

**Юлія Голоднікова,**  
кандидат філологічних наук,  
куратор культурних проєктів ГО  
Інформаційно-дослідний центр  
«Інтеграція та розвиток»,  
медіакритик (м. Київ)

## УКРАЇНЬСЬКА НОВА ДРАМА: ВІД ДЕСТРУКЦІЇ ДО СТВОРЕННЯ НОВОЇ ЕСТЕТИКИ?

**Анотація:** Нова драма – оди з експериментальних напрямів у розвитку сучасного українського театру, який викликає численні суперечки і заперечення серед прибічників театру традиційного і стає своєрідною відповіддю епосі мультимедійних комунікацій. У той час, коли на Заході нова драма не переривала діалогу з естетикою перформативності, її розвиток в Україні пов'язаний з перезавантаженням театру як соціального інституту, відкриттям можливостей творчих експериментів та алегоріями національного проєкту.

У 2014–2016 роках більшість новодрамівських проєктів – це робота з травмою («робота скорботи»). Проєкти, що з'явилися в 2017 році, досліджують «experience of exile» («досвід вигнання»).

**Ключові слова:** документальна драма, нова драма, інтерв'ю, ідентичність, травма, соціальне уявне, культурна плюральність, спільноти, суб'єктивність, насилля, естетика, економіка емоцій.

**Summary:** New drama is one of the experimental areas in the development of the modern theatre in the post-soviet space, causing many disputes and objections among the proponents of the traditional theatre and becoming the very peculiar reply to the era of media. While the new drama does continue its dialogue with the performative aesthetic on the West, the nature of innovation in Ukraine is linked to the review of the theatre as a social institution, with the opening of creative experiments and the allegories of a national project.

If most of the new drama performances in 2014–2016 were about «the act of mourning», the projects that emerged in the year 2017 turn to the «experience of exile».

**Key words:** Docudrama, new drama, interview, identity, trauma, social imaginary, cultural plurality, communities, subjectivity, violence, esthetic, the economics of emotions.

**Анотація:** Новая драма – одно из экспериментальных направлений в развитии современного украинского театра, вызывает мно-

гочисленні спори і возраження серед сторонників театру традиційного і стаються своєобразним відповіддю епохи мультимедійних комунікацій. В то время, когда на Западе новая драма уже не прерывала диалога с эстетикой перформативности, ее развитие в Украине связано с перезагрузкой театра как социального института, открытием возможностей творческих экспериментов и аллегориями национального проекта. В 2014–2016 годах большинство новодраматических проектов – это работа с травмой («работа скорби»). Проекты, появившиеся в 2017 году, исследуют «experience of exile» («опыт изгнания»).

**Ключевые слова:** документальная драма, новая драма, интервью, идентичность, травма, социальное воображаемое, культурная плюральность, сообщества, субъективность, насилие, эстетика, экономика эмоций.

### **Театр в ситуації «асинхронної сучасності»**

Нова драма – один з експериментальних напрямів у розвитку сучасного українського театру, який викликає численні суперечки і заперечення серед прибічників театру традиційного і стає своєрідною відповіддю епосі мультимедійних комунікацій. Характеризуючи етапи розвитку української театральної сцени після розпаду СРСР в тематичному номері журналу «Театр» відомий критик С. Васильєв дав досить скромний відгук про нову драму: «Чи треба казати, що глядач, не знайомий із різноманітним сценічним діалектом, у кращому разі з недовірою, якщо не з агресією, сприймає спроби режисерів експериментувати з формою. Показово, що на українській сцені «нова драма» абсолютно не мала поширення (це при тому, що саме Україна делегувала в Росію помітних її фігурантів, починаючи від Максима Курочкіна і Наталії Ворожбит і закінчуючи Марією Ладо і Ганною Яблонською), а декілька сучасних німецьких п'єс на українських підмостках з'явилися виключно завдяки ініціативі та фінансуванню «Гете-інституту». Деякий час здавалося, що відставання українського театру від європейського зумовлене лише відсутністю сучасних сценічних технологій. Але сьогодні очевидно, що цей розрив є глибшим і принциповішим» [1].

Дискусії, що виникають між драматургами, кураторами, режисерами, представниками державних культурних інституцій, упродовж останніх років відображають не лише цей «розрив», але й «режим роз'єднання», про який неодноразово говорили як дослідники пострадянської культури, зокрема, Б. Дубин, так і теоретики філософії постмодерну (Б. Гройс): дефіцит самостійної рефлексії над питаннями розробки загальногуманітарного аналізу культури, дефіцит досвіду соціальної участі в реальних і жорстких дебатах про ринок, про масове й елітарне, про ангажованість і незалежність в культурі та мистецтві;

руйнування меж між масовим та елітарним внаслідок демократизації культури і, як наслідок, поширення проектів-реміксів та підозрілого ставлення до інновацій.

