суб'єкту, але виступають як різні його голоси. Така можливість розділення суб'єкта мовлення, на нашу думку, визначає зумовленість використання для монодрами терміна “суб'єкт дії”, введене М. Євреїновим» (Бортнік, 2017, с. 128). У сучасній українській монодрамі лімінального періоду втілено внутрішню психологічну реальність героя кількома персонажами, які віддзеркалюють різні сторони свідомості, реалізують голоси пам'яті про інших людей, втілюють уявну розмову персонажа з іншими людьми.

Монодрама і трагікомедія (трагіфарс) як одні з найбільш актуальних в сучасній драмі жанрів оприявнюють два різноспрямованих тематичних вектори сучасної української драматургії: втілюють розгубленість людини в лімінальному стані, яка 1) може лише фіксувати власні почуття і уникає діалогу з Іншим (монодрама), 2) деконструє міф, руйнує правила системи, ослаблює зло сміхом (трагікомедія, трагіфарс). Про актуальність монодрами

в сучасній українській літературі говорить те, що, наприклад, на 13-ий «Тиждень актуальної п'єси» було надіслано 80 текстів, серед них 23 монодрами, у шорт-листі 4 монодрами, а в драматургічному конкурсі «Липневий мед» (2023) у фіналі з п'яти переможців – дві монодрами.

Монодрама стала одним з найбільш поширених жанрів і з початком війни. Від 2022 р. вона втілюється через метажанр щоденника, стилізованого під документальні монологи чи запис вражень і емоцій, що з'являються під впливом того нового досвіду, що дає війна. Монодраму стали обирати драматурги, які не мали досвіду роботи з цим жанром, письменники, яким властива була складна та експериментальна форма п'єси, а не монологи-сповіді. На заміну роботі з формою приходять чиста авторська емоція, зафіксована в тексті, потік свідомості або ж роздуми про те зло, з яким довелося зустрітися і яке складно пояснити. Авторська свідомість стає цікавим для самого автора об'єктом дослідження і втілена суб'єктом мовлення у п'єсах задля фіксації нових станів і змін, які відбуваються з ним.

Так, приміром, українська драматургиня Н. Блок, сини якої залишилися з окупованому тоді Херсоні, вела щоденник, записуючи свої думки і переживання. Цей щоденник став монодрамами «Наші діти», «Сни під час війни», «Я хочу зупинитися». О. Астасьєва в текстах «Щоденник окупації», «Словник емоцій воєнного часу», О. Михайлов у п'єсі «41 день лютого» майже телеграфним стилем записують погодинно події від 23 лютого. Т. Киценко («Назвати своїми іменами»), Л. Тимошенко («Моя мама чайник», «Моя Тара») міркують над природою того зла, з яким довелося зіткнутися українцям. Такими «текстами для театру», втіленими у формі щоденника, є п'єси Т. Киценко «Назвати своїми іменами», А. Бондаренка «Синдром вцілілого», І. Гарець «Садити яблуні», О. Мацюпи «Цвітіння», О. Савченко «Я хочу додому», «В ден», О. Гриценко «Обісцяний БТР», Е. Тимошенко «Коли ми заговоримо», П. Положенцевої «Заощаджуйте світло», Т. Бенюкова «Внутрішній постдокументальний монолог», А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі», Е. Тимошенко «100 днів», Алекс Вуд

«Частини нашого тіла», Лени Лягушонкової «Тополь М летить на кішку Брошку» тощо.

Українська монодрама всотала творчі здобутки європейської монодрами, пройшла шлях від синкретичних жанрів до мистецького неосинкретизму. Сучасні драматурги, які звертаються до монодрами, розширюють коло художнього осмислення життя: прагнуть унаочнити актуальні проблеми сучасності, експериментуючи з художніми прийомами, втілюють загальні тенденції світового мистецтва до нестабільного плинного тексту, перформатизації, наративізації, постдокументалізму, перебуваючи в художньому пошуку на межі жанрів, родів, видів мистецтва.

Монодрами воєнного часу акцентують увагу на пошуках спільних цінностей, наново осмислюють ті теми, які вважалися такими, що представляють структуру: проблеми тиску батьків, дому як в'язниці, соціального Іншого як загрози індивідуальності. Натомість для реалізації переходу, яка полягає у єднанні в боротьбі зі спільним ворогом, тематичне спрямування монодрам отримало інший пафос, оприявнивши інший кут зору: батьківська хата стає важливою опорою, за яку треба боротися і яка рятує, «цінності виживання», сформовані батьками, допомагають героям переживати проблеми. У сучасній монодрамі з'явилася ціла низка персонажів – героїчних бабусь, які протистоять окупантам, переживають особисті трагедії втрат (Т. Киценко «Баба Тома», «Хрест»). Драматурги звертаються до методу «вербатім», аби залишити і історії важливий досвід Іншого (в усіх проявах), аби зафіксувати прямі свідчення свідків війни.

Головними проблемами, які порушено в лімінальних монодрамах, лишаються осмислення викликів світу до людської індивідуальності, прийняття Іншого, розуміння Чужого, провокування читацької / глядацької рецепції дражливими, неоднозначними, провокативними темами гендерної, національної, расової, ЛГБТ-проблематики і осмислення того метафізичного зла, з яким українцям довелося зустрітися і яке прагне попри все досягнути суб'єкт дії поміж монологом і діалогом у монодрамі.



### Висновки до розділу 3

1. Головна особливість сучасної української лімінальної драматургії – створення п'єси як сценарію для ритуалу, прагнення авторів вписати власну творчість у національний мистецький ритуал переходу, апелюючи до міфологічної світоглядної парадигми, з метою відновлення втраченої єдності сакрального та профанного. Потреба у використанні жанрової матриці ритуалу переходу виникає тоді, коли авторська інтенція спрямована на суспільні зміни, її актуалізовано в сучасній українській літературі XXI ст. – у час активних суспільних зрушень та війни. Лімінальна драма має іманентні властивості для того, аби стати ритуалом ініціації зміни статусу, може бути створеною як жанрова матриця ритуалу переходу, зберігаючи при цьому особливості основного жанру.

2. На прикладі творчості Н. Ворожбит, Т. Киценко, К. Пенькової, А. Бондаренка простежено специфіку реалізації жанрової матриці ритуалу переходу в індивідуально-авторській сфері, проаналізовано чотири основних типи реалізації відношень реальність/уява, втілених в художніх способах реконструкції міфів як мотиву для лімінальної фази і основи для формування спільних цінностей. Авторському художньому драматургічному стилю властиві соціальна проблематика як спроба зрозуміти аспекти структури, від яких є потреба сепаруватися; гостра трансгресивна тематика, що зумовлює складність інтерпретації, створює проблеми декодування образів та мотивує рецептивну лімінальність.

3. У творчості Н. Ворожбит поетика комічного працює на деструкцію ідеологічних міфів та штампів, поетика магічного реалізму реконструює первісні міфи та архетипи, втілюючи свободу містичного та властиву архетипній природі здатність проявлятися через «несвідоме» і «неусвідомлене», мотивуючи до ініціації та формування спільних цінностей.

Т. Киценко реалізує в текстах два смислових структурних рівні, які визначають ознаки лімінального простору у художньому творі: ознаки виміру реальності визначено актуальною проблематикою та трансгресивною

тематикою із залученням документального матеріалу, натомість вимір «уяви» втілено інтертекстуальними та інтермедіальними перегуками.

К. Пенькова реалізує лімінальну парадигму синтезом двох світів стабільної структури, між якими авторка створює лімінальне поле з часопростором міфів минулого і теперішнього, в якому опиняється персонаж, намагаючись наново пережити минуле.

А. Бондаренко оприявнює суспільну міфологію як руйнівну для особистості та внутрішньо-особистісну як захисну, що змушує персонажів тікати від зовнішнього світу у світ внутрішніх міфів та показує трагедію застрягання в лімінальному психологічному просторі особистості

Лімінальну ситуацію в жанровій матриці ритуалу переходу мотивує ускладнена форма творів, яка зумовлена авторською специфікою втілення деструкції суспільних міфів та індивідуально-авторською особливістю реконструкції національних міфів та архетипів як основи для формування спільних цінностей. Спрямованість авторської позиції на зміну реальності та боротьбу через художній твір з законами консервативної системи перетворює твір на подію та реалізує діяльнісну функцію ритуалу переходу.

4. Сучасна українська драматургія перебуває у процесі активних жанрових змін та оприявнює два жанрових утворення в процесі формування – постдраму і «текст для театру». 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

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

5. Монодрама і трагікомедія (трагіфарс) як одні з найбільш актуальних у сучасній драмі жанрів оприявнюють два різноспрямованих тематичних вектори сучасної української драматургії: втілюють розгубленість людини в лімінальному стані, яка може лише фіксувати власні почуття й уникає діалогу з Іншим (монодрама), деконструє міф, руйнує правила системи, ослаблює зло сміхом (трагіфарс, трагікомедія).

## РОЗДІЛ 4. ТЕАТР «ГАРМИДЕР»: ВІД КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДО РИТУАЛУ

### 4.1. Соціально-культурний феномен «Гармидера» в лімінальній проєкції

У літературі, театрі, музиці, живописі нові смисли та форми утворюються на перетині різних видів мистецтва і соціальних проєктів, а літературознавча методологія активно живиться інструментарієм із інших дотичних царин. Звісно, такі взаємні обміни відбувалися протягом усього розвитку літератури та літературознавства, однак кожен новий етап має свої особливості і увиразнює особливі специфічні зближення.

Найбільш дотична і нероз'єднувана пара – це театр і драматургія: вони завжди впливали одне на одного: в історії взаємодії з давніх-давен і донині на перший план виходили або театр (відповідно п'єсу сприймали як таку, що пишеться передусім для постановки на сцені), або драма (театр виконує функцію інтерпретатора тексту – режисерський театр від ХІХ ст.). «Перформативний поворот» (Е. Фішер-Ліхте) та постдраматичний театр (термін Г. Т. Леманна), які визначили розвиток мистецтва від кінця ХХ ст., у другому десятилітті ХХІ ст. продовжують впливати на сучасний культурний простір, зокрема на природу відношень текст/театр. У метамодерну епоху драматургічний текст перетворюється з художнього артефакту на подію.

Відхід від текстоцентричності, що увиразнив постдраматичний театр, та функціонування мистецьких феноменів як подій демонструють нові можливості у створенні драми/сценарію: драматургічний текст колективно створюють під час збору матеріалу та репетицій режисер і актори, він базується лише на певній ідейно-тематичній основі (нові відношення текст/театр). Така основа часто спирається на задум спектаклю як соціально значимої події, соціологічного дослідження, перформативно-тілесних, психотерапевтичних практик.

Розглядати тенденції сучасної української драматургії окремо від вивчення тенденцій театральних (і не тільки) неможливо, адже це звужує

грунтовність висновків. І показовими тут є не лише новітні процеси роботи з текстами, а й синхронні явища в мистецтві, що допомагають краще усвідомити їх глибинну сутність, тенденції і перспективи, тематику і проблематику, форми і жанри драматичних творів, які обирає для театральної рецепції сучасний театр і глядач.

Перебування сучасної української драматургії на лімінальній фазі відбувається паралельно з театральними лімінальними процесами, йдеться, звісно, про ті театри, які відповідають цим вимогам: сепарувалися від стабільної структури, функціонують у стані пошуків власної театральної мови і існують на етапі змін театральної естетики в очікуванні інкорпорації. Перебування театру на лімінальному етапі переходу визначається наявністю ознак попереднього і наступного етапів, межового часу і транзитного простору, увиразнює жанрову лімінальність, потребує лімінальної позиції від митців, міжмистецької взаємодії, яка зумовлює стан розмивання меж між видами мистецтва і закладає основи формування нових мистецьких феноменів, ставить за мету створення рецептивної лімінальності у відношеннях вистава/глядач втілює жанрову матрицю ритуалу переходу.

У такому разі для театру працює така стратегія:

1. Потреба швидкого реагування на актуальні проблеми сучасності, що передбачає вибір драматургічних текстів актуальної тематики, у яких порушено дражливі, проблемні питання. Якщо режисер не знаходить таких текстів, то він бере за основу класичні твори, інтерпретуючи їх таким чином, щоб увиразнити через них установки сучасності, або створює текст разом з колективом за обраною ідеєю (постдраматичний театр).

2. У драматургічному тексті повинні бути закладені трансгресивні імпульси для мотивації читацьких інтерпретацій, постановка змушує думати, аналізувати, мотивує потребу до діалогу, збуває реакцію, аби не лишити глядача байдужим до проблеми – виводить на лімінальну фазу.

3. Режисер має оприятити два сюжети: деструкції міфів стабільної структури та реконструкції міфологічної основи для формування спільних

цінностей. Якщо художні акценти розставлені правильно, то глядач отримує мистецьке повідомлення про ознаки структури, які треба оновлювати, переживає рецептивну лімінальність у пошуку відповідей та отримує спільне підґрунтя, яке дає надію на оновлення та ініціацію. Тут сам факт реалізації вартісного художнього феномену вистави, усвідомлення глядачем можливості та потенціалу спектаклю може стати такою основою для спільних цінностей.

4. Вистава формує для митців і глядачів лімінальне поле випробування, де час і простір спектаклю стають гетеротопією – тим «іншим» простором з умовним часом і своїми внутрішніми законами. Лімінальна бездомність, розгубленість, намацування правильного шляху визначають образ персонажа, а театральна постановка робить час і простір персонажа часопростором глядача.

5. Вистава структурується за принципом ритуалу, залучає ритуальні символічні об'єкти, створює ритуальні образи переходу між світами, умовні портали, залучає містичних, перехідних персонажів-трікстерів, вибудовує метафори-асоціації ритуальних дійств.

6. Вистава повинна реалізувати лімінальну тілесність – відкритість, рівність, символічну оголеність, тіло актора стає знаком переходу, втілює ознаки двох світів.

7. Режисер уникає в постановках очевидного фіналу, демонструє відкриту форму, мотивує відкритий фінал, залучає глядачів до обговорення, що перетворює її на подію.

У спостереженні за проявами лімінальної естетики в театрі для літературознавця особливого зацікавлення набуває, по-перше, селекція драматургічних текстів, які театральні колективи обирають для ритуалу переходу (давніх, класичних, сучасних), щоб продемонструвати лімінальну естетику, а також процеси, які відбуваються в театральній площині паралельно з власне літературно-драматургічною, аби усвідомити, чи є ці процеси загальною культурною тенденцією.

Усі ці особливості роботи з текстами та експерименти на межі театру/перформенсу/соціального проєкту активно втілює колектив українського театру «Гармидер», який пройшов кілька етапів становлення – від аматорського театру до громадської організації і сучасного експериментального мистецького простору та волонтерського об'єднання «Гармидер ангар-stage», вистава якого «Кострубізми. Кумановський» увійшла в шорт-лист IV Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «Гра» в номінації «За найкращу пошуково-експериментальну виставу (на перетині театральних/мистецьких жанрів)». Сам театр так маніфестує свої «пограничні» зацікавлення: «Театр “Гармидер” – це живий театр, що розвивається, рефлексуючи на поточний стан речей та виходячи за межі драматургії, класичної вистави та театральної зали» (Гармидер, 2014). Театр «Гармидер» належить до тих експериментальних майданчиків, які активно розвиваються – і це одне з найбільших їхніх досягнень, зумовлених готовністю до експерименту, пошуками власної театральної естетики та поглибленому відчутті часу (Театр Гармидер 2021).

Театр «Гармидер» було створено 2003-ого року Русланою і Павлом Порицькими та Аллою Доманською: театральна студія діяла при ВНУ імені Лесі Українки, а згодом (з 2008-ого року) у Луцькому районному будинку культури (культурно-мистецький центр «Красне»). З перших вистав, які робив театр, одразу стало помітним спрямування на експеримент, роботу з непростими текстами, пошук власної мови і місця. Про потребу в театральній сепарації Р. Порицька говорила: «Ми 10 років там виступали, на маленькій такій камерній сцені 6 на 4. Які тільки прилаштування не вигадували, де ми тільки не грали, як ми тільки не розмонтовували зал, але ми були приналежні до державної структури. Це свого роду постійні рамки, відповідальність за те, що ти не можеш аж так експериментувати» (Гармидер, 2022).

Театр маніфестував свої принципи, філософію, увиразнюючи і статус комунітас, і лімінальність назви, де гармидер зумовлений руйнувати сталі правила, чинити безлад, аби зрозуміти, що з цієї структури варто потім

лишити, а що викинути: «Загальні Принципи: /– спільність пошуку і творення вистави. Кожен учасник має можливість спробувати себе, як у ролі актора, так і в багатьох “закулісних” ролях – режисера, звукорежисера, композитора, хореографа, художника, дизайнера, майстра костюмів, фотографа...; /– відкритість для усіх, хто бажає якимось чином долучитися, щось порадити чи просто поспостерігати за творчим процесом; /– ліберальність навпіл із відповідальністю (жодного примусу, але «якщо взявся за гуж, то не кажи, що не дуж»). / Мистецькі принципи: форма заради розкриття змісту, а не форма заради форми, неповторність і психологізм. / Завдання: / – розкриття потенційних можливостей кожного учасника театр-студії, через оголення бажання та волі до самопізнання і пробудження творчого стану. / – створення дійств високого гатунку (у всіх значеннях), розрахованих на багаторівневе сприйняття різною публікою. Філософське вираження: варто шукати в його назві. Ми слово “Гармидер” трактуємо, як крок від безликого хаосу, оживлення, що переростає у творчий процес, із якого народжується Щось...» (Гармидер, 2014). Ключові слова у маніфесті характеризують лімінальний стан: «спільність пошуку і творення», «ліберальність», «оголення», «пробудження», «творчий процес», а «крок від безликого хаосу» показує особистісне народження власних смислів, а «гармидер» уособлює діонісійське.

Невипадковим було заснування театром з 2014-ого року Міжнародного фестивалю театрів за межами театру «Мандрівний вішак»: гармидерівці не відчували себе на своєму місці у просторі будинку культури (не ворожому, а саме чужому, не своєму), з цього часу починається перехідний лімінальний етап для театру. Одним із поштовхів до сепарації стала постановка документальної вистави «АУ!!! Сказане мільйонам» (за записами в Інтернеті щодо подій на Майдані), а згодом «Дожити до...», та зумовлені цією постановкою суперечності з місцевими чиновниками та владою загалом.

«Гармидер» виходить за межі комфортних стін (творча сепарація) і продовжує експериментувати з формою, простором та обирати для



художнього осмислення трансресивні теми (лімінальна фаза). На цьому етапі завершується формування творчої комунітас-громади – колективу театру, за визначенням поняття «communitas» В. Тернером, «спільноти рівних особистостей» на основі «товариства і рівноправ'я». Режисерка театру Р. Порицька говорить про колектив: «Ми самоорганізована структура. Усі актори можуть бути монтувальниками, звукорежисерами, операторами, адміністраторами, тепер і есемемниками, і все на світі. Тобто це, в першу чергу, колектив людей, які йдуть у одному напрямку»; «Мені дуже подобається, що тут є формат громади. Тобто коли ми затіваємо якусь штуку, ми можемо просто про це написати у фейсбуці, і відразу підтягується купа знайомих» (Гармидер 2022).

Харківська режисерка С. Олешко (театр «Арабески»), дослідниця польського театру, говорячи, приміром, про конкурс «Людина Театру 2018» у Польщі та Театр імені Гелени Моджеєвської в Лігницьі під керівництвом Яцека Гломба, лауреата Нагороди імені Зигмунта Губнера, говорить: «Я не знаю, з ким можна порівняти Яцека Гломба та його театр в Україні. Хоча ні, знаю. З режисеркою Русланою Порицькою та її театром «Гармидер», які уже десятиріччями збагачують культурний ландшафт Луцька... їхня вперта та послідовна праця є дуже професійною, відданою і вже вписаною в історію українського театру» (Олешко, 2018). Премія, яку отримав польський режисер, визначає ту місію, яку він втілює своїм мистецтвом і яка відповідає тій місії, що її реалізує «Гармидер»: «Цей титул отримують митці, які працюють над вихованням чутливості та громадянської позиції глядачів. При виборі лауреатів на цю премію оцінюють професійний рівень, працездатність і ретельність, глобальний та цілісний підхід до театру, а також суспільну відповідальність. Капітула відзначає всебічно обдарованих особистостей, чия праця впливає на розвиток театру, візіонерів, для яких театр є сенсом життя» (Олешко, 2018).

На етапах становлення колектив «Гармидера» шукав власний театральний стиль: у репертуарі були спроби психологічно-реалістичних

постановок («Мазайло», «Гра долі, або Доля Гри», «За 10%», «Попелюха», «Така життя» та ін.), вистави у стилістиці символістського чи пластичного театрів («На полі крові», «У темряві», «Містерія любові»), але найбільш художньо вартісною на лімінальному етапі пошуків стало поєднання естетики абсурдизму («Сенат шаленців», «Івонна – принцеса Бургундського», «Мати», «Кінь, який їздив верхи», «Віткацій є/ Віткація немає» тощо); документального і постдокументального театру («Ау!!! Сказане мільйонам», «Дожити до...», «Кордон», «Монодії в червоному» тощо), візуально-перформативних постдраматичних практик, що сформувалися як основа власного стилю «Гармидера» на етапі переходу до інкорпорації.

Театр знайшов ту естетику, яка найбільше відповідає його сутності – на пограниччі соціального постдокументального театру та візуальних перформенсів (імерсивний променад-спектакль «Шишко», мультимедійна вистава-перформенс «Кострубізми. Кумановський», пластична вистава-фантазія «Трипільські видіння», документальна вистава-оповідь «100 синонімів до слова «говорити»», вулична вистава «Луцько. Дух міста» та ін. Третій етап розвитку театру (з 2019 року) був ознаменований тим, що «Гармидер» знайшов місце для театру та сформував унікальний креативний простір для мистецького експерименту «Гармидер ангар-stage» (з 2023 – «Ангар»).

