

Олена Бондарева,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

ДРАМАТУРГІЧНИЙ КОРПУС ТЕКСТІВ «2: АНТОЛОГІЯ ІХ КОНКУРСУ П'ЄС “ДРАМА.UA”»: МНОЖИННІ РАКУРСИ ВІЙНИ

У статті корпус текстів «2: Антологія ІХ конкурсу п'єс “Драма.UA”» проаналізовано як цілісну драматургічну антологію. За предмет дослідження правлять метатекстовий потенціал книги загалом та внутрішній діалогізм її складників. Водночас проблема дослідження виявляється дещо ширшою, оскільки розгляд сучасних антологічних проєктів драматургії в історичній ретроспективі дозволяє також фіксувати загальну зміну пріоритетів усередині національного драматургічного дискурсу на шляху до свідомого вибору авторів та упорядників щодо причетності до модерної української політичної нації. Провідні методи, застосовані у статті — це жанровий та проблемно-естетичний аналіз з елементами концептології та компаративістики. З одного боку, проаналізована драматургічна антологія якісно відрізняється від виданої 2013 р. першої збірки конкурсу «Драма.UA», оскільки органічно вписана у систему інших антологій сучасної української драми про війну — і в цьому сенсі долучена до колективного голосу багатьох драматургів різних творчих осередків та різних генерацій («Антологія 24», «Неназвана війна», «Драма Панорама 2023», «Без них», «7 п'єс, створених в рамках IV Лабораторії драматургії НСТДУ» тощо). З другого ж боку, цей корпус текстів Катерини Пенькової («Марафон “російська рулетка”»), Андрія Бондаренка («Атомна русалка»), Лени Кудяєвої («Один день»), Оксани Савченко («Моє пекло») та Олега Михайлова («Море залишиться») можна розглядати як самодостатній метатекст, наділений власними внутрішніми сюжетами й естетичними закономірностями, оскільки включені до нього твори, написані майже в один час, вступають у численні внутрішні діалоги та обрамлені своєрідною гіперкатастрофічною «маріупольською» рамкою, всередині якої будь-який інший катастрофізм війни сприймається як пов'язані локальні історії, які змінюють людей і трансформують нашу свідомість. Актуальність розвідки зумовлена очевидною потребою оперативного реагування українського літературознавства на нові художні тексти й текстові корпуси (збірки, антології, віртуальні ресурси тощо), які осмислюють війну практично наживо і тому фіксують рухомість естетичних пріоритетів у її інтерпретації, яку пізніше буде значно важче вловити. Співзвучність та діалогізм текстів антології розглянуто на рівнях жанрів, провідних дискурсів, метафоричної мови, інтенсивних пошуків оновлених ресурсів драматургічного ословлення війни, чим проблему аналізу цього корпусу не вичерпано, а лише актуалізовано для подальших студіювань на рівнях концептосфери, поетики, художньої антропології війни.

Ключові слова: драматургічна антологія, війна, ТОП-позиції, жанрові зсуви, катастрофізм, діалогізм антологій.

Вступ. Запропонована до аналізу антологія з 5 текстів сучасних українських драматургів — черговий внесок у колективний драматургічний голос цивільних українців, яким описується нинішній етап російсько-української війни. Водночас це другий друкований проєкт з п'єсами, які відзначені під час драматургічного конкурсу «Драма.UA», заснованого у Львові Мистецькою Майстернею «Драбина». Першу збірку «Драма.UA.1» було видано у Львові у 2013 р., до неї увійшли тексти, що перемог-

ли у третьому конкурсі (2012 р.), а саме: «Дівка на віддане» Віри Маковій, «Бал Бетменів» Тетяни Киценко, «Дерева спізняються на автобус» Олеся Барліга, «Партія» Євгена Марковського, «Хома Брут» Артура Млояна.

