

УДК 792.01

КП _____

№ держреєстрації 0119U001826

Інв. №

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

01001, м. Київ, вул. Володимирська 23-в, тел. 044 279 4983

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи:

Корнієнко Н. М.

(підпис)

«_29_» __грудня__2021 р.

М.П.

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО-ДОСЛІДНУ ТА
ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

«Сучасні аспекти історичної драми»

(завершальний)

Науковий керівник НДПКР:

науковий співробітник

(посада)

Миколайчук О.В.

(підпис)

2021 р.

Рукопис закінчено *(дата)* 14.12.21 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 29 грудня 2021 р. № 2

РЕФЕРАТ

Звіт про НДКПР: сторінки – 99, джерел – 36.

Мета: Виявити та дослідити феномен новітньої історичної драми у контексті зміни стилістичної парадигми, проаналізувати діалогічні моделі та художню ідентичність вітчизняної драми та країн Східної Європи з урахуванням міжнаціональних історико-культурних зв'язків; виокремити особливості сценічної реалізації текстів історичної драми (кінець ХХ – початок ХХІ ст.).

Актуальність: Відновлення історичної пам'яті та актуалізація шкали загальнолюдських цінностей – один із найбільш поширених напрямків розвитку вітчизняної драми; такий літературний і театральний феномен потребує системного осмислення, як у контексті розвитку сучасних стилістичних напрямів (постмодерна, метамодерна тощо) міжкультурних зв'язків, так і в різноманітті специфіки театального процесу різних країн на засадах історичної пам'яті.

Об'єктом дослідження є сучасна історична драма України та інших країн Східної Європи, яка поки що недостатньо вивчена українськими театрознавством й культурологією, а **предметом** – драматургічні видання, вистави, фестивалі, драматургічні інтернет-портали, драма-фентезі, драма-міф, біографічна драма, документальна історична драма тощо.

Наукова новизна. Новаторським вбачається погляд на драматургічні процеси культурно-історичної спадщини новітнього періоду незалежної України, особливо в контексті драматургічних контактів та паралельних подібних процесів на теренах країн Східної Європи. Здійснити концептуальний аналіз з позицій культурної антропології, рецептивної естетики та постколоніальних студій. Окреслити тенденції розвитку української історичної драматургії драматургії.

Методологія та метод дослідження: для дослідження сучасних аспектів історичної драми застосовується індуктивний метод, нелінійний аналіз складних систем, культурно-історична аналітика, компаративістика. а також абстрагування.

Практичне значення роботи. Робота може стати в нагоді усім, хто досліджує історію, сучасну українську драматургію, сучасний український театр.

Потенційні споживачі НДКПР та сфери застосування: драматурги, письменники, літературознавці, режисери, театрознавці, театральні і літературні критики, завідувачі літературними частинами, навчальні заклади, театри, видавництва, навчальні і наукові центри.

Ключові слова: драматургічні видання, інтертекстуальність, метажанр, біографістика вистави, фестивалі, драма-фентезі, драма-міф, біографічна драма, документальна історична драма, драма, драматургія.

ЗМІСТ

1. Реферат.....	2
2. Вступ.....	5
3. ПЕРША ЧАСТИНА: СУЧАСНА ІСТОРИЧНА ДРАМА НА ЗЛАМІ ЕПОХ ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЯ.	
3.1. За межами жанрового розмаїття та останній прихисток трагедійного жанру.....	8
3.2. Прадавня історія: безодня кличе безодню.....	13
3.3. Неоміфологічне моделювання драми на засадах прадавньої історії і фентезі: вагоме слово Геродота.....	19
3.4. Історичне фентезі & п'єси притчі: дорога до світла.....	24
4. ДРУГА ЧАСТИНА: БАТАЛЬНО – ГЕРОЇЧНА ТА БІОГРАФІЧНА ДРАМА	
4.1. Батально-героїчна драма, або далека війна як відгомін фантомних ран сьогодення.....	29
4.2. Біографічна драма: у пошуках нових художніх ресурсів і шляхів сценічного втілення.....	49
4.3. Гоголь & Шевченко: драма взаємної симпатії.....	56
5. ТРЕТЯ ЧАСТИНА: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ СХІДНОЇ ЄВРОПИ ТА УКРАЇНИ.	
5.1. Історична драматургія України і Білорусі як відголосок спільного історичного минулого: ще раз про цивілізацію Міжмор'я	76
5.2. Балканський злам, як деструкція нової ілюзії.....	86
5.3. Інша Польща: весь світ в одному класі.....	93
6. Висновки.....	96
7. Список використаної літератури.....	98

2. ВСТУП

*Цей Світ живий
бо він напоєний
росою очей
тих
хто не дожив
до посухи сьогодення*

Віталій Борисполець

Задум цього дослідження виник після того, як декілька років тому в Центрі Курбаса з'явилася ідея видати антології «Сучасна історична драма: «Часо&Простір» та біографічну драму «Мистецька Європа: люди і долі». Тож саме під час кропіткої роботи збору та вивчення відповідних матеріалів розпочалася і ця наукова тема. Одразу ватро зазначити, що задуми такі втілюються в життя і антологія «Часо&Простір» під упорядкуванням Надії Мірошниченко вже вийшла друком окремим виданням, натомість біографічна драма з низки причин поки що залишається в проєктному стані. Проте зібрані твори безперечно дали чимало матеріалу для аналізу та міркувань щодо нинішнього розвитку вітчизняної історичної драми. А вже цей перший в Україні процес подібного видання створив відповідне підґрунтя для дослідницької роботи та, безумовно, отримав свою точку біфуркації у пошуках власного вектору розвитку,

Історія України, попри величезний масив унікальних та вже добре знаних матеріалів, продовжує досліджуватись від доісторичних часів до сьогодення не тільки фахівцями цієї галузі, але й митцями різних літературних напрямів, що свідчить про ґрунтовне переосмислення багатьох сторінок минулого та утвердження власної самобутньої культурної спадщини.

Саме за цю спадщину та культурну ідентичність і відбуваються нині найзапекліші баталії, адже тлумачення минулого формує державну поведінку сьогодні, що може мати значні наслідки для реконфігурації країни у творені нової ментальної карти Європи в геополітичному та геокультурному сенсі.

І мова сучасного мистецтва, безумовно, може стати одним із ключових засобів для протидії будь-яким штучним наративам тих країн, які й надалі не визнають самотньої культурної спадщини України. Тож заново перегорнуті сторінки знаної і ще незнаної вітчизняної історії, допомогли б нам у ґрунтовному переосмисленні багатьох неоднозначних і дуже часто трагічних подій минулого та утвердженні на право щодо власної самотньої культурної спадщини. а громадянам інших країн, безперечно, краще зрозуміти незнану ще досі для них Україну.

А для когось по своєму добре знаної, але через призму імперського бачення. Скажімо Росія і досі продовжує ставитися до України як об'єкту міжнародних відносин, натомість частина інших країн лише частково сприймають Україну як суб'єкт з чітко визначеною політичною та культурною ідентичністю.

Виявлення «Вавилону» історичних наративів у європейських ЗМІ, а також аналіз помилок у формуванні власної колективної ідентичності на національному рівні — це перший крок до протидії російській оптиці, яка досі має вплив на те, як нас бачать закордоном. Наступний крок — дослідження підручників історії у європейських країнах. Адже формування історичних знань серед молоді може мати значні наслідки для реконфігурації цієї застиглої з минулого ситуації. Крім того, в Україні ще живі свідки трагічних сторінок української історії ХХ століття.

Тлумачення минулого формує нашу політичну поведінку сьогодні. А аналіз помилок у формуванні власної колективної ідентичності на національному рівні — це перший крок до позиціонування України в розумінні сильних світу цього не як об'єкту міжнародних відносин, а як повноправного суб'єкту з чітко визначеною культурною ідентичністю. Але

цей процес тільки в стадії творення, адже як зазначав один із сучасних дослідників О. Пасхавер: «Україна ніколи не втрачала можливість – аби втратити можливість». Про це говорили і попередники, скажімо той же В.Винниченка писав, що українську історію неможливо вивчати без брому. Можливо саме тому маємо не так вже й багато п'єс за історичною тематикою, намагаючись уникнути травматичних уроків минулого. А може справа ще й у ментальному розумінні нас самих – інших, перероджених – поки що не готових досягнути велич попередників. Адже ще Ромен Роллан зазначав, що коли ми звертаємось до історії, то це не минуле оживає в нас, а ми відкидаємо в минуле власну тінь. Чи може справа і не в нас – а в часові, який починає випереджати не тільки реалізацію творчих проектів, але й навіть самі задуми... Скажімо, професор філософії В. Панарін (і не тільки він) зазначає, що нині ми живемо у постмодерний час, який попри свою прискореність вже передчасно зазнає деформації та ось-ось перейде у пост-постмодерний часовий вимір. А історики переконують, що якщо раніше у часи античності хід історії затягувався на тисячі років, у ранньому Середньовіччі – на віки, у модерні – на декади, то у постмодерні можуть дорівнювати дво–трирічним періодам. А з настанням нової епохи зміни відбуватимуться ще значно швидше.

Можливо і ми інші, і час вже інший. Проте не покидає якимось дивним відчуття фатуму, ніби у виявах найвитонченіших почуттів резонуючої древньогрецької трагедії. Саме тієї забутої трагедії, якої ніби у класичному значенні давно вже немає в театрі, але яка й досі супроводжує нас, межуючи відоме з невідомим у нових метажанрах сучасної історичної драми...

3. ПЕРША ЧАСТИНА: СУЧАСНА ІСТОРИЧНА ДРАМА НА ЗЛАМІ ЕПОХ ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЯ.

3.1. ЗА МЕЖАМИ ЖАНРОВОГО РОЗМАЇТТЯ ТА ОСТАННІЙ ПРИХИСТОК ТРАГЕДІЙНОГО ЖАНРУ

«Ідея нації – це не те, що вона думає про себе в часі, а те,
що Бог думає про неї у вічності»
Вол. Соловійов (родич Г. Сковороди).

Найперше – про територію часу нашого дослідження. Ми будемо досліджувати сучасну історичну драму під час відродження України за новітньої епохи, яка має хронологічний відрізок кінця ХХ – початку ХХІ століття, який охоплює майже третину сторіччя (починаючи з 1991 року і по нинішній час).

Ми не будемо аналізувати той мистецький доробок, на який можна поглянути з певної історичної відстані і який вже отримав наукову рефлексію. Будемо досліджувати міжжанрові аспекти сучасної історичної драми, хоча дехто з дослідників її вважає, що «процеси, які відбуваються сьогодні в драматургії, поки не вивчені, вірніше, не піддаються визначенню за допомогою звичних театрознавчих і літературознавчих категорій. Вони стрімкі й суперечливі» [Громова, 2009, с.225].

Нинішній постдраматичний театр має всі ознаки інтермедіального та інтертекстуального характеру, адже «пропонує себе як місце зустрічі різних мистецтв» [Леман, 2000, с.31] та вимагає відповідного розуміння драматургічної парадигми та літератури загалом, особливо коли це стосується відмови від ієрархічних зав'язків у творенні нових історичних моделей за межами дозволеного. Безумовно, ми спостерігаємо збагачення жанрів за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку та взаємодії між різними видами

мистецтв. Як слушно зауважив Ц. Тодоров: «...нові жанри просто виникають з інших жанрів. Нові жанри – це завжди трансформація жанру давнішого або кількох давніших: через інверсію, переміщення, комбінування».

Про різновиди та специфіку міжжанровості сучасної драми зроблено чимало досліджень, але нас цікавить жанрові різновиди саме історичної драми, де особливу роль відіграватимуть метажанри. Метажанр – це «провідний жанр», «принципова спрямованість змістовної форми...», що притаманна цілій групі жанрів та окреслює їхню родову спільність» – зазначає у своїй монографії «Рухи часу та закони жанру» [Лейдерман, 1982, с. 135].

Починаючи з античних часів жанром із жанрів вважалась трагедія, залишаючи за собою пальму першості аж до настання періоду модернізму. А вже після початку постмодернізму митці та науковці відкрито заговорили не тільки про кризу, але й про смерть трагедії як такої. У цьому сенсі дуже дотепно висловився відомий теоретик драми П. Сонді: «...історія філософії трагічного сама просякнута трагічністю. Вона нагадує політ Ікара. У міру того, як думка наближається до узагальнення цього поняття, воно позбавляється субстанції, з якої і складається. Тільки ми доходимо до висот, з якої можемо розрізнити структуру трагічного, як воно втрачає свою силу і розпадається» [Васильєв, 2017 с. 58]. Ще більш категоричною щодо цієї думки є дослідниця В Гудкова. «Час став трагічним, тому й трагедія як жанр зникає» [Гудкова, 2008. с. 233].

Безумовно, жанр трагедії невпинно сам себе вичерпує і ми надалі зустрічаємо жанри трагедії лише в змішаних жанрах. Дослідниця А. Липківська вважає, що «трагедія є взагалі дитям стабільних історичних епох (афінська демократія, елизаветинська Англія, французький абсолютизм) – тут спрацьовує компенсаторний механізм: стабільність потребує подразників; нестабільність – заспокоєння та розради» [Липківська, 2007, с. 14].

Під час дослідження історичної драми беззаперечно будемо звертатися до зазначених епох і не тільки їх. Тому недаремно говорять, що історична

драма – це останній прихисток трагедійного жанру. Звісно, трансформованого, експериментального, міжжанрового – однак все одно трагедійного. І саме на цьому зосередим найприскіпливішу увагу.

А тепер про розділи та твори, які все ж більше визначатимуться не за жанрами, а за напрямками.

«Задум драми у сучасному міфо-просторі». Задум є основоположним елементом сучасної драми, який має свою магію на підступах до головних процесів фундаментального творення. І саме «на світанку» роботи над п'єсою задум має особливу магічну силу. Однак якщо задум не отримує подальшого продовження, різнобарвний «світанок» розчиняється в мареві дня. Для багатьох драматургів це добре знайоме явище, тому вони намагаються якимось чином закарбувати перші промені своєї наснаги в заданій темі. І дуже часто так буває, що коли п'єса все ж не пишеться, задум зникає. Однак у деяких драматургів є свої наскрізь сакральні теми, які вони з різних причин не змогли реалізувати, але і з задумом розстатися не в силах.

У цьому розділі ми звернемося до творчості добре відомого драматурга Ярослава Верещака та його ненаписаної п'єси «Володимир проти Володимира». Він так і не наважився або ж не встиг реалізувати цього задуму, хоча ця тема була ледь не головним лейтмотивом творчості останньої декади його досить насиченого творчого періоду.

«Прадавня міфо-ілюстротивна драма». Будемо детально розглядати ті історичні п'єси, які у часовому вимірі виходять за межі останнього тисячоліття та пов'язані з появою нових оригінальних міфів. Саме до таких відноситься п'єса О. Миколайчука-Низовця «Амазономахія, або Останній зойк матріархату». Одразу згадується Словник П. Паві у якому чітко окреслено означення драматургії як «можливості презентувати світ». Світ подібної історичної драми несе ще й потужний пізнавально-освітній посил, який дарує можливості для зародження нових сенсів. Надалі ми так само будемо досліджувати історичну драму за подібними творами, а саме: історичне фентезі чи навіть п'єсу притчу «Час чорного сонця» Н. Нежданой,

ілюстративну драму на релігійну тематику «Ковчег. Друге пришестя» В. Босовича тощо.

«Естетичні міфи з ознакою «театру в театрі». Питання жанрового моделювання на теренах історичної спадщини досліджує у своїй монографії О. Бондарева, аби « піддати аналізу різні рівні засвоєння драматургами означеної доби художніх та культурних «претекстів», визначити провідні критерії активного відбору, завдяки якому певні тексти попередніх епох, прочитані на інтертекстуальному та інтермедіальному рівні, набувають статусу естетичних міфів для драматургії кінця ХХ - початку ХХІ століть» [Бондарева, 2011, ст. 99].

У цьому розділі значяться дві п'єси про мандрівні театри Неди Неждани «Час чорного сонця» (ХV ст.) та Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва» (початок ХІХ ст.) Об'єднують ці п'єси не тільки знаковий для драматургів прийом «театру в театрі», але й переплетіння реального суворого життя та вигаданої красивої казки, прогностичність незворотного та підсвідома туга за «втраченим раєм» тощо. У одній із своїх статей Н. Мірошніченко зазначає, що «драматургія є ігровою моделлю світу. Припускаю, що ці моделі вбирають у себе основні константи свого часу і транслюють їх подальшим поколінням» [Мірошніченко, 2011, ст. 108]. Тим більше буде цікаво спостерігати за зверненням автора до театру середньовіччя та спрямування його інтенції за правилами моделювання «нашого часу».

«Батально - героїчна драма». У цьому контексті розглядатимуться п'єси «Балада про Крути» Анатолія Покришеня, «Ой, Дніпро, Дніпро...» Ігоря Юзюка, «Останнє танго у Хусті» Олександра Гавроша та «Кароліни синьо-жовтої стрічки» Олега Низовця. Перші три п'єси, до речі, виходять друком у антології історичної драми «ЧАСО&ПРОСТІР». Героїка у супроводі документального фактажу притаманна усім цим творам, в яких автори часом навіть досить сміливо вводять батальні сцени доленосних битв, проте

роблять це дуже майстерно з огляду на обмежений театральний простір. Власне, ми говоримо про перші історичні п'єси з батальними сценами військових змагань в окреслений період нашого дослідження. І це теж цікава ознака, що може свідчити про глибший аналіз історичних подій сучасними драматургами. І цьому, безперечно, теж варто приділити особливу увагу. А ще головних героїв зазначених творів поєднує якась молодеча зухвалість навіть за найтрагічніших обставин, коли фатум невблаганної долі вже ні для кого не є секретом. І в цьому теж є якась своя невблаганна принада, на яку хотілося б звернути особливу увагу в нашому дослідженні...

«Біографічна драма». Розглядатимуться нові драматичні твори, які ще ніколи не досліджувалися та не мали сценічного втілення: «Гайдамаки. Інші» Олега Миколайчука-Низовця (про Миколу Гоголя, Михайла Щепкіна, Тараса Шевченка, Івана Миколайчука), «Беатріче Коцюбинського» Анатолія Покришення (про Михайла Коцюбинського), «Тарасова рапсодія. Сто днів щастя» Анатолія Покришення (про Тараса Шевченка), «Кенар» Анатолія Покришення (про Леоніда Глібова), «Кулішевий первоцвіт» Анатолія Покришення (про Пантелеймона Куліша).

3.2. ПРАДАВНЯ ІСТОРІЯ: БЕЗОДНЯ КЛИЧЕ БЕЗОДНЮ

*«Ми зводячи собори космогонів
не зовнішній описуємо світ,
а лише межі власного пізнання»*

Омар Хайям

Як не прикро, але наша історична пам'ять формувалась для нас ззовні, та й то щонайменше за останні 7 – 8 століть (з початку навали орди Батия). Але ж до цього вже в нас були «Змієві вали», які вважаються найбільш грандіозними спорудами в Європі. Сумарна довжина валів сягає тисячі кілометрів, в деяких місцях вони складають до семи ешелонів «оборони». Середня висота такого валу 8 – 10 м, ширина 25 – 30 м. В основі валу – дубові дерев'яні конструкції. Фактично це прототип добре відомої «Китайської стіни», про яку знає і говорить весь світ. А у нас так виходить, що «Змієві вали» є, а історії їхнього створення та функціонування – немає. (Хоча за конфігурацією «Змієві вали» набагато непередбачувальніші та цікавіші тієї ж «китайської стіни»). Але ми цьому не дивуємося, бо зазначений історичний період спорудження «валів» знаходиться, як кажуть – за межею минулого тисячоліття. А це вже для нас terra incognita, хоча і на нашій території. А що вже казати про пізніші часи? Хоча якщо розглядати залишені історичні «крихти», то для літераторів прозирає досить цікава модель відновлення «зв'язку часів», що майже тотожна нинішнім запереченням щодо тієї ж «теорії відносності»...

А оскільки драматургія і є ігровою моделлю світу – поринаємо у тисячоліття з правом на «теорію можливостей представляти світ» [Паві, 1991, ст. 43]. Відомий французький дослідник світових релігій Едуард Шюре у книзі «Великі посвячені» серед перших вчителів-будителів називає Раму: «...перший творець арійської цивілізаційної системи Рама. Він вийшов із лісів древньої Скитії у подвійній тіарі завойовника й Вчителя, і поніс

містичний вогонь, від якого згодом загориться духовне світило всіх арійських народів» [Шюре, 1990, ст. 12]. Отже, за висновками французького вченого центр арійства на початках перебував у лісах Скитії. Його думку підтверджує відомий індійський історик Балгангадгар Артїнах (1885 – 1920 р.), який видав книгу «Арктична батьківщина у Ведах». Так ось, Артїнах прийшов до висновку, що 10 – 12 тисяч років тому основи ведійської культури були започатковані на території України (берегах Дніпра). В кінці 19-го століття вже англійські вчені вивчаючи Рїгведи також доводили факт приходу в Індію з Придніпров'я п'яти арійських племен. Щоправда за їхніми підрахунками це стало десь в середині другого тисячоліття до Різдва Христового. Пізніше до такого висновку прийшли німець К. Рїттер, англїєць Г. Чайлд, поляк Г. Сулимирський, австрієць П. Кречмер, болгарин В. Георгїєв.

Також багато вчених і небезпідставно нащадками арїїв вважають – кїммерїїв, скїфїв, сарматїв, русичїв. Зрештою, римський історик Юстїн у II томї своєї історїї пише: «...скити старші за єгїптян;...гїперборїїцї – це і є скити». Показовим у цьому сенсі є храм-капище «Вертеба» (Тернопільщина), заснування якої відносять до XII тисячолїття до Р.Х. Там знайдено малюнок на кістяній пластинцї, на малюнку сюжет: «бик несе на собі жїнку з *пїднятими руками*»; практично сюжет викрадення Зевсом Європи, однак – увага! – на тисячу років ранїше. (За критськими легендами, цивїлізацїя прийшла на їх острїв пїсля того, як Зевс викрав дочку фїнікїйського царя – Європу, та перекинувшись на бика приплив на Крїт).

Не вважаю себе професїйним істориком, тому й не буду мудрувати з приводу відновлення «історичної правди», але факт залишається фактом – історична драма не повинна зупинятися за межами знаного та усталеного. І нї в якому разї маркувати свою територїю межами останнього тисячолїття, хоча й у вїтчизнянїй історїї поза тим – суцїльна безодня. Майже за вїдчуттями зовсїм не історичної п'єси Оксани Танюк – «Безодня кличе безодню»...

«Мусимо визнати, що вся наша древня історїя пропала разом із приходом християнства», - пише засновник української етнофїлософїї

Володимир Шаян. Добре відомо, що з приходом християнства саме Волхви, тобто вся духовна еліта Древньої Русі була винищена найбрутальнішим чином. Зачищалися і всі згадки дохристиянського періоду. Робилося все це більш ніж варварським методом. «Ніконський літопис» пише наприклад, що на всіх єпископських дворах палили Волхвів: *«сжгоша четыре волхва на епископском дворе»*. Відома дискусія між місіонером-єреєм Афанасієм та головним волхвом Бугумиром закінчилась тим, що боголюбиві християни «іменем віри» викрутили Бугумиру руки, мечами видовбали очі і вкинули в вогонь, який тут же горів.

У всіх церквах візантійські єреї голосили, що волхвів треба ловити і вбивати. Більше того, ловити і вбивати тих, хто їм співчуває. Особливо «прославилися» у цій «зачистці» наші співвітчизники, а нині майже народні герої Ілля Муромець, Добриня Нікітич та Альоша Попович. Єпископ Іоаким (він же автор «Іоакимівського літопису») пише, що «Добриня часто сповідувався за свої вчинків, чувся дуже нещасною людиною – у його вухах не затихали ридання матерів та стогін вмираючих дітей». Добриня і життя своє покінчив відповідно – «з хрестом на шиї прив'язав до шиї жерновий камінь, скочив у озеро Ільмень та втопився».

У цьому контексті хочеться згадати задум створення історичної драми Ярослава Верещака «Володимир проти Володимира», який він так і не наважився реалізувати. Поштовхом до цього цікавого проекту послужили легенди про тисячолітнє прокляття Волхвів тих земель Київської Русі, які за часів князя Володимира (Красне Сонечко, так його називали за вічно червону пику, оскільки часто тішився грецьким вином, яке йому залюбки поставляли візантійські ієреї) відреклися від дідизної віри, прийнявши віру візантійську. Згідно візантійської концепції влади, імператор є намісником Бога на Землі і головою всієї християнської церкви. Тобто отримує необмежену владу! Що, напевно, і підкупило Володимира. Адже з іноземних джерел знаємо, що у язичницькій Русі Волхви мали більшу владу та авторитет, аніж князі. Тобто відбулося повне переформовування концептів влади.

