

УДК 821.161.2

doi.org/10.35433/brecht.9.2023.57-71

Бортнік Ж. І.,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Волинського національного університету імені Лесі Українки

bortnikzhanna@ukr.net

orcid.org/0000-0002-3461-791X

МІЖ ДОКУМЕНТАЛЬНИМ ТА ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИМ: ВЕКТОРИ ПОШУКІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

У статті розглянуто сучасні драматургічні стратегії, які полягають у створенні трансформативного поля засобами документального/постдокументального. Метою статті є демонстрація векторів пошуку сучасної української драми в контексті зв'язку документальної та постдокументальної естетики. "Постдокументальне" стає такою ознакою лімінальної естетики, яка проявляється в її перформативному, діяльному спрямуванні на осмислення реальності через документ. Головні особливості постдокументального театру, визначені дослідниками, – це здатність виводити на перший план суб'єкта дії, який фіксує власні стани "тут і тепер" та перетворює текст 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 драматичного тексту це може бути зреалізовано в залученні автобіографічного матеріалу, у метажанрах щоденника, нотатника, листа тощо та через втілення "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. Фіксація фактів, властива документові, стає в докудрамі фіксацією тимчасових плинних станів персонажа в осмисленні подій (минулого чи теперішнього) з метою збереження-запам'ятовування цього лімінального стану. У сучасній українській драмі формується поле фронтиру поміж документальним та постдокументальним: драматурги, режисери, дослідники драми і театру порушують проблеми довіри до документа, шукають способи знайти установки сучасності, художні способи та прийоми, які би відображали "правду факту", ставлять питання мистецької етики щодо залучення документальних джерел. Криза документального реалізується як засіб порятунку в постдокументальному: драматурги втілюють для реципієнта максимальне наближення до реальності, яке відображає документ як об'єкт художнього дослідження.

Ключові слова: лімінальність, сучасна українська драма, документальне, постдокументальне, драматург.

Zh. I. Bortnik
**BETWEEN DOCUMENTARY AND POST-DOCUMENTARY: SEARCH
VECTORS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN DRAMA**

The article discusses modern dramaturgical strategies, which consist in creating a transformative field by means of documentary/post-documentary. The purpose of the article is to demonstrate the search vectors of contemporary Ukrainian drama in the context of the connection between documentary and post-documentary aesthetics. "Post-documentary" becomes such a feature of liminal aesthetics, which manifests itself in its performative, active orientation to the understanding of reality through the document. The main features of post-documentary theater, identified by researchers, are the ability to bring to the fore the subject of the action, which records its own states "here and now" and turns the text into a performative event. With such an artistic strategy, the author realizes an approach to true reality, "preserves" the moment of creation, the fluid phase of "here and now", a unique moment that is valuable for its true imperfection. For a dramatic text, this can be realized in the inclusion of autobiographical material, in the metagenres of diary, notebook, letter, etc., and through the embodiment of a "draft aesthetic". "Draft aesthetics" is a contemporary strategy of "non-finito" as a type of artistic thinking and demonstrates conditional imperfection, incompleteness of the text, an open form that captures the variability, uniqueness, confusion of the subject's state of consciousness and realizes the performative nature of the dramatic text. The fixation of facts, characteristic of a document, becomes in the documentary a fixation of temporary fluid states of the character in the interpretation of events (past or present) in order to preserve and remember this liminal state. In contemporary Ukrainian drama, a field of frontier between documentary and post-documentary is being formed: playwrights, directors, drama and theater researchers raise issues of trust in the document, look for ways to find contemporary attitudes, artistic methods and techniques that would reflect the "truth of the fact", raise questions of artistic ethics regarding involvement of documentary sources. The crisis of the documentary is realized as a means of salvation in the post-documentary: playwrights embody for the recipient the maximum approximation to reality, which reflects the document as an object of artistic research.

