

Олена Євгенівна БОНДАРЕВА,
доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник
кафедри української літератури,
компаративістики та грінченкознавства
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>
o.bondareva@kubg.edu.ua

ДРАМАТУРГІЧНА АНТОЛОГІЯ БІОГРАФІЧНИХ П'ЄС «ТАІНА БУТТЯ» ТА ЇЇ КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ

Мета роботи. Дослідження присвячено сучасній українській антології біографічної драми. Метою роботи є аналіз антології «Таїна буття» в контекстах сучасної антологізації літературного процесу, створення його паралельних версій, тенденцій розвитку сучасної біографіки. **Методологія дослідження** перебуває на перетині культурно-історичної школи, культурної антропології, постколоніальних студій та текстуального аналізу. Враховано загальнонауковий принцип співвідношення частин і цілого, визначено універсальні типи персонажів та індивідуальні авторські стратегії сучасної драматургічної біографіки в Україні. **Наукова новизна роботи** полягає в залученні до поля наукової аналітики значущих фактів сучасного літературного процесу, у визначенні засадничих аксіологічних пріоритетів нового українського культурного канону та шляхів його оформлення засобами сучасної української драматургії. Визначено зміни, які характеризують динаміку сьогоденної української біографічної драми. З'ясовано, які саме авторські стратегії пропонують сучасні українські драматурги для переосмислення ключових біографічних постатей модерної української історії і культури. Зазначено, що інтерес сучасної української драматургії до переосмислення відомих літературних біографій пов'язаний із формуванням нової громадянської ідентичності українців та визначенням цивілізаційного вектору країни в XXI ст. **Висновки.** Драматургічна антологія «Таїна буття» — це репрезентативний проект Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, яким в історії антологій сучасної української драматургії розпочато етап колекцій. Драматургія не лише реагує на сучасне переформатування національних державницького та культурного пантеонів, а й пропонує власні версії новітнього канонотворення, активно розви-

ваючи біографічні метажанри, спираючись на нові гуманітарні рефлексії та створюючи власний культурологічний інтертекст. Переосмислення зазнають давно присутні в культурному каноні постаті Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, змінюються акценти в сприйнятті образів Івана Мазепи та Степана Бандери, фіксуються спроби ввести в український культурний пантеон Миколу Гоголя, Леся Курбаса, Михайла Щепкіна, Олексу Новаківського, Олену Телігу, Івана Миколайчука, Квітку Ціцик, Катерину Білокур, Андрея Шептицького. Корпус драматургічних текстів антології репрезентує знакові біографічні стратегії художнього письма, актуальні в нинішніх текстах сучасної української драматургії.

Ключові слова: біографічна драма, антологія, жанр, літературна біографія, ідентичність, культурний пантеон, інтертекстуальний простір.

У сучасній українській культурі відбувається очевидне переформатування державницького та культурного пантеонів, на що реагують усі жанри та види мистецтва. Сучасна українська драматургія тут не виняток: від останньої третини ХХ ст. і дотепер маємо чималий масив драматургічних художніх текстів, створених у жанрі біографічної драми.

Сучасна біографічна українська драма вже майже два десятиліття є для мене об'єктом наукового розгляду, тож іще 2006 р. було виокремлено дві загальні тенденції її сьогоденного побутування, які актуальні й дотепер: «1) пошук нових образних ресурсів усередині реанімованого біографічного канону, майже універсального для белетризованої прози і драматургії, розширення або навпаки спростування канонізованих міфологічних проєкцій за рахунок нових сюжетних відгалужень, зміни ракурсів, дискусійних акцентів, психологічних заглиблень — але все ж таки у межах уже стандартизованого огрому засобів „літературної біографії“; 2) радикальний перегляд і тотальна ревізія „біографічної“ драми як усталеної мімітичної форми культурологічної міфології, що призводить до суттєвих жанрових зрушень і трансформацій, частково переводячи нову „альтернативно-біографічну“ драму у немімітичне, найчастіше символіко-алегоричне, „хімерне“, притчове або дискурсивно-полемічне поле жанрового продукування, а самого біографічного героя „перекодовує“ на варіативний символ, дезінтегрований суб'єкт або річище дискурсу» [1, с. 187–188]. Ведучи мову про біографічний метажанр, Леонід Закалюжний зосереджує увагу на специфічних рисах сучасної біографічної драматургії в Україні та її нових жанрових властивостях: «Історико-біографічна драма посідає осібне місце в біографічному метажанрі насамперед з огляду на природу драматургічного тексту, який, на відміну від роману, повісті чи есе, вимагає ущільненості та сконцентрованості дії, монтажного принципу, що втілюється в сю-

жетному паратаксісі, певної штучності конфлікту, значно менших, ніж у творця епічного наративу, можливостей вияву драматургом авторської позиції, редукованості або й нівельованості його голосу. Проте серед п'єс сучасних драматургів, які в пошуках сильного протагоніста звертаються до образу митця — письменника, художника, актора, трапляються оригінальні експериментальні твори, що внаслідок синтетичної епіко-драматичної чи ліро-драматичної природи виявляють свій значний художній потенціал» [6, с. 266]. В одній із найновіших наукових розвідок, присвячених сучасній українській біографічній драмі, Галина Каспич підкреслює, що «у автора біографічної п'єси доволі стисле поле для маневрування. Тож всі його прийоми повинні бути концентрованими та багатоплановими, дискусивними» [8, с. 54].

Найглибше теоретичне обґрунтування сучасній динаміці української біографічної драматургії пропонує Мар'яна Шаповал, пов'язуючи новації в цьому художньому просторі з кількома чинниками, а саме: антропологічним поворотом у філософії та культурі; новою нарративною парадигмою логоцентричних та аудіовізуальних мистецтв; впливом сучасної візуальної культури на розвиток літературних і театральних форматів; розширенням простору імпровізації, вільної гри та самопрезентації автора в сучасній драматургії. Також чимало уваги приділено біографічному інтертексту, і дослідниця доходить важливого висновку: «Біографічний інтертекст є насиченим шаром культури, який дозволяє сучасним драматургам встановити зв'язок з традицією, актуалізувати її та використати енергетичний заряд, який вона містить. Види інтертекстуальних зв'язків, які охоче використовуються авторами, не зводяться до відношень суміжності (структура „текст у тексті“), але така тенденція існує. Відношення деривації менш освоєні, якщо не враховувати малохудожніх імітаційних п'єс. В оптимальному випадку інтертекстуальні включення на тлі авторського тексту-припущення розмикають лінійне його сприйняття і пропонують розмаїття можливих інтерпретацій»¹.

Чому в статті до уваги взято не окремі біографічні тексти сучасних українських драматургів, а саме корпус їх упорядкованої та доступної читачам і театрам антології? Ми поділяємо теоретико-літературну концепцію Олени Галети, яка наголошує, що «перед новим поколінням українських читачів постала проблема вибору „актуального ми-

¹ Шаповал М. Українська біографічна драма: тенденції, контексти, трансформації : звіт про науково-дослідну роботу (заклучний) / Нац. центр театрального мистец. ім. Леся Курбаса. Київ, 2018. С. 75.

URL: https://www.kurbas.org.ua/Shapoval_zvit_2018.pdf

нулого“ — проблема не лише хронологічна, ускладнена попереднім тоталітаризмом та колоніальним становищем», і саме в цьому ключі органічно стає поява тематичних антологій, які характеризувалися «більшою варіативністю й випадковістю», сприймали до певної міри маргінальні ідеї, реконструювали «спільноту гри», а не «спільноту пам'яті» і ставали «формою швидкого реагування» саме в осмисленні сучасності, перетворюючись на «спосіб пошуку ідентичності у межах певної національної літератури, повноцінна репрезентація якої неможлива ані у вигляді фактографії, ані у вигляді єдиного текстового чи текстотворчого канону» [3, с. 143–144, 150, 151].