Ще одна важлива риса театру «Гармидер», яка увиразнює їхню прикордонну естетику, це здатність бути більше, ніж театром: на межі між театром, громадською організацією, активістами, волонтерами, генераторами ідей на Волині. Актори театру є ініціаторами багатьох змін, були на чолі протестів під час Майдану, ініціаторами підтримки Олега Сенцова та ін., учасниками багатьох соціальних проєктів із неповносправними, проєктів туристичного спрямування («Імена Луцька: маленькі спогади з великої історії» та ін.), співорганізаторами міжнародного літературного фестивалю «Фронтера» (теж дослідження прикордонних літературних процесів); під час

війни перетворили «Гармидер ангар-stage» на волонтерський штаб. Етап інкорпорації як потреба в активних діях для деяких акторів театру увиразнився вибором політичної кар'єри як дієвого засобу боротьби та змін (Ю. Моклиця, А. Доманська). На сучасному етапі колектив театру майже повністю оновився: лімінальна стадія мусить логічно завершуватися переходом до нової структури, тож переважна більшість акторів першого складу – А. Доманська, Ю. Моклиця, Д. Безвербний, П. Дмитрук, А. Горобець, О. Стаднюк та ін. перейшли на наступний етап реалізації, залишилися його «старійшини» – Руслана і Павло Порицькі.

Колектив театру обирає своїм пріоритетом розбудову горизонтальних зв'язків, які так важливі на лімінальному етапі. Це стосується громади міста, акторів та глядачів (які можуть почуватися учасниками дійства та мають можливість стати акторами, волонтерами тощо). Це стосується і зняття кордонів та умовних обмежень у контексті активіст/громадянин, актор/глядач, дорослий/дитина, представник влади/мешканець Луцька, театральний простір/громадський простір, історичний феномен/сучасний феномен тощо. Розбудова горизонтальних зв'язків та розмивання межі дитина/дорослий зумовили активну роботу учасників колективу з дітьми. При театрі «Гармидер» було створено театральну майстерню «ДогориДригом» (першим керівником студії була акторка «Гармидера» А. Доманська): лімінальна межева естетика властива і постановкам студії, і вибору текстів. Окремим напрямком роботи театру є соціально-терапевтичний: колектив проводить багато творчих проєктів із дітьми з синдромом Дауна (вистави із «сонячними дітьми», перформенс «Я – трава» (Театр Гармидер 2022) тощо.

На етапах експерименту театральний колектив починав з творчої роботи над класичними текстами української та польської літератур, які найкраще допомагали увиразнювати межеву естетику, відтак це мотивувало до наступного етапу – роботи з документальними текстами, власне створення текстів до постдраматичних постановок та на нинішньому етапі синтез усіх

попередніх ознак. Театр бере за основу і класичні, і сучасні тексти, працює над створенням сценаріїв постдраматичних вистав, – об'єднати усі види текстів допомагає матриця ритуалу переходу, яка дає можливість втілювати ціннісні спрямування і діяльнісний характер мистецтва.

Якщо проаналізувати та узагальнити принцип вибору драматичних творів на початку лімінального етапу для театру, то можна виявити специфічні межові вектори. Так, театр увиразнював межі між українським та російським як фронтір між минулим і майбутнім у виставі «Мазайло» за текстом М. Куліша: спектакль став трагіфарсом, гіперболізуючи трагедію запроданства, протиставляючи їй майже пасторальний український світ. У творчому задумі вистави образи українців – це межові люди, які застрягли поміж двома вимірами, двома структурами (що певним чином реалізує і образ самого М. Куліша поміж радянським та українським) – світ російський, який маскується під радянський, і утопічно прекрасний український світ, відтак героям потрібно обрати і сформувати своє – модерне українське. Вистава порушує питання мови та національної самоідентифікації, яку учасники колективу вважають актуальною для обговорення та спільного осмислення.

Пошук власне свого місця в сучасному світі, художнє осмислення того, що значить сьогодні бути українцем, мотивує вибір колективом театру текстів з класичної української літератури і представленні їх як містерій (реалізацію містеріального складника, яку вкладав автор у текст або яку створювали власне під час постановки). Природа жанру містерії якнайкраще втілює естетику ритуалу переходу, демонструє сакральне/профанне, тяжіє до лімінального простору, реалізує сюжет народження/смерті/воскресіння, залучає глядача до активної творчої рецепції в інтерпретації містерійних образів, тож не дивно, що до цього жанру звернувся колектив. Тричастинна структура народження/смерті/воскресіння втілювалася театром «Гармидер» як трискладова історія української ідентичності «існування в структурі/умовна смерть для структури/пошук естетичних цінностей для

відродження». Алегорію, почасти властиву містерії, замінено на символ або складну розгалужену метафору, а мотив пошуку цінностей для відродження полягає і в самому факті існування вистави як модерного естетичного феномену, що демонструє культурне відродження.

Звертаючись до текстів Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся, С. Васильченка, М. Куліша, В. Нестайка, театр «Гармидер» руйнував стереотипи про ці тексти як застарілі, неспроможні розказати сучасникам про актуальне, спрямовані лише на проблеми минулого, що почасти властиве постановкам традиційного «психологічного» театру кічевої, етнічно-шароварної естетики. Спектаклі «Гармидера» увиразнювали установки сучасності, шукали мову для актуалізації сенсів і реалізували це формою сучасної містерії: «На полі крові» Лесі Українки, «У темряві» («По дорозі в казку») О. Олеся, «Три ворони» («Великий льох») Т. Шевченка, музично-пластична вистава «Містерія любові» тощо. У театральній рецепції цих текстів є містичні шари – морально-ціннісний, казково-ідеалістичний, національно-історичний, які увиразнюють потребу в сепарації від тих чинників, які досі гальмують розвиток країни. Ці тексти об'єднують символічний образ «двох Іванів» у різних сценічних інтерпретаціях театру «Гармидер» (з «Трьох ворон» Т. Шевченка) – запродавства, зради своєї внутрішньої людської природи, внутрішніх протиріч, які роздирають країну, і вона продовжує існувати в лімінальному просторі – за пів кроку до казки (як у виставі за О. Олесем), за пів кроку до спокути (як у виставі за Лесею Українкою), за пів кроку до болісного самоусвідомлення (як у виставі за Т. Шевченком). Не дивно, приміром, що для постановки «На полі крові» «Гармидер» обирає текстовий містеріальний імпульс, який був у першому варіанті тексту Лесі Українки, де окрім Юди та Прочанина, є три жінки, які присутні на сцені безмовно, але увиразнюють сакральний сенс відродження бога.

Окремий лімінальний сюжет театру – творчі рефлексії, зумовлені особливостями Волині як прикордонного регіону. Спільна історія з

Польщею, тісні зв'язки волинян і поляків, трагічні події минулого, проблеми заробітчачан-українців та ін. – такі теми стали джерелом для творчих зацікавлень «Гармидера», який зробив не один театральний проект спільно із Польським консульством у Луцьку. Польські автори – другі (після українських) за кількістю постановок «Гармидера» за їхніми творами: спектаклі «Івонна – принцеса Бургундського» В. Гомбровича, «Портрет» С. Мрожека, «Сенат шаленців» Я. Корчака. «Віткацій є/ Віткація немає» (на основі документальних свідчень, інтерв'ю, статей про С. Віткевича, а також уривків із його драматичних творів), «Мати» С. Віткаци (двічі), «Попелюха» Я. Гловацького, «Кінь, який їздив верхи» Д. Масловської. Можна упевнено стверджувати, що абсурдистська естетика польських драматургів значною мірою вплинула на формування власного стилю «Гармидера».

Абсурдизм, який, на думку екзистенціалістів, зокрема А. Камю, існує поміж раціональним та ірраціональним, можна вважати перехідною, лімінальною фазою між сприйняттям світу, який він є, і бажанням, попри все, усвідомити його логіку. Постановки за п'єсами польських абсурдистів були зреалізовані театром «Гармидер» як містеріальні драми абсурду, де втеча персонажів у зону фікційного, містичного, ірраціонального зумовлена неможливістю примиритися з безглуздістю реальності. У кожній з вистав візуалізовано цей сакральний світ – у нього переходять герої, рятуючись від абсурдної реальності: це перехідна зона, вона має свій портал і своїх провідників. Тричастинна композиція «існування у структурі/умовна смерть для структури/пошук естетичних цінностей для відродження» в цих постановках реалізуються як «існування в абсурдному реальному світі/смерть/відродження в ірреальному світі». Образ смерті у текстах і виставах представлений як справжня чи умовна (вигнання) смерть, спричинена бунтом проти структури, антигуманних цінностей. Ірреальний світ – це утопічний світ іншого тексту, світ мрій, сну або божевілля: у кожному тексті герої розповідають історії («Мати», «Віткацій є/ Віткація немає», «Сенат шаленців»), казки («Попелюха»), поринають у світ глянцевого

журналів («Кінь, який їздив верхи»), їм сняться сни («Івонна – принцеса Бургундського») тощо. У постановках театру «Гармидер» світ сакрального завжди увиразнюється – світлом, музикою, інтонацією та тілом актора, уповільненням дії. Світ структури представлений архетипом Матері – матері, яка опікується-руйнує, матері-батьківщини, матері-системи, матері-в'язниці тощо.

У кожному з текстів, обраних театром, присутнє протиставлення стабільної структури та проміжної фази випробувань, руйнування системою людини та її внутрішнього світу, що зумовлює сепарацію та пошуки. Кожен з текстів має трагічне закінчення, коли порятунок можливий лише в ірреальному світі. У театральній рецепції театру «Гармидер» ці тексти оприявнюють власне сепарування та етап пошуків власного стилю. Реалізація цих творів як містерій виявляє напрям для експерименту та створює основу для формування спільних цінностей театр/глядач, де театральна подія стає особливим мистецьким феноменом – тим альтернативним світом мистецтва, де ці цінності працюють, тобто тим образом містеріального бога, без якого цей метажанр неможливий.

#### **4.2. «Театр за межами театру»: лімінальна транзитність**

Важливим етапом у розвитку театру «Гармидер» була робота з простором міста, художнє освоєння цього простору, пошук власного мистецького дому. Ця тенденція зреалізувалася у форматі «театру за межами театру» та фестивалю. Міжнародний театральний фестиваль «Мандрівний вішак», заснований театром «Гармидер» у 2013 р., шість років поспіль був не просто унікальним проєктом «театрів за межами театру» в м. Луцьку, але й реалізовував сучасний національний формат «site-specific», який є одним із найбільш популярних видів театральних форм у світі. «Site-specific» театр передбачає, що вистава відбувається в різних нетеатральних локаціях, не пристосованих для спектаклю, втім, вона повинна вписатися в це місце і, утворивши нові смисли, водночас творчо освоювати територію.

Сепарація від старих театральних форм, перебування у стані пошуків, лімінальна бездомність та проблема самоідентифікації зумовили зміни та новий формат, який був для цього необхідним: «У певні періоди історії театр згадує свої витoki і знову виходить на вулиці: ламає сцену-коробку, пробує віднайти нові смисли на майданах, старих занедбаних заводах, складах, у парках, підвалах, цирку. Пам'ять та нерозкрита внутрішня енергія цих місць мотивують цікавий і непростий діалог / полілог між текстом – виставою – глядачем – актором тощо й обраною локацією» (Бортнік, 2017, с. 68). Крім того, важливою місією «театру за межами театрів» стає невід'ємна складова ритуалу переходу – деструкція системи, яка втратила сакральність, натомість реконструкція сакрального, яка можлива через особливу пам'ять топосів, що допомагає отримати втрачену сакральність.

Термін «site-specific» закріпився за таким театральним форматом у 80-ті роки ХХ ст., він передбачає створення вистави спеціально під конкретно означений нетеатральний простір: із самого задуму постановка виростає на певному місці, освоює його архітектуру, призначення, настроїв, пам'ять. В Україні «site-specific theatre» стає особливо затребуваним саме з 2013 р, з початком лімінальної фази. З'явилися вистави-променади, активно використовується формат «environmental theatre», коли певна локація добирається як тло, максимально наближене до місця дії у п'єсі, або відображає простір, обраний режисером для увиразнення його художнього задуму. «Site-specific theatre? Please be more specific» (Field, 2008), – писала «The Guardian» в одному із театральних оглядів, присвячених цьому виду постановок. Йдеться про те, що переважна більшість проєктів, які позиціонують себе «за межами театру», реалізується як спектакль не в театральному приміщенні (так званий «sitebased theatre») або ж серед різних куточків міста у природних декораціях, будуючи там сцену. Такі вистави не відповідають вимогам «site-specific theatre», адже цей формат передбачає органічну єдність між місцем і виставою, взаємодоповнення і взаємопроникнення, де текст спектаклю отримує певні сенси лише в цьому



топосі, а конкретний простір набуде інших, нових ознак, які відкриє в ньому вистава.

Так, восени 2017 року в Україні відбулося п'ять фестивалів «за межами театру»: «Гогольфест» у Києві, «Кіт Гаватовича» і «Золотий Лев на вулиці» у Львові, «Мандрівний вішак» у Луцьку. Окремий формат «site-specific» в Україні зреалізовано Д. Левицьким і П. Армяновським як аудіотури «Ріс Ріс» – прогулянки певним містом, певною локацією глядачів/учасників, що представлено як документальні історії певних топосів. Такі межові формати є загальноукраїнською спробою сепарації від штампів, стереотипів, дидактизму, моралізаторства, хуторянства, які почасти асоціюються зі “сценою-коробкою” значної кількості державних театрів. Особливо актуально це для міст, які в загальному уявленні можуть асоціюватися з провінцією, як, наприклад, Луцьк. Натомість вони, як свідчить історія, здатні дивувати, бо часто стають джерелом нерозпорошеної і тривалий час не затребуваної мистецької енергії.

Унікальність фестивалю «Мандрівний вішак» та його головна відмінність від інших фестивалів такого типу була в тому, що, по-перше, він відбувався не на одній, а на багатьох різних локаціях (як «Кіт Гаватовича» і «Золотий Лев на вулиці»). По-друге, особливістю проєкту театру «Гармидер» «Мандрівний вішак» була колективна творча рефлексія над функцією та роллю різних куточків Луцька: як історично значимої частини міста (замок Любарта, підземелля, Ринкова площа), так і закинутих будівель, підвалів, дахів будинків (Мандрівний вішак, 2018) та новобудов тощо. Оргкомітет разом із режисерами театрів, які приїжджали на фестиваль, обирали відповідні локації для спектаклів, і кожен раз це було не просто місце дії, а уявна розмова із простором та, найголовніше, відкриття для лучан і гостей нових цікавих місць.

По-третє, це фестиваль-променад. Кожного дня відбувалося 3-4 вистави, які були для гостей фестивалю (окрім учасників від України, це представники Польщі, Ірану, Грузії, Литви тощо) та глядачів театральною

прогулянкою: робота з простором полягала і в тому, що глядачі долали певні відстані між місцями, де відбувалися вистави, шукали ці локації за знаками («мандрівний вішак» як метафора бездомності та тимчасового прихистку водночас), досліджували Луцьк, відкривали в ньому незнайомі місця, «згадували» історії певних локацій. Цей фестиваль був народжений любов'ю до рідного міста і став справжньою подією для поціновувачів театру. Відтак від 2019 р. етап творчої ініціації для «Гармидера» добіг межі: він отримав театральний дім – «Гармидер ангар-stage» і новий статус, тож на цьому історія фестивалю завершилася.

Фестиваль-променад відбувався за такими правилами:

1. Принцип розташування вистав за порядком – вони мають утворити одну сюжетну лінію, об'єднану прогулянкою глядачів поміж локаціями.

2. Основа сюжету фестивалю-променаду – життя тим і прекрасне, що складається із контрасту (гармидеру) відчуттів. Кожна нова вистава як «*tabula rasa*»: очищає «рецептори» мистецького смаку, створює новизну сприйняття, коли глядач, приміром, міркує над складною філософською проблемою, порушеною в драмі, а за дві години вже тішиться простотою «комедії ситуацій» чи дитячою ляльковою казкою, і навпаки.

3. Журі фестивалю називалося «суб'єктивними суддями» та представляло людей різноманітних професій – від бджолярів до мистецтвознавців, що є дуже цікавим зрізом глядацьких уподобань і симпатій. На закритті кожен суддя обирав особистого переможця та мотивував свій вибір. Таким чином, можна говорити про створення горизонтальних зв'язків мистецької рівності та колективної єдності, що проявлялося на усіх рівнях роботи над проектом.

4. Творча стратегія фестивалю. «Гармидер» та його режисерка Р.Порицька прагнули об'єднати всі спектаклі, які пройшли відбір на фестиваль, у єдину виставу-променад для глядачів. Тобто фестиваль починався і продовжував існувати саме з опорою на позицію організаторів не лише знайомити Луцьк із новими театральними тенденціями, але й

відкривати для жителів міста певні локації, між якими і в пошуку яких лучани долають немалі відстані. Приміром, директор Одеського культурного центру Михайло Журавель, говорив, що за день на фестивалі пройшов близько 20 кілометрів.

5. Принцип відбору проектів для фестивалю – показати глядачам різноманіття видів і жанрів театрального мистецтва, які віддзеркалять барвистість і розмаїття міста.

Творчим символом фестивалю став «мандрівний вішак» і пан Мандрішак (Д. Безвербний) як втілення образу вільного театру, який сам обирає собі місце, який «починається з вішака» у будь-якому часі і просторі, де твориться мистецтво.

Самі учасники «Гармидера» створили не одне дійство, пов'язане з історією Луцька: традиційна театралізована екскурсія-прогулянка, відеоролики «Імена Луцька: маленькі спогади з великої історії» та ін. Творчі проекти виростали із любові до міста, з уважного та зацікавленого погляду на нього, що, власне, передбачено форматом «site-specific» театру. Місто створює енергію і дає свій особливий настрій, пропонує історії, що їх можуть розказати Луцький замок, Площа Ринок, берег Стиру, парк, підвали друкарні, колишня в'язниця. Особливість вибору локацій у тому, що більшість із них непрезентабельні, не розраховані на те, аби представити місто в найбільш привабливому вигляді. Це переважно занедбані склади, підвали чи новобудови. Хоча на кожному «Мандрівному вішаку» обов'язкова наявність однієї туристично привабливої локації – єзуїтських підземель, Луцького замку, Кафедральної вулиці, аби за допомогою вистав зчитати з них забуті та затерті нашаруванням часу смисли, важливі сьогодні (принцип «занурення в минуле, аби відлущити ідеологічне» як деструкція). Крім того, обираються місця, колись важливі для Луцька, але забуті, – вони наповнюються цими втраченими значеннями, причому як емоційно, так і функціонально (принцип «занурення в минуле, аби повернути важливе сьогодні» як реконструкція).

Для художнього освоєння багатьох локацій це працювало як вияв метамодерної категорії «постпам'яті» (приміром, щодо підвалів, де відбувалися масові розстріли і поряд з якими проходили вистави, що відображали травматичний досвід): «Для постпам'яті характерне поєднання зображень з публічного простору (світлини з концтабору, наприклад, можуть стати частиною приватно пропрацьованої картини минулого) та індивідуального досвіду – публічне «апропріюється» приватним і навпаки. Постпам'ять – це не тільки спосіб будування мосту до невідомого минулого (зв'язок між поколіннями), але й спосіб саморозуміння представників постпокоління» (*Минуле/Майбутнє/Мистецтво*, 2019).

Так, вистава театру «Котелок» «Північне сяйво» В. Снігурченка (2015 р.) відбувалася в суцільній темряві колишніх єзуїтських підземель, що за радянських часів були свідками масових розстрілів ув'язнених. Таким чином, трагедія стосунків-взаємознищення матері й сина у п'єсі, яка виспівувалася із відлунням у старих темних підвалах, нашарувалася на реальну історію і набула нового сенсу. Сумні блазні («Назви, що ти хочеш» батумського театру «ArtWay») жартували в очікуванні війни на дитячому автодромі, увиразнивши контраст простору – клоуни вийшли назустріч танкам, а кругом лунає справжній дитячий сміх. Робота з категорією постпам'яті була реалізована в рамках фестивалю виставою Сашка Брама «Осінь на Плутоні», яку показували на даху будинку: проєкт втілював образи самотніх людей похилого віку, був реалізований як соціальна робота по допомозі таким людям у львівському геріатричному пансіонаті, коли Сашко Брама разом із акторами вирішили ще записати розповіді цих людей та представити їхні образи у вигляді величезних ляльок, які говорять голосами реальних людей. Образ «осені на Плутоні» як метафори старості – далекої холодної планети – вповні втілюється в форматі «театру за межами театру»: холодний осінній вечір, у якому відбувалася вистава і який змусив глядачів відчувати реальний холод, а також світлий місяць на темному небі як

реальний природний фон для спектаклю, мотивували тілесне відчуття присвоєння «осені на Плутоні» для глядачів.

На «Мандрівному вішаку – 2016» спектакль польського лялькового театру Адама Вального «Гамлет» був показаний у нічному Луцькому замку: через те, що паралельно тут відбувався фестиваль їжі, він додав і без того достатньо гротесковій виставі (з величезними ляльками в акваріумах) містичного середньовічного звучання: ярмарок, натовпи галасливих глядачів, що зацікавлено спостерігають за яскравим дійством, важкі мури довкола, музикант із старовинним інструментом, жонглери з вогнем. З одного боку, Луцький замок став головною дійовою особою дійства, з іншого – створив для глядачів атмосферу справжнього старого міста.