Keywords: *liminality, contemporary Ukrainian drama, documentary, post-documentary, playwright.*

Z. I. Bortnik
**ZWISCHEN DOKUMENTARISCHEM UND
POSTDOKUMENTARISCHEM: VEKTOREN DER SUCHE NACH DEM
MODERNEN UKRAINISCHEN DRAMA**

Der Artikel untersucht die modernen dramaturgischen Strategien, die darin bestehen, mit Hilfe des Dokumentarischen/Postdokumentarischen ein transformatives Feld zu schaffen. Das Ziel des Artikels ist es, die Vektoren der Suche des modernen ukrainischen Dramas im Kontext der Verbindung zwischen dokumentarischer und postdokumentarischer Ästhetik aufzuzeigen. Das "Postdokumentarische" wird zu einem Merkmal der liminalen Ästhetik, das sich in ihrer performativen, aktiven Ausrichtung auf das Verständnis der Realität durch das Dokument manifestiert. Als Hauptmerkmal des postdokumentarischen Theaters haben die Forscher die Fähigkeit identifiziert, das handelnde Subjekt in den Vordergrund zu stellen, das seine eigenen

Zustände "hier und jetzt" aufzeichnet und den Text in ein performatives Ereignis verwandelt. Mit dieser künstlerischen Strategie verwirklicht der Autor eine Annäherung an die wahre Realität, "bewahrt" den Moment der Schöpfung, die fließende Phase des "Hier und Jetzt", einen einzigartigen Moment, der durch seine wahre Unvollkommenheit wertvoll ist. Für einen dramatischen Text kann dies durch die Einbeziehung autobiografischen Materials, in den Metagenres Tagebuch, Notizbuch, Brief etc. und durch die Verkörperung einer "Entwurfsästhetik" realisiert werden. Die "Entwurfsästhetik" ist eine moderne Strategie des "non-finito" als eine Art des künstlerischen Denkens und zeigt die bedingte Unvollkommenheit, die Unvollständigkeit des Textes, die offene Form, die die Variabilität, die Einzigartigkeit, die Verwirrung des Bewusstseinszustandes fixiert und den performativen Charakter des dramatischen Textes verwirklicht. Die Fixierung von Fakten, die einem Dokument eigen ist, wird im Dokudrama zu einer Fixierung der vorübergehenden fluiden Zustände der Figur bei der Reflexion von Ereignissen (der Vergangenheit oder der Gegenwart), um diesen Grenzzustand zu bewahren und einzuprägen. Im modernen ukrainischen Drama bildet sich ein Grenzfeld zwischen dem Dokumentarischen und dem Postdokumentarischen heraus: Dramatiker, Regisseure, Drama- und Theaterforscher werfen das Problem des Vertrauens in das Dokument auf, suchen nach Wegen, um die Haltungen unserer Zeit, künstlerische Methoden und Techniken zu finden, die die "Wahrheit des Faktischen" widerspiegeln würden, und setzen sich mit Fragen der künstlerischen Ethik hinsichtlich der Einbeziehung dokumentarischer Quellen auseinander. Die Krise des Dokumentarischen wird im Postdokumentarischen als Rettungsmittel realisiert: Für den Rezipienten kommen die Dramatiker der Realität so nahe wie möglich, was das Dokument als Gegenstand der künstlerischen Forschung widerspiegelt.

Stichwörter: *Liminalität, modernes ukrainisches Drama, das Dokumentarische, das Postdokumentarische, Dramatiker.*

Постановка наукової проблеми. Літературно-критична та філософська думка часто бачили мистецтво загалом і художній твір зокрема лімінальним етапом поміж реальністю і уявою. Поняття "лімінальність" розглядаємо у значенні, яке йому надавали А. ван Геннеп [13], В. Тернер [14] та ін., а саме як антиструктуру поміж стабільними упорядкованими системами, своєрідною фазою пошуків, самоідентифікації, ініціації, які супроводжують будь-які зміни і є проміжним етапом після сепарації на шляху до інкорпорації. 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 художнього твору 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.

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" [9].

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" [1], аналізуючи переробку С. Алексєвич 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 – віддаляти 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" [9], коли документ переживається як естетичний досвід.

Аналіз основних досліджень і публікацій. 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 перехилити чашу ваг у бік художності" [6: 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" [10: 37].

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" [6: 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.

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" [2: 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" [2: 57–58]. "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" [9], – зазначав Д. Гуменний.

Мета дослідження – оприятити вектори пошуків сучасної української драми в контексті зв'язку документальної та постдокументальної естетики.

Виклад основного матеріалу дослідження. 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 напряду 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 режисур – 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 поезики 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.

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.

В Україні від 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" [12]. Відчуття цього розриву зумовило активний документальний рух в українській драматургії щодо відкриття живого голосу Іншого, оприявнення тілесності і недосконалості, котрі є проявами живого життя, увиразнення думок пригноблених та маргіналів, які виявляють актуальні проблеми сучасності.

У мистецькому просторі творча дистанція між драматургом, режисером (і актором) зменшується: драматурги часто стають частиною команди, яка проводить опитування у форматі "вербатіму" (один із прийомів роботи над документальним проектом), згодом коригують матеріал, виокремлюють певні частини з інтерв'ю, розташовують їх відповідно до визначеної задалегідь 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 заживе. Це дуже класна справа 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" [7].

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 тестів: проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, свідоме 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" [4]. У п'єсі Л. Кудасєвої "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". 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, плінну фазу "тут і тепер", унікальний момент, який цінний своєю правдивою недовершеністю. Для драматичного тексту це може бути зреалізовано в залученні автобіографічного матеріалу, у метажанрах щоденника, нотатника, листа тощо та через втілення "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.

"Чернеткова естетика" оприявнює "нон-фініто" як тип 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") [8: 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" [8: 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 [5: 504–505]) наявні в драмах-щоденниках, але деякі з властивостей відсутні, що уможлиблює 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?"*" [3]. О. Михайлов фіксує кожен 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 кишенюковим 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"* [11].

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, суржилом, 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 уможливляє 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 уможливають 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" [15].

Висновки і перспективи дослідження. У сучасній українській драматургії 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. 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Аккерман, Галя. Пройти крізь Чорнобиль; пер. з фр. П. Таращука; [передм. О. Пахльовська]. Київ: Либідь, 2018. 167 с.
2. Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. 2011. № 33. С. 56–70. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf (дата звернення: 10.10.2023).
3. Блок Н. Наші діти. *Ukrdramahub*. 2022. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/nashi-dity>
4. Блок Н. По колу. *Ukrdramalib*. 2004. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/po-kolu-14/> (дата звернення: 11.9.2023).
5. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. 519 с.
6. Варикаша М. М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. XXIII (3). С. 28–39.
7. Ворожбит Н. "Я завжди мріяла створити історію від початку й до кінця": конспект лекції Наталки Ворожбит у КАМА. *The Village Україна*. 2021. Травень 16. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/lecture/311353-ranok-v-kama-vorozhbit> (дата звернення: 17.10.2023).
8. Вісич О. Естетика non-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2014. 196 с.
9. Гуменний Д. Вісім методів (пост)документального дослідження міста. *Medium*. 2020. 28 травня. URL: <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (дата звернення: 17.7.2023).
10. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: РВВ "Вежа", 2006. 500 с.

11. Михайлов О. 41 день лютого. *Ukrdramahub*. 2022. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/41-den-lyutoho> (дата звернення: 12.8.2023).
12. Михед О., Ворожбит Н. Демони й Кайдаші. Наталка Ворожбит "Кіборги", "Погані дороги", "Спіймати Кайдаша" (подкаст). *The Village Україна*. 2021. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/podcast/308933-stantsiya-451-s01e10> (дата звернення: 2.7.2023).
13. Genner A. Van. *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press, 1960. 198 p.
14. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press, 1977. 222 p. URL: https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf (дата звернення: 24.8.2023).
15. Zhyrkov S. Facebook. 2023. URL: <https://www.facebook.com/stas.jirkov/posts/pfbid07tGhMXd8ySDJgVUZea2QCJsR244hkzhEPKp2FH14j6sFe4xD28QQktKW5rAaAms71> (дата звернення: 17.7.2023).

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Akkerman, Halia (2018). Proity kriz Chornobyl [Go through Chernobyl]; per. z fr. P. Tarashchuka; [peredm. O. Pakhlovska]. Kyiv: Lybid. 167 p. [in Ukrainian].
2. Apchel, O. (2011). Dokumentalni teatr u teatralnii kulturi postradianskoho prostoru, zokrema suchasnoi Ukrainy. [Documentary theater in the theater culture of the post-Soviet space, in particular, modern Ukraine]. *Kultura Ukrainy*. Vol. 33. P. 56–70. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid_/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf (reference date: 10.10.2023). [in Ukrainian].
3. Blok, N. (2022). Nashi dity. [Our children]. *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/nashi-dity> (reference date: 11.9.2023). [in Ukrainian].
4. Blok, N. (2004). Po kolu. [In a circle]. *Ukrdramalib*. <https://ukrdramalib.com.ua/play/po-kolu-14/> (reference date: 12.10.2023) [in Ukrainian].
5. Bovsunivska, T. (2009). Teoriia literaturnykh zhanriv. Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu. [Theory of literary genres. The genre paradigm of the modern foreign novel]. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr "Kyivskiy universytet". 519 p. [in Ukrainian].
6. Varykasha, M. M. (2010). Literatura non-fiction: pomizh faktom i fiktsiieiu [Non-fiction literature: between fact and fiction]. *Aktualni problemy slov'ianskoi filolohii*. XXIII (3). P. 28-39. [in Ukrainian].
7. Vorozhbyt, N. (2021). "Ya zavzhdy mriiala stvoryty istoriiu vid pochatku y do kintsia": konspekt lektsii Natalky Vorozhbyt u KAMA. [I've always dreamed of creating a story from beginning to end»: summary of Natalka Vorozhbyt's lecture at KAMA]. *The Village Ukraina*. Traven 16. <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/lecture/311353-ranok-v-kama-vorozhbit> (reference date: 17.10.2023). [in Ukrainian].
8. Visych, O. (2014). Estetyka non-finito u tvorchosti Lesi Ukrainky: monohrafiia [Non-finito aesthetics in Lesya Ukrainka's work: a monograph]. Lutsk: PVD "Tverdnyia". 196 p. [in Ukrainian].
9. Humennyi, D. (2020). Visim metodiv (post)dokumentalnoho doslidzhennia mista [Eight methods of (post)documentary research of the city].

Medium. 28 travnia. <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (reference date: 17.7.2023) [in Ukrainian].

10. Koloshuk, N. H. (2006). *Tabirna proza v paradyhmi postmodernu: monohrafiia* [Gulag prose in the postmodern paradigm: a monograph]. Lutsk: RVV "Vezha". 500 p. [in Ukrainian].

11. Mykhailov, O. (2022). 41 den liutoho [February forty-first]. *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/41-den-lyutoho> (reference date: 12.8.2023) [in Ukrainian].

12. Mykhed, O., Vorozhbyt, N. (2021). *Demony y Kaidashi. Natalka Vorozhbyt "Kiborhy", "Pohani dorohy", "Spiimaty Kaidasha"* [Demons and Kaidashi. Natalka Vorozhbyt "Cyborgs", "Bad Roads", "Catch Kaidash"] (podkast). *The Village Ukraine*. <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/podcast/308933-stantsiya-451-s01e10> (reference date: 2.7.2023). [in Ukrainian].

13. Genep, A. Van (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press. 198 p. [in English].

14. Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. 222 p. https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf (reference date: 24.8.2023). [in English].

15. Zhyrkov, S. (2023). Facebook. <https://www.facebook.com/stas.jirkov/posts/pfbid07tGhMXd8ySDJgVUZea2QCJsR244hkzhEPKp2FH14j6sFe4xD28QQktKW5rAaAms71> (reference date: 17.7.2023). [in Ukrainian].