Показовою в цьому плані є драматургічна антологія «Таїна буття», видана 2015 р. Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса в рамках великої серії сучасних драматургічних антологій [12]. До неї вміщено біографічні драми Валерія Герасимчука «Андрей Шептицький», Ярослава Верещака «Дорога до Раю», Олега Миколайчука «Гетьман і король», «КВІТКА: на три місяці», «Гайдамаки. Інші», Неди Нежданой «І все-таки я тебе зраджу», Анни Багряної «Сум і пристрасть», Тетяни Іващенко «Таїна буття».

Що демонструє ця антологія? Найперше — стійкий інтерес сучасної української драматургії до переосмислення відомих біографій як потужного імпаکت-фактору громадянської та культурної самоідентифікації українців, що є вкрай актуальним для витворення нової української політичної нації та філософії нової громадянської ідентичності. Цій же меті слугують і інші драматургічні антології Центру Курбаса, які систематично видаються від 2015 р., — «Голос тихої безодні та інші голоси : антологія сучасної української монодрами» (2016) [4], «Мотанка : антологія української жіночої драматургії» (2016) [11], «Майдан. До і після : антологія актуальної драми» (2016) [10], «Драмовичок : антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків» (2017) [5], «Лабіринт із криги та вогню : антологія актуальної драми. Революція гідності і гібридна війна» (2019) [9], «Від Неба до Землі : антологія п'єс за біблійними сюжетами» (2019) [2], «Інша драма : антологія експериментальних українських п'єс» (2019) [7], «Часо&Простір : антологія сучасної української історичної драми» (2021) [14]. Тож, залучена в ширший антологічний контекст, книга «Таїна буття» сприймається як органічна ланка великого культурно-антропологічного поля сучасної української драми, більше того — як перша сучасна драматургічна антологія, якою в історії сучасної української драматургії розпочато етап колекцій.

Очевидною є свідома настанова упорядників і авторів антології реалізувати нові підходи сучасного українського канонотворення з урахуванням постколоніальної та посттоталітарної методологій: у пе-

редмові задекларовано три провідні стратегії щодо художнього осмислення біографічних персоналій. Це «очищення від бруду» [12, с. 3] — тотальна ревізія «позитивних» і «негативних» біографічних матриць; «оживлення із каменя» [12, с. 3] — зняття застарілих шарів інтерпретації та наділення персонажів новим естетичним життям; «повернення із забуття» [12, с. 3] — входження в сучасний пантеон тих персонажів, які були штучно з нього вилучені з ідеологічних причин.

Своїх протагоністів автори антології називають «великими достойниками» [12, с. 3], усвідомлено пов'язують драматичну історію України з «не менш драматичними постатями її великих людей» [12, с. 3], стверджують, що у фокусі їх уваги — «події і постаті, нібито створені для драми» [12, с. 3].

Нові герої сучасного пантеону, як демонструє антологія біографічної драматургії, — це духовні особи (митрополит Андрей Шептицький); політичні лідери України (Іван Мазепа, Степан Бандера), «канонізовані» та «зіпсовані» каноном ключові постаті української культури, які потребують розгерметизації та сучасних інтерпретацій (Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко); письменник Микола Гоголь, якого привласнила російська культура і прагне повернути собі культура українська; митці Михайло Щепкін, Олекса Новаківський, Лесь Курбас, Олена Теліга, Іван Миколайчук, Квітка Цісик, Катерина Білокур, які до цього не ставали біографічними літературними героями і яким варто відшукати адекватне місце в оновленому українському каноні.

В інтерпретації Валерія Герасимчука греко-католицький митрополит Андрей Шептицький постає драматургічним персонажем, який на схилі власного життя підбиває його підсумки й розгортає його ретроспективні та рефлексивні проекції. На допомогу йому в цьому приходять марення, сні, візії, філософські розмисли. Останні життєві дні, які головний персонаж п'єси «Андрей Шептицький» проводить у митрополичій палаті на Святоюрській горі у Львові, слугують своєрідною рамкою, у якій віднаходиться місце для ключових подій його життя. Розпочинаються ці події з рішення молодого доктора права, шляхтича і вояка, представника молодого покоління древнього, поважного та багатого роду католицьких шляхтичів Шептицьких прийняти греко-католицький обряд і стати ченцем цієї гваної церкви. Усі аргументи батька, для якого синова забаганка є ганебною, юнаком не сприймаються, він обстоює власне право приймати дорослі рішення й бути за них відповідальним. Батько граф Іван Шептицький переконує сина, що він може захищати український народ як доктор права, проте син усвідомлює власну місію інакше: «Але народ наш мало має прав... / Немає ні держави в нас, ні волі. / Лишились лиш приниження і болі. / А в душі — відчай глибоко проник! / Потрібен пастир тут, / а

не правник» [12, с. 23]. У цьому ж сюжеті батьки відправляють сина до Риму в сподіванні, що Папа Римський зможе переконати молодого вірянина лишитися відданим римському католицькому чину, проте молодий чоловік вертається із благословенням від самого Папи. Тоді й матері випадає нагода дати синові своє благословення.

Наступний «віртуальний» сюжет — про допомогу та підтримку Шептицьким художника Олекси Новаківського — розгортається через сон, де до Андрея Шептицького приходять живий Олекса, який у реальному часі на той момент уже помер. Відбувається розмова про те, як художник скнів у бідності в селі із символічною назвою Могила, а митрополит подарував йому майстерню у Львові, оскільки усвідомлював, що «... в злиднях твори не пливають рікою — / нужда не водить пензлем і рукою» [12, с. 35].

Окремо варто наголосити, що життя митрополита Шептицького в п'єсі показано як свідоме протистояння різним окупаційним владам та режимам, які оприявнюють свою антиукраїнську сутність і тиснуть на митрополита, навіть коли він уже смертельно хворий («совети» [12, с. 37], «військовий генерал-губернатор Мезенцов у супроводі російських офіцерів» [12, с. 39], НКВД, польський генерал або ж генерал Червоної армії, німецький абвер). Валерій Герасимчук показує: незалежно від того, як називається кожна така конкретна влада і під якими гаслами вона порядкує на українських територіях, вона перетворює українські землі на «заїжджий двір» [12, с. 44] і кривдить українців. Тому з жодним із цих режимів владики Шептицький не співпрацює, а чинить їм опір, навіть ризикуючи власним життям.

Ще один важливий меседж цієї біографічної п'єси — про те, що не можна ділити Україну на Захід і Схід, адже і митрополит Андрей Шептицький не ділив українців за таким принципом: «Я на багатих не ділив і бідних. / Я не ділив на західних і східних. / Своїм, звичайно, більше я вділив, / але на Схід і Захід не ділив» [12, с. 33]. Через подібні посили колись канонічний для західноукраїнського пантеону герой набуває рис загальнонаціонального, всеукраїнського Пастора.

Олег Низовець (Олег Миколайчук) у п'єсі «Гетьман і король» вдається до прийому паралельних біографій, оскільки прагне в контексті української, а не узвичаєної російської версії української історії перекласти дві історичні постаті — українського гетьмана Івана Мазепи та шведського короля Карла XII. Російською історією обидві ці постаті заговорані після битви під Полтавою в 1709 р.: Карл XII — як недолугий полководець, розбитий армією Петра I, а Мазепа — як підступний зрадник, що виступив проти московського війська на боці шведів, зазнав від російської православної церкви довічної анафема, яку вселенське православ'я не визнає і ніколи не визнавало через її неканонічність.

Драматург прагне по-іншому подивитися на обидві історичні по-статі. У його інтерпретації і Карл XII, і Іван Мазепа висвітлені крізь призму прагнення звільнити українські землі з-під московського про-текторату й тому заслуговують на історичну та художню переоцінку.

Біографічні відомості про обох правителів у драмі не надто роз-логі. Зокрема, про «молодого, безкомпромісного та відважного» [12, с. 79] Карла, «фактично ще хлопчика» [12, с. 62], ми дізнаємося, що це наймолодший правитель європейської країни, який змусив «раху-ватися з собою найсильніших монархів Європи» [12, с. 62]; сміливо приїздив у ворожий табір саксонського короля Августа II і зрештою переміг його у війні; допоміг Польщі отримати свого короля Станіс-лава Лещинського взамін чужинця-сюзерена; дав розпорядження ви-зволити захопленого в полон саксонського генерала-алхіміка Отто Арнольда фон Пайкуля, який буцімто переплавив ртуть на золото; надав гетьману Івану Мазепі титул князя Священної Римської імперії та заручився його підтримкою у своєму поході на Москву; зустрівся з Мазепою перед вирішальною битвою; зазнав нищівної поразки під Полтавою і сам ледь врятувався від полону; у війні з Норвегією за-гинув від випадкової сліпої кулі за кілька років після Полтавської битви. Як персонаж «біографічний» Карл досить схематизований: він уміє ризикувати та гідно триматися, не вживає спиртного, сам веде в атаку своє військо та оглядає позиції перед боєм, «у повсякденному житті веде аскетичне життя простого воїна: разом зі своїми солдатами буває спить просто на землі» [12, с. 73], «віддає перевагу простій їжі» [12, с. 73], він стратег та людина слова, раніше не зазнавав жод-ної військової поразки, тому не усвідомлює ризиків від вирішальної Полтавської битви. Проте більшість цих характеристик звучать про нього не через драматичні ситуації, не через дію, а з чужих вуст — як про третю особу, що аж ніяк не сприяє пластичності та психоло-гічній достовірності цього образу в п'єсі, тож образ виходить глори-фікаційний, площинно-героїчний.

З образом Мазепа ситуація дещо інша: йому відведено більше місця як драматургічному мовцю, він наділений рисами героя і трік-стера одночасно, активніший як персонаж, який поставив на карту все — і статус, і репутацію, і, зрештою, власне життя. Про що читач/глядач дізнається з біографічно-подієвого контексту? Про те, що Мазепа бував у Білій Криниці в маєтку княгині Анни Дольської-Вишневецької, яка потім стала його коханкою; про те, що він підтри-мував московського царя Петра I і не раз доводив йому свою відданість, але у відповідь московити чинили тиск на українське ко-зацтво та на родини козаків, тож «через утиски та гвалти моско-вського війська» [12, с. 64] вся гетьманська канцелярія була завалена

скаргами; про пристання ним на пропозицію шведського короля Карла XII в обмін на обіцяне об'єднання Правобережної і Лівобережної України та допомогу в позбавленні залежності країни від Петра I; про спільну зі шведами поразку під Полтавою, спалений після цього Батурин, про втечу Мазепи та його смерть на чужині.

Зі сторінок п'єси Олега Низовця Мазепа постає як унікальна історична постать. Він чи не найбільший меценат для української освіти, культури, церкви: за його фінансування та всілякої підтримки «повністю завершена будівля Києво-Могилянського колегіуму та Михайлівського Золотоверхого собору у Києві» [12, с. 64], у Батурині споруджено Воскресенську та Покровську церкви, у Чернігові — церкву Святого Іоанна, мур навколо Києво-Печерської лаври (і це лише наведені в п'єсі факти, які не є повним переліком культурних благодіянь гетьмана Мазепи). Він політик, який вирізняється проєвропейськими поглядами, адже в залі його батуринської резиденції «висять портрети усіх європейських монархів» [12, с. 72], а портрет молодого та успішного Карла XII — «на найпочеснішому місці» [12, с. 72]. Він інтелектуал і поліглот, досконало знає латину, «виблискує... цитатами з Горація та Тацита, так і сипле всякими премудростями» [12, с. 77], «у своєму палаці... з італійськими майстрами говорить італійською, з німецькими лікарями — німецькою, а ще він добре знає польську, французьку, московську та татарську мови» [12, с. 77]. Запорозьке козацтво сприймає його як батька, до якого варто не лише дослухатися — з ним можна відверто говорити, навіть дискутувати, висловлювати йому слухні поради.

Натомість російський цар Петро I характеризується переважно негативно — як «гультяй», і «в гультяйстві з ним ніхто не зрівняється» [12, с. 69]; як монарх-самодур, із яким не йдуть на відвертість навіть його найближчі поплічники; як правитель, що не вмів дотримувати слова, даного своїм союзникам, — адже він гнобить українське козацтво, яке разом із гетьманом Іваном Мазепою щоразу доводить йому свою відданість (у цьому сюжетному ключі образ невдячного Петра узагальнюється до невдячної Московії, яка однаково «віддячила всім гетьманам Лівобережної України за вірну службу», адже всі гетьмани, які підтримували північних сусідів, мали спільну долю — «геть усі, без винятку, безславно завершили свій шлях» [12, с. 69]).

П'єсою «Гетьман і король» драматург долучається (і долучає реципієнтів) до глобальної суспільної дискусії щодо цивілізаційного вектору для України й стверджує: ще від козацьких часів цей вектор був запрограмований саме як проєвропейський, як рух від Московії, на здобуття державної незалежності та входження до європейської спільноти.

Досі не реалізована в літературно-художній площині біографічна постать Олени Теліги зазнає драматургічної інтерпретації в драмі Анни Багряної «Сум і пристрасть». Авторка, з одного боку, одразу підкреслює її документальну природу, наголосивши, що «у п'єсі використано документальні матеріали: листи, спогади й статті Олени Теліги, Дмитра Донцова, Євгена Маланюка, Наталі Левицької-Холодної» [12, с. 88]. З другого боку, у текст вводяться два умовно-символічні персонажі, які актуалізують і українську національно-визвольну червоно-чорну кольористику, й емоційні реєстри того чи іншого епізоду: це «Сум — чоловік у чорному» та «Пристрасть — жінка у червоному». Авторка зазначає, що «Сум і Пристрасть також грають інші ролі — залежно від того, про який епізод з життя Олени Теліги йде мова. Водночас ці ролі є досить умовними та символічними» [12, с. 88]. І буквально вже в першій сцені обидва ці персонажі танцюють разом із головною біографічною героїнею, причому «Олена то сумна, то радісна — залежно від того, з ким веде танок» [12, с. 89]. В окремих сценах саме ці умовно-символічні персонажі стають каталізаторами та рушіями сценічної дії, активнішими за власне протагоністку. Сум і Пристрасть постають і відстороненими біографами героїні, і її внутрішніми голосами та ваганнями в ситуаціях, коли приймаються визначальні життєві рішення: шлюб з Михайлом Телігою, долучення до спротиву ОУН, повернення в окупований Київ, підготовка до страти. При цьому всі рішення лишаються саме за протагоністкою, а не за кимось із цих персонажів.

Образ Олени Теліги в п'єсі, отже, набуває певної суб'єкт-об'єктності: з одного боку, вона мовби стає заручницею подій та обставин у лещатах складного ХХ ст., з другого боку, вона постійно робить власний усвідомлений вибір — етичний, мистецький, соціальний та політичний, завжди усвідомлюючи його можливі наслідки.

Вражає потужний інтертекстуальний контекст цього твору, у якому звучать книга «Історія України-Русі» Миколи Аркаса, статті Дмитра Донцова у «Віснику», його книга «Націоналізм», його ж стаття про Олену Телігу «Поетика вогняних меж», пісні Ольги Богомолець «Танго», «Розцвітають кущі ясмину» на вірші Олени Теліги, народна пісня кубанських українців «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», лист Олени Теліги до Наталії Левицької-Холодної, листування з Леонідом Мосендзом, Олегом Лашенком та з чоловіком Михайлом Телігою, діалоги протагоністки з Наталією Левицькою та Євгеном Маланюком, сцени, в яких є «один із друзів Олени, це може бути і Євген Маланюк, і Леонід Мосендз, і Василь Куриленко» [12, с. 104], розмови з Олегом Ольжичем, цитування протагоністкою власних поезій («Махнуть рукою, розіллять вино...») тощо, зрештою фі-

нальна «Вечірня пісня» — музичний твір на хрестоматійний текст Олени Теліги. Важливо, що всі ці інтертекстуальні джерела не є прихованими чи закамouflьованими, авторка називає їх у ремарках і безпосередньо в тексті, чим засвідчується намагання Анни Багряної розповісти про Олену Телігу та її час навіть тим, хто раніше не цікавився її постаттю: п'єса ознайомлює потенційних читачів/глядачів з контекстом, в якому жила й творила ця українська мисткиня.

Степан Бандера також досить складна постать для сучасної художньої культури, актуалізована в контексті російсько-українського збройного протистояння, по суті неоголошеної російсько-української війни від 2014 р. і донині. Перший варіант художнього тексту про Бандеру Ярослав Верещак написав ще на початку 1990-х рр. — звісно, що надрукована в антології п'єса «Дорога до Раю» від попередніх варіантів тексту суттєво відрізняється, і навіть дещо різниться від варіантів наступних. Утім, від задуму до всіх останніх варіантів цього твору драматург був переконаний, що українське суспільство ще не готове сприйняти біографічну постать Степана Бандери як національного героя, що розмова про нього має відбуватися не через глорифікацію, а через апофатику та театральну містифікацію і гру. Тому Бандера тут не є класичним героєм драматургічного твору, названим у ремарці, — ідеться скоріше про своєрідний дискурс Бандери, який пронизує різні рівні п'єси Ярослава Верещака.

Драматург інспірує ситуацію «театру в театрі», коли аматорський театральний колектив запрягнувся втілити на сцені п'єсу про цю неординарну постать — і «всі навколо нам радили не зв'язуватися з цією невдячною, небезпечною, кривавою і так далі темою» [12, с. 129]. Апофатика реалізується через акцентований дискурс «маргінального»: місцем, де відбуваються репетиції, стає підвал — адже «справжній» український театр ніколи не ставитиме п'єс про Бандеру; взірцевими середньостатистичними українцями мисляться ті, що «подалися на заробітки до Португалії» [12, с. 129] або ж «спилися від усвідомлення того, що досі не маємо ні своєї держави, ні своїх людей при владі» [12, с. 129]; натомість, доростаючи до ідей героя дивної п'єси, актори самодіяльного театру перестають для себе розрізняти життя і театр: «Ніхто не знав, коли ми бували самими собою, а коли існували „в запропонованих обставинах“ Учителевої п'єси: ідейні сутички, фантазії про власну державність, обітниця на вірність „нашій справі“ — і повсякденне засудження зрадницьких ідей посадовців, депутатів, продажних артистів» [12, с. 129].

Автор твору перелицьовує різні сакральні та мистецькі коди: твір про Степана Бандеру належить Учителеві, з яким живе розпусниця Маруня; його Синок і Маруня постійно конфліктують; кращого ак-

тора, який грав роль Степана Бандери, «ворожі елементи підкупили» й «переманили в бульварний театрик» [12, с. 129]; зрештою, спільні молитви самодіяльного колективу «породили сюрреалістичну сторінку в історії світового театру» [12, с. 130], коли гурту ентузіастів «якісь люди» запропонували для репетицій «просторий підвал-склад садово-городнього реманенту», а через день у підвалі незрозуміло як з'явився «класний портрет Бандери, далі — коштовна скриня і врешті — казкова принцеса у супроводі двох своїх загадкових сек'юриті. Ми назвали її оригінально: ВОНА. А охоронців ще оригінальніше — 1-й і 2-й» [12, с. 130].

Окрім акторів, які зливаються зі своїми ролями, дискурс Степана Бандери представлений кількома «текстами в тексті». Найперше — давньою загадковою п'єсою Учителя «ніби про Бандеру, а насправді про нас, про те, як нікчемно живемо, як дозволяємо різним зайдам знущатися з нашої історії, як легко довіряємо найомним брехунам» [12, с. 131]. Потім — піснями УПА («Над'їхало авто, та й загуркотіло...»), «Ми зродились із крові народу...», «Була нічка темна», «Ішов відважний гайовий»), листами Степана Бандери, фрагментами «Думи» Івана Мазепи, згадкою про підірваний у Західній Україні пам'ятник Бандері, текстом клятви бійців УПА, окремими біографічними епізодами з життя цього українського достойника. Ярослав Верещак навіть розширює дискурс Бандери до контексту ширшого національного опору, залучивши текст твору Ігоря Жука «Пісня про Петлюру».

До художньої фактури тексту драматург додає «сучасний експромт», прямо пов'язаний із українськими політичними подіями 2013–2014 рр., — цей абзац, містифіковано викладений Троцьким як персонажем більшовистської експансії, не випадково є російськомовним та насичений промовистими медійними цитатами, упізнаваними для свідків подій цих років: «Товарищи! В десятый раз мы посылаем сильные кадры в Украину. Основная ваша цель сегодня — закупить в Украине как можно больше недвижимости, заводов, фабрик и плодородных земель. А параллельно с этим вам надлежит покрыть Украину густой сетью наших радио-телестанций и завалить эту пародию на государство нашими книгами. Вопрос стоит так: или НАТО с ЕС, или наши инвестиции... Нет, наши ГУМКОНВОИ сделают с ними то, что армия Муравьева сделала в восемнадцатом» [12, с. 160]. Зрозуміло, що з пізніших версій п'єси драматург прибрав цей абзац, проте станом на 2015 р., коли антологія «Таїна буття» виходила друком, вважав за потрібне його присутність.

«Таїна буття» Тетяни Іващенко — драматургічний твір, який дав назву всій аналізованій антології сучасних біографічних п'єс. Це унікальний текст про Івана Франка та його стосунки з дружиною й ін-

шими жінками, про його європейськість і джерела натхнення. Преса вже охрестила цей твір як «класику української драми» [13], а Галина Цимбал, авторка інтерв'ю з Тетяною Іващенко, вважає її найуспішнішою в творчому доробку драматургині. Окрему розвідку творові присвятив Л. Закалюжний, вважаючи, що це досить вдала спроба реконструкції не життя в цілому, а саме «творчої біографії» Івана Франка [6, с. 265]. У центрі п'єси опиняються тривалі життєві стосунки Івана Франка та Ольги Хоружинської (саме так вона подана в переліку дійових осіб, а в тексті названа як Ольга Франко), обумовлені різними етапами їхнього подружнього життя — від юнацької закоханості обох, проявленої в тексті відсторонено, опосередковано, дистанційно — через листування та спомини, аж до взаємних звинувачень та непорозумінь останніх років життя Івана Франка. У цьому ключі Л. Закалюжний справедливо веде мову про п'єсу «Таїна буття» як про втілення процесу «демонтажу», ревізії біографічного канону класика в сучасній драматургії, чим уможливлується зображення його «насамперед як людини приватної, здатної переживати суто людські проблеми й конфлікти» [6, с. 271].

Приватність у п'єсі афектована й болісна. Лесть не в кожен спомин Ольги Хоружинської (а їх у драмі шість) закладено неосяжну життєву прірву між нею та Франком: вона, юна та закохана, очікує від нього ніжності й романтики — йому ж не до цього, бо він постійно працює, «обідає завжди з книгою... Або з часописом. Майже безтямно підносить ложку до рота. А очі від сторінки не відриває» [12, с. 172]; вона любить бути в церкві — він зневажає весь церковний інститут, убагаючи в ньому лише знаряддя упокорення людей; вона намагається стати для свого чоловіка Музою — натомість він веде її на споглядання витонченої краси Целіни Журовської; вона народжує йому сина — він закликає її самотужки вчити іноземні мови, читати в оригіналі Гете, Гейне, Золя; вона просить продекламувати вголос присвяченого їй єдиного вірша — він пручається, зрештою погоджується, але й чесно розповідає про своє єдине справжнє кохання — до Ольги Рошкевич, продовжує писати до останньої ніжні й поетичні листи, а дружину сприймає як соратницю й помічницю в громадських та літературних справах; вона дорікає йому нездатністю любити її в сімейному житті — він їде до Перемишля шукати Целіну та своє натхнення, але повертається зовсім розбитим і роздратованим, і з його болю народжується збірка «Зів'яле листя»; вона змушує Франка відчувати провини перед собою, змінити до себе ставлення — але до Львова повертається Целіна, і Франко знову шукає з нею зустрічі. Зрештою, останній спомин Ольги Хоружинської — це історія про суцільний біль: про власні нервові хвороби та тривале перебування в

лікарні, про самотнього, хворого, «фізично безпорадного» [12, с. 194] Франка, який «остаточно втратив змогу писати і навіть гортати сторінки» [12, с. 194], про смерть Ольги Рошкевич, яка заповіла покласти у власну труну Франкові листи до неї... У цьому промовистому факті Ольга Хоружинська впізнає і власну любов до Франка, відтак для неї тепер Ольга Рошкевич не суперниця, а духовна сестра.

Родинні колізії в п'єсі Тетяни Іващенко слугують тлом для окреслення величі постаті Івана Франка як визнаного українського класика, драматургічна біографія якого вмістила його неосяжну літературну й суспільну працю як письменника, фольклориста, журналіста, громадського діяча, що постійно прагне «служити людям, своїй Батьківщині» [12, с. 173] — через опікування статусом рідної української мови, роботу в часописі «Житє і Слово», у «Науково-літературному вістнику»; який самотужки вивчив багато європейських мов, прагнув бути обраним до органів влади, аби мати шанс політично змінити долю українства.

Із Франкових творів у тексті згадані казка «Лис Микита», повісті «Маніпулянтка» та «Захар Беркут», роман «Лель і Полель», етнографічна праця про вершинний світ Карпат, поетичні збірки «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Измарагд», «Давне і нове», переклади з Гейне і Гете, вірш «Каменярі», поеми «Іван Вишенський» та «Мойсей». Також багато разів цитуються поезії зі збірки «Зів'яле листя» — вони стають мовби ліричним лейтмотивом твору про нерозділене кохання та складнощі родинного життя з генієм. Також у п'єсі маємо спорадичні цитування інших названих тут творів. Відтак, при всій позірній «новітній приватності», у нашому сприйнятті Франка-класика майже нічого не змінюється: у п'єсі, попри сімейні колізії, це все одно знакова постать української культури та літератури, яку належить сприймати винятково як духовного велетня. Закономірно, що «драматурги, які подають не лише репліковану біографію письменника, а й супроводжують свої розмисли текстуальними відсиланнями до його художніх творів, потрапляють у надскладну ситуацію розрізнення „голосів“ біографічно реального та естетичного суб'єктів і організації цих двох субтекстів у певний ряд драматургічних взаємин. Ретрансльований естетичний матеріал, використаний як ілюстрація... при цьому, як правило, не піддається сумніву, критиці, полемічним інтерпретаціям, натомість спрацьовує як ілюстрація до тих чи інших сегментів біографічного міфу про „генія“, покликана виправдати черговий біографічний культ» [1, с. 192–193]. Тобто саме завдяки такому рясному цитуванню та численним згадуванням творчих досягнень Франка як письменника відбувається лише часткова розгерметизація попереднього біографічного канону.

П'еса Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу», присвячена життю і творчості Лесі Українки, — це давно відомий біографічний твір, який на сьогодні зазнав чимало театральних та дослідницьких інтерпретацій. Я вже пропонувала його докладний літературознавчий аналіз у монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», зазначивши, що авторка п'еси свідомо позиціонує себе як «відстороненого ляльководу», апелює до персонажів та стилістики *dell'arte*, що саме «за рахунок переосмислення непритчового тексту у притчовому ключі» (йдеться про відомий фрагмент з Лесі Українки «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами») «біографічна драма жанрово перетворюється на символіко-алегоричну» [1, с. 215, 217, 222].

У центрі цієї п'еси — три кохання з реального життя Лесі Українки, тобто основний текст має три абсолютно несхожі любовні фабули, а біографічні героїні Лесі опонують три реальні біографічні чоловіки — Нестор Гамбарашвілі, Сергій Мержинський, Климент Квітка. Жоден із них не відповідає уявленням родини про те, який саме чоловік потрібен Лесі, але щоразу протагоністка демонструє власну здатність конструювати свою життєву долю і творчість, навіть якщо це викликає непорозуміння із близькими людьми, а в творі — ледь не з усім світом.

П'есу сконструйовано як три відносно самостійні історії, які єднає не лише постать біографічної протагоністки, а й персонажі поза біографічними сюжетами. Це Драматург, Арлекін та П'єро. Драматург супроводжує лише «власне п'есу», демонструючи кредо постмодерного автора-перформера, здатного написати «п'есу без пера і паперу тут і зараз», причому він декларує, що не прагне достовірності, і радить глядачам сприймати своє творіння «як міф, легенду, притчу» [12, с. 199]. Він означає тематичний реєстр свого твору — «про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини — генія», час дії — «fin du siècle, або ж для простих смертних — кінець минулого століття» (оскільки текст Неди Нежданої було створено не в ХХІ, а в ХХ ст., то йдеться про кінець ХІХ ст.), зрештою — місце дії: це «трішки на схід від центру Європи — Україна звичайна» [12, с. 199]. Він представляє своїх помічників Арлекіна і П'єро, а також головну героїню своєї п'еси — Лесю Українку. Сам образ Драматурга, інспіруючи ситуацію «тексту в тексті», мислиться Недою Нежданою як деміург і розпорядник життєвих сюжетів своїх персонажів, незалежно від того, чи є ці персонажі вигаданими або ж біографічно реальними. Наприклад, він може дати героїні те, чого вона прагне, тричі розповідає одну складну ніцшеанську притчу, коментує сценічні події, але наперед знає фінал своєї внутрішньої п'еси.

Арлекін та П'єро — драматургічні персонажі-маски *commedia dell'arte* (Арлекін — спочатку телепень та невдаха, потім волоцюга і спокусник, здатний створювати хаос, він або вдягнений у темне трико, або має вимашене чорною сажею обличчя, або ж носить чорну маску; П'єро — інтриган у білому балахоні), зафіксовані ще в драматургії XVI ст. У п'єсі Неди Нежданої вони представлені, з одного боку, як помічники Драматурга, які за його дорученням комунікують із протагоністкою, а з другого боку — як біполярні сили Всесвіту, яким підвладні знання про народження, місію та смерть людини. Саме тому вони з'являються у творі в пролозі, ще до появи Драматурга та представлення головної героїні, і продовжують перебувати в дії аж до епілогу, і саме їм випадає створити фінал сценічного дійства. Не випадково вони під реплікований та оформлений під дитячу лічилку текст Заратустрової застільної пісні намагаються показати, що смикають за ниточки будь-кого і є ляльководами Всесвіту, незалежно від статі, віку та місії людини. На вагомості ніцшеанського інтертексту для цього драматургічного тексту також акцентує Мар'яна Шаповал: «Притча про перетворення духу і ще кілька відсилань до претексту „Заратустри“ структурують концептосферу драми Неди Нежданої, даючи змогу бачити героїню Лесю у кореляції з ніцшеанським дискурсом»², а «...сприйняття образу Лесі Українки через тексти Ніцше надає цьому образу нової символічності і притчевості, що було б неможливим без огляду на маску автора-персонажа»³.

Творча доля Лесі Українки в такому контексті постає не результатом її персональних зусиль, а планетарно визначеною місією, а персональні любовні колізії письменниці стають лише каталізаторами її творчості, сповненої глибинних переживань та відчуттів (її власних текстів у п'єсі обмаль, тому трьома колізіями кохання симетричні лише окремі цитатії: із Нестором Гамбарашвілі — «На мотив з Міцкевича» та «Як я умру, на світі запалає...»; із Сергієм Мержинським — «Твої листи завжди пахнуть зов'язлими трояндами»; з Климентом Квіткою — «Errur ti tradiro»). Коли цю місію виконано, біографічній Лесі вже не належать її «вірші, драми, щоденники, листи», вона стає «сторінкою історії, сторінкою літератури», а її «спогади і почуття, думки і мрії» — матеріалом «для музеїв, дисертацій, політичних гасел тощо...» [12, с. 220]. У такий спосіб біографічна історія переростає в інтелектуальний сюжет про спадщину великих українських митців та про застороги щодо ймовірності її вихолощення та препарування.

² Шаповал М. Українська біографічна драма: тенденції, контексти, трансформації... С. 71.

³ Там само. С. 72.

Зрештою, завершують антологію «Таїна буття» ще дві п'єси Олега Миколайчука — «Квітка на три місяці» та «Гайдамаки. Інші».

У драмі «Квітка на три місяці» події розгортаються після того, як співачка українського походження Квітка Цісик дізнається, що лікарі відміряли їй лише три місяці життя, і намагається вкласти в ці три місяці те, що найбільше хотіла реалізувати. Картини твору — це перебування протагоністки в колі родини та друзів, а також її сни, у яких вона потрапляє в уявну майстерню народної української художниці Катерини Білокур, яка все життя малювала квіти й наділяла їх особливими емоціями. Цей «небесний зв'язок» не є випадковим, адже Квіткою свого часу батьки нарекли доньку саме під враженнями від репродукцій картин Катерини Білокур, яка у Квітчиному сні з цього дуже радіє: «Мої картини породили живу квітку» [12, с. 238].

Олег Миколайчук також розгортає поле «паралельних біографій». Адже зі сцен, що відбуваються в «реальному» житті Квітки, ми чуємо про її батьків та дідуся, які емігрували з українського містечка Коломиї та мріяли туди повернутися, бо «дідо вже в еміграції до останньої миті свого життя тримав у кімнаті валізу, де були спаковані речі, аби при першій нагоді повернутися до України» [12, с. 258], про її родину й коханого чоловіка, далеких родичів, друзів, творчі наміри, успіхи та поразки. А в снах Катерина Білокур розповідає їй про свою долю «художниці з народу» [12, с. 247] — про те, як ще дитиною в рідному селі Богданівці неподалік від Яготина творила свої перші картини в злиднях, «взимку малювала при світлі газової лампи, від холоду в хаті вода у відрах замерзала» [12, с. 247], як «читати, малювати, писати — все опанувала самотужки» [12, с. 247], як відмовила хлопцю, що хотів з нею одружитися, і потім «вік завікувала самотою» [12, с. 247], як під тягарем суспільного осуду й несприйняття намагалася втопитися в річці, але була врятована, «застудила ноги і до кінця днів своїх ходила з ціпком» [12, с. 247]. Також із розповідей Катерини у снах Квітки ми дізнаємося про її доленосну зустріч зі співачкою Оксаною Петрусенко, яка допомогла зробити ім'я і твори Катерини Білокур відомими, а ще про участь картин художниці у виставці в Парижі, у Луврі, де її талант високо поцінував Пабло Пікассо (саму мисткиню як просту селянку за кордон тоді не випустили, а віддані на виставку картини до авторки так і не повернулися). У віртуальному вимірі снів Катерина Білокур сприймає Квітку як свою доньку, якої в реальному житті ніколи не мала.

Звісно ж, у біографічній п'єсі про співачку має бути відведене місце й для її пісень. І тут драматург багато в чому довіряє інтуїції та задумах режисерів і читачів. Лише зрідка вказано конкретні пісні («Чорнобривці» та «Я піду в далекі гори»), у решті сцен простір ре-

цепції розширюється варіативними ремарками: «Звучить одна з пісень Квітки Цісик (бажано «При ватрі» або «І снилося»)» [12, с. 229]; «Звучить одна з журливих пісень Квітки» [12, с. 246] тощо.

Також у п'єсі наявний щільний інтертекст української культури: згадано картини Якова Гніздовського «Котяча дрімка» та «Рожевий бук»; кілька разів фігурує вишиванка як український національний одяг; в одній із інтермедій виникає «сільська хата-мазанка під стріхою» [12, с. 230]; українські пісні, диск із якими записує смертельно хвора Квітка, протиставляються на ціннісному рівні Оскару та рекламі за карколомні гроші; багато йдеться про українську діаспору, представники якої не поривають остаточно зі своєю країною; Квітка читає поезії Ліни Костенко та розмірковує про її долю в СРСР; зрештою, друг Квітки, український емігрант Алекс Гудмахен, «за часів вже новітньої України став найбільшим пропагандистом творчості Квітки Цісик. Але не тільки її пісень. Разом із українською діаспорою надавав допомогу героям Революції гідності, під час війни на Сході привозив необхідне медичне обладнання для поранених бійців до Львова та своєї рідної Одеси. Алекс продовжував здійснювати мрії Квітки Цісик» [12, с. 259].

Отже, біографічна історія Квітки стає втіленням справжньої українськості тієї частини української діаспори, яка пам'ятає про своє походження й коріння, на відміну від, скажімо, представленого в п'єсі майже біографічного образу Савіка Шустера як хитрого і продажного космополітичного заробітчанина.

Останній художній текст антології — п'єсу «Гайдамаки. Інші» — досить умовно можна зарахувати до групи власне біографічних драм, оскільки її автор Олег Миколайчук створив у цьому разі швидше дискурс про дискурси, презентувавши читачам об'єднані за персональним кумулятивним принципом окремі факти з життєвих і творчих біографій багатьох відомих українців — Тараса Шевченка, Михайла Щепкіна, Миколи Гоголя, Леся Курбаса, Івана Миколайчука, своєрідну творчу «біографію» відомого українського фільму «Сон» режисера Володимира Денисенка за сценарієм Дмитра Павличка, де головну роль Тараса Шевченка зіграв молодий Іван Миколайчук, а також імовірнісні біографічні історії, що супроводжували написання Шевченком «Гайдамаків» та «Розритої могили».

У цьому тексті знову розгорнуто прийом «Театру в театрі», коли вигаданий персонаж Режисер прагне втілити на сцені «Гайдамаків» Шевченка, реанімувавши відому однойменну виставу Леся Курбаса. Тому як дискусійні репетиції розгортаються окремі фрагменти постановки «Гайдамаків». Решта сцен відбувається в діалогах режисера з акторами та працівниками сцени в прагненні відшукати «свого» Шев-

ченка — окремі діалоги відкривають портали української культури в інших часопросторових координатах (наприклад, обґрунтовується поява на сцені як повноцінних персонажів Тараса Шевченка, жандармів, які на нього полюють, українських мандрівних кобзарів, Щепкіна, Гоголя), і в такий спосіб декларується плинність і тяглість національної культурної традиції, тож у густонаселений контекст твору потрапляють не лише Котляревський і декабрист Волконський, які рятували Щепкіна з кріпацтва, а й знакові представники української театральної та кінематографічної культури ХХ ст.: актори театру Леся Курбаса Іван Мар'яненко, Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Валентина Чистякова, Йосип Гірняк; Іван Миколайчук у період роботи на кіностудії імені Олександра Довженка під час зйомок фільму «Тіні забутих предків»; плеяда друзів та соратників Івана Миколайчука — Володимир Денисенко, Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Лариса Кадочникова.

Відтак унеможливується чітке визначення головного біографічного протагоніста цього драматургічного твору, і його місце впевнено заступає широкий культурний дискурс.

Антологію «Таїна буття» також можна розглядати в контексті інтересу науковців і практиків Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса до драматургічної біографіки. Ще в жовтні 2008 р. Центром в межах проекту «Новітня українська драматургія: моделі теоретичного і сценічного прочитання» було проведено науково-практичну конференцію «Біографічний канон у драматургії: *pro i contra*», присвячену полілогу про сучасну біографічну драму між театрознавцями, літературознавцями, культурологами, режисерами, акторами, завінтами театрів. Окремі біографічні драми крізь призму інших драматургічних дискурсів включені в інші антологічні проекти Центру. Драматургічна біографіка сьогодні також є дослідницьким пріоритетом кількох наукових проектів цієї установи.

Антологія «Таїна буття», отже, стає прецедентним несистемним зрізом творчих здобутків сучасної української біографічної драми, демонструючи кілька її провідних тенденцій: 1) у новітніх біографічних п'єсах широко використовується інтертекстуальний підхід (автори застосовують історичні документи, листи, спогади, художні тексти, сегменти навколополітичних та металітературних дискурсів) і це надає можливість новим біографічним героям промовляти від першої особи, презентує їх мовні особистості й широкий контекст про них; 2) усі драматурги прагнуть позбутися реалістичної стилістики, до якої тяжіла українська біографічна драматургія ХХ ст.: її ресурси інтенсивно витісняються снами, візіями, внутрішнім роздвоєнням, ліричними історіями, зонгами; 3) тенденцією українського біо-

графічного поля в драматургії стають паралельні біографії, або ж, як зазначає один із персонажів Олега Миколайчука, розкіш «пізнавати одного генія через сприйняття іншого» [12, с. 299], також бачимо потужну апеляцію до риторики «театру в театрі», зрештою, до напрацювань у річищі драматургії дискурсу.

У творчому арсеналі авторів антології є й чимало інших біографічних п'єс, які здебільшого презентують не лише українські, а й позаукраїнські біографічні контексти («Химерна Мессаліна» Неди Нежданой, «Оноре, а де Бальзак» Неди Нежданой та Олега Миколайчука, «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза» Олега Миколайчука, «Містер Скворода» Ярослава Верещака, «Мені тісно в імені своєму» та «Сказана голубка» Тетяни Іващенко. Окремо слід відзначити великий доробок біографічних драм Валерія Герасимчука: драматургічні твори «Поет і Король, або Кончина Мольєра», «Цикута для Сократа», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Окови для Чехова», «Помилка Сервантеса», «Приборкування... Шекспіра!», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», «Душа в огні (Довженко)», «В облозі саламандр», «Репін та Яворницький», а також великий «роман» «Репін», який складається із чотирнадцяти окремих, центрованих довкола головного персонажа п'єс, що є творчими біографічними історіями його відомих картин «Бурлаки на Волзі», «Паризьке кафе», «Хресний хід», «Портрет Мусоргського», «Портрет Стасова», «Іван Грозний», «Вечорниці», «Толстой на оранці», «Запорожці», «Портрет Третьякова», «Чорноморська вольниця», «Гайдамаки, або Освячення ножів», «Гопак», «Портрет Званцевої»).

Цікаво, що художні ресурси, запропоновані для перегляду українського біографічного пантеону й зафіксовані антологією «Таїна буття», широко використовують українські митці для створення інших художніх біографій, що належать до європейського або світового культурного пантеону. За межами цього авторського колективу маємо біографічні п'єси інших українських письменників — Миколи Братана, Олександра Денисенка, Катерини Демчук, Івана Драча, Олександра Очеретного, Володимира Клименка (КЛИМ), Ірени Коваль, Світлани Новицької, Сергія Носаня, Світлани Олексеюк, Зіновія Сагалова, Аліни Семерякової, Богдана Стельмаха, Станіслава Росовецького, Лідії Чупіс, Юрія Щербака, Ярослава Яроша та інших авторів, які в цілому вписуються в запропоновані антологією параметри, чим засвідчується її естетична репрезентативність, оскільки «Таїна буття» як своєрідний корпус драматургічних текстів акумулює знакові біографічні стратегії, актуалізовані в інших біографічних драмах українських авторів поза самою антологією.

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. – Київ : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. Від Неба до Землі : антологія п'єс за біблійними сюжетами / упоряд. Я. Верещак. – Київ : Фенікс, 2019. – 448 с.
3. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ — початку ХХІ століття : монографія / Олена Галета. – Київ : Смолоскип, 2015. – 640 с.
4. Голос тихої безодні та інші голоси : антологія сучасної української монодрами / упоряд. Н. Мірошніченко. – Київ : Фенікс, 2016. – 320 с.
5. Драмовичок : антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків / упоряд.: О. Миколайчук, Я. Верещак, Н. Мірошніченко. – Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2017. – 464 с.
6. Закалюжний Л. Драма Тетяни Іващенко «Таїна буття» як спроба художньої реконструкції творчої біографії Івана Франка / Леонід Закалюжний // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2015. – Вип. 62. – С. 265–272.
7. Інша драма : антологія експериментальних українських п'єс / упоряд. О. Мірошніченко. – Київ : Світ знань, 2019. – 210 с.
8. Каспич Г. Г. Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Г. Г. Каспич ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – Київ, 2020. – 233 с.
9. Лабіринт із криги та вогню : антологія актуальної драми. Революція гідності і гібридна війна / упоряд.: Н. Мірошніченко, О. Миколайчук. – Київ : Смолоскип, 2019. – 432 с.
10. Майдан. До і після : антологія актуальної драми / упоряд.: О. Миколайчук, Я. Верещак, Н. Мірошніченко. – Київ : Світ знань, 2016. – 256 с.
11. Мотанка : антологія української жіночої драматургії / упоряд. Я. Верещак. – Київ : Світ знань, 2016. – 384 с.
12. Таїна буття : біографічна драма. Антологія / упоряд.: О. Миколайчук, Я. Верещак, Н. Мірошніченко. – Київ : Світ знань, 2015. – 304 с.
13. Цимбал Г. Драматург Тетяна Іващенко: «Я з дитинства мислила діалогами» : [інтерв'ю] / Т. Іващенко ; розмовляла Г. Цимбал // Урядовий кур'єр. – 29 квітня 2017 р. – Режим доступу: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/dramaturg-tetyana-ivashenko-ya-z-ditinstva-mislila/>
14. Часо&Простір : антологія сучасної української історичної драми / упоряд. Н. Мірошніченко. – Київ : Саміт-Книга, 2021. – 512 с.

REFERENCES

1. Bondareva, O. (2006). *Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: povernennia strukturnoho zviyazku cherez zhanrove modeliuvannia*. Kyiv, Ukraine: Chetverta khvylia. [In Ukrainian].
2. Vereshchak, Ya. (Comp.). (2019). *Vid Neba do Zemli: Antolohiia pies za bibliinymy suzhetamy*. Kyiv, Ukraine: Feniks. [In Ukrainian].
3. Haleta, O. (2015). *Vid antolohii do ontolohii: Antolohiia yak sposib reprezentatsii ukrainskoi literatury kintsia 19 – pochatku 21 stolittia*. Kyiv, Ukraine: Smoloskyp. [In Ukrainian].

4. Mirosnhychenko, N. (Comp.). (2016). *Holos tykhoi bezodni ta inshi holosy: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi monodramy*. Kyiv, Ukraine: Feniks. [In Ukrainian].
5. Mykolaichuk, O., Vereshchak, Ya., & Mirosnhychenko, N. (Comps.). (2017). *Dramovychok: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi dramaturhii dlia ditei ta pidlitkiv*. Kyiv, Ukraine: NTsTM im. L. Kurbasa. [In Ukrainian].
6. Zakaliuzhnyi, L. (2015). Tetyana Ivaschenko's play "The Existential Mystery" as an attempt of fictional reconstruction of Ivan Franko's literary biography. *Visnyk of the Lviv University. Series Philology*, 62, 265-272. [In Ukrainian].
7. Mirosnhychenko, O. (Comp.). (2019). *Insha drama: Antolohiia eksperymentalnykh ukrainskykh pies*. Kyiv, Ukraine: Svit znan. [In Ukrainian].
8. Kaspich, H. H. (2020). *Kulturolohichni interteksty dramaturhii Valeriii Herasymchuka* (PhD dissertation). Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
9. Mirosnhychenko, N., & Mykolaichuk, O. (Comps.). (2019). *Labirynt iz kryhy ta vohniu: Antolohiia aktualnoi dramy. Revoliutsiia hidnosti i hibrydna viina*. Kyiv, Ukraine: Smoloskyp. [In Ukrainian].
10. Mykolaichuk, O., Vereshchak, Ya., & Mirosnhychenko, N. (Comps.). (2016). *Maidan. Do i pislia: Antolohiia aktualnoi dramy*. Kyiv, Ukraine: Svit znan. [In Ukrainian].
11. Vereshchak, Ya. (Comp.). (2016). *Motanka: Antolohiia ukrainskoi zhinochoi dramaturhii*. Kyiv, Ukraine: Svit znan. [In Ukrainian].
12. Mykolaichuk, O., Vereshchak, Ya., & Mirosnhychenko, N. (Comps.). (2015). *Taina buttia: Biohrafichna drama. Antolohiia*. Kyiv, Ukraine: Svit znan. [In Ukrainian].
13. Tsymbal, H. (2017, April 29). Dramaturh Tetiana Ivashchenko: "Ya z dytynstva myslyla dialohamy". *Uriadovyi Kurier*. Retrieved from: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/dramaturg-tetyana-ivashchenko-ya-z-ditinstva-mislila/> [In Ukrainian].
14. Mirosnhychenko, N. (Comp.). (2021). *Chaso&Prostir: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi istorychnoi dramy*. Kyiv, Ukraine: Samit-Knyha. [In Ukrainian].

Руконус одержано 25.06.2021 р.

Olena BONDAREVA, D.Sc. (Philology), Professor, Chief Research Associate, Department of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies, Institute of Philology, Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine).

Dramatic anthology of biographical plays "The Secret of Being" and its cultural contexts.

The goal of the work. The research is devoted to the modern Ukrainian anthology of biographical drama. The goal of the work is to analyze the anthology "The Secret of Being" in the context of the modern anthology of the literary process, the creation of its parallel versions, trends in modern biography. **The research methodology** is at the intersection of cultural-historical school, cultural anthropology, postcolonial studies and textual analysis. The general scientific principle of the ratio of parts and whole is taken into account, universal types of

characters and individual authorial strategies of modern dramatic biography in Ukraine are determined. *The scientific novelty* of the work lies in the introduction to the field of scientific analysis of significant facts of the modern literary process, in determining the basic axiological priorities of the new Ukrainian cultural canon and ways of its design by means of modern Ukrainian drama. The changes that characterize the dynamics of today's Ukrainian biographical drama are identified. It is found out which author's strategies are offered by modern Ukrainian playwrights to rethink key biographical figures of modern Ukrainian history and culture. It is noted that the interest of modern Ukrainian drama in rethinking well-known literary biographies is associated with the formation of a new civic identity of Ukrainians and the definition of the civilization vector of the country in the 21st century. **Conclusion.** The dramatic anthology "The Secret of Being" is a representative project of the Les Kurbas National Center of Theater Arts, which started the stage of collections in the history of anthologies of modern Ukrainian drama. Dramaturgy not only responds to the modern reformatting of national state and cultural pantheons, but also offers its own versions of the latest canonization, actively developing biographical metagenres, relying on new humanitarian reflections and creating its own cultural intertext. The figures of Taras Shevchenko, Lesya Ukrainka, and Ivan Franko, who have long been present in the cultural canon, are being reconsidered, accents in the perception of the images of Ivan Mazepa and Stepan Bandera are changing, Ivan Mykolaychuk, Kvitka Tsisyk, Kateryna Bilokur, Andrei Sheptytsky. The corpus of dramatic texts of the anthology represents significant biographical strategies of literary writing, relevant in current texts of modern Ukrainian drama.

Key words: biographical drama, anthology, genre, literary biography, identity, cultural pantheon, intertextual space.

Olena BONDAREVA, doktor filologii, profesor, główny pracownik naukowy Zakładu Literatury Ukraińskiej, Studiów Porównawczych i Studiów Hrinchenki, Instytut Filologii, Uniwersytet Borysa Hrinchenki w Kijowie (Kijów, Ukraina).

Antologia dramatyczna sztuk biograficznych *Tajemnica bytu* i jej konteksty kulturowe.

Cel pracy. Badanie poświęcono współczesnej ukraińskiej antologii dramatu biograficznego. Celem pracy jest analiza antologii *Tajemnica bytu* w kontekście współczesnej antologizacji procesu literackiego, tworzenie jej równoległych wersji, nurtów we współczesnej biografii. **Metodologia badań** znajduje się na styku szkoły kulturowo-historycznej, antropologii kulturowej, studiów postkolonialnych i analizy tekstu. Uwzględnia się ogólną naukową zasadę stosunku części do całości, określa uniwersalne typy postaci i indywidualne strategie autorskie współczesnej biografistyki dramaturgicznej na Ukrainie. **Nowość naukowa pracy** polega na wprowadzeniu w obszar analizy naukowej istotnych faktów współczesnego procesu literackiego, na określeniu bazowych priorytetów aksjologicznych nowego ukraińskiego kanonu kulturowego i sposobów jego kształtowania za pomocą nowoczesnego dramatu ukraińskiego. Identyfikuje się zmiany, które charakteryzują dynamikę dzisiejszego ukraińskiego dramatu biograficznego. Wyjaśnia się, jakie strategie autorskie oferują współcześni dramaturgowie ukraińscy, aby na nowo przemyśleć kluczowe postaci biograficzne współczesnej historii i kultury ukraińskiej. Podkreśla się, że dążenie współczesnej dramaturgii ukra-

ińskiej do odczytania na nowo znanych biografii literackich ma związek z kształtowaniem się nowej tożsamości obywatelskiej Ukraińców i zdefiniowaniem wektora cywilizacyjnego kraju w XXI wieku. **Wnioski.** Antologia dramatyczna *Tajemnica bytu* jest reprezentatywnym projektem Narodowego Centrum Sztuki Teatralnej imienia Łesia Kurbasa, którym w historii antologii współczesnego dramatu ukraińskiego rozpoczęto etap kolekcjonowania. Dramaturgia nie tylko odpowiada na współczesne przeformatowanie państwowych i kulturowych panteonów narodowych, ale także oferuje własne wersje najnowszego tworzenia kanonu, aktywnie rozwijając metagatunki biograficzne, opierając się na nowych refleksjach humanitarnych i tworząc własny intertekst kulturowy. Dokonuje się nowa deskrypcja postaci Tarasa Szewczenki, Łesi Ukrainki i Iwana Franki, które od dawna są obecne w kanonie kulturowym, zmieniają się akcenty w odczytywaniu wizerunków Iwana Mazepy i Stepana Bandery, notowane są próby wprowadzenia do ukraińskiego panteonu kulturowego Mikołaja Gogola, Łesia Kurbasa, Mychajły Szczepkina, Ołeksy Nowakiwskiego, Ołeny Telihi, Iwana Mykołajczuka, Kwitki Cisyk, Kateryny Biłokur, Andrija Szeptyc'kiego. Korpus tekstów dramaturgicznych antologii reprezentuje ważne strategie biograficzne piarstwa literackiego, aktualne w tekstach współczesnego dramatu ukraińskiego.

Słowa kluczowe: dramat biograficzny, antologia, gatunek, biografia literacka, tożsamość, panteon kulturowy, przestrzeń intertekstualna.