Ще одна особливість фестивалю-променаду: він створений як «внутрішній продукт» для лучан, але в цьому й парадокс – ті гості, які готові освоїти вибрані території, прийняти фестивальний настрій і атмосферу, вжитися в роль місцевих мешканців, отримують особливі «багатошарові» враження від театрального квесту. Це означає, що треба знайомитися, об'єднуватися в групи для пошуку найкоротшого шляху до наступного об'єкта. Прибуваючи на місце, шукати орієнтир – символ фестивалю «мандрівний вішак», вчитися впізнавати серед вуличного натовпу на чужій території «своїх», які виведуть до наступної вистави тощо. У програмці фестивалю може бути вказане лише місце зустрічі, а далі всі глядачі разом ідуть до вистави. Наприклад, «збір: новобудова навпроти Міської ради», «перший поворот направо після зупинки...», «збір під мостом» біля смітників тощо, і сам шлях вже є початком чергового циклу дійства. Так, вистава театру «Гармидер» за твором Лесі Українки «На полі крові» передбачала зустріч глядачів біля церкви, згодом долання відстані до закинutoї будівлі (умовний рух разом із Христом), а згодом освоєння символічного простору «поля крові»: рух учасників і глядачів (як учасників) певною мірою повторював шлях Юди – від церкви до занедбаної землі.

Для увиразнення специфіки фестивалю як театрального променаду розглянемо цю театральну подію 2017 року. «Мандрівний вішак» почав відлік із перформенсу (театр «Гармидер») «Площа Ринок – територія творення» (Перший News, 2017). Дійство відбувалося на луцькій площі, яка для мешканців міста втратила свій сакральний сенс, тож театр реалізував таким чином повернення забутого, але важливого колись для міста активного громадського простору самоврядного Луцька. Дії акторів, які розмотували жовто-блакитний «клубок історії», маркуючи територію творення, супроводжувалися голосом-речитативом, що нагадує комп'ютерну ідентифікацію об'єкта: «час», «пам'ять», «по-вер-нен-ня», «магдебурзьке право», «площа Ринок», «магістрат», «ратуша», «територію площі Ринок не знайдено», «територія творення», «старого-нового сенсу», «тут-зараз», «територію окреслено», «місце приєднано», «правда за межами», «театр за межами» (Перший News, 2017). Відтак до процесу повернення-освоєння території колишнього ринку долучилися театральні колективи та мешканці Луцька. Театри-гості продавали товари, які презентували їхнє місто (київські каштани, литовський сир, іранські килими, рівненський хліб та ін.), активно закликаючи покупців, а глядачі торгувалися, сперечалися, гучно обговорювали, купували. Таким перформенсом театр повернув місцю його призначення, а межі театру розширив, сакралізуючи простір і саме дійство.

Програма першого дня фестивалю «Мандрівний вішак – 2017»: чуттєва пластична драма «PinkFroyd» (театральна майстерня «Art&Гарт» із Сєверодонецька) у підвалі друкарні, де акторам доводиться змагатися не тільки між собою (вічне Він / Вона), але й із яскравими променями сонця, які за своїм власним сценарієм час від часу вривалися в темне приміщення, обертаючи слова акторів на іншу сторону. Потім на контрасті невива-перформенс Антона Романова «Мапа ідентичності / Мова ворожнечі» – фізичне й душевне оголення поміж величних картин галереї мистецтв. Локація створює паралельні сюжети: малюнки на стінах і написи на тілі, картини та тіло як мапа ідентичності для усіх присутніх. Далі в роздумах і

суперечках про «нетеатр» глядачі долають довгий шлях на околиці міста до ресторану, де їх чекає зовсім інше занурення в гру зі зниклими дітьми і подружньою брехнею. Музична комедія «Mon bebe, або маленькі хитрощі» (Вільний театр «ОКО» зі Львова), у якій всі стають акторами водевілю.

Другий день фестивалю: пригодницька музична історія «Везвезі та Гермезі» (Театр ляльок з Ірану «Mika Art Group») у пляжному клубі просто неба на тлі відблисків води басейну в центральному парку. Соціальна драма Петера Турріні «Полювання на щурів» (Запорізький муніципальний театр-лабораторія «VIE») на старих складах, які нагадують звалище, тож акторам доводилося борсатися (знайомитися, сваритися й помирати) у справжньому смітті. Знову (від трагічного до смішного) – трагікомедія Кокі Мітані «Академія сміху» («Лабораторія сучасної драматургії та режисури» з Рівного, актори – Є. Васильєв, О. Титаренко) у приміщенні текстильної фабрики: зала з низькою стелею, стіни, обшиті дерев'яними ящиками, створюють відчуття примусово закритої коробки, де два персонажі ведуть між собою вічну суперечку про свободу / несвободу в мистецтві. Наскрізний образ ворона у шпаківні-труні влучно перегукується з обраною локацією.

Далі – химерна «Кімната Якуба» за прозою Бруно Шульца (польського театру «Resursa») в нічній бібліотеці, тепер уже з високими стелями, «пташиним» відлунням поміж картотеками, каталогами та сходами. Вистава починається із читань: глядачі називають сторінку і рядок із книжки Бруно Шульца, потім читають для всіх уголос, отримують у подарунок келих вина. Як не дивно, бібліотека – одна з найстрашніших локацій, а разом із прозою Бруно Шульца, вибіленими обличчями акторів створює цікавий полілог: книга – життя – смерть – вічність, бібліотека – множинність смислів – лабіринти Шульцовой мови тощо.

Третій день фестивалю: драма «Małysh» (Театр будинку культури м. Рокішкіс, Литва) на заводському горищі дає можливість ще раз подивуватися тому, наскільки цікаві сюрпризи готує непередбачуваність формату «за межами театру». Головне, це вміння акторів і організаторів

скористатися такою нагодою. Так, під час вистави про трагедію литовців, змушених виживати в умовах повоєнної радянської окупації, починається злива, яка гучно барабанить по даху і перекриває голос акторів. Тепер усе вирішують жести, погляди, емоції, внутрішня енергія виконавців – вони приймають цей виклик і обертають природні умови на свою користь. А остання фраза акторки (за текстом) сакралізує дійство: «Здається, дощ почався».

Постдокументальна драма «теорія великого фільтра» (Театр Сучасного Діалогу з Полтави, реж. – Р. Саркісян, керівник театру – І. Гарець): глядачів перевіряють («фільтрують») на готовність прийняти «іншість» майже на даху недобудованої багатоповерхівки, яка продувається з усіх боків, відкриваючи глядачам місто з висоти. Вистава передбачає нелегкий підйом і спуск у прямому та в переносному сенсі. Акторки танцюють у віконних отворах, ризикуючи і провокуючи, та в їхніх питаннях до глядачів не менше сміливості та рішучості.

На завершення за сюжетом фестивалю оптимістична комедія в історичній локації просто неба – у дворику перед колишнім Луцьким колегіумом, одним із перших вищих навчальних закладів середньовічної Європи. Але природні умови змінюють сценарій і створюють не менш цікавий варіант – у залі коледжу, за партами. Комедія «Хелемські мудреці» (Театральна студія «ВІК» Києво-Могилянського театального центру «Пасіка») пропонує глядачам веселий маскарад із гротесковими обличчями, яскравими костюмами, гучним сміхом і необачними жартами, наостанок попереджаючи Луцьк, як небезпечно бути містом «суцільних мудреців».

Унікальним проєктом, який було втілено в рамках фестивалю «Мандрівний вішак», стала спільна імерсивна вистава-лабораторія «Шишко», здійснена з ініціативи й участі театру «Гармидер» та акторів з інших театрів України харківським режисером К. Васюковим (проморолик відео: Мандрівний вішак, 2018)). Завданням цього проєкту було повернути пам'ять про волинського поета Костя Шишка, творчість якого досліджували та



відкривали для себе на резиденції представники з різних українських театрів, відтак, усвідомивши та присвоївши поезію Іншого, створили текст до вистави та втілили його як мистецький ритуал. Вистава представляла собою імерсивний квест: глядачі мали йти сходами новобудови, де на різних поверхах розігрувалися епізоди з життя поета, а протягом руху по будівлі учасників супроводжували звуки-відлуння – уривки та рядки з віршів Костя Шишка, які виконували актори. Таким чином поверхи будівлі стали життєвими рівнями поета з головним мотивом дому/бездомності: *«Знаєте, який я багатий, яка квартира у мене? Це єдина без стін кімната з килимом зеленим. Гаї у кімнаті моїй шпалерами... Ліжників там безліч – мох та спориш... Досхочу втішатися можна пленером»* (Шишко, 2001, с. 25). Учасників вів (кликав за собою) актор, що представляв образ Шишка та змінювався на різних етапах. Для глядачів-учасників це був фізичний підйом від першого поверху до даху, що втілювало розгалужену метафору життя – швидкого руху, в якому учасник мав відчутти стан, коли в цьому русі виникає втома і потреба зупинитися: прислухатися до важливого – до дивних віршів, які звучать по дорозі і яких хочеться дослухати до кінця, втім на зупинку (на важливе) не вистачає часу.

Провідною ідеєю вистави «Шишко», яка підносила її вище простої спроби розказати про конкретного талановитого поета, стало прагнення спільно усвідомити таємні вершини таланту і цінності життя загалом: на останньому етапі квесту учасникам одягнули на очі темні пов'язки, змусили в повній темноті звестися на дах, тримаючись за плече одне одного та відчуваючи, як актори акуратно підтримують при цьому русі, відтак учасники зняли ці пов'язки, опинилися на вершині будівлі, побачили перед собою захід сонця та величну панораму вечірнього Луцька – від темряви до світла, від профанного до сакрального, від втоми до усвідомлення краси та «очарівнення світу», які було пройдено в цьому спільному ритуалі.

Отже, кілька років поспіль фестиваль збирав велику кількість глядачів, готових сидіти на землі за відсутністю вільних місць, стояти протягом усього

спектаклю, бігати між віддаленими локаціями. Усі ці роки на час фестивалю актори «Гармидера» були «комунітас» – кураторами театрів, менеджерами, вантажниками, водіями, екскурсоводами, продавцями та ін. Після кожного фестивалю місто змінювалося, розвивалося, звикало сприймати інше, активно дискутувало щодо певних театральних форм і руйнувало шаблони. Фестиваль формував територію творення та експерименту за межами загальних правил і шаблонів, виховував готового до новацій глядача – реалізовував важливу культурно-просвітницьку місію.

Розглядаючи фестиваль «Мандрівний вішак» як мистецький проєкт театру «Гармидер», можемо визначити його стратегію, яка проявляє жанрову матрицю ритуалу переходу: для фестивалю було обрано актуальну проблематику дослідження міста засобами мистецтва; трансгресивна тематика втілювалася новітніми драматургічними експериментальними формами вистав, аби мотивувати рецептивну лімінальність, демонструвати нові здобутки світового мистецтва, розвивати імерсивний театр (де глядач стає учасником) тощо; фестиваль здійснював деконструкцію міфів та стереотипів – руйнував уявлення про театральну виставу як дійство за «четвертою стіною», обирав тексти, які ламали стереотипи системи, втілював перформативну складову мистецтва з його неможливістю повторення, «ефектом очарівнення», де тіло глядача у процесі променаду набувало сакральності та ставало складником відношень естетичне/тілесне переживання події; формував унікальний гетеротопний простір мистецької гри і свободи зі своїми внутрішніми правилами; об'єднувальним естетичним переживанням створював основу для спільних демократичних цінностей та демонстрував дієву функцію мистецтва.

#### **4.3. Постдокументалізм, перформенс, постдрама і ритуал у творчій парадигмі театру**

У процесі лімінальних пошуків театр «Гармидер» пройшов шлях актуалізації класичної драми через жанр сучасної містерії, експериментів у

форматі документальних та постдокументальних проєктів, театральних пластичних перформенсів, роботи з постдраматичними текстами та постановками у втіленні сучасної жанрової матриці ритуалу переходу.

Як зазначалося, важливу роль у розвитку театру відігравали вистави, створені за текстами драматургів-абсурдистів, а також українська класика, втілені як містерії. Втім, «Гармидер» не пішов торованим шляхом, не зупинився на тій театральній естетиці, яка була близька і до якої колектив знайшов способи та прийоми успішної реалізації. Колектив обрав інший напрямок – експерименту і освоєння нових форм, адже стан лімінальної тривоги та пошуків не дає лишитися зі здобутим досвідом, потребує присвоєння ознак нової, майбутньої структури, яку лімінар обирає собі за творчий орієнтир.

Цей етап театру «Гармидер» можна порівняти з досвідом роботи Леся Курбаса зі своїм театральним колективом, коли він брав для акторських тренінгів та постановок різну театральну естетику, аби актори таким чином пройшли експрес-курс з історії театру, відчували весь досвід світового театального мистецтва на собі, аби згодом сформувати власний стиль. Цей період розвитку українського театру був унікальним за масштабом творчого процесу і мистецьких пошуків – особливим лімінальним станом національного мистецтва, який мав би завершитися народженням нової театральної парадигми, але не завершився, адже був знищений радянською репресивною машиною.

Театр «Гармидер» освоював роботу з документальним матеріалом: це тексти про актуальні події в Україні (Майдан), основу для яких колектив обирає з соціальних мереж, спільно створює сценарій вистави та представляє його глядачам як документальний перформенс («Ау!!! Сказане мільйонам», «Дожити до...»). Уперше театр зреалізував поєднання документального матеріалу та художніх текстів у постдокументальній постдрамі «Віткацій є/ Віткація немає». У цьому спектаклі театральний колектив «Гармидера» розпочинає свою традицію творчих резиденцій зі збору документальних

матеріалів для постановки і написання власних текстів: актори відвідали місце смерті С. Віткевича, спілкувалися з місцевими жителями, записали спогади і свідчення, вбирали атмосферу місця, де письменник закінчив життя самогубством, фіксували власні відчуття, які додали до текстів С. Віткевича у виставі. Образ С. Віткевича, крім того, теж тип людини пограниччя, як і герої його творів, що його обирає для художнього осмислення «Гармидер»: «лімінальна» людина, яка застрягла «на порозі» між двома країнами, світами, станами, завжди цікавить режисерку Р. Порицьку та акторів театру. Ця вистава уповні втілення естетики постдокументального театру, адже актори взяли за основу дослідження себе, часу і місця через документ і через художній текст, обрали твори Віткація, які б це осмислення змогли продемонструвати «тут і тепер». Прагнення запам'ятати враження від місця і перенести їх у «пам'ять тіла» під час вистав-перформенсів – одна з ознак цієї та наступних резиденцій колективу («Кордон», «Монодії в червоному», «100 синонімів до слова «говорити»»), «Я-Леся» тощо).

Образ лімінара – людини, яка живе на кордоні та за рахунок кордону, працює за кордоном – став головним у документальній виставі «Кордон», яка теж була реалізована як творча резиденція. Актори театру опитали заробітчан, створили за матеріалами поїздок текст та втілили його в постановці. Спектакль представлений як церемонія очікування з-за кордону померлого українця-заробітчанина. Дійові особи вистави – жінки, які оповідають історії, але головне їхнє завдання – провести обряд проводів небіжчика: «Документальні інтерв'ю невинно і послідовно вплітаються в образ Кордону як лейтмотиву дійства, щоби потім склалися в загальний образ України як світу тотальної трансгресії (від первісного значення цього слова) – світу «розмивання берегової лінії, насування моря на суходіл», непомітного виходу за межі законів моральних, юридичних, божих! Не випадково персонаж вистави Соня (акторка М. Доманська) у відчаї кричить, що її мучать екзистенційні проблеми (на тлі скреготу скотчу, який знімають із обмотаних цигарками тіл після перетину митниці) – усе змішалось. І саме

на такому тлі питання звучать найбільш болісно: «Де межа – межа, яку Я можу перейти? Це межа чи все ж таки кордон?»» (Бортнік, 2019, Січень 17).

Перехід між світом живих і світом мертвих – один із найбільш поширених фіналів у виставах театру «Гармидер» саме лімінального періоду. Художнє дослідження межових станів між життям і смертю, проблема вибору, який визначає майбутнє і після якого нічого не можна буде повернути назад, перехід між минулим і майбутнім, фіксація межових станів свідомості Я/Інший – найбільше творче зацікавлення театру на лімінальному етапі, що присутнє майже в кожній постановці. Режисерка Р. Порицька увиразнює стан переходу у виставах уповільненням дії, умовними стоп-кадрами, концентрацією світла на окремих персонажах чи деталях-символах, що дозволяє глядачеві розглядати ці моменти ніби під мікроскопом, фіксувати кожну зміну «обряду переходу». Режисерка часто бере за основу постановок містерію і стилізує події на сцені під ритуальне дійство з виокремленням умовного божества, предмету поклоніння (навіть і іронічно сакралізованого, як митниця, на якій моляться контрабандисти, аби митники не знайшли цигарки (спектакль «Кордон»). Ознаки ритуальної естетики (танцювальні рухи, співи і замовляння, монотонний бій барабанів, ритуальні кола і знаки-символи, образи для поклоніння, пантоміма тощо) присутні і в інших виставах «На полі крові», «Містерія любові», «Гра долі», «Ау!!! Сказане мільйонам», «Сенат шаленців», «Дожити до...», «Мати».

Вистава «Кордон» представлена як дослідження бажання цілого покоління стишити голос сумління церемоніалом (молитвою, богослужінням та ін.), бо це оберігає від складних запитань щодо того, чим ми, українці, зараз є: «Початок вистави – п'ять тіней поступово виринають із темряви, повільно рухаючись ніби в якомусь шаманському колі, у позачасовому ритуалі вимальовуються темні обриси мойр. Розривають це коло, отримують тіло і власне обличчя та виходять за межу. Уповільнені кадри сакрального раптово перериваються-перетікають в іншу мізансцену – у сучасну українську хату з гамірною розмовою, жартами і слізьми, гучним

обговоренням історій і спогадами. На сцені п'ять жінок (родичок і не тільки) чекають на катафалк із померлим у Польщі українським заробітчанином. Чекають – це значить пораються в хаті, намагаючись не забути жодної дрібнички (для таких ритуалів, звісно, дрібниць не буває, бо ж люди засміють). Кришать для поминок капусту, якої треба дуже багато, бо «втушитися» і на всіх не вистачить. Говорять про померлого бідолаху самогубця, час від часу зриваючись на жарти, як це часто буває, коли сміятися не можна. Кордон між сумним / веселим послідовно і невпинно розмивається (як у житті). Над усім панують закони і правила ритуалу, якого жінки намагаються дотримуватися, але час від часу і з нього випадають – за межу» (Бортнік, 2015).

У виставі «Трипільські видіння» колектив театру працював з давніми трипільськими знаками, намагаючись тілом і ритуальною музикою оживити й актуалізувати їх для нинішнього покоління. Вистава складається із трьох часових вимірів – давнього, наближеного до сучасності (поч. ХХ ст.) та сучасності, де трипільські знаки-символи виходять за межу свого часу і перемішуються із новочасними людьми, перетворюючи їх на актуальні знаки, заповнюючи архетипними смислами. У спектаклі звучить монотонна музика, занурюючи глядачів у ритуальне коло наростаючої енергії, а у фіналі образи людей перетворюються на застиглу скульптурну групу знаків, які, можливо, доведеться розгадувати наступному поколінню.

Досвід роботи «Гарמידера» з метажанром містерії, яка створена оприявнювати ритуальне дійство, містить таїнство посвяти та оприявнює образ бога, став важливим складником у пошуку театром своєї художньої мови та вихід до жанрової матриці ритуалу як основи для вистави. Ритуал переходу з його лімінальною фазою близький до містерії, втім, якщо для містерії характерним є мотив таїнства та образ божества (чи псевдобожества в нових інтерпретаціях містерій), то ритуал переходу зосереджений на пошуку, на сепарації від структури як божества, на внутрішній розгубленості учасника ритуалу, відтак намацуванні власного шляху, на тілесному та

діяльнісному, що уможливить перехід. Містерія спрямована в майбутнє, учасник містерії зосереджений на очікуванні воскресіння, процес є певним церемоніалом, містерія найчастіше обирає алегорію як основний прийом. Натомість ритуал переходу зосереджений на лімінальному теперішньому, непередбачуваний, шукає свої, особливі, індивідуальні установки сучасності, обирає символ та складну метафору. Втім, сакралізація реальності властива і містерії, і ритуалу переходу, тож це прагнення до міфологізації, сакралізації, яка з самого початку творчої історії театру «Гармидер» виявлялася у творчій манері колективу, не могла не вивести від містерії до жанрової матриці ритуалу.

Постдрама і постдраматичний театр із характерними для них ознаками дослідження суб'єктом дії себе через переживання естетичного досвіду, спрямованого на документ, на конкретну реальність, непередбачуваність і перформативність, відмова від текстоцентричності, можуть реалізувати жанрову матрицю ритуалу переходу. Л. Ільницька, українська режисерка та драматургиня, яка активна займається постдраматичним театром, писала про різницю понять, яка існує у світовій драматургії і яка визначає функцію письменника, що пише п'єсу чи сценарій: «Playwriter – це людина, яка пише п'єси, публікує їх, пропонує театрам до постановки, а dramaturge – працює над виставою разом із усією творчою командою. У такому випадку взагалі може не бути жодного літературного матеріалу, а лише тема. Команда визначає конкретну тему, тоді драматург/иня може залучати різні тексти та інші джерела. Він/вона створює контекст для команди, яка працює над виставою: приносить їм книжки, фільми, музику, твори візуального мистецтва, матеріали, які допомагають розібратися у темі, рефлексувати або слугують інспірацією. Також часто текст народжується спільно в роботі з акторами й акторками. Їм дають завдання імпровізувати, робити етюди, монологи, власні висловлювання. Робота драматурга – фіксувати це і, спільно з командою, відбирати матеріал, скорочувати, дописувати,

формувати структуру. Драматург має зрозуміти, як краще вмонтувати той чи інший текст, або сцену у виставу» (Ільницька, 2020).

