

УДК 8(09)883

## ЧИ Є ХИБНИМИ НАШІ ПОГАНІ ДОРОГИ?

**Бондарева Олена Євгенівна,**  
доктор філологічних наук, професор,  
головний науковий співробітник  
Факультет української філології, культури та мистецтва  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка  
вул. Левка Лук'яненка, 13-б,  
Київ, Україна, 04212  
[o.bondareva@kubg.edu.ua](mailto:o.bondareva@kubg.edu.ua)  
ORCID: 0000-0001-7126-452X

**Мета.** Запропонувати інтерпретацію п'єси Наталки Ворожбит «Погані дороги» в аспектах сучасної теорії ідентичності/ідентичностей у контекстах збройної агресії Росії проти України та культурно-просвітницької і творчої діяльності цієї драматургічної авторки.

**Методологія дослідження.** Концепції ідентичності, постколоніальні студії, концепція мовно-культурної політики, гіпотеза Ж.Лакана про динамічно децентрований суб'єкт.

**Наукова новизна.** У статті вперше узагальнено досвід попередньої наукової, літературно-критичної і мистецтвознавчої рецепції контраверсійного тексту Наталки Ворожбит «Погані дороги» у його драматургічній, театральній та кінематографічній версіях та запропоновано власну концепцію прочитання п'єси.

**Ключові слова:** війна, ідентичність, Інший, свої/чужі, колаборантство в культурі, толерантність, опір.

**Постановка проблеми.** У художніх версіях російської агресії проти України завжди важлива оптика оповіді. Адже ми знаємо, що росіяни паралельно створюють свій гранично ідеологізований культурний продукт із власними наративами війни та упевнено проштовхують цей продукт міжнародним споживачам культурного контенту, нав'язуючи «справедливу» версію їх агресії проти України. Відтак і для українських митців у створенні художнього метаполотна війни важливо не схибити і не нашкодити своїй країні та сприйняттю українського опору віроломній агресії, особливо у тих країнах, на чію підтримку ми розраховуємо, а також у тих, до кого нам ще необхідно достукатися.

«Погані дороги» – драматургічний текст, в якому, як на мене, Наталка Ворожбит, експлуатуючи тему війни, реалізувала саме ті критерії, якими, на її думку, визначається актуальність сучасної української драматургії: основа для «хуліганських, провокаційних, злих спектаклів з реакцією на нашу дійсність», без глибини і філософії (Наталія Ворожбит, 2011).

Давайте разом помірковано, як ці критерії та їх практичне втілення кореспондують із нашим розумінням війни і тими меседжами, які про нову російсько-українську війну ми хочемо донести світові: це надзвичайно актуальна розмова з огляду на численні художні переклади тексту «Поганих доріг», колосальний гастрольний досвід вистави та багатотисячні перегляди фільму за цим твором за межами України.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Враховуючи, що вистава Тамари Трунової за п'єсою Наталки Ворожбит «Погані дороги» у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра здобула Шевченківську премію 2022 року, про твір і про виставу маємо безліч переважно компліментарних відгуків у пресі та на різних віртуальних ресурсах, нескінченні інтерв'ю авторки тексту п'єси, режисерки вистави, акторів: Сергій Винниченко взагалі визначає виставу «Погані дороги» як «бренд» сучасної української культури (Винниченко, 2018). Так само вал захопливої рецепції спричинив фільм «Погані дороги», в якому Наталка Ворожбит виступила не лише сценаристкою, але і режисеркою. Компліментарна рецепція підсилювалася позитивною реакцією українського суспільства на інші свіжі кінороботи, відзняті за кіносценаріями Наталки Ворожбит – стрічку «Кіборги» (грудень 2017 р., режисер Ахтем Сеїтаблаєв), екранізацію «Дике поле» (вересень 2018 р., режисер Ярослав Лодигін) та серіал «Спіймати Кайдаша» (березень 2020 р., режисер Олександр Тіменко), а також на анонсований початок роботи над серіалом «Демони» із Русланою Писанкою у головній ролі.

Заледве не єдиний критично-негативний відгук Вадима Василенка про п'єсу, виставу та фільм «Погані дороги» виніс у публічну площину питання «що і як у них показано» (Василенко, 2023). Дослідник пропонує свою доволі різку версію цих «що» і «як» та аргументує її прикладами. Його аналіз засвідчує в цілому не-українську оптику як базового твору, так і його варіацій мовами театру і кіно. Трохи нейтральніше трактує «Погані дороги» Ігор Грабович, відзначаючи як їх сильні позиції, так і колосальне аксіологічне провалля твору (Грабович, 2021).

Можливо, на сприйняття та модус інтерпретації Наталкою Ворожбит війни на Донбасі та обох сторін збройного протистояння певним чином вплинула її багаторічна наснаженість російською картиною світу як НЕукраїнською, де українцям відводилися лише периферійні ролі здебільшого ущербних маленьких людей – таких собі «селяків»-маргіналів... Проживаючи та працюючи в

Україні після свого тривалого московського періоду, вона уперто продовжувала позиціонувати себе як представниця російської «нової драми» в нашій країні (Наталія Ворожбит, 2011), у більшості інтерв'ю довгий час активно наголошувала, що її театральні успіхи та культурні взірці, так само як і мистецькі пріоритети – переважно в Росії та Англії (Наталія Ворожбит, 2011).

Анна Коженювська-Бігун ознайомила українських дослідників із фейлетонами Наталії Ворожбит, написаними для польського журналу «Театр» упродовж 2015-2017 рр., у яких так чи інакше були проявлені Майдан та війна на сході України, а також із проектами Театру Переселенця та Class Act, ініційованими та втіленими драматургинєю (Коженювська-Бігун, 2018, с.42-49), водночас тактовно звернувши увагу, що ворог називався Наталкою Ворожбит непрямо, а різними евфемізмами. Чи мала вона очевидні або приховані причини боятися/уникати прямо назвати Росію та росіян агресорами у її наративах про війну на українській землі? Яким було її власне ставлення до України, української культури та українських людей на початку війни і чи зазнало воно трансформацій? Власне, про це і будемо міркувати з оперттям на пряму мову самої драматургічної авторки та її текст «Погані дороги», а також на створене цим текстом рецептивне поле.

### Виклад основного матеріалу.

**Наталка Ворожбит: російське автопозиціонування в українській культурі (2004-2021 рр.).** Частина свого творчого життя киянка Наталка Ворожбит провела у порадянській Росії, поїхавши туди навчатися у літінституті за рекомендацією російського драматургічно-театрального менеджера Анатолія Дяченка, який у Києві 1992-1994 рр. очолював «Центр сучасної експериментальної драматургії» та був тісно алієнований з пізньорадянськими комуністичними владними структурами. Власне, він і підготував поле для подальшого системного російського впливу на розвиток сучасної української драми і театру, а також харизматичних агентів такого впливу, які мали українське походження і громадянство. Наталка Ворожбит вважає Анатолія Дяченка своїм першим драматургічним учителем: «Дяченко повірив у мене, сказав, що у мені щось є, і я зможу, показав напрям. Дяченко відправив нас навчатися у Москву, в Літінститут. Він навчав майстерності, він ремісник, умів класно робити п'єси, навчав структури, схемі» (Наталка Ворожбит, 2019). Вступивши до літінституту у Москві 1995 року, Наталка Ворожбит «отримала суто філологічну освіту» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019), вважаючи, що її як митця сформувало винятково середовище, в якому опинилася у Москві, зокрема, фестиваль Любимівка, для якого вона писала свої п'єси: «Був літінститут, де ніхто тебе драматургом не зробить, абсолютно безглуздий для цього заклад. Чогось важливого, невлмовимого, ми навчилися згодом, на

«Любимівці», у процесі. Був «Театр.doc», Любимівка, інші головні вчителі...» (Наталія Ворожбит, 2019).

Наталка Ворожбит повертається в Україну наприкінці 2004 р., оскільки, за її словами, у Москві «почувалась досить впевнено, але недостатньо комфортно», фактично була там «чужою» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019). У це легко повірити, знаючи, якою зверхньою часто була російська театральна спільнота щодо вихідців з України та інших пострадянських держав, які у колишній метрополії продовжували називати «республіками». Як один із прикладів наведу принизливі міркування Марини Зайонц про те, як «натовп» із колишніх пострадянських країн, не наділений літературним талантом, невинувато ломанувся у російську «нову драму»: ця теза ілюструється п'єсою Наталки Ворожбит «Галка Моталко», в якій, на думку російської критики, «ані дії, бодай якоїсь організованої, ані сюжету, хоч трохи забавного, так, чергування картинок», «головне для Ворожбит не сюжет, а викрикування, які вона, захлинаючись від відваги, поспішає вигукнути. Внаслідок виходить – загальне місце і така собі суміш правди з неправдою, яка, по суті, дискредитує саму ідею документальної драми» (Зайонц, 2005).

Водночас Наталка Ворожбит засвідчує, що тут, в Україні, «у перші роки нічого не робила, продовжувала фізично жити у Києві, працювати в Росії», що «сценарії і п'єси писала – туди» (Наталія Ворожбит, 2019), що її вповні влаштувало «жити тут, в Києві, і працювати в Росії», а відтак вона в Україні комфортно чулася сценаристкою «для російських серіалів, кіно та театрів» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019).

Як російська драматургічна авторка вона вже мала перший успішний досвід співпраці з британським театром Роял Корт (The Royal Court Theatre), який на пострадянському просторі активно опікувався російською « новою драмою ». І сьогодні про цю співпрацю театру Royal Court із росіянами вдячно говорить, наприклад, одіозна російська театральна діячка Саша Денисова: заради свого просування/грантів у Європі, які перестали давати росіянам на тлі повномасштабного вторгнення Росії в Україну, вона після власного багаторічного бурхливого «роману з Москвою» (Андреева, 2013) раптом навесні 2022 року теж згадала про українське коріння і стала позиціонувати себе як українську авторку/режисерку, біженку, яка потребує опіки та допомоги від західних культурних інституцій, і більш того – сама готова опікуватися європейськими театральними проектами для українських біженців (AR-UNESCO Resident Sasha Denisova, 2023).

2004 р. у Королівському Шекспірівському театрі (Наталія Ворожбит, 2011) було реалізовано п'єсу «Что ты хочешь, украинский бог?», створену Наталкою Ворожбит як драматургічною авторкою **російської** хвилі «нова драма».

«У 2005 році я побувала у Роял Корті на щорічній драматургічній резиденції, на яку вони запрошують драматургів із різних країн. Через рік представ-

ники Роял Корт і Королівського Шекспірівського театру приїхали в Москву, щоб розпочати роботу над «Російськими сезонами» у Королівському шекспірівському театрі. Вони запросили російських драматургів для участі у цьому проекті, і мене у тому числі (тобто, фіксуємо: Наталка Ворожбит уже рік як переїхала в Україну, але продовжує працювати у Москві не як українська, а як російська драматургічна авторка – О.Б.). Проект був амбіційний – нам запропонували написати по п'єсі, при цьому ні в чому нас не обмежуючи. З-поміж інших тем я запропонувала тему голодомору» (Наталья Ворожбит, 2009).

Парадоксально, що текст про голодомор режисер театру Майкл Бойд заговорив під час драматургічних курсів для письменників безпосередньо у Москві. Наталка Ворожбит розповідає, що «Майкл Бойд, який здійснював «Зернохосвище», навіть приїздив до України з художником збирати аутентичний матеріал по селах» (Васильєв, 2016). Проте і після таких поїздок на питання, чому саме у Британії має бути поставлена п'єса етнічно української авторки про події з української історії, Майкл Бойд відповідав: «Якби прем'єра відбулася в Києві, її б сприймали через дуже потужний політичний фільтр, але це, можливо, викривило би бачення Наталії. Я знаю, що вона переймалася, аби її твір не сприйняли як політичний трактат, бо це не так, і вона цього ніколи не прагнула» (Читка пьєсы Натальи Ворожбит «Зернохранилище», 2013). Також у повідомленні про читання цієї п'єси в Україні звучали відверті побоювання, що «спогади про голод у сучасній Україні сприяють підбуренню політичної ворожості до Росії» та дискутувалося питання, чи був голодомор зумисним геноцидом чи ні (Читка пьєсы Натальи Ворожбит «Зернохранилище», 2013), – а для більшості українців, чії родини зберігали трагічні спогади про голод, відповідь уже існувала і не передбачала двозначностей та модальностей.

Звісно, п'єсу «Зернохранилище» було написано російською, прем'єра відбулася на лондонській сцені 2009 р. (Наталья Ворожбит, 2009). На російськомовні ж читання цієї п'єси у Мистецькому Арсеналі приїздить Єлена Ковальська, арт-директорка російського театрального фестивалю «Любимівка», причому везе з собою цілу групу підтримки від російської театральної метрополії. Ковальська була кураторкою фестивального і драматургічного руху на пострадянському просторі, прагнула тримати їх розвиток у фарватері імперії з центром у Москві, і їй це довгі роки вдавалося, включаючи Україну з її осередком «нової драми». Не випадково у своїх спогадах про той період Наталка Ворожбит засвідчує: «к нам... приїзжали люди из других стран, делились опытом, читали лекции» (Наталья Ворожбит, 2019). Пам'ятаю, як тодішніх українських драматургів повчали, що можна вже нарешті розпочинати писати про голод, як це робить російська авторка з України, хоча в активі тогочасної української драми вже була не одна п'єса про голодомор, не кажучи вже про значно давніші діаспорові тексти.

Свого часу шокувало і роздратування Наталки Ворожбит, коли її п'єсу «Зернохранилище» стали сприймати у контексті тієї подвижницької роботи по відновленню пам'яті та історичної справедливості щодо жертв Голодомору, яку здійснила команда українського Президента Віктора Ющенка, аби світ розпочав визнання Голодомору 1933 р. як спланованого акту геноциду українського народу: «Я вклала багато емоцій і праці в «Зернохранилище», і до ющенківського осіннього галасу навколо голодомору (о, ця російська пихата зверхність до проукраїнських політиків! – О.Б.) жодного відношення не маю, хоча й не маю нічого проти» (Наталья Ворожбит, 2009).

На одному з фестивалів «Курбалесії» у Харкові відбулося знайомство Марисі Нікітюк, Наталки Ворожбит та Андрія Мая, і вони разом заснували фестиваль «Тиждень актуальної п'єси», який, за фінансової підтримки менеджера з досвідом співпраці з російською культурою Володимира Бородянського (Малишенко, 2021), починаючи від 2011 року активно розвивав російськомовний драматургічний сегмент в Україні. Так, в інтерв'ю «Українській правді» 2011 року Наталка Ворожбит зізнавалася, що її і досі кличуть повертатися у Москву – «повертайся, ти наша, тут тебе люблять», але що **насправді для неї і в Києві уже «кордон із Москвою стерто»** (Наталія Ворожбит, 2011). Мариса Нікітюк вела та адмініструвала в Україні великий **російськомовний портал** «Teatre.com.ua», на якому Наталка Ворожбит, як я вже зазначала, і досі представлена як **«український драматург сучасної російської хвилі «нова драма»**», з акцентацією на тому, що вона **«виросла на російській класичній та радянській літературі»**, є діячкою більше російської, аніж української культури, пишається своєю участю у процесі організації Театру.Док, лабораторії в Ясній Полянї, фестивалю «Новая драма»: «Я спілкувалася з молодими талановитими авторами, які тоді й уявити не могли, що їхні п'єси ставитимуть у всьому світі, а фільми за їхніми сценаріями перемагатимуть на престижних кінофестивалях» (Наталья Ворожбит, 2009). Ми вловлювали у таких «висловлюваннях» позицію драматургині українського походження і водночас глибоко вкоріненої російської ментальності, котра, будучи наділена колосальними організаторськими здібностями, заходила розбудовувати в Україні середовище російської «нової драми», яке потужно розвивалася навіть після 2014 року.

«На каком языке они пишут?», – запитувала російськомовна інтерв'юерка з російськомовного ресурсу «Kyiv Daily» у Наталки Ворожбит про нове покоління драматургів в Україні. – «На том, который удобен» (Наталья Ворожбит, 2019), – була закономірна, на жаль, відповідь. Публікацію у датовано 2019 (!) роком. І за дивним збігом обставин для більшості підопічних Наталки Ворожбит «зручнішою» виявилася саме... російська мова. Зрештою, **російськомовний продукт оптимальніше, без зайвих додаткових зусиль, просувався на московську «Любимівку»**, що драматургічний осередок від російської «нової

драми» натхненно робив, не помічаючи російську агресію, аж до 2021 року включно. Але з *російською мовою нерідко приходили і НЕукраїнські смисли, і НЕукраїнські ракурси* драматургічної моделі України та українців (ментальність, мовлення, мислення, світоглядні та культурні орієнтири, прецедентні тексти).

Російськомовні ж п'єси експортувалися, з одного боку, на спільну програму з Royal Court, тісно інтегровану в опіку над російською «ною драмою», а з другого боку – в Москву на «Любимівку», і цей другий потік не було припинено 2014 року, коли Росія анексувала український Крим та розв'язала бойню на Донбасі: навпаки, його було масштабовано. Більшість українських драматургів – «активістів» Любимівки (чимало з них від 2014 року відзначилися там двічі/тричі) – припинили співпрацю з цією платформою лише після 24 лютого 2022 р., але за інерцією навіть у 2022 році туди подалася молода харків'янка Ірина Серебрякова. Тобто, багаторічна агресія Росії проти України не стала запобіжником від такого неприховуваного колаборантства у сфері культури та від *розбудови спільного культурного поля з агресором* аж доти, доки російські ракети не полетіли безпосередньо на голови учасників такого колаборантства та їхніх родин. Уже влітку 2022 року в одній із FB-дискусій у групі «УКРДРА-МАХАБ» драматурги обговорювали участь Ірини Серебрякової у «Любимівці» 2022 року і, з одного боку, ставилися до цього вчинку із розумінням, оскільки молода авторка «зробила це, подивившись на колег, які подавались на Любимівку раніше», а з другого боку – начебто публічно і засуджували її вчинок. Цікаво, що саме ця дискусія привідкрила для стороннього ока приховані механізми просування/кенселінгу сучасної української драматургії у тому сегменті українського театрального середовища, яке консолідувалося довкола системних засад російської «нової драми»: «ми всі несемо відповідальність: і драматурги, що подавались на російські конкурси до цього, і режисери, що ставили або легітимізували лише тих, хто пройшов ту ж Любимівку, і, звісно ж, театри, які ставили, а подекуди по сьогоднішній день не зняли з репертуарів нову рос драму» (UKRDRAMACHUB, 2022).

### Що змінив Майдан?

Аналізуючи «Щоденники Майдану» Наталії Ворожбит, Надія Мірошниченко підкреслює, що «авторка перебирає на себе роль послідовного спостерігача-дослідника, який монтує мега-інтерв'ю» (Мірошниченко, 2016, с.41). Сама ж Наталія Ворожбит, яка «ніколи не хотіла займатися документальним театром» (Наталія Ворожбит, 2019), але має чи не найбільший в Україні досвід власне документального театру, згадує, як розпочинався та відбувався цей її проєкт, який вже наприкінці 2014 року вийшов на сцену Національного театру імені Івана Франка. Вона розповідає про цикл зустрічей з майданівцями ще

2013 року: на першому зібранні у театрі «Дах» було двадцять людей – в основному драматурги і режисери, потім збиралися у клубі «Дельфін» на Майдані, виходили на вулиці, запрошували до себе різних людей і записували їх – загалом понад 80 годин записів, з розшифровки яких потім вже монтувалася канва для п'єси. Після 16 січня 2014 р. збиратися у цьому місці стало вже небезпечно (Незручний театр, 2014).

Під час Майдану документальний театр Наталка Ворожбит розглядала як «єдиний спосіб реагувати на те, що відбувається – все фіксувати, бачити, відмічати, показувати». Вона наголошує, що у її документальному проекті взяла участь «уся спільнота української нової драми – драматурги, режисери, кіношники. Приносили історії, героїв, самі розповідали про себе» (Наталья Ворожбит, 2019).

За сценічне втілення «Щоденників Майдану» взявся режисер Андрій Май. «На сцені без декорацій актори почергово виконують монологи людей, яких можна було зустріти взимку на Майдані. Вони грають волонтерів, медиків, режисерів, чиїхось матерів, школярок і козаків. Жартують, плачуть, ходять до невропатолога, готові взяти до рук зброю чи тікати за кордон, і час від часу підносять глядачеві мікрофон із запитанням: «А ви що робили 22 листопада?», «А ви пам'ятаєте розгін студентів?». Документальна вистава – яскравий приклад напряму «нової драми». Він не пропонує нічого однозначного – тільки злого, або тільки хорошого. Тут ідеться про сучасного героя і наш час. Про його катастрофи, неврози, про найболючіше в житті та про смішне» (Незручний театр, 2014). Олена Цокол пише, що британський театр «Royal Court» назвав український проект Наталки Ворожбит «Майдан: голоси протесту» і ввів до свого репертуару (Цокол, 2017, с.50).

Наталка Ворожбит поставилася до Майдану як до радикального поворотного пункту для українців, висловлюючи упевненість, що «люди, які пішли на Майдан і на війну, змогли перебороти «совок» у собі. Він є у кожному. Це частина і моєї особистої історії. Але я його пережила, переросла і хочу іншого» (Лук'яшко, 2017). Відтоді вона декларує, що найнагальнішою для української сцени є проблематика «про те, як бути далі українцям. Про суспільство, яке прокинулося на Майдані, а зараз розчавлене, розчароване подіями на сході країни. Як з цим жити далі» (Васильєв, 2016).

Вона пригадує, як свого часу багато писала у Фейсбуку про Майдан, розраховуючи, що її почують і в Росії: «у мене був етап на початку, коли я активно пости писала. У мене ж травма була: я в Росії навчалася, жила довгий час, і після 2014 року втратила багато й друзів, і зв'язків. Тому спочатку дуже багато писала якихось пояснень, текстів, мені хотілося, щоб нас зрозуміли, почувли. А потім, напевно в році 2015-2016, зрозуміла, що це все не працює, мене ніхто не чує» (Базів, 2020).



Утім, Максим Курочкін розповідає, що Наталка Ворожбит і Андрій Май таки здійснили спробу показати свою виставу про Майдан у Москві на Любимівці, і згадує про цей показ та інші спроби «достукатися» до росіян через українську документалістику у контексті повного краху власних ілюзій щодо російського суспільства: *«Якийсь час я ще мав надію щось пояснити, довести. Сподівався, що Театр.дос стане тією шпариною, крізь яку можна буде говорити правду про українців. Наталка Ворожбит з Андрієм Маєм привозили до Москви «Щоденники Майдану». Намагалися показати документальне кіно «Сильніше, ніж зброя», що знімав «Babylon'13». Десь на 15-ій секунді фільму, коли Янукович ламає ручку, до зали залетіли феєсбешнички. Собак привезли, шукали вибухівку, весь квартал очепили, вигнали людей на мороз» (Кригель, 2022).*

Здавалося, що такі наочні уроки від сусідів, з якими багато років українські драматурги інтенсивно розбудовували спільне культурне поле, повинні були все ж таки подіяти на митців, які позиціонували себе як українські автори, а потік української спільноти «нової драми» на російську Любимівку – припинитися, оскільки Росія здійснила агресію проти країни, яку Наталка Ворожбит тепер позиціонувала як «свою». Але цей потік продовжував бути повнокровним аж до 2022 року, у тому числі за підтримки Наталки Ворожбит – адже саме згуртована і її зусиллями спільнота «нової драми» **щороку масово** відзначалася на «Любимівці» **новими російськомовними текстами, прийнятними насамперед для російської аудиторії** та розрахованими на неї...

Достатньо подивитися на оптику Майдану у новодрамівських драматургічних текстах, аби побачити вражаючу демаркаційну лінію в ідентичності їх авторів/авторок. Анастасія Косодій у п'єсі «Захвати мене облгосадміністрацію» реалізувала погляд на Майдан зі світоглядних позицій антимайдану, а захоплення державних адміністрацій завезеними російськими силовиками та «ряженими» показала як справедливий опір українців ідеям Майдану, які вони щиро не поділяли. Українським протестувальникам-майданівцям приписувалися ті брудні риси та дії, які авторка запозичила з масової російської пропаганди. Зрозуміло, що саме така оптика робила п'єсу придатною для потрапляння у короткі списки російської «Любимівки» та її публічних читань у Москві наприкінці 2014 року. Новодрамівські автори активно доклалися до того, аби створити непривабливий образ Майдану, який викликав би у реципієнтів огиду, відразу та спробу відмежуватися від його сутності. На жаль, такі тексти знаходили читачів, режисерів сценічних читань, глядачів, причому ангажували переважно молодь. Так, у кількох п'єсах знаходимо «лайтовіші», аніж у Анастасії Косодій, проте не менш деструктивні варіанти вихолощення сутності Майдану. У «Гірчичному зернятку» Віри Маковій Майдан вписано у контекст паломницької спільноти від російської православної церкви – цей протест українського суспільства потрактовувався як «тріх», який тепер треба

спокутувати у пості й молитві. «Жінки і снайпер» Тетяни Киценко – дуже наочна ілюстрація «гібридної гібридності» ідентичності частини наших митців, які, з одного боку, показують певні трансформації персонажів під час Майдану та після нього, а з іншого – взагалі не розділяють тих, хто поділяв ідеї Майдану, і тих, хто його розстрілював. Вінцем цинізму в інтерпретації Майдану є текст «Мавпа з апельсинами» Віталія Гавури, де Майдан стає лише епізодом великих гомосексуальних пригод протагоніста, його зрад своїм коханцям та пошуків нових стосунків. Цей текст було створено 2021 року, тож, як бачимо, навіть напередодні повномасштабної військової агресії Росії в українському драматургічному середовищі «нової драми» активно розвивалася тенденція гудити сакральні смисли подій, знакових для відстоювання української незалежності та пов'язаних із великою кількістю відданих за неї життів. Нам не варто замовчувати такі речі, адже вони мають глибинну природу і є, з одного боку, наслідками транспоколінневої посттоталітарної травми, а з другого – довготривалим нерозумінням певною частиною українського драматургічного середовища тих антиколонізаційних процесів, які стали каталізаторами формування сучасної української громадянської ідентичності.

Уже у п'єсах 2022 року новодрамівські автори показують зовсім інший Майдан – рубікон, який змінив націю та унеможливив вороття України у колоніальний статус. Але при цьому видно, що вони не знають Майдан зсередини, тож вдаються до згадок про імена і факти, які у всіх на слуху, адже тепер уже треба позиціонувати себе не у проімперській, а в антиімперській ретроспективній тягlostі. Наприклад, Людмила Тимошенко, апелюючи у тексті «Фкус-покус» до постаті Сергія Нігояна, акцентує, що він читав на Майдані фрагмент із поеми Шевченка «Кавказ», а Андрій Бондаренко згадує Сергія Жадана – не як письменницький голос, а як одного з-поміж багатьох харківських протестувальників на тамтешньому Майдані.

**Від Театру переселенців до «Кіборгів» та «Поганих доріг»:  
дискурс про екзистенційну «війну»  
чи про внутрішній «конфлікт»?**

Аналізуючи дописи Наталки Ворожбит для польського журналу «Театр» від січня 2015 року, перекладачка цих дописів на польську Анна Коженювська-Бігун наголошує, що їх питому частину присвячено російсько-українській війні, на яку українська авторка дивиться не як на війну, а як на «конфлікт», і діяльності проекту «Театр Переселенця», «який більшість своєї продукції присвячує саме учасникам АТО, переселенцям або мешканцям (у тому числі дітям і підліткам) території, на якій відбувається збройний конфлікт» (Коженювська-Бігун, 2018, с.42-43). Польська дослідниця водночас засвідчує, що у фейлетоні «Гнів» Наталка Ворожбит «не називає прямо ворога, але користується

евфемізмам, пишучи про «сусідню сильну державу» та тисячі співвітчизників, які гинуть «НЕ на громадянській війні» (Коженьовська-Бігун, 2018, с.45).

Водночас Наталка Ворожбит в одному з інтерв'ю 2016 року зауважила, що **тільки зараз переосмислює для себе Україну** – «не знала країни такою, в мене відчуття дивної наповненості» (Пилипенко, 2016).

Ще Наталка Ворожбит згадує, як 2014 року вирішила долучитися до волонтерської місії на Донбас, ініційованої українською творчою спільнотою: «Я погодилась відразу, хоча тоді було страшно. Думала, та хто мене за язика тягнув? Приїхав з Німеччини мій друг, документаліст Георг Жено. Він планував робити тут проєкт про Майдан, а почалася війна. І ми поїхали разом на Схід, в місто Миколаївка, допомогти відновити зруйновану школу, зробити дітям свято на Святого Миколая» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019). Наталка Ворожбит не приховує, що з Георгом Жено познайомилася у Москві, де він був долучений до створення Театр.doc, та розповідає, що від тієї поїздки розпочалася історія «Театру Переселенця», який виріс зі спроби української авторки та німецького режисера «розібратися в ситуації на Донбасі» (Наталья Ворожбит, 2019). У багатьох публікаціях Наталка Ворожбит розповідає, що спочатку діти у Миколаївці поставилися до людей з Києва вороже, оскільки вони, як і дорослі у цьому селі, перебували під впливом потужної антиукраїнської пропаганди. Аби засвідчити свою прихильність до них, ініціаторам проєкту довелося часто їздити до цих дітей та багато із ними розмовляти, водночас надаючи їм право голосу: так із драматургічних висловлювань про війну, записаних від тринадцяти місцевих підлітків, народилася документальна вистава «Моя Миколаївка», яка переросла у документальний фільм «Школа №3», що здобув гран-прі на Берлінському кінофестивалі: «Буває, із тригодинної розмови відбираю хвилин 10 для сцени за участі учасника події, який з об'єкта-жертви постає суб'єктом-героєм своєї біографії. У «Театрі переселенця» мало репетируємо, вистава іде лише двічі, бо зникає органікa. Це психотерапія для всіх», – констатувала драматургиня. (Пилипенко, 2016). З виставою «Миколаївка» творчу групу та учасників запросили до Львова на форум «Донкульт», де після ворк-шопу і виник «Театр Переселенця» (Наталья Ворожбит, 2019). Я вже писала про цілу низку проєктів культурної дипломатії на територіях «сірої зони» Донбасу у 2014-2021 рр., в яких наші культурні амбасадори Анжеліка Рудницька, Сергій Жадан, Вікторія Амеліна, Наталка Ворожбит, Олександр Мехед несли упередженням під впливом пропаганди мешканцям прифронтових територій на сході України спроби «деокупації людської свідомості» та «образ самодостатньої, яскравої, привабливої України, відкритої до людського і громадянського діалогу» (Бондарева, 2021).

Наталка Ворожбит, зокрема, відзначала, що після своїх поїздок на Донбас вона «припинила називати людей сепаратистами»: «У них немає стовідсотко-

вої певності, вони не прагнули того сепаратизму. Якщо з людьми нормально розмовляти, то все це чиститься. У людей на Донбасі теж руйнуються стереотипи, коли вони спілкуються з нами. У школі в Миколаївці, де ми поставили документальну виставу, спочатку думали щось на кшталт «приїхали бандерівці і невідомо що роблять». Зараз ми з цими дітьми – найкращі друзі. Колись вони ходили з браслетами в кольорах російського прапора. Минуло два роки, діти поїхали на «Берлінале» (представляли фільм «Школа №3», який отримав гран-прі одного з конкурсів міжнародного кінофестивалю в Берліні) і за власним бажанням виходили з українським прапором, кричали «Слава Україні!». Під час роботи з нами вони дещо переосмислили. Один хлопчик з іншого міста нещодавно розповів мені, що завжди був за Україну, але коли почалася війна і «ваші війська нас обстрілювали», він вирішив бути за Росію. Хлопчик пережив негативний досвід. Із ним треба розмовляти. Не можна одразу назвати його сепаратистом.

Тут дуже важливо не займатися пропагандою. Ми їм кажемо: ми маємо свою позицію і поважаємо Вашу, говорити можемо про все. Далі політики не торкаємося» (Грабська, 2017).

У «Театрі Переселенців» пізніше візьмуть участь також українці не лише з Донецької/Луганської областей, але і з центральних та західних регіонів України. «Конкретний результат, який я бачила на власні очі, – робота з молоддю. Ми робили там документальні проекти, приїжджали без ідеологічних установок, а просто творчо працювали з підлітками. І більшість дітей змінили свої погляди, поїхали навчатися до Києва, до Львова, не поїхали в Росію, хоча їм туди ближче», – ретроспективно підсумовувала досвід «Театру Переселенців» сама драматургиня (Малишенко, 2021). Вона бачила єдиний рецепт «як треба працювати з людьми на Донбасі» – «Треба їхати і спілкуватися, здійснювати культурні ініціативи». Однією з таких ініціатив став і проєкт «Діти і військові», про який Наталка Воржбит розповіла наступне: «Ми йдемо до прифронтового містечка, домовляємося про роботу у звичайній школі, домовляємося з військовою частиною поблизу. Звідти до школи приходять справжні бійці. Ми зводимо ці дві групи – 13-17-річних старшокласників і військових – і за тиждень ставимо документальну виставу. Наприкінці тижня показуємо її для всіх охочих у будинку культури. Діти і військові зі сцени розповідають про особливості історії. У Щасті ми назвали виставу «Спроба щастя», у Попасній – «На всю гучність». Там весь час обстріли, а в кафе і таксі дуже гучно врубують музику, мовби намагаються від цього схватися. Тож нашою темою були звуки. Теми знаходяться на місці, під час спілкування з людьми. У всіх учасників купа запитань одне до одного. Особливо у старшокласників: вони не люблять українських військових. Але в них багато спільного. Військові часто схожі на підлітків. У чомусь ідеалісти і перфекціоністи... За тиждень вони забувають,

що одні – військові, а інші – діти. Починають дружити. А під час вистави і місцеve населення дивиться, слухає їх історію та переосмислює своє ставлення» (Грабська, 2017).

Так у Наталки Ворожбит ще до початку роботи над кіносценарієм «Кіборги» уже був зібраний фактичний матеріал про війну на Донбасі. На момент створення цього сценарію бої за Донецький аеропорт ще тривали. Для написання «Кіборгів» треба було контактувати безпосередньо з українськими військовими, і Наталка Ворожбит пише, що це стало певним викликом: «Я почувалась ніяково, адже хто я для них, як я, жінка, що не воювала, можу зробити фільм про війну? Та завдяки одному з консультантів-добровольців, що має театральну освіту (йдеться про Василя Шараскіна – О.Б.), це стало простіше. Він возив мене військовими частинами, знайомив з бійцями, допомагав налагодити з ними контакт. Я створювала сценарій на основі тих історій, що найбільше вразили, запам'ятались. Фільм вийшов чоловічим. В ньому майже не знайшлося місця для мене, моїх особистих рефлексій» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019). Також вона фіксує і власне ставлення до процесу роботи над сценарієм та умов, у які вона була поставлена: ««Кіборгів» я писала з «нуль-позиції», тобто з повного незнання матеріалу. Ти пірнаєш в тему війни, історію, в якій ти не була й ніхто тебе туди не пустить – адже я вже не потраплю до Донецького аеропорту, не переживу цього досвіду. А він, я вважаю, важливий, коли пишеш такі речі, потрібно проводити повноцінні дослідження. Так от, можливості пережити це самій у мене не було: я могла спілкуватися, брати інтерв'ю, їздити біля цих територій. Але це однаково не повне занурення – я ніколи не побуваю у шкурі військового під час бойових дій, не зрозумію, як це, коли на тебе їдуть танки. Потрібно було максимально підключатись у плані емоцій, креслити схеми аеропорту, аби розуміти логістику й уявляти, звідки могли стріляти, а звідки ні, знатися на зброї. Загалом, це була ціла наука. Але пам'ять так улаштована, що, тільки-но ми завершили фільм, я відразу все забула, бо це теоретичні, а не практичні знання» («Погані дороги – матеріал...», 2021).

Ще є розповідь Наталки Ворожбит про виставу «Повернення Криму» в Українському домі 2 червня 2016 року – «волонтерську історію з простими людьми», до якої також був залучений Ахтем Сеїтаблаєв (Пилипенко, 2016).

Цікаво і парадоксально, що паралельно із великою роботою на Донбасі та над драматургічними і кінотекстами про тамтешню війну («конфлікт») Наталка Ворожбит не обриває творчих контактів із Росією, хоча публічно позиціонує зовсім протилежно. Наприклад, в одному з інтерв'ю вона наполягала, що у 2014 році «припинила усі комерційні зв'язки з Росією» і що це був її «моральний вибір» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019). В іншому ж інтерв'ю, датованому 2016 роком, Сергій Васильєв розпитує, чи бачила вона свою виставу за п'єсою «Саша, винеси сміття» у режисурі Віктора Рижаківа в Центрі ім. Мейєрхольда

у Москві. Тут ми раптом дізнаємося від самої драматургині, що вона «чесно кажучи, не дуже охоче» **досі погоджується** на російські постановки своїх п'єс та перш, аніж **давати росіянам на це дозвіл**, дивиться, хто режисер. Отже, вважаючи текст «Саша, винеси сміття» «очевидно проукраїнською п'єсою», написаною з думкою про свого вітчима і розумінням, що коли цю п'єсу «дуже багато ставлять в Росії», то «щось можуть там підкоригувати», Наталка Ворожбит відповідає, що згадану виставу особисто не бачила: «Всі її дуже хвалять, глядачі, подекують, на ній ридають, але **знаю, що всі згадки про Україну режисер з тексту акуратно прибрав. Зробив знову-таки універсальну річ**. Я м'яко просила його не редагувати текст. Але, мабуть, на це не зважили. Тому, може, й добре, що я цю виставу не бачила. Менше знаєш, краще спиш» (Васильєв, 2016). А в інтерв'ю 2020 року на питання журналістки Любові Базів, чи ще йдуть у Росії вистави за її п'єсами, Наталка Ворожбит дає доволі розмиту відповідь: «те, що колись поставили ще раніше, то воно може десь і йде, є там може один-два режисери, яким я довіряю і з якими я готова спілкуватися. Друзі залишилися, з якими кожного року кудись виїжджаємо разом в якусь третю країну, де ми проводимо разом час. Але я не їжджу туди з 2014 року і не працюю ні з якими продакшнами. Мені й досі там пропонують. Кілька днів тому дзвонили, пропонували якісь крупні студії щось писати, щось зробити для них. Це великі гроші, але я відповідаю, що поки така ситуація – це неможливо, така реальність... Ні, все нормально, це якесь інше життя було просто» (Базів, 2020). Розмита відповідь на дуже конкретне питання цілком лягає у парадигму пом'якшеного ставлення до країни-агресорки та свідоме «не остаточне» обривання власних контактів із нею з огляду на перспективу. Це відповідь не про розрив, а про паузу та про люфт щодо можливості повернення до співпраці за перших-ліпших обставин.

Режисерка вистави «Погані дороги» Тамара Трунова до 2022 року теж належала до когорти тих українських митців, які все ще шукали спільної мови з росіянами через мистецтво та єдиний культурний простір. Так, свою участь у проєктах «Любимівки» після 2014 року, а точніше – 2017 року вона відносить до високих особистісних професійних досягнень не лише у книзі «Погані дороги» (Ворожбит, 2021, с.93), що було бодай якось зрозумілим до повномасштабного російського вторгнення; але і сьогодні, наприкінці 2023 року, на сайті Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, зазначено, що «Тамара Трунова як авторка п'єси «Улун» брала участь у Фестивалі молодой драматургії «Любимівка», де отримала особливу відзнаку журі (2017)» (Трунова, 2023). І от як тут не згадати історика і філософа Тараса Лютого, який розмірковував про добровільне служіння українців імперії, «яка буцімто була культурно вищою» у той час, коли «на українство чіпляли маркер рустикальності та другорядності» (Лютий, 3023). Досі важко зрозуміти, яка сила примусила режисерку столичного українського театру через 3 роки після

того, як Росія розв'язала проти її країни війну, вклонятися імперській столиці за відзнаку для своєї п'єси. Водночас в інтерв'ю серпня 2022 р. та ж Тамара Трунова вже говорить про відмову співпраці з росіянами у мистецтві як про власний «дуже маленький і дуже індивідуальний приклад» (Кошкіна, Білаш, 2022). Раптове прозріння чи ситуативна кон'юнктура?

2021 року в інтерв'ю Оксані Савченко Наталка Ворожбит із вдячністю, боєм та любов'ю згадує про засновників московського Театру.doc Міхаїла Угарова та Єлену Грьоміну як про своїх головних драматургічних учителів, у цьому контексті розповідає про цькування, яке цей театр пережив після 2014 року за акції підтримки українського Майдану та ув'язненого українського режисера Олега Сенцова (Савченко, 2021). А у травні 2022 року на запитання Ксенії Туркової, чи спілкується зараз із російськими колегами, Наталка Ворожбит відповідає, що тих, із ким спілкується, можна злічити по пальцях, оскільки «навіть ті, хто поїхав та відверто висловлює свої позиції», чомусь остерігаються з нею спілкуватися, «а іноді писали слова підтримки у такій дивній формі, що навіть не хотілося відповідати» (Туркова, 2022).

У невеличких супровідних субтекстах до публікації п'єси «Погані дороги» у форматі книги наголошено, що «Наталка Ворожбит написала цю п'єсу, збираючи свідчення реальних людей для кіносценарію «Кіборги», що персонажів п'єси «поєднали розбиті дороги Донбасу, загострені та спотворені війною», що перша постановка відбулася у лондонському театрі Royal Court (жовтень 2017), а вже за нею пройшли українські прем'єри на Сцені 6 (вересень 2018) та у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (травень 2019). 2020 р. Наталка Ворожбит екранізувала цю п'єсу, дебютувавши як кінорежисерка в однойменному фільмі (Ворожбит, 2017), реалізованому пізніше, 2020 року, за підтримки УКФ та кінокомпанії *Kristi films*.

Цікаво, що після друку п'єси «Погані дороги» та виходу у прокат однойменного фільму дуже часто про цей текст Наталка Ворожбит вела мову на тлі обов'язкової згадки, що саме вона є авторкою «Кіборгів», і це було неприховуваною публічною адвокацією дискусійного контексту «Поганих доріг». Сама Наталка Ворожбит у цих інтерв'ю наголошувала, що у фільмі про захисників Донецького легиону «не стояло завдання героїзувати їх, але віддати належне українським військовим», що вона вповні розуміла адресну аудиторію фільму, усвідомлювала, що «це кіно будуть дивитись військові, їхні родичі, дружини, матері» і що воно створене для широкого глядача, тож у прагненні здобути необхідну «інтонацію» прагнула, з одного боку, не ідеалізувати українських воїнів, а з другого – добитися, аби «вони були живі, непрості персонажі зі своїми недоліками». Не вип'ячувати ці недоліки надміру змушувало знання, «що майже всі вони загинули, а ті, що вижили – які вони мають наслідки» (Михайлова, 2021), а от у «Поганих дорогах» не було таких запобіжників.

На контрасті про «Погані дороги» Наталка Ворожбит говорила як про «авторське кіно, і не про військових, а взагалі людей», що, на її думку, давало абсолютний простір для інших акцентів (Михайлова, 2021), адже авторське кіно «більш відверте і безжалне» (Малишенко, 2021), та й «історія про дівчат, жінок, цивільних на війні – зрозуміліша й ближча» (Богачевська 2021). Драматургиня розповідала, що цей текст узагальнював не лише досвід і знання періоду роботи над «Кіборгами», але і рефлексії «Театру Переселенців» та враження від реалізованих у ньому документальних вистав: «Взагалі, коли спілкуєшся з людьми про трагічні події, які їм довелося пережити та які я теж теоретично могла б пережити (бо мені легше себе поставити на місце цивільних, а не військових), то емоційно підключаєшся, разом із людьми переживаєш історії, котрих я збрала дуже багато. І певної миті думаєш: «Боже, як же мені з усім цим далі жити? Йти до психолога чи написати сценарій?». Я вибрала друге» («Погані дороги – матеріал...», 2021). На взаємозв'язок цих двох художніх досвідів звернув увагу і Сергій Винниченко: «Драматург Наталя Ворожбит, авторка «Поганих доріг», до того ж ще й автор сценарію «Кіборгів». Тому занирнувши в тему раз – чому б не винести з неї усього й у різновидах?» (Винниченко, 2018).

Також «Кіборги» і «Погані дороги» протиставляються як «чоловічий» та «жіночий» тексти (Базів, 2020), як історії «про силу» і «про слабкість» (Трегуб, 2021), у яких явлено «безумовну любов» до людей, які переживали події війни: це дає драматургічній авторці можливість твердити, що обидва тексти – це «одна історія, зовсім по-різному зроблена», «результат мого досвіду тих років – 14-го, 15-го й 16-го» (Базів, 2020). Більш того, на такому полі «Кіборги» розглядаються самою авторкою як «перший крок до «Поганих доріг»» (Богачевська, 2021).

А взагалі розвиток власного погляду на війну до 2022 р. Наталка Ворожбит ілюструє не лише цими двома творами, а розпочинає із ранішої п'єси: «Між написаннями цих текстів не проходило багато часу. П'єса «Саша» («Саша, винеси сміття» – О.Б.) була написана у 2014 році – про особисті страхи, пов'язані з війною, я писала як людина, що знає про війну з телевізора. «Кіборги» (2015 рік) – замовлення за реальними подіями, я робила велике дослідження на цю тему, занурювалась у світ інших людей, намагалася бути чесною. «Погані дороги», це 2015-2017, були закінчені пізніше і увібрали в себе весь попередній досвід роботи з темою. Напевно, це найглибше занурення. Напевно, я пройшла шлях від особистих абстрактних страхів до дуже конкретних реалій і в «дорогах» збрала це все в купу» (Мигашко, 2020). Також авторка кіносценарію «Погані дороги» дуже переживала, що фільм з'явився на два роки пізніше, аніж міг би: «Сценарій був написаний давно і ми ще у 2017 на фінансування подавались. Я шкодую, що він не вийшов тоді» (Бакуліна, 2021).

Ще Наталка Ворожбит наполягала на власне «фестивальному» форматі «Поганих доріг» (на відміну від заточених на внутрішнього реципієнта «Кі-



боргів») як на способі пробитися на західну аудиторію, напрочуд недовірливу до будь-якої політики: «От чому «Кіборги» на міжнародних фестивалях не прозвучали, а «Погані дороги» зробили це? Тому що журі оцінило мою спробу не робити ідеологічне кіно про умовних чужих і наших, а створювати фільм про людей, не враховуючи того, на якому вони боці, які у них ідеологічні вподобання. Звісно, моя позиція зрозуміла, бо цього не приховаєш. Але коли вони бачать, що українці здатні говорити, як дорослі, не робити істерик, а аналізувати та рефлексувати, то думають: «Як цікаво! З ними можна мати справу, вони працюють над власними травмами, проблемами. Вони не безнадійні». Треба розуміти, що навіть невелика пропаганда зазвичай викликає роздратування, особливо у публіки, яка не випадкова, яка знається в кіно. «Кіборги» – дуже українське кіно, де присутня героїзація, а де героїзація, там завжди є елементи пропаганди, що базуються на вірі у свого героя» (Бакуліна, 2021). Як фільм, який «не сором показувати на фестивалях», «Погані дороги» сприйняв і Микола Рябчук (Рябчук, 2021).

Авторка обох кіносценаріїв розмірковувала, що в її особистому сприйнятті війни від «Кіборгів» до «Поганих доріг» нічого не змінилося, бо ці тексти писалися паралельно: «Просто я розуміла, для чого я пишу «Кіборгів». Це було кіно для широкого глядача. І це було в першу чергу звернення до українців. Щодо «Поганих доріг», то було дуже важливо, щоб широка міжнародна аудиторія, дивлячись цю виставу, а потім фільм, могла себе проасоціювати з героями. Щоб це не була історія суто про українську війну. Важливо було зробити історію про людські стосунки, про людські трансформації під час таких травматичних подій. Щоб вони розуміли, що це може торкнутись кожного. Також я розуміла, що можу собі дозволити більше. Менше жаліти нас, підіймати складніші та неоднозначніші питання. Бо це зона театру, зона авторського висловлювання. Це не означає, що щось є нижчим, а щось – вищим. Воно просто різне. Я з однаковою відповідальністю, включенням та небайдужістю робила ці дві роботи» (Сліпченко, 2021).

### **«Погані дороги»: широкий контекст і (поза)жанрові пастки.**

**Текст драми «Погані дороги» було створено російською мовою на замовлення Royal Court (Трегуб, 2021), де немає практичних фахівців перекладу на англійську мову з української. Замовлення відбулося 2015 року, але Наталка Ворожбит розповідає і його передісторію:**

«Спочатку Моллі Флінн – знайома американка, яка досліджує документальний театр на пострадянському просторі, – замовила мені маленьку документальну п'єсу. Я згадала про це за три дні до здачі тексту, сіла й написала жіночий монолог, із якого починаються «Дороги», відправила Моллі. Вона влаштувала читку в галереї «Сохо», багатому буржуйському місці, яке *фінансується ро-*

**сійськими олігархами**, так що це мало досить дивний вигляд. У читанні брала участь актриса з The Royal Court, так само прийшли мої друзі з театру, вони по-слухали монолог і сказали: «Круто! Хочемо велику п'єсу! Напиши, будь ласка» (Десятерик, 2020). «Я написала для «Ройял-Корту» текст, інспірований моїми враженнями від поїздок на Донбас. Історії там, власне, вигадані, але досить типові, ґрунтовані на реальних фактах та людях. Це кілька новел, об'єднаних під робочою назвою «Погані дороги», – розповідала далі історію створення тексту Наталка Ворожбит (Васильєв, 2016), наголошуючи, що «специфіка театру Royal Court у миттєвій реакції на нагальні світові проблеми, в тому числі воєнні конфлікти. П'єса з успіхом пройшла там у 2017 році» (Наталка Ворожбит, сценарист, 2019). Цінність англomовної вистави The Royal Court драматургиня вбачала найперше у тому, що «тема війни в Україні ззагалі прозвучала з їхньої сцени. Вони максимально намагалися донести до глядача ті сенси, що я й сама вклала, бо я була поруч під час репетицій. Вистава вийшла важка, але швидка, динамічна, глядач не встигав отямитися, йому кожную хвилину забивали гвіздки в мозок» (Мигашко, 2020). Маємо свідчення, що «жорстка і парадоксальна вистава у Лондоні наробила чимало галасу», анонс вистави звучав як «Приголомшливе дослідження жінки на війні» (Тимошенко, 2021). Наталка Ворожбит вже й до цього мала досвід комунікації з іноземцями щодо проблематики Донбасу: «У Балтії чи Фінляндії це сприймають, наче власну історію. Країни, які теж перебували в конфлікті з Росією, розуміють, про що йдеться. Литовці сказали: ми такі вдячні, що ви служите буфером між нами й Росією, бо якби вас не стало, ми були наступними. Я подумала: некомфортно бути буфером! У Німеччині розуміють менше. У Гамбурзі нещодавно була неприємна дискусія із глядачами. Нас звинувачували в націоналізмі. Ми спілкувалися досить різко. Усе це настільки особисте, що не завжди вистачає терпіння спокійно доносити свою думку. Тому мені значно легше говорити через п'єси і вистави» (Грabsька 2017).

Одразу зауважу, що сама Наталка Ворожбит вписує свої фільми про війну не лише у контекст таких стрічок, як «Атлантида» Валентина Васяновича чи «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик, але вважає, що до її контексту належить і фільм «Донбас» Сергія Лозниці (Прокопенко, 2020) – режисера, якого за проявлену у фільмах українофобію 2022 року було виключено з Української кіноакадемії. В один ряд із фільмом Сергія Лозниці «Погані дороги» ставить і Вадим Василенко за критерієм презирства до України та українців, оскільки, на його думку, і п'єса, і фільм Наталки Ворожбит «спрямовані на те, щоб не захоплювати, а тиснути на глядача – ідеологічно та психологічно» через «низку ідеологічних стереотипів і візуальних кліше» (Василенко, 2023). І водночас Микола Рябчук доповнює цей ряд ще й фільмом Зази Буадзе «Позивний Бандерас» та вступається за фільм «Донбас» Сергія Лозниці як за «найкращий

поки що український фільм про війну», в один ряд із яким ставить і «Погані дороги»: «вони, може, не такі дотепні і винахідливі, але глибші й пронизливіші» (Рябчук, 2021). Проте Наталка Ворожбит головну відмінність свого фільму від фільму Сергія Лозниці вбачає у методі роботи з матеріалом: «Сергій Лозниця у «Донбасі» працює зовсім інакше. Оскільки я туди багато їздила та спілкувалась із мирними мешканцями, і з військовими, то мала до них дуже велике емоційне підключення. А Лозниця, надихаючись роликами з ютубу, зняв більш гротескне кіно. Мені здається це навмисна дистанція, щоб ніщо не заважало працювати з стереотипами і міфами цієї війни. Звичайно, це відбулося на тому, що у мене не було однозначно негативних персонажів. Я для найжахливіших намагалась шукати мотивацію, як би мені це складно не було. Я намагалась просто робити кіно про людей, про їх складність, про складність вибору, враховуючи місце, в якому ці люди живуть, про інформаційне тло, на якому вони існують. Була мета зрозуміти всіх і кожного. Напевно так» (Сліпченко, 2021).

У той же час Ігор Грабович, полемізуючи із авторською настановою Наталки Ворожбит, яка «відрікається від будь-яких кінематографічних референсів, твердячи, що вона надихалася самим життям», наголошує, що у даному випадку «зречення жанровості доволі симптоматичне, бо передбачає, що «Погані дороги» відійшли від мистецьких умовностей та конвенцій і являють нам життя безпосередньо»: з певною долею відносності він вписує «Погані дороги» у матрицю «українського горору» («після «Поганих доріг» ми можемо казати про місцевий, український кошмар»; «для реалізації українського кошмару варто тільки зробити зупинку в першому-ліпшому місці і зав'язати розмову з місцевими») та посилається на слова самої драматургині, що «український глядач спокійно дивиться стрічки Тарантіно та Фон Трієра, де проливається багато крові» (Грабович, 2021). Прикметно, що Наталка Ворожбит, претендуючи на позажанровість як начебто власну незаангажованість, утім визначає такий жанр фільму як «лютий треш» (Алієв, 2021), хоча й розуміє, що «фільм вийшов довгим, неспішним, з глибшим зануренням в історію. На це надихнула атмосфера воєнного Донбасу» (Мигашко, 2020). З точки зору авторки «Поганих доріг», «те, що постало – це навіть не рефлексія, бо на неї потрібні роки, а щось дуже живе: думки, спостереження, питання. Напевне, через 5-7 років написала б усе інакше, і не так би воно мені резонувало, боліло тощо» (Трегуб, 2021).

Ігор Грабович опонує позиції Наталки Ворожбит бачити себе українським Тарантіно, аргументуючи, що «фільми Тарантіно та Трієра ніяк не апелюють до реальності, а є суто мистецькими спекуляціями, натомість «Погані дороги» претендують на це» (Грабович, 2021). Також ця стрічка ще розглядається як «кіно про іншу сторону війни», за визначенням кінокритика Антона Філатова

(Константинова, 2021), або ж як «спроби розібратися з психологією травмованих людей, які опиняються перед вибором» (Куришко, 2021).

В одному з багаточисельних синопсисів «Погані дороги» анонсуються як «шість історій про викривлені людські стосунки, про спотворену війною любов, інакшу дружбу й зовсім інший секс», що розпочинаються монологом авторки, через який «драматургиня доводить читачеві свою крайню причетність до актуальних подій, про які йдеться – війну, життя в прифронтовій зоні й життя поза нею» та завершуються «абсурдною новелою про життя до війни», де буцімто фіксуються «зміни цінностей і орієнтирів, які відбуваються в сучасній Україні» (Вистава «Погані дороги»..., 2017).

Якщо жанрові очікування щодо тексту п'єси робити з опертям на першу новелу-монолог, то маємо інтенцію до Я-драми, тобто колізій, проговорених безпосереднім свідком та учасником подій у стилі театру.doc: адже тут є дуже промовисті автобіографічні алюзії на саму Наталку Ворожбит – ім'я, стать, вік, соціальний портрет, і навіть те, що у «тіло» української драматургії про війну впевнено вмонтовуються стилістичні штампи російської «нової драми»: гіперсексуальність, прагнення голосно кричати про дуже чутливі та інтимні речі, які люди зазвичай воліли би залишити при собі, а не виставляти на публіку, натуралістичні картини жахів війни, зображення трупів, безголового тіла тощо. З цієї Я-позиції авторка начебто і закликає читати всі подальші частини драми, формуючи у реципієнта ілюзію, що вона пише лише про те, що бачила особисто – адже у книжковій анотації вказано, що вона збирала «свідчення реальних людей» (Ворожбит, 2021), тобто, відчувається певна претензія на пропущену через особистісне сприйняття «документальність» твору, в якому «усе справді ґрунтується на реальних подіях, але немає жодної історії, яка була б від початку до кінця взята з життя. Всі новели збірні та художньо переосмислені» («Погані дороги» – матеріал..., 2021), оскільки «історій, які я слухала колись на Донбасі, сотні. А новел в п'єсі – шість, а у фільмі – п'ять. Це якийсь вибірковий мій досвід почутого. Всі персонажі мають прототипів. Кожна історія зібрана з кількох» (Куришко, 2021).

Фінальна новела, на відміну від інших, позначених у тексті лише порядковими номерами, має як номер «б», так і заголовок «*До війни*», чим події війни вмонтовуються у ширшу часову перспективу, в якій модус «Я» зміщено на наївну українську дівчину, яку намагаються ошукати місцеві мешканці Донбасу, мовби впадаючи у якийсь летаргічний транс, з якого їх виводить лише плач сусідського немовляти.

А ще ми бачимо, як поступово трансформувалися публічні позиції Наталки Ворожбит щодо «документальності» її матеріалу – від заявленої у книзі інтенції розповісти «про саме життя» до пізніших зізнань, що у творі «немає жодної історії, яка від початку до кінця була саме такою в реальності» (Сав-

ченко, 2021). Відтак ми виходимо на позицію квазі- та псевдо-документально-го драматургічного/кінотвору, в якому визначальними є не події та свідчення людей, а авторське бачення подій та персонажів та спроба свідомо перебувати поза сутністю, причинами та характером самої війни, досліджуючи «переважно стосунки між чоловіками й жінками на війні» (Лук'яшко, 2017).

«Питання достовірності тут не є зайвим з огляду на загальний підхід авторки до теми та можливий резонанс у суспільстві поза межами кінотусовки, для якої мистецька якість часто пов'язується із загальною аполітичністю, абстрактним гуманізмом, соціальною індіферентністю, нарцисизмом та загальною байдужістю до реальності», – розмірковує Ігор Грабович. – «Таким чином питання достовірності та правди набуває виняткової ваги, відтак робить будь-яке висловлювання на ту чи ту болючу тему максимально ризикованим та відкритим до критики чи навіть несприйняття. І це той випадок, коли жанр може стати «правдивішим за саму правду», оскільки жанрові конвенції дають матеріалові не тільки форму, але й певні моральні орієнтири. Зло в жанровому кіно карається частіше, ніж в авторських фільмах, з їхньою невизначеністю та амбівалентністю у підході до природи зла та людини. Саме ж апелювання до реальності сьогодні впирається в нову чутливість, нову етику, яка прискіпливіше, ніж іще вчора, ставиться до правди. Відтак сьогодні важко досягти універсальності в авторському кіно, проте ще можна в жанровому, чії формули стійкіші до трендів епохи» (Грабович, 2021).

Саме так, усі питання, які виникають до будь-якої з версій «Поганих доріг», ґрунтуються на авторській позиції Наталки Ворожбит, з якої вона і говорить про російсько-українську війну, подаючи її не як історично конкретну, а як «універсальну ситуацію, яка може трапитися з ким завгодно і де завгодно», від початку відкидаючи «поділ на «наших» і «не наших»», внаслідок чого стверджується «погляд на сучасну Україну як на територію без правил та фактично без цінностей, як на країну, де війна може розпочатися з нашої нестриманості та піддатливості до зла, де навіть спроба налагодити цивілізовані відносини може обернутися непередбачуваними наслідками» (Грабович, 2021). Тож будемо у цій позиції розбиратися докладніше, спираючись безпосередньо на текст драми, виданий окремою книгою.

### **«Погані дороги»: що з ідентичністю?**

І п'єса, і вистава, і фільм викликали чимало питань про те, як саме Наталка Ворожбит розуміє українську ідентичність на тлі війни, як особисто вона ставиться до українських військових та до агресора, зрештою, хто, на її думку, є агресором, а хто – жертвою. І тут мало просто заявити в інтерв'ю, що «зараз все одно, за що я не візьмуся, воно все стосується України, українських реалій, просто хочеться фокуси міняти» (Базів, 2020), бо художня реальність інколи

повідомляє про те, що її автору хотілося би замовчувати. Та й розмисли Наталки Ворожбит про культурну ситуацію в Україні на тлі війни («в нашому театрі переважно не ставлять сценічних робіт про війну або на подібні теми» (Трегуб, 2021)) подеколи засвідчували, що з частиною українських драматургічно-театральних реалій від початку війни авторка «Поганих доріг» просто не знайома, що давало, наприклад, творцям вистави за цим текстом оманливі підстави позиціонувати його як «одне з перших висловлювань про війну на Сході України на великій театральній сцені» (Вистава «Погані дороги», 2021).

У різних інтерв'ю Наталка Ворожбит робила несхожі інтерпретаційні акценти щодо «Поганих доріг», зокрема, акцентувала, що воліла показати не лише слабкість заскоченої війною людини, але й зверталася до «складності людських стосунків, натури»: «Вони непрості й неосяжні. Трагічні та драматичні події розкривають суть того, ким є людина, часто в цілком неочікуваному напрямку. Не раз у людині прокидається звір, вона дегуманізується за лічені години. Трапляється й таке, що вона відкриває в собі неабиякі глибини співчуття, здатність допомогти та підтримати. Іноді й те, й інше відбувається в одній і тій самій людині. На війні таке дуже гарно виявляється, тому що смерть поруч, це може трапитися за годину або за день. Разом із цим на війні, як ніде, відчутне прагнення жити. Жити яскраво, зараз, бо не знаєш, що буде далі. Коли туди потрапляєш, то здається, що доти не жив, а спав, не розумів узагалі, що таке життя. Але відбувається це на тлі важких, депресивних подій та пейзажів. Ось що мене найбільше вражало, було поштоvhом, щоб писати» (Трегуб, 2021).

Водночас авторка «Поганих доріг» постійно балансувала та тонкому ідеологічному канаті, удаючи, що її твір замислювався як «позаідеологічний», «загальнолюдський»: «Матеріал про війну збирала з 2015-го. Якби враження зводилися до однієї думки – це означало б, що я все зрозуміла про неї. А я досі розбираюся в суміші відчуттів – суму, прикрості, біди, яка стосується кожного. І якоїсь жахливої несправедливості. І своєї провини щодо наших людей. Звичайно, є образа на сусідів. І нерозуміння, як це можна виправити і що з цим робити. Страх за майбутнє. Напевно, пишу і знімаю про це саме в пошуку відповідей» (Прокопенко, 2020). Наталка Ворожбит публічно декларувала, що для того, аби «дотримуватися об'єктивності у фільмі про війну», митцю доводиться проходити через велику роботу над собою: «Розділяєшся навпіл, бо одна твоя частина – громадянка-патріотка. З другого боку є режисерка, яка працює з документом. І хоче, щоб усе було відображено максимально безжально і до своїх, і до чужих. У «Поганих дорогах» була недостатньо сміливою й чесною. Можливо, це добре. Бо це не та війна, що закінчилася 10 років тому» (Богачевська, 2021). Вона ж наголошувала, що для правдивих текстів про війну «патріотизм» є вельми негативною якістю українців, яка стає на заваді ство-

ренню «чесних текстів»: «Нам багато що заважає. І патріотизм, і образа, і відчуття себе жертвою. Заважає ненависть до ворога, стереотипи, дуже багато речей. Треба намагатися вийти за їх межі, але то далеко не завжди виходить. Адже для цього потрібна сміливість. Бо якщо ти пишеш не лист подяки, а чесний текст, то ти пишеш про якісь проблеми. І значить це не буде приємно читати тому, про кого ти пишеш. Але то корисно читати. Це може стати своєрідною терапією. Напевно, чесний текст це той, який страшно оприлюднити» (Сліпченко, 2021).

З незрозумілих (або зрозумілих...) причин у п'єсі «Погані дороги» російська агресія на Донбасі лише у першій новелі позиціонується як власне «війна», оскільки свій *«інтерес до війни»* лірична героїня використовує як єдиний шанс фізично/сексуально заволодіти захисником ДАПу: *«ти недоступний і відсторонений, але тебе заводить мій інтерес до війни»*; вона *«прикидається, що розуміє»* мовлення та наративи свого «героя» про війну, але зрештою зводить це «розуміння» винятково до рівня (недо)людського/біологічного, міркуючи про себе і про українського захисника лише як про *«різні породи тварин»*. Глум над самим поняттям «патріотизм» у цій новелі задекларований чітко, через опускання його на лінію разового орального сексу, а в інших буде залитий у підтекст. Усі мислимі і немислимі конотації патріотизму знімаються цією сценою орального сексу, коли протагоністка, виціловуючи те, що чоловік витягнув із штанив, подумки глузує з самої думки про можливі патріотичні настрої чи переконання – свої та цього воїна: *«Мабуть, це і правду смішно. Стояти в коридорі на колінах перед чоловіком, який думає про місію українського патріота. Місія українського патріота – служити народові України, зберігати цілісність та незалежність держави. Не рватись у політику, але змушувати політиків служити на користь країни і народу. За потреби віддати життя за цілісність України. Через мінет можна заразитися патріотизмом, хіба ви не знали?»*.

Тут дуже важливим для авторки твору є те, щоб персонажем першої новели був не будь-який український воїн, а саме захисник ДАПу, кіборг, який має власну родину, є чоловіком і батьком, хоча очима випадкової коханки його жінка, згідно зі всіма штампами маскульту, це молода особа *«з великими цицьками»*, *«в неї нарощені нігті й вона вміє готувати свинину»*, сліди її FB-постів демонструють, що вона *«дура, боже, яка вона в тебе дура!»*. Сцена короткочасної сексуальної єдності двох людей, у яких априорі не може бути спільного майбутнього, є своєрідною авторською декларацією, що от зараз авторка покаже інший бік своїх зроблених на замовлення «Кіборгів», які – це «шана, подяка, безмежна любов до наших військових» (Мигашко, 2020), а поза замовленням її прорве на той негатив, якого вона не могла собі дозволити у «замовному» «патріотичному» кіно і який для неї і є «правдою» про війну... Зрештою, усвідомлюючи свій очікуваний болісний розрив із чоловіком-воїном, протагоністка

озвучує, за що, на протипагу визискуваному українським суспільством героїчному «патріотизму» «Кіборгів», варто було би напавду віддавати «патріотичні» життя: *«Ти, як і я, знаєш, що попередю повільний і болісний розрив тебе зі мною, мене з тобою, нас, які ненадовго стали цілим. І ні один, сука, патріот не віддасть життя за нашу цілісність»*.

От він і є, розпіарений критикою «інший погляд на війну на Донбасі. Без героїв. Поганих їхніх і хороших наших», «про людей там і співчуття до них тут», погляд, який очікувано «критикуватимуть і військові, і ветерани», в якому «немає героїв/ворогів, немає хороших і поганих» (Куришко, 2021): тобто, по суті, створено художній текст про внутрішню український конфлікт, в якому не хороші і не погані люди мають розібратися між собою та зрештою, можливо, колись порозумітися. Це зауважив Ігор Грабович, наголосивши, що авторка робить усе можливе, аби не обмовитися, що Україна є жертвою саме російської агресії: «Загалом показана війна (ймовірно, російсько-українська) подається в позаісторичному контексті, як універсальна ситуація, яка може трапитися з ким завгодно і де завгодно. Звідси й певна приблизність персонажів, які не мають чіткої географічної чи навіть соціальної прив'язки – всі вони просто люди з України. «Погані дороги» ведуть мову про універсальну (й багато в чому гадану) людську пластичність та піддатливість, про однакову її відкритість до добра та зла» (Грабович, 2021).

Не випадково інтерв'юери не раз запитували Наталку Ворожбит, чи не про «громадянську війну» на Донбасі її художня версія. В інтерв'ю Ірині Славінській вона міркувала, що «перш за все досліджувала стосунки українців в Україні, які були настільки вражені тим, що відбулося, настільки вражені своєю реакцією, своєю поведінкою, що ми різні, що у нас різні думки» (Славінська, 2022). Також Наталка Ворожбит виправдовувала себе тим, що «міжнародний фестиваль не зацікавиться політизованою пропагандистською картиною, як би нам не хотілося голосно кричати про Росію-агресора. Ніхто не хоче відкрито приймати чийсь сторону, усім зручно обговорювати екзистенційні питання, а не актуальні політичні. Ну, все-таки це мистецький простір» (Мигашко, 2020).

Щодо глядачів Венеціанського кінофестивалю, які теж могли сприйняти її кінотекст як розповідь про «громадянську війну», сама авторка висловлювалася так: «Вони розуміють, що в нас війна, при цьому про те, що вона громадянська, ніхто не казав. Я дала кілька інтерв'ю й озвучила про російську агресію. Але, думаю, вони просто бояться навіть торкатися цієї теми» (Десятерик, 2020). Тобто, інтерв'ю про характер війни розглядаються авторкою як необхідний супровідний текст до створеної нею художньої реальності, в якій Росія не виступає агресором щодо України, а місцеві люди просто дезорієнтовані агресивним щодо них характером позаідеологічної реальності, декорованої елементами війни.



Ще варто подивитися і на те, якою ж Наталка Ворожбит бачить саму Україну поза межами зони військового протистояння. На шляху до цієї зони на придорожніх заправках продають *«жახливі хотдоги»* та *«каву із блювотним смаком»*. Все обабіч траси видається оповідачці-авторці *«нещасним»* – *«похилені вбогі хатки, розбиті дороги»*. І це ще про центральну, відносно благополучну українську територію, бо дорога веде до Кіровограда, який уже під час війни під тиском громадянського суспільства буде перейменовано на Кропивницький: *“Прійжджаємо в Кіровоград. Я ніколи не була в Кіровограді, добровільно в такі міста не їздять...”*, – говорить авторка, яка позиціонує себе людиною українського театрального середовища, але має якусь дивну імперську пиху щодо української провінції. Для тих, хто знається на українському театрі, це батьківщина Театру корифеїв, заснованого ще 1882 року, коли український театр уперше став самостійним, відділеним від російського та польського, культурним феноменом, це своєрідна драматургічно-театральна Мекка, в яку людям українського театру як раз варто їхати абсолютно свідомо та добровільно, аби збагнути, як ця земля могла наснажити стільки національних театральних титанів (Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький, Марко Кропивницький, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька). Але для цього треба мати бодай хрестоматійні знання про український театр та його знакові персоналії...

Кафе у *«похмурому містечку»* по дорозі до Маріуполя *«погано освітлене»*, це *«придорожній гадючник»*, в якому працюють неповнолітні дівчатка. Азовське море теж сприймається як щось глибоко провінційне та рустикальне: *«У нашій країні після анексії Криму залишилося трохи моря. Азовське, скромне море для бідних»...*

Так що ж з ідентичністю? – питаєте ви. А нічого. Зеро. Вона назагал відсутня. Просто люди. Або (не)люди, яких обставини зробили такими. Усіх любимо. Усім співчуваємо. Усіх готові обігріти без зайвих рефлексій про ідеологію та політику. Навіть тих, хто вбиває українців лише через те, що вони українці. Навіть якщо для такої всеохопної любові доведеться переступити через власну українську ідентичність...

### **Люди східних територій України у «Поганих дорогах».**

Від 2014 року в українській драмі оформилися різні художні моделі опрацювання образів людей з Донбасу на тлі війни. І тут є загальне текстове плато, а є твори, які так чи інакше вже стали знаковими з тими або іншими акцентами. Окрім «Поганих доріг», до цієї другої групи, поза сумнівом, можемо віднести драми «Дочке Маше купил велосипед» Дена та Яни Гуменних, «Хлібне перемир'я» Сергія Жадана та «Кицька на спогад про темінь» Неди Нежданой.

Принципово російськомовна п'єса «Дочке Маше купил велосипед» Дена та Яни Гуменних, як і вистава за нею «Ополченцы» у ПостПлейТеатрі, як і «По-

гані дороги», також розмивають межі добра і зла, виставляють ката жертвою обставин та, начебто піднімаючись над ідеологією щодо сутності збройного протистояння на Донбасі, утверджують ідеологічно маркований, по суті свій антиукраїнський наратив «зрозуміти і пробачити», згідно з яким саме Україна та українці мають «почути» та прийняти антиукраїнські погляди проросійськи налаштованих людей, навіть якщо ті скоїли злочини, у тому числі тяжкі, і назавжди пробачити їм ці злочини, ще й на додачу поспівчувати злочинцям. «Позаідеологічність» у такому контексті обертається на свою протилежність, роблячи драматургічні голоси рупорами як деструкції власне української ідентичності, так і розхитування країни зсередини.

Сергій Жадан у «Хлібному перемир'ї» залишає у вогняній пастці своїх персонажів з Донбасу, які так і не змогли визначитися, хто для них «наші», а хто «чужі», оскільки стали жертвами неправдивих багаторічних розповідей «з телевізора», були ошукані російською церквою, не подолали у собі «совок» та обрали за власну модель життєвого успіху сюжети з російських 1990-х. При цьому автор, співчуючи персонажам, які тимчасово втратили власну ідентичність та «приналежність», чітко стоїть на проукраїнських позиціях, які додатково вияскраплює своїми ліричними увертюрами до кожної драматургічної дії.

Неда Неждана п'есою «Кицька на спогад про темін» презентує зовсім іншу, відверто проукраїнську частину населення українського Донбасу – тих, хто не просто любить свою землю і свою країну, але й готовий докласти особистих зусиль до того, аби розділити з нею ідентичнісіні випробування, хто ще від 2014 року чітко усвідомив екзистенційний характер російсько-української війни та зрозумів, що Росія не зупиниться на Донбасі і претендуватиме на ідентичнісне знищення всієї України.

Незримий внутрішній діалог цих чотирьох майже одночасно створених драматургічних текстів може бути предметом окремого дослідження, тут же вони наведені суто як приклад, що оптика «Поганих доріг» не є універсальною та єдино можливою, хоча метафорою «погані дороги» багато що справді наочно маркується: «Так, дороги у нас погані! І в країні в цілому. І між окремими людьми зокрема. Псевдоасфальтовані дороги побиті опадками та підірвані поцупленими будівельними матеріалами. І з доріжками міжособової комунікації твориться щось вкрай дике. А в умовах війни на Сході України – усе не просто примножується, а просто-таки підноситься до кубічного ступеню. Всі дороги апіорі погані» (Винниченко, 2018). Наталка Ворожбит тлумачить цю ж метафору через здійснену нею спробу поєднати різні людські історії: **«Історії різні, але поєднані поганими дорогами війни та привоєнних територій у буквальному й переносному сенсі. З одного боку, у нас погані дороги скрізь, а особливо на Донбасі після бойових дій. А з другого, всі персонажі опиняються**

на роздоріжжі. Повинні робити вибір, часто – між поганим і незрозумілим. Їхні особисті долі, шляхи – складні, важкі. Бо перебувають у зоні жакликих подій. Не знають, чи настане їхнє завтра, чи вийдуть на правильну дорогу» (Прокопенко, 2020). Вадим Василенко бачить за метафорою «Погані дороги» всю Україну, а її квінтесенцією вважає новелу про курку, яку сприймає як не-вдалу пародію на загострені особистісні дискурси персонажів поза межами війни (Василенко, 2023). Натомість Ігор Грабович звертає увагу на те, що у тексті домінують не дороги, а взаємодія персонажів в обмеженому або замкненому просторі: «Власне, замкненість, обмеженість простору, а з ним і фізичного руху, і є основою «Поганих доріг». І тут більше значення має не сама дорога, і не сам шлях з його висхідною та фінальною точками, але зупинка на цьому шляху» (Грабович, 2021).

Некомпліментарні критики «Поганих доріг» зауважують, що «драма й фільм Наталі Ворожбит не про війну, а, як зазначено в анотації, про людей на тлі війни – «тих, чиє життя проходить по обидва боки лінії розмежування», а також про ті зміни, які вносить війна в життя людей – військових і цивільних («безжалний погляд на те, як війна дегуманізує людину», цитуючи видання «The Independent»), отож дивитися їх варто, ймовірно, з цієї перспективи» (Василенко, 2023); що «звісно, ніхто не може контролювати фантазію автора, але чому вона саме така, а не інакша, чому події розгортаються саме так, як розгортаються – в бік розкручування агресії та ймовірного подальшого насильства?» (Грабович, 2021).

Своє «внутрішнє відчуття правди і свого власного патріотизму» у «Поганих дорогах» (Куришко, 2021) Наталка Ворожбит намагається додатково пояснити у багатьох інтерв'ю, які у суспільній рецепції твору стали великим зовнішнім субтекстом до нього. Вона фіксує власні страхи: «На Донбасі бувала часто у 2014–2015 роках. Їдеш із таксистом уночі у своїх проукраїнських справах і думаєш: а хто за кермом і чим ця історія може закінчитися? Мозок шукає рішення: що робитиму, якщо потраплю в полон. Кожна новела надиктована власними страхами» (Богачевська 2021); вона прагне довести, що сама, на відміну від багатьох своїх сучасників, уже вивільнилася з-під влади стереотипів, і лише через ці переконання прагне мислити позаідеологічно: «ти перебуваєш під владою стереотипів, поки не починаєш говорити з людьми. Слухаєш їх історію – як втрачали домівки, як там залишилися батьки, як переживають обстріли дітей, – і стереотипи лікуються моментально. Ніхто з нас не застрахований від того, щоб стати переселенцем» (Грабська 2017); вона висуває справедливі рахунки до державних інституцій: «На Донеччині живуть не вороги, не погані українці. Ми майже не знаємо одне одного. Ми протупили, особливо уряд... Хоч той уряд був майже весь звідти. Але простих людей не чули. Тепер у Попасній люди ходять з тризубами, в дітей проукраїнські настрої. Там є про-

блемні зони, але треба сіяти українське, їздити туди регулярно, як ми півтора року їздили в Миколаївку і відчули результат. Має бути державна культурна програма» (Пилипенко, 2016); вона визнає, що експлуатує однакові художні ресурси для зображення катів і жертв, бо «тут завдання було показати людей не чорно-білими, і не ділити їх на наших і чужих, а показати драму людей, які опиняються в силу певних обставин по різні боки конфлікту. В кожного з них своя правда, в кожного є мотивація воювати проти іншої сторони, робити погані вчинки» (Михайлова, 2021); зрештою, вона для зовнішньої аудиторії розбиває формулу «зрозуміти і пробачити» на два сегменти та ілюструє це власною стратегією щодо образу Сепара, якого вона «зрозуміла», але «не пробачила» (Богачевська, 2021). Наталка Ворожбит називає цей образ «скомплектованим»: «з одного боку, я знаю кількох дівчат і хлопців, які були у полоні і розповідали мені свої історії, справді жахливі історії. З іншого боку, я жила у 90-х і таких «тіпочків» зустрічала неодноразово. Тобто я пам'ятаю і добре розумію, що таке загроза» (Бакуліна, 2021).

Показово, що образ ворога персоніфікований не російським військовим, а Сепаром-насильником, якому надається чимало вербального простору для озвучки своєї мотивації вбивати українців, із рясними трансляціями кліше російської пропаганди про геїв, осоружний українцям Майдан, клятих американців, які влаштували цей Майдан, та унаочненням російської ж тези про «внутрішній конфлікт» на Донбасі від 2014 року, адже у висловлюваннях Сепара немає жодного слова або бодай натяку на те, хто насправді воює проти українців і підбурює до цього людей на окупованих територіях та на лінії розмежування. Так само немає й словесного простору, в якому висловлюється протилежна думка або бодай дається натяк на неї. Не випадково у новелі про Сепара уперше відбувається діалог про вбиту курку, який виходить на дві лінії оповіді: 1) молода українська журналістка свідомо їде у лігво сепаратистів реалізувати гучний дискурс «зрозуміти і пробачити», в результаті чого опиняється заручницею брутального насильника-рецидивіста, який б'є її, принижує, погрожує сексуальним катуванням і груповим зґвалтуванням, мочиться їй в обличчя, приносить банку тушонки, відкриває її ножом і змушує дівчину їсти її так, щоб та чулася собакою; тут очевидною є паралель з останньою «довоєнною» новелою про вбиту курку, де дівчина сама стукає у хвіртку місцевих, готових забрати у неї все та максимально при цьому її принизити; 2) ополченець, називаючи українців не інакше як «*укропами*», оцінює життя кожного з них вполовину дешевше, аніж життя збитої машиною курки. Намагаючись вирватися з лігва садиста, дівчина-журналістка удає, що покохала його, доводить його до катарсису, пробуджує в ньому людину і – вбиває. Потім мочиться на його тіло. Самозахист дівчини та її «нелюдську» поведінку драматургиня потрактовує як її незворотне переродження, коли «насильство породжує на-

сильство», адже «драма цієї трагедії, цієї дівчини у тому, що вона стала на той бік – і назад дороги немає» (Бакуліна, 2021).

Наталка Ворожбит не втомлюється повторювати, що драматургові «завжди треба ставати на місце негативного персонажа і через його логіку, передісторію, шукати пояснення його вчинкам»: «Я свого негативного персонажа так виправдала, що його почали жаліти. Після перегляду до мене підходили: «Навіщо ви з ним так вчинили? Він же ж виправився». Коли я писала, зрозуміла: є цей момент, коли хочеться його пожаліти і простити, тоді я й прийняла рішення його знищити. У житті ми прощаємо такі жахливі вчинки, а людина не змінюється і продовжує це робити. Хоча б у кіно я поставлю на цьому крапку. Так що так, це було моїм завданням, щоб виникло співчуття до нього» (Михайлова, 2021). Вона продовжує наполягати, що «кожен з нас не знає, як буде себе поводити, опинившись на чиемусь місці. Легко засуджувати людей, що роблять, на наш погляд, неправильний вибір, що мають інші ідеологічні та культурні уподобання. Але ми геть не знаємо, що було б з нами, якби ми народились, скажімо, в Авдіївці, якби опинились у тих обставинах, якби боролися за власне життя чи якби рятували інших» (Бакуліна, 2021), хоча чимало текстів сучасної української драми вже дають абсолютно протилежні моделі персонажів з окупованих або наближених до лінії фронту територій, коли звичайні люди у доступний їм спосіб чинять опір агресорові та роблять його перебування на українській землі максимально некомфортним та ризикованим.

З точки зору Вадима Василенка, у «Поганих дорогах» ««населення» Донбасу, репрезентоване «девочками», бухим, але – порівняно з лицемірними українськими «правосеками» – чесним директором школи, і ще якимись «бабушками» становить... окрему групу й ідентичність. Здається, це позиція. Візуально її зображено на постері до фільму, де український військовий («правосек») і директор школи (обидва, до речі, озброєні гвинтівками: один зі справжньою, а інший – із макетом) зійшлися віч-на-віч» (Василенко, 2023). Так, це насправді виглядає як задекларована позиція, тож дуже дивно читати роздуми драматургині, що «у «Поганих дорогах» немає політики, ідеології, акцент не на тому, хто з ким воює, а на історіях і почуттях людей, які опинились у драматичній ситуації війни. Не важливо, на якому вони боці» (Михайлова, 2021). Ігор Грабович звертає увагу на те, що сама Наталка Ворожбит дуже хотіла, аби її стрічка вийшла у прокат 2017 року, за президентства Петра Порошенка, коли думки стосовно подій на Донбасі були зовсім не такими, як тепер (після перемоги на президентських виборах лояльно налаштованого до Росії та її донбаських проксі Володимира Зеленського – *О.Б.*). Ідеться, ймовірно, про те, що інтонації «Поганих доріг», з усією їхньою контраверсійністю, нині відтворюються багатьма, в тому числі й людьми, не дуже доброзичливими до України» (Грабович, 2021). Він же наголосив, що «фільм подобається багатьом через свою позірну

ідеологічну невизначеність» (Грабович, 2021), а Вадим Василенко пішов значно далі, доводячи, що, «попри всі прагнення Наталі Ворожбит вийти за межі політики й ідеології і зазирнути в суть життя, «яким воно є», інакше: показати його з-за меж добра і зла...», «Погані дороги» – твір виразно ідеологічний і політичний. Не декларативно, через озвучування певних лозунгів і гасел, а в досить специфічний спосіб – через розмивання ролей між завойовником і завойованим, коли значення мають не колір шевронів або мова (і з цього погляду справді неважливо, якою – англійською, російською чи українською – спілкуються межі собою (анти)герої), а їхні соціальні та морально-етичні характеристики (всіх персонажів, до речі, зображено не динамічно, а статично – ніхто з них, як і ніщо в них самих, не змінюється в результаті зіткнення з іншими, до того ж жоден із них не має конкретної географічної, національної чи соціальної «прив'язки»). Охрещене «ідеологічною невизначеністю» «зрівняння у правах» вбивці й убитого, ката і жертви, якщо дистанціюватися від принципів ідеологічних, а в цьому випадку – ще й гуманістичних і, всупереч здоровому глузду, продовжити вдавати, що мистецтво – поза політикою (і, можливо, поза мораллю?), – це небезпечний компроміс (хай не із совістю, але з мистецтвом!), який у результаті зводить нанівець усі – якими би вони не були – прагнення авторки та режисерки» (Василенко 2023).

Цікаво, що повномасштабне вторгнення міняє аргументацію Наталки Ворожбит, і у листопаді 2022 р. драматургиня вже міркує не про неосяжне поле свободи в авторському кінематографі, а про те, що «зараз суспільство більше потребує «Кіборгів»» і що навіть для неї «зараз фарби в основному чорно-білі». І далі вона зізнається: «Хоча, коли я починаю писати, то, звісно, у мені прокидається бажання відшукати відтінки. Можливо, мені взагалі не варто зараз писати. Бо ці відтінки можуть зараз нашкодити. Європа очікує наших текстів, а ми повинні їх переконати, що ми маємо рацію. Бо правда дійсно на нашому боці. І якщо ми почнемо розбиратися в наших внутрішніх проблемах завдяки цим фільмам і виставам, вони можуть по-іншому це потрактувати» (Панченко, 2022). Тим не менше і упродовж усього 2023 року фільм та вистава «Погані дороги» продовжують презентувати в світі характер нинішньої війни як внутріукраїнського «конфлікту», породженого насамперед аморальністю українських військових та їх «завойовницької» поведінки щодо місцевих людей.

### **Образи українських воїнів: акценти дуже важливі.**

За начебто благородним завданням «переосмислити та подати події у Східній Україні так, щоб люди задумались над стереотипами, які відклались у наших головах» (Михайлова, 2021), у «Поганих дорогах» нерідко ховається абсолютно зневажливе ставлення до українських воїнів та української армії, репрезентованої винятково через дискурс хтивого тілесного «низу».

Усі українські воїни за логікою п'єси на війні стають сексуальними «самцями», хоча Наталка Ворожбит щоразу нагадує, що в кожного з них є дружина і донька (або доньки). Водночас і жінки, які перебувають поряд із воїнами у безпосередньому просторі війни, перетворюються на «самиць», для яких на першому місці теж опиняється такий секс, який буде неможливим за інших життєвих обставин.

Трохи «героїчного» дискурсу у першій новелі адресовано «кіборгам», захисникам Донецького аеропорту, у променях слави яких і в інших військових проглядаються *«сильні, рівні»* спини – маскулінні маркери захисників, героїзованих жіночою уявою, яка одразу приписує чоловікам-воїнам *«самотність»* і *«здичавіння»*. І водночас в українських офіцерів на фронті *«шашилик, коньяк і жодної мотивації воювати»*, *«застільні співи під гітару»*, офіцери дуже люблять сидіти у соцмережах та збирати лайки від жінок під своїми постами і зухвалими відеозверненнями до ворога. Нараторка цієї новели представляє публіці себе як жінку, яка мимоволі закохалася у героя своїх письменницьких матеріалів і подумки не раз уявляла секс із ним, але постійно бачила зовсім іншу реальність – *«Я уявляю, як це могло б зараз бути. Як ти підводишся й підходиш до мене. Або простягаєш руку в темряві. Або ні, ти владно кажеш: «Іди сюди». І я їду в твою темну постіль. Але ні. Ти не звеш. Лежиш на сусідньому ліжку, тварини, обкладена зброєю, і хрочеш»*. Направду виявляється, що у рецензії авторки п'єси шлях одного і того ж самого героя-кіборга від героїчного командира з екрану документального фільму до *«тварини»* – це всього кілька абзаців про незчитану воїном сексуальну мрію жінки, яка його супроводжує і стає надзвичайно щасливою і водночас катастрофічно нещасною у момент разового орального сексу. Водночас ще до того, як ця близькість відбулася, оповідачка завідомо знає, що вона обов'язково розповідатиме *«ситій публіці»* *«про наш секс»*. І, розповідаючи, вона видає цій самій *«ситій публіці»* інтимні невдачі свого виснаженого війною героя, й у такий жорсткий спосіб принижує його намріяний героїчний образ *«справжнього»* чоловіка. До того ж вона вважає свою помірковану позицію щодо війни та агресора універсальною, а позицію українського воїна-захисника щодо цих же питань – надміру радикальною: *«тебе бісить мій стиль життя і моя толерантність, мене лякає твій радикалізм»*. Давайте пригадаємо, що звинувачення українських захисників у *«радикалізмі»* було одним із провідних стовпів російської інформаційної війни одразу після вторгнення в Україну ще від 2014 року. Як бачимо, пропагандистська матриця цілком спрацьовувала у лояльному до росіян українському мистецькому середовищі.

У другій новелі троє неповнолітніх місцевих дівчаток діляться одна з одною своїм сексуальним досвідом, здобутим із *«укропськими»* військовими, серед яких, з точки зору дівчаток, є щедрі, яких можна розкрутити на подарунки –

помаду, шампунь, кондиціонер для волосся, «тушенку и коньяк» а є «жлобы», які насиплють у дівочу жменю «семок» і нічим іншим не віддячують за дитячий секс. При цьому одна з дівчат абсолютно спокійно розповідає, що українській командир «подкатывал» до її матері, яка відмовилася спати з «укропом» з ідейних міркувань – «*Но только она меня ненавидит. Она меня побила за то, что я с укропами...*». Дівчата радять одна одній надавати українським воїнам сексуальні послуги у неприродний спосіб – «*в рот или в попу. Но в попу больно*». Також бачимо, як не лише старші родичі дівчаток, але й їхні однолітки називають українських бійців «фашистами», проводжають їх сповненими ненависті поглядами, але причини такої ненависті авторка, яка намагається уникнути «політики» та «ідеології», називати не може, і їй не лишається нічого іншого, як у наступній новелі знайти такої ненависті з боку місцевих людей єдине виправдання: «*Это вы о\*уели... Вы что делаете... Ми верить хотим... Нам нужна опора... Одни нас бомбили... Другие наших детей \*бут*», – у відчай кричить місцевий директор школи українському командирові, з намету якого хоче забрати та відвезти додому свою ученицю, сироту-восьмикласницю Любку Марченко.

При тому, що директор школи чітко розгледів свою школярку, український командир при свідках дає йому «слово офіцера», що у його наметі просто сплять бійці. Висновок із цієї сцени напрошується мимоволі: слово українського офіцера – це завжди свідомо брехня, таким людям не можна вірити, на них не можна покладатися, їм не слід довіряти власне життя та майбутнє своїх дітей. Чи після цього місцеві повірять у те, за що воюють на Донбасі українські воїни, навіть якщо їхні наміри будуть викладені у формі пафосної декларації? – «*Я особисто воюю за те, щоб моя дочка не прокинулась одного разу серед війни, як ваші діти. І щоб по подвалам не ховалась, \*лядь. Хоч я вже не воюю тут, я стінкою служу між домом і Мордором. Але стінкою я буду тут до останнього, ви мене не проб'єте. І ще стою тут за те, щоби бухий директор школи не возив калаші в багажнику... Щоб узагалі таких директорів до дітей на пушечний постріл не підпускали. Невідомо, чого ти їх там вчиш, яку родину любишь. З яким би прапором ти зара їздів*»...

На тлі цього хтивого, пафосного та брехливого українського командира «позитивно» виглядає навіть описаний вище Сепар, в якому на очах у реципієнта прокидається щось дуже справжнє, чесне та людське. «Без політики» та «без ідеології» у «Поганих дорогах» виглядає саме так... «Мені здається, за ультрапатріотизмом нам не вистачає раціонального мислення та прийняття. Це дуже складна тема, справді. Мені закидають фрази на кшталт: «Невчасно таке знімати, бо йде війна», – а я не можу про це мовчати. Мені і самій некомфортно цим займатись, але якби я могла цього не робити – я б так і вчинила, – декларує Наталка Ворожбит. – Патріотизм не лише в тому, щоб приховувати погане і



звеличувати хороше. Патріотизм полягає також у тому, щоб критикувати та застерігати. Бо як ти зупиниш, наприклад, злочин у власній сім'ї чи армії, якщо про нього мовчатимеш?» (Бакуліна, 2021). Авторку при цьому взагалі не обходить, що, не пропонуючи інших точок зору та інших голосів/висловлювань, вона створює ілюзію абсолютно злочинної української армії, сексуальними жертвами якої стають місцеві жінки та діти. Вона сама ж розповідає, що італійські глядачі її фільму «говорили, що тема насильства над жінками для них прозвучала дуже гостро. Це їхня тема. В Італії з цим проблеми. Здається, знімали фільм про війну, а вони побачили насильство над жінками» (Бакуліна, 2021).

Оця новела про українське військо та дитячий секс у дослідників твору викликає справедливі коментарі про «однозначність» ситуації натомість декларованої авторкою «неоднозначності». Вадим Василенко проводить паралель між свідомим урівнюванням аморальності українських та російських військових на Донбасі: «Українські «націоналісти» (чорно-червоні шеврони мають говорити самі за себе), або, як їх не без іронії охарактеризувала в одному з інтерв'ю сама Наталя Ворожбит, «військові на всю голову», входять у стате-ві зносини з «девочкою-малолеткою» Людою Марченко з Донбасу, а російські бойовики гвалтують українську полонену журналістку – ідейний посил цих епізодів (першого і третього) чіткий: між українською і російською арміями, за винятком мови, – жодних моральних відмінностей (мовна відмінність, пам'ятаймо, штучна – це дубляж)» (Василенко, 2023). У Ігоря Грабовича «запитання викликає сама достовірність показаного, всілякі подробиці та особливо недомовки»: «Українські військові справді такі некомпетентні та імпульсивні, як на цьому блокпосту в першій новелі? Вони діють за статутами та службовими інструкціями чи тільки з якихось власних мотивів? Спілкування солдатів української армії з неповнолітніми місцевими дівчатами – це художня умовність чи вже час подавати заяву у прокуратуру?» (Грабович, 2021).

Ще один сексуально «поведений» український воїн-командир, чоловік і батько Вітя, знаходить собі на фронті сексуальну подругу Таню з числа українських медиків у четвертій новелі. Образ Віті, чиє безголове тіло супроводжує його фронтова коханка («такіє мужчини всегда женаты»), постає ретроспективно з її вербалізованих спогадів – як водія, що зневажав правила на дорозі та завжди давив колесами птахів, як начальника, що орав на підлеглих, як винахідливого любителя сексуальних експериментів, які він знімав на свій телефон... Вустами підлеглого бійця той же Вітя – спочатку «хороший командир, веселий, сміливий», який «заряджав оптимізмом», згодом безвідповідальний зухвалий керівник, який повів на безнадійну операцію своїх бійців та «із собою в могилу чотирьох хлопців забрав», зрештою, «сволота» без будь-яких моральних принципів. У такому контексті метафора «без голови» починає набувати й інших конотацій – безвідповідальності, аморальності, всездозволеності. Але

візуалізацію безголового тіла Вадим Василенко вважає «найвиразнішим (після епізоду в підвалі з його надмірністю насильства й сексу) зразком того, як прагнення авторки та режисерки вражати й шокувати переростає у гротескність»: «властивий усьому твору фізіологічний цинізм тут досягає свого піку» (Василенко, 2023).

Після повномасштабного російського вторгнення такі драматургічні рецесії українського воїнства вбачаються принципово неможливими та суспільно неприйнятними, але й у період оприлюднення різних версій «Поганих доріг» для багатьох реципієнтів їх дискредитаційна природа була очевидною авторською інтенцією. Розуміючи це, зараз Наталка Ворожбит прагне дати своїм тодішнім інтерпретаціям пояснення з урахуванням нібито нової реальності війни та з огляду на те, що з цього твору західна людина і досі отримує уявлення про характер війни Росії проти України: «Як фільм, так і п'єса читаються теж дуже багато, кожного дня відбуваються якісь читання. У мене змішані почуття. З одного боку, цей фільм був знятий про події 2014 року, і вони відрізняються від подій сьогоднішніх. Не впевнена, що всі глядачі це усвідомлюють. Тому, можливо, іноді це не заважає зрозуміти ситуацію в Україні, але й не допомагає. Мені здається, треба перед кожним показом додати передмову, що ситуація зараз відрізняється, все стало зовсім по-іншому... Зараз ми за 8 років пройшли великий шлях і вже українці усвідомили, хто справжній ворог і що насправді відбувається» (Славінська, 2022). Сама необхідність подібних тлумачень для публіки лише підтверджує міркування Вадима Василенка, що «Наталя Ворожбит не вміє говорити узагальненнями і ставати над часом і над простором (а отже, над політикою та ідеологією), бачити людину в житті й життя через людину, а натомість показує все прямолінійно, в натуральну величину, не залишаючи до того ж місця для підтексту або різночитань і позбавляючи тим самим читача/глядача нюансувати настроєм, що завжди міститься десь поза словом/кадром» (Василенко, 2023).

Усі відповіді Наталки Ворожбит на гострі запитання від її інтерв'юєрів щодо базових не-українських акцентів у «Поганих дорогах», які звучать у 2022-2023 рр., зводяться до кількох загальних позицій: по-перше – до того, що начебто іншим став характер війни («під час тієї війни багато українців це вірили у російську пропаганду», «знадобилися роки війни, щоб нарешті прийти до якогось єднання та усвідомлення того, що відбувається насправді» (Туркова, 2022)); по-друге – до того, що п'єса вже «справді застаріла», бо тоді не було «чорного і білого», а зараз «свої» і «чужі» чітко поділені (Туркова, 2022); по-третє – до зізнань у власному нерозумінні характеру і природи російської агресії від 2014 року і аж до лютого 2022 р. («зараз я би не церемонилася з росіянами. Тоді я була надто політкоректна, у мене ще були ілюзії щодо «хороших росіян»... Тому що всі наші сюсюкання до цього і призвели. Ми не вірили в те, що саме ТАКЕ є

можливим» (Туркова, 2022)). З огляду на останню позицію будь-яке олюднення росіян та органічні для її попередньої творчості негативні образи українців перестають сприйматися Наталкою Ворожбит як адекватна авторська інтенція, що ми бачимо вже у її «Зелених коридорах» та у різко антиросійській публічній риториці її як кураторки драматургічного проекту «Без них» (Без них, 2022), розміщеного у відкритому доступі на ресурсі UKRDRAMACHUB. Через цей проект українська спільнота «нової драми» демонстративно прощалася з «руським міром», дозволивши собі привселюдно «препарувати кадавра» та нарешті відкрито говорити про Росію як про агресивний порожній знак, муляж. Наталка Ворожбит анонсувала подію публічних читань цих драматургічних текстів на своїй FB-сторінці дуже емоційним дописом: «не треба пояснювати “без них” це без кого, а головне ні в кого не виникне питання чому “без них”. Ні в кого в Україні. А в світі такі питання все ще звучать. Чому, чому ми не люб’язні з тими, хто нас вбиває? По качану, хочеться відповісти. Але не, пишемо, пояснюємо, говоримо, зціпивши зуби. Про ворога ох важко писати. Але нічого, ми так навчимося, що більше питань не буде. Ну, а якщо навіть і без світла, то головне що БЕЗ НИХ» (Natalka Vorozhbyt, 2022). Водночас увесь корпус текстів «Без них» засвідчує, що антиросійський дискурс у жодному разі автоматично не стає «проукраїнським»: ми бачимо, що у його авторів/авторок геть відсутні базові, не говорячи вже про ширші та глибші, знання української культури та відчуження українських контекстів. І це знову повертає нас до питання про мову та ментальні пріоритети «нової драми» в Україні.

Мовна структура п’єси «Погані дороги» як авторська політика.

Нагадаю, що п’єсу відпочатку створено російською мовою та щедро пересипано багатоповверховим російським матом: «Кадр за кадром і сторінку за сторінкою вона (Наталка Ворожбит – О.Б.) заповнює порожніми, але завітчаними добірним «руським матом» репліками, схемами випадкових зустрічей, казусів, інсинуацій, які можна варіювати, переставляючи місцями, змінювати їх, і від цього нічого – за змістом і структурою – не зміниться. Як, зрештою, і від перегляду самого фільму чи вистави» (Василенко, 2023).

Нагадаю, що ми говоримо про текст, який разом із театральною інтерпретацією отримав Шевченківську премію у березні 2022 року, коли російські війська стискали кільце довкола Києва та чинили безчинства на третині української території. У книжковому варіанті якусь децицію тексту перекладено українською – і тут відчувається рука професійного редактора (респект), але питома вага російського мовного сегменту – як конвенційного, так і неконвенційного – залишається доволі суттєвою, що нерідко викликало питання у тих, кому Наталка Ворожбит давала інтерв’ю про п’єсу, виставу або фільм «Погані дороги», хоча у виставі та фільмі чимало мовних моментів пом’якшено порівняно із самою п’єсою.

Найрадикальнішу і водночас найбільше наближену до реального стану речей оцінку мовної ситуації у творі дає Вадим Василенко: «Показово, що п'єса Наталі Ворожбит спершу з'явилася англійською (на сцені Лондонського театру «Королівський двір» у 2017), оригінальний фільм вийшов російською – для «міжнародного» глядача, а для українського окремі репліки, які говорять українці, – на вимогу закону, а не згідно з авторським замислом, продубльовані «їхньою» мовою. Цей момент – мовний, уважаю, досить важливий для розуміння «Поганих доріг»: написані російською, перекладені англійською, а згодом принагідно продубльовані українською, вони доводять: мова для авторки – така ж умовність, як декорації, костюми, грим» (Василенко, 2023). Водночас на мовний аспект п'єси можна подивитися і як на визначальний концептуальний каркас, який за означенням не може продукувати українські смисли.

Тут ми маємо взяти до уваги, з одного боку, постколоніальні погляди на домінуючу мову, найчастіше мову колонізаторів, у постколоніальних країнах і культурах, при аналізі яких художній текст інтерпретується як «набір панівних чи підривних жестів», а пошуки культурних відмінностей «набувають неабиякої політичної вагомості» (Фігуейра, 1999); з другого боку нас цікавитиме динамічно децентрований суб'єкт, який, за Ж.Лаканом, «існує в мові й не може бути локалізований», «опановує класичні психоаналітичні дії між єго, Воно та суперєго, і в якомусь розумінні стає фактором взаємодії між ними» та проявляє те, наскільки несвідоме утворюється мовою і культурою, стаючи експресивним аспектом суб'єктивності, наближеним до «неусвідомленого дискурсу». Суб'єкта, який складається в культурі або в символічному порядку, Лакан називає «Великим Іншим» та доводить, що ресурси вираження трансцендентного виходять за межі того, що контролює єго, і що суб'єкт «проговорюється» культурою, а отже, й ідеологією на рівнях, непрозорих для свідомості (Енциклопедія постмодернізму, 2003). «Погані дороги» у будь-якій із версій доводять, як цей «Великий Інший» продовжує утримувати авторку у силовому полі російських нарративів та російської ідеологічної оптики, а усі її публічні спроби довести, що це лише необхідні художні деталі, які мають прислужитися тому, аби все виглядало «чесно», лише ще більше підкреслюють міжкультурну напругу, явлену через художнє мовлення: російське «тіло» тексту мовби стає для авторки своєрідним явленням запобіжником від українського, як вона сама часто каже, «ура-патріотизму».

У мовному варіанті, запропонованому вже безпосередньо українському читачеві/глядачеві, «Погані дороги» доводять, що для їх авторки такі принциповим лишається мовне питання, причому розв'язується воно явно не на користь української мови. Російськомовну, а в окремих епізодах білінгвальну природу цього тексту Наталка Ворожбит спочатку пояснює тим, що їй хотілося досягти максимальної «реалістичності», «щоб у людей було відчуття, що підглядають за реальним життям»: «Актори мали природно поводитися. Спіль-

куватися мовою, якою говорив би їхній персонаж. Якщо він зі сходу, то російською. Якщо ні, то українською. І з використанням діалектів, суржику, лайки. В житті люди рідко говорять правильно, якщо в кіно інакше – довіра до історії пропадає» (Прокопенко, 2020).

Тут логічно пригадати знову, що інтенція до збереження російської мови як ледь не панівної в українському драматургічному сегменті – це одна із власних програмних настанов Наталки Ворожбит як авторки і як певного ідеологічного центру «новодрамівської» драматургічної спільноти в Україні. І до 2022 року війна Росії проти України у цьому контексті для лівової частини цієї спільноти важила небагато, адже ми бачили, наскільки важливим для драматургів було продовжувати позиціонувати себе як російськомовних авторів та зберігати потужне російське мовне поле, яке несло свої смисли. Зрозуміло, що в інтерв'ю українським журналістам така позиція не могла подаватися як інтенціональна, і тому для її камуфлювання використовувались формули «вважаю чесним і правильним», «мені хотілося досягти максимальної правдивості», «голоси цих людей я чула», «усі російськомовні були», «Я розумію, що можна було б написати українською все це і було б не гірше. Можливо, я ще просто не доросла до якоїсь такої радикальної зміни. Я не знаю, правильно це чи неправильно» (Малишенко, 2021) тощо.

Цікаво, що одна із інтерв'юєрок спробувала навести Наталці Ворожбит приклади її сучасників – українських митців, які не опускаються до того, аби їхні персонажі підтримували постійне публічне звучання російської у власних творах: «Мені здається, що чесно, щоб герої розмовляли так, як вони говорять у «Поганих дорогах». Бо ми розуміємо, що російською спілкується більшість людей на окупованій частині України. Втім, режисерка Іра Цілик говорила, що колись намагалася писати твори, де діалоги були російською, якщо герої говорили російською. А потім вона зрозуміла для себе, що може писати українською, але читачі будуть розуміти, що це російською. Так само, як це робить Сергій Жадан у «Ворошиловграді»» (Малишенко, 2021). Тоді авторці «Поганих доріг» довелося таки визнати, що питання мови для неї поки є суто ментальним та професійним викликом, який вона дотепер іще не готова долати: «Не відчуваю, що можу так писати українською, щоб здавалося, що це російською. Поки що не можу» (Малишенко, 2021).

Також чомусь для Наталки Ворожбит було життєво важливим, аби її персонажі в одному з епізодів слухали саме пісню російської співачки Тані Буланової. І щоб це зберегти у фільмі, навіть довелося купувати на цей твір права, тобто, фінансово підтримувати російську співачку відрахуваннями з України на восьмому році російської агресії: «Із правовласниками контактував Діма Мінзянов, відправляв їм якийсь синапсис, однак, як розумію, він пом'якшив і узагальнив сюжет. Я змальовувала сцену як історію любові: мовляв, жінка везе тіло коханого. Й ані слова про війну. А продюсери вирішили, що навіть так

нам прав не дадуть, тому відправили свою версію, я її не читала (*сміється*)» («Погані дороги» – матеріал..., 2021).

Коли текст цієї статті вже було повністю створено, несподівано смисловим, аксіологічним та художнім контрастом до «Поганих доріг» потужно прозвучав інший твір про українські дороги війни, створений Катериною Калитко для радіодиктанту національної єдності – «Дороги України». Усвідомлюючи порожнечу між жанрами, наголошує все ж таки, що це як раз була яскрава ілюстрація того, як базові мова і культура визначають митецьку оптику, адже дороги Катерини Калитко – це «переплутані нитки любові», хоча йдеться також і про місця, які зазнали російської окупації, страшних руйнувань і колосальних людських втрат, тому ці дороги апіорі не можуть бути «поганими» – вони «подекуди перерубані, але знову зв'язані у вузол, аби бути ще міцнішими», а на українців, які їдуть цими дорогами, «наприкінці шляху» чекає не бруд і тотальна безнадія, не ходіння замкненим колом зіпсованої людської природи, а «безсонне вікно із жовтим світлом і рідним теплом» (Текст радіодиктанту національної єдності, 2023)...

### Висновки.

Як бачимо, «Погані дороги» не є універсальним художнім твором, який розповідає «правду» про агресію Росії та опір українців цій агресії, оскільки навіть у короткостроковій перспективі бачення цього тексту його авторкою зазнавало трансформацій та переосмислень. Це скоріше текст про страхи самої авторки, найголовнішим з яких для неї був страх скотитися до «урпатріотизму», яким маркувалося все те, що у драматургії є ментально чужим з позицій російської «нової драми».

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Алієв Н. (2021). Наталка Ворожбит – про феномен «Спіймати Кайдаша», новий фільм «Погані дороги» та суржик. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2021/03/21/natalka-vorozhbyt-5/#more-73166>
- Андреева О. (2013). Саша Денисова: «Повезло!». URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/02/sasha-denisova-povezlo>
- Базів Л. (2020). Наталка Ворожбит, сценаристка і режисерка: І «Погані дороги», й «Кіборги» – це одна історія, просто зроблена зовсім по-різному. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/10/30/natalka-vorozhbyt-4/>
- Бакуліна А. (2021). Наталка Ворожбит: «Не потрібно йти на війну, щоб зібрати страшні історії про антигуманні вчинки людей». URL: <https://svidomi.in.ua/page/natalka-vorozhbyt-ne-potribno-ity-na-viinu-shchob-zibraty-strashni-istorii-pro-antyhumanni-vchynky-liudei>
- Без них (2022). URL: <https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh>
- Богачевська О. (2021). Наталка Ворожбит, кінорежисер: Я зрозуміла сепаратистів, але не простила. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2021/06/12/%d0%bd%d0%b>

[0% d1 % 82 % d0 % b0 % d0 % bb % d0 % ba % d0 % b0 - % d0 % b2 % d0 % be % d1 % 80 % d0 % be % d0 % b6 % d0 % b1 % d0 % b8 % d1 % 82 - % d0 % ba % d1 % 96 % d0 % bd % d0 % be % d1 % 80 % d0 % b5 % d0 % b6 % d0 % b8 % d1 % 81 % d0 % b5 % d1 % 80 - % d1 % 8f - % d0 % b7 % d1 % 80 % d0 % be % d0 % b7 % d1 % 83 /](https://www.dnipro.gov.ua/content/vystava-pogani-dorogi)

- Бондарева О. (2021). Подолання стереотипів про український/неукраїнський Донбас у сучасних українських літературно-художніх, есеїстичних практиках та акціях культурної дипломатії. *TEKA Komisiji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*. Т.6. № 16. С.81-96.
- Буцко Д. (2020). Наталія Ворожбит, сценарист: Українського кіно цього року не буде, величезна кількість людей залишиться без роботи. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/04/09/nataliya-vorozhbyt-4/#more-54511>
- Василенко В. (2023). Як їздити «Поганими дорогами» Наталі Ворожбит? URL: <https://litgazeta.com.ua/articles/vadym-vasylenko-ia-k-izdyty-pohanymy-dorohamy-natali-vorozhbyt-2/>
- Васильев С. (2016). Наталя Ворожбит, сценаристка: Це дуже цікава задача – показати світ іншого. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/04/10/nataliya-vorozhbyt-5/#more-55249>
- Винниченко С. (2018). Бренд «Поганих доріг». URL: [https://web.archive.org/web/20211212182413/http://www.t-fishing.co.ua/plays/brand\\_poganyh\\_dorig/](https://web.archive.org/web/20211212182413/http://www.t-fishing.co.ua/plays/brand_poganyh_dorig/)
- Вистава «Погані дороги». (2021). Анотація. URL: <http://knpu.gov.ua/content/vistava-%C2%ABpogan%D1%96-dorogi%C2%BB>
- Вистава «Погані дороги» за п'єсою Наталки Ворожбит. (2017). URL: <https://genderindetail.org.ua/news/the-guardian-pro-vistavu-za-p-esoyu-nataliki-vorozhbi-134266.html>
- Ворожбит Н. (2021). *Погані дороги*. П'єса. Львів: Видавництво Анетти Антоненко. 96 с.
- Грабович І. (2021). Українські прем'єри: куди ведуть «Погані дороги»? URL: <https://detector.media/kritika/article/189994/2021-07-10-ukrainski-premiery-kudy-vedut-pogani-dorogy/>
- Грabsька А. (2017). Наталія Ворожбит: За людей на Донбасі треба боротися. URL: <https://www.dw.com/uk/%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F-%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B1%D0%B8%D1%82-%D0%B7%D0%B0-%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%B5%D0%B9-%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%96-%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%B0-%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%8F-%D0%B4%D0%BE-%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D0%B3%D0%BE/a-38788660>
- Десятерик Д. (2020). «Увесь знімальний майданчик на тебе дивиться, всі чекають твоїх рішень, і це, вичайно, страшно». Наталія Ворожбит – про свій режисерський дебют, травми війни, тиранію в роботі та успіх у Венеції. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/uves-znimalnyy-maydanchyk-na-tebe-dyvytysya-vsi-chekayut-tvoyikh-rishen-i-tse>
- Енциклопедія постмодернізму. (2003). / за ред. Ч.Вінквіста та І.Тейлора. Пер. з англ. Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”. 503 с.
- Зайонц М. (2005). «О спорт, ты – жуть!»: П'єса «Галка Моталко» оказалась фальшивой «новой драмой». URL: [http://www.smotr.ru/2004/2004\\_centra\\_galka.htm?fbclid=IwARIggsTH6oEzSR84Mf1GEeKeB8v\\_ax338hwLsvLuqztTjP94jSum7aghlDc](http://www.smotr.ru/2004/2004_centra_galka.htm?fbclid=IwARIggsTH6oEzSR84Mf1GEeKeB8v_ax338hwLsvLuqztTjP94jSum7aghlDc)

- Коженювська-Бігун А. (2018). Образ війни на сході України у фейлетонах Наталії Ворожбит для польського журналу «Театр». Науковий вісник Чернівецького університету. 2018. Вип.797. Слов'янська філологія. С.42-49.
- Констатнінова Н. Фільм про «людей, що живуть у стані війни». Стрічка «Погані дороги» у списку номінантів на «Оскар». URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/strichka-pohani-dorohy-u-spysku-nominantiv-na-oskar/31600190.html>
- Кошкіна С., Білаш К. (2022). Тамара Трунова: «Кожен має усвідомлювати власну відповідальність за будь-яке мистецьке слово, проговорене про цю війну». URL: [https://lb.ua/culture/2022/08/09/525667\\_tamara\\_trunova\\_kozhen\\_maie.html](https://lb.ua/culture/2022/08/09/525667_tamara_trunova_kozhen_maie.html)
- Кригель М. (2022). Київ – Мордор – Київ. Історія війни Максима Курочкина, драматурга і сержанта з позивним «П'еса». URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/12/14/7380600/>
- Куришко Д. (2021). Наталка Ворожбит, кінорежисер: Люди дивляться на кровіщу від Тарантіно, чому б не піти на українське кіно про Донбас? URL: <https://rozmova.wordpress.com/2021/06/18/natalka-vorozhbit-8/>
- Лук'яшко К. (2017). Наталія Ворожбит: Воювати не можу, то хоч змушу людей говорити про це і думати. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/01/14/nataliya-vorozhbit-2/>
- Лютий Т. (2023). Війна за деколонізацію культури. URL: [https://chytomo.com/vijna-za-dekolonizatsiiu-kultury-taras-liutyj/?fbclid=IwAR2y-8w4gF47dm03cJy\\_yXQU5tREgjh9m4GZFk8\\_mnQsZGEWw21-YMs\\_Nu8](https://chytomo.com/vijna-za-dekolonizatsiiu-kultury-taras-liutyj/?fbclid=IwAR2y-8w4gF47dm03cJy_yXQU5tREgjh9m4GZFk8_mnQsZGEWw21-YMs_Nu8)
- Малишенко А. (2021). Режисерка та сценаристка Наталія Ворожбит: Ми зараз починаємо замовчувати події на Донбасі. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2023/07/26/nataliya-vorozhbit-7/>
- Мигашко О. (2020). Наталка Ворожбит, кінорежисер: Фестиваль не зацікавиться пропагандою, як би ми не кричали про агресора. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/10/11/natalka-vorozhbit-3/>
- Михайлова Ю. (2021). Війна починається з «Маленьких людей», – Наталка Ворожбит про фільм «Погані дороги». URL: [https://kino.24tv.ua/film-pogani-dorogi-intervyu-z-rezhiserkoju-natalkoju-vorozhbit\\_n1570501](https://kino.24tv.ua/film-pogani-dorogi-intervyu-z-rezhiserkoju-natalkoju-vorozhbit_n1570501)
- Мірошниченко Н. (2016). Неоміфологія революції і трансформація структури драми. Курбасівські читання: наук. вісник. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса. № 11: Культура як суб'єкт: Театр. Війна. Екстрема. С.32-50.
- Наталія Ворожбит. (2011). Глядачеві треба робити боляче. Розмовляла Ксенія Курина. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2011/05/13/78523/>
- Наталка Ворожбит, сценарист. (2019). Не до кожного сценариста приходять продюсер зі словами «Давай ти зніматимеш це сама». URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/10/06/natalka-vorozhbit/#more-45725>
- Наталія Ворожбит. (2019). «Пьеса – мое личное высказывание». URL: <https://kyivdaily.com.ua/natalya-vorozhbit/>
- Наталія Ворожбит (2009). Беседувала Марыся Никитюк. URL: [https://teatre.com.ua/modern/natalja\\_vorozhbit/](https://teatre.com.ua/modern/natalja_vorozhbit/)
- Незручний театр (2014). Драматург Наталія Ворожбит про те, як дивитися «Щоденники Майдану». URL: <http://www.theinsider.ua/ukr/art/nezruchnij-teatr-dramaturg-nataliya-vorozhbit-pro-te-yak-divitisya-shchodenniki-maidanu/>



## ARE OUR BAD ROADS WRONG?

Olena Bondareva,  
Doctor of Philology, Professor,  
Chief Researcher Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine

**Goal.** To offer an interpretation of Natalka Vorozhbyt's play «Bad Roads» in terms of the modern theory of identity/identities in the context of Russia's armed aggression against Ukraine and the cultural, educational and creative activities of this playwright.

**Research methodology.** Concepts of identity, postcolonial studies, the concept of linguistic and cultural policy, J. Lacan's hypothesis about a dynamically decentered subject.

**Scientific novelty.** For the first time, the article summarizes the experience of the previous scientific, literary-critical and art critic reception of Natalka Vorozhbyt's controversial text «Bad Roads» in its dramaturgical, theatrical and cinematographic versions and offers its own concept of reading the play.

**Key words:** war, identity, Other, own/others, collaboration in culture, tolerance, resistance.

**Formulation of the problem.** In artistic versions of Russian aggression against Ukraine, the optics of the story are always important. After all, we know that the Russians simultaneously create their extremely ideological cultural product with their own war narratives and confidently push this product to international consumers of cultural content, imposing a «fair» version of their aggression against Ukraine. Therefore, it is important for Ukrainian artists in creating an artistic meta-canvas of war not to mislead and not harm their country and the perception of Ukrainian resistance to aggression, especially in those countries whose support we count on, as well as in those to whom we still need to reach out.

«Bad Roads» is a dramatic text in which, in my opinion, Natalka Vorozhbyt, exploiting the theme of war, implemented exactly the criteria by which, in her opinion, the relevance of modern Ukrainian drama is determined: the basis for «hooligan, provocative, evil performances with a reaction on our reality», without depth and philosophy (Natalia Vorozhbyt, 2011).

Let's consider together how these criteria and their practical implementation correspond to our understanding of the war and the messages that we want to convey to the world about the new Russian-Ukrainian war: this is an extremely relevant conversation in view of the numerous artistic translations of the text «Bad Roads», the colossal touring performance experience and thousands of viewings of the film based on this work outside of Ukraine.

**Conclusions.** As we can see, «Bad Roads» is not a universal work of art that tells the «truth» about Russian aggression and the resistance of Ukrainians to this aggression, since even in the short-term perspective, the author's vision of this text underwent transformations and reinterpretations. Rather, it is a text about the author's own fears, the most important of which for her was the fear of slipping into «hoorah-patriotism», which marked everything that in dramaturgy is mentally alien from the standpoint of the Russian «new drama».