

Бортнік Ж. І.

Волинський національний університет імені Лесі Українки

ПОЕТИКА ТІЛЕСНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ: ЛІМІНАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Н. БЛОК)

У статті розглянуто поетику тілесності у проєкції на концепцію лімінальності. Здійснено спробу узагальнити образи тілесності в сучасній українській драматургії, які увиразнюють естетику лімінальності та авторську стратегію ритуалів переходу. Ця стратегія проявляється на етапах змін, яких зазнає людина, суспільство загалом і мистецтво зокрема. Сучасна українська драматургія перебуває на лімінальній фазі розвитку, що впливає на образи тілесності. Для реалізації суспільного ритуалу переходу драматурги реалізують такі авторські стратегії в контексті тілесної естетики: втілюють образ тіла як ініціаційної жертви персонажа, поетику трансгресивної тілесності; створюють образ зруйнованого тіла, яке не виконує соціальної, гендерної та ін. функцій; формують в художньому творі образи лімінального тіла – гомогенного, оголеного тіла у пошуку значень і символів для набуття статусу; створюють мотив розпаду тіла або об'єднання частин у ціле; втілюють лімінальну «тілесну топографію», що увиразнює метафори частин тіла; звертаються до поетики тілесного низу. 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. 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. Поетику тілесності розглянуто на прикладі драматургії Н. Блок, творчість якої відображає активне залучення образів тіла в сучасній літературі. Драматургії Н. Блок властиве втілення образу зруйнованого системою (соціумом, колективним Іншим) тіла персонажа, який перебуває в лімінальній фазі та шукає способи ініціації, відновлення цілісності та гармонії. Авторка реалізує у драматичних текстах глобалізовані метафори тілесності.

Ключові слова: лімінальність, драма, автор, образи тіла, сюжет, трансгресія.

Постановка проблеми. Сучасна українська драматургія перебуває на етапі активних змін та експериментів. В українській драматургії від 2013 року формується нова генерація драматургів – від часу активної сепарації від імперського російського дискурсу, яка почалася з Революцією гідності до нинішнього періоду. Цей етап можна вважати лімінальною фазою розвитку сучасної української драми: для дослідження специфіки цієї фази, яка проявляється в реалізації лімінальної естетики, важливим є дослідження образів тілесності.

На етапі змін автори реалізують жанрову матрицю ритуалу переходу – художню стратегію, 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.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «лімінальність» ввели в активний науковий обіг А. ван Геннеп [5] і В. Тернер [8]. Науковці вважали, що будь-які зміни пов'язані з наявністю

трьох етапів «сепарацією – лімінальністю – інкорпорацією», тобто є ритуалом переходу від стабільної структури, яка втратила свою актуальність, через лімінальний етап випробування та пошуків до нової структури – інкорпорації-об'єднання. Дослідженнями ритуалів переходу і лімінальної фази займалися такі науковці: Е. Дюркгайм, Дж. Кемпбелл, К. Белл, Г. Бгабга, Дж. Кросбі, І. Гілсенан-Нордін, Е. Голмстен, С. Спаріюсу, Д. Утрацька, Л. Горбунова та ін. Сучасна українська драматургія стала об'єктом дослідження у працях О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, Г. Веселовської, О. Вісич, Л. Закалюжного, Н. Мірошніченко та ін., втім? існує потреба оприявнити її специфіку крізь призму лімінальної естетики, що зумовлює і аналіз образів тілесності.

Мета статті – дослідити поетику лімінальної тілесності, властиву сучасній українській драматургії, та продемонструвати її особливості на прикладі творчості Н. Блок.

Виклад основного матеріалу. 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. 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. В. Тернер стверджував, що 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 [7, р. 69–81].

На лімінальному етапі випробування, яке повинен був пройти лімінар заради отримання нового статусу в давніх ритуалах, тіло ставало полем випробування: неофіт мав максимально відчутти і усвідомити можливості тіла, зрозуміти функції кожного органу, який допоможе подолати перешкоди, витримати випробування, 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 тортури, багаторівневі, переплетені, щораз більші. Тіло зруйноване. Виливається, деформуючи, вир нетипової експресії. Його вилив передає тортури 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» [7, р. 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; 3) у формуванні в художньому творі образів лімінального тіла – ініціального, поза соціальним статусом, гомогенного, оголеного тіла у пошуку значень і символів для набуття статусу; 4) у створенні сюжету самоідентифікації через тілесні образи – мотив розпаду тіла або об'єднання частин у ціле; 5) у втіленні лімінальної «тілесної топографії», що увиразнює метафори частин тіла; 6) у зверненні до поетики тілесного низу, маргіналізованого системою тощо.

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 ініціційні функції особистості в ритуалі переходу: 1) *живіт* з вибухівкою всередині, яка може перезапустити історію особисту і національну, у п'єсі Н. Блок «Вибухівка»; 2) *хвороба шкіри* (ШКТ – шкіра кольору хаки), якою страждають усі українці після війни, адже пам'ять про війну проступає крізь шкіру у п'єсі Н. Блок «Крізь шкіру»; 3) *обличчя*, яке стає для соціуму приводом для неприйняття, знущань (підліткове обличчя з прищами у п'єсах Н. Блок «Крізь шкіру», Лени Лягушонкової «Мать Горь-

кого», постаріле обличчя – К. Пенькової «Назву не пам'ятаю», Лени Кудасової «Один день» та ін.); 4) *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»; 5) *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 угоду тирану (П. Положенцевої «Бабуня з дідунем займаються сексом», Н. Блок «Оранжерея»); 6) *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 «Оранжерея» «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); 7) *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»); 8) *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 ініціативної 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 лікарєвого 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 дідунем займаються сексом», Лени Кудяєвої «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 загиблим 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-Гулевої «Втеча з майбутнього», «Свято онлайн», О. Гапеевої «Па-па», О. Михайлова «Все, що тебе зачіпає», «Русанівські відьми», О. Савченко «Кімната Батіка», М. Смілянець «16+», І. Феофанової «Між нами війна», О. Кудяєвої «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.

Втілення образу зруйнованого системою (соціумом, колективним Іншим) тіла персонажа, який перебуває в лімінальній фазі та шукає способи ініціації, відновлення цілісності та гармонії, властиве творчості Наталки 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 неприйнятної становища особистості в колективі. Авторка зображає різні 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 – *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»; 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» [1]. Героїня не пройшла ініціацію: страх і відсутність любові в дитинстві робили з неї просто фізичне тіло, натомість тепер вона позбавляє свою доньку любові, карає за вияви дитячої тілесності, зумовлені страхом, який колись відчувала сама.

П'єса Н. Блок «Фото топлес» (2015 р.) 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 відновлює цілісність, усвідомлює як сакральне для Іншого через повагу до тіла, отже, проходить ритуал переходу до інкорпорації, відновлює цілісність тілесного/духовного.

П'єса «Оранжерея» (2017 р.) представляє проблему сексуального насилля над дівчиною, яке вона терпіла з дитинства від свого батька (втративши матері) 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. Фрейдом): 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/болу. 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 р.) і «Вибухівка» (2018 р.) 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?» [2]. Єдиний спо-

сіб 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» [2].

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 жуки, 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 черевки. Удома “Вікіпедія” мені сказала, що це навіть не жуки, а блошиці. Клоп-солдатик (рос.), або червоноклоп безкрилий, або клоп-москаль (укр.), або *Pyrhocoris apterus* (лат) – комаха родини червоноклопів, розміром 9–11 мм. Рано навесні та наприкінці літа клопи-солдатики часто збираються великими скупченнями біля пенеків, стовбурів дерев, біля парканів, дров'ятні, завжди на сонячній стороні» [2]. 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» [2].

Авторка залучає сенси, що здавна вкладаються в поняття «шкіра», сакралізують та увиразнюють взаємозалежність зовнішнє-фізичнє-видимє і внутрішнє-духовнє-невидимє. 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 відчути» 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 р.) 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 виростає бомба, закумульована 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 горизонтальній площині 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»* [3]. Згодом Даша дізнається, що в її животі, з одного боку, сконцентровано всю енергія 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»* [3].

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 запусив 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 жалю про минуле, бомбі буде просто неможливо утриматися в людині. Все наше минуле – це така ось бомба, яка може рвонутися сама у будь-який момент»* [3]. Даша осмислює ситуацію, яка склалася, і розуміє, що провини і жаль 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» [3].

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 відчути 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» напряду 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 Орісі, 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 Орісія. Тільки працює і турбується про майбутнє. Вже на тривожний розлад напрацювала»* [4, 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 скловатою, але почав грати у виставі. За таких умов дівчину мені нікуди було привести»* [4, с. 278]; *«У рік,*

коли помер наш тато, а я поїхав шукати щастя до Києва, брат пішов на війну. Але було в нас децю 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» [4, 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» [4, с. 274–275]. Однак у складній для Орісі 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!» [4, 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”» [4, с. 293]. Сакралізована тілесність, яку набуває персонаж через допомогу іншим, працює, стає основою для активної дії, значить, для ініціації в ритуалі переходу.

Висновки. Поетика тілесності є невід'ємним складником формування художнього образу світу, що відображає лімінальну фазу ритуалу переходу, а також оприявнює трансресивну 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.

Список літератури:

1. Блок Н. По колу. 2004. *Ukrdramalib*. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/po-kolu-14/> (Дата звернення: 1.06.23)
2. Блок Н. Крізь Шкіру. 2017. *Ukrdramahub*. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/skriz-shkiru> (Дата звернення: 1.06.23).
3. Блок Н. Вибухівка. 2018. *Ukrdramahub*. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/vybukhivka> (Дата звернення: 1.06.23).
4. Блок Н. Кривий Ріг, Олімп і я. Вісім. Херсон : Типографія «Стар». 2021. С. 253–295.
5. Genner A. Van. *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press. 1960. 198 p.
6. Massumi B. Introduction: like a thought. *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*. London and New York: Taylor & Francis Group. 2002. 297 p. URL: https://monoskop.org/images/8/85/Massumi_Brian_ed_A_Shock_to_Thought_Expressions_After_Deleuze_and_Guattari.pdf (date of request: 26.05.2023).
7. Turner V. *The forest of symbols*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 1967. 405 p.
8. 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 (date of request: 20.05.2023).

Bortnik Z. THE POETICS OF CORPOREALITY IN MODERN UKRAINIAN DRAMA: LIMINAL PROJECTIONS (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF N. BLOK)

The article examines the poetics of corporeality in the projection onto the concept of liminality. An attempt has been made to generalize the images of corporeality in modern Ukrainian drama, which express the aesthetics of liminality and the author's strategy of rituals of transition. These strategies are manifested in the stages of changes experienced by a person, society in general, and art in particular. Modern Ukrainian drama is in a liminal phase of development, which affects the images of physicality. To implement the social ritual of transition, playwrights implement the following author's strategies in the context of bodily aesthetics: they embody the image of the body as an initiation victim of the character, the poetics of transgressive corporeality; create an image of a destroyed body that does not fulfill social, gender, etc. functions; form images of the liminal body in the work of art – a homogeneous, naked body in search of meanings and symbols to acquire status; create a motif of the disintegration of the body or the unification of parts into a whole; embody a liminal «bodily topography» that expresses metaphors of body parts; turn to the poetics of the lower body. The poetics of corporeality is an integral component of the formation of an artistic image of the world, which reflects the liminal phase of the ritual of transition, and also manifests transgressive corporeality at the liminal stages of the development of literature, which allows the realization of the genre matrix of the ritual of transition. The destruction of the body is reflected in the motives of loss of sensuality, bodily limitations, prohibitions, location in a space from which one cannot escape. The renewal of the body is recorded in the acceptance of changes, in speaking of bodily trauma, in the awareness of the impossibility of acquiring a socially acceptable corporeality, formed by the leveling of individuality. The poetics of corporeality is considered on the example of N. Blok's dramaturgy, whose work reflects the active involvement of body images in modern literature. The dramaturgy of N. Blok is characterized by the embodiment of the image of a body destroyed by the system (society, the collective Other) of a character who is in a liminal phase and is looking for ways to initiate, restore integrity and harmony. The author implements globalized metaphors of physicality in dramatic texts.

Key words: *liminality, drama, author, body images, plot, transgression.*