До етапу роботи з постдрамою театр «Гармидер» освоїв процес написання текстів для п'єс, досвід для цього був отриманий ще під час роботи над документальними і постдокументальними проектами. Постдокументальні проекти спочатку були зосереджені переважно навколо літературного тексту як основи, згодом основою стає сама особистість актора-дослідника, який осмислює текст/документ. Так, вистава «Монодії в червоному» починалася з творчої резиденції, під час якої актори повинні були усвідомити, що для них особисто означає персонаж, якого вони будуть представляти: Пауль Целан, Маріє Ундер, Юзеф Лободовський, Зузанна Гінчанка, Лариса Геніюш, Чеслав Мілош та Олена Теліга. Це письменники, які втілюють межову естетику існування поміж різними країнами, національностями, містами. Актори обирали тексти, які їм найбільше відгукнулися, шукали асоціації до образів, пластичні рухи, що найкраще би передавали просотування Іншого в Я-перформера, відтак свій творчий пошук представляли у виставі. Символом спектаклю стала залізниця, безкінечна дорога і сім образів в червоному, які перебувають на вічному шляху до читача з дорожніми валізами своїх текстів. Ця вистава оприявнює вже не образ письменника чи письменниці та їхні твори, а внутрішній світ актора, що розповідає про важливе для себе через ці твори: таке переплетіння сюжетів і взаємозбагачення сформувало особливий текст постановки.

Інша постдокументальна вистава театру як «подарунок до 30-ліття України» втілена і як «відеоверсія документальної вистави-оповіді «100 синонімів до слова «говорити»», яка створювалася лабораторно у місті Луцьк командою театру «Гармидер та акторами зі всієї України на основі сценарію про визначних, але маловідомих волинян, написаного в рамках сценарної майстерні. Вистава є заключним етапом резиденції документального театру у «Гармидер ангар-stage», проєкту незалежного театру «Гармидер», підтриманого Українським Культурним Фондом (Театр Гармидер, 2021). У



цій виставі актори представляли, говорили (100 синонімів до цього слова було використано у виставі) про волинян різних професій і різного часу, які зробили свій внесок у Незалежність України. У цьому проєкті «Гармидер» знову представляє важливу спрямованість власної творчості на батьківщину, на освоєння близького та рідного простору, прагнення зафіксувати пам'ять про нього, створити мости з минулого в теперішнє, аби відновити лакуни пам'яті, зруйновані травмою, – втілення постпам'яті, яка твориться художнім осмисленням. Не випадково, у виставі дія відбувається на сцені, засипаній землею, – герої ходять по цій землі, вибудовуючи місточки один між одним, засипають себе землею, розгрібають землю тощо.

Втім, цей творчий проєкт оприявнює і іншу проблемну сторону такого формату: актори досліджували особливих для Волині людей, розповідали про їхні долі, але органічного переплетення образів не відбулося, об'єкти дослідження відійшли на другий план перед живими і яскравими образами акторів, яким, здавалося б, заважає формат «сторителінгу», натомість пластика вистави та робота і взаємодія з предметами-символами, вираження відчуттів та емоцій у спільній перформативній дії, складні багат шарові метафори життя/смерті/пошуку/втрат/боротьби втілювали те «очарівнення», яке має на меті створити постдрама.

Мультимедійна вистава-перформенс «Кострубізми. Кумановський» (Театр Гармидер, 2020), створена за підтримки Українського культурного фонду, представляє постдраму, що реалізує жанрову матрицю ритуалу переходу та є унікальним мистецьким продуктом театру «Гармидер». Текст постановки увиразнює межові стани свідомості художник/письменник Микола Кумановський, якого досліджує художник/актор П. Порицький. Спектакль створений уже в просторі театру-ангару і знаменує вихід на новий рівень переходу, коли ініціація відбулася.

Уся творча група спектаклю разом працювала над створенням тексту і мультимедійних образів з картин і віршів М. Кумановського: збирали спогади та брали інтерв'ю, досліджували простір художника, фіксували

власні відчуття – чим для кожного з них особисто є художник, намагалися окреслити природу генія. Образи з картин, малюнків та «кострубізмів» (коротких творів) М. Кумановського оживали на екрані та на сцені, затуляючи ліричного героя картин і віршів художника, якого виконував актор П. Порицький, у часову воронку, що була частиною равликової хатки-черепашки (образ з картин та віршів М. Кумановського). Усе це оберталось навколо одного центру – Я актора, який вивертає назвні власну ідентичність: колишній художник Павло Порицький, образами, твореними власним тілом, осмислював і візуалізував природу того, чому Микола Кумановський упіймав «суть і душу речей», а він лише їхню оболонку, відтак художник Павло Порицький, перетворившись на актора, персонажа кострубізмів, знайшов своє справжнє призначення, бо вполював-таки «суть і душу речей»» (Театр Гармидер, 2020). Ця вистава знову демонструє дослідження актора/перформера через документ (біографію, вірші, картини): П. Порицький не просто представляє героя творів М. Кумановського – він розповідає про себе, про своє бажання бути художником і незумисним порівнянням себе з ним. Саме тоді, коли актор говорить у виставі, що змушений був відмовитися від професії художника, адже зрозумів, що ніколи не зможе малювати, як М. Кумановський, відбувається ефект «очарівнення» – кульмінація вистави, що оприявнює лімінальний пошук та ініціацію: персонаж знайшов себе в іншому, в акторській професії, яка зняла потребу в порівнянні. 20-ий сезон театру 2023 року знову відкривався виставою «Кострубізми. Кумановський».

Від 2022 року з початком повномасштабного вторгнення Росії театр «Гармидер» шукає способи мистецької розмови про актуальні проблеми України, обираючи для прем'єрних вистав тексти винятково сучасної української літератури, написаної після початку війни: В. Рафесенка «Мобільні хвили буття», І. Феофанової «Чужесранка», творчого об'єднання «Піратська бухта» «Консерва», А. Горянської «Блекшип», А. Бондаренка «Синдром уцілілого», Л. Тимошенко «П'ять пісень Полісся», «Жінки. Вірші.

Війна» (за жіночими віршами про війну). Втім, повернення до текстоцентричних вистав не означає, що театр відмовився від експериментальних форм, навпаки – у нових постановках, документальних чи постдокументальних, пластичних драмах чи перформенсах, у спектаклях чи сценічних читаннях жанрова матриця ритуалу переходу є основою цих вистав.

Театр «Гармидер» та його учасники з початком війни віддали простір театру-ангару під волонтерський штаб та самі активно включилися у волонтерську роботу. На рік місцем вистав та творчих тренінгів стало приміщення укриття: колектив заснував новий проєкт «Культурна зимівля в укритті» та представляв там читки і вистави із глядацьким обговоренням після перегляду та обов'язковою присутністю психолога Г. Моклиці, яка модерувала розмову з глядачами, аби уникнути ретравматизації. Перші вистави за текстами українських драматургів було обрано в жанрі трагікомедії (І. Феофанової «Чужесранка») і трагіфарсу (творчого об'єднання «Піратська бухта» «Консерва»). П'єса І. Феофанової «Чужесранка» порушувала проблему адаптації біженців та показувала енергію єднання українців, які, попри властиву подеколи ворожість до Іншого, здатні об'єднатися разом задля перемоги над ворогом, відтак обговорення п'єси стосувалося питань усвідомлення почуттів людей, які змушені тікати від війни і тих проблем, до яких лучанам треба бути готовими.

П'єса об'єднання «Піратська бухта» «Консерва» (Олександра Набоки і Богдана Циганка) та вистава «Гармидера» за цим текстом продемонстрували розширення тематичної спрямованості театру та пошук найбільш адекватних прийомів, якими можна говорити з глядачами про війну, – вибір трагіфарсу як жанру та формат обговорення вистави з психотерапевтом. Тематична основа п'єси О. Набоки та Б. Циганка – підриг дамби Каховської ГЕС та порятунок кількох людей на умовному плоті, спроба вижити на цьому обмеженому просторі із зовнішніми і внутрішніми ворогами посеред води навколо (п'єса була написана до підригу). П'єса «Консерва» реалізує пародію

на «Божественну комедію», в якій автори увиразнили сучасні кола Пекла (хоч персонажі думають, що Чистилища): героїв показано у власному особистому пеклі – Чистилище лишають для глядача, чим увиразнюють постмодерний карнавал і метамодерну надію на можливість перемоги над злом за допомогою сміху. Образ умовного плота серед створеного людиною Потопу вибудовує розгалужену метафору нашої країни з усіма її гріхами (запроданством, продажними виборами, підморгуванням агресору, «я-поза-політикою», «всьо-равно-на-каком-язикє», хибними провідниками неохаронами та ін.).

Трансгресивною тематикою та сюжетом «без героя», де усі персонажі – функції, герої комедії страшних масок, вистава піднімає актуальні для українців питання про позамежове зло, з яким їм довелося зустрітися, та про внутрішнє зло, яке треба здолати: чи вийде Україна на наступний етап, залежатиме від того, оберуть українці шлях персонажів (кожен сам за себе) чи щось інше. Не випадково під час обговорення глядачі говорили про те, що ставили себе на місце героїв п'єси (як би вчинив кожен) та шукали позитивного героя, якого так не вистачало: глядач зі своїм сміхом і рефлексіями змушений сам «бути чи не бути» цим позитивним героєм у рецептивній лімінальності.

Амбівалентність карнавального сміху (життя і смерть взаємопов'язані, одне неможливе без іншого) робить смерть такою, з якої можна сміятися, бо в цьому немає безнадії, а є прийняття циклічності: у п'єсі «Консерва» смерть героїв стає образом відмирання старого (усе погане йде туди, куди його посилають, щоб переродитися на щось краще), тому естетика «тілесного низу» і гра з частинами тіла та фізіологією (випорожнення, псевдовагітність, поїдання консерви, собаки, людини, тілесні метафори нирок, живота тощо) важливі в цьому контексті. Гіперболізація, фарсові прийоми та гротеск у виставі працювали на творче спотворення дійсності до таких художніх масштабів, що це робило неможливим ретравматизацію через текст, сприймалося як художнє переосмислення, аби захистити глядача від

усвідомлення безмежності образу зла. Театральна стратегія ритуалу переходу та перформативна складова не могли б зреалізуватися без етапу пошуку спільних цінностей, тож цілком закономірним був формат обговорення після вистави із залученням психотерапевта.

П'єса Людмили Тимошенко «П'ять пісень Полісся», яку театр обрав для постановки, складається з п'яти пісень/ п'яти стихій/п'яти детективних історій з поступовим розгадуванням загадки. Землю, повітря, воду і вогонь, якими названі перших чотири частини п'єси, ще античний філософ Емпедокл бачив як поєднання/боротьбу любові і ворожнечі: ця боротьба рухає матерію – ця боротьба у тексті формує рецептивну лімінальність. Ворожнечі у п'єсі багато, любові – мало: вона занедбана і пригнічена людською жадібністю, підлістю, заздрісністю, зрадою! Не випадково у перших 4-ох частинах по два персонажі: боротьба-протистояння, але не любові і ворожнечі – зло, здається, перемогло. Про любов лише згадують – над нею вже скоїли злочин і надії нема. Тому після перших чотирьох історій своєрідним новелістичним пуантом стає п'ята частина п'єси, у якій спрацьовує п'ята стихія, «п'ятий елемент» – «святий дух»: після цілої галереї негідників і зрадників, з'явилися люди, які заспівали «п'яту» пісню, повітягали старі рушники та ікони, постирали з них пилуку, розгледіли там забуте і затерте наше минуле, взяли зброю і вирішили боротися за своє.

Текст переплетений мотивами, які оприявнюють лейтмотив руйнування особистості, що втілює радянська система, та ті правила, якими вона просотала свідомість українців, тож перед колективом «Гармидера» стояло завдання оприявнити ці мотиви театральними засобами: показати зв'язок стихій (не)любові/ворожнечі, передати не окремішність новел-пісень, а їхню суголосність, лінійність та «еволюцію» совєцького руйнівного епосу. «Гармидер» вирішив цю проблему, втіливши жанрову матрицю ритуалу переходу: здійснив творчу деструкцію радянського минулого, з виразними предметами часу, типами характерів, побутовими деталями, совєцьким страшним одягом, який спотворює людину, банями, «перемиванням

кісточок» (у прямому та переносному сенсах) у маленьких містечках, підсадними у тюремних камерах, синіми облупленими стінами та іржавими мисками, дефіцитами і заздрістю до тих, хто цей дефіцит має, висмоктуванням сил з невісток, яким нема куди йти, вгризанням у шматок поля, який важливіший за людей. Ці деталі у виставі такі виразні та об'ємні (до нудоти), що зумовлюють спільну потребу в сепарації.

Перший етап ритуалу – зрозуміти, що так жити не можна, відмовитися від цього минулого і перейти на наступний етап ініціації: заспівати пісню, яких у виставі було багато, скинути страшного гидкого ідола, витримати усі спокуси – разом. Усі актори були присутні в кожній сцені як учасники ритуалу очищення: їхні голоси відлунювали важливі і страшні слова дійових осіб, шепотіли глядачам, змушували їх підсуватися ближче, підглядати за персонажами, оточували глядачів (бо не можна бути осторонь ритуалу, кожен – учасник), ритуальними рухами підтримували зв'язок між частинами. Кожен персонаж ніби виринав із цієї людської стихії і розчинявся в ній по закінченню дії.

Остання дія – ініціація: тут, на відміну від попередніх частин, вбивства не сталося, хоча вперше у виставі з'являється зброя. Персонажі в останній сцені об'єднуються заради спільної ідеї: вони не розраховують ні на державу, ні на закон, а вигадують план, як самим себе захистити (образ самоорганізації та волонтерства, що не раз рятували Україну). Логічним фіналом вистави стає реконструкція національного міфу: герої знаходять віру – ікону, яку кілька років тому вкрали з церкви.

Натомість ритуал переходу зосереджений на лімінальному теперішньому, непередбачуваний, шукає свої, особливі, індивідуальні установки сучасності, обирає символ та складну метафору. Втім, сакралізація реальності властива і містерії, і ритуалу переходу, тож це прагнення до міфологізації, сакралізації, яка з самого початку творчої історії театру «Гармидер» виявлялося у творчій манері колективу, не могло не вивести від містерії до жанрової матриці ритуалу.

Зміни, які пройшов театр від роботи з класичною українською драмою, п'єсами польських абсурдистів через вистави містерії, документальні, постдокументальні, постдраматичні вистави та перформенси, відтак до текстів сучасних українських драматургів, оприявнюють головну властивість театрального стилю – інтерес до дослідження межових явищ, які найкраще можна втілити, застосувавши жанрову матрицю ритуалу переходу. Театр «Гармидер» є одним із сучасних українських мистецьких феноменів, які спрямовані на експеримент, отже, на творчий неспокій, пошуки. У таких пошуках можуть траплятися помилки і невдачі, що властиво стану, коли процес важливіший за результат, натомість тільки в пошуках може народитися унікальний мистецький продукт.

#### **Висновки до розділу 4**

1. Залучивши методологію лімінального підходу, можна схарактеризувати межові процеси сучасної драматургії та театру. На прикладі творчості театру «Гармидер» розглянуто лімінальні стратегії, які втілено в жанровій матриці ритуалу переходу. Цей театр унаочнює лімінальну естетику, властиву драматургії і театру. Головною сферою творчих зацікавлень театру «Гармидер» стало дослідження пограничних станів свідомості та граней особистості: життя/смерть, минуле/майбутнє, Я/Інший, українське/польське, свідомий вибір/стала традиція. «Гармидер» досліджує особливості «волинської ідентичності», що формувалася на кордоні держав і ментальностей, тож обирає для втілення твори українських та польських авторів, митців та історичних особистостей, які жили та працювали у Польщі та в Україні, рефлексує над проблемою заробітчанства, досліджує і втілює у різноманітних проєктах образи видатних волинян.

2. Форма спектаклів, які обирає колектив театру, балансує на межі перформенсу, пластичних та мультимедійних постановок, документального, постдокументального та постдраматичного театру, соціальних проєктів, «site-

specific» театру тощо. На сучасному етапі театр обирає сучасну українську драму та реалізує тексти постановки в контексті стратегії ритуалу переходу.

3. На лімінальному етапі колектив «Гармидера» втілює естетику «комунітас» – рівноправних учасників творчого проекту, які спільно визначають тематику, проблематику вистав, разом пишуть тексти, практикують написання індивідуальних текстів. У контексті літературознавства на прикладі «Гармидера» важливі спостереження за створенням у сучасних театрах постдраматичних текстів.



## ВИСНОВКИ

1. Концепція лімінальності є художньою оптикою, що здатна оприявнити специфіку етапів розвитку літератури і мистецтва загалом, в яких на перший план виходять трансформаційні імпульси, індивідуальні пошуки, самоцінність творчого процесу, вивищується особистість митця в його ірраціонально-інтуїтивній спроможності. Лімінальні фази не є проміжними етапами поміж досконалими у мистецьких зверненнях періодами. Теорія лімінальності увиразнює таку методологічну призму, яка дозволяє сформувати естетичні критерії та художню ієрархію у втіленні нової художньої реальності світу через лімінальні виміри сучасності, виявляє тяжіння до лімінальних художніх образів, демонструє художню цілісність через реалізацію в драматичних текстах жанрової матриці ритуалу переходу як стратегії смислотворення, оприявнює творчу оригінальність авторських мистецьких пошуків, необмежене поле експерименту.

2. Теоретичними основами для концепції лімінальності стали дослідження, які дають можливість схарактеризувати лімінальну фазу змін у житті людини, суспільства, культури, а саме: 1) теоретична парадигма А. ван Геннепа, який оприявнив структуру ритуалу переходу, що є визначальною ознакою будь-яких змін та втілює дихотомію, яка з'являється між двома типами компонентів – постійним та тимчасовим і для якої характерні три основних фази – сепарація; лімінальність, інкорпорація; 2) науковий доробок В. Тернера, який схарактеризував лімінальну фазу та означив генетичний зв'язок між перформативними жанрами культури, соціальною драмою і лімінальністю, інспірував антропологічні поняття в культурологію, мистецтвознавство, літературознавство; 3) аналіз та характеристика «аполлонівського» та «діонісійського» у Ф. Ніцше, де «діонісійське» оприявнює лімінальну фазу; 4) концепція мономіфу Дж. Кемпбелла з сюжетом «виправи – ініціації – повернення»; 5) обґрунтування сепарації та лімінальності у психоаналітичних методиках, подібності їхніх методів з

давніми ритуалами через зв'язок архаїчного світогляду з психікою, з тими слідами, які цей світогляд лишив у підсвідомому (К. Г. Юнг); 6) дослідження постколоніального стану, який зумовлює лімінальну фазу (Г. Бгабга); 7) вивчення специфіки функціонування лімінальних просторів в моделі міжкультурних відносин (М. Спаріосу); 8) дослідження трансгресії як лімінальної фази (М. Фуко), «інтелектуальний скандал трансгресії» (Ж. Батай) тощо.

3. Філософи, мистецтвознавці, літературознавці здавна виявляли лімінальний характер мистецтва, розглядаючи його як перехідний етап між реальністю та уявою. Аристотель формує поле досліджень для подальших літературознавчих студій, де проміжним етапом руху у пізнанні світу, відображеному у свідомості, увиразнюючи парадигму історик/митець/філософ, реальність/ авторська інтенція на краще чи гірше в людині/жанр; трагедія/драматичні жанри/комедія, лірика/епос/драма тощо. У літературно-критичному полі увиразнено лімінальну позицію митця та поезії як явища з проміжною позицією між історичною правдою і філософською абстрактністю (праці Ф. Сіднея), мистецтво розглядається як простір естетичної гри і «третя реальність», медіатор поміж необхідністю та свободою (Ф. Шиллер), «середостінням» поміж природою і духом (Ф. Шеллінг), проміжною стадією між реальністю (мистецтво виростає на досягненнях дійсності) та ірреальним світом (П. Б. Шеллі): увиразнюють межову естетику та окреслюють межові стані, які дозволяють осмислити образ лімінара (К. Ясперс); бачили функцію літератури як лімінальної гри в посередництві між необхідністю і уявою, а літературу пограничним феноменом (В. Ізер); розробляли термінологічний апарат для опису граничної уваги митця до сучасності в перехідні періоди розвитку літератури, наголошуючи на потребі визначити «установки сучасності» (М. Фуко).

4. Вихідну термінологію концепції лімінальності складають такі поняття: 1) лімінальна фаза – етап перебування культури, літератури,

особистості автора та персонажа художнього твору в стані переходу поміж двома стабільними структурами з наявністю певних ознак попереднього і наступного етапів, у тимчасовій невизначеності, пошуку самоідентифікації; 2) лімінальний часопростір – це час і простір перебування суб'єкта у лімінальній фазі, межовий час та транзитний простір; 3) лімінальна позиція – перебування суб'єкта за межами стабільної структури, що дає можливість увиразнити її проблеми та оновити систему; 4) лімінальний об'єкт – істота чи предмет, яка має містичні ініціаційні ритуальні властивості, ознаки двосвіття та супроводжує лімінальну особистість на лімінальній фазі; 5) жанрова лімінальність – етапи переходу у формуванні жанрів; 6) інтермедіальна лімінальність – етап міжмистецької взаємодії, яка зумовлює стан розмивання меж між видами мистецтва і закладає основи формування нових мистецьких феноменів; 7) рецептивна лімінальність – мотивація читацького сприйняття, при якій читач опиняється в лімінальному стані через авторську стратегію «порожніх місць у тексті» (за В. Ізером), змушений шукати відповіді, розтлумачувати незрозуміле, заповнювати «порожні місця»; коли авторська суб'єктивність створює поріг для сприйняття утрудненої форми; 8) лімінальність зламу епох («fin de siècle») – перехідні етапи між епохами у розвитку культури; 9) лімінальна епоха – епоха у розвитку літератури з ознаками лімінальності, тобто з домінуванням на цьому етапі таких ціннісних критеріїв, які передбачають примат процесу творчості над результатом, емоційно-інтуїтивних первнів над раціоналістичними, визначають самоцінність творчої особистості, відкритих структур над закритими.