Прикметною ознакою першої збірки була властива багатьом тодішнім п'єсам принципова двомовність — так, окрім тексту Віри Маковій, чотири інших тексти містили мовлення персонажів як українською, так і російською, у такий спосіб легітимізуючи останню, щосили таки

вмонтовуючи її в український культурний простір. «В антропологічній перспективі... питання про сутність літератури звучить як питання про те, який саме унікальний людський досвід вона продукує», — зазначала Олена Галета у теоретичних міркуваннях про сутність антологій як моделей колекціонування (Галета, 2015, с. 50). Показово, що для Оксани Дудко, упорядниці першої антології, навала російськомовних персонажів у текстах молодих драматургів, які активно позиціонувалися як «сучасні українські», не була дражливим фактором, адже вона маркувала цю тенденцію як «живу мову різних регіонів України» (Драма. UA.1, 2013, с. 7), і це було властиво багатьом українським конкурсам, драматургічно-театральним осередкам, індивідуальним репрезентантам драматургічного письма — на драматургічні конкурси (навіть у ТОП-позиції) і на театральні сцени спокійно потрапляли російськомовні або двомовні тексти з великим відсотком російської, і це найчастіше сприймалося та постулювалося як суспільна норма. Водночас Олександр Ірванець, якого попросили написати післямову до цього проєкту, до нарочитої двомовності п'єс поставився критично: «Коли ж пригадати давнє філософське визначення мови як дому буття, то більшість авторів живуть на два дома», «що ж, кожен час має свої мовні коди» (Ірванець, 2013, с. 257, 258).

На щастя, друга збірка текстів, відзначених дев'ятим драматургічним конкурсом «Драма. UA», повністю здолала затяжну хворобу драматургічної «двомовності» — цьому сприяли 10 років російської агресії, але найбільшою мірою — її повномасштабна фаза, розпочата 24 лютого 2022 р., адже саме відтоді легалізувати будь-яку російську «присутність» у текстах, у тому числі й на рівні мовної картини світу або мовленнєвої особистості персонажа, стає для українських драматургів моветоном. Для упорядників нової збірки, навпаки, вбачається важливим підкреслити на форзаці видання, що «Драма. UA» — у всій своїй тягlostі конкурс «україномовних п'єс» та платформа українських драматургічно-театральних активностей (2: Антологія IX конкурсу п'єс «Драма. UA», 2024), і таку публічну орієнтацію на «своє», безумовно, варто віднести до позитивних загальних змін у нашому культурному ландшафті.

Поставимо собі за мету проаналізувати драматургічну збірку «2: Антологія IX конкурсу п'єс «Драма. UA» як цілісний культурний текст про перші місяці повномасштабної російської агресії, створений драматургами в різних жанрах, горизонтах очікувань, з різними моделями війни.

Збірка «2» у системі драматургічних антологій війни. «Кожна колекція — наукова чи мистецька, музейна чи фольклористична, традиційна чи авангардна — відповідає фабулі, яку нав'язує їй творець-укладач, визнаючи, що заслуговує на збереження, запам'ятовування і споглядання» (Галета, 2015, с. 61). Показово, що кілька п'єс, включених до корпусу «2: Антологія IX конкурсу п'єс «Драма. UA»», уже були репрезентовані театральнo-драматургічній публіці в інших, раніше надрукованих антологіях. Так, п'єса Олега Михайлова «Море залишиться» в антології «Неназвана війна» була включена до розділу «Місто Марії», присвяченого трагедії Маріуполя (Неназвана війна, 2023, с. 471–489), і в передмові до цього корпусу я зазначила, що є автори, які осмислюють цю трагедію «не у документальній, а у символічній площині» (Бондарева, 2023, с. 24), маючи на увазі якраз цей твір. П'єси «Марафон “російська рулетка”» Катерини Пенькової, «Один день» Лени Кудасової та «Мое пекло» Оксани Савченко були представлені одним блоком в антології «Драма Панорама 2023» якраз як гроно творів, що перемогли в конкурсі «Драма. UA» 2023 р., але контекст цього грона був ширшим — адже «Драма Панорама» замислювалася як 10 щорічних найкращих українських п'єс, відзначених найвищими нагородами у драматургічних конкурсах поточного року, і ширша панорама дозволяла бачити, яким саме типам творів надає перевагу той чи інший конкурс.