Про ненаписану п'єсу Ярослава Верещака «Володимир проти Володимира». Головний герой наших днів – історик і релігіє знавець Володимир – намагається визначити дату завершення накладеного волхвами прокляття. Хрещення Русі розпочалося у 988 році, а помер Володимир 1015 року. Є навіть припущення, що князь наприкінці життєвого шляху «знову прозрів» і відмовився від візантійських уподобань – адже Володимира поховано за всіма старовірськими обрядами і цю церемонію поховання провели волхви: у стіні пилами випиляний прохід, через яке тіло замотане в килим на ремінних поясах опущене на сани і *«ужи свісища на землю, возложиша і на сани і везоша і поставиша у храмі, який сам собі юже создал»*. Тобто, у кургані. («Іпатіївський літопис»). Звісно, все це утаємничено та неймовірно завуальовано, оскільки всі літописи контролювали християни, проте деякі очевидні речі складно приховати.

Однак це закляття волхвів могли накласти і не за часів Володимира, адже ще сильніше проти язичників лютував його наступник син Ярослав Мудрий – це за його правління уперше за часів Русі престольний князь умертвив усіх своїх шістьох рідних братів. А відійшов Ярослав у потойбіччя 1054 року. Так коли ж було накладено закляття на цю землю, яке й нині віддається болем та стогонами...

Ярослав Верещак разом із своїм героєм – нашим сучасником Володимиром напружено шукає відповідь... Закляття могло бути накладене у будь який з років, коли волхви ще були при силі. А значить навіть у 20-х чи 30-х роках XI століття (якщо брати часи правління князя Ярослава). Отже, десь найближчими роками воно повинно завершитись. І враз герой драми розуміє, що гонителем тепер вже християнства так само є Володимир – але наразі Володимир Ленін. Двоє гонителів різної віри під одним ім'ям. Але ж ми знаємо, що просто випадковостей у цьому світі не буває. До того ж є ще одне пророцтво:

*Гряде новий, стократ привабливий звичай
Старому, бусурманському на зміну.*

Там мова тішить слух, там Борисфенів край

Початок здвигам покладе, злама рутину.

Нострадамус III, 95.

І ось тут автор через свого героя розуміє, що щось має відбутися, аби вийти із нинішньої кризової ситуації із занепадом християнства, яку нині переживає фактично вся Європа. І вихід він бачить тільки один – для відродження нинішнього християнства потрібно «оживити» язичництво, а тоді вже ці дві релігії об'єднати, запаливши новий вогонь віри. Наскільки це реально? Добре відомо, що фактично усі християнські храми споруджені на місцях язичницьких капищ (навіть Нестор літописець зауважує, що переважно всі святі сакральні місця Києва – свята Софія, Десятинна церква, храм Успіння Богородиці та інші стоять на тих місцях, де раніше були святилища, капища язичницьких Богів); всі християнські празники день у день вписані у язичницький календар; зелень в «зелені свята», калачі, писанки та великодні яйця – теж атрибут язичництва. Тобто спільних дотиків більше ніж достатньо. Головний атрибут прадавньої релігії – поклоніння і віра в живу природу. «У природі можна пізнати Бога» - це говорили не тільки волхви, це за ними повторив і перший християнський митрополит-русич Климент Смолянич, який за це був підданий гонінням, але попри це навіть в «Іпаївському літописі» його називають філософом, любомудром: *«книжник і філософь такь, якоже в землі руській не бьашеть»*. І саме цей Іларіон підкреслював, що жити за законом – недостатньо для спасіння, необхідні духовні подвиги!

У своєму нездійсненому творі «Володимир проти Володимира» Ярослав Верещак планував прокласти місток від минулого у майбутнє, підкреслюючи важливу закономірність історичного поступу від «старого до нового», від Скіфії до Русі, від Гетьманщини до України, від сонцепоклонників до християн. Коли приходить усвідомлення того, що твоє існування не є справою випадку, але є справою спадку. Як писав Ніцше:

«дерево відчуває своє коріння, але не бачить його, та силу коріння дерево може відстежити по розгалужених гілках, розвинутій кроні. Але коли втрачаються відчуття коріння, відразу втрачаються відчуття крони – дерево гине» [Ніцше, 2009, с. 67].

Дуже шкода, що Ярослав Верещак не встиг дати цій омріяній ним драмі повноцінного життя. І це був один із найцікавіших задумів цього безперечно самобутнього драматурга. Але місток вже прокладений. Хоча б в уяві. Хоча б закидом ідей до ноосфери. А ми цим уявним містком спробуємо повернутися у минуле, без якого, безперечно, не твориться майбутнє.

3.3. НЕОМІФОЛОГІЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ДРАМИ НА ЗАСАДАХ ПРАДАВНЬОЇ ІСТОРІЇ ТА ФЕНТЕЗІ: ВАГОМЕ СЛОВО ГЕРОДОТА

«Життя коротке, мистецтво – вічне!»

Гіппократ.

Ми будемо говорити про історичну драму як таку, що зберігає головну та беззаперечну властивість, а саме – вербалізувати діалог людини з її обрієм пізнання світу та власної душі. Як стверджував Клер Девід: «Ми перебуваємо на межі кінця світу (кінця одного світу?), на межі кінця кожного... Ці персонажі блукають, загублені у світі, де думка більше не існує... мало помалу переходячи з нескінченної ночі до хаосу дня» [Девід, 2003, с. 18]. Фактично це спроба побудови моделі нових прогностичних можливостей у художніх вимірах, про які неодноразово говорила мистецтвознавець, академік Неллі Корнієнко: «В той саме час художня культура, на одне два покоління випереджаючи академічну науку, відверто продемонструвала високий ефект самоорганізації, можливості синергії і творчості «на упередження». Саме на цих механізмах і базується діагностична, прогностична або страхувальна щодо свого суспільства (середовища) функції художньої культури та ін.» [Корнієнко, 2011, с. 8.].

І ця творчість «на упередження» супроводжується твореннями нових-старих міфів, що притаманно країнам із державотворчими інтенціями і пошуками ідентичності. І дуже часто у художніх вимірах вона характеризується пошуками тем за межами не тільки своєї країни, але й іноді власної історії (тобто традиційної і добре знаної). Вище ми вже говорили про цікаві розвідки археологів та істориків, які сягають XII тисяч років (викрадення Зевсом Європи). Далі мова йшла про першого Великого будителя людства Раму, якого Едуард Шюре у своїй книзі «Великі посвячені» вивів до кордонів нинішньої Індії саме з центру Скитії. Проте найдавніший у часовому вимірі твір сучасної української історичної драми сягає більше трьох тисяч років тому та окреслює межі руйнації греками першої відомої європейської цивілізації, а саме Древнього Криту. І до чого тут ми, або навіть Скитія, яка передувала Україні на цій території?

Будемо говорити про п'єсу «Амазомахія, або Останній зойк матріархату», яку у театральному середовищі більше знають як комедію, хоча

вона є взірцем неоміфологічного моделювання драми на засадах прадавньої історії та фентезі, де розмаїтість жанрів та смислів спонукають до розуміння нової історичної форми. Епіграфом до драми послужила розповідь про метопи, якими обкладений з чотирьох сторін легендарний Парфенон в Афінах: «...Величний **ПАРФЕНОН** із чотирьох сторін прикрашений метопами з рельєфами: горельєфи на метопах східного фасаду зображають гігантомахію — битву богів і титанів; метопи північного фасаду змальовують падіння Трої; сюжет південного метопа — битва легендарного племені ланіфів із кентаврами; **ЗАХІДНИЙ ФАСАД ПРИСВЯЧЕНИЙ АМАЗОНОМАХІЇ — МІФІЧНІЙ БИТВІ АФІНЯН ТА АМАЗОНОК...**»

І знову питання, чи настільки вже міфічною була ця битва (чи то б пак повномасштабна війна), якщо навіть Геродот у своїй історії декілька разів підкреслював правдивість тих подій. Сюжет твору «Амазономахія...» розгортається на віддалі трьох тисяч років тому на одному з островів Мікенського царства (нинішня Греція, де тогочасних островітян називали егейцями). Багато провідних вчених вважають, що на той час там панував матріархальний устрій. На країну напали білокурі ахейці, які ніби то прийшли з-за Карпатських гір, і яких вважали дикунами патріархального ладу (твердження нобелівського лауреата Андре Боннара). Егейці програли довготривалу війну ахейцям, і в регіоні запанував патріархат. А залишки прибічників матріархату перебралися в причорноморські степи, де спільно зі скіфами утворили одне з найбільш войовничих племен – Сармати (твердження батька історії Геродота).

Хоча це цікава і маловідома інформація, проте найголовніша ідея твору в іншому – за занепадом матріархального ладу побачити тенденції нинішньої глобальної кризи патріархату. Чоловіки за сьогоденної цивілізації втрачають домінантне становище як в суспільстві, так і в сім'ї. Патріархат переживає занепад, що може призвести до створення якогось іншого суспільного ладу.

Підконтрольна ахейцям материкова Греція та міста на чисельних островах Критської держави перебувають у стані війни. До одного з таких міст із ультимативними вимогами капітуляції прибуває грек Парманіон. Відважний молодий посол був готовий до будь-яких несподіванок, але він ніяк не сподівався, що закохається в правительку країни Троянату.

На той час у Троянати на серці теж неспокійно, бо її вже не приносять радості чотири офіційних чоловіки, тому вона вирішує вийти заміж у п'яте - за веселуна Бабахуса, навіть не підозрюючи, що він є агентом таємної організації за створення патріархального ладу. Зраджує Троянату і один із колишніх її улюбленців – Грайтатус, який віддає своє серце її сестрі Котивишні. Ось в такій непростій ситуації приходить звістка про нищівну поразку загонів амазонок, якою намагається скористатися для захоплення влади двірцеве оточення на чолі всесильної Оскали. Але любов Парманіона – це сердечні почуття справжнього чоловіка. В скрутну хвилину він приходить на допомогу, пропонуючи останнім прибічникам матріархату відплисти до причорноморських степів і заснувати там нову державу (знову ж таки, саме так сталося за твердженням Геродота).

У трагікомедії «Амазономахія, або Останній зойк матріархату» — чудернацький пародійний світ «козацького» матріархату на межі загибелі як проекція сучасної кризи патріархату. Матріархат був колискою людського поступу до цивілізації. Завдяки йому людство досягло небачених успіхів. Але з наступом варварського патріархату настав час руйнації, коли безжалісно знищувалися безцінні набутки розуму та душі людства. Наявна тенденція до появи особливих новостворених світів, що існують за власними законами. І це реалізується у даній п'єсі, де використовується історичний підтекст, який проглядається в епізоді створення племені сарматів та зображення загибелі матріархату, яке трапилося кілька тисяч років тому.

«Перший науковець. Мирославе Івановичу, тільки не кажіть що ахейцями були білокурі дикунки, який прийшли у Піренеї з території нинішньої України.»

Другий науковець. Про це, Богдане Сильвестровичу, стверджую не я, а лауреат Нобелівської премії швейцарський вчений Андре Боннар. Та й не тільки він. Проте звідки б не були ці білокурі дикуни, достеменно одне – вони були прибічниками патріархату. І саме вони пізніше започаткували Древньогрецьку цивілізацію.

Перший науковець. І - парадокси історії - саме на території нинішньої України завершили свій бойовий шлях останні загони амазонок.

Другий науковець. Принаймні так про це оповідає батько історії Геродот. За його версією - останні амазонки зіграли одне гучне весілля з найвідважнішими скіфами і утворили плем'я сарматів. Сармати стали найбільш войовничим плем'ям серед усіх скіфів.

Перший науковець. До речі, Мирославе Івановичу, якщо дослідити етимологію слова сармати, то його можна розглядати, як сар – мати, тобто цар-мати, що свідчить про домінанту матріархальної культури».

Реальність змішана з ілюзією, хоч усе ж таки герої шукають свою правду чи шлях до неї, що виявляється у вживанні інтертекстуальності, у частих відгуках і перегуках із темами, ситуаціями, образами з інших літературних творів. Легкий пародійний тон іноді в чомусь нагадує І. Котляревського «Енеїда» або ж «Фараони» О. Колмійця.

«Парманіон. Я вам невимовно вдячний за запрошення на весілля. Мені справді цікаво геть усе, що у вас відбувається.

Трояната. Чоловіки ніколи не зможуть збагнути жінок.

Парманіон. Проте вони вивчають їх з великим інтересом.

Трояната. Перепрошую, але це ви живете, ніби в іншому світі. Матріархат був коліскою людського поступу до цивілізації. Але з наступом варварського патріархату настав час руйнації, коли безжалісно знищувалися безцінні набутки Критської культури. Так, ахейці спопелили прекрасні Мікени, але вони не змогли зруйнувати мурів цього міста. Ви досі дивуєтесь, як його жителі без відповідної техніки спромоглися з величезних кам'яних брил спорудити такі могутні мури. Але таїна ця для вас закрита. І розкриється вона тільки тоді, коли знову розквітне матріархат. І як споконвічно стоятимуть мури Мікен, так завжди передуватиме ідея першості жінки.

Парманіон. Після такої запальної промови одразу хочеться стати вашим шостим чоловіком» [Миколайчук-Низовець, 1998, ст. 195].

Ось так, перетворюючи «сцену» чи «театр» на структуровані поняття теоретичного історичного дискурсу, автор підтверджує чи моделює призабуті міфи про причетність Скитії до творення Древньої Греції та найзагадковішого матріархального племені скитів – Сарматів. Ще один вихід історичної драми за межі знаного тисячоліття...

П'єса в свій час була поставлена у Волинському обласному драмтеатрі та у Нововолинському народному театрі «Авантюра», друкувалася в скороченому варіанті в антології сучасної драматургії «У чеканні театру» (в-во «Смолоскип»). У повній версії твір вийшов друком в антології сучасної української історичної драми «ЧАСО&ПРОСТІР», упорядником та автором переднього слова якого є Н. Мірошніченко. «Амазономахія» демонструє сюжет із життя амазонок, - пише дослідниця, - в уявному періоді переходу з матріархату до патріархату, фактично його занепаду і передвісника загибелі. Автор проєктує його на сучасний період – імовірного зворотного переходу з патріархату в матріархат, діагностуючи елементи кризи. Драматург використовує прийоми бурлеску і травестії, суголосно до «Енеїди» І.Котляревського уподібнює образи до періоду козаччини, водночас пародіюючи уявний прадавній сюжет. Додатково вводиться дзеркальна проєкція східного способу життя – сатиричного чоловічого «гарему» жінки-правительниці. П'єса також здійснює деконструкцію традиційної моделі драматичної ситуації «перешкоди в любові» за Ж. Полті, які завершуються одруженням. В «Амазономахії» на контрасті шлюб стає причиною конфлікту та демонтажем романтичної моделі. Тобто фактично створюється трирівнева трагікомічна конструкція з химерним авторський світом. Різні рівні історичного періоду і географічного простору стають моделлю окреслення сучасної проблематики перехідного періоду» [Мірошніченко, 2020, с.4].

Серед нових якостей набутих українською драматургією останніх десятиріч слід відзначити небувалу активізацію ігрового початку, зазначає

далі дослідниця: «Принцип гри є важливим для постмодернізму. Класичні морально-етичні цінності переводяться в ігрову площину. Класична культура й духовні цінності у постмодерні неактивні — епоха ними грає, вона у них грає, вона їх здійснює. Сучасні драматурги не просто вводять елементи гри в п'єси, вони беруть її за основу. Межі між «грою» і «негрою» майже немає. Звідси безліч реальностей, сенсів, художня всюдозволеність у п'єсах [Мірошниченко, 2006, с.56].

3.4. ІСТОРИЧНЕ ФЕНТЕЗИ & П'ЄСИ ПРИТЧІ: ДОРОГА ДО СВІТЛА

*«Існує достатньо світла для тих, хто хоче бачити, і
достатньо темряви для тих, хто не хоче»*

Блез Паскаль.

До нашої уваги дві п'єси про мандрівні театри Неди Неждани «Час чорного сонця» (XV ст.) та Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва» (початок XIX ст.)

Почнемо розгляд за часовою хронологією, а саме з XV століття. Це лише другий в історії вітчизняної драматургії випадок, коли автори звертаються саме до цього маловідомого століття. А першим твором про цей час була п'єса Івана Кочерги «Свіччине весілля». Темою для драми «Свіччине весілля» послужив мотив «заборони світла», на який автор натрапив у грамотах литовських князів, які в той час володіли Києвом (1494 р.). Темою для автора драми «Час чорного сонця» стала хроніка одного з найбільших сонячних затемнень у Європі (1415 р.), коли «зорі були видні як уночі». Наступні символічні паралелі, як головний лейтмотив обох авторів – це нестача або ж втрата світла: в одному випадку це заборона киянам палити

увечері в своїх оселях свічки; в іншому – затемнення сонця і прихід ночі серед дня, як втрата чогось важливого та сталого.

З мотивом «заборони світла» Іван Кочерга зв'язав звичай «женити свічку». Цей звичай походить з язичництва, коли люди віддавали почесні дереву і вогню. Автор у центрі драми ставить постать ремісника Івана Свічки, який очолює боротьбу киян проти заборони користуватися світлом. За ходом подій містяни ніби приречені на збройне повстання, а трагічне Свіччине весілля стає тією останньою іскрою в горнилі боротьби.

Протистояння свободи і тоталітаризму (чи то б пак феодалізму) бачимо ми і в п'єсі «Час чорного сонця». Однак дія твору Неди Нежданої відбувається в умовному історичному просторі середньовічної Італії (яка тоді була поділена на безліч князівств), що знову ж таки майстерно обіграно автором, коли присутність ворога відчувається занадто близько. У творі задіяний принцип «театру в театрі», що є одним із улюблених і часто вживаних прийомів драматургів дотичних до Центру Курбаса. Але цього разу сюжетна лінія «театру в театрі» перебуває не на другому плані розповіді, а стає центральною подією історичної драми. Проте драматург вирішила піти ще далі, доводячи ситуацію до вищої точки абсурду, коли блазень унаслідок таємних домовленостей та інтриг стає королем... Натомість між князівствами триває війна, «ворог уже біля кріпосних стін, а король не тільки не організовує захист, а ще й відкриває ворота. ...надії на порятунок майже немає, і тоді у дійство влітає... сонце. Хоча п'єса датована конкретним роком і жанром «хроніка одного затемнення...», з реального тут лише факт найбільшого затемнення сонця того часу. І саме воно стає і образом п'єси, і її ілюзорною розв'язкою, «богом з машини», який втручається у ситуацію катастрофи. Хоча сама п'єса-притча – історичне фентезі про минуле, задумана задовго до обрання президента-коміка, виявилось, що вона резонує і з сучасним, і з майбутнім» [Мірошниченко, 2020, с.5]. На нашу думку ця робота є ще одним приводом для детальнішого вивчення прогностичних

функцій сучасної драми, а для шанувальників подібної драматургії стане вишуканим презентом у вигляді антології «ЧАСО&ПРОСТІР»,

ДЖОВАННІ. Ти говориш загадками, яких не розумію - я ж кажу, що я лише актор...

ЛАМБЕРТО. Та саме актор мені потрібен... І не лише мені - це потрібно королівству...

ДЖОВАННІ. Актор? Для якої ролі? І де я маю грати, в якому театрі, що за п'єса?

ЛАМБЕРТО. Ця роль – найвища, яку кожен мріє зіграти. Театр – це королівство Сан-Руфіно. А п'єса... Вона ще не написана, є лише сюжет. Я пропоную написати її разом... То як?

ДЖОВАННІ. Звучить заманливо. Про що вистава? Про любов чи зраду?

ЛАМБЕРТО. Про розум. Лише про розум. І про тверезий розрахунок.

ДЖОВАННІ. Така вистава може бути занадто нудною, як для непідготовленої публіки.

Глядачі люблять щось ефектне. З піснями, бійками, перевдяганнями та несподіванками.

ЛАМБЕРТО. Буде! Все буде. І несподіванки. І перевдягання. Зробимо гарну виставу! Про порятунок королівства і... чудесне воскресіння з мертвих...

ДЖОВАННІ. Щось я нічого вже не розумію... Ти про що? [Неждана, 2020, с.83].

Суголосна попередній роботі і п'єса Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва» (початок ХІХ ст.) Як вже зазначалося, об'єднують ці твори не тільки знаковий для драматургів прийом «театру в театрі», але й переплетіння реального суворого життя та вигаданої красивої казки, прогностичність незворотного та підсвідома туга за «втраченим раєм»... Авторка у Різдвяній Гофманіані заторкнула цілу низку міфів та ритуалів, що надають твору виняткової містичності. «Не буде перебільшенням назвати цей твір одним із найбільш загадкових у сучасному літературному просторі України, проте він суголосний із періодом змін, які переживає наша держава. Олена Клименко майстерно використовує прийом театру в театрі, цей інструмент підвладний далеко не кожному драматургу. П'єса має лише два експериментальні сучасні втілення, хоча створена вже досить давно. Тому причиною може бути її надсучасна форма, яка відлякує сьогоденній прагматичний театр» [Верещак, 2016, ст. 10].

Ця п'єса Олени Клименко була гідно оцінена як колегами по перу, так й усіма шанувальниками сучасної драматургії. Недаремно на помежів'ї ХХ – ХХІ століть вона тричі друкувалася у різних виданнях: «У чеканні театру»,

«Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші», «Мотанка», однак нинішні театри, на жаль, поки що не оцінили вишуканість цієї роботи, що є ще й втіленням усього містичного. Навіть народжувалась вона під проміннями містичного саява. Коли авторка завершила писати цю роботу, вона під час переїзду на іншу квартиру була втрачена. Драматург знову сідає за стіл, заново створюючи цей же твір. І коли другий варіант був готовий, несподівано знаходиться перший його варіант. Ось так в симбіозі двох варіантів і постала «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» Олени Клименко. «Найзагадковіша для мене п'єса у антології «У чеканні театру». Під час першого ознайомлення з твором не знав, звідки автор родом, але крізь текст відчував таку знайому магію міста Львова. Пізніше з'ясувалося, що авторка львів'янка. Щодо тексту, то він здається мені наскрізь імпресіоністичним, спрямованим не стільки до розуму читача або глядача, (якщо колись буде ласка Божа на те, аби цю п'єсу поставили в театрі), скільки до його серця. Заворожують переплетіння реального від вигаданого, коли ти не в силах розрізнити красиву казку від бруталного буденного життя...» [Сидоренко, 1998, ст. 10].

«ПАНТАЛОНЕ: Вперше у Європі! Зараз ви побачите чудову моральну й потішаючу п'єсу-казку під назвою "Дивна і повчальна історія нюрнберзького знайди Каспара Гаузера". Вперше у світі і Європі! Поспішайте! Поспішайте!

ВАГНЕР: Каспар Гаузер! Браво!

РАДНИК: Каспар Гаузер! Хто посмів!..

МАРТА (мрійливо): Каспар...

ЖЕБРАК: Пошепки будете грати?..

П'ЄРО (виходить з під помосту, одягнений у звичайну одягу): Піду до замку в хорі співати. Мені сказали, - новий капельмейстер полюбляє італійців. Ля...ля-ля-ля-ля...

ПАНТАЛОНЕ: Ти зриваєш виставу!

П'ЄРО: Аддіос, дурники!

КОЛОМБІНА: А я? Як же я?

П'ЄРО: Адьє, моя люба! (Виходить.)

ЖЕБРАК: Совість - найбільше лихо, що може спіткати бідну чесну людину. Подайте Христа ради!.. Чуєш, старигане?

ПАНТАЛОНЕ: Господи, ми ж не можемо грати! Моя прем'єра! А я вже заповів виставу!..

ЖЕБРАК: А ну, давай виставу! Виставу!

БРІГЕЛЛА: Я їсти хочу! Я змерз.

КОЛОМБІНА (плаче): П'єро... П'єро...

АРЛЕКІН: Не треба, рум'яна змиєш.

ВАГНЕР, БЛЮМ і ШКОЛЯРІ: Виставу! Виставу!

ДІВЧИНКА: Мамо, давай залишимося! Це про Каспара...

МАТИ: Скільки разів я тобі казала - жодного Каспара не було!

ДІВЧИНКА: Але ж я його пам'ятаю!..

МАТИ: Ти його не пам'ятаєш, бо не можеш його пам'ятати. Його не було.

ЖЕБРАК: Найкращі спогади лишаються про те, чого не було. Мадам, дозвольте подати вам вашу сумочку» [Клименко, 1998, ст. 65].

Резюмуючи, хочеться ще раз зазначити, що і «Час чорного сонця» Неди Нежданої, і «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» Олени Клименко – таки справді суголосні із періодом змін, які переживає наша держава, і наскрізь позначені знаками, без яких взагалі неможлива конструкція зазначених творів. Саме тими знаками, які у сучасному розумінні не просто означають, а кидають тінь на реальність, змінюють її, створюючи гіперреальність. Таким чином, ми маємо подвійну симуляцію, тому протиставлення знака і реальності, або ж видимої форми і схованого змісту втрачає сенс, так само, як у філософії розмиваються межі суб'єкту-об'єкту. Обернена сторона знаку не обов'язково є змістом, подібно до того, як одна сторона монети не є змістом іншої сторони монети. Переходячи до розуміння подібної драматургії у зв'язку з театром, ми розширюємо межі для множинності прочитань смислів драми у процесі гри, сценічного втілення, і зокрема, свідомого закладання такої множинності.

4. БАТАЛЬНО – ГЕРОЇЧНА ТА БІОГРАФІЧНА ДРАМА.

*Теперішнє – це переведення багатоваріантного майбутнього в
одноваріантне минуле.*

4. 1. БАТАЛЬНО – ГЕРОЇЧНА ДРАМА, АБО ДАЛЕКА ВІЙНА
ЯК ВІДГОМІН ФАНТОМНИХ РАН СЬОГОДЕННЯ.

*«Я не маю найменшої причини боятися смерті, бо коли я є, тоді
смерті немає, коли смерть є, тоді мене немає»*

Гасло вояків дивізії УНР «Чорні запорожці».

Як вже раніше зазначалося у цьому розділі розглядатимуться чотири п'єси: «Балада про Крути» Анатолія Покришення, «Останнє танго у Хусті» Олександра Гавроша, «Ой Дніпро, Дніпро...» Ігоря Юзюка та «Кароліни синьо-жовтої стрічки» Олега Миколайчука-Низовця. Перші дві вже мали і до того ж досить успішне втілення на сцені (у Чернігові та у Хусті), дві останні ще чекають на свій театр. Одна з них стосується Великої Північної війни, інша – війни під час творення УНР, ще дві – подіям Другої світової війни. Тож за часовою хронологією подій і розглянемо зазначені твори. Однак що ще об'єднує ці чотири п'єси. Фактично у кожній з них автори доволі вправно вводять батальні сцени доленосних битв, і роблять це дуже майстерно з огляду на обмежений театральний простір. Наразі ми говоримо про перші історичні п'єси з батальними сценами військових змагань в окреслений період нашого дослідження, що безумовно свідчить про науковий підхід та глибокий аналіз історичних подій сучасними драматургами.

Отже, **«Кароліни синьо-жовтої стрічки»**. Розпочинається драма голосом оповідача, що можна вважати епіграфом та своєрідним прологом, який одразу вводить в контекст історичних подій: «Цю розповідь уможливив щоденник Сверкера Солдана. Офіцера лейб-гвардії короля Швеції Каролуса XII, започаткований у Стокгольмі 1700 року, заповнений записами подій, з яких

найщасливішу засвідчено у Львові 1704 року, і завершений у Бендерах 1713 року». Сверкер Солдан головний герой цієї історії, спершу з'являється у 1713 році в оточені короля Швеції, про якого і буде вся ця оповідь. І хоча все йтиметься про Каролуса, проте король з'являється лише час від часу та й то в невеликих мізансценах. Так само фрагментарно автор виводить й усіх інших персонажів, тому у п'єсі можна сміливо використовувати лише чотирьох акторів, які позмінно примірятимуть на себе різні ролі (окрім Сверкера Солдана). Жіноча роль тільки одна – це дружина Солдана львів'янка Васирина. Знову ж, геть усі події цих героїв крутяться навколо однієї особи – короля Швеції Каролуса XII. (Вперше замість звичного нам ім'я і в історії, і в художній літературі Карла XII, король пишеться як Каролус, оскільки саме так його називали сучасники та шведські вояки). Саме з розповідей другорядних персонажів дізнаємося, що король вполював першого свого ведмеда у п'ятнадцять років, що був неговірким і навіть сором'язливим, що вважався людиною честі і саме за це сучасниками прозивався «Останнім вікінгом Європи», що під час битви сміливо йшов першим в атаку і розділяв з солдатами усі складнощі похідного життя тощо.

Драматург, захоплюючись такими особистісними характеристиками короля, ніби намагається повернути із забуття та реанімувати ім'я, як вже це робили до нього великі попередники. Адже не секрет, що після безглуздої смерті короля в Норвегії та капітуляції Швеції у Великій Північній війні про цього монарха майже всі забули. І може особливо вже б ніколи і не згадали, якби не Вольтер з його роботою «Історія Карла XII, короля Швеції...». Саме після цієї розповіді всі остаточно переконались, що той Каролус був насправді «Останнім вікінгом Європи». І саме ця робота, до речі, вивела Вольтера на кін найкращих мислителів того часу. Недаремно його сучасник П. – О. Бомарше у своїй знаменитій комедії «Шалений день, або одруження Фігаро» у 7 – му куплеті пише:

*Через рід, оту дрібницю,
Цей король. А той настух.
Випадково ту різницю*

*Відміння людський дух.
І колишніх тронів тишних
Не один десяток зник,
А Вольтер живе повік.*

Так, Вольтер у своїй знаменитій праці «Історія Карла XII...» не приховував своєї особливої симпатії до цього короля Швеції. Як Бомарше не приховував своєї антипатії до монарха Франції (недаремно п'єсу «Шалений день, або Одруження Фігаро» попри дозвіл цензури особисто забороняє Людовік XIV, мотивуючи це тим, що, якщо бути послідовним, дозволяючи цю постановку, потрібно зруйнувати Бастилію. Констатуємо, через десять років Бастилія таки була зруйнована). «Революцією у дії» називав цю п'єсу Наполеон. Тому й не дивно, що в XIX вона вже йшла в добряче цензурованому варіанті. І відновили першочерговий авторський текст лише в XX столітті, але вже з іншими смислами та сенсами. Однак це вже інша тема дослідження.

Сверкер Солдан постає перед нами у 1713 році, гортаючи сторінки з початку Великої Північної війни. Ми дізнаємося, що у 1700 році на невелику за кількістю населення Швецію нападають одразу чотири сильні держави: Московія, Польща, Саксонія та Данія. На троні знаходиться молодий король, якому щойно виповнилося лише вісімнадцять років. Усі думали тільки про оборону. Молодь охоплює патріотичне піднесення. Сотні, тисячі молодих людей записувалися добровольцями в різні полки. Сверкер тоді покинув студентську лаву університету в Упсалі і був призначений капралом в елітному підрозділі лейб-гвардії. Неймовірно везіння!

Сверкер. А пригадуєте, друзяки, як наш батальйон виходив зі Стокгольма? (*Знову дріб барабанів*). Ми вчотирьох йшли разом — жінки кидали нам під ноги квіти, а літні чоловіки не стримували сліз.

Конрад. Головне, що наш молодий король вирішив не оборонятися, а нападати.

Сверкер. Найближчою була Данія. Саме туди ми і рушили. Пригадуєте, друзяки, як це було? А хто ж з нас не пам'ятає своєї першої битви?

Чути звук хвиль.

Сверкер. Наш флот зупинився неподалік Копенгагена. (*Заскакує на стіл*).

Молодий король, згораючи від нетерплячки, перший стрибнув у холодну воду. За ним, у свинцеві хвилі Балтійського моря, кинулися й усі ми. (*Сплигує додолю*). Данці відкрили несамопитий вогонь. (*Чути звуки пострілів та вибухів*). Зовсім юний король, фактично ще хлопчик, спитав генерала Стюарта, що то за приглушений свист?

Нельсон. Це звуки куль, Ваша Величносте, - відповів генерал.

Конрад. Чудово! – Вигукнув тоді Каролус. - Віднині ці звуки стануть музикою мого життя! Боже, так міг сказати тільки наш король. Звуки куль стають музикою його життя.

Сверкер. Одразу після цих слів генерал Стюарт отримав кулю в рамено, а ротмістр поруч впав мертвий. Ми вибігли на берег і миттю кинулися на ворога. Через два тижні Данія капітулювала. Віват Каролус! Віват Кароліні!

До картини з королем підходить Густав Годде.

Густав. Саме відтоді ми полюбили нашого короля за сміливість та шляхетність, і почали шанобливо називати себе – Каролінами. Назва, похідна від імені Каролус. (*Чокається гальбою з намальованим королем*). За вас, Ваше Величносте!

Конрад. Густаве, наш король не п'є пива.

Густав. Ну тоді я чокаюсь з його конем. Цей вже точно відрами щось тай п'є.

Саме з цього епізоду ми дізнаємося, що Каролінами себе прозвали ті перші юнаки-добровольці армії Каролуса, які в подальшому і склали військову еліту війська короля. З того часу минуло лише тринадцять років, а, гортаючи сторінки щоденника Сверкер, постає ледь не сивочолим мудрецем, настільки за цей час він змінився і все змінилося. До того ж він і сам говорить, що життя вимірюється не прожитими роками, а тими днями, які запам'ятовуються.

Його спогади акцентуються на декількох подіях: перша велика битва під Нарвою, облога та захоплення Львова (і великий дарунок долі у вигляді одруження), далі трагедія під Полтавою, після того тривале вимушене і тривожне очікування майбутнього у Бендерах. Своїми спогадами він ділиться із найближчими трьома друзями – так само прославленими офіцерами. Все це відбувається невимушено за гальбами пива, і лише наприкінці ми дізнаємося,

що уся трійця його гостей полягла в битві під Полтавою, а Сверкер спілкується вже тільки з їхніми духами. Для усіх героїв п'єси – король Каролус – це все: і життя, і доля, і смерть, і любов... Фактично усі персонажі ведуть зі своїм монархом незримий діалог, і як зазначається у філософському творі «Скарб смиренних»: «Поряд із необхідним діалогом іде, майже завжди, другий діалог, який здається зайвим. Прослідкуйте уважно, і ви побачите, що лише його і слухає напружено душа, бо лише у ньому звертається до неї» [Метерлінк, 2015, с. 72]. Коли ж ми розуміємо, що із Сверкером спілкуються вже тільки його друзі – привиди, підтекст сказаного набуває зовсім інших і набагато ширших сенсів. Як і розуміння заданої амплітуди часу, де застосовується чи аванспекція – перенесення дії вперед, чи ретроспекція – відповідно, назад. І вся їхня історія рухається у п'єсі наче «стрибками», то повертаючи назад, то забігаючи вперед, однак дія невпинно продовжує розвиватися, неухильно рухаючись вперед, незважаючи на всі повороти, злами, «вигини» сюжету.

Офіцер лейб-гвардії Сверкер Солдан постає майже як Alter ego свого короля: вони разом грають в шахи, Каролус ділиться з ним своїми думками та навіть пророчими снами, та й гинуть вони так само – одночасно.

Голос: Війна Швеції з Норвегією. Увечері, під час облоги міста Фредріксгальда, король Швеції Карл XII вирушив оглядати позиції противника. Коли король підвівся над бруствером, у нього влучила ворожа куля. Так загинув «останній вікінг Європи». Поруч з мертвим королем знайшли тіло капітана лейб-гвардії Сверкера Солдана. Багато хто потім казав, що їх вбило однією кулею.

На авансцену виходять усі офіцери та король, який стоїть посередині. Вони обійняли один одного за плечі.

Сверкер. 11 грудня 1718 року армія Каролінів перестала існувати.

Усі йдуть за лаштунки. Тільки Солдан повертається до сцени, де на екрані демонструються кадри його останньої зустрічі з сім'єю.

Серед діброви чоловік, дружина та діти граються в хованки. Звучить радісний сміх. Василина гукає чоловіка: «Сверкере! Сверкере! Гей, гей, я тут» Сверкер: «Василино! Василино! Кохана та єдина! Северине! Соломія! Гей, гей, де ви?» Северин: «Татусь,

татуська, я стану таким сильним, я і ти!» Соломія: «Ну то й що, а я все одно більше люблю татка!». Северин: «Тато, татуня, де ти сховався?» Соломія: «Тато, рідненький, я тебе не бачу? Де ти, татко, де ти...»

Цей фінальний акорд п'єси вкотре засвідчує, що вояк армії короля може бути значно щасливішим за свого короля. Безперечно, Сверкеру Солдану неймовірно поталанило, оскільки разом від радості спільних великих батальних перемог отримав від долі ще й знаки особистого щастя, а саме; дружини Василини та двох дітей – Соломії та Северина. Безумовно, повноцінною сім'єю це складно назвати, адже бачаться вони всього тричі за життя Сверкера, та й то з проміжками у декілька років. До того ж разом із щастям межує трагедія – чоловік має зробити вибір між сім'єю та присягою королю. І, врешті – решт, як справжній офіцер віддає перевагу воїнської честі, яка просякнута ще й нездоланим духом непереможної армії Каролінів.

Як писав вже неодноразово згадуваний Вольтер: «До театру приходять не для того, щоб слухати цілу історію героя, а щоб побачити одну подію з його життя. Скажу ще більше: оскільки глядач сидить в театрі не більше, ніж три години, то і подіям не належить тривати довше за ті ж три години». [Вольтер, 2015, с.291]. Нині глядач дивиться виставу переважно не більше двох годин (так, багато що змінилося з тих часів), однак за історією одного героя ми можемо відкрити часопростір дуже багатьох подій, що й продемонструвала історична драма «Кароліни синьо-жовтої стрічки».

«Баладу про Крути» Анатолія Покришення безумовно можна було б назвати п'єсою епохальних подій, адже авторові вдалося розгорнути у часопросторі епічне панорамне полотно, хоча мова йтиметься лише про один бій під мало знаній до того залізничній станції Крути, що знаходиться недалеко від Ніжина на Чернігівщині. «П'єса змальовує розмаїте багатоманітне полотно, яке презентує строкату картину політичного життя того часу і дає можливість зануритися в революційно-воєнну ситуацію з погляду українських цінностей – чи не вперше в новітній драматургії. Драма

позбавлена трагічного пафосу, натомість поєднує риси хроніки і власне драми», – пише у передмові до збірки «Часо&Простір» її упорядник Надія Мірошниченко. І хроніка невблаганного часу немає зупинки, тому відлуння того бою і досі вчуваються вибухами смертоносної зброї на Донбасі та анексією Кримського півострова. Знову стільки болю, страждань та терпіння... Все має свої причини та наслідки, але ті доленосні дні наприкінці січня 1918 року таки закарбувалися у пам'яті нащадків. Однак у більшості на підсвідомому рівні, адже якщо брати драматургію, то п'єса Покришення є першою на цю тематику. Чому так?

Найперше відповідь отримуємо у діаметрально різних трактуваннях цієї події. Не секрет, що тривалий час за існування Радянської України ця тема взагалі була під табу, а якщо і згадувалась, то тільки в контексті шельмування «буржуазно-націоналістичної революції». Друга причина, складність перевести такі величезний фактаж історичного матеріалу у драматичну площину. Третя причина, декларативність вшанування учасників тих подій на державному рівні (знятий за кошти Держкіно фільм режисера Олексія Шапарєва «Крути 1918» називають одним із найбільших фіаско історичного українського кіно).

Натомість «символом наших змагань» назвала героїку і трагедію Крут Олена Теліга. Під час поховання загиблих юнаків під Крутами Павло Тичина декламує:

Вмерли в Новім заповіті

З славою святих!

На Аскольдовій могилі –

Поховали їх.

«Dulce et decorum est pro patria mori». – Солодко і прекрасно вмерти за вітчизну, так, як умерли оці сини і брати наші, які полягли головами, боронячи рідний край від ворогів... Якраз сьогодні, коли Центральна Рада засідала, почали під дахом зривати цього двоголового орла, цей символ самодержавства та неволі, в якій Україна перебувала стільки віків... Але ця

операція знищення неволі не могла пройти безкровно, і кров пролилась. Щасливі ті, хто кров'ю засвідчив свою любов до рідного краю... Слава їм і вічний спокій!» –З такими словами виступив перед траурною процесією Голова Центральної Ради Михайло Грушевський.

Саме хоча б натяками на таку післямову, на жаль, драматургові не вдалося розкрити у своїй роботі наслідки усіх тих подій. Шкода, адже це і є невід'ємною частиною тієї історії, що зашкалює у своєму трагізмі. Невід'ємною і необхідною. Проте авторові вдалося інше – він відходить від того загальноприйнятого правила, що історію пишуть переможці, коли чорне можуть з легкістю назвати білим, і – навпаки. Умовно цю драму можна розділити на три частини: зав'язка з введенням у контекст історії та оголошенням більшовиками війни Центральній Раді; дія – відступ та очікування перед боєм; кульмінація – бій під Крутами та розстріл полонених студентів. Найперше драматург намагається, наскільки це можна пояснити, об'єктивно зрозуміти ту ситуацію, коли переповнений фронтowymi офіцерами і різними військами мільйонний Київ вийшли захищати переважно одні студенти (за підтримки жменьки січових стрільців). Проте робить це досить таки пунктирно, хоча психологія прийняття рішень на користь нейтралітету вимагає щонайменше окремого дослідження.

Адже наслідки приходу більшовистської армії Муравйова були жахливими. Ось невеликий витяг із статті Сергія Єфремова «Лист без конверта»: «Десять днів мільйонне місто, місто беззбройних і беззахисних дітей, жінок і мирної людності конає в смертельному жаху. Десять днів смерть літає над головами неповинних людей. Десять днів творяться такі страхи – я їх бачив пане Коцюбинський! – од яких божеволіють люди. Десять днів конає українська воля... і Ви, син великого батька, що любив наше місто – Ви його не захистили...» [Єфремов, 2017, с. 38]. (До речі, трансформація Юрія Коцюбинського як сина великого письменника, який став катом свого народу – це теж одна з найбільших трагедій, що так перегукується з найбільш тужливими древньогрецькими драмами).

Десять днів у Києві тривала смертельна різанина. За приблизними даними без суда і слідства загинуло щонайменше 5 тисяч осіб: розстрілювали за українську вишиванку, за офіцерський мундир, за приналежність до будь якої крім більшовистської партії, за просто добротне пальто чи кожух. Розстріли, головним чином, проходили в Маріїнському парку (на місці стратині стоїть пам'ятник радянському генералу Ватутіну). Ми знаємо про тридцять закатованих студентів під Крутами, але ж потім у Києві ще було страчено 168 учнів столичних гімназій...

І для того аби передати все жахіття того періоду, не потрібно писати цілі розділи. Іноді достатньо одного мазка. однієї мізансцени, аби все досі незнане – стало явним. Як це, скажімо, зробив у своїй новій п'єсі «Булгаков. Fatum» відомий білоруський драматург Олександр Курейчик:

«ЛАВРЕНЮК (майор НКВС). Вы слышали такую аббревиатуру: Мих точка Б»
ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА (третья жена Булгакова). Нет.

ЛАВРЕНЮК. Некто, писал в Киеве в 18 году под этим псевдонимом. Мих Б. Писал про работу ЧК очень опасно: «Молодой студент Бравер был приговорен к расстрелу в порядке красного террора как сын состоятельных родителей. Над несчастным юношей беспощадно издевались. В последнее время его несколько раз в шутку отпускали домой. А в самый день расстрела дежурный объявил ему об «окончательном, настоящем освобождении» и велел ему собирать вещи. Его выпустили на волю... Но лишь только обрадованный и просветлевший юноша переступил порог страшного узилища, его со злым хохотом вернули обратно и повели к расстрелу...» Стилє не узнаете?

ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА. Вы там были... Нет, не узнаю. Миша – советский писатель. Почитайте «Батум».

ЛАВРЕНЮК. Вы не сможете защитить его больше, Елена Сергеевна.

ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА. Ему больше не нужна защита... [Курейчик, 2018, с. 36].

Дуже все стисло, але ж наскільки все красномовно та зрозуміло у білоруського автора... Натомість інший автор п'єси «Балада про Крути» не спромігся охопити цей період, який вкотре засвідчив незворотність причин та наслідків тих історичних подій. Скажімо, 215 матросів українського морського корпусу у Києві відмовились захищати місто, заявивши про свій нейтралітет. Як наслідок, після захоплення Києва більшовики їх роззброїли і

всіх до одного без зайвих сентиментів розстріляли. Моторошний кінець професійних вояків, які до цього пройшли чотирирічне горнило Першої світової війни... і так загинули... А якби ці 215 матросів приєдналися до корпусу студентів під Крутами? Адже якщо 300 студентів змогли дати гідну відсіч шеститисячній банді Муравйова (варто нагадати, що наймолодшому з гімназистів було 14 років, а найстаршому хорунжому Гончаренко 21 рік), то як би все могло повернутися, коли б у їхніх лавах ще й були вишколені в боях вояки... Однак, на жаль, історія не має умовної формули буття...

У чому ще хотілося б віддати належне авторові п'єси «Балада про Крути». Безумовно, у вдалому підборі та використанні документального фактажу. Протягом всього періоду дії ми читаємо телеграми з Кремля, які супроводжують армію безувірів Муравйова, Єгорова, Коцюбинського. Ось декілька з них:

«Закадрово звучить характерний звук телеграфа: Харьков тчк.

Главкомандующему войсками Южного революционного фронта Антонову-Овсеенку, главнокомандующему вооруженных сил Украины Коцюбинскому тчк. После двухдневного боя, первая революционная армия Егорова при поддержке второй армии Берзина возле ст. Круты разбила контрреволюционные войска Рады, руководимые самим Петлюрой тчк Главком всеми войсками, действующими против Центрально Рады Муравьев».

[Покришень, 2020, с. 334].

А ось і головна причина ворожої навали на Київ:

«Закадрово звучить характерний звук телеграфа: Товарищу

Антонову-Овсиенко тчк Ради бога, принимайте самые энергичные и революционные меры для посылки хлеба, хлеба и хлеба!!! Иначе Питер может околеть тчк Особые поезда и отряды тчк Сбор и ссылка тчк. Провожать поезда тчк. Извещать ежедневно тчк. Ради бога! тчк Ленин.» [Покришень, 2020, с. 337]. (Тут ще якось по особливому звучить фраза «Ради бога!» (і неодноразово), а з огляду на те, наскільки Ленін був непримиренним богоборцем із християнською вірою та її церквою, красномовно передає весь відчай тодішнього стану більшовиків).

Хоча подібну документалістику можна було б більш органічно вплести в мережево тексту, як це зробив у своїй п'єсі про Миколу Леонтовича

«Диригент Янголів або Яблука Симиренко» автор Олег

Миколайчук-Низовець:

Ч е р к і с т. Направление у нас может быть только одно – борьба с буржуазными националистами. Он их сколько после Петлюры в Подольской губернии осталось. От малого до великого, какие хочешь. Для нас, чекистов, теперь работы не початый край. Поэтому для начала небольшой инструктаж. Вы читали последнее обращение народного комиссара товарища Льва Троцкого к агитаторам в Украине?

Г і р а щ е н к о. В пылу борьбы, товарищ Владимир, знаете, как – то не до того было.

Ч е р к і с т. А это важно, очень важно. Тогда слушайте. *(На патифоні ставить платівку, яка звучить з притаманним для того часу похрипуванням).*

«Товарищи агитаторы, вы отправляетесь на Украину. Помните же, что нет труднее работы, как на Украине.

Ни для кого не секрет, что не Деникин заставил нас оставить пределы Украины, а грандиозное восстание, которое подняло против Советской власти украинское сытое крестьянство. Коммуну, чрезвычайку, продовольственный отряды, комиссаров возненавидел украинский крестьянин до глубины своей души. В нем проснулся спавший сотни лет вольный дух запорожского козачества и гайдамаков. Это страшный дух, который кипит, бурлит, как сам грозный Днепр на своих порогах и заставляет украинцев творить чудеса храбрости. Это тот самый дух вольности, который давал украинцам нечеловеческую силу в течении сотни лет воевать против своих угнетателей: поляков, русских, татар и турок и одерживать над ними блестящие победы.

Только безграничная доверчивость и уступчивость, а также отсутствия сознания необходимости постоянной, крепкой спайки всех членов государства – каждый раз губили все завоевания украинцев. Потому они рано потеряли свою «самостійність» и живут то под Литвой, то под Пошей, то под Австрией и Россией, составляя собой очень ценную часть этих держав. Эти бытовые особенности характера украинцев необходимо помнить каждому агитатору и его успех будет обеспечен. Помните также, что так или иначе, а нам необходимо вернуть Украину России. Без Украины нет России. Без украинского угля, железа, руды, хлеба, соли Черного моря Россия существовать не сможет: она задохнется, а с ней и советская власть, и мы с Вами. Идите же, товарищи агитаторы, на работу, трудную, ответственную работу».

Ч е р к і с т *(виймає платівку)*. Ну что скажите?

Г і р а щ е н к о. Очень проникательно.

Ч е р к і с т. Еще бы, ведь Лев Троцкий родом из Украины, поэтому как никто другой хорошо знает ‘этот народ.

Г і р а щ е н к о. «Только безграничная доверчивость и уступчивость каждый раз губили все завоевания украинцев». Очень проникательно. [Миколайчук-Низовець, 2019, с. 246].

Проте повертаємось до п’єси про Крути. Варто зазначити, що драматург у своєму творі тяжіє до художнього синтезу, єдності реального та уявного.

Його драма є дуже кінематографічною, тому з легкістю могла б стати

сценарієм для кіно. Це підтверджує і наявність великої кількості персонажів, що змусило режисера Андрія Бакірова під час постановки у Чернігівському обласному музично-драматичному театрі задіяти ледь не всю трупку акторів. Також одним із плюсів драми є чіткий та професійний розпис непростих сцен дводенного бою під Крутами, що певною мірою має своє пояснення, адже Анатолій Покришень у минулому був полковником і велику частину своєї надактивної фази життя присвятив армії. А відчутний мінус п'єси – однолінійність у викладенні історії, яка за багатьма чинниками ще й досі вимагає свого детального художнього дослідження.

«Останнє танго у Хусті». Якщо сюжет попередньої драми був присвячений початку визвольних змагань під час творення УНР, то події проголошення Карпатської України стали початком визвольних змагань українців під час Другої світової війни. Саме про це п'єса Закарпатського драматурга Олександра Гавроша, яка, і це теж дуже символічно, найперше відбулась саме в Хусті у постановці режисера В'ячеслава Давидюка.

Драматург переносить читача у часи Карпатської України, коли на окупованій звідусіль території вперше на невеликому клаптику землі в Карпатах замайорів синьо-жовтий стяг. Автор нам показує, що події 1939 року – це не тільки велич і трагедія Хуста, а й початок схожих сценаріїв повстань по всій Україні.

В основу драми покладено розповідь про «Летючу естраду» мистецького рою Карпатської Січі – один із театральних майданчиків, який діяв у Хусті у ті часи. Це був справжній революційний театр, у який об'єдналися талановиті хлопці та дівчата, і який став передовим загоном вояків – митців. Тож, «Останнє танго в Хусті» – це спроба віддати їм шану, адже доля більшості склалася трагічно, – ділиться авторським задумом п'єси драматург Олександр Гаврош. – До слова, театральна історія тісно пов'язана із професійним державним театром «Нова сцена», керівником якого був Юрій Шерегій. Його донька, очевидиця тих подій, нині приїхала з Братислави, аби

розділити із земляками радість театрального розквіту Срібної землі, у витоків якого стояв батько.

Одразу підкупує те, що автор чесно говорить про «спробу віддати шану», оскільки усвідомлює щодо неможливості із плином часу та соціально-етичних змін передати весь трагізм та біль тих подій. Однак про цей передовий загін вояків – митців мають дізнатися, бо як писав у своєму знаменитому медичному трактаті славнозвісний Гіппократ: «Життя коротке, мистецтво – вічне». Вояки, що гинули за свою землю – завше були в пошані у потойбічних вимірах (принаймні так стверджують езотерики і релігієзнавці). Як, власне, і митці. А це були і митці, і вояки, які за тих обставин фактично були приреченими на загибель. І вони про знали. На жаль, для подібних людей в часи лихоліття, життя, найчастіше, стає дуже коротким...

Березень, 1939 року. Будинок в центрі Хуста навпроти «Січової гостинниці Лунають постріли. Чути крики уражених. Хлопці перезаряджають рушниці.

Іван: Із «Січової гостинниці» нам махають наші хлопці.

Хоче помахати у відповідь рукою у вікно. Лунає постріл і його каска злітає на підлогу. Іван схопився за голову, осів..

Михась кидається до нього: Ранений?

Озирає голову.

Микола: Є кров?

Михась: Не видно. *(Бере каску в руки).* Ого, яка вм'ятина!

Демо: А ти, Івасю, не хотів каску брати! Бо вона не личить артисту! Тепер я твій хрещений батько, синку. Як голова?

Іван, *обмацуючи голову:* Гуде!

Микола: Гарзд, будеш вартувати на сходах. Там зараз спокійніше.

Демо: Панцерники розвернули кулемети в наш бік!

Микола: Лягай!

Всі кидаються на підлогу. Чути кулеметні черги та тріск вибитих шибок.

Демо: Ось вам, панове, і свіже карпатське повітря! Ласкаво просимо до Хуста!

Микола: Не розумію я чехів. Чого вони хочуть? Це або спланована провокація, або повне безглуздя!

Демо: А що тут розуміти? Чехи нас ніколи не любили. Їм завжди були ближчі до серця «гаспада русськіє». Поки Бог не послав їм прозріння, що Фенцики і Бродії усього лиш куплені маріонетки Варшави та Будапешта. Ось тоді вже мусили мати справу з українцями, та й то скриплячи зубами.

Микола: На чорта Празі було призначати в автономний уряд Карпатської України чеського генерала? Та ще й такого тут всім огидного? Це ж очевидна конфронтація.

Михась: Не довіряють, нам, пепіки! Учора один чеський офіцер викрикував на вулиці, що краще віддадуть зброю мадярам, ніж українцям. Шкода, що його наші хлопці не впіймали.

Демо: Відчувають, що Чехословаччині прийшов кінець, от і виміщають злобу на нас. Знайшли крайніх!

Михась: Це результат їхньої бездарної політики. Обіцяти двадцять років автономію і так її не дати! Вони самі розвалюють державу. Мадяри атакують наші кордони, а чеське військо ладиться втікати. Коли ж просимо зброю, вони нас обзивають бандою.

Микола, *визираючи у вікно*: По місцях! Покажемо їм, хто вояки, а хто банда!
Займають позиції, стріляють.

Михась: О, ще один пепік додому вже не квапиться!

Демо: Гренджа ще вчора попереджав, що чехи ладяться атакувати «Карпатську Січ». Ідіоти! Знайшли ворогів!

Михась: О, хоробрі Швейки знову побігли за панцерники.
Постріли затихли. [Гаврош, 2020, с. 371 - 372].

У цьому доволі розлогому фрагменті добре видно, що автор не тільки дуже вправно передає усі перепитії запеклого бою, але ніби ще й мимохідь між пострілами та вибухами показує усю безвихідь ситуації не тільки для хлопців мистецького рою, але й усіх захисників краю, коли погано озброєні вояки Карпатської України опинилися одразу між трьох вогнів регулярних армій Угорщини, Чехословаччини та Польщі.

«П'єса означена жанрово як «драма 1939 року» – того самого, фатального для світу, коли дві тоталітарні імперії Гітлера і Сталіна об'єдналися і розпочали світову війну. Всупереч викривленої радянської історіографії, для нашої країни війна почалася значно раніше 1941 і аж ніяк не була «вітчизняною», а боротьба проти численних загарбників-окупантів, не лише росіян та німців, а і їхніх колаборантів – зокрема угорців. У фокусі драми – трагічна історія боротьби за незалежність Карпатської України, а дія відбувається у Хусті, короткочасній столиці нашого Закарпаття. Персонажі драми – переважно митці: поет, художник, балетмейстер, режисер, актори, які виборюють право на голос своєї культури і потрапляють під маховик вбивчої агресії і репресії. Автор змінює початковий романтизований нарратив із читанням поезії О. Ольжича на опис жахливих реалій у фіналі. Головний герой драматург і режисер Микола, водночас хорунжий УНР, гине разом із побратимами у цинічний спосіб: поранених у шпиталі угорські військові добивають багнетами, шкодуючи кулі, а решта тих, хто вижив, чекає на вирок у в'язниці», - зазначає у збірці «Часо&Простір» її упорядник Надія Мірошниченко.

Драматург зумів перевернути світ догори дригом, розділивши твір умовно на дві частини: репетиції, жарти, суперечки, загравання, кохання – це

про мистецькій рій «Летюча екскадра»; бої, втрати, поранення, полон, смерть – і це теж про них, хоча ще вчора вони були зовсім іншими. І треба віддати належне Олександрю Гаврошу, зі своїм завданням він справився блискуче – світи уявного та реального переплелися в одне мережево заворожено-красивого і майже страхітливо божевільного, ніби «Танго на вулкані» - що й є, до речі, ще однією назвою цього твору. А ще хотілося б відзначити кінематографічність драми, яку можна було б з легкістю екранізувати. Пам'ятаючи, що у автора є подібний досвід, скажімо, з твором «Іван Сила», можна в майбутньому сподіватися і на стрічку «Останнє танго у Хусті».

«Ой, Дніпро, Дніпро...» Не кожен драматург зміг би у знайти у собі відвагу і моральні сили, аби взятися за подібну тематику. Майже переконаний, що у найближчі роки (а може й десятиріччя!) навряд чи хтось наважиться на подібну оповідь та ще й у сценічній версії. (Так що ми теж живемо в унікальний час, якщо у нас ще з'являються подібні п'єси). Адже людям сьогодення притаманно уникати найтрагічнішого, особливо якщо воно змінює звичні стереотипи давно закарбованих понять: і щодо усталених ритуалів, і щодо священних дат, і щодо недоторканих постатей (маршал Жуков та йому подібні)... Але про все послідовно. Одразу хочеться ще раз підкреслити, що саме територія України найбільше постраждала у тій кровопролитній війні, і ми й досі повністю так і не знаємо остаточні цифри кількості втрат мешканців України – дослідники оприлюднюють хіба що приблизні й доволі різні цифри – від 10 до декількох мільйонів загиблих. (А хто ж їх тепер порахує, якщо тільки відомо, що під час тієї переправи хвилі Дніпра стали повністю червоними від крові).

Автор Ігор Юзюк давно проживає в Коломиї, однак його родовід бере свій початок із Наддніпрянщини, тому ця розповідь є не тільки частково документальною, але ще й даниною пам'яті дідові, бабусі та усім тим, хто опинився тоді біля Дніпра холодної осені 1943 року... А ще автор у минулому

– професійний військовий, тому навіть з цієї точки зору був відносно підготовлений до опису тих непростих батальних сцен.

Битва за Дніпро – одна з найкривавіших сторінок Другої світової війни, яка передає увесь трагізм українців під час того невблаганного молоху смерті. Тривалий час нам цю битву подавали як досить успішну військову операцію, під час здійснення якої – звісно і це констатувалось – відбулися значні людські втрати з обох сторін. Нині ми хоча приблизно знаємо про ту ціну, яку заплатили беззбройні українці за форсування Дніпра у холодному 1943 - му. Недаремно у командувача тієї операції Жукова під час війни було прізвисько «м'ясник» та «катафалк»... Це вже потім радянська ідеологічна система ліпитиме з нього непереможного маршала, малюючи взірцевого у всіх відношеннях командувача. Але всі його досягнення зафіксовані в імені даних солдатами. І це ім'я – Смерть!

Одарка. Ну, а коли б ото не батька чоботи – в чому би воювати пішов? Сам же кажеш, у твоїх підошва їсти просить.

Тарас. Мені скоро видадуть. Нові...

Одарка. Коли видадуть? Вже фронт поруч, а ви ото все у своєму – ні чобіт, ні «хформи» вам не дають.

Тарас. Дадуть, все дадуть! Солдата «обмундіровать» потрібно! Ото доберемось до фронту і там ... все, як «положено», буде.

Одарка. Батько кажуть, що нічого не розуміють. Його в «імперілістичну», коли забрали, то зразу ж «хформу» нову видали, чоботи і три місяці учили стріляти. А вас? Як же ви воювати будете? Нічого ж не вмієте! (Плаче.) Батько кажуть, що ненавчений солдат на війні – труп в першому ж бою!

Тарас. Цить! Не кажи дурниць - ніхто нас ненавчених у бій не пошле. Будуть учити! Кажу ж, що доберемось до місця, а там все дадуть і всьому навчать.

Одарка. (Важко зітхає.) Боюся я за тебе. Коли ото вас забрали і повели з села – ви пішли греблею, що між ставками. Тільки ви перейшли греблю, як тут – де не візьмись – жаба! Та така здорова – я ще такої і не бачила. Де вона виросла така? І жаба ... поплигала вслід за вами. Дід Макар заплакав і каже: «Ой, біду ропуха понесла за ними – втоплять їх...» (Плаче.) Жінки, як заголосять – ото, як на похоронах. [Юзюк, 2020, с. 398].

Драматург у сценічній версії твору аж ніяк не міг показати батальних сцен тих грандіозних подій, і тоді він вибрав чи не єдино правильний шлях – подати картини підготовки до битви через тих, хто стрілятиме у спину гнаних до Дніпра українців (а саме: карателів СМЕРШ і НКВС); і призначених радянською владою жертв, а саме зовсім ненавчених до війни дітей та чоловіків (беззбройних чорноризників). Неоднозначне і різне ставлення до майбутніх подій в обох таборах: серед представників відповідних органів подані різні характери – і капітан Ординський, вправний кат і солдафон, який шкодує тільки про відсутність освіти (інакше б давно став полковником); і його ординарець сержант Дубов, який хоче, аби цій війні не було кінця (так безкарно і розгульно він себе ще ніколи не почував); і їхній антипод лейтенант Рихлін, що не може ні серцем, ні розумом сприйняти цієї жахливої дійсності (тому й гине від «своїх»). В протилежному таборі «приречених» теж усі дуже різні – найбільш зворушливим є шістнадцятирічний Петрик, який по дитячому мріє про подвиги і щиро не може зрозуміти обвинувачень у дезертирстві (адже він на якусь хвилю тільки хотів побачити маму); цільною особистістю є колишній репресований учитель Яків Цибуля, який і під час голодомору пішов за інших під кулі, а потім ще й відбував табори, і під час страти Петрика виявив усю свою мужність; дуже довірливий та трохи полохливий Тарас Доля все ж у кульмінаційній сцені робить свій остаточний вибір. Зовсім осібно постають жінки – українки, які супроводжують своїх чоловіків та дітей до Дніпра: хтось із них божеволіє від горя, хтось стає пліч о пліч з чоловіками в борні, але всі вони – так вміло показав автор – постають невидимою силою. Також вони ніби показують війну і без війни, передаючи усю свою біль, тривогу та тугу, що є неодмінними атрибутами війни. А ще вся їхня сила зосереджується у тому, за ким вони стають в останній сцені п'єси. І хоча автор уминає однозначної розв'язки протистояння, але за відчуттями перемога і правда залишаються за тими, за ким стають жінки:

На сцену, поволі, виходять Надія, Жінка у вишиванці, Одарка. Жінки стають за спинами чоловіків (чорноризниками)... Групи людей, наставивши зброю одні на одних, завмерли... Затемнення. [Юзюк, 2020, с. 422].

«У п'єсі «Ой, Дніпро, Дніпро...» Ігоря Юзюка акцентовано психологічні перетворення героїв, їхнє зростання, як особистостей і громадян. – Констатує упорядник збірки «Часо&Простір» Надія Мірошниченко. – Історичним об'єктом драматурга стає неймовірний злочин радянської системи, спрямований проти власної армії, коли життя солдата не мало жодної цінності, і нищення власних вояків було тотальним. У цій драмі автор спостерігає за процесом, як із гвинтиків, яким рухає тоталітарна машина, народжується стрижень свідомості й опору. Він уриває її саме на цьому моменті, бо саме цей феномен цікавить драматурга – з цієї точки зору структура цього тексту нелінійна, адже фінал по суті можна трактувати і як кульмінація, і як зав'язка, і як розв'язка – в залежності від погляду на предмет авторської уваги. Саме трансформація людської психіки важлива і акцентована драматургом у цій п'єсі». [Мірошниченко, 2020, с. 8].

І ще одні цікаві метафоричні порівняння та думки закладені у цій п'єсі, що стосуються вже історії тисячолітньої давнини. У попередніх розділах розповідалося про задуми іншого драматурга Ярослава Верещака створити п'єсу «Володимир проти Володимира», де головним лейтмотивом було тисячолітнє прокляття волхвів після жорстокої та примусової зміни дідизної віри. На жаль, той задум авторів так і не вдалося втілити в життя, оскільки Ярослав Верещак завершив свій земний шлях. Проте його думки ніби підслухав інший драматург Ігор Юзюк (хоча вони саме про це ніколи й не говорили), і неймовірно талановито та влучно втілив все це у двох коротких мізансценах драми «Ой Дніпро, Дніпро...». Розпочинається п'єса посвятою: «Моєму дідові – чорносвітнику – Крутьку Петру присвячується». А тоді йде уривок, який можна вважати прологом:

Потім же Володимир послав посланців своїх по всьому городу, говорячи: «Якщо не з'явиться хто завтра на ріці — багатий, чи убогий, чи старець, чи раб, — то мені той противником буде». І, це почувши, люди з радістю йшли, радуючись, і говорили:

«Якби се не добре було, князь і бояри сього б не прийняли». А назавтра вийшов Володимир з попами цесарициними і корсунськими на Дніпро. І зійшлося людей без ліку, і влізли вони у воду, і стояли — ті до шиї, а другі — до грудей. Діти ж не відходили од берега, і а інші немовлят держали. Дорослі | ж бродили у воді, а попи, стоячи, молитви творили.

«Повість минулих літ». Нестор,
чорноризець Феодосієвого монастиря
Печерського. [Юзюк, 2020с. 388].

І ось як автор переходить в одній з останніх сцен від чорноризців, що хрестили киян на Дніпрі, до чорносвітників, які мають ось-ось у цій річці загинути і який можна вважати епілогом:

Тарас. За що вони так з нами? Чому так не по-людськи?

Яків. За те, що під окупантом жили, ... що українцями зветься, що їхню владу не так вітаємо, що комунізм їхній не так завзято будуємо. Є у них причини.

Тарас. (З відчаєм.) Що ж робити, Якове?

Яків. Не знаю.

Тарас. Проклята ріка!

Яків. Проклята?.. Чому?

Тарас. Бо смерть вона наша.

Яків. (Гірко.) Ні... Ні! Неправда... На цій ріці і наша слава, і наша ганьба, Тарасе. Все, все її води бачили, все пережили. Нас ця ріка породила, виколисала, вибавила. І боронила, і годувала, і напувала. Нас вона не зраджувала. Це ми зрадили її первовічність, спаскудили, осквернили її святість, коли чуже – взяли за своє, а своє – втопили в її хвилях. Зрадили її – зрадили собі. Один раз спіткнувшись – всю дорогу кульгаємо. І платимо за гріхи. І діти будуть наші платити, і внуки... Доки не сплатимо весь борг. До краплиночки!

Довга і важка пауза. [Юзюк, 2020, с. 420].

Автор напряду не говорить про тисячолітнє прокляття волхвів за втрачену та зраджену колись дідизну віру, але як воно все у нього прочитується... «До краплиночки!».

4.2. БІОГРАФІЧНА ДРАМА: У ПОШУКАХ НОВИХ ХУДОЖНІХ РЕСУРСІВ І ШЛЯХІВ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ.

*«Він (Толстой Л.М. – О.М.) не любить моїх п'єс – завіряє, ніби то я не драматург!
<...> Він мені одного разу сказав: «Ви знаєте, я терпіти не можу Шекспіра,
але ваші п'єси – ще гірші»
Зі спогадів Антона Чехова.*

Як серед маститих дослідників, так і вже відомих драматургів протягом останнього десятиріччя виокремилися когорта тих – хто посвятив чималу кількість своєї творчої енергії та мистецького покликання розвитку біографічної драми. Серед науковців – це беззаперечно Олена Бондарева, Олена Галета, Мар'яна Шаповал; серед авторів – Анна Багряна, Ярослав Верещак, Олександр Гаврош, Валерій Герасимчук, Тетяна Іващенко, Олег Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Анатолій Покришень. А напередодні вийшла ще й розлога і ґрунтовна дослідницька робота Олени Бондаревої «PERSONA: Національний культурно-історичний пантеон незалежної України, сучасна транскрипція», засвідчивши про багатогранне переформатування сучасного українського культурного та історичного пантеону та передових вітчизняних позицій у жанрі біографічної драми. І завдяки цій роботі теж дізнаємося, що вже маємо такий чималий доробок біографічної драми, якого вистачило б одразу на декілька країн разом узятих: ціла низка антологій, авторських збірників, посилань в різноманітних інтернет-ресурсах. Однак не будемо також забувати вікопомні слова нашого безсмертного Миколи Гоголя «Драма живе тільки на сцені, без неї вона як душа без тіла» [Гоголь, 2007, с.12].

Так ось про «душу без тіла», або оціночний погляд щодо подальшого розвитку біографічної драми та шляхів сценічного втілення. Нині сучасні українські вистави разом складають доволі примхливий культурний ландшафт, в якому важко віднайти мейнстрим або визначити аутсайдерів. Однак вистави за біографічними драмами однозначно посідають доволі

скромне місце у загальній шкалі рейтингу популярності, що свідчить хіба що про спорадичні точки дотику драматургів та театрів. У чому проблема, що за цим стоїть і чи є надія виправити ситуацію на краще у найближчому майбутньому?

«Українські драматурги ХХІ століття усвідомлюють нагальну необхідність переформатування сучасного українського культурного та історичного пантеону, – зазначає Олена Бондарева, аналізуючи першу в Україні антологію біографічної драми «Таїна буття», – а відтак у драматургію приходять або принципово новий біографічний герой з української історії чи культури (митрополит Андрей Шептицький, поетка Олена Теліга, співачка-емігрантка Квітка Цісик, художниця Катерина Білокур, український політичний діяч Степан Бандера), або ж, навпаки, відомий персонаж, який постає у новій біографічній інтерпретації (письменники Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, гетьман Іван Мазепа). Вміщені в антології п'єси не є консолідованою спробою створити та структурувати новий національний пантеон: це швидше запрошення до інтелектуальної розмови щодо причин та форматів його переосмислення, відтак автори намагаються суттєво оновлювати метажанрові ресурси біографічної драматургії, а упорядники – створити підтекстовий сценарій для дискусії про нові ідентифікаційні смисли та постаті, якими ці смисли можуть бути репрезентовані.»

Перша в Україні антологія біографічної драми «Таїна буття» вийшла в світ у 2015 році, тож можемо підводити певні підсумки щодо реакції театральних закладів на представлені у ній твори. Отже, окрім інтересу до вже знаних п'єс Неди Нежданої «І все ж таки я тебе зраджу» (Северодонецький обласний театр) та Тетяни Іващенко «Таїна буття» (Київський театр І.Франка) ще був хіба що інтерес до драми Олега Миколайчука-Низовця «КВІТКА на три місяці» (Вінницький т-тр імені М. Садовського), – а більше похвалитися нічим. І це при тому, що збірка мала низку гучних презентацій у найбільш театральних містах, як то Києві, Дніпрі,

Львові, Чернігові, а також на найпрестижніших театральних фестивалях країни – «Мельпомена Таврії», «Коломийські представлення», «Вересневі самоцвіти» тощо. Такій надпотужній промоції та ще й в рідному професійному середовищі могла б позаздрити будь яка книга, однак – не сталося. Так у чому річ, можливо у представлених у ній творах?

І знову звертаємось до авторитетної думки дослідниці збірки «Таїна буття» Олени Бондаревої: «До честі авторів цієї антології, усі вони свідомі того, що звичайні кліше біографічного жанру у драматургії вже сьогодні не працюють, тому необхідно шукати нові художні ресурси, головним з-поміж яких стає нове трактування діалогічності через наступні моделі: діалог протагоніста з епохою («Андрей Шептицький», «Гайдамаки. Інші»); паралельні драматургічні біографії («Андрей Шептицький», «Гетьман і Король», «КВІТКА на три місяці»); глобалізація діалогічних моделей у повноформатний полілог («Гайдамаки. Інші»); зведення біографічного персонажа до актора-маріонетки («Сум і пристрасть», «І все-таки я тебе зраджу»); перетворення біографічного героя на дискурс («Дорога до раю»)).

У цій роботі дізнаємося і про чималу кількість оприлюднених біографічних п'єс за останні десятиріччя сучасними українськими драматургами. Для прикладу, у драматургічній творчості одного тільки Валерія Герасимчука нараховує 25 його текстів біографічних п'єс. 14 із них об'єднані у великий біографічний роман у драмах. А це п'єси про Сократа, Мольєра, Сервантеса, Шекспіра, Паганіні, Бетховена, Чехова, Довженка, Яворницького, Рєпіна, Хемінгуей, Нобеля тощо. Відомо дуже багато вартісних творів драматурга, які виходили друком і не в одній збірці. А сценічну версію отримала лише одна єдина вже згадувана нами п'єса «Андрей Шептицький». Як так могло статися у нібито театральній країні, якою вважається Україна?!

Спробуємо проаналізувати цю парадоксальну ситуацію. Найперше, ставлення до вітчизняних авторів керівників театрів. Не акторів, не режисерів (хоча це теж окрема тема для дослідження), а безпосередніх керівників чи то

б пак директорів (чимало з яких до цього або взагалі не мали ніякого відношення до театру, або мали дуже і дуже опосередковане). Саме їх трактування: «найкращий драматург – мертвий драматург» стало ледь не дороговказом для українських репертуарних театрів. І багато з них навіть не усвідомлює, що насправді це формулювання трактується зовсім по іншому, а саме: «найкращий театр – це мертвий театр».

Безумовно це так, адже театр починається з драматурга, з його задумів, його літературного хисту, його титанічної праці, його зв'язку з ойкуменою. У древньогрецькому театрі найбільш шанованими серед учасників театрального дійства були саме драматурги. Тоді це розуміли! А нашим сучасникам цього просто не треба. Адже репертуарні театри за статусом вважаються підприємствами, і мають, найперше, успішно заробляти гроші. (Так у нас прописано в законодавстві!) А не вигадувати про якийсь там зв'язок з якоюсь напівміфічною ойкуменою. І звісно ж, ні в якому разі не перейматися працею драматурга. Бо хоча він і є, але ж його ніби й немає в структурі «підприємства». Тобто він ніби наш, а ніби то і не зовсім наш...

Показовим у цьому сенсі є випадок з тим же Валерієм Герасимчуком та його п'єсою «Андрей Шептицький», яку років двадцять тому поставив на сцені Львівського театру імені Марії Заньковецької тоді художній керівник і головний режисер Федір Стригун (у ті ще не зовсім далекі від нас часи саме художній керівник визначав репертуарну політику театру, а не директор підприємства, як це є нині). Так ось, про виставу щодо митрополита дізналася українська діаспора у Канаді, і запросила увесь творчий колектив вистави за свій кошт на гастролі за океан. Ще раз підкреслимо – за свій кошт! Про цю щасливу подію дізнається автор і одразу ж телефонує до Львова, запитуючи, чи ми таки їдемо до Канади. Так, ми їдемо, - відповіли на тому кінці слухавки. Щасливий автор бере на роботі відпустку за власний рахунок (у нашій країні тільки одиниці з драматургів можуть жити за рахунок творчості), бере квитки та мчить до Львова. Нарешті втомлений але щасливий заходить до кабінету художнього керівника театру. Той довго

дивиться то на автора, то на валізи, запалює цигарку і нарешті видавлює з себе: «А ми на тебе квитки не брали...» У цьому випадку одразу приходить на пам'ять жарт про політика, який обіцяв виборцям, що ми будемо жити добре. Коли ж він досягнув влади і його запитали про обіцянку він чесно відповів: «Вам не казали, що ви будете жити добре, а говорили, що МИ будемо жити добре...»

Варто ще зазначити, Федір Стригун, це не якийсь там у минулому директор ринку, чиновник, чи партійний функціонер, який долею випадку чи партійного спадку потрапив до театру. Це людина, яка у мистецтві мала по справжньому непростий та безумовно творчий шлях свого сходження до керівництва одного зі знакових храмів Мельпомени у Львові: він знімався у таких відомих картинах, як «Пропала грамота» та «Ад'ютант його превосходительства», зіграв на сцені рідного театру усіх великих і менш відомих гетьманів, мав багатолітню дружбу з Іваном Миколайчуком і Ярославом Верещаком. Однак ставлення до драматургів більш ніж красномовне – «мавр зробив свою справу, мавр має піти...»

Ще одна «червона лінія» для сценічного втілення біографічної драми – акторський ансамбль. Чи зможуть вони нині зіграти знакову особистість, аби ми повірили цьому персонажу, чи готові осягнути велич непересічних людей свого часу?!. Адже є дуже велика небезпека, що без належної підготовки та відповідної майстерності така роль може просто перетворитися на карикатурний шарж. Безумовно, у будь які театральній трупі є дуже різні актори, і не кожному до снаги роль генія чи навіть просто видатних людей. А якщо таких ролей декілька? Наприклад, у п'єсі «Гайдамаки. Інші» задіяні Тарас Шевченко, Микола Гоголь, Михайло Щепкін, Іван та Марічка Миколайчуки, а у п'єсі «Тарасова рапсодія» Анатолія Покришення на кону Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Іван Тургенев тощо. Також з процесами комерціалізації освіти за останні десятиліття маємо насправді малу кількість обдарованих акторів. Безумовно, талановиті діти є, але сама система навчання не сприяє їхньому розвитку. Так, цьогоріч, у

відомому університеті співучого та одночасно безголосого ректора, актори Остап та Дмитро Ступки набирали на курси акторської майстерності по 75 студентів. Безумовно, на платній основі. Так, магія ім'я Богдана Ступки ще довго відкриватиме усі двері його нащадкам, але ж не можна так безпардонно поклонятися «золотому тільцю», якщо подібні групи набираються максимум на 10 – 15 осіб. Чому ці досить посередні актори (все ж таки їм ще далеко до їхнього геніального батька й діда), можуть навчити в таких умовах 150 дітей? До того ж ще й без елементарної педагогічної освіти. Невже вони самі не розуміють, що невідповідність від очікуваного може призвести до серйозних збоїв у дитячій психіці та інших супутніх проблем. На жаль, не розуміють!

Натомість драматурги дуже добре розуміють, що шансів поставити виставу за біографічною драмою, насправді, обмаль. Але попри несприятливу ситуацію продовжують творити, радуючи нас новими цікавими творами, що й засвідчують авторитетні науковці. І як нагорода за відданість покликанню, час від часу деякі вистави за їхніми п'єсами все ж з'являються на сценічних майданчиках. А деякі взагалі мають щасливі долі, переживши цілу низку вдалих постановок. Найбільш розкрученими можна вважати твори Неди Неждани «І все ж таки я тебе зраджу» (Київ, Львів, Луганськ, Северодонецьк) та Тетяни Іващенко «Таїна буття» (Запоріжжя, Дрогобич і три постановки у Києві). Обидві про знаних і знакових митців, майже тодішніх сучасників Леся Українку та Івана Франка. Обидві розповідають про їхню земну і неземну любов, про повне болу та тривоги життя з маленькими промінчиками примарного щастя, про естетичні шляхи на вершині творення, про по людськи елементарну близькість для кожного з нас. Безперечно, це неймовірно талановиті та знакові п'єси. Однак сценічний успіх їх проглядається ще й у фігурах тих особистостей, яким вони присвячені. І Леся Українка, і Іван Франко доволі розкручені, і як нині прийнято говорити, трендові імена, які зараз постають у якості «оживлених пам'ятників», повертаючись з постаментів зовсім іншого забуття. А ще, як неодноразово

зазначалося відомими дослідниками Оленою Бондаревою та Мар'яною Шаповал: «...у новітніх біографічних п'єсах широко використовується інтертекстуальний підхід – автори застосовують історичні документи, листи, спогади, художні тексти, сегменти найрізноманітніших дискурсів – і це надає можливість новим біографічним героям промовляти від першої особи, презентує їх мовні особистості і широкий контекст про них. А взагалі завдяки новій біографічній драмі ми відкриваємо портали української культури в інших часопросторових координатах, і це – найголовніше!» [Бондарева, 2021].

4.3. ГОГОЛЬ & ШЕВЧЕНКО: ДРАМА ВЗАЄМНОЇ СИМПАТІЇ

Всі оглухли – похилились

В кайданах... байдуже...

Ти смієшся, а я плачу,

Великий мій друже.

«Гоголю», Тарас Шевченко.

Розвиток та пошуки сучасної вітчизняної драматургії не обмежуються епохальними датами, знаковими подіями, цікавими постатями. Все частіше на

кону історичної драми опиняються контраверсійні ситуації (особливо це стосується біографічної драми), коли полеміка з певних подій та постатей то розгорається, то знову вщухає в художньому просторі. Ні для кого не секрет, що Микола Гоголь і Тарас Шевченко є найбільшими нашими велетами ХІХ століття (такого щедрого на яскраві особистості і таланти); усі знають, що шляхи двох геніїв так і не перетнулися (хоча жили в один час, мали спільних друзів і знайомих); і якщо Шевченко, звісно, «наш», то чи такий же і «наш» Гоголь, якому закидають російськомовне письмо... Також багато хто намагається фантазувати – а якби вони все ж таки зустрілися, і чи дійсно Гоголь казав, що в поезії Шевченка багато дьогтю...

Частково відповіді на деякі питання знаходимо у п'єсі Олега Низовця «Гайдамаки. Інші», яка друкувалася в біографічній антології «Таїна буття» і побудована на улюбленому прийомі драматургів Центру Курбаса театру в театрі. Тож одразу в цьому контексті про Леся Курбаса. Добре відомо, що славетний режисер обожнював творчість Кобзаря і за його творами неодноразово здійснював театральні постановки. Особливо любив поему «Гайдамаки», за якої здійснив аж три дуже успішні постановки; також планував втілити на сцені виставу за віршем «Великий льох», однак не встиг через арешт та загибель у сталінських катівнях (як не прикро, обидва твори цього року вилучені з шкільної програми України). Сюжетна фабула п'єси «Гайдамаки. Інші»: до театру запрошується режисер на постановку вистави за поемою «Гайдамаки», яку він хоче здійснити за автентичною інсценізацією Леся Курбаса. Однак відбувається конфлікт між постановником і акторами, які не вірять в успіх вистави, оскільки Курбаса вже ніхто не зможе повторити. Аби якось порозумітися, режисер проводить довірливі бесіди з кожним із учасників конфлікту, допитуючись, у чому для кожного з них полягає сакральне значення Шевченка. Таким чином на тлі репетицій вистави «Гайдамаки» та невщухаючих конфліктів відбувається низка інтермедій про Шевченка, тобто задіється прийом театр в театрі: в одній з таких сцен розповідається про сон Марічки Миколайчук, який їй наснився перед тим, як

її чоловік Іван отримав головну роль у фільмі «Сон»; в іншій згадується про вербову палицю, яку солдату Тарасу подарували лірники-мандрівники з України і яка потім стала знаменитою вербою, паростки якої розлетілись по всьому світі; досить гостросюжетним є розділ про прискіпливе стеження жандармами за неблагоннадійним художником; однак найбільш містичною – на думку автора п'єси – є історія про незримі шляхи перетину Гоголя та Шевченка, а саме зустріч кожного з них з Михайлом Щепкіним.

Недаремно кажуть, – скажи, хто твій друг, і тоді я скажу – хто ти. Актор Михайло Щепкін був великим другом як для Миколи Гоголя, так і для Тараса Шевченка. І, безумовно, такі великі постаті в близькому спілкуванні з друзями не могли не говорити один про одного. Так, життєві шляхи українських геніїв Тараса Шевченка і Миколи Гоголя не пересіклися, хоча жили і діяли вони майже одночасно в одному ж місті — в Петербурзі, де їм обом випало самоствердитися у своїх унікальних творчих здібностях. Проте один незабаром опинився у жорстокому солдатському засланні в Оренбурзьких степах, а другий — в чужих країнах. Один для проживання за кордоном отримував особисту царську стипендію у розмірі 6 000 крб на рік, другий упродовж 10 років перебував на повному казенному забезпеченні у казармах на краю тодішнього світу... А могли ж бо вони разом зустрітися під спраглим небом Вічного міста, і це було неймовірно реально та близько. Напевно, перебуваючи біля далекого Каспію у солдатчині Шевченко не раз і не два думав про це. Річ у тім, що кращих випускників Петербурзької академії мистецтв посиляли стажуватися на досить тривалий період до Італії – того року такими вихованцями академії значилися Тарас Шевченко та Платон Борисполець (до речі, так само наш земляк з України, що мав маєток на Київщині у селі з символічною назвою Гоголів). Після тривалих консультацій високої комісії Петербурзької академії шальки терезів хитнулися у бік Бориспольця, який і вирушив на подальше навчання до Риму (його величну картину «Апостол Андрій», ледь не вищу за іконостас можна побачити в Києві в Андріївській церкві; а праправнук Віталій Борисполець є

досить відомим сучасним поетом верлібристом). Але ж чому така несправедливість, чому вони не зустрілися в Італії? Напевно, знову невблаганна доля зі своїми таємними космічними законами... Не залишилось ніяких звісток про наміри Гоголя зустрітися з Шевченком, який натомість ніколи не приховував про свою любов до творчості великого земляка. Тяжко пережив Шевченко і звістку про відхід Гоголя у засвіття, з щемом згадуючи того навіть з плином років...

«Весною 1854 року в далекій Оренбурзькій пустелі політичний засланець, дуже далекий від монархічних нахилів Гоголя, писав своєму й Гоголевому землякові, професорові Осипові Бодянському: «Як матимеш гулящий час, то піди в Симонів монастир і за мене помолися Богу на могилі Гоголя за його праведну душу» [Сверстюк, 2013, ст.19].

Але як ставився сам Шевченко до того, що Гоголь писав російською? Скажімо, і Іван Франко, і Євген Маланюк, і Борис Грінченко ставили Гоголя в перелік ідеологів «малоросійства» - українського політичного конформізму. І чи можна заперечити українським інтелігентам, які вірою і правдою до останнього подиху служили українській ідеї, що кожен патріот чи просто порядна людина зобов'язана бути з рідним народом. І той хто робить сильнішим гнобителя свого народу, той чинить національну зраду. Зрештою, сам Гоголь яскраво відтворив таку ситуацію у повісті «Тарас Бульба». І чи не Тарас убиває рідного сина, коли той віддає перевагу особистому щастю, знехтувавши спільними інтересами народу, справою його визволення.

Цікавий допис про «Тараса Бульбу» зберігся у вірного послідовника Михайла Драгоманова професора Олександра Шульгіна (його син опиниться серед тих студентів, що загинуть у вікопомному бою під Крутами): «Любити так свою батьківщину, щоб вбити власного сина – сей дійсно шекспірівський образ потрясав мене... І нині я вважаю, що скільки б ми, історики, не писали, такого геніального втілення самого духа української історії ніхто не досягне... Коли б росіяни, які твердо вважають його своїм письменником, зрозуміли, яку величезну роль відіграв Гоголь в розвитку українського руху,

вони б певно його прокляли. Скільки найвидатніших діячів говорили мені, що до української свідомості вони прийшли завдяки «Тарасові Бульбі» [Ушкалов, 1998, ст. 54].

І досі вітчизняні письменники звертаються до цього твору, зважаючи на нові інсценізації в царині драматургії. Однією з таких останніх робіт є віршована рок-опера Неди Нежданой «Повернення в ніколи». «Рок-опера носить гендерний характер, вводячи альтернативний жіночий світогляд у патріархальну конструкцію – погляди матері, яка втрачає синів, дівчини, яка оплакує загибель коханого, інших жінок. На відміну від однозначного трактування, притаманного, наприклад, опері М.Лисенка, з лінійним сюжетом – покарання зрадника Андрія і перемога козаків, ця п'єса трактує архетипний сюжет складніше. Андрій не воює зі своїми, а потрапляє у трагічну безвихідь поміж бажанням порятувати кохану, яка опиняється в окупованому місті, та обов'язком перед своїми рідними і побратимами. У трагічній безвиході опиняється і Тарас Бульба, мимоволі ставши причиною загибелі обох своїх синів – не лише Андрія, а й Остапа, змарнувавши можливість його порятунку. Таким чином, головний конфлікт тут не у війні, герої протистоять фатуму, долі українського народу, який спричиняє ці фатальні трансформації і роздвоєння» [Мірошниченко, 2020, с. 5].

Російська мова Гоголя - явище особливе. Вона не просто переповнена українськими. Стиль, мовні конструкції - це ніби є перекладом з української. Адже Гоголь завжди гостро відчував свій зв'язок з Україною, хотів оселитися у Києві, мріяв про кафедру історії у Київському університеті. А його бажання мати хату з садочком десь на горі недалеко від Дніпра перегукуються з нездійсненими бажаннями Великого Кобзаря. Про любов Гоголя до України свідчать такі його слова: «Душа надто тужить за Україною... Наша єдина бідна Україна... Тепер я взявся за історію нашої єдиної, бідної України...». Донька Михайла Драгоманова Лідія згадувала: «Гоголя тато не відчував як російського письменника, а як українського.. Він казав мені: «В російських граматиках майже не найдеш прикладів стилю з Гоголя. Вся конструкція його

фрази зовсім чужа російській мові і є чисто українська» [Ушкалов, 2019,с.54]. У своїх наукових роботах Михайло Драгоманов дуже багато уваги приділив саме цим двом постатям нашої культури, тож не можу не зацитувати хоча б деякі з його думок: «Україна дала в нашому столітті два великі таланти: Гоголя й Шевченка, яких справедливо можна вважати за виразників двох боків національного характеру України. Гоголь виявив ліпше, ніж хто другий, одну з основних прикмет нашого національного характеру, - гумор, подібно тому, як Шевченко ліризм...». І далі. «...Зректися Гоголя на цілковиту користь москалів не можемо (собі дорожче) і думаємо, що історик цивілізації на Україні не обмине й передвісників Гоголевих: Капніста і Наріжного, так само не обмине він і славістів, істориків і етнографів українців, як Максимовича, Бодянського, Костомарова і др., хоч вони і писали не по-українському» » [Ушкалов, 2019,с.52].

Майже усі дослідники погоджуються, що Гоголь тривалий час жив з певною душевною роздвоєністю. Його звинувачували в тому, що у «Мертвих душах» він зобразив росіян в огидному вигляді, тоді як українці, попри свої смішні сторони, мають у собі щось приємне та привабливе. У листі до Гоголя фрейліна цариці Смирнова-Россет писала: «... У Ростопчиної при В'яземському, Самарині і Толстому розбалакалися про дух, в якому написані ваші «Мертві душі», і Толстой зауважив, що ви усіх росіян зобразили у гидкому вигляді, тоді як усім малоросіянам дали ви щось, що змушує їм симпатизувати, попри їхні смішні сторони; і що навіть смішні сторони мають щось наївноприємне; що у вас нема жодного хохла такого підлого, як Ноздрьов; що Коробочка не бридка саме тому, що вона хохлачка. Він, Толстой, бачить навіть мимохіть виказану вами непоштивість у тому, що коли розмовляють два мужики, то ви кажете: «два російські мужики». Толстой і після нього Тютчев... говорили, що вся ваша душа хохлацька вилялася в «Тарасі Бульбі», де з такою любов'ю ви виставили Тараса, Андрія і Остапа» [Негода, 2002, с.138].

Власне, маємо бути свідомими того, що битва як за Гоголя, так і проти Шевченка триватиме до кінця нашої спільної з Росією історією. Хто б міг подумати, що в наш такий цивілізований постмодерний час з самого що не на є дна зрине «бузіновщина», нарікаючи Кобзаря вовкулаком. Хоча чому дивуватися, навіть у століття романтизму вистачало подібних випадів від так званих «землячків». Скажімо, далєбі свідомий українофіл Кость Арабажин видав у 1885 році комедію-жарт в одній дії «Поперед спитайся, а тоді лайся». Героїня цього водевіля, провінційна панночка, побувавши Києві на вищих жіночих курсах і нахапавшись від студентів модних фраз, каже: «Шевченко?! Ну, я його не дуже то поважаю. За одно тільки йому й увага, що писав рідною мовою..., а чоловік він був зовсім неосвічений, любив жіночу компанію, не любив читати і не читав навіть Карла Маркса, Сен-Сімона й Фур'є» [Ушкалов, 2019, с. 139 - 140]. Жартом на жарт – без любові до жіночої компанії людство просто б вимерло, хоча все це можна віднести й до тодішніх перших проявів «оживлення пам'ятників», що частково десакралізує постать знакового митця. Також у цьому можемо спостерігати й закодовані думки окремих прошарків громади, адже автор завжди поневолі рефлексує у своїй творчості на запити суспільства, тому необізнаність Шевченка з роботами Маркса не просто зринули у цій комедії (немає диму без вогню). Такі балачки були, і навіть – скоріше за все – тиражувалися серед певної групи доволі освіченого студентства.

Передчуття геніїв. Важлива деталь: Гоголь носив у собі передчуття високого покликання. Він відчував мізерність перших власних писань і тому не хотів давати їм свого імені. Першу свою поему під псевдонімом Алов він безжально знищив. Прикметно, що й останній свій твір, а саме другий том «Мертвих душ» Гоголь так само передав вогню. Перший і останній! «Я певен, - писав він ще у 24 роки, - коли відслужу свою службу і закінчу, на що я покликаний, я помру» [Сверстюк, 2013, с.22]. Він все закінчив, знищивши другий том «Мертвих душ», і через десять днів несподівано для всіх покинув цей світ.

У Шевченка: «Не молилася за мене / Поклони не клала/ Моя мати; а так собі / Мене повивала /Співаючи: «Нехай росте / Та здорове буде!» / І виріс я, хвалить Бога, / Та не виліз в люде». А чи багато ми сьогодні пам'ятаємо тих, хто таки «виліз тоді в люде» . Ну а його безсмертний «Заповіт» ще й досі гримить над усім світом! Таке воно, передчуття геніїв...

А чи могли такі велети взагалі зустрітися? Згадується історія знакових режисерів ХХ століття Ингмара Бергмана та Андрія Тарковського. Обидва належали до провідних митців авторського кіно, обидва захоплювались роботами один одного та неодноразово заявляли, що мріють про зустріч. І ось – це сталося. Несподівано, на одному з міжнародних кінофестивалів. Майстри пильно подивилися один одному в очі... і мовчки розійшлись. Напевно, це саме той випадок, коли неговорення значить значно більше, ніж будь які вимовлені слова.

У п'єсі О. Низовця «Гайдамаки. Інші» ретранслятором думок між Гоголем та Шевченком стає їхній спільний друг відомий актор Щепкін. Найімовірніше, якби Гоголь залишався живим до повернення Шевченка із заслання – вони б саме там і зустрілися. Але, цього не сталося. У кожного з них своя доля... Проте це ще один пошуковий хід історичної драми, який залишає нам багато можливостей для власних роздумів і інтерпретацій.

«ГОГОЛЬ *(рвучко піднімається з місця, обнімаючи друга)*. Саме так, Михайле Семеновичу, ми усі прагнемо Богоугодного життя. Але не отримуємо, бо часто забуваємо, що таке життя полягає не тільки в обминанні гріха, а передусім – у творенні добра!

ГОГОЛЬ швидко йде за лаштунки, але перед самим виходом ще раз зупиняється.

ГОГОЛЬ. І завжди залишайтеся при цьому! Богоугодне життя – це творення добра. А ви його творите – на сцені! Ваше добро – на сцені! А моє – на папері!

ГОГОЛЬ зникає, а ЩЕПКІН повертається до ШЕВЧЕНКА, витираючи хустинкою очі.

ЩЕПКІН. Ось так, мій братику, ми і попрощалися. Все минуло!

ШЕВЧЕНКО. Так, не стало великого Гоголя, і Україна ніби вже не та:

Всі оглухли – похилились

В кайданах... байдуже...

Ти смієшся, а я плачу,

Великий мій друже.

ЩЕПКІН *(продовжує декламувати):*

Не заревуть в Україні
Вольнії гармати.
Не заріже батька сина,
Свої дитини,
За честь, славу, за братерство,
За волю України.

ЩЕПКІН. Гарного вірша, братику, ти написав на посвяту Гоголю, ой гарного.
(*Знову декламує*):

Всі оглухли – похилились
В кайданах... байдуже...
Ти смієшся, а я плачу,
Великий мій друже.

ЩЕПКІН. Гарзд, Тарасе, а чи не пропустити б нам зараз по Бенкендорфу?
(*Сідають за столик, наливаючи по чарці*).

ШЕВЧЕНКО. А чому б і ні? Нехай горить там у середині цей жандарм синім полум'ям.

ЩЕПКІН. Як казав наш Гоголь, туди йому і дорога (*Сміються, перехиляючи налито*). А тепер ось що хочу розповісти тобі, мій братику. Поруч із нашим селом був зимівник, де відлюдьком проживав козак-характерник. Ми тоді всі були вже покріпачені, а його пани не чіпали, бо боялися. Міг від будь якої хвороби як вилікувати, так і будь-кого занастити. Великої надприродної сили був чоловік. Яюсь я малим занедужав, та й мати повела мене до нього. Сказав він матері, які трави мені пити, а потім й каже: «Ти, малий, не завжди будеш у неволі. Викуплять тебе з кріпачства великі пани, та й сам ти будеш жити у достатку та славі. І будуть у тебе два великих друга, обоє молодші за тебе. Але ти переживеш їх і кожного окремо проведеш в останню путь». Ось таке пророцтво, яке вже наполовину збулося. Став я вільним, та вже йшов за труною Гоголя. Тому прошу тебе, Тарасику, бережи себе!

ШЕВЧЕНКО. Таке скажете, Михайле Семеновичу! (*Сміється*). Зараз який рік? 1860-й. Мені всього 46 років. Ще жити та жити. Скажу вам по секрету, що навіть надумав женитися.

ЩЕПКІН (*пожсвавівшав*). А ось це вже цікавіше. Але вийдемо краще на ганок, там все і розкажеш. Давненько я не гуляв на весіллі, ой давно!» [Миколайчук-Низовець, 2019, с.206].

4.4. БІОГРАФІЧНА ДРАМА СІВЕРЩИННИ: І ОДИН У ПОЛІ ВОЇН.

*Один в поле воин
Коль нету другого,*

*Не вижу причини откладувать бой.
Единственной жизнью прикрыта дорога,
Единственной спички гремит коробок.*

Один в поле воин.

Один в небе Бог!

Андрей Вознесенский.

Анатолій Покришень. Це ім'я ви не побачите на сторінках глянцевого журналу, про нього обмаль інформації на пошукових сайтах інтернету, про цього автора фактично нічого не відомо навіть серед найбільш титулованих дослідників біографічної драми. Але він є, живе, пульсує, творить і видає нові п'єси. В Україні лише два автори, які настільки віддані саме жанру біографічної драми – це Валерій Герасимчук та Анатолій Покришень. Проте й вони доволі відмінні, Палітра Герасимчука – весь світ і вся Україна. І виключно п'єси про великих (так у нього, до речі, й називалась авторська збірка). Світ Покришення – це його рідна Сіверщина. Різноманітна. Це і вірші, і пісні, і неймовірного щему есеїстика, і духовна музика, і збірка гумористичних оповідань, і звісно, драматургія, у якій найчільніше місце займає біографічна драма.

Уперше автор заявив про свій драматургічний хист лише у 2017 році, коли його батальна драма «Балада про Крути» була відзначена і зайняла друге місце на конкурсі письменників Міністерства культури України «Українська революція 1917 – 1921 років». Саме тоді моя п'єса про Миколу Леонтовича та Левка Смиренка «Диригент Янголів та Яблука Смиренка» стала переможцем того конкурсу, тож під час церемонії нагородження в Будинку вчителя ми не могли не познайомитися. Перше враження – козарлюга. І воно виявилось правдивим, оскільки левову частку свого життя Покришень присвятив саме армії. А незабаром у Чернігівському театрі відбулася прем'єра вистави «Балада про Крути». Перша прем'єра для починаючого драматурга (незалежно від віку), це як посвячення у світ театру, без якого він

далі вже не зможе існувати. Так і сталося, одна за одною стали з'являтися п'єси про знакових людей, які тим чи іншим чином були пов'язані з його рідною Сіверщиною.

Першою в цій біографічній низці творів була драма «Беатріче Коцюбинського», яка вийшла друком окремою книжкою та була успішно екранізована. Потім з'явилася збірка «Літературні обличчя на тлі історії Чернігівщини», де були представлені одразу три п'єси: «Тарасова рапсодія» (про Тараса Шевченка), «Кулішевий первоцвіт» (про Пантелеймона Куліша), «Кенар» (про Леоніда Глібова). А ще ж були збірки есеїв, поезій, пісень... Та численні нагороди на різних літературних конкурсах: лауреат міжнародних премій «Тріумф» імені Миколи Гоголя, «Сад Божественних пісень» імені Григорія Сковороди, Чернігівської обласної премії імені Леоніда Глібова тощо.

«Беатріче Коцюбинського» - це так звана «неаристотелівська», або «відкрита» драма, характерна для сучасної драматичної творчості. «У творі значно посилені естетичні функції умовності, – пише у передмові до книги Світлана Берднікова, – розмиті часові та просторові парламенти, складна композиція, яка дозволяє автору відтворити внутрішній світ її героїв, Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної». [Берднікова, 2020, с. 4].

Жоден твір про знакових особистостей не може оминати сердечної сторони двох людей: чи то нероздільне кохання, чи трагічне, чи утаємничене, чи взірцево-показове – завше маємо справу із закоханістю. У творчості без цього ніяк. Михайло Коцюбинський та Олександра Аплаксіна – свої взаємні почуття протягом багатьох років приховували за буденністю справ такого непростого для самих себе утаємниченого кохання. Автор показує, що подвійне життя закоханого Коцюбинського підносило його талант від піку до піку і разом з тим спустошувало фізичні сили. Гострота щасливих короткочасних моментів зустрічей надавали ілюзію радості і відточувала конфлікт між обов'язком і почуттям. Безумовно, треба мати неабиякий

внутрішній такт і розуміння багатогранного світу митця, щоб відтворити події саме так.

Як на мене, «Беатріче Коцюбинського» один із найбільш самобутніх творів у низці створених автором біографічних п'єс. Підкуповує, з якою повагою та розумінням драматург ставиться до завше непростих стосунків утаємниченого кохання. Також протягом усієї розповіді звучать закадрові голоси головних героїв, дозволяючи чути найпотаємніші думки: фантазії, спогади, уявлення можливого спільного майбутнього. Чергування загального та детального планів – це прагнення драматурга в першу чергу змалювати внутрішній світ своїх героїв. А ще він надає великого значення бароковим ремаркам та детальним портретним характеристикам. «Орнамент починає брати над архітектурою. Ми вступаємо в період барокової ремарки», – зауважував про певну тенденцію появи розлогих «барокових» ремарок у другій половині ХХ століття С. Крижанівський. [Крижанівський, 2009, с.247].

«Окремої уваги заслуговує КОХАННЯ як дійова особа. – Зазначає Світлана Берднікова. – Це цікава знахідка автора, яка значно підсилює розуміння почуттів і Коцюбинського, зв'язаного обов'язком перед дружиною, і Аплаксіної, яка, розуміючи неможливість подружнього життя, жертвовно нічого не вимагає від коханого. Вона дала йому крила, втративши можливість літати самій. І КОХАННЯ зливається ніжною лірикою. Власне кажучи, і з «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського драматург вихопив створення письменником яскравого кохання із суцільного потоку життя Івана та Марічки». [Берднікова, 2020, с.4].

Насправді цікаві сцени вийшли у творі під час перебування письменника в Карпатах. А деяким із них позаздрив би і сам Коцюбинський.

«Михайло Коцюбинський розмовляє з Василем. До них підходить незнаний йому гуцул.

Гуцул (поглядає на Коцюбинського): А це правда, що ви хочете нас у книжках розписати?

Коцюбинський: Правда.

Гуцул: Не тільки людей, але й усяку нечисту силу?

Коцюбинський (*підігрує*): І нечисту силу.

Гуцул: То Бігме добре!

Василь: Без Божого слова не лише бринза, а й жодна справа не вдасться.

Гуцул: То я тоді прийду до вас із своєю жінкою. Ви такої старої відьми ні у нас, ні в околиці не знайдете. (*Махнув рукою*). Аби її грім трафив!

Василь: А я й не знав, що у тебе жінка відьма?

Гуцул: Пожив би ти з нею стільки років... Бігме, ще й яка відьма.

Коцюбинський: І то її відьомство й інші бачать?

Гуцул: У Карпатах кожна осика своє око має. У горах важко щось приховати.

Коцюбинський: Ось воно як!

Василь: Казали неньо: «Не дивися, що сорочечка по коліна, а запаска до п'ят – дивися чи газдиня не сварлива». [Покришень, 2020, с.72].

А тепер розглянемо п'єси Анатолія Покришення у його останній збірці «Літературні обличчя на тлі історії Чернігівщини», яка присвячена відомим представникам української літератури Тарасу Шевченку, Пантелеймону Кулішу, Леоніду Глібову, чий життя в тій чи іншій мірі в один із проміжків часу ХІХ століття були пов'язані з сіверською землею.

«Вивчаючи їх життєві шляхи, автор спробував збагнути, у чому єдність і відмінність їх поглядів, їх ідеалів, їх світосприйняття. – Пише чи не єдиний дослідник драматургічної творчості Анатолія Покришення Світлана Берднікова. – Автор розглядає «дивну» дружбу абсолютно різних Тараса Шевченка та Пантелеймона Куліша, яка базувалася на нагальній потребі протесту проти російського самодержавства, бажанні зберегти дух українства для нащадків; міжособистісні стосунки Пантелеймона Куліша і Леоніда Глібова на тлі активного громадського життя Чернігова другої половини позаминулого століття». [Берднікова, 2020, с.3].

«**Тарасова рапсодія. Сто днів щастя**». Про останнє кохання Тараса Шевченка вже виходили досить цікаві твори. У драматичному жанрі, найперше, це п'єса Олександра Денисенка «Оксана», що була видана не

тільки окремою збіркою, але й знайшла щасливе сценічне втілення на сцені головного театру країни. Базується сюжет на трагічному коханні Тараса Шевченка та Ликерії Полусмак, де детально обговорюються всі причини та перепитії розриву стосунків між закоханими, не гребуючи порпанням у «брудній білизні», що й стало кульмінацією всього твору. Так цю історію подав Олександр Денисенко.

І ось знову Ликерія Полусмак. Якою подає нам її Анатолій Покришень, чи зуміє розібратися в тій ситуації, що сталася, чи не вдасться до тих наговорів та шляхів з'ясування правди, якими йшли його попередники. Відповідь можна прочитати у епілозі п'єси, де автор пише, що після смерті чоловіка у 1904 році Ликерія Полусмак назавжди перебирається мешкати до Канева, де й помирає у 1917 році. «Шевченкова наречена» – так усі називали її в місті, оскільки жила тільки тим, що доглядала за могилою Кобзаря. Зберігся всього один єдиний її запис у книзі відгуків: ***«13 мая 1905 р. Приїхала твоя Ликера, твоя люба, мій друже. Сьогодні мій день ангела. Подивись на мене, як я каюсь».***

А вся п'єса побудована на першому знайомстві та перших почуттях цієї пари, які ще можна назвати передвісниками прекрасного та бажаного, що і є найпрекраснішим втіленням цієї сумної історії. Хоча спершу ніби все складається як по писаному. Після повернення з України у 1859 році поет всерйоз налаштований створити сім'ю та купити десь над Дніпром будиночок. Для цього пише лист за листом братові та друзям з проханням підшукати невелику хатинку. Разом з тим повідомляючи, що вже готовий остаточно зав'язати зі своїм холостяцьким життям, – «лише б тільки з'явилася та, до якої серце прикипіло б». І така дівчина з'являється – це кріпачка, наймичка, красуня з гнучким станом, яка волею випадку потрапляє з далекого села Ніжинського повіту до столиці тодішньої імперії – Петербургу.

Автор неймовірно делікатно показує, як Тарас спершу до неї приглядається, потім з'являється симпатія, далі почуття і бажання бачити

Ликеру все частіше і частіше. Він зізнається дівчині в своїх почуттях. А що дівчина, якій було тоді лише двадцять років. Вона не може повірити своєму щастю, адже до неї сватається пан, тому й ходить до ворожок та прислуховується до свого оточення.

«МОТРЯ. Бабо Марфо, я вам вчора говорила, щоб поворожили подружці на майбутнє.

БАБА. Ой, ой, ой! Мова-то у тебе, дівка, бідова. А ти *(повертається до Ликери)* цілісінський день думала над тим, чого хочеш?

ЛИКЕРА *(швидко випалює)*. Так, так бабо Марфо *(віддає червону свічку)*. Скоро, чи ні заміжною буду, хто буде мій суджений, яким він буде, скільки діток Бог дасть?

БАБА *(визирає у вікно)*. Не таратор. Нічка місячна, то все дізнаємося.

Баба дістає з полиці білу тарілку. Бурмоче під ніс: «Де це ж у мене із водохреща вода?» Набирає в тарілку воду з великого бутля. Гріє руки своїм диханням, скачує віск у невелику грудку, бере у Ликери червону свічку, запалює, плавить на її вогні віск і повільно виливає його у воду, уважно вдивляючись на «вилівок».

БАБА. У твоєму житті, дівко, будуть зміни. Я бачу поруч із тобою чоловіка. Він середнього росту, з широкими плечима, широким чолом, волосся – не дотямлю яке, і ім'я у нього якесь незвичайне. Сам із простих. Ой, ні, це людина не із простих *(із сумнівом)*, а наче із простих. Незрозуміло. Він буде любити, але ... Щось знову не втямлю. Із цим чоловіком можеш бути щасливою, якщо докладеш зусиль і кохатимеш за душу. А можеш зазнати лиха, коли не будеш відвертою, і жалітимеш за ним довіку. Зустріч із ним вже майже на порозі. Ім'я тільки не розберу, чудне якесь воно *(віддає «вилівок»)*.

ЛИКЕРА *(з полегшенням)*. Дякую, втішили мене, бабо Марфо. Мо, насправді вийду заміж *(сміється)* за пана... Багатою буду. Всі заздритимуть.

БАБА. Збережи «вилівок», дівко, на весь рік. Не втрачай, бо не збудеться.» [Покришень, 2021, с.25].

Оточення ж Ликери, дізнавшись про панка Тараса, радить з ним не зв'язуватися, бо звабить, а потім ще й покриткою залишить. Потім про ці почуття дізнається вже «вищий світ», який у переважній більшості так само постає проти обраниці поета. І він розуміє про щось незворотне, бо попри радість кохання пише журливі вірші:

КАРТАШЕВСЬКА. Досить про сумне *(до Шевченка)*. Тарасе Григоровичу, почитайте щось зі свого нового.

ШЕВЧЕНКО *(встає, через коротку паузу читає)*.

Нащо мені женитися?
Нащо мені братись?
Будуть з мене, молодого,
Козаки сміятись.
Оженився, вони скажуть,
Голодний і голий,
Занапастив, нерозумний,
Молодую волю...

Шевченко на якусь мить замовкає, обводячи поглядом гостей.

...Найду собі чорнобривку
В степу при долині —
Високою могилоньку
На тій Україні.
На весілля товариство
Вийде погуляти
Та винесе самопали,
Викотить гармату.
Як понесуть товариша
В нову світлицю,
Загомонять самопали,
Гукнуть гаківниці. [Покришень, 2021, с.30].

У драматурга твір наскрізь інтертекстуальний, де дуже вдало межуються поезії, спогади, листи, документальна хроніка. І цей твір дуже оптимістичний, оскільки попри шалений спротив «світу» Тарас несамовито бореться за своє щастя, наближаючи цю історію до щасливої розв'язки: ось вже пани з України дарують на прохання Шевченка кріпачці Ликері волю; ось вона перебирається на квартиру, яку він для неї винаймає; ось він їй дарує обручку... І ось небайдужі друзі повідомляють його про можливий роман його нареченої зі студентом, який мав навчити її грамоті...

До честі автора, він не став перегортати «брудної білизни» з'ясування стосунків, а показує нам Шевченка вже через деякий час, коли той пише листа Ликері з проханням повернутися...

І вона повернулася. Через багато років оселилася улюбому йому Каневі, де він мріяв жити і мати щасливу сім'ю.

«Кулішевий первоцвіт». П'єса про Пантелеймона Куліша. І знову знайомі персонажі, як і в попередній драмі, а саме: Микола Білозерський, Микола Костомаров, Тарас Шевченко тощо Так вже сталося, що життя їх міцно звело до купи, а драматург тільки ще раз це засвідчив. Але найперше – доробок Пантелеймона Куліша. З нього й починає автор:

«Вітер різко б'є по стулкам вікна. Куліш зачиняє вікно, довго вдивляється в далечінь. Починає писати, перечитуючи вголос написане.

Вдвох ми з тобою обходимо всю Україну,

Словом спасеним вітаємо добру людину.

Піднімається і ходить по кімнаті.

І де слова наші в душу святу западають

Там віковічно пахущі квітки процвітають.

Куліш, сутулячись, відкидається на спинку стільця. Чутно, як за вікном вуркочать голуби.

КУЛІШ (*про себе*). Замислив так багато, що іноді боюся, чи не занадто я самовпевнений. Та хто боїться, той не робить! Обов'язково напишу історичний роман, поетичну історію України, упорядкую український правопис, видам багатотомну енциклопедію української етнографії (збуджено), А ще засную друкарню, журнал, здійсно переклад Біблії, напишу драматичні твори... Е – ех! Життя б вистачило!» [Покришень, 2021, с.88].

Пантелеймон Куліш поставив перед собою величезну програму, яку фактично й виконав. Драматург дає зрозуміти, що його головний герой заслужив на право художньо – біографічного дослідження, адже «правом на зафіксовану для майбутнього біографію наділені далеко не всі люди. І життєпис залишається в культурній пам'яті тоді, коли людина реалізує не рутинну, середню норму поведінки, звичайну для певного часу і соціуму, а якусь складну і незвичну, дивних для інших норму, яка потребує надзвичайних зусиль» [Липківська, 2007, с.108].

Пантелеймон Куліш доклав чимало зусиль для здійснення задуманого, і ця напруга його життя так само відчувається в творі Анатолія Покришення. А ще автор ввів у текст фрагмент зі знакового роману «Чорна рада», перевівши

його в драматургічну площину, вперше застосувавши для себе принцип «театру в театрі».

Неймовірно було цікаво, як драматург відобразить непрості а іноді навіть доволі напружені стосунки між Шевченком та Кулішем. Адже автор «Кобзаря» ніби й не ставив перед собою грандіозних програм, але попри це чомусь мав шалену популярність. Однак Анатолій Покришень вправно обійшов ці «гострі кути», взявши за основу твору ранній період знайомства літераторів, який співпав із заснуванням Кирило-Мефодіївського братства. Вони познайомилися у Києві, коли Шевченко був направлений із Петербургу на роботу співробітником в археологічну комісію при Київському університеті. А ось як нам подає драматург перші враження під час знайомства, тонко маркуючи ознаки можливих непорозумінь у майбутньому:

«ШЕВЧЕНКО (*оглядає кімнату*). Дивина, як можна малювати в такому абсолютному порядку? І таким, і не таким уявляв вас, змальовуючи в своїй уяві.

КУЛІШ (*посміхається*). А яким?

ШЕВЧЕНКО (*роздивляється Куліша*). Мабуть, простішим, мабуть, не таким паничем»

Куліш сідає за стіл і наливає узвар по кухлям.

КУЛІШ. А, може, щось міцніше бажаєте? (*Сніває*). Ой, хто п'є – тому наливайте, хто не п'є – тому не давайте. Хто покаже в чарці дно, тому щастя і добро!

ШЕВЧЕНКО (*підігрує*). Два козака зійшлися – як же без чарки! Але не сьогодні. Хай залишиться на потім. Ще буде у нас час – які наші роки?!» [Покришень, 2021, с.107].

Як би там не було, а майбутнім режисерам вистави буде над чим попрацювати, якщо у них, звісно, стане сил та наснаги взятися за цю п'єсу. Автор чесно попереджає, що Пантелеймон Куліш – постать сповнена протиріч, як і той історичний час, в якому йому випало жити. І підсумовує: «Кулішевий первоцвіт, його «Чорна рада» - це думки про суспільну силу, яка могла б стати на сторожі політичної волі та громадського миру Вітчизни, відстоявши її державність. Тому він усе своє життя шукав шлях для очищення рідної землі від усього, що було в неї чужим, ворожим, але так і залишився в пошуках» [Покришень, 2021, с.142].

«Кенар». Єдина створена в Україні п'єса про відомого байкаря Леоніда Глібова. Кенар – саме так дуже часто підписувався письменник під своїми творами, а драматург нам одразу дає роз'яснення появи такого псевдо:

«Маркович: Раджу вам більше не підписуватися «Л.Г.». Читачам, мабуть, набридли ті дві літери.

Глібов (подумавши): Мо, й так (*засміявшись*). Та й начальство не посипає їх милостями, подарунками і ласками.

Маркович: Подумайте, пане Леоніде.

Глібов (у задумі): Батько завжди був небайдужим до пташок, особливо канарок. До нас вся дітвора з хутора збиралася подивитися на них. Мати любила, коли всі сиділи і прислухалися до пташиного співу. Батька в селі звали Кенором.

Маркович: Не ображався?

Глібов: Ні! Це прізвисько пристало й до мене. І нагадує мені про батька, матір, дитинство.

Маркович: Тоді так і підписуйтеся «Кенарем»!

Глібов (ударивши долонею по столу): Мо, й так. Із нового номеру газети уже буду підписуватися «Кенарем»» [Покришень, 2021, с.200].

Ох і непросто було авторові знайти свою стежину до Леоніда Глібова. Здавалося б, його головний герой неймовірно тихий та безконфліктний чоловік. Ніби то пересічний вчитель у невеликому провінційному місті. Викладав географію в Чернігівській чоловічій гімназії. Редагував двотижневик «Чернігівський листок», де піднімав теми викладання рідною мовою, жіночої освіти, писав про гострі соціальні проблеми. Мав дружину, яку сильно любив, але не був щасливим у подружньому житті. Найбільша трагедія – раптова і нагла смерть єдиної донечки, коли він з нею залишився сам удома (дружина на той час перебувала в товаристві Панька Куліша).

У 1863-му позбавлений права вчителювати за зв'язки з членом організації «Земля і воля» Іваном Андрущенком. Тривалий час перебував під поліцейським наглядом. Тоді ж майже втратив зір. В українській літературі здобув широке визнання як байкаря. Створив понад 100 байок. Майже весь наклад першої збірки «Байки Леоніда Глібова» був знищений згідно Валуєвського циркуляру.

І тому, напевно, найбільша подяка драматургу цієї драми за те, що він зумів показати велич цієї ніби то тихої людини, яка трималася на любові до

Вітчизни та всепрощенні до рідних і ближніх. Драматург вибрав безпрограшний варіант, взявши за основу розповіді найбільш плідний творчий період байкаря. Також Анатолій Покришень відкрив для нас багато такого цікавого, що мало хто знав до цього. Наприклад, перша вистава українською мовою у Чернігові відбулася саме завдяки зусиллям Леоніда Глібова. Ось як він подає у п'єсі тодішні післяпрем'єрні емоції учасників вистави та української інтелігенції:

«Зимовий вечір. Базарна площа. На будівлі театру афіша: «П'єса Котляревського «Наталка-Полтавка» з музикою Ляндвера. Виконавці ролей: О.Шрамченко (Наталка), П.Глібова (Терпилиха), Г.Паливода (Петро), С.Ніс (Микола), Г.Кальчевський (Возний), П.Борсук (Виборний). Сценічний одяг допомогли підібрати Катерина Василівна та Григорій Павлович Галагани».

На передньому плані святково одягнені люди, що виходять із дверей театру. Серед натовпу Чубинський, Ніс, Маркович, Параска, Глібов. Вони радо схвилювані.

Чубинський: Все було зроблено, пане Леоніде, компактно і зі знанням справи.

Глібов: Дякую, пане Чубинський.

Маркович: Кожна пісня була психологічно умотивована, тому не відчувалось відчуженості співу і дійства. Гра акторів була позбавлена мелодраматизму.

Параска: Вже за годину до початку спектаклю всі місця в залі були зайняті.

Ніс: Я хвилювався. Перший акт для мене пройшов ніби мить.

Глібов: І я хвилювався. Ви ж бачили, що в першому ряду був сам губернатор. А біля князя Голіцина сиділи предводитель дворянства, повітові маршалки, службовці канцелярії губернатора.

Чубинський: Коли піднялася завіса, у залі настала така тиша. Увесь спектакль глядачі разом із артистами і сміялися, і плакали, і підспівували.

Параска: А як сприйняли пісню Наталки «Чого вода каламутна»!

Чубинський: Молодець Олена Шрамченко, розхвилювала душі багатьом у залі...

Глібов: Мене, Павле Платоновичу, вразили вигуки захоплення і оплески глядачів.

Чубинський: Губернатор аплодував, стоячи.

Маркович: У вас, пані Параско, гарно вийшла Терпилиха.

Параска: Дякую, пане Марковичу.

Чубинський: Грицько Паливода у ролі Петра виглядав також достойно (**звертаючись до Марковича**). Ваша співпраця, пане Марковичу, з Леонідом Івановичем і паном Дорошенком заслуговує на неабияку похвалу. Дотепно зрежисована і продекламована у перерві між діями байка «Горлиця і Горобець».

До компанії підходять двоє гарно одягнених незнайомих чоловіків – Тарновський і Жемчужников.

Тарновський: Даруйте добродії, що втручаємося в розмову. Ми аж із Качанівки приїхали. Ваша вистава не скоро забудеться. Приємно вражені (**потискаючи руки присутнім**).

Параска (хвалькувато): Через місяць, пане Василю, у нас ще три спектаклі: «Харьковський жених», «Первый день свадьбы» і «Москаль-чарівник».

Чубинський (звертаючись до Тарновського): Народ у них підбрався молодий, веселий...

Параска: Шукаємо, пане Чубинський, комедії, але їх обмаль. Ось і просять Льоню... А Льоня давно написав комедію.

Жемчужников (до Глібова): Розкажіть про неї.

Глібов: Вона про двох панів сусідів Пундика та Дерезу, які посварилися за жменю жита, що свині з'їли. А мировий суддя має помирити їх. Тому її назвав «До мирового». [Покришень, 2021, с.195 -197].

П'єса про Леоніда Глібова «Кенар» тяжіє до художнього синтезу, єдності реального та уявного, до панорамного бачення світу навіть у межах невеликого міста. Драматург Анатолій Покришень застосовує кінематографічні прийоми, що, власне, відповідає його художньому світогляду та притаманні майже усім іншим його творам. Хоча саме у цій п'єсі ми не побачили фіналу, автор ніби вичерпав себе у творчому плані, як це, власне, сталося наприкінці життя і з головним героєм його твору. Такий він тихий кінець. Можливо, і закономірний!

«Художня культура – це система не відображення, а моделювання та прогностики багатьох суспільних закономірностей і тенденцій. З огляду на це аналіз її розвитку важливий для суспільної ідентичності, інтелектуальних перспектив та глобальних процесів», – зазначає одна з найбільших дослідниць сучасної біографічної драми Олена Бондарева [с.200]. І це справді так, проте і в цьому аспекті творчий шлях драматурга Анатолія Покришення дещо відмінний і доволі унікальний. За стилістикою оповіді він ніби повертається в якесь давно забуте минуле, одночасно застосовуючи усі інтертекстуальні та метажанрові моделі сьогодення. Його п'єси ніби стоять без знаків питань – а що ж може бути далі, натомість не покидає відчуття нерозгаданої таємниці, яка для кожного має свої двері. І як тут не згадати слова Блеза Паскаля, який колись сказав: «Бог, який створив нас, без нас, не може врятувати нас, без нас».

5. ТРЕТЯ ЧАСТИНА: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ СХІДНОЇ ЄВРОПИ.

5.1. ІСТОРИЧНА ДРАМА УКРАЇНИ І БІЛОРУСІ ЯК ВІДГОЛОСОК СПІЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО: ЩЕ РАЗ ПРО ЦИВІЛІЗАЦІЮ МІЖМОР'Я.

Не можна сказати, що сучасна білоруська драма досить широко представлена у театральному просторі України. Так, вітчизняний глядач знайомий з творчістю таких знаних драматургів, як А.Курейчик, С.Кавальов, М.Адамчик, М.Рудковський та ін., однак з огляду на нашу географічну та ментальну близькість – ми справді погано знаємо один одного. Особливо з огляду на тривалу спільну історію: часи Київської Русі, Великого князівства Литовського, Речі Посполитої, війни та битви – перша велика перемога під проводом князя Костянтина Острозького над московітами під Оршею; арена баталій між Швецією та Московією під час Великої Північної війни; найбільша жертвовність двох народів у Другій світовій війні; зовсім недалеко спільне минуле у Радянській імперії тощо.

Останній синдром «радянщини» ще й нині досить болісно переслідує наші народи, віддзеркалюючись на театральних підмостках схожими проблемами. Темами, якими могли раніше могли оперувати як білоруські, так і українські автори були «соціалістичні перетворення» на селі, героїчна боротьба у Другій світовій війні, висміювання бюрократії, міщанства, пияцтва. Представляти екзистенційні та філософські проблеми дозволялося лише драматургії російській та зарубіжній. Це теж був один із засобів провінціалізації та гноблення з боку імперської культури. Лише незалежність України та Білорусі дозволила, до певної міри, змінити такі тенденції. І треба одразу зазначити, мінятися сучасна драма стала у одних із вірою в

перфікціонізм, а у інших – за його фактичної відсутності, що без чіткої мети та ідеалів унеможлиблював органічний різновекторний розвиток драматургії.

«Варто зазначити суттєву різницю векторів історичної драми в Білорусі і Україні, – зазначає українська дослідниця Н. Мірошніченко. – Зокрема, вітчизняна драма відновлювала раніше замовчувані сторінки – голодомору, репресій, Чорнобильської катастрофи, повертала допіру табуйовані імена та цінності, але майже повністю витіснила на маргінеси ті сакралізовані в радянський період історичні події, як Революція 1917 та Друга світова війна. Натомість у білоруській культурі знаковою лишалася саме остання війна, найбільш фатальна катастрофа, яка водночас утримувала радянську героїку» [Мірошніченко, 2020].

У цьому сенсі цікаво порівняти на зламі епох трансформацію творчості двох провідних на той час драматургів: у Білорусі – А. Дударєва, в Україні – Я. Верещака. Якщо у «знакового» білоруського автора 1980-х років переважають мирні та доладно зроблені «соцреалістичні» п'єси, то український драматург в цей же час стає лідером представників «нової хвилі» в українській драматургії, постійно перебуваючи у фарватері експерименту. Найбільш тиражована вистава за його п'єсою «Восени, коли зацвіла яблуня», це щемлива історія про двох вже літніх жінок – абхазки Амри Зантарія й українки Ганни Дзвонар – яких втратами синів поріднила Друга світова війна, викликає сьогодні несподівано актуальні роздуми про ту біду війни та окупації, які знову спіткали народи Абхазії та Україні (і як тут знову не згадати про прогностичні функції драматургії). Вже за часів незалежності також лише відголоском Другої світової війни є інша п'єса Я.Верещака «Пекельна дорога до раю», де чи не вперше театральною мовою розповідається про лідера ОУН-УПА Степана Бандеру. «О Боже, якби я знав тоді, що моя п'єса опиниться в затхлому підвалі, де одному з нас буде розбито серце, іншому – ніс, а ще хтось назавжди зненавидить саме слово «театр»... Цей крик відчаю вирвався в Учителя, коли невідомі зманили виконавця головної ролі Степана Бандери, і на мить здалося, що вистава не відбудеться»

[Верещак, 2018, с.339]. За задумом автора зустрічаємося ми з головним героєм так само дуже цікаво – без присутності постаті легендарного провідника, коли під час творення вистави репетирують фрагменти п'єси про Степана Бандеру, коментуючи та осучаснюючи деякі репліки драми. І як тут знову не згадати слова Ромена Роллана, що коли ми звертаємось до історії, то це радше не минуле оживає в нас, а швидше за все ми відкидаємо в минуле власну тінь. І саме ознайомлення з цією п'єсою театрознавець О. Бондарева написала: «Нові п'єси цього драматурга засвідчують, що він, лишаючись вірним своєму оформленому значно раніше творчому кредо, за роки плідної співпраці з театрами не полишив літературного і культурологічного учнівства, а з надбаним багажем прагне скорити нові літературні висоти і водночас постійно перебувати у фарватері експерименту» [Бондарева, 2018, с.7]. Інше питання, що вже українські театри виявилися не готовими до такого експерименту, перебуваючи у матриці «директорського» театру та тяжіючи до «розважання публіки», але наразі мова про драматургію.

Дві п'єси Ярослава Верещака на зламі епох із відголосками про Другу світову війну демонструють загальну палітру тематичних та експериментальних пошуків провідних українських драматургів. Натомість бачимо зовсім іншу картину у Білорусію, де і в 1990-ті роки найбільш запитуваним у театрах залишається Алексей Дударев, однак вже з іншими темами та дещо відмінною стилістикою. Його п'єси «Рядові», «Ти пам'ятаєш, Альоша», «У сутінках» розповідають у рамках дозволеної ідеології про героїку останньої війни, але головними персонажами стають не генерали та полковники, а сержанти та рядові олюднені за рангом і далекі від колишнього пафосу. Проте все це знову ж відбувається у фарватері російської пропагандистської машини, яка ставить перемогу у Другій світовій війні як найбільшу доцільність існування колишньої злочинної імперії. І сприймається таке мистецтво, напевно, не дуже щиро і переконливо, бо незмінний президент Білорусі в останні десятиріччя Александр Лукашенко заявив: «Я театр не знаю, не люблю, не понимаю, и это вообще искусство для

узкого круга лиц» [Єрмолович-Дашинський, 2018]. Фактично, це була оприлюднена офіційна анафема всій театральній спільноті Білорусі, а найперше, звісно, сучасній драматургії, яка і є найбільш потужною і прогресивно ланкою у цій конструкції.

Однак на перетині часів у короткий період відносної «відлиги» на початку 90-х тоді ще у молодого драматурга Сергея Кавальова виникла ідея особливого «герметичного проекту», якому він і присвятив усе своє життя та творчість. Сам драматург пояснює, що «герметичний проект» - це, з одного боку, закорінена творчість у твори інших авторів минулих віків, а з іншого – є оригінальною континуацією та розширенням – з майбутнього у минуле – цього літературного простору сучасними художніми засобами й стилістикою.

Сяргей Ковальов зважився повести за собою туди, де творять «інший світ», світ театрального мистецтва. «В гуцульських Карпатах тих, хто вміє замовляти природу, «виходити» в міфологічні-ритуальні світи, впливати на них силою свого незвичайного дару, називають мольфарами, а тих, хто відає минуле й майбутнє – віжлунами. Сяргея Кавальова можна б назвати мольфаром світу білоруської драматургії, чарівником білоруського слова, а, одночасно, віжлуном багатомовної білоруської ренесансної літератури XVI століття та сучасного білоруського письменства» [Набитович, 2013, с. 11].

І новітній ренесанс не забарився. Особливістю білоруської драматургії останньої декади XX – початку XXI століття стало те, що в неї прийшло нове покоління авторів, які, одночасно є літературознавцями, дослідниками, як білоруської, так і інших європейських літератур. Серед них – Пьотр Васюченка, Ігар Сідарук, Сяргей Кадрашов, Андрей Курейчик. Проте Сяргей Кавальов – можливо і завдяки «герменевтичному проекту» – став першим серед перших у цій когорті «нової хвилі» білоруських драматургів, тож нині є одним із чільних представників цієї генерації.

«Твори герменевтичного проекту С.Кавальова розпадаються на дві групи. Перша з них має ознаки «інфернальності», де зустріч із сакральним, міфологічним, легендарним стає одним із просторів дослідження митця. –

Зазначає дослідник Ігор Набитович. – сюди можна віднести драми «Божевільний Альберт», «Стомлений диявол», «Легенда про Машеку». Друга група, за означенням самого автора – «феміністична», в якій мотив кохання, «наука кохання» стають провідними: «Тристан, або Блазні на похороні», «Францішка, або наука кохання», «Балада про Бландою», «Чотири історії Соломії». Образ жінки тут стає центральним. Це непересічні сильні характери, які долаючи життєві труднощі, шукають кохання, борються за нього, хоча не завжди виходять із цієї борні переможцями». [Набитович, 2013 с. 13] Твори «феміністичного» під циклу театру С.Кавальова розгортаються в особливу «історичну» перспективу – починаючи від «Балади про Бландою» та «Тристана та Ізольди», в якій події відбуваються у вигаданій країні Антонії до реалій XVIII століття в «Науці кохання» та «Чотирьох історіях Соломії».

Звертаючись до якогось історичного чи відомого сюжету, автор вибудовує нову реальність із власними мотиваціями, інтерпретаціями, висновками. Фактично подвійна реальність, помножена на неймовірну авторську уяву, дає величезні можливості для художнього досягнення дійсності, режисерських та акторських потрактувань. Актуалізуючи колишні сюжети, драматург надає їм сучасного звучання і максимально наближує до сьогоднішнього глядача. Він рішучо жонглює поняттями, змінює пропоновані обставини, «стискає» час, утворюючи новий часопростір.

Фрагмент з п'єси «Тристан та Ізольда» за мотивами староруського лицарського роману «Тристан» кінця XVI століття:

«За невеликим столиком сидить Франциск і щось виписує з товстезної книги. Заходить Комедіантка:

Комедіантка. Ти кликав мене, Франциску?

Франциск. Ах, це ти! Сідай, давно тебе чекаю. Хочу запропонувати тобі роль у новому спектаклі.

Комедіантка (без ентузіазму). Знову водевіль?

Франциск. Комедія. Пам'ятаєш історію Тристана та Ізольди?

Комедіантка (невпевнено). Щось пригадую... французьке, здається... і дуже жалібно. То до чого тут комедія?

Франциск (докірливо). Як щось, то одразу вже й французьке. Не знаємо своєї літератури. (Бере до рук книгу і натхненно розповідає). Це вічний сюжет – моя

люба. Так званий «мандрівний». З'явився у сьомому столітті в кельтських переказах. Опісля розійшовся по всій Європі. У кожного народу була своя версія «Тристана». Ми візьмемо за основу староруський лицарський роман XVI століття.

Комедіантка (*усміхається*). Як ти сказав, про Тристана та Ізольду?

Франциск (*гортає книгу*). Ось послухай. «подалася я зі своєю господинею з одного королівства до другого, і вона понесла свій цвіт, а я свій, і ми їхали по морю й по суші, але, їдучі по морі, пані моя свій цвіт утопила, а я свого не утопила, і вона поставила мій цвіт туди, де її цвітові годилось би бути, і за це мене таке зло й спіткало». (*З надією*). Смішно?

Комедіантка. Не дуже. Але якщо це все ж буде комедія, то чому б не спробувати зіграти» [Кавальов, 2013, с.23-24].

Ми бачимо непросту інверсію староруського лицарського роману, де принцип «театру в театрі», характерний для метадрами, збагачує стилістичну палітру автора, А принцип цитування безпосередньо староруського лицарського роману співвідносить текст із драматичним постмодерном.

Проте найбільш знаним та популярним серед представників «нової хвилі» білоруських драматургів в Україні є, безумовно, Андрей Курейчик. У багатьох театрах йде його бульварна комедія «Обережно, жінки!», яка є «добре зробленим» римейком за популярним американським фільмом. У Херсоні в театрі імені Миколи Куліша поставлена актуальна драма на основі документальних подій сьогодення «Ображені. Росія», а також у театрах того ж Херсону та Полтави відбулися сценічні читання п'єси «Скривджені. Білорусь», що є відголоском останніх буремних подій на батьківщині автора. Загалом близько 50 театрів світу в 13 країнах проводять сценічні читання цієї п'єси, розповідаючи про цьогорічні революційні події в Білорусі. «Це спроба розповісти про трагічні події сьогодення білоруської революції мовою театру, розповів драматург Курейчик. – Там дуже багато прямої мови, вербатіума, тобто не придуманих, а реальних реплік персонажів. Для глядача важливий не тільки інформаційний фон, але й емоції, з якими нині живуть мої співвітчизники» [37].

Як не прикро, але поки що тільки цими п'єсами обмежується знайомство українців з творчістю А. Курейчика, хоча у автора в доробку

(попри ще досить молодий для драматурга вік), більше тридцяти драматичних творів, не рахуючи десятки кіносценаріїв. Тож відкриття цього драматурга для України у повноті сучасних пошуків ще тільки почалося.

Чималий внесок цього автора бачимо і в доробку розвитку історичної білоруської драми, це перш за все п'єси: «Понтій Пілат», «Втрачений рай», «П'ємонтський звір», «Булгаков. Fatum» тощо. Вводячи білоруську драму у світовий контекст, драматурги починають звертатися до прадавніх біблейських міфів, інтерпретуючи до проблем сьогодення архетипні сюжети. І у п'єсі «Стомлений диявол» С. Кавальова, і у п'єсі «Втрачений рай» А. Курейчика у трагіфарсовій формі трактують міф про спокусу та гріхопадіння Адама і Єви, проте в останньому творі додається ще й драма братовбивства між Каїном і Авелем. Так само і драма «Понтій Пілат» побудована на біблійних текстах, проте головний конфлікт героя відбувається у ньому самому, коли невблаганний фатум попри всі підказки та попередження змушує приймати фатальні рішення.

Однак нам найбільш цікава історична драма про нашого відомого співвітчизника письменника Михайла Булгакова «Булгаков. Fatum». Вже сама назва твору розкриває фатальну складову у непростій та доволі трагічній долі знаного драматурга. Три знакові жінки в долі Булгакова, як три складові життя, коли драма ствердження його особистості пишеться не за власним сценарієм. І звісно ж, фатум часу, який раз за разом провокує компроміси з власною совістю, що дуже тонко відчув і передав автор п'єси.

«Офицер НКВД Лавренюк остается один. Он смотрит на стол, на котором лежит толстая папка. Это дело Булгакова. Он открывает его, листает, там, кажется, собрана вся жизнь Булгакова, его фотографии разных лет, доносы, дневники...»

ЛАВРЕНЮК. «Квартиры, семьи, ученые, работа, комфорт и польза – все это в гангрене. Ничто не двигается с места. Все съела советская канцелярская, адова пасть. Каждый шаг, каждое движение советского человека – это пытка, отнимающая часы, дни, а иногда месяцы. Магазины открыты. Это жизнь. Но они

прогорают и это гангрена. Во всем так. Литература ужасна. (*Усмехается*)» [Курейчик, 2018, с.24].

Ще одна цінність цього твору. Це, поки що так видається, перша сучасна п'єса про цього драматурга. Знаменно, що написана вона ні українськими, ні російськими авторами (позмінно претендуючими на «свого» Булгакова), а ніби нейтральним від усіх можливих претензій білоруським драматургом. У цьому контексті згадалася п'єса Неди Нежданої «І все ж таки я тебе зраджу» про Лесю Українку, де за принципом «театру в театрі» так само розповідається про трьох знакових чоловіків у житті письменниці. У цій п'єсі багато фатума (що, власне, є неодмінною ознакою у великих людей), але й попри трагічність долі головного персонажа, так само багато й світла...

«Драматург зникає. Лесю виводять на авансцену. Розмова нагадує допит.

АРЛЕКІН. Коли це сталося?

ЛЕСЯ. Коли мені було десять.

ПЄРО. Коли саме, дата?

ЛЕСЯ. На Водохреще, було свято.

ПЄРО. Де саме?

ЛЕСЯ. На річці, такій замерзлій... Забула, як вона називається.

АРЛЕКІН. Погано... Що саме сталося?

ЛЕСЯ. Тріснув лід, і води було трохи...

АРЛЕКІН. І ти, звичайно, полізла у воду?

ЛЕСЯ. Ні, вона сама у валянки залізла... і ті змокли...

ПЄРО. Гаразд, і ти як розумна дівчинка зразу побігла додому?

ЛЕСЯ. Ні, не зразу, був натовп...

АРЛЕКІН. Так-так,.. І що ти з цього мала?

ЛЕСЯ (*тихо*). Сухоти.

АРЛЕКІН. Голосніше, не чую.

ЛЕСЯ. Туберкульоз! Кісток... руки, ноги...

ПЄРО. О, якби ж ти не пішла в такий мороз!

АРЛЕКІН. Якби ж то не твоя цікавість.

ЛЕСЯ. Я не винна, я не хотіла...

АРЛЕКІН. А чого ж ти хотіла?

ЛЕСЯ. Свята!» [Неждана, 2008, с.13-14].

Якось в одному з попередніх дописів порівнював білоруських драматургів А. Курейчика та С. Кавальова з іспанцями Лопе де Веґою та Сервантесом, які також жили і творили в один час. Перший був молодим,

неймовірно плідним та успішним, залишивши нам на згадку велику комедію «Собака на сні»; інший пройшов війну та поневір'яння у рабстві сарацинів, й у підсумку обезсмертив себе безсмертним Дон Кіхотом (до речі, образ «дерев'яного лицаря» С.Кавальова і є прообразом цього архетипного героя). Але в нашій ситуації найцікавіше те, що і А. Курейчик і С. Кавальов є діючими авторами, від яких ми вправі чекати неймовірних драматургічних сюрпризів.

А чому б одразу і не пофантазувати про спільний проект, повернення з небуття спільних національних героїв, і, врешті, спільних авторів однієї п'єси двох сусідніх країн. Нам є так багато що сказати один одному, особливо це стосується раніше табуйованих тем. Хоча б про того ж князя Костянтина Острозького (початок XVI ст.), якого вважають своїм національним героєм одразу три народи – українці, білоруси та литовці. Після гетьмана Івана Мазепи він є другим володарем, який побудував таку велику кількість святих храмів в Україні, Білорусі, Литві, де вони стоять і понині. За переможні битви проти московитів та татар сучасники прозивали його Українським Ганнібалом. Це єдиний православний князь, якого король Речі Посполитої садовив по праву руку від себе (найпочесніше місце біля монарха). Його син став фундатором першої в Східній Європі Острозької академії. І, врешті, про його час писали: «Раніше литвини не питалися «скільки ворогів?», а питали «де вони?», і ставили у приклад хоробрість полководця (до XVIII століття білорусів називали литвинами, як, власне, колись українців – русичами, черкесами, козаками).

У контексті цієї невеликої розвідки історичних аспектів сучасної білоруської драматургії в Україні дуже слухними є роздуми І. Бабкова, що «поодинці – Білорусь та Україна – болоче вириваються з посткомуністичного, постсовецького, постколоніального простору, ентропійного за своєю сутністю, зараженого енергетикою розпаду, культурної летаргії та безпам'ятності». У пошуках свої вершини, вони весь час

озираються на героїчне минуле, бо їм не вистачає «міфу майбутнього», усвідомленої історичної місії. Разом – вони утворюють цивілізацію Міжмор'я, поєднують пробалтійські та пропонтійські культурні кола. Як зазначає, дослідник, не варто боятися утопічності цієї цивілізації, адже будь-яка нація, в певному сенсі, є «семіотичною утопією», яка знаходиться «ніде» [Бабков, 2000, с.189].

«Ніде», або тут і зараз, з прагненнями до того Міжмор'я, яке зробить ближчими культури двох братніх народів!

5.2. БАЛКАНСЬКИЙ ЗЛАМ, ЯК ДЕСТРУКЦІЯ НОВОЇ ІЛЮЗІЇ.

Неймовірно цікаво спостерігати за розвитком сучасної історичної драми Балканських країн в контексті нашої спільної історії. Скажімо, у Сербії перша історична драма взагалі з'явилася завдяки українцям та сербським вихованцям Києво-Могилянської академії.

Згадаємо і ще раз зазначимо, початок сербської драматургії у XVIII столітті став одночасно початком драматургії про сербську історію, але її першим творцем був не серб. Українець, магістр Києво-Могилянської академії Емануїл Козачинський створив у стилі шкільного повчального театру п'єсу про вбивство останнього сербського царя й занепад середньовічної держави. Оригінальний текст цієї п'єси загубився, але її відновив на папері та сцені серб Йован Раїч, один із учнів Козачинського.

Так не без втручання України у Сербії з'явилася перша історична п'єса. А вже коли в період романтизму ідея сербської національної ідентичності зміцніла, історичні події стали темою творів найвідоміших письменників:

Вука Караджича, Любомира Сімовича та особливо Види Огняновича, який створив одну з найкращих історичних п'єс «А чи була князівська вечеря?» А нам, звісно, приємно, що саме українець Козачинський виявився дотичним до творення історичної драми такого близького нам по історії та випробовуванню долі сербського народу.

Сьогодні можемо говорити про пожвавлення культурних зав'язків саме в царині драматургії з трьома південнослов'янськими народами Балканського регіону, а саме: Сербії, Північної Македонії та Болгарії. Головним місцем акумулювання таких контактів в Україні став Центр Курбаса, тому для більш повної палітри розуміння цього взаємообміну нагадаємо головні події точок дотику.

Сербія стала першою балканською країною, яка на початку ХХІ століття запропонувала Україні взаємообмін сучасної драми двох країн. Народ, який щойно пережив війну, першим простягнув нам руку. І робилося це, пори складну економічну ситуацію в країні, за підтримки уряду Сербії. Так, у Центрі Курбаса у рамках проекту «Світова модерна драматургія: діалог театральних культур» вийшла антологія «Новітня сербська п'єса» (2006 р.), яка складалася з шести п'єс сучасних сербських драматургів (упорядники збірки – Деян Айдачич, Надія Мірошниченко). Одразу хочеться зазначити, що більшість з цих п'єс були поставлені в театрах України. Однак після такого гарного початку між театрами обох країн наступила певна пауза, яка затягнулася фактично на ціле десятиліття. Але починаючи з 2014 року цей рух знову пожвавився одразу з трьома країнами Балканського регіону. Так у Республіці Північна Македонія у 2014 р. відбулася презентація сучасної української драми в місті Штіп, (за участі українських драматургів А. Багряної та Н. Мірошниченко). Переклад п'єси «Лавка» македонського драматурга Трайче Кацарова (перекладач Анна Багряна) видрукуваний із супроводжувальною статтею в часописі «Курбасівські читання» №8. Підготовлено аналітичну статтю про драматичний текст і виставу за п'єсою Кацарова (сценічна назва «Vale et me ame», київський театр МІСТ, показ

вистави відбувся в Центрі Курбаса в рамках проекту «Феномен новітньої слов'янської драми»). Також у Північній Македонії у січні 2015 року вперше здійснено друк антології сучасних українських драматургів македонською мовою (упорядник Анна Багряна). До збірки на конкурсній основі увійшли п'єси: О. Вітра «Станція», О. Танюк «Мадам та Єва», Н. Неждани «Самогубство самоти», О. Миколайчука-Низовця «Дикий мед у рік чорного півня», А. Багряної «Шовкова зоря». Модератором зустрічі від української сторони була Анна Багряна.

У цей же час у столиці Сербії презентували п'єси українських драматургів П. Ар'є «Кольори» та О. Вітра «Станція» (сербський режисер Анна Константінович). У 2016 р. у Белграді видано сербською та русинськими мовами (унікальний випадок) антологію сучасної української драми, яка так і називається – «Сучасна українська антологія», куди увійшли вибрані на конкурсній основі п'єси: О. Жадана «Гімн демократичної молоді», О. Вітра «Станція», «Лабіринт» Н. Неждани «Той, що відчиняє двері», «Мільйон парашутиків», О. Танюк «Авва та смерть», В. Діброви «Тягнуть телевизор», Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні», О. Ірванця «Recording», О. Миколайчука-Низовця «Зніміть з небес офіціанта».

Здійснено переклад із болгарської п'єси Д.Христова «Мерлін Монро. Триумф і агонія» та підготовлено до друку у виданні «Курбасівські читання» із супроводжувальною статтею про автора. У Центрі Курбаса створено виставу за п'єсою зі сценічною назвою «Храм її диявола» у співпраці з київським театром «МІСТ» в рамках драматургічно-театральної лабораторії «Лабіринт». Виставу включено до програми фестивалю-лабораторії моноп'єс «МоноЛІТ» та дискусійного круглого столу «Полілог: діалог про монолог». У 2015 році у столиці Болгарії Софії відбувся драматургічний семінар «Євродрама – 2015». Про розвиток української драми в загальноєвропейському контексті розповіла Неда Неждана, одночасно ознайомившись із тенденціями розвитку болгарської драми (модератор, драматург Христо Бойчев).

Зауважимо і про діалог соціально-політичного контексту. Так, п'єси сербської антології «Новітня сербська п'єса» ранили відгомонам болю війни, посттоталітарного синдрому, економічної кризи, вимушеної еміграції. Натомість збірка перекладів сербською та русинською мовами діючих українських драматургів «Сучасна українська антологія», готувалась напередодні початку буремних часів в Україні. І вийшла друком вже у розпал важких часів – криза, революція, контрреволюція, «гібридна» війна з Росією, що також забарвлює сьогодення «болісними» відтінками. Але зрозумілими для нас усіх, оскільки так вже сталося історично, що ми ведемо одвічну боротьбу за свободу і головні людські цінності, мимоволі опинившись у центрі багатьох світових подій.

Тому нинішній діалог між Україною, Сербією, Північною Македонією та Болгарією – можна назвати символічним, адже ці країни пережили та переживають не одну виснажливу війну, прагнуть остаточно покінчити з болісним тоталітарним минулим.

Сучасна драматургія зазначених країн – у час радикальних змін, переоцінки цінностей, становлення нової ідентичності і пошуку виходу з перманентної кризи – пропонує розмаїту палітру тем, сюжетів, жанрів і стилістичних напрямків. З одного боку це руйнація канонів і табу соцреалізму, з іншого – відновлення білих плям і переосмислення минулого, з третього – пошук нових шляхів розвитку в контексті світових процесів. Драматурги цих країн експериментують із абсурдом, сюрреалізмом або екзистенціалізмом, створюють національну інверсію постмодерної драми, звертаються до форм документальної постдрами.

Але повернімося до анонсованої антології «Новітня сербська п'єса» Упорядниками збірки було відібрано найкращі твори шістьох авторів, тобто кращі з кращих на межі двох тисячоліть, добре знаних в Сербії та Європі.

Відкриває збірку найшановніший нині автор Сербії Любомир Сімович історичною драмою «Мандрівний театр Шопаловича». (До речі, Сімович академік Сербської академії наук і мистецтв, поет, есеїст, автор низки п'єс, з

яких найбільш відомою є історична драма «Бій на Косовому полі»). У представлений в збірці п'єсі «Мандрівний театр Шопаловича» події розгортаються під час Другої світової війни. Сімович зображує прибуття мандрівного театру під час окупації в місто Ужїце. Мешканці міста вороже зустрічають акторів, вважаючи, що це не час для театру, тому показ вистав видається щонайменше недоречним.

«Філіп виходить наперед і кланяється.

ФІЛІП. У ролі старого графа, нещасного батька Францового і Карлового, виступає, цього разу винятково у чоловічій ролі, наша незрівнянна трагічна акторка Єлисавета Протич!

Єлисавета манірно кланяється.

ВАСИЛІЙ. Через комендантську годину вистава починається дещо раніше. Сьогодні о шостій вечора, у каверні братів Тодоровичів починається небачений, незабутній, неймовірний театральний спектакль, переповнений інтригами, кров'ю та коханням! Побачите вбивства!

ДАРА. Бачимо їх тут щодня!

ВАСИЛІЙ. Вельмишановні городяни! Не втрачайте нагоду в одній з найвидатніших вистав побачити одразу весь цвіт сербської сцени!

ПЕРША ГОРОДЯНКА. То не цвіт, а останні покидьки!

ДРУГА ГОРОДЯНКА. Ото вже знайшли час для театру!

ТРЕТЯ ГОРОДЯНКА. І не соромно вам!

ДАРА. Щодня облави, арешти, розстріли, а ви тут бавитеся в театр!

ДРУГА ГОРОДЯНКА. Чи відомо вам, що зараз йде війна?

ЄЛИСАВЕТА. Хіба тому, що йде війна, ми повинні зректися мистецтва! Ніколи! Навіть ціною життя!» [Сімович, 2006, с.39-40]

Але саме ці актори, звинувачувані мешканцями в усіх можливих гріхах, стають рятівниками міста. Не горлопани обивателі, а простодушний актор Філіп – рятує месників від загибелі, взявши на себе їхню провину. Знаковий авторський хід, підтверджуючий вище призначення мистецтва. Адже тільки справжнє мистецтво зумовлює людину не просто намагатися вижити, а піднімає до рівня – для чого жити. І виглядає доволі символічно, так як митці рятують місто, так і світ не зможе врятуватися – без мистецтва.

«Автор п'єси відводить митцям особливу роль – своєрідного месії, котрий бере на себе чужі провини і стає жертвою людської ненависті. Воскресіння також може відбутися, але особливе, театральне, високе і

зворушливе водночас – реквізитним черепом хоче відродитися у театрі Філіп, острижене розгніваною юрбою волосся Софія замінює театральною перукою. Власне, ця п'єса задає тональність усій антології і театр і драматургія, як затамований біль, як принесення жертви в ім'я очищення та людяності» [Мірошниченко, 2006, с.460].

І знову тема війни, проте не Другої світової, а тієї, яка була останньою на Балканах, та ще у версії автора з Болгарії, країни, яку оминула ця війна. Христо Бойчев вважається одним із найбільш успішних болгарських драматургів, який вирізняється своїм абсурдистським та водночас комедійно-іронічним стилем – «Полковник Птаха», «UNDEGRAUND», «Оркестр ТИТАНІК» та «Районна лікарня» – найбільш відомі його п'єси.

І насамперед своєю п'єсою «Полковник Птаха», яка поставлена в 40 країнах світу – в Європі, Америці, Азії та Австралії. Вже сам сюжет п'єси не може не заінтригувати: «Після розпаду Югославії на Балканах триває громадянська війна, у якій задіяні міжнародні контингенти військ ООН. До невеликої та відірваної від світу в горах лікарні для божевільних «Сорок святих мучениць» присилають нового лікаря. У п'єсі домінує іронія та чорний гумор у поєднанні з потаємним символізмом, що з кожною сценою розчиняється у найвищій градусі абсурду як неминучої дійсності безглуздя будь-якої війни.

«Лікарняна палата: ліжка, стільці, стіл, старий телевізор. Хачо зосереджено читає газету. На ліжку біля вікна безмовно завмер Росіянин із великою бородою. Скрізь розгاردіаи та неохайні хворі. Заходить лікар ЛІКАР. Добрий вечір! (Нуль уваги).

ЛІКАР (голосніше). Доброго вечора! (Нуль уваги).

ЛІКАР (кричить). Добрий вечір! (Без уваги).

ЛІКАР. Вибачайте, ви що, глухі? Я вже третій раз з вами привітався.

З інших дверей виглядає симпатична ПЕПА.

ПЕПА. Ми випадково з вами не знайомилися на мосту Дружби, над Дунаєм.

ХАЧО (помічає лікаря). Пепа, замовч! (До лікаря). Ви напевно, новий хворий?

ЛІКАР. Я новий лікар.

ХАЧО (люб'язно). Мене звати Хачо Телевізор.

ЛІКАР. Я тільки що сказав «Добрий вечір!»

ХАЧО. Вибачайте, я абсолютно глухий

ПЕПА. Неправда, я його навіть дуже добре панята. Глухому та імпотенту не вір.

ЛІКАР (*показуючи на росіянина*). І цей теж глухий?

ХАЧО. Не знаю, лікарю. Ніколи не бачив, аби він говорив. Тільки знаю, що він Росіянин.

ЛІКАР. А де медсестра?

ХАЧО. Збігла.

ЛІКАР. Чим опалюєтесь?

ХАЧО. Дровами, хоча їх немає.

ЛІКАР. А інші кімнати?

ХАЧО. Аби було тепліше, живемо в одній.

ЛІКАР. Значить, ви глухий?

ХАЧО. Абсолютно, лікарю.

ЛІКАР. А як зараз чуєте?

ХАЧО. Ніяк. Розумію по губам. Вибачайте, котра година?

ЛІКАР. Пів першої.

ХАЧО. Через пів години почнуться новини. [Бойчев, 2016, с.3]

Це – зав’язка. Подальша фабула твору така: через снігову хурделицю шестеро божевільних та починаючий лікар тривалий час залишаються відрізаними в горах від усього світу, намагаючись застосувати залишки вміння та поміркованості для елементарного виживання. Доля їм несподівано посміхається. Під час буревію літак ООН збивається з курсу та скидає на лікарню «Сорок святих мучениць» контейнер з теплими військовими речами та харчами. Божевільні натягають на себе військову форму, яка в одному з них збуджує спогади про навик справжнього полковника, яким був колись Росіянин. І вже під його безпосереднім керівництвом шестеро божевільних перетворюються в елітний спецпідрозділ військового контингенту ООН...

П’єса «Полковник Птаха» багатовимірна та різножанрова, тому нам ще буде цікаво звернутися до спокійних монологів лікаря, які за всією гібридною структурою тільки посилюють експресію твору:

«ЛІКАР. Як фахівцю, доля надала мені унікальний шанс бути свідком унікального соціально-психологічного експерименту, що розгортався прямо перед очима. Врешті-решт, чи не є життя будь-якого товариства людей всього лише грою за усталеними кимось правилами, які не виконують, скажімо, лише божевільні? Мої хворі зараз по-справжньому жили в умовах такої гри,

правилам якої без насилля їм довелося підпорядковуватися. Виходило так, що тепер вони перестали бути божевільними. Навпаки, тепер у всіх них було чудове здоров'я. Я вирішив не втручатися в цей процес і залишити його в своєму самодостатньому розвитку. Приступив до наукових записів та аналізу спостережень. Виникла ідея вивчити нові форми лікування у психотерапії, включаючи її історичну значимість, а потім усе це запатентувати». [Бойчев, 2016, с.16]

У цьому творі Христо Бойчева бачимо ігрову природу текстів, тенденцію до перевертання цінностей, ідеологізації, пошук національної культурної ідентичності в ситуації перманентної війни як найбільш «реалістичної» версії абсурду. Стаємо свідками кризи у царині духовності та культури, яка є ніби наслідком занепаду цивілізації, що потребує трансформації та перетворення з «з групи закинутих в горах божевільних в елітний міжнародний миротворчий підрозділ». Напрочуд вишуканий натяк на усі естетичні проблеми нашого часу.

5.3. ІНША ПОЛЬЩА: ВЕСЬ СВІТ В ОДНОМУ КЛАСІ.

Сучасна польська драматургія – це нині окремий потужний феномен світової драми, який має як свої національні особливості, так і стилістичні стратегії, близькі до світових тенденцій. Але нас найбільше цікавить розвиток сучасної історичної драми.

Найбільш знаковою для польського театру стала п'єса Тадеуша Слободзянека – «Наш клас», прем'єра якої відбулася у Лондоні (Національний Театр) у 2009 році. У творі презентована історія одного класу з провінційного містечка від довоєнних років до наших днів. П'єса стала своєрідним парафразом спектаклю Т. Кантора, який був підкреслений навіть у сценографії цієї вистави – «конструктор» із шкільних парт і двері, які фіксують і зміну часу, і перехід героїв у потойбіччя. Історія міста, де поляки і євреї то жили у злагоді і кохали одне одного, то ненавиділи, постає

концентрованим зрізом у мініатюрі півстолітньої епохи. Проте в центрі уваги автора не соціальний аналіз, політика лишається віддаленим тлом, натомість він досліджує психологію «пересічної людини», представника «класу», де початкові дружба, суперництво і закоханість від зміни режимів і екстремальних умов мутує у загострені форми, як негативні, так і позитивні. З одного боку – ворожнеча, патологічний садизм, з іншого – відчайдушне кохання, порятунок ближнього попри страх смерті. Важлива риса – відмова від ідеї «гвинтика», акцентування відповідальності кожного за власні вчинки і долю. У п'єсі немає однозначності: злочинці обертаються жертвами і навпаки, а за власні гріхи «розплачуються» смертю дітей. Автор використав складний композиційний прийом – поєднання суто діалогічних епізодів із просторими монологами, які створюють ефект відсторонення поступового театру, а зміна часу і політичних устроїв фіксується через відповідні аналоги «зазначених уроків», які складаються з уривків шкільних предметів, дитячих віршиків, анекдотів, скоромовок, ігор. Але пізнання реального життя вступає в жорсткий конфлікт із неживою шкільною наукою і перевертає уявлення про людину і світ. У фіналі монологи-листи двох закоханих, які провели буремне життя окремо на протилежних континентах, стають пронизливою щемливою епітафією покоління і втраченої любові.

Зауважу, що серед основних тенденцій розвитку сучасної драми – значний відсоток історичних п'єс, що споріднює її з українською ситуацією. Вочевидь це зумовлено процесом переоцінки цінностей. У центрі уваги польських авторів стає Друга світова війна, але погляд на проблематику суттєво різниться від попереднього, часом радикально, особливо це стосується авторів нового покоління, яке активно входить у театральний простір у новому столітті. Зокрема п'єса, яка одержала гран-прі на фестивалі «Рапорт» – «Хай живе війна» П. Демірського являє собою жорстку пародію на популярний у соціалістичний період серіал «Чотири танкісти і собака». Відшліфований пригодницький світ відомої кінокартини брутално опускається у прірву жорстокого, патологічного «дна». Війна – огидна,

вульгарна, жорстока і цинічна, вона перетворює людей на істот, у ній немає і не може бути нічого високого і романтичного. Героїчне рішуче десакралізується, але така «правда» стає так само нереальною, як і «причепурена» дійсність соцарту. Зла сатира твору підкреслюється шокуючою брутальністю постановки М. Щепки. Проте використання структурної матриці, знакової лише для даної культури, робить текст важливим саме для поляків, зменшує його універсальність.

Не менш значущою стає тема міжнаціональних конфліктів. Проте якщо у стосунках з Росією чи Німеччиною поляки постають радше жертвами (крім численних «військових» творів, наприклад, в історичній п'єсі К. Копки «Прощай, Росіє! Оповідь сибірська»), то «єврейське питання» трактується переважно в дусі покаяння. На відміну від складного неоднозначного трактування цієї проблеми у творі Т. Слободзянека п'єса «Оповідь про матір і вітчизну» Божени Кефф більш спрощена і схематизована. Прояви антисемітизму подаються ніби під збільшуваним склом і засуджуються так само, як і зречення свого роду. За формою і стилістикою п'єса презентує постдраматичний напрямок і являє собою переважно монологи двох жінок – матері і дочки у складному діалозі з абстрагованими «екранними» персонажами в народних польських строях, своєрідним аналогом «хору».

Відгомін війни і холокосту виникає і в п'єсі Малгожати Сікорської-Міщук «Бруно Шульц: Месії», презентованої на фестивалі виставою М.Задари, поставленою у Віденському театрі «Шаушпільхауз». Але у творі національні конфлікти радше слугують тлом, натомість акцентується інша ідея – передчасна загибель однієї людини може спровокувати невідновлювану глобальну втрату. Герой п'єси – український єврей Бруно Шульц, знаний митець і теоретик, який загинув у концтаборі під час війни. Відсутній у реальності, він присутній на сцені у думках і очікуваннях інших персонажів п'єси. Зовнішнім сюжетом твору М. Сікорської-Міщук стає своєрідне полювання - пошук роботи Бруно Шульца «Месії», яка згадувалася в листах, а дія відбувається в Україні, Польщі, Німеччині, США.

Проводячи паралелі між драматургіями двох країн, варто зазначити, що в сучасному українському театрі тема переосмислення історії Другої світової війни надзвичайно рідкісна, хоча цікаві п'єси на цю тематику з'являються (та ж розглянута нами драма Ігоря Юзюка «Ой, Дніпро, Дніпро...»). Але на стадії переходу від драматургії до сценічного втілення ця тематика переважно блокується, що свідчить про зависання розуміння ситуації як спадок із нашого минулого.

ВИСНОВОК.

Сучасна драматургія незалежної України – у час радикальних змін, переоцінки цінностей, становлення нової ідентичності і пошуку виходу з перманентної кризи – пропонує розмаїту палітру тем, сюжетів, жанрів і стилістичних напрямків. З одного боку – це руйнація канонів і табу соцреалізму, з іншого – відновлення білих плям і переосмислення минулого, з третього – пошук нових шляхів розвитку в контексті світових процесів. Українські драматурги експериментують із абсурдом, сюрреалізмом або екзистенціалізмом, створюють національну інверсію постмодерної драми, звертаються до форм документальної і постдрами, витворюють особливі форми «хімерної» п'єси – термін для означення новітніх неміметичних форм. З'явилися нові покоління авторів, які мають свої відмінності у ставленні до творчості та соціуму.

В українській драматургії останніх десятиріч з'являється багато історичних і біографічних п'єс, пов'язаних із потребою переосмислення з позицій сучасності знакових постатей і трагічних сторінок у минулому,

зокрема таких, які замовчувалися в радянській імперії – Червоний терор, розстріляне Відродження, Голодомор, Голокост, Друга світова війна, Чорнобиль. Безперечно і зрозуміло, Україна тривалий час була метрополією потужних імперій. Відголосок тієї руїни ми відчуваємо і досі практично в усіх виявах життя. Тому автори сьогодення ніби потребують своєрідної мистецької реабілітації за минуле, що безумовно несе і свою національну специфіку. Останнє особливо важливо відзначити в контексті формування нової державності, відновлення історичної пам'яті, національної свідомості, активізації традиційної міфології. Зокрема, як приклад, це і відновлення міфу «Відродження», яке в українському контексті асоціювалося зі своєрідним «золотим віком», матрицею української державності - добою козацтва.

І як тут не згадати слова письменника Ромена Ролана, який казав, що коли ми звертаємося до історії, то це не минуле оживає в нас, а ми самі відкидаємо в минуле власну тінь. І це звісно так, адже про кого б драматург не писав, він найперше писатиме про себе. Це стосується і біографічної драми, що зазнала суттєвих жанрових зрушень і трансформацій, а з цим і розширенням простору імпровізації, вільної гри та самопрезентації автора у сучасній драматургії.

Сучасна історична драматургія вже творить власну самобутню історію, провокуючи театральний простір до пошуків витоків свого існування і до повернення того – з чого завжди починався Театр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. – М. Флинта, 2009. – с.225

2. Леман Х. – Постдраматический театр, М. Трилистник, 2000 – с. 31.
3. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра: монография. – Свердловск, 1982, с. 135.
4. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації новації (Васильєв Є.), Луцьк, Твердиня, 2017. – с. 58.
5. Гудкова В. Рождение советских сюжетов. – М. Новое литературное обозрение, 2008. – с. 233.
6. Липківська А. До пароблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ ст. – Київ: Компас, 2007, с. 14.
7. Бондарева О. Курбасівські читання №6. // Нові ресурси опрацювання біографічного образу у п'єсі О.Денисенка «Оксана», Київ – 2011, ст. 99.
8. Мірошниченко Н. Курбасівські читання №6. // Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі. – Київ, 2011, ст. 108.
9. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991, ст. 43.
10. Шюре Е. Великие посвященные. – М. Печатный двор. 1990, ст. 12.
11. Ніцше Ф. Про користь і шкоду історії для життя. – Харків: «Фоліо», 2009, с. 67.
12. Новітня французька п'єса. Острови зниклого материка. – К.: Юніверс, 2003. – с. 18.
13. Корнієнко Н. Курбасівські читання №6. (Новий напрям – синергетика художньої культури). – 2011. – с. 8.
14. Миколайчук О., «У чеканні театру» (антологія), «Амазономахія, або Останній зойк матріархату» (п'єса), в-во «Смолоскип», Київ – 1998, ст. 195.
15. Мірошниченко Н., «ЧАСО&ПРОСТІР», в-во «Саміт-книга», Київ – 2020, ст.4
16. Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. Курбасівські читання: Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса:

- Київ 2006. №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації], ст. 56-85.
- 17.Верещак Я. Жіноча драма. Мотанка. В-во «Світ Знань». Київ – 2016, ст. 10
- 18.Гаврош О. Останнє танго у Хусті, «ЧАСО&ПРОСТІР», в-во «Саміт-книга», Київ – 2020, ст. 372 – 373.
- 19.Сидоренко Ю. Час без героя. У чеканні театру., в-во «Смолоскип», Київ – 1998, ст. 10.
- 20.Клименко О. Дивна та повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна групою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року. Мотанка, в-во «Світ Знань». Київ – 2016, ст. 120
- 21.Курейчик А. Булгаков. Fatum. «Самвидав», 2018 рік, с. 36.
- 22.Сверстюк Є. Гоголь і українська ніч., в-во «Клію», Київ – 2013, ст.123.
- 23.Ушкалов Л. Чарівність енергії: Михайло Драгоманов, в-во «Дух і літера», Київ – 2019, ст. 50
- 24.Мірошниченко Н. «Часопростір» новітньої української драми від минулого до майбутнього. ЧАСО&ПРОСТІР, в-во «Саміт – книга», Київ – 2020, ст. 6
- 25.Ушкалов Л. Чарівність енергії: Михайло Драгоманов, в-во «Дух і літера», Київ – 2019, ст. 51
- 26.Ушкалов Л. Чарівність енергії: Михайло Драгоманов, в-во «Дух і літера», Київ – 2019, ст. 53
- 27.Негода О. Геній з душею козака – характерника. Альманах УНС, в-во «Свобода», Нью-Йорк – 2002, ст. 138
- 28.Ушкалов Л. Поперед спитайся, а тоді й лайся. Чарівність енергії: Михайло Драгоманов, в-во «Дух і літера», Київ – 2019, ст. 139 - 140
- 29.Сверстюк Є. Гоголь і українська ніч., в-во «Клію», Київ – 2013, ст.19

- 30.Сверстюк Є. Не молилася за мене. «Гоголь і українська ніч»., в-во «Кліо», Київ – 2013, ст.22
- 31.Миколайчук-Низовець О. Гайдамаки. Інші, «Таїна буття», в-во «Світ знань», Київ – 2015, ст.22
- 32.Покришень А. . Балада про Крути, «ЧАСО&ПРОСТІР», в-во «Саміт-книга», Київ – 2020, ст.300 – 341.
- 33.Покришень А. «Беатріче Коцюбинського», Херсон – 2020, с. 72.
- 34.Покришень А. Тарасова рапсодія. «Літературні обличчя на тлі історії Чернігівщини», видавничий дім «Гельветика», Одеса – 2021,с. 25. с. 60
- 35.Покришень А. Кулішевий первоцвіт. «Літературні обличчя на тлі історії Чернігівщини», видавничий дім «Гельветика», Одеса – 2021,с. 88. 141 – 142.
- 36.Покришень А. Кенар. «Літературні обличчя на тлі історії Чернігівщини», видавничий дім «Гельветика», Одеса – 2021,с. 195 -197.