5. Окреслено напрями лімінальних літературознавчих стратегій, які можуть бути зреалізовані в дослідженнях: 1) епох розвитку літератури та транзитних періодів поміж становленням літературного напрямку та методу з увиразненням ознак, які є в лімінальній фазі, які збереглися з попереднього періоду та представляють певним чином наступний етап; 2) у компаративних, постколоніальних студіях та історії національних літератур,

що відображає особливості розвитку суспільства, культури з їх лімінальними фазами, демонструють відмову від традиції, від впливів літератур інших країн, дослідження літератур постколоніальних держав, що сепаруються від колоніального центру, але мусять пройти транзитну фазу перед формуванням нової історико-культурної, мовної та поетикальної структури; 3) інтенсифікацію інтермедіальності в межові епохи, коли є активною міжмистецький синтез; 4) формування авторського індивідуального стилю з лімінальними етапами невизначеності, які проходять митці; 5) міжродових або межових жанрових утворень в генології, формування жанрів; 6) специфіку втілення в художньому тексті образу лімінального персонажа; 7) особливостей реалізації сюжету «трансгресії» персонажа, мотивів «ритуалу переходу»; 8) культурно-історичного тла транзитних епох у художніх творах; 9) художніх прийомів, які можуть набувати ознак перехідних для інших прийомів тощо.

6. Тричастинну структуру прелімінальної, лімінальної та постлімінальної фаз ритуалів переходу відображено 1) у парадигмі авторської свідомості «реальність – уява – творення», де уява митця формує художню модель світу в проміжній фазі після відштовхування від реальності та перед реалізацією в тексті; 2) у рецептивній парадигмі, де художній твір як лімінальний феномен є процесом сприйняття читачем авторської моделі світу, тоді вона оприявлена парадигмою «реальність – твір – уява», відповідно до якої свідомість читача відривається від реальної дійсності, заглиблюється в художній твір як уявну реальність, відтак наближається до авторської моделі світу, втіленій у творі. В контексті ритуалів переходу йдеться про сприйняття як лімінальне поле випробувань, що створив художнім текстом автор, втіливши у ньому власну модель світу, яку відкриває реципієнт, залучаючи і власну уяву.

7. Визначено поняття «художня модель (образ) світу», яка означає сукупність ідейно-тематичних спрямувань, типових рис та провідних поетикальних ознак, спільних в індивідуально-авторських художніх образах

світу в певну епоху розвитку мистецтва. Автор, уява якого втілена в художньому творі, визначає закони і правила перехідної лімінальної фази випробувань, де реципієнт під час сприйняття залучає власну уяву, обирає особистісну стратегію прийняття в ритуалі переходу наближення/віддалення до авторської уяви.

8. Жанрова матриця ритуалу переходу є первісним патерном, закладеним у підсвідомому, яка актуалізується та відтворюється в часи змін. Митець реалізує в художньому творі жанрову матрицю переходу, яка здатна відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси. Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можлива завдяки таким чинникам: суспільній проблематиці як мотиву для сепарації в контексті відношень реальність/уява; трансгресивній тематиці як основі для лімінальної фази; деконструкції міфологічних, архетипних образів як способу функціонування на лімінальній фізі та підґрунтя для формування спільних цінностей; усвідомлення лімінального часопростору як сакрального поля ритуалу переходу; освоєння нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі.

9. Для реалізації суспільного ритуалу переходу автор вдається до художнього втілення лімінального стану, яке оприявнює крізь призму тілесної естетики: 1) у втіленні поетики трансгресивної тілесності, яка передбачає вихід за межі традиційних у суспільстві уявлень про тіло і освоєнні нових тем і проблем, табуйованих у загальній суспільній думці; 2) у створенні образу зруйнованого тіла, що втратило гармонію розпалося, не виконує соціальної, гендерної та ін. функцій, необхідних для фіксації особистості в реальній дійсності, що зумовлене таким сприйняттям власної тілесності, яка не відповідає вимогам стабільної системи, відтак це потребує

сепарації від цих уявлень та вимог; 3) у формуванні в художньому творі образів тіла в процесі ритуалу переходу, в дії, лімінального тіла – ініціаційного, поза соціальним статусом, гомогенного, оголеного тіла у пошуку значень і символів для набуття статусу, в усвідомленні етнічної ідентичності, формуванні статевих ознак, прийняття гендерної ролі, які уможливають ініціацію та відновлять гармонію; 4) у створенні сюжету самоідентифікації через тілесні образи – мотив розпаду тіла або об'єднання частин у ціле, відновлення гармонії душа/тіло; 5) у втіленні лімінальної «тілесної топографії», що увиразнює метафори частин тіла, символіки тілесності, яка відображає оновлення функцій частин тіла, їхню сакралізацію, таїнство тілесності в підготовці до інкорпорації; 6) у зверненні до поетики тілесного низу, маргіналізованого системою, відновлення його сакрального статусу в контексті мотивів смерті/переродження; фізіологічне як віддзеркалення сакрального; 7) у створенні образу соціального/асоціального тіла – такого, яке відповідає або не відповідає вимогам системи, маргіналізується як асоціальне, що мотивує ритуал переходу; 8) у сюжеті відкриття/неможливості відкриття/блокування персонажем прихованої сексуальної енергії, яка діє/не діє як визвольна сила та дає/не дає можливості долучитися до життєвих сил землі.

10. Лімінальною українською драматургією називатимемо течію сучасної української драматургії, яка охоплює творчість драматургів «нової української драми» від 2013 до 2023 рр., якій властиві специфічні формально-змістові принципи, що відображають лімінальну естетику переходу та втілюють трансформативний художній потенціал. У творчості нової генерації сучасних українських драматургів важлива лімінальна матриця, яка увиразнює передусім процес творчості та прихований потенціал тексту, який може бути втілений в особливих мистецьких феноменах. Залучаючи лімінальну термінологію до увиразнення національного драматургічного ритуалу переходу в діахронічному аспекті, можна стверджувати, що сучасна українська драматургія пройшла фази сепарації,

лімінальності та зараз перебуває у стані початкової інкорпорації: 1) сепарація (завершилася з Революцією гідності 2013 року); 2) лімінальна фаза (2014-2022); 3) інкорпорація (від 2023 р).

11. На прикладі сучасної української драматургії розглянуто специфіку втілення жанрової матриці ритуалу переходу як авторської художньої стратегії. Трансгресивна тематика сучасної драми є основою для лімінальної фази – вихід за межі загально прийнятного і дозволеного виводить автора і читача в зону лімінального – до стану пошуків, транзитної розгубленості у прагненні осмислити складні питання сучасності, мотивуючи «інтелектуальний скандал трансгресії».

У сучасній українській драмі можна виокремити такі провідні теми, які оприявнюють трансгресивну естетику та увиразнюють установки сучасності: 1) тема кризи поколінь та моральної трансгресії людини в пошуку захисту від старої структури з «цінностями виживання» (образи пострадянської людини, батьків і дітей, образ заробітчанина, образ трікстера); 2) тема України на перетині часів і культур (образ України, образ українця в пошуку національної культурної ідентичності, українська культура як лімінальна); 3) тема Майдану (образ майданівця як лімінара); 4) феномен Донбасу як постколоніального третього простору та пошук причин кризи (житель Донбасу як лімінальний суб'єкт); 5) тема насилля, гарасменту та дискримінації (образ жінки, беззахисного, маргінала, ув'язненого як ліміналів); тема ЛГБТ в суспільстві (образ ЛГБТ як лімінара в сучасному суспільстві, в обстоюванні власної тілесності); 6) тема війни (образ військового, атовця як лімінара, полоненого як лімінара); 7) тема дорослішання людини (образи підлітків-лімінарів); 8) тема пошуку цінностей простою людиною (образ людини з периферії як лімінара); 9) тема віри і церкви (моральна трансгресія носіїв віри).

12. Концепція лімінальності дозволяє дослідити сучасні драматургічні стратегії, які полягають у створенні трансформативного поля засобами документального/постдокументального. Постдокументальне стає такою

ознакою лімінальної естетики, яка проявляється в її перформативному, діяльнісному спрямуванні на осмислення стану суб'єкта дії в процесі дослідження реальності через документ та художньої фіксації в тексті цього естетичного досвіду. Документальний театр визначає зміни і трансформації, які відбуваються з сучасним драматичним текстом, зокрема і тому, що більшість українських драматургів-ліміналів пройшли школу документального театру, перформенсів, соціальних документальних проєктів. У п'єсах Н. Ворожбит, Н. Блок, О. Апчел, Д. і Я. Гуменних, А. Косодій, Л. Тимошенко, Т. Киценко, А. Бондаренка та ін. можна простежити зміни у стилі драматурга під впливом тривалого перебування в контексті документального театру.

13. Ритуал переходу дозволяє відновити взаємний зв'язок реальності із суспільною міфологією, через індивідуально-авторську інтерпретацію символу та міфу повернути їхні сакральні смисли та водночас реалізувати структуру ритуалу переходу через форми, спрямовані на колективну рецепцію, спільне переживання і єдине тлумачення з метою впливу на суспільні процеси. Формування, трансформація та модифікація жанрів відбувається через авторську інтенцію на реалізацію художнього твору як суспільного ритуалу переходу.

Важливим складником ритуалу переходу є деконструкція міфологічних, архетипних образів як способу функціонування на лімінальній фазі та підґрунтя для формування спільних цінностей. Процес деконструкції реалізує деструкцію через комічне підважування та критичний пафос щодо міфів, які втратили зв'язок із сакральним, відтак реконструкцію міфів та архетипів через індивідуальну інтерпретацію, що показує незалежність особистості від системи, вільний вибір, водночас актуалізує архетипи як «точку зустрічі» автора і читача. На лімінальному етапі драматурги реалізують поетику магічного реалізму: включають до текстів, заснованих на документальному, фантастичні, містичні, національні міфологічні образи, що стає способом деконструкції. Сучасні українські драматурги нашаровують на



художню картину світу, сформовану документом з його актуальною тематикою, стилем і формою, пласт національних міфів, архетипів, образів та мотивів з фольклору, а також фантастичні образи, які стають осучасненим варіантом міфу. Якщо документальне як прояв актуальної сучасності визначає тематику, проблематику, сюжетно-композиційні чинники, впливає на систему персонажів з актуальної сучасності, то фантастичне як граничний прояв мистецької уяви оприявнює авторську ціннісну позицію, суб'єктивує образну систему, втілює прийом очуження як засіб віддалення реципієнта від емоційного співпереживання з метою уникнення ретравматизації.

14. Для сучасної української драматургії поетика магічного реалізму дає художній ресурс, аби вийти за межі реальності до формування ритуалу переходу на лімінальній фазі та виконує такі функції: 1) втілює ідею деконструкції міфологічної свідомості – художньо увиразнює у містичному колективні уявлення про міф та архетип, сформовані в сучасному дискурсі, створює іронічну дистанцію, руйнує смислові нашарування, відтак реконструює міф через особистісну інтерпретацію; уможлиблює авторське самовираження, додає до онтологічного досвіду Іншого власне авторський досвід; 2) стає ефективною стратегією деколонізації – особистісної та національної; 3) залучає міфологічне як містичне для пошуків власної ідентичності (автора, персонажа, читача); 4) втілює критику образів, на яких базується традиція та сформувався кіч; 5) магічне формує спосіб висловлення для тих, кого не чути в суспільстві – прихованих системою як маргінальних; 6) увиразнює закони-стереотипи системи в образах містичних світів, що стають для персонажа не визвольною силою, а вічним лімінальним простором, з якого майже неможливо вирватися; 7) втілює лімінальний принцип утопічної рівності; 8) уможлиблює переосмислення національного наративу, нав'язаного колонізатором, коли магічні та містичні елементи гіперболізують проблему, вибиваються із реалістичного образу світу своїм неочікуваним і таємничим втручанням і таким чином ставлять питання про те, що і хто зумовили це порушення реалістичного і появу фантастичного; 9)

поетика магічного реалізму допомагає шукати відповіді в історичному минулому, повернувши історію магічним переміщенням поміж світами; 10) демонструє образ лімінара, трікстера як людини, яка застрягла поміж двома світами; 11) на етапі переходу від лімінального до постлімінального актуалізує міфи та архетипи як елементи колективної пам'яті українця, що формують образ спільного, притлумленого колонізатором історичного досвіду помсти, допомагає художньо маркувати образи свого/чужого.

15. Поєднання реалістичного та містичного/фантастичного образів є ознакою авторського художнього стилю Н. Ворожбит, А. Косодій, Т. Киценко П. Ар'є, Н. Блок, О. Гриценко, А. Бондаренка та ін. Для творчості Н. Ворожбит характерні такі прийоми опосередкування реальності через поетику магічного реалізму, яку авторка реалізує в «прихованій містиці», інтертекстуальних перегуках, що виявляють національні культурні коди та міфи; у поєднанні трагічного із комічним, що підважує та руйнує міф; у залученні сюжету ініціації, який втілено в жанрових особливостях ритуалу переходу як реконструкції міфу. А. Косодій вдається до включення елементів фантастичного в реалістичну картину світу, створену на основі документальних джерел, аби знайти відповіді на актуальні проблеми сучасності в історичному минулому, наново його пережити, повернувши історію магічним переміщенням поміж світами, зробивши минуле теперішнім – людей минулого сучасниками. Від 2022 р. магічні елементи в текстах стали виконувати функцію повернення міфу, перетворення його у знак не індивідуальної, а колективної пам'яті, з метою актуалізувати архетип як елемент спільного національного досвіду, мобілізації сил усіх минулих поколінь, закарбованих у міфі, які закумулювалися в сучасному месникові.

16. Особливістю формування сакрального часопростору на лімінальній фазі в сучасній українській драматургії є створення образів гетеротопій, які дозволяють якнайкраще увиразнити сакральність, властиву відчуттям лімінара в ритуалі переходу. Образ України як глобалізованої гетеротопії музею, архіву чи бібліотеки, що накопичує час; в'язниці і лікарні, що

перериває час, активно втілюється сучасними українськими драматургами. Українська драматургія від 2023 р., змінює функції гетеротопії батьківського дому, села, містечка, а також оприявнює у творах нову, створену реаліями війни гетеротопію укриття (бомбосховища), прихистку.

17. Реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики можлива через освоєння нової сакральності тілесного як втілення взаємозалежності слова/дії в ритуалі. Сучасні українські драматурги втілюють 1) образ тіла як жертви, яка застрягла на лімінальному етапі, відтак це зумовлює саморуйнування, стирання Я персонажа в боротьбі з Іншим, що реалізовано через метафору заграбованого, обмеженого у просторі тіла, яке приносять у жертву системі; 2) образ тіла як ініціаційної жертви, випробування якого зумовили ініціацію персонажа задля змін; образ втраченої тілесності як застрягання на лімінальному етапі втілено в образах мертвих та привидів; 3) образ тіла в лімінальній фазі дорослішання, старіння, фіксація стану людини в процесі помирання. Тілесна метафора руйнування тіла на війні стає образом ритуальної жертви заради свободи і незалежності України – одна з найбільш поширених метафор сучасної драми про війну. В українській прелімінальній і лімінальній драмі розгалужені метафори тілесності характерні для художнього стилю В. Снігурченка, Н. Блок, Л. Тимошенко, П. Положенцевої та ін.

18. На прикладі творчості Н. Ворожбит, Т. Киценко, К. Пенькової, А. Бондаренка простежено специфіку реалізації жанрової матриці ритуалу переходу в індивідуально-авторській сфері, проаналізовано чотири основних типи реалізації відношень реальність/уява, втілених в художніх способах реконструкції міфів як мотиву для лімінальної фази і основи для формування спільних цінностей. Драматургічному стилю Н. Ворожбит властива гостра трансгресивна тематика та соціальна проблематика як спроба зрозуміти аспекти структури, від яких є потреба сепаруватися. Авторка створює образи неоднозначних, складних, об'ємних персонажів, що зумовлює складність інтерпретації, створює проблеми декодування образів та мотивує рецептивну

лімінальність. Н. Ворожбит бере типові образи із суспільного інформаційного поля, знімає власною інтерпретацією однозначність та спрощення, показує складну мотивацію вчинків, аби зруйнувати можливість простих відповідей на непрості питання сьогодення, створює контроверсійну позицію щодо тлумачення. Поетика комічного працює на деструкцію ідеологічних міфів та штампів, поетика магічного реалізму реконструює первісні міфи та архетипи, втілюючи свободу містичного та властиву архетипній природі здатність проявлятися через «несвідоме» і «неусвідомлене», мотивуючи до ініціації та формування спільних цінностей. Н. Ворожбит втілює умовні межові часопростори світів Я та Іншого, їхнього десакралізованого і сакрального тілесного через протиставлення, інверсію, а згодом дифузію хронотопів внутрішнього світу персонажів: дорослий – підліток, військові – цивільні, чоловік – жінка, кат – жертва, живий – мертвий, патріот – сепаратист тощо.

Для реалізація жанрової матриці ритуалу переходу та втілення лімінальної естетики українські драматурги втілюють два смислових структурних рівня. Перший рівень виміру реальності визначено актуальною проблематикою та трансгресивною тематикою із залученням документального матеріалу. Другий рівень реалізує суб'єктивну авторську позицію у деконструкції міфологічних образів та сюжетів. У творчості Н. Ворожбит його оприявлено в реконструкції архетипних образів, національних культурних міфів, українських фольклорних мотивів. У творчості Т. Киценко залучає інтертекстуальні та інтермедіальні перегуки. К. Пенькова втілює лімінальну парадигму синтезом двох світів стабільної структури, між якими авторка створює лімінальне поле міфів минулого і теперішнього, в якому опиняється персонаж, обирає створені людиною міфи про минуле, які зафіксовані в колективній пам'яті (сімейні, ідеологічні), руйнує ці міфи переосмисленням і відчуттям Я-теперішнього персонажа. А. Бондаренко суспільну міфологію як руйнівну для особистості та внутрішньо-особистісну як захисну, що змушує персонажів тікати від

зовнішнього світу у світ внутрішніх міфів та показує трагедію застрягання в лімінальному просторі.

Лімінальну ситуацію в жанровій матриці ритуалу переходу мотивує ускладнена форма творів, яка зумовлена авторською специфікою втілення деструкції суспільних міфів та індивідуально-авторською особливістю реконструкції національних міфів та архетипів як основи для формування спільних цінностей. Спрямованість авторської позиції на зміну реальності та боротьбу через художній твір з законами консервативної системи перетворює твір на подію та реалізує діяльнісну функцію ритуалу переходу.

19. Монодрама, трагікомедія та трагіфарс – одні з найбільш актуальних жанрів в сучасній драмі, які оприявнюють два різноспрямованих тематичних вектори: втілюють розгубленість людини в лімінальному стані, яка може лише фіксувати власні почуття і уникає діалогу з Іншим (монодрама), деконструює міф, руйнує правила системи, ослаблює зло сміхом (трагікомедія, трагіфарс). Постдрамою пропонуємо називати драматичний жанр, який втілює спрямованість драматурга на текст як перформативну дію, через утруднену форму провокує реципієнта на створення розгалужених метафор та асоціацій, формує образи сакральної тілесності. «Текстом для театру» є текст, призначений для театральної постановки, з активно втіленою «чернетковою естетикою», яка проявляється в ігноруванні принципів художнього зображення подій в драмі, реалізованих у діалозі «тут і тепер», та виявляє потенційну спрямованість на відновлення цих законів у процесі театральної постановки.

20. У спостереженні за проявами лімінальної естетики в театрі для літературознавця особливого зацікавлення набувають, по-перше, селекція драматургічних текстів, які театральні колективи обирають для ритуалу переходу (давніх, класичних, сучасних), щоб продемонструвати лімінальну естетику, по-друге, процеси, які відбуваються в театральному полі паралельно з власне літературно-драматургічним, аби усвідомити, як це

формує загально-культурну тенденцію, яку розглянуто на прикладі театру «Гармидер».

21. Лімінальний етап розвитку театру «Гармидер» представлено експериментами, які пов'язані з вибором жанрової матриці ритуалу переходу як основної стратегії. Театр почав творчу роботу над класичними текстами української та польської літератур, реалізуючи вистави-містерії, відтак експериментував з документальними текстами, створював постдокументальні постдраматичні постановки, а на нинішньому етапі демонструю синтез усіх попередніх ознак. Об'єднати різні естетичні та художні спрямування допомагає жанрова матриця ритуалу переходу, яка дає можливість втілювати діяльнісний характер мистецтва.

Сучасна українська драматургія втілює нову художню реальність світу в лімінальних вимірах сучасності, виявляючи тяжіння до лімінальних художніх образів, демонструє художню цілісність через реалізацію в драматичних текстах жанрової матриці ритуалу переходу як способу стратегії смислотворення, представляє творчу оригінальність авторських мистецьких пошуків.

Естетика «ритуалів переходу» та концепція лімінальності дозволила увиразнити та оприявнити характерні ознаки розвитку сучасної української драми та її специфічних стратегій. Поняття «сепарація», «лімінальність», «інкорпорація», «структура» і «комунітас», «ритуали переходу» та ін. мають значний потенціал у літературознавстві, яке досліджує процеси змін та оновлення системи в діяхронній та синхронній площинах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апчел, О. (2011). Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*, 33, 56–70. Взято з [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura33/28.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf)
2. Арістотель. (1967). *Поетика*; пер. Б. Тена. Київ: Мистецтво.
3. Астрахан, Н. І. (2006). Вистава як інтерпретаційна модель драматичного твору. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*, 30, 139–142.
4. Базова, В. І. (2019). Лімінальні простори у творчості Шермана Алексі. *Науково-виробничий журнал «Держава та регіони»*. Серія: Гуманітрані науки, 1 (56), 45–47.
5. Барба, Е. (2001). *Паперове каное: путівник по театральній антропології* / пер. з англ. М. Шкарабана. Львів: Літопис.
6. Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика и поэтика*. Взято з <http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/bart.pdf>
7. Барт, Р. (1996). Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* М. Зубрицька (Ред). (с. 378–384). Львів: Літопис.
8. Батай, Ж. (2021). *Історія еротизму* / пер. з фр. І. Рябчій. Київ: Видавництво Анетти Антоненко.
9. Бетко, І. (2012). Подолання меж та обмежень безмежного в постмодерному проекті буття (на прикладі української прози порубіжжя століть/тисячоліть). *Українські трансгресії ХХ–ХХІ століття*. (с. 239–250). Вроцлав–Львів: ЛА «Піраміда».
10. Блум, Г. (2007). *Західний канон: книги на тлі епох* / пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. Київ: Факт.
11. Бовсунівська, Т. (2009). *Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».

12.Бовсунівська, Т. (2015). *Жанрові модифікації сучасного роману*. Харків.: Вид-во «Діса плюс».

13. Бондар, Т. (2007). Утопічна творчість як акт трансгресії. *Філософські обрії*, 17, 122–133.

14.Бондарева, О. (2008). Віртуальний простір у структурному моделюванні жанрового поля сучасної української драматургії. *Прикарпатський вісник. Серія «Слово»*, 2 (2), 52–172.

15.Бондарева, О. (2010). Жанрові кордони класики, некласики та посткласики в драматургії. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 1–2, 24–25.

16.Бондарева, О. (2023). Віртуальна драматургічна антологія «Неназвана війна» Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса: нове художнє слово про війну. Взято з <file:///C:/Users/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0/Desktop/320-ChapterManuscript-18215-1-10-20230510.pdf>

17.Бондарева, О. Є. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*: монографія. Київ: Четверта хвиля.

18.Бондарева, О. Є. (2007). Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону». *Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника. Сер. Філологія (літературознав.)*. Івано-Франківськ, XIII–XVI, 42–47.

19.Бондарева, О. Є. (2021). Українська драматургія і театральний контекст після Революції Гідності: куди рухаємося і що толеруємо? *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 18, 6–12.

20.Бондарева, О. Є. (2023). «Антологія 24»: нові драматургічні практики в осмисленні війни. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 17–31.

21.Бондарева, О. Є. (2023). Формування ідентичності сучасної української драми (ретроспектива і перспектива). *Трансформація суспільних відносин в умовах цивілізаційних змін: кол. моногр.* Харків: СГ НТМ «Новий курс»,



[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/44106/1/O\\_Bondareva\\_TSVUTZ\\_FUFKM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/44106/1/O_Bondareva_TSVUTZ_FUFKM.pdf)

22.Бортнік, Ж. (2019, Січень 17). Екзистенційні питання про кордон, межу і тушковану капусту. *Громадське. Волинь*. Взято з <https://hromadske.volyn.ua/ekzystentsijni-pytannya-pro-kordon-mezhu-i-tushkovanu-kapustu/>

23.Бортнік, Ж. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція*. (Дис. канд. філол. наук). Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці.

24.Бортнік, Ж. (2017). «Мандрівний вішак» як фестиваль-променад у Луцьку. *Український театр: науково-популярний журнал*. Київ, 5-6, 60–63.

25.Бортнік, Ж. (2017). Дві п'єси про відчай. *Український театр: науково-популярний журнал*. Київ, 5-6, 82–83.

26.Бортнік, Ж. (2017). Суб'єктна організація сучасної монодрами як основний носій жанру. *Studia Ukrainica Varsoviensia*. 5, 127–134.

27.Бортнік, Ж. (2019). Монодраматичні стратегії п'єси Тадеуша Слободзянека «Наш клас». *Волинь філологічна: текст і контекст*, 27, 5–16.

28.Бортнік, Ж. (2020). Драматургія Лесі Українки: сучасна театральна рецепція. Аналіз та інтерпретація тексту. *Драматургія Лесі Українки: збірник матеріалів конференції* (Світязь, 2–4 червня (2020 р.)). Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 5–6.

29.Бортнік, Ж. (2021). Особливості рецепції трагедії Шекспіра «Отелло» в сучасному українському театрі (на прикладі вистави «Отелло/Україна/Facebook»). *Закарпатські філологічні студії*, 20 (1), 131–136.

30.Бортнік, Ж. (2021). Сучасна українська драматургія: трансгресивні стратегії та фронтір. *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.: матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань* (Львів, 28-29 жовтня 2021 року). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 25–28.

- 31.Бортнік, Ж. (2022). Жанрові лімінальні трансформації в сучасній українській драмі. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 34, 169–180.
- 32.Бортнік, Ж. (2023). Функції гетеротопій в сучасній українській драматургії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*, 17 (85), 247–251.
- 33.Брехт, Б. (1977). *Про мистецтво театру*: збірник. Б. Чирков (упор., вступ. ст., прим. і перекл. з нім.). Київ: Мистецтво.
- 34.Брокетт, Г. О., Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру*. Львів: Літопис.
- 35.Будний, В. та Ільницький, М. (2008). *Порівняльне літературознавство*: підручник. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
- 36.Варикаша, М. М. (2010). Література non-fiction: поміж фактом і фікцією. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, XXIII, (3), 28–39.
- 37.Васильєв, Є. (2002). Жанр містерії-буф у драматургії ХХ століття. *Волинь-Житомирщина*, 9, 201–206.
- 38.Васильєв, Є. (2016). Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту. *Брехтівський часопис*, 5, 77–81.
- 39.Васильєв, Є. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*: монографія. ПВД «Твердиня»: Луцьк.
- 40.Васильєв, Є. (2018). Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980 років. *Питання літературознавства*, 98, 229–252.
- 41.Вергеліс, О. (2015). *Otto drama. Баба Прися та інші*. (с. 4–11). Брустури: Discursus.
- 42.Веремчук, Ю. В. (2005). *П'єса-притча. Генеза. Поетика*. (Автор. дис. канд. філол. наук). НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Київ.
- 43.Веселовська, Г. (2023). Тригери суспільного спокою. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія*: збірка. Харків. Фоліо.
- 44.Видугирите, И. (2015). Гетеротопии: миры, границы, повествование. *Literatūra*, 57(5), 11–18.
- 45.Вірченко, Т. (2012). Драматургія «двотисячників» у літературознавчому вимірі. *Вісник Житомирського державного*

університету. *Філологічні науки*, 61, 172–176. Взято з [file:///C:/Users/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0/Desktop/VZhDU\\_2012\\_61\\_36.pdf](file:///C:/Users/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0/Desktop/VZhDU_2012_61_36.pdf)

46.Вірченко, Т. (2012). *Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2000-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія*. Кривий Ріг: Видавничий дім.

47.Вірченко, Т. (2013). Канонічність сучасної драматургії. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*, 16, 107–116.

48.Вірченко, Т. (2018). *Сучасна українська драматургія. Галерея портретів: монографія*. Кривий Ріг: Вид. Р. А. Козлов.

49.Вісич, О. (2014). *Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія*. Луцьк: ПВД «Твердиня».

50.Вісич, О. (2018). *Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія*. Луцьк: Вежа-Друк.

51.Волков, А. (Ред.). (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці.

52.Волкова, Г. В. (2021). *Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей*. (Дис. докт. філос. наук). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.

53. Ворожбит, Н. (2019, Вересень 25). Наталка Ворожбит: «Не до кожного сценариста приходять продюсер зі словами «Давай, ти зніматимеш це сама» (інтерв'ю). *Moviegram*. Взято з <https://moviegram.com.ua/natalia-vorobit-interview-kristi-films/>

54.Ворожбит, Н. (2021, Травень 16). «Я завжди мріяла створити історію від початку й до кінця»: конспект лекції Наталки Ворожбит у КАМА. *The Village Україна*. Взято з <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/lecture/311353-ranok-v-kama-vorozhbit>

55. Ворожбит, Н. (2023, Вересень 16). Провідники. Які сенси ховаються по той бік знімального майданчика. *Reporters*. Взято з

<https://reporters.media/providnyky/?fbclid=IwAR3YER-FOeUuDjRyo4ABsYJzG6YVVNxBz-BQU8st1-MrWvmpqaw9ixKo3M>

56. Ворожбит, Н., Городівська, О. (2021, Травень 19). Куди ведуть «Погані дороги»: перехрестя життя, театру й кіно (інтерв'ю). *Pryvit.media*. Взято з <https://pryvit.media/article/bad-roads/>

57. Гайшенець, А. (2019, Грудень 25). Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років. *LB.ua*. Взято з [https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743\\_ukrainskiy\\_teatr\\_poshukah\\_sensu.html](https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html)

58. Галета, О. (2023). *Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі*. Львів: Видавництво Українського католицького університету.

59. Гарець, І. (2016, Лютий 24). Драматург Ірина Гарець: «Тема війни болюча і кривава, як відкрита рана, яку потрібно лікувати всіма засобами, в тому числі – культурою та мистецтвом» (інтерв'ю). *Трибуна*. Взято з <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/>

60. Гармидер. (2014). Взято з <https://web.archive.org/web/20110607214130/http://atheatre.com.ua/uk-UA/Theatres/Details/garmyder>

61. Гармидер. (2022, Грудень 17). Створити театр у ангарі. *UKRAÏNER*. Взято з <https://ukrainer.net/harmyder/>

62. Гейзінга Й. (1994). *Ното Ludens*. Київ: Основи. 250 с.

63. Главком. (2023). «Кортес». Найпопулярніший камерний театр столиці розпочинає сезон прем'єрою. Взято з [https://glavcom.ua/kyiv/news/kortes-najpopuljarnishij-kamernij-teatr-stolitsi-rozpochinaje-sezon-premjeroju-949935.html?fbclid=IwAR0jeS1SX0YccnsnxOgMp-bwn8uQGlvBxLv3Sfe\\_4b-jwzFRRyYq\\_sqdSM](https://glavcom.ua/kyiv/news/kortes-najpopuljarnishij-kamernij-teatr-stolitsi-rozpochinaje-sezon-premjeroju-949935.html?fbclid=IwAR0jeS1SX0YccnsnxOgMp-bwn8uQGlvBxLv3Sfe_4b-jwzFRRyYq_sqdSM)

64. Головненко, А. (2017, Червень 24). Контурна карта актуального театру. *Український тиждень*. Взято з <https://tyzhden.ua/konturna-karta-aktualnoho-teatru/>

65. Гомілко, О. (2001). *Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси*. Київ: Наукова думка.

66. Горбунова, Л. (2015). Лімінальність як концепт філософії (до обґрунтування трансформативного навчання). *Філософія освіти*, 2, 65–94.

67. Гребенюк, Т. В. (2018). Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія», 78, 160–164. Взято з <http://dspace.zsmu.edu.ua/handle/123456789/8549>

68. Гуменний, Д. (2020, Травень 28). Вісім методів (пост)документального дослідження міста. *Medium*. Взято з <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd>

69. Гундорова, Т. (2012). Пост-Чорнобиль: трансгресії катастрофізму і сучасна українська культура. *Українські трансгресії ХХ–ХХІ століття*. (с. 190–210). Вроцлав–Львів: ЛА «Піраміда».

70. Гундорова, Т. (2013а). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*. Київ: Критика.

71. Гундорова, Т. (2013б). *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми*. Київ: Грані-Т.

72. Гротовський, Є. (1999). *Театр, ритуал, перформер*. Львів: Літопис.

73. Данте Аліг'єрі (2017). *Божественна комедія: поема* / пер. Є. А. Дроб'язка. Харків: Фоліо.

74. Данчук, О. Пужаковська О. Швидко, В. (2023, Травень 9). Більше драми. Інтерв'ю О. Палянички. *Korydor. Журнал про сучасну культуру*. Взято з <http://korydor.in.ua/ua/stories/bilshe-dramy.html?fbclid=IwAR1B4fHvCgfnPjrPvMK8dWO69RuWuwEglgu6pUN92OZrwQbc47iHaQx3uP4>

75.Дюркгайм, Е. (2002). *Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії* / пер. з фр. Г. Філіпчук. З. Борисюк. Т. Метельова (Наук. ред). Київ: Юніверс.

76.Еко, У. (1996). *Поетика відкритого твору. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. М. Зубрицька (Ред.). (с. 406–419.). Львів: Літопис.

77.Еліаде, М. (2016). *Трактат з історії релігій* / пер. О. Панича. Київ: Дух і Літера.

78.Еліаде, М. (2018). *Пошуки. Історія та смисл в релігії* / пер. з англ. А.М. Басаурі Зюзіної; Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.», Центр європ. гуманітар. дослідж., Центр дослідж. історії та культури східноєвроп. єврейства. Київ: Дух і Літера.

79.*Енциклопедія Сучасної України*. (2018). І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. (Редкол.). НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Взято з <https://esu.com.ua/article-66640>

80.Закалюжний, Л. (2015). Двоглова аномалія у п'єсі Т. Киценко «Бал бетменів»: політичний, культурний і літературний контексти. *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри*, 12, 202–213.

81.Закалюжний, Л. В. (2014). Інтермедіальність і жанрові модифікації в сучасній польській і російській драматургії. *Сучасні літературознавчі студії*. У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко, 11, 263–271.

82.Закалюжний, Л. В. (2020). Інтермедіальний експеримент у п'єсі Віталія Ченського «Улісс»: допис, інтернет-щоденник, «моноепос». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*, 2 (93), 6–14.

83.Залеська-Онишкевич, Л. М. (2009). *Текст і гра. Модерна українська драма*. Львів: Літопис.

84.Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури*: монографія. Київ.

85.Золоті ворота. (2021). Отелло /Україна/ Facebook. Взято з <https://zoloti-vorota.kiev.ua/performance/%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0-facebook/>

86.Зубрицька, М. (1996). Архетипна критика і теорія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. М. Зубрицька (Ред.). Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка. (с. 109–110). Львів: Літопис.

87.Зубрицька, М. (2004). *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*. Львів: Літопис.

88.Іванишин, П. (2010). Категорії художності: актуалізація базового поняття. *Українське літературознавство*, 69, 70–75.

89.Ізер, В. (1996). Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* М. Зубрицька (Ред.). Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка. (с. 261–277). Львів: Літопис.

90.Ільницька, Л. (2020, Січень 14). Постдрама: один із етапів театральної еволюції (інтерв'ю). *Zbruc*. 14.01. Взято з <https://zbruc.eu/node/94890>

91.Камю, А. (1997). Бунтівна людина. *Вибрані твори*. У 3-х т. Т. 3. Есеї. (с. 181–439). Харкі: Фоліо.

92.Кант, І. (1989). Відповідь на питання: що таке просвітництво? *Всесвіт*. Київ, 4, 135–138. Взято з <https://vpered.wordpress.com/2019/07/04/kant-erklarung/>

93.Кемпбелл, Дж. (2021). *Тисячолікий герой* / пер. з англ. О. Мокровольського. Львів: Видавництво Terra Incognita.

94.Клековкін, О. (2012). *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс.

95.Когут, О. (2010). *Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)*: монографія. Рівне: НУВГП.

96. Когут, О. (2011). Інтерпретація та трансформація християнських містерійних сюжетів сучасною українською драматургією. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 15, 143–146.

97. Когут, О. (2011). Прийом «театр в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль, 31, 66–80.

98. Когут, О. (2011). Психологічні ігри як симулякри справжнього в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, 25, 449–454.

99. Козлов, Р. А. (1999). Художній час та простір у драматургії. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*, 1, 60–63.

100. Козлов, Р. А. (2012). Художній час і простір у видовій специфіці драматургії. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 61, 182–185.

101. Колошук, Н. (2006). *Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія*. Луцьк: РВВ «Вежа».

102. Копистянська, Н. Х. (1998). Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератури: Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів*. Київ, 57–74. Взято з <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11891>

103. Копистянська, Н. Х. (2005). *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія*. Львів: ПАІС.

104. Корнієнко, Н. М. (1996). Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму. *Українська художня культура: навч. посібник*. (с. 353–365). Київ: Либідь.

105. Корнієнко, Н. М. (2008). *Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.



106. Кочерга, С. (2017). У пошуках жанрової переакцентуації. *Studia methodologica*, 45, 96–102.
107. Кочерга, С. О. (2018). Концептуалістська колористика в сучасній українській драматургії. *Філологічні трактати*. (2018), 150–159.
108. Кропивко, І. (2019). *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір)*: монографія. Дніпров. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. Київ: ВД Дмитра Бураго.
109. Курочкін, М. (2022, Грудень 14). Київ – Мордор – Київ. Історія війни Максима Курочкіна, драматурга і сержанта з позивним «П'єса». *Українська правда*. Взято з <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/12/14/7380600/>
110. Кучер, Т. (2008). Образ лімінального персонажа (неофіта) в молодіжній культурі. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Філософія*, 3, 44–53.
111. Лановик, З. (2006). *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ.
112. Леві-Строс, К. (2000). *Первісне мислення*. Київ: Український Центр духовної культури. 324 с.
113. Леві-Стросс, К. (1997). *Структурна антропологія*. Київ: Основи.
114. Левченко, О. Г. (2012). *Театр у системі філософської антропології*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.
115. Левчук, Т. П. (2019). *Критерії художності літератури: дихотомія змісту і форми в контекстах епох*. (Дис. докт. філол. наук). Київський національний університет імені Т. Шевченка Міністерства освіти і науки України. Київ.
116. Леманн, Х.-Т. (2013). *Постдраматический театр*. Взято з <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4569860>
117. Липківська, А. (2007). *Світ у дзеркалі драми*. Київ: Вид-во «Кий».
118. Лисова, Н. (2018). Методологія дослідження лімінального в сучасному англomовному поетичному дискурсі. *Науковий журнал*

*Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис», 4, 64–69.*

119. Лисова, Н. (2018). Образи лімінального як мультимодальний конструкт. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія*, 32 (2), 61–64.

120. Лисова, Н. (2021). Теоретичне підґрунтя вивчення лімінальності в сучасному англomовному поетичному дискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 32 (71), 173–180.

121. Ліпісівіцький, М. Л. (2012). *Малі драматичні форми: система жанрів, своєрідність поетики (на матеріалі німецької літератури першої третини ХХ ст.)*: (Дис. канд. філол. наук). Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, Чернівці.

122. *Літературознавча енциклопедія*. (2007). У 2 т. Т. 1. Київ: Видавничий центр «Академія».

123. *Літературознавча енциклопедія*. (2007). У 2 т. Т. 2. Київ: Видавничий центр «Академія».

124. Лягушонкова, Лена та Щокань, Г. (2022, Листопад 23). Німці питали, де межа токсичного впливу Росії: у Штутгарті показали виставу «Мать Горького» (інтерв'ю). *Українська правда*. Взято з <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/11/23/251469/>

125. Малютіна, Н. П. (2006). *Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки*. Одеса: Астропринт.

126. Малютіна, Н. П. (2007). *Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття*. (Дис. докт. філол. наук). НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Київ.

127. Мандрівний вішак. (2018). ЖК СУПЕРНОВА: вистава «Шишко». Фестиваль «Мандрівний вішак». Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=n4pxf2dcK3Y>

128. Маслій, А. (2016). Драматичні Іншості. *Zbruc*. Взято з <https://zbruc.eu/node/53355>
129. Матусяк, А. (2012). Передмова. *Українські трансгресії ХХ–ХХІ століття*. (с. 9–14). Вроцлав–Львів: ЛА «Піраміда».
130. Минуле/Майбутнє/Мистецтво. (2019). *Платформа культури пам'яті*. Глосарій. Взято з <https://pastfutureart.org/glossary/#Postmemory>
131. Михед, О. та Ворожбит, Н. (2021). Демони й Кайдаші. Наталка Ворожбит [«Кіборги», «Погані дороги», «Спіймати Кайдаша»] (подкаст). *The Village Україна*. Взято з <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/podcast/308933-stantsiya-451-s01e10>
132. Мірошніченко, Н. (2011). Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі. *Курбасівські читання: наук. вісн*, 6 (1), 108–118.
133. Мірошніченко, Н. (2003). Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. *Український театр ХХ століття: монографія*. (с. 4–35). Київ: ЛДЛ.
134. Моклиця, М. (2011). *Вступ до літературознавства*: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011.
135. Моклиця, М. (2017). *Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває*. Київ: Кондор-Видавництво.
136. Моклиця, М. (2022). *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*. Київ: Видавничий дім «Кондор».
137. Ніцше, Ф. (2004). *Повне зібрання творів. Том 1*. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV; Твори спадку 1870–1873, Львів: Астролябія.
138. Олешко, С. (2018, Липень 24). Творити театр, а не лише спектаклі. *Culture.pl*. Взято з <https://culture.pl/ua/stattia/tvoryty-teatr-a-ne-lyshe-spektakli>
139. Паві, П. (2006). *Словник театру* / пер. з фр.. Львів: ЛНУ ім. І. Франка.

140. Павличко, С. (2004). *Теорія літератури*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
141. Пенькова, К. (2023, Жовтень 5). Чому комусь важливо бути нащадком імперії: драматургиня Катерина Пенькова про п'єсу «Готель «Великобританія»» (інтерв'ю Софії Коваленко). *Суспільне Культура*. Взято з <https://suspilne.media/586825-comu-komus-vazливо-buti-nasadkom-imperii-dramaturgina-katerina-penkova-pro-pesu-gotel-velikobritania/?fbclid=IwAR2lcOE7ZXlGyJv80nRFG8QpKjPznSans9EM0cjsMZvc8LbLeNUwDgrtcQw>
142. Перший News. (2017). Як розпочався міжнародний театральний фестиваль «Мандрівний вішак». Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=ttuOfZpzuvg>
143. Поліщук, Я. (2012). Трансгресії колективної та індивідуальної пам'яті (на матеріалі сучасної української романістики). *Українські трансгресії ХХ–ХХІ століття*. (с. 211–227). Вроцлав–Львів: ЛА «Піраміда».
144. Портер, Р. (2004). Переосмислена історія тіла. *Нові перспективи історіописання*. (с. 285–317). Київ: Ніка-Центр.
145. Пчілка, Олена (1908). Рецензія на п'єси В. Винниченка. *Рідний край*, 1, 13–14.
146. Ревакович, М. (2012). Постфемінізм як трансгресія: питання гендеру у письмі жінок-авторів молодшого покоління в незалежній Україні. *Українські трансгресії ХХ–ХХІ століття*. (с. 251–258). Вроцлав–Львів: ЛА «Піраміда».
147. Рікер, П. (1996). Конфлікт інтерпретацій. Слово. Знак. Дискурс: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 227–242). Львів: Літопис.
148. Рікер, П. (2002). *Сам як інший*. Київ: Дух і Літера.
149. Саїд, Е. (2001). *Орієнталізм*. Київ: Основи.
150. Сидоренко, Ю. (1998). Час без героя. *У чеканні театру*. (с. 7–11). Київ: Смолоскип.

151. *Словник гендерних термінів*. (2016). Шевченко З. В. (Уклад.). Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. Взято з <http://a-z-gender.net/ua/xarasment.html>
152. Сонді, П., (2015). *Теорія сучасної драми* / пер. з нім. М. Ліпісівіцького, Соколовської. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка. 132 с.
153. Стайн, Дж. Л. (2003). *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*. Кн. 1. *Реалізм і натуралізм*. Львів: Львів. Нац. ун-т ім. І. Франка. 255 с.
154. Стайн, Дж. Л. (2003). *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*. Кн. 2. *Символізм, сюрреалізм і абсурд* / пер. з англ. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. 271 с.
155. Стайн, Дж. Л. (2003). *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*. Кн. 3. *Експресіонізм та епічний театр* / пер. з англ. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка.
156. Стельмах, Я. (1998). *Переднє слово. У чеканні театру*. Київ: Смолоскип. 5.
157. Театр Гармидер (2020). Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=qcSGgJCj62o>, [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_VI5f8MoGY](https://www.youtube.com/watch?v=t_VI5f8MoGY), <https://www.youtube.com/watch?v=FIVMk6BzFdY>
158. Театр Гармидер. (2021). 100 синонімів до слова ГОВОРИТИ / А 100 Ways to Say «To Talk». Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=Yz2LrmzJMa0>
159. Театр Гармидер. (2021). Театр «ГаРМІДЕР» / Showreel (2021). Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=X09ypsBIiVA&t=9s>
160. Театр Гармидер. (2022). Перформанс «Я – ТРАВА». Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=fguyO6wMpmQ>
161. Театр драматургів. (2020). Взято з [https://biggggidea.com/project/teatr-dramaturgiv/?fbclid=IwAR3jsdKOIpZTt6jA3-aSgvMCXKIZ7yTLBDDEwh\\_06fwChwJXvC0LxpAmsVU](https://biggggidea.com/project/teatr-dramaturgiv/?fbclid=IwAR3jsdKOIpZTt6jA3-aSgvMCXKIZ7yTLBDDEwh_06fwChwJXvC0LxpAmsVU)

162. Тернер, Л. (2016). *Маніфест метамодернізму*; пер. з англ. Krolkowski Art. Взято з <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/>
163. Тодоров, Ц. (2006). *Поняття літератури та інші есе* / пер. з франц. Є. Марічева. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
164. Туркова, К., Ворожбит, Н. (2022, Травень 20). «Я не хочу нікого олюднювати з того боку. Для мене це надто нелюдське» – драматургиня Наталія Ворожбит. Інтерв'ю. *Голос Америки*. Взято з <https://www.holosameryky.com/a/vorozhbyt-interview-/6582405.html>
165. Тхорук, Р. (2004). Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 33 (2), 87–93.
166. Фишер-Лихте, Э. (2015). *Эстетика перформативности*. Москва. Международное театральное агентство «Play&Play»; Издательство «Канон+».
167. Фрейд, З. (1996). Поет і фантазування / пер. І. Герасима. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* М. Зубрицька (Ред.). (с. 85–90). Львів: Літопис.
168. Фуко, М. (2015). Що таке Просвітництво?; передмова і переклад І. Карівець. *Гуманітарні візії*, 1(2), 109–116. Взято з <https://science.lpnu.ua/uk/vsi-vypusky/tom-1-chyslo-2-2015/krytyka-rozumu-yak-sposib-zvilnytysya-vid-mezh-peredmov-a-do>
169. Хороб, С. І. (2009). *Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика)*. Івано-Франківськ: Нова Зоря.
170. Хороб, С. І. (2009). Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, 27–28, 186–195.

171. Хороб, С. І. (2002). *Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)*. Івано-Франківськ.
172. *Хрестоматія з теорії драми: особливості драматургічного мистецтва XIX–XX ст.* (1988). П. Нестеровський (Упоряд.). Київ: Мистецтво.
173. Церковна, А. (2015). Лімінальний дискурс імаготеми українсько-польського пограниччя в англійській подорожній літературі доби романтизму. *Київські полоністичні студії*, 26, 490–496.
174. Цокол, О. (2017) *Текстові стратегії української драматургії 1980 – 2010-х років*. (Дис. канд. філол. наук). Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ.
175. Червінська, О. В. (2009). *Психологічні аспекти актуальної реценції тексту. Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури*. Чернівці: Книги–XXI.
176. Чернецький, В. (2012). Трансгресія і глобалізація: стратегія включення українського літературного дискурсу в сучасні соціокультурні процеси. *Українські трансгресії XX–XXI століття*. (с. 164–172). Вроцлав–Львів: ЛА «Піраміда».
177. Чирков, О. (2006). Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*, 30, 104–109.
178. Шаповал, М. О. (2009). *Інтертекст у світлі рамки: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія*. Київ: Автограф.
179. Шаповал, М. О. (2010). *Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі*. (Автор. док-ра. філол. наук). Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Київ.
180. Швець А. (2014). Лімінальні топоси в художньому світі казок Наталії Кобринської. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 60 (2), 217–228.

181. Шевченко, Т. (2011). І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє. *Кобзар*. (с. 347–354). Київ: Національний книжковий проект.
182. Шекспір, У. (1964). Отелло, венеціанський мавр / пер. І. Стешенко. *Твори в шести томах: Т. 2*. (с. 531–754). Київ: Видавництво «Дніпро».
183. Шишко, К. (2001). *Пісня дощу: вибране з неопублікованого*. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
184. Шіллер, Ф. (1974). Листи про естетичне виховання людини. *Естетика*. (с. 115–225). Київ: Мистецтво.
185. Юнг, К. Г. (1996). Психологія і поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка. М. Зубрицька (Ред.). (с. 91–108). Львів: Літопис.
186. Юнг, К. Г. (2012). *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів: Видавництво «Астролябія».
187. Яусс, Г. Р. (2009). Рецептивна естетика і літературна комунікація. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. *Антологія*. Д. Наливайко (Ред.). (с. 178–194). Київ: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія».
188. Яусс, Х. Р. (1995). История литературы как провокатор литературоведения. *Новое литературное обозрение*, 12, 34–84.
189. Abramson, S. (2015, Jun 25.). Ten Basic Principles of Metamodernism. The blog. *The Huffington Post*. Retrieved from [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-inmet\\_b\\_7143202.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-inmet_b_7143202.html)
190. Allende, I. (1991). The Shaman and the Infidel (interview). *New Perspectives Quarterly*, 8.1, 54–58.
191. Bataille, G. (2010). Lascaux ou la naissance de l'art. *Oeuvres complètes*. IX. Éditions Gallimard, 7–102.



192. Bell, C. (1997). *Ritual. Perspectives and Dimensions*. Oxford, N.Y. Retrieved from <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Ritual.-Perspectives-and-Dimensions-by-Catherine-Bell.pdf>
193. *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*. (2007). New York.
194. Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London, New York: Routledge. Retrieved from <https://ia800507.us.archive.org/28/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>
195. *Biggggidea*. Retrieved from <https://biggggidea.com/project/teatr-dramaturgii/>
196. Bortnik, Zh., Moklytsia M. and other. (2021). Lesia Ukrainka's «Martian, the Advocate»: symbolism as a dimension of classical tragedy. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (02-XXIs), 209–213.
197. Bortnik, Zh. and other. (2022). The psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: «The blue rose» by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12, (02-XXIX), 199–202.
198. Bortnik, Zh. (2023). Liminal strategies in literary studies based on the development stages in contemporary Ukrainian dramaturgy. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4(2). Retrieved from <https://royalliteglobal.com/advanced-humanities/article/view/1234>
199. Bortnik, Zh. (2023). The Poetics of the Frontier in the Volyn Theater «GaRmYdEr»: Trends and Perspectives. *Bibliotekarz Podlaski*, 2 (LIX), 231–244. Retrieved from <https://www.bibliotekarzpodlaski.pl/index.php/bp/article/view/816/831>
200. Boyer, Ch. (2008). The many mirrors of Foucault and their architectural reflections. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*. (pp. 53–75). London and New York.

201. Carson, T. (2016). *Liminal Reality and Transformational Power: Revised Edition: Transition, Renewal and Hope*.
202. Crosby J. (2009). Liminality and the Sacred: Discipline Building and Speaking with the Other. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 5. 1. Retrieved from <http://liminalities.net/5-1/sacred.pdf>
203. Dehaene, M., De Cauter, L. (2008). The space of play: towards a general theory of heterotopia. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*. London and New York, 87–103.
204. Faris, Wendy B. (1995). Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. *Magical Realism: Theory, History, Community*. (pp. 163–190). Durham. NC: Duke University Press.
205. Faris, W. B. (2002). The question of the other: cultural critiques of magical realism. *Janus Head*, 5.2, 101–119. Retrieved from <http://66.241.215.128/5-2/faris.pdf>
206. Field, A. (2008, February 6). Site-specific theatre'? Please be more specific. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>
207. Fischer-Lichte E. (1998). Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen *Ästhetik des Performativen*. (ss. 21–91). Tübingen; Basel: Francke.. Retrieved from [https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/fischer-lichte\\_aesthetik\\_des\\_performativen.pdf](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/fischer-lichte_aesthetik_des_performativen.pdf)
208. Fish, S. (1997). Interpreting the Variorum. *Twentieth Century Literary Theory. A Reader*. (pp. 203–209). N. Y..
209. Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture /Mouvement/ Continuité*. Retrieved from <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

210. Fowler, A. (2000). Transformation of Genre. *Modern Genre Theory*. Pearson Education Limited. (pp. 232–249). United Kingdom & Associated Companies throughout the world.
211. Genep, A. Van. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press.
212. Gilead, S. (1986). Liminality, Anti-Liminality, and the Victorian Novel. *ELH*, 53 (1), 183–197.
213. Gilsenan Nordin, I., Holmsten, E. (2009). *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*. Oxford. Retrieved from <https://www.peterlang.com/document/1043825>
214. Hutcheon, L. A (1988). *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge.
215. Iser, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. The John Hopkins University Press. Baltimore and London. Retrieved from [https://www.academia.edu/38941648/Iser\\_Wolfgang\\_The\\_Fictive\\_and\\_the\\_Imaginary\\_Charting\\_Literary\\_Anthropology](https://www.academia.edu/38941648/Iser_Wolfgang_The_Fictive_and_the_Imaginary_Charting_Literary_Anthropology)
216. JanMohamed, Abdul R. (1983). *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*. Amherst: Univ of Massachusetts Pr.
217. Kalaga, W. (2001). *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas».
218. Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press.
219. Vural Özbey, Kübra. (2021). Liminality in Shakespeare's As You Like It, Hamlet and Troilus and Cressida. Retrieved from [https://www.academia.edu/66676043/Liminality\\_in\\_Shakespeares\\_As\\_You\\_Like\\_It\\_Hamlet\\_and\\_Troilus\\_and\\_Cressida](https://www.academia.edu/66676043/Liminality_in_Shakespeares_As_You_Like_It_Hamlet_and_Troilus_and_Cressida)
220. Lachko, O. (2022). Ukrainian model of postdramatic theatre: context and praxis. *European Philosophical and Historical Discourse*, 8 (2), 48–52.
221. Leach, E (1968). Ritual. *International encyclopedia of the social sciences*. New York, 13, 520–526.

222. Lehmann H.-Th. (2001). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren.
223. *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*. (2009). Conference proceedings. Retrieved from <https://www.peterlang.com/document/1043825>
224. Lincoln, B. (1981). *Emerging from the Chrysalis: Rituals of Women's Initiations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
225. Massumi, B. (2002). *Introduction: like a thought. A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*. London and New York: Taylor & Francis Group. Retrieved from [https://monoskop.org/images/8/85/Massumi\\_Brian\\_ed\\_A\\_Shock\\_to\\_Thought\\_Expressions\\_After\\_Deleuze\\_and\\_Guattari.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Massumi_Brian_ed_A_Shock_to_Thought_Expressions_After_Deleuze_and_Guattari.pdf)
226. Palmer, R.E. (1980). The Liminality of Hermes and the Meaning of Hermeneutics. Proceedings of the Heraclitean Society. *A Quarterly Report on Philosophy and Criticism of the Arts and Sciences*. Michigan, 5, 4–11. Retrieved from <https://dokumen.tips/documents/the-liminality-of-hermes-and-the-meaning-of-hermeneutics-richard-palmer.html>
227. Schiller, F. (1954). *On the Aesthetic Education of man. Series of Letters*. New Haven: Yale University Press. Retrieved from [http://armytage.net/pdsdata/Friedrich%20Schiller%20translated%20with%20a%20introduction%20by%20Reginald%20Snell%20%20On%20the%20aesthetic%20education%20of%20man%20\(2004%20Dover%20Publications\).pdf](http://armytage.net/pdsdata/Friedrich%20Schiller%20translated%20with%20a%20introduction%20by%20Reginald%20Snell%20%20On%20the%20aesthetic%20education%20of%20man%20(2004%20Dover%20Publications).pdf)
228. Shelley, P. B. (2008). *A Defence of Poetry*. Retrieved from <https://biblioteca.org.ar/libros/167749.pdf>
229. Sidney, Sir Philip. (1962). The Defens of Poetry. *Literary Criticism. Plato to Dryden*. A. H. Gilpert (Ed.). Detroit. Retrieved from <https://www.poetryfoundation.org/articles/69375/the-defence-of-poesy>
230. Slemon, S. (1995). Magic Realism as Postcolonial Discourse. *Magical Realism*. L. Parkinson Zamora and W. B. Faris (Ed.). (pp. 407–426.). Durham: Duke University Press.

231. Spariosu, M. I. (2013). Computational models of intercultural relations in Banat and Transylvania: theoretical and practical issues. *Romanian journal of information science and technology*, 2–3, 109–130. Retrieved from <http://www.romjist.ro/content/pdf/01-spariosu.pdf>
232. Spariosu, M. I. (1997). *The Wreath of Wild Olive*. New York Press.
233. Szakolczai, A. (2009). Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events. *International Political Anthropology*, 2 (1), 141–172.
234. Thomassen, B. (2014). *Liminality and the Modern. Living through the In-Between*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
235. Thomassen, B., Wydra, H, Horvath, Ed. A. (2015). Thinking with Liminality: To the Boundaries of an Anthropological Concept. *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. (pp. 39–60). Oxford, New York: Oxford University Press.
236. Turner, V. (1974). *Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual: an essay in comparative symbology*. Retrieved from <https://repository.rice.edu/server/api/core/bitstreams/ede1dfa5-f46d-4f2c-b552-7b501bda2afe/content>
237. Turner, L. (2015, January 12). Metamodernism: A Brief Introduction. *Notes on Metamodernism*. Retrieved from <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
238. Turner, V. (1967). *The forest of symbols*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
239. Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. Retrieved from [https://monoskop.org/images/9/90/Turner\\_Victor\\_The\\_Ritual\\_Process\\_Structure\\_and\\_Anti-Structure.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf)
240. Turner, V. (1977). Process, System, and Symbol: A New Anthropological Synthesis Daedalus. *Discoveries and Interpretations: Studies in Contemporary Scholarship*, I, 61–80. Retrieved from

<https://dokumen.tips/download/link/process-system-and-symbol-a-new-anthropological-victor-turner.html>

241. Turner, V. (1980). Social Dramas and Stories about Them. *Critical Inquiry*, 7 (1), 141–168.

242. Ukrdramahub. Retrieved from <https://ukrdramahub.org.ua/>

243. Utracka, D. (2015). Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. T. III (186), 36–67. Retrieved from <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/8267/AF186--04--Transgresje-i-liminalnosc--Utracka.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

244. Vermeulen, T., Akker, R. van den. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2. Retrieved from <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>

245. *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. Graham, St John (Ed.) (2008). New York, Oxford.

246. Zhyrkov, S. (2023). Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/stas.jirkov/posts/pfbid07tGhMXd8ySDJgVUZea2QCJsR244hkzhEPKp2FH14j6sFe4xD28QQktKW5rAaAms7l>

247. Zoloti Vorota Teatr (2023, Серпень 10). Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/theatre.zv/posts/pfbid08UZ37XFxL5hghPniNqBvhNUkfXRSssZZRbSkHdNUHEfGXoKRQZNTRXPHDCquszmVI>

248. Zoloti Vorota Teatr. (2023, Серпень 11). Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/groups/415538672764568/permalink/1081075602877535/>

249. Zoloti Vorota Teatr. (2023, Серпень 13). Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/groups/theatricalcommunication/permalink/6268347859929042/>

250. Zoloti Vorota Teatr. (2023, Серпень 14). Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/theatre.zv/posts/pfbid02cjuUMnKpVadTcX4D8vpTN4Mxs8HpwRBGehx89pGJrC3BcmKkzJRAsiwsS6nDkaGfl>

251. Zumwalt, R. L. (1988). *The enigma of Arnold Van Gennepe (1873–1957): Master of French Folklore and Hermit of Bourg-la-Reine*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ П'ЄС

252. Анненко, О. (2020). Present perfect. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/present-perfect>

253. Анненко, О. (2020). Вірогідності. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/virohidnosti>

254. Анненко, О. (2020). Ця бісова гірка правда. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tsya-bisova-hirka-pravda>

255. Ар'є, П. (2015). На початку і наприкінці часів. *Баба Прися та інші*. (с. 15–95). Брустури: Discursus.

256. Ар'є, П. (2015). Слава героям. *Баба Прися та інші*. (с. 96–187). Брустури: Discursus.

257. Армяновський, Пьотр. (2021). Спецоперація. *Вісім*. (с. 233–249). Херсон: Типографія «Стар».

258. Армяновський, Пьотр. (2022). 5000 кроків до миру і справедливості. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/5000-kroktiv-do-myru-i-spravedlyvosti>

259. Астасьева, О. (2019). Геть усе метамодерн. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tse-het-use-metamodern>

260. Астасьева, О. (2022). Словник емоцій воєнного часу. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/slovnyk-emotsiy-voyennoho-chasu>

261. Багаєва, К. (2023). Нас (не) кинули. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/nas-ne-kynuly>

262. Білиць, І. (2018). Гей парад. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/hey-parad>

263. Білиць, І. (2019). Їжачок-ніндзя. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/yizhachok-nindzya>
264. Білиць, І. (2019). Повія. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/poviya>
265. Білиць, І. (2019). Як вкрати коня. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/yak-vkrasty-konya>
266. Білиць, І. (2020). В полоні. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/v-poloni>
267. Білиць, І. (2022). Руський воєнний. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ruskyu-voyennyu>
268. Бінюков, Т. (2022). Театр воєнних дій. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/teatr-voyennykh-diy>
269. Блок, Н. (2004). По колу. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/po-kolu-14/>
270. Блок, Н. (2014). Жінка Сядь. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zhinka-syad>
271. Блок, Н. (2015). Фото Топлес. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/foto-toples>
272. Блок, Н. (2017а). Крізь Шкіру. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/skriz-shkiru>
273. Блок, Н. (2017б). Оранжерея. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/oranzhereya/>
274. Блок, Н. (2018). Вибухівка. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/vybukhivka>
275. Блок, Н. (2019). Місто за Шпалерами. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/misto-za-shpaleramy>
276. Блок, Н. (2020). Як я закохалась у Покемона. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/yak-ya-zakohalas-u-pokemona/>
277. Блок, Н. (2021). Кривий Ріг, Олімп і я. *Вісім*. (с. 253–295). Херсон: Типографія «Стар».



278. Блок, Н. (2022а). Місто М., або Мелітопольська Черешня. Взято з *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/misto-m-abo-melytopolska-chereshnya>
279. Блок, Н. (2022б). Наші діти. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/nashi-dity>
280. Блок, Н. (2022в). Сни під час війни. *Антологія 24*. (с. 304–335). Львів: ГО АРТ ДОТ.
281. Бондаренко, А. (2015). Інтерв'ю з другом. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/intervyu-z-druhom>
282. Бондаренко, А. (2018). Той готель під горою. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/toy-hotel-za-horoyu>
283. Бондаренко, А. (2019). Лисиця, темна як світла ніч. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/lysytsya-temna-yak-svitla-nich>
284. Бондаренко, А. (2019). Мудак. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/mudak>
285. Бондаренко, А. (2020). Десафінадо. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/desafinado>
286. Бондаренко, А. (2021). Дім з привидами / Чому. Ми. Втекли. З. Донбасу. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/dim-z-pryvdyamy-chomu-my-vtekly-z-donbasu>
287. Бондаренко, А. (2021). Ультіма туле. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ultima-tule>
288. Бондаренко, А. (2022). Snuff. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/snuff>
289. Бондаренко, А. (2022). Атомна русалка. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/atomna-rusalka>
290. Бондаренко, А. (2022). Людина-білка. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/lyudyna-bilka>
291. Бондаренко, А. (2022). Мир і спокій. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/myr-i-spokiy>

292. Бондаренко, А. (2022). Місто Марії: Щоденники облоги. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/misto-mariyi-shchodennyky-oblohy>
293. Бондаренко, А. (2022). Пісня для сирени. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/pisnya-dlya-syreny>
294. Бондаренко, А. (2022). Синдром уцілілого. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/syndrom-utsililoho>
295. Бондаренко, А. (2022). Що таке війна. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/shcho-take-viyna>
296. Бондаренко, А. (2023а). Мій друг, чорний ельф. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/miy-druh-chornyy-elf>
297. Бондаренко, А. (2023б). Примарна земля. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/prymarna-zemlya>
298. Бортник-Гулевата, М. (2016). Втеча з майбутнього. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/vtecha-z-maybutnoho>
299. Бортник-Гулевата, М. (2018). Свято онлайн. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/svyato-onlayn>
300. Вишневецький, А. Про чотирьох відсутніх. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/pro-chotyrokhy-vidsutnikhy>
301. Волконський, В. (2022). Собаки та люди. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/sobaky-ta-lyudy>
302. Волконський, В. (2023). Ні два ні півтора. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ni-dva-ni-pivtora>
303. Ворожбит, Н. (1998). Житіє простих. *Ukrdramahub*. У чеканні театру. (с. 17–40). Київ: Смолоскип.
304. Ворожбит, Н. (2002). Галка Моталко. *Ukrdramahub*. Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=dfXVTOMh9Y>
305. Ворожбит, Н. (2004). Демони. *Ukrdramahub*. Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=Bq2xVH-kBxc>

306. Ворожбит, Н. (2009). Зернохранилище. *Ukrdramahub*. Взято з [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jJvCPMVA8x8J:https://teatre.com.ua/lib/zernoxyranylysche\\_natalja\\_vorozhbyt/&hl=uk&gl=ua](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jJvCPMVA8x8J:https://teatre.com.ua/lib/zernoxyranylysche_natalja_vorozhbyt/&hl=uk&gl=ua)
307. Ворожбит, Н. (2012). *Вій.* 2.0. Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=T2Eu82ArZUg>  
<https://docs.google.com/document/d/1oJK5AM6a4q5b-VYsmzMtfyLucB024ZgEfhtDdDyY4Sc/edit>
308. Ворожбит, Н. (2015). Саша, винеси сміття. *Ukrdramahub*. Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=E-nrrpLbatM>
309. Ворожбит, Н. (2021). *Погані дороги*. П'єса. Львів: Видавництво Анетти Антоненко.
310. Гавура, В. (2015). Мама завжди захистить. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/mama-zavzhdy-zakhystyt>
311. Гавура, В. (2021). Мавпи з апельсинами. *Вісім*. (с. 170–229). Херсон: Типографія «Стар».
312. Гавура, В. (2022). Збіг обставин. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zbih-obstavyn>
313. Галас, А. (2022). Хроніки загубленої душі. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/khroniky-zahublenoyi-dushi>
314. Галас, А. (2023). Серцебиття. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/sertsebyttya>
315. Гапєєва, О. (2014). Сестри. *Ukrdramalib. Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/sestry/>
316. Гапєєва, О. (2017). Па-па. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/pa-pa>
317. Гапєєва, О. (2019). Говори мені тільки хороші речі. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/govory-meni-tilky-horoshi-rechi/>
318. Гапєєва, О. (2022). В землі. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/v-zemli>

319. Гапєєва, О. (2022). Три дні. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/try-dni>
320. Гарець, І. (2019). Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/navishho-lemuru-hvist-chupakabry/>
321. Гарець, І. (2020). Скринька лунатика. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/skrynka-lunatyka/>
322. Гарець, І. (2021). Тунелекопальна машина. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/node/1>
323. Гарець, І. (2022). Садити яблуні. *Антологія 24*. (с. 438–445). Львів: ГО АРТ ДОТ.
324. Гарець, І. (2023). Дауншифтинг. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка*. (с. 99–164). Харків: Фоліо.
325. Гарець, І. (2023). Час та безодня. Чотири наноопери. Взято з *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanooperiy>
326. Гладушевський, О. (2022). Море шумить. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/more-shumyt>
327. Гончар, Ю. (2019). 30 хвилин, щоб врятувати світ. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/30-hvyllyn-shhob-vryatuvaty-svit/>
328. Гончар, Ю. (2021). Зла бола. *Вісім*. (с. 145–166). Херсон: Типографія «Стар».
329. Гончар, Ю. (2023). Читери. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка*. (с. 63–98). Харків: Фоліо.
330. Горянська, А. (2021). Блекшип. Взято з *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/blekshyp>
331. Гриценко, О. (2019). Саньок. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/sanok>
332. Гриценко, О. (2020). Дон Жуан з Жашкова. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/don-zhuan-iz-zhashkova>
333. Гриценко, О. (2022). Морячок. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/moryachok>

334. Гриценко, О. (2022). Обісцяний БТР. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/obistsyanyy-btr>
335. Гриценко, О. (2023). Metamorphoses. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка*. (с. 165–248). Харків: Фоліо.
336. Гриценко, О. (2023). Молочайник. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/molochaynyk>
337. Гуменний, Д. (2016). Мама сказала «ні!». *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/mama-skazala-ni/>
338. Гуменний, Д. (2022). Повітряна тривога. *Антологія 24*. (с. 64–69). Львів: ГО АРТ ДОТ.
339. Гуменні, Д. і Я. (2014). *Доньці Маши купив велосипед*. Взято з <https://docs.google.com/document/d/15my45BShmoJd8udJZK36wLk4-ZpHZxNV/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true>
340. Доричевський, О. (2019). Вчителька. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/vchytelka/>
341. Доричевський, О. (2020). Подорож Амундсена. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/podorozh-amundsena/>
342. Доричевський, О. (2021). Кладовище. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/kladovyshhe/>
343. Жадан, С. (2020). *Хлібне перемир'я*. Чернівці: Меридіан Черновіц.
344. Жуган, О. (2019). Євангеліє домогосподарок. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/yevanheliye-domohospodarok>
345. Жуган, О. (2021). Рептилії. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/reptyliyi>
346. Захоженко, Н. (2019). Сім перших робіт Аліни. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/sim-pershykh-robit-aliny>
347. Захоженко, Н. (2020). Копи проти равликів. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/kopy-proty-ravlykiv>

348. Захоженко, Н. (2022). 24 години 24 лютого. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/24-hodyny-24-lyutoho>
349. Захоженко, Н. (2022). Я, війна і пластикова граната. *Антологія 24*. (с. 30–63). Львів: ГО АРТ ДОТ.
350. Зеленська, Я. (2023). Бачили тут їжака? *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/bachyly-tut-yizhaka>
351. Ігнатська, Н. (2019). Звір. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zvir>
352. Карабань, В. (2022). Навіть не уявляю, як ти. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/navit-ne-uyavlyayu-yak-ty>
353. Киценко, Т. (2011). Три Ніцше. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/try-niczshe/>
354. Киценко, Т. (2012). Бал бетменів. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/bal-betmeniv/>
355. Киценко, Т. (2014). Жінки та снайпер. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zhinky-ta-snayper>
356. Киценко, Т. (2015). Кімната абсолютної тиші. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/kimnata-absolyutnoyi-tyshi>
357. Киценко, Т. (2016). Білохалатність. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/bilokhalatnist>
358. Киценко, Т. (2016). Отелло соромно. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/otello-soromno>
359. Киценко, Т. (2019). Пеніта ля трагедія. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/penita-lya-trahediya>
360. Киценко, Т. (2021). Іван Федорович Шпонька та Червона Свитка. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ivan-fedorovych-shponka-ta-chervona-svytka>
361. Киценко, Т. (2022). Баба Тома. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/baba-toma>

362. Киценко, Т. (2022). Назвати Своїми Іменами. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/nazvaty-svoyimy-imenamy-war-ning>
363. Киценко, Т. (2022). Хрест. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/khrest>
364. Киценко, Т. (2023). Все лишилось в Маріуполі. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/vse-lyshylos-v-mariupoli>
365. Киценко, Т. (2023). Жінка та лайно. Чотири наноопери. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanooperiy>
366. Киценко, Т. (2023). Тут живуть люди. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tut-zhyvut-lyudy>
367. Косодій, А. (2014). Захопи мені облдержадміністрацію. *Teatre.com*. Взято з <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QhYIDBbrCGAJ:https://teatre.com.ua/ukrdrama/---nastasij-osodij/&hl=uk&gl=ua>
368. Косодій, А. (2016). «Міністерство освіти та науки України». *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/ministerstvo-osvity-ta-nauky-ukrayiny/>
369. Косодій, А. (2019). «Timetraveller's Guide to Donbass». *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/timetravellers-guide-to-donbas/>
370. Косодій, А. (2022). Як говорити з мертвими. *Teatrlesiviv*. Взято з <https://teatrlesiviv.ua/yak-hovoryty-premiere/>
371. Кудаєва, Лена (2023). Один день. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/odyn-den>
372. Кудаєва, Лена. (2023). Чому так Маша Д. не любить запах кавунів. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/chomu-tak-masha-d-ne-lyubyt-zapakh-kavuniv>
373. Кудаєва, Лена. (2022). Комаха. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/komakha>

374. Кулибишев, С. (2023). Величне століття. Веселе. *Ukrdramahub*.  
Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/velychne-stolittya-vesele>
375. Курочкін, М. (2018). Лавра. *Ukrdramahub*. Взято з  
<https://ukrdramahub.org.ua/play/lavra>
376. Курочкін, М. (2019). Молитва про дружбу. *Ukrdramahub*. Взято з  
<https://ukrdramahub.org.ua/play/molytva-pro-druzhbu>
377. Курочкін, М. (2019). Толік-молочар. *Ukrdramahub*. Взято з  
<https://ukrdramahub.org.ua/play/tolik-molochar>
378. Курочкін, М. (2022). Три спроби покращити побут. *Ukrdramahub*.  
Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/try-sproby-pokrashchyty-pobut>
379. Лягушонкова, Лєна іагікомеді Пенькова, К. (2020). Чума.  
*Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/chuma/>
380. Лягушонкова, Лєна. (2018). ПГТ. *Ukrdramalib*. Взято з  
<https://ukrdramalib.com.ua/play/pgt/>
381. Лягушонкова, Лєна. (2019). Мать Горького *Ukrdramalib*. Взято з  
<https://ukrdramalib.com.ua/play/mat-gorkogo/>
382. Лягушонкова, Лєна. (2023). Чапаєв і Василіса. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка*. Харків. Фоліо. С. 43–62.
383. Маковій, В. (2016). Буна. *Мотанка*. (с. 147–174). Київ: Видавництво «Світ знань».
384. Маковій, В. Дівка на відданє. *Ukrdramalib*. Взято з  
<https://ukrdramalib.com.ua/play/divka-na-viddanye/>
385. Марковський Є. (2021). Качконіс. *Вісім*. (с. 105–140). Херсон: Типографія «Стар».
386. Маслова, О. (2018). Голоси в голові. *Ukrdramahub*. Взято з  
<https://ukrdramahub.org.ua/play/holosy-v-holovi>
387. Мацюпа, О. (2015). Екологічна балада. *Ukrdramahub*. Взято з  
<https://ukrdramahub.org.ua/play/ekolohichna-balada>
388. Мацюпа, О. (2017). Час пілатесу. *Ukrdramalib*. Взято з  
<https://ukrdramalib.com.ua/play/chas-pilatesu/>



389. Мацюпа, О. (2019). Соловейки, соловки. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/solovejky-solovky/>
390. Мацюпа, О. (2020). М'яч летів на східний берег. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/myach-letiv-na-skhidnyy-bereh>
391. Мацюпа, О. (2022). Modus Imperativus. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/modus-imperativus>
392. Мацюпа, О. (2022). Передмова. Цвітіння. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tsvitinnya>
393. Мацюпа, О. (2022). Рибний шлях. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/rybnyy-shlyakh>
394. Мацюпа, О. (2022). Уламки і пазли. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ulamky-i-pazly>
395. Мацюпа, О. (2023). Кити. Чотири наноопери. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanoopery>
396. Мацюпа, О. (2023). Смоковниця. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/smokovnytsya>
397. Меркулова, Д. (2022). Зателефонуй мені на війну. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zatelefonuy-meni-na-viynu>
398. Мироненко, Ю. (2021). Немає жодного щастя. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zatelefonuy-meni-na-viynu>
399. Михайлов, О. (2014). Клятвені діви. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/klyatveni-divy>
400. Михайлов, О. (2020). Все, що тебе зачіпає. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/vse-shcho-tebe-zachipaye>
401. Михайлов, О. (2020). Сні в невагомості. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/sny-v-nevagomosti/>
402. Михайлов, О. (2022а). 41 день лютого. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/41-den-lyutoho>
403. Михайлов, О. (2022б). Листи з льоду та піску. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/lysty-z-lodu-ta-pisku>

404. Михайлов, О. (2023). Море залишиться. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/41-den-lyutoho>
405. Мурашко, О. (2021). У-подібне перехрестя. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/u-podibne-perekhrestya>
406. Невідома, Х. (2022). Голодні стіни. *Антологія 24*. (с. 264–280). Львів: ГО АРТ ДОТ.
407. Неждана, Н. (2016). Голос тихої безодні: моноп'єса про відчуття крил. *Мотанка. Антологія української жіночої драматургії*. (с. 215–226). Київ: Світ знань.
408. *Неназвана війна. Антологія актуальних українських п'єс*. О. Миколайчук і Н. Мірошніченко (Упор.) (2023). Взято з <https://www.kurbas.org.ua/news/nenazvana-viuna/nenazvana-viuna.html>
409. Носовський, І. (2018). Залишитись не можна поїхати. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zalyshytys-ne-mozhna-poyikhaty>
410. Носовський, І. (2019). Дружок. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/druzhok>
411. Носовський, І. (2021). Живуть же люди. *Вісім*. Херсон: Типографія «Стар». С. 74–101.
412. Носовський, І. (2021). Цвяхи. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tsvyakhy>
413. Носовський, І. (2023). *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/stikery>
414. Паскар Ю. (2003). Людина. *У пошуку театру: антологія молоді драматургії*. (с. 352–356). Київ: Смолоскип.
415. Пенькова, К. (2019). Бути майстром. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/buty-majstrom/>
416. Пенькова, К. (2019). Назву не пам'ятаю. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/nazvu-ne-pamyatayu>

417. Пенькова, К. (2019). Свинина. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/svynyna/>
418. Пенькова, К. (2023). Последній рускій. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/poslyedniy-ruskiy>
419. Пенькова, К. (2023). Готель «Великобританія». Взято з <https://docs.google.com/document/d/1OFQZmKVGajLKNZzILJSGYFavAbFtOl-E1B61SVfbQw4/edit?usp=sharing>
420. Пенькова, К. (2023). Покидьки/ Нузир, Соломинка і лапоть. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка.* (с. 249–276). Харків: Фоліо.
421. Пенькова, К. (2023). Сто тисяч. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка.* (с. 277–306). Харків: Фоліо.
422. Піратська бухта. (2019). Червоне Чорне і знову Червоне. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/chervone-chorne-i-znovu-chervone>
423. Піратська бухта. (2022). Консерва. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/konsyerva>
424. Положенцева, П. (2020). *Не обговорюється і крапка.* Взято з <https://docs.google.com/document/d/1SHUdzMW6NSWHFESklWhIIz8qZFUwS7PN/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true>
425. Положенцева, П. (2021). Бабуня з дідуном займаються сексом. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/babunya-z-didunem-zaumayutsya-seksom>
426. Положенцева, П. (2022). *Заощаджуйте світло.* Взято з <https://docs.google.com/document/d/1SHUdzMW6NSWHFESklWhIIz8qZFUwS7PN/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true>
427. Пружина, І. (2021). *Таєр.* Взято з [https://docs.google.com/document/d/1103\\_NZIR9METs0Nzmpt\\_yfp\\_d4beZ\\_xB/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1103_NZIR9METs0Nzmpt_yfp_d4beZ_xB/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true)

428. Пружина, І. (2021). *Фенікс*. Взято з <https://docs.google.com/document/d/1ylAs7DoCvMTH46dVaItJi31Gi94g9JRA/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true>
429. Пузік, В. (2022). Тролейбус № 9. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/trolleybus-no9>
430. Пушкіна, П. (2017). Щоденник. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/shchodennyk>
431. Ра, Лана. (2023). Війна, я закреслю тебе. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/viyna-ya-zakreslyu-tebe>
432. Ран, Юліта. (2022). Два скетчі про війну. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/dva-sketchi-pro-viynu>
433. Рафеєнко, В. (2022). *Мобільні хвили буття*. Львів: Видавництво Анетти Антоненко.
434. Савченко, О. (2012). Дні народження Зіни: драма в скайпі / пер. Л. Геня. *Дніпро*, 4, 106–119.
435. Савченко, О. (2018). Кімната батіка. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/kimnata-batika>
436. Савченко, О. (2020). Коли ми курили космос. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/koly-my-kuryly-kosmos/>
437. Савченко, О. (2021). Скопці бажають познайомитися. *Вісім*. (с. 10–31). Херсон: Типографія «Стар».
438. Савченко, О. (2022). Ніч накрийє ранок. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/nich-nakryye-ranok>
439. Савченко, О. (2023). Моє пекло. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/moye-peкло>
440. Смілянець, М. (2018). Собача будка. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/sobacha-budka>
441. Смілянець, М. (2021). Молитва за Елвіса. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/molytva-za-elvisa>

442. Смілянець, М. (2022). Борщ. Рецепт виживання моєї прабабці. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/borshch-retsept-vyzhyvannya-moyeyi-prababtsi>
443. Смілянець, М., Тимошенко, Л. (2022). Коти-біженці. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/koty-bizhentsi>
444. Снігурченко, В. Самойленко (2008). Трюча. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/tryucha/>
445. Снегурченко, В. Самойленко. (2009). Северное сияние. *Teatre.com*. Взято з [https://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/severnoe\\_sijanie.pdf](https://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/severnoe_sijanie.pdf)
446. Сумароков, А. (2022). Полон. Частина друга. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/polon-chastyna-druha>
447. Сумароков, А. (2022). Полон. Частина перша. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/polon-chastyna-persha>
448. Сумароков, А. (2023). Мемель-Дніпро. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/memel-dnipro>
449. Танюк О. (2009). Безодня кличе безодню. *Казки для дорослих: п'єси, повість*. (с. 327–340). Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса.
450. Тарнавський, Ю. (1998). *бх0*. Київ: Родовід.
451. Терновий, Д. (2012). Деталізація. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/detalizatsiya>
452. Терновий, Д. (2018). Палата № 7. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/palata-n7>
453. Терновий, Д. (2019). Гамлет. Шоу, або Розенкранц та Гільденстерн живі. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/hamlet-shou-abo-rozenkrants-ta-hildenstern-zhyvi>
454. Терновий, Д. (2020). Тарас Бульба. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/taras-bulba>
455. Тимошенко, Л. (2014). Не мона відержат. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ne-mona-viderzhat>

456. Тимошенко, Л. (2015). Таємний агент Христина. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tayemnyy-ahent-khrystyna>
457. Тимошенко, Л. (2015). Якось в Морському. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/yakos-v-morskomu>
458. Тимошенко, Л. (2020). П'ять пісень Полісся. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/pyat-pisen-polissya>
459. Тимошенко, Л. (2020). Поминки. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/pomynky>
460. Тимошенко, Л. (2020). Синдром НОЛ. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/syndrom-nol/>
461. Тимошенко, Л. (2022). Моя мама чайник. *Антологія 24*. (с. 358–365). Львів: ГО АРТ ДОТ.
462. Тимошенко, Л. (2022). Моя Тара. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/moya-tara>
463. Тимошенко, Л. (2023). Віднесені вітром. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка*. (с. 129–164). Харків: Фоліо.
464. Тимошенко, Л. (2023). Дядя Міша проходить мимо. *Покидьки та інші п'єси. Сучасна українська драматургія: збірка*. (с. 63–98). Харків: Фоліо.
465. Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах*. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки. Т. 1.
466. Феофанова, І. (2022). Війна, кухня та вісім випадкових людей. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/viy-na-kukhnya-i-8-vypadkovykh-lyudey>
467. Феофанова, І. (2022). Чужесранка. *Антологія 24*. (с. 218–246). Львів: ГО АРТ ДОТ.
468. Феофанова, І. (2023). Між нами війна. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/mizh-namy-viy-na>
469. Феофанова, І. (2023). Тюбік. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/tyubik>

470. Ченський, В. (2018). Енеїда. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/viyana-kukhnya-i-8-vypadkovykh-lyudey>
471. Ченський, В. (2021). Свіжа кров. *Ukrdramahub*. Взято з [https://docs.google.com/document/d/17UT7v\\_\\_qe0ssueDDSwPRI8b7yT\\_evcDY/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/17UT7v__qe0ssueDDSwPRI8b7yT_evcDY/edit?usp=sharing&oid=104341117780032445936&rtpof=true&sd=true)
472. Чупіс, Л. (2007). Життя на трьох. *Танці гончарного кола*. (с. 107–135). Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса.
473. Чупіс, Л. (2007). Плач над Юдою. *Танці гончарного кола*. (с. 57–106). Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.
474. Чупіс, Л. (2007). Танці гончарного кола. *Танці гончарного кола*. (с. 137–175). Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса.
475. Шамріна, О. (2022). Залізне. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/zalizne>
476. Шевченко, О. (2020). Штриперда або Зіскочити з петель. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/shtryperda-abo-ziskochyty-z-petel>
477. Шинкарук, С. (2022). Любов, війна. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/lyubov-viyana>
478. Юров, П. (2020). День стійкості. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/den-stijkosti/>
479. Юров, П. (2022). Регіна. Невідворотність. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/regina-nevidvorotnist/>