Водночас роль творців-укладачів (драматурги Неда Неждана та Олег Миколайчук) помітна лише в кількох антологічних проєктах драматургії про війну. Вона є відчутною в антології «Неназвана війна» (Неназвана війна, 2023), яка має специфічну внутрішню архітектоніку — 6 концептуальних розділів по 3 п'єси в обрамленні Прологу та Епілогу, теж драматургічних текстів про війну (Пролог — «Боятися немає сенсу» Андрія Іванюка (Andy Iva); розділ «Напередодні» — «Позивні з того життя» Олега Миколайчука-Низовця, «Молитва за Елвіса» Марини Смілянець, «Напередодні» Дмитра Тернового; розділ «Вторгнення» — «Стукіт у двері, або Все буде добре» Ігоря Білиця, «Перевізник» Ніни Захоженко, «Вертеп. Хроніки війни» Артема Лебедева; розділ «Жіночі голоси» — «Вона + Війна» Світлани Спасиви і Катерини Чепури, «Принц і Жінка» Анни Багряної, «Люби-мене-не-кинь» Ольги Анненко; розділ «Живі створіння» — «Кицька на спогад про темін» Неди Нежданої, «Смак сонця» Олександра Вітра, «Борщ. Рецепт виживання моєї прабабці» Марини Смілянець; роз-

діл «Діалоги з Хароном» — «Достоту обрані» Володимира Сердюка, «Пригадати майбутнє» Олександра Вітра, «Помста (Гість)» Олега Драча; розділ «Місто Марії» — «Трубач» Інни Гончарової, «Закрите небо» Неди Нежданої, «Море залишиться» Олега Михайлова; Епілог — «Багнет» Алекса Боровенського).

У віртуальній антології «Без них» на ресурсі UKRDRAMACHUB (Без них, 2023) у якості специфічних маркерів бачимо кураторську роль (драматургиня Наталка Ворожбит), яка полягала в напрацюванні ідеї та залученні колег до адресного написання п'єс (передмова Максима Курочкіна, «Последній руский» Катерини Пенькової, «Як не стати кацапом» Оксани Гриценко, «Фокус-покус» Людмили Тимошенко, «Хрест» Тетяни Киценко, «Modus imperativus» Ольги Мацюпи, «Текст про росіян» Олени Гапеевої, «По-большому» Оксани Савченко, «Не про Єнота» Ірини Гарець, «Методичка» Юлії Гончар, «Snuff» Андрія Бондаренка) — у цій колекції до уваги бралися лише тексти авторів певного драматургічного осередку — Театру Драматургів, створені як символічне індивідуальне та колективне прощання з «руським міром».

До проектної «Антології 24» (Антологія 24, 2022) тексти включалися за результатом оперативного проведеного конкурсу, рідерами якого якраз були члени його креативної команди (культурна менеджерка Вероніка Склярова, театрознавиця Світлана Баженова, режисерка Єлізавета Баннікова, перформер Пьотр Армянський, менеджерка Оксана Данчук): вони і визначили пріоритетні твори (всього 21), які, на їхню думку, відповідали оперативному формату «висловлювання», з числа понад 100 поданих на конкурс («Відчуття війни» Юлії Гончар, «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко, «Повітряна тривога» Дена Гуменного, «Тур-рурі» Юлі Нечай, «Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової, «Хроніки» Анни Галас, «Обережно, міна» Юлі Гудошник, «Синдром уцілілого» Андрія Бондаренка, «Шансон» Лени Лягушонкової, «Любов, війна» Сергія Шинкарчука, «Музика війни» Рената Сеттарова, «Чужесранка» Ірини Феофанової, «Хронологія» Люції Лісової, «Голодні стіни» Ханни Невідомої, «Хороші хлопчики люблять розганяють ОМОН» Катерини Годік та Ярослави Муравецької, «Сни під час війни» Наталки Блок, «Два скетчі про війну» Юліти Ран, «Ампула» Олексія Мінька, «Моя мама чайник» Людмили Тимошенко, «Де ми були 8 років» Віктора Солодчука, «Зошит війни» Валерія Пузіка, «Садити яблуні» Ірини Гарець).