Та все ж таки «скромна» оцінка потенціалу нової драми, поставлена театральним критиком в 2014-му році, суперечить активності учасників руху «Нова драма», які відкривають альтернативні форми комунікації з локальними співтовариствами і публіками. Молоде покоління українських драматургів, режисерів і акторів намагається відновити діалог з глядачем, який почали «старші» – режисери А. Жолдак, Д. Богомазов, В. Троїцький, проте, в абсолютно інших умовах, реагуючи на виклики переломних десятих років XXI століття і наповнюючи театр актуальними завданнями теперішнього часу. Новаторство української сцени пов'язане з ревізією театру як соціального інституту, алегоріями національного проекту й альтернативними візіями розуміння сучасності.

Фестивалі, які розвивають простір нової драми на території України, – «Тиждень актуальної п'єси», «ДРАМА.UA» та інші, більш локальні, – це не лише естетичні пошуки, але передусім – пошуки можливостей діалогу з сучасністю, осмислення ситуації «асинхронності», про яку говорять дослідники Анке Хенніг, Армен Аванесян, Ольга Шпарага, а саме: одночасності існування різних ідентичностей (contemporaneity) і неможливості зведення цих ідентичностей до єдиного цілого, як це було можливо раніше.

Розробляючи концепт «асинхронної сучасності», білоруський філософ Ольга Шпарага акцентує увагу на наступному: «Історично ми отримали безліч спільнот (декілька з них є вирішальними) зі своїми відправними точками і наративами. Одна з них визначена ностальгією за радянським минулим, її витік в ньому. Другий напрям є протилежністю першому: європейські наративи спираються на тривалішу історію. Але ці наративи як мінімум роздвоюються: частина з них орієнтовані «із сьогодення в минуле», це національні проекти; інша частина орієнтована на відкрите (невизначене) майбутнє, це постнаціональні проекти» [2]. У своїх дослідженнях і публічних виступах О. Шпарага говорить про необхідність рефлексії інтелектуалів, арт-сцени, публіки в контексті посттрадиційного культурного порядку.

Звідси випливає й необхідність перегляду понятійного апарату, за допомогою якого ми осмислюємо громадське існування публічності і ролі арт-сцени в артикуляції культурної плюральності. Як зазначив білоруський філософ Володимир Фурс, «сьогодні навряд чи є доречним Габермасів концепт громадської думки освіченої публіки, що формується в процесі раціонального обговорення. Громадську думку В. Фурс запропонував розуміти «як продукт моделювання – як політичний, ринковий, медійний, соціологічний і т. п. артефакт, а не як автономну інстанцію громадського життя» [3, с. 14] і замінити ностальгічне понят-

тя (раціональної) «громадської думки» більш містким і багатовимірним поняттям «соціального уявного». Філософ пояснює це поняття за допомогою наступних характеристик: «по-перше, соціальне уявне – це не комплекс абстрактних ідей, а залучене практичне розуміння людьми самих себе і устрою не лише найближчого соціального оточення, але й їхнього соціального світу загалом. По-друге, соціальне уявне, існуючи, передусім, як неявна символічна матриця, отримує й інституціональне втілення, наділяючи інститути їхнім специфічним значенням в цьому суспільстві. По-третє, соціальне уявне є «невидимим цементом», що скріплює великомасштабне людське співтовариство (і, у свою чергу, відтворюється останнім); воно є тим розумінням як наявного, так і належного устрою соціальних практик, яке поділяють члени цього суспільства. По-четверте, образ морального порядку, що міститься в соціальному уявному суспільства, не стільки нормативно встановлює деякі певні напрями дії, скільки позначає межі можливого (припустимого) для соціальних практик, окреслює уявний горизонт можливої дії. По-п'яте, соціальне уявне завжди недовизначене і нестабільне, що залишає місце для стабілізаційної інтерпретації і корегувальної переінтерпретації; у нього є органічно вбудованими герменевтика і критика» [3, с. 14].

На думку Володимира Фурса, власне соціальне уявне, наділяючи практики й інститути специфічним значенням, визначає своєрідний «світ» того чи іншого суспільства. Більш того, «використання цього поняття в глобальній «системі координат» служить подоланню універсалістських кліше розуміння соціально-історичної динаміки і дозволяє врахувати різноманіття «не-західних» («альтернативних») проєктів громадської і культурної модернізації» [3, с. 14].

Нова драма активно працює із соціальним уявним, розширюючи обрії публічності. Але яким чином вона підтримує можливості нового соціального конструювання?

### **«Травмапункти» українського театру**

Про необхідність нового соціального конструювання неодноразово говорили найбільш активні представники руху «нова драма» (Наталія Ворожбит, Андрій Май, Павло Ар'є, Ігор Білиць, Сашко Брама, Ден Гуменний, Антон Романов, Тетяна Киценко, Сашко Брама, Вікторія Швидко, Роза Саркісян та ін.) під час глибинних інтерв'ю, зроблених в ході нашого дослідження. Аналіз зібраного матеріалу показує, що протягом 2014–2016 рр. для учасників НД-руху була важливою інституціоналізація форм комунікації й «уроки» солідарності, пов'язані з афективним досвідом «ми разом», який має різні конотації і може бути отриманий в найрізноманітніших соціальних ситуаціях, а вже звідти – «перенесений» в активістські арт-спільноти. І якщо до 2013-го року цей

досвід поширювався переважно за рахунок локальних експериментів в умовах естетики «бідного театру», участі у фестивалях і конкурсах п'єс, то після подій, пов'язаних з Майданом та військовим конфліктом на Сході України, розуміння спільності і солідарності знайшло відображення в документальних проектах, що були створені слідами недавньої пам'яті і звернені до постколоніальних дискурсів. Заглиблення в різноманітні контексти розвитку театрального активізму цього періоду привело нас до розуміння того, що основними «об'єднувачами» учасників НД-руху, є подія, спосіб уяви спільного та «вектор» наративу (національні або постнаціональні проекти).

Першими питання про солідарність всередині новодрамівського руху і необхідності «маркування» свого простору почали ставити учасники фейсбук-спільноти «Українська нова драма».

Ще навесні 2015-го драматург Д. Гуменний звернувся до групи із закликом:

«Друзі, після кожного «Тижня» ми говоримо про певний маніфест Української Нової Драми, але так і не сформулювали його. Можливо, він нам самим і нафіг не потрібен, але ось журналісти (з огляду на більш-менш активну кампанію навколо «Кордони і відстані» та «АТО») постійно запитують: «а що це? що таке УНД? а які у вас цілі?» і т. д.

*Друзі, не хочеться, щоб це був текст, сформульований або мною, або Андрієм, або Наталею або Христиною, або ще кимось одним. МИ ж рух! Так?*

*Так от, друзі, демократія рулить. Прошу всіх зацікавлених писати в коментарях СТРАТЕГІЧНІ цілі руху і, окремо, ТАКТИЧНІ (туту, хочемо «театр нової драми»). Ну і взагалі все, що вважаєте за потрібне» [<https://www.facebook.com/den.gumenniy>].*

Драматург і театральний куратор Н. Ворожбит прокоментувала цей заклик під час неформалізованого інтерв'ю наступним чином:

«Ми неодноразово обговорювали ідею маніфесту з учасниками руху «НД». У всіх є чітке відчуття того, що є «наше» і що «не наше». Але оформити все це в «програму» не вийшло. Тільки-но з'явиться загальний майданчик – можуть виникнути конфлікти. Бувають, звичайно, такі ситуації, коли ми запрошуємо до співпраці і чуємо: «Ні, ні, ми самі, ми своє робитимемо. Ми не хочемо з кимось змішуватися...». Я розумію, що кожен автор захищає свою індивідуальність. Поки що серед учасників новодрамівського руху є розуміння загальних завдань в розвитку театру «як усталено». А форми можуть бути різні. Наприклад, з Георггом Жено ми солідарні у своєму баченні подальшого розвитку».

Наталія Ворожбит акцентувала увагу на тому, що «потреба» в спільноті «нової драми» і засобах «пред'явлення» спільноти пов'язана з певними етапами самоідентифікації учасників руху, порівнявши лінії розвитку російської й української нової драми:

*«Особисто для мене все починалося в Москві, коли я поступила в літінститут, там ситуація була приблизно така ж, як в Україні років п'ять тому, коли усі критики стверджували, що немає сучасної драматургії і немає чого ставити... Насправді вже тоді була сучасна драматургія, але їй мабуть, було комфортно існувати в якійсь невідомості: достатньо було читати п'єси друзів та на фестивалях. Але в той момент виникла група ентузіастів, які обурилися і вирішили: «ми обернемо ситуацію інакше». Виник рух «нова драма», «Театр.Дос», і це стало актуально, важливо, затребувано глядачем, і в результаті можна сказати, що в усіх найбільш замішених театрах Росії почали ставити п'єси сучасних драматургів. Як це робилося – інше питання. Але хтось з критиків дав ім'я цьому руху – «нова драма».*

*Я повернулася до Києва в 2005 році, на хвилі Помаранчевої революції, і опинилася у вакуумі: мені не було з ким спілкуватися. Дуже сумувала за тою спільнотою «НД» в Росії, де я вчилася і працювала. Через кілька років до Києва повертається з Москви молодий режисер Андрій Май, приблизно з тими ж ідеями – для нього був цікавим такий театр, як і мені, – і він теж опиняється у вакуумі. І тоді ми вигадали фестиваль «Тиждень актуальної п'єси»...*

*Перші п'єси, надіслані на фест, були чимось з дев'ятнадцятого століття, в цілковито неможливі для мене естетиці, вони нічим не тішили. І ми почали розвивати новий театр. Запрошували усіх молодих драматургів, мріючи створити саме спільноту, розуміючи, що саме в спільноті може народитися щось нове...».*

Найбільш знакові події, що стали «точками зростання» нового українського театру – фестивалі «Золотий лев» (фестиваль вуличних театрів), «Тиждень української п'єси», «DRAMA.UA», «Документ», «Фестиваль молоді п'єси»; це відкриття експериментального майданчика при театрі ім. Л. Українки «Перша сцена сучасної драматургії» (Львів), спецпроектів Театрального центру ім. Л. Курбаса (Київ) і малої сцени театру ім. І. Франка (Київ), міждисциплінарних майданчиків у Харкові, Херсоні, Запоріжжі, Полтаві; постановки новодрамівських п'єс. Набираючи обертів, «проектний театр» дедалі більше викликає інтерес у небайдужого глядача. Нове покоління драматургів і акторів тяжіє до створення колективного вираження за допомогою документальних методів, що, за словами Ірит Рогофф, відображає симптом широко поширеної потреби в участі.

У випадку України документальна драма є політично ангажованою, орієнтованою на створення актуального громадського послання: це і засіб спілкування одною мовою з сучасністю і мова синхронізації різних хронотопів.

Наведемо думки та висловлювання учасників руху «нова драма», записані в 2014–2015 рр.:

### **Режисер, актор Ігор Білиць, Київ:**

*«Як живе звичайний театр? Це корпорація, де є лідер-феодал, і він править балом. Це модель, яка приносить результат: куплять квитки і може, дадуть якусь премію... Це не спільнота розумних людей, це ієрархія статусів, які надійно прикриваються словом «школа». А що таке «школа»? Якщо я запитаю: Опишіть параметри школи – ніхто не опише».*

*«Я займаюся театром переважно поза театром, пішовши на лекцію з медіапланування, наприклад; лекція з діджитал-маркетингу швидше покаже, куди рухається суспільство, ніж лекція якогось професора в університеті культури. Так, я маю, звичайно, розумітися в мистецтві, але як режисер я маю постійно шукати можливості поставити глядача в некомфортні умови».*

*«Сучасний театр може просто зараз тебе розрізати. І ти маєш задаватися питанням: якого біса я хочу на це дивитися? Я співчуваю чужому болю чи риторикою займаюся? Що ми створюємо разом? Спектакль «R&J» став якимось інструментом, спробою пробитися до нестереотипної реакції актора і глядача, з'ясувати, якими є засоби спілкування творчих людей всередині арт-проекту».*

### **Драматург, режисер Сашко Брама, Львів:**

*«Є спроба створити загальну місію Нової Драми. Вони (учасники руху) ставлять на афішах позначку «НД». На початках роботи над п'єсою я відчував, що маю бути у спільноті. Але зараз для мене театр поділяється на нове і більш зріле покоління... Мені не дуже імпонують групки людей, які щось визначають і до чогось ідуть. Можливо, я дуже асоціальна людина, але я не можу підписатися під жодною ідеєю, яку розробляють інші у НД русі. Не люблю об'єднуватись і щось робити аби був процес. «Театр.Дос» виник як об'єднання драматургів і режисерів нової драми, як нова формація. Мені не зовсім імпонує їхня естетика: вони працюють з документом лаконічно».*

*«Я не люблю впливу «так треба казати» або «так треба робити». Для мене є важливим зміст. Дуже важливими є стосунки. Цікаво співпрацювати з театром ім. Леся Курбаса, він відрізняється тим, що існує як маленька сім'я, тут є розуміння цінностей професії. Є люди, з якими вже є спільна мова».*

### **Вікторія Швидко, арткуратор, «Перша сцена сучасної драматургії», Львів:**

*«Новодрамівський рух – це більш особистісні контакти, але не об'єднання як професійна спільнота... Якщо говорити про спільноту учасників Нової Драми, то треба розуміти, що це щось дуже слабке, дуже розхристане... Моя спільнота – це я і моя спільнота тут на місці, у Львові. А спільнота у Харкові – це спільнота там на місці. Не створено професійної мережі, яка б давала можливість бачити, рефлексуюча».*

ти, чути, подавати різні точки зору. Єдиний спосіб нетворкінгу – це фестивалі, яких щороку стає дедалі менше. На фестивалях можна побачити результати праці драматургів, режисерів, акторів, кураторів проектів – все в одному місці, і можна проаналізувати процеси: куди вони рухаються, і чим є сам рух нової драми? Наприклад, є «Щоденники Майдану» – вистава, що викликає дуже різні реакції, бо є конкретні люди, що мають певний сентимент до теми, або якісь негативні рефлексії, але є ще й рефлексія театру стосовно значущості цієї події. І потрібно місце для спільного обговорення того, чим є така візія театру для нас».

### **Драматург Тетяна Киценко, Київ:**

«Одного разу я потрапила на лекцію режисера студентського театру: вона розповідала студентам, що сучасної української драматургії не існує. Так от, з кожним роком абстрагуватися від нас стає дедалі складніше: ми є, розвиваємося як автори, працюємо з режисерами і акторами. Ми відкриті, мобільні і гнучкі. А це означає, що років за десять в Україні буде, щонайменше, десяток представників «нової української драми», які міцно стоять на ногах. Деякі вже зараз називають себе її ідеологами».

### **Режисер, співзасновник «Театру переселенця» Георг Жено, Київ:**

«Мені кажуть, що те, чим я займаюся – це не театр. Я відповідаю: добре, я займаюся життям, а ви – театром. Мені здається, відбувається надто багато речей, яким треба дати голос. І для мене цей процес залишається відкритим... Під час роботи над спектаклем в Миколаївці (зона АТО) я відчув щось дивовижне: контакт волонтерів з людьми. Я ніколи не чув, щоб так часто звучало питання: «Тобі потрібна допомога?», «Чим я можу тобі допомогти?».

Я показував спектакль «Страх в Україні» в Гамбурзі й Берліні, і мені хотілося викликати у місцевої спільноти відчуття підтримки України. Я зрозумів, що в Україні люди із Заходу і Сходу практично не розмовляють і дуже мало знають один про одного. Мої артисти у Болгарії фактично мене підштовхнули до того, щоб зробити такий спектакль. Для них – це засіб ідентифікації з ідеєю політичного опору».

### **Сценограф, художник Богдан Поліщук, Київ:**

«Зараз багато говорять про реформу театру... Але ніхто не каже про подолання певної кастовості у театрі – а це існує між різними видами професій. І поки це так – справжній творчий діалог «по горизонталі» не відбувається. Не має профспілки, яка б захищала людей. І жоден юрист не заступиться за тебе. Тоді що реформується?»

Найсучасніша технологія – проектор. А може треба подумати про механіку виробництва? Що якісь фірми можуть виконувати сучасні завдання з виробництва декорацій чи костюмів, що варто говорити про те, якими можуть бути об'єми і види робіт. Це й є економіка емо-

*цій, які сучасний театр може запропонувати глядачам. Поки що ми даємо ті емоції, які технічно можемо відтворити за допомогою старої матеріальної бази і старих уявлень про прекрасне і жакливе... І це залишає нас на рівні радянського провінційного театру».*

### **«Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду?»**

Події, пов'язані з Майданом і військовим конфліктом на Сході України в 2013–2014 рр., стали каталізаторами масової «документальної активності» користувачів, які відчували потребу до спостереження за тим, що відбувається, аналізу і візуалізації даних, ведення хроніки. Кожна людина, що мала аккаунт у соціальних мережах, отримала можливість свідчити перед віртуальною спільнотою про побачене. Найбільш активні представники новодрамівського руху об'єдналися у пошуках відповідей на відкриті питання часу і спробах інтерпретації того, що відбулося, апелюючи до контекстів, важливих для різних поколінь. «Щоденники Майдану», «Ромео і Джульєтта» («R&J»), «АТО. Інтерв'ю військового психолога», містерія «Баба», «Зерноховище», «Слава героям» – ці театральні проекти стали живим нервом української сцени й актуалізували «досвід болю» як тему спільноти. «У такому контексті, як зазначив С. Ушакін, – посттравматичний стан нерідко є механізмом соціальної консолідації і диференціації («горе об'єднало»). Здатність визнати «спільність болю» служить основою солідарності потерпілих; водночас «досвід болю» виступає соціальним вододілом, який символічно ізолює тих, що «пережили», від усіх інших [4, с. 10]. Творці спектаклів звертаються до глядача від імені відкритої рани, проблематизуючи створення етнічної, національної, громадянської приналежності, залучаючи до дискусії про те, чим саме пострадянські спільноти розплачуються за збереження практик соціального конструювання, що схильні повторюватись.

Прагнення драматургів, режисерів і кураторів дати голос свідкам, з одного боку, активізувало потенціал театру-форуму, розширюючи межі естетичного і залучаючи глядача до живого діалогу. З іншого боку, бажання визначити сліди втрати і дискурсивно стабілізувати значення травми призвело до ще одного важливого соціального наслідку: на сцені з'явилися алегоричні постаті, що символізують «спільноти втрати».

Цей тип спільноти і болю, що її супроводжує, «як повітря, яким ми дихаємо», детально розглядає С. Ушакін в колективній монографії «Травмапункти», де особливу увагу приділяє можливості перетворювати травми на «жанр самодіяльної поезії», витісненню необхідного аналізу історичної травми спробами «помножити число емоційно заряджених оповідей про травми» («нарративний фетишизм») : «Матеріальні та словесні свідчення травми вимагають відповідної – здатної розуміти – аудиторії, реальної чи уявної. Із часом циркуляція емоцій та історій, по-

роджених травматичним досвідом, формує спільноти втрати, що є і основним автором, і основним адресатом оповідей про травми» [4, с. 10].

Спектаклі очевидців справді об'єднали учасників театральних проєктів і глядачів травматичним досвідом переживання трагічних подій. Інтерес молодих драматургів до можливостей роботи з суб'єктивним спричинив продукування серії документальних вистав, в основі яких – усні історії учасників протистояння на Майдані, переселенців, воїнів АТО, медиків, полонених, жінок, дітей та людей похилого віку, що стали свідками/жертвами насильства. Вони не лише заговорили від імені «спільноти втрат», але трохи відкрили «двері у безодню», активізувавши в мистецтві «мову катастрофізму», що апелює до більш глобальних питань життя і смерті. Таким чином, український театр постав перед викликами, що радикально змінюють його естетику і поетику. Спробуємо їх визначити у формі проблемних запитань:

*Чи справді ми маємо стверджувати, що наукова та художня аналітика множинних травм, скажімо, ХХ століття є насамперед етично необхідною спробою об'єктивної реєстрації і одночасно особистого свідчення про «жахливе», «неймовірне»?*

*Чи можемо ми сьогодні розрізнати, коли трагічне стає елементом символічної реальності, що апелює до піднесеного, а коли трагічне є єдиним «режимом розгортання» драматургічного твору?*

*Чи можемо ми залишатися на лінії розгляду трагічного як фундаментальної категорії драматургії? Тобто, залишатися на території театру лише як мистецтва?*

*Або ж естетика нової драми, що тяжіє до документалізму, «бідного театру» без декорацій є ближчою до правди про людину?*

Відповідаючи на поставлені питання, зазначимо, що у випадку України емоційні спільноти, які солідаризуються навколо травми, навколо «спільноти переселенців» і колективного переживання «досвіду болю» можуть сигналізувати про недостатню відкритість суспільства, про те, що воно не навчилася солідаризуватися навколо важливих цінностей поза контекстом насильства. Шлях болю і страждання, пов'язаний з розумінням соціальної нормативності в контексті традиційних форм колективного буття, є прийнятнішим за інші.

Частково його виправдовує необхідність здійснювати колективні ритуали прощання з радянським минулим, оплакування його жертв і повалення кумирів. Коли глядачі переймаються долею людини, що втратила свій дім і сім'ю в зоні АТО, вони виконують свою «роботу скорботи» і завершують процеси, які гальмують прорив до іншої соціокультурної нормативності. Документальний театр робить видимими негативні аспекти колективного несвідомого, і кожного разу, коли їх обговорюють під час дискусії після спектаклів, глядач має можливість поставити собі запитання: *що змінилося?*

*Але чи ставить?*

Досвід спілкування з театром для різних поколінь українців є тісно пов'язаним із різними проектами розуміння «України». «Простота» і лаконічність документальної драми не збігаються з естетикою традиційного театру, пропонуючи інший «тип видовищності». Новий театр провокує глядача вступити з ним в діалог. Не випадково дослідники називають його «реляційним мистецтвом». Але часто доводиться спостерігати, що глядач розуміє «діалог» як неусвідомлену претензію на «15 хвилин слави» з метою відмітити свою присутність в залі. Що нагадує *De parabel der blinden* – картину Пітера Брейгеля Старшого «Притча про сліпих»: під впливом нерелексивних висловлювань про своє ставлення до побаченого, глядачі ухиляються від відповідальності за свою реакцію. По суті, це означає, що «реляції» – як ознаки новодрамівських проектів – немає. Або вона є так слабо вираженою, що не приводить до колективної рефлексії.

Тим часом, естетичні особливості нової драми є тісно пов'язаними з колективним виконанням і формуванням виділеного простору, який, щоправда, і не має точних меж, – так «оживає» атмосфера документальності кадру. І сучасні арт-активісти свідомо вдаються до прийомів її створення, здійснюючи пошук просторових умов, за яких стає можливою нова драма. Це можуть бути місця, які знаходяться поза театральним дискурсом (школа, музей), місця, які раніше не займав театр, але мають багато відвідувачів і тяжіють до спектакулярності (кафе), покинуті місця (об'єкти промзони), нова драма формує потенціал соціальної співпраці, яка відбувається не під диктатом будь-якої наказової нормативності, а власне всупереч їй.

Але в чому полягає феномен української нової драми, якщо співпраця ґрунтується на взаємній залежності глядача і сцени від травми та болю? Чи говоримо ми про те, що нова драма існує переважно у форматі вербатима, що нова драма – це сучасні герої, мультимедійні технології, «мова катастроф», це радикальна критика традиційного театру, вибух пасивного глядача, що виражається в яскравій перформативності на межі з істерією, і пронизливий крик про необхідність надії?

Чи нова драма існує в межах декількох локацій («Перша сцена сучасної драматургії», «Театр переселенця», «PostPlayТеатр», «Арабески»), окремих проектів, а все інше – «ефекти» нової драми?

Звертаючись до роздумів учасників неформалізованого інтерв'ю, ми бачимо, що відповіді на ці питання пов'язані з вираженням естетичної позиції, під якою мається на увазі, передусім, позиція етична. Наведемо декілька висловлювань, релевантних до теми нашої статті.

### **Сценограф, художник Богдан Поліщук, Київ:**

*«Документальна вистава розкриває теми, спрямовані на тих персонажів, до яких ці теми не доходять. Документ не показують в колоніях з маніяками і для терористів, а показують мені. Але зі мною це не резонує. Я впевнений, що 90 % людей так само не можуть це сприйняти.»*

Погляд митця, політичний жест, який апелює до кожного – це зробити «Поцілунок» Густава Клімта на руїнах».

**Драматург Тетяна Киценко, Київ:**

«Театру переграти реальність складно та й не треба. Проте більш важливим є інше: далеко не всі готові ось так відразу прийняти події, виробити стосовно них власну позицію. Що справді варто робити – це допомагати глядачеві перетравити те, що відбувається. При цьому «допомагати глядачеві» означає не подавати готові рішення, а стимулювати розвиток критичного мислення».

**Вікторія Швидко, арткуратор, «Перша сцена сучасної драматургії», Львів:**

«Перша сцена сучасної драматургії – продовження фестивалю «DRAMA.UA» мала обживатися не технічною базою, а людьми, які приходять. Кожен фестиваль мав наметі об'єднати професіоналів і залучити якнайбільшу кількість глядачів. Вистава – «приманка». Читання з обговоренням п'єси – це наступний етап – «а може ви ще залишитесь, і ми про це поговоримо»? І була мета створити громади на базі театру довкола конкретної локації, почати розуміти себе, відштовхуючись від театрального дійства, ділитись своїм досвідом. Це позиціонування театральної діяльності в іншому вимірі. Йшлося про невеличке ком'юніті, яке могло б з'явитися тут і зараз, і потім рухатися далі. Коли в тебе виникають ідеї, ти ж їх розносиш до людей, як «вірус»... Це частина процесу нашої самоідентифікації».

**Режисер Ігор Білиць, Київ:**

«У момент презентації проекту «R&J» у форматі work&progress була жорстка провокація у бік глядача, і можливість влаштувати якусь непряму лінію. Ми дуже багато говорили про нелінійне викладання історій, про нелінійне мислення. Дуже жорстко ми показали страшні кадри, яким було декілька місяців віку... і всі ще дуже живо переживали події на Грушевського... Але ми показали на екрані, і в цьому була суть, що ти, глядач, дивишся це знову відсторонено, як тоді, коли одні люди були на Майдані, а інші дивилися на це через канал Youtube, співпереживали і запитували: навіщо я живу?».

«Створюючи «R&J», ми критикували самого глядача. Ось він дивиться і критикує: «Як же так, що все це сталося?». Якщо є відчуття провини, то звідки воно приходить? Ми хотіли це дослідити».

«Для мене цей спектакль вийшов за рамки театру. Ми з Сашком <Брамою> спробували: давайте не будемо ділити все на чорне і біле. Давайте заглянемо у себе. Чому так тягне подивитися вдесьте як «Беркут» б'є на вулиці людей? Тому що можна, сидячи на дивані сказати: «От, виєбки такі!»! Для мене основне питання до глядача таке: в чому інтерес, чому ви в театр пішли, що вас вразило? Ви плакали в театрі? І такі ж важливі питання у мене до акторів».

Сучасні Ромео і Джульєтта ненавиділи, кохали, втрачали й помирали, перед глядачем постійно виникали образи тілесного насильства, що створювали атмосферу трешу. Але при всій напруженості конфлікту між людьми, що живуть по різні боки Дніпра, головною темою п'єси виявилася... любов. Це несподіване резюме від імені покоління, що прагне для себе іншої долі, ніж та, що судилася у вигляді нової травми двадцятирічних, викликало у глядачів дуже неоднозначні реакції: більшість так і не змогла критично подивитися на речі, зайнявши позицію доктринерства.

Роздумуючи над проектом «Ромео і Джульєтта», драматург і режисер вистави Сашко Брама зазначив в інтерв'ю:

*«Мене вразило, що на виставу «R&J» приходять люди різного віку: від молоді до пенсіонерів. Я не знав, що вони скажуть. На прем'єрі в театрі ім. Л. Курбаса ми мали таку ситуацію, що не змогли зібрати достатню кількість людей у залі. Я почав думати: для кого зроблено виставу? Коли було обговорення «R&J» після останніх показів у Львові, ми почули багато образливих відгуків і нападів на авторів. А в Мюнхені, коли почалося обговорення, глядачі спочатку запитували: Чому так? Бо вони ставляться з більшою повагою до автора і розуміють, що він несе власну відповідальність».*

**Режисер, співзасновник «Театру переселенця» Георг Жено, Київ:**

*«Коли я готував спектакль «Страх в Україні», то спілкувався з людьми різних поглядів – «за ДНР», «проти ДНР». Я відчув колективний страх. І не завжди я міг дати їм голос у своєму проекті, тому що це могло бути небезпечно для їхнього життя. Наталя Ворожбит сказала: «Я ніколи не поїду в іншу країну, щоб там займатися схожим проектом. Чому ти це зробив»? А для мене дивно не робити, для мене театр – засіб лікування. Люди, які діляться своїм горем, отримують певну підтримку».*

Зрозуміло, роздуми найбільш помітних учасників новодрамівського руху не вичерпують усіх можливих точок зору на процес становлення нового українського театру. Ми навели лише незначну частину записаних матеріалів. Проте заглиблення в різноманітні контексти розвитку театрального активізму привело до розуміння того, що більшість новодрамівських спектаклів 2014–2016 років – акт розширення творчих можливостей театру і засіб впоратися з травмою, «робота скорботи», спроби вивільнення «homo soveticus». Характер зв'язків всередині арт-спільноти було зумовлено солідарним ставленням кожного учасника до оцінки ключових подій, до засобу колективного вираження-реагування на подію, до досвіду спільного буття, його екзистенціальної якості. У багатьох висловлюваннях звучали кореляції «держава-театр», «свобода-незалежність».

Додамо, що в 2013-му році на фестивалі «ДРАМА.UA» Сашко Брама представив спектакль, який епатував глядача відвертим втручанням в

зону приватного і такого, що підриває звичні уявлення про моральні норми і соціальні табу – докудраму «Свиняча печінка». Сьогодні цей проект здається «прологом» до багатьох театральних робіт, хоча, зрозуміло, що не лише він є таким. «Свиняча печінка» – спектакль-метафора трансмутації поколінь, що утверджують свої цінності різними мовами, не готові почути один одного. Жорстка і нещадна мова цієї п'єси про зустріч солдата строкової служби, який випадково став учасником афганської війни, – і його матері – викликав красномовний фідбек не лише від рецензентів, але й від глядачів: «Сашко, дякую. Щодо останнього показу – у мене думка неоднозначна, я відчула над собою насильство, у мене болів живіт і нудило. Мені цікаво. Але я подумаю» [5]. П'єса включає ненормативну лексику, сцени насильства, шоківі прийоми, і як говорить сам драматург, – не для провокації з метою привернення уваги глядача, а для того, щоб сказати людям правду. Про що? «Що ми вбиваємо людей. Не інших, не схожих на себе, а саме таких, як ми. Що війна – не парад і служба в армії, це школа вбивства. Що зло – банально – всередині нас, і запускати або зупиняти процеси знищення – наш щоденний персональний вибір», – зазначив драматург в інтерв'ю журналістам.

Проекти, що з'явилися в 2017-му році, – звертаються до «experience of exile» («досвід вигнання»). Драматурги і режисери загострюють увагу на ставленні до іншості: чи є готовим суспільство прийняти (і визнати) плюральність як цінність і за яких умов це стає можливим? Символічно маркував цей «поворот» (у душі знакового перебудовного фільму «Маленька Віра»), – українсько-польський проект «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду». Цей перформативний демонтаж традиційного театру, практик комеморації, сценаріїв примусового щастя і «обіцяного благополуччя» викликав бурю емоцій у глядачів, радикально поставивши питання про сенс людського буття, цінність культури і необхідність свободи в епоху руйнування.

З колективних дискусій представників нової драми, проектів-резиденцій, міських вербатимів за участю глядачів народжуються нові ідеї і підходи до осмислення сучасного театру. Соціальна ангажованість поступається місцем питанням вищого порядку: як піднятися над ситуацією трагічної історії України і спробувати подивитися на людину в глобальнішому контексті? Поки що це боязкі спроби. Хтось вважає, що образ героя нашого часу знаходиться в точці перетину трагедій Фукусіми, Приштини, Чорнобиля і Донбасу («Чорний сніг»). Хтось бачить його звичайною людиною, що метушиться всередині маленької квартири у пошуках відповіді на питання про найдорожче у його лірично-ностальгічному світі. Такому близькому за тональністю до «Варшавської мелодії» і такому нестерпно самотньому без любові («Водка, Єбля, Телевізор»).