В усіх інших випадках про креативну функцію укладачів антологій практично не йдеться — адже «Драма Панорама 2023» (Драма Панорама 2023, 2023) позиціонується як «антологія драматургічних конкурсів» (упорядник — драматург і театральний менеджер Дмитро Терновий), тож зібрала тексти, відзначені у 2023 р. різними драматургічними конкурсами (конкурс «Драма.UA» — «Марафон “російська рулетка”» Катерини Пенькової, «Один день» Лени Кудасової, «Мое пекло» Оксани Савченко; конкурс «Липневий мед» — «Молочайник» Оксани Гриценко, «Примарна земля» Андрія Бондаренка; конкурс «Тиждень актуальної п'єси» — «Стікери» Ігоря Носовського, «Мемель — Дніпро» Артура Сумарокова, «Перевізник» Ніни Захоженко; конкурс «Reboot Festival» (Велика Британія) — «Хроніки евакуйованого тіла й загубленої душі» Анни Галас; конкурс «Аврора» (Республіка Польща) — «Орден застелених ліжок» Лени Лягушонкової). «2: Антологія IX конкурсу п'єс “Драма.UA”» об'єднала тексти-переможці одного конкурсу того ж року (названі вище). А надрукована на сайті НСТДУ колекція з семи п'єс (7 п'єс, створених..., 2023) просто розмістила всі тексти, написані під час тематичної драматургічної лабораторії 2023 р. («Гудбай, Генічеськ» Лени Кудасової, «Параскева» Ольги Мацюпи, «Вживуть тільки пам'ятники» Оксани Гриценко, «Стара, товста, розумна» Ганни Захожої, «Варвари цибулевої масті» Катерини Пенькової, «Гражда» Олега Михайлова, «Зайчення» Тасі Пугач). Упорядники в аналогічних ситуаціях дбають не більше як про передмову (якщо така є, як у корпусі «Драма Панорама 2023») та певний порядок розташування текстів, зрідка — про резюме авторів, які, як правило, самими авторами і пишуться. Ну і звісно, про промоцію та поширення упорядкованих колекцій. І якщо для Драматургічної лабораторії НСТДУ (організаторка — Ольга Байбак, куратори — Павло Ар'є та Лена Лягушонкова) тематичний фокус війни у 2023 р. було обрано свідомо, то перемоги у драматургічних конкурсах саме п'єс про війну — це стихійні, проте дуже симптоматичні процеси — така тенденція фіксується і конкурсами 2024 р. («Євродрама», «Липневий мед», «Тиждень актуальної п'єси»), і проектами початку 2025 р. (Фестиваль короткої драми «Трикутник для українських митців» у Театрі Драматургів).

Одні й ті самі автори в різних колекціях потрапляють у різні контексти, що дозволяє по-новому сприймати та інтерпретувати їхні твори, адже контекст надає своєрідної огранки кожній творчій постаті. Одні й ті самі тек-

сти в різних колекціях набувають нетотожного звучання — адже вписуються в загальну концепцію. Проте кожен із перелічених драматургічних антологій або текстових колекцій можна прочитати та інтерпретувати як єдиний текст — із власною внутрішньою логікою та особливою концепцією інтерпретації війни. Ризикнемо саме так прочитати збірку «2: Антологія IX конкурсу п'єс "Драма.UA"».

Монодрама як формат «висловлювання» про війну. Два з п'яти текстів аналізованої збірки мають монологічну форму, тобто мову драматургії, є монодрамами — це тексти Катерини Пенькової та Лени Кудасової (правда, в останній присутні невеличка сцена, у якій син приносить мамі продукти й ліки, та коротенька розмова по телефону з волонтеркою з «Карітаса», але згадані епізоди все одно залишають протагоністку поза комунікацією, «в-собі», у моновисловлюванні).

Особливість звучання драми «Один день» — якесь тягуче, безнадійне внутрішнє промовляння повної втрати себе поза своїм домом, яке майже не супроводжується дією, адже вже вісім років — від 2014 до початку 2022 — дні протагоністки течуть однаково, їх беззмістовність не можуть змінити ані любов та увага від сина, ані спілкування з волонтеркою, ані наближення невідворотної дати 24 лютого 2022 р. Зовнішній монолог має всі ознаки внутрішнього, він проривається власне зовнішнім лише ненадовго — перед волонтеркою в телефонній трубці або перед сином на кухні, решту п'єси жінка вголос вербалізує свої пов'язані із хворобою фізіологічні потреби та необхідні щоденні гігієнічні процедури, вголос вимірює собі тиск, закапує очі та вуха, вголос смажить яєчню та прибирає двотижневий пил у квартирі, вголос віддається спонтанним спогадам. Усі звуки, які вриваються в її вербальний потік, заважають його руху та вбачаються необов'язковими або зайвими — незалежно від того, чи це зустрів із вібрисигналом на кнопковому телефоні, чи дзижчання тонометра, чи гавкіт сусідської собаки, чи дзвінок у входні двері, чи різкий звук перфоратора з сусідської квартири. Саме тому і телевизор у кімнаті упродовж дії працює без звуку, лише з титрами, а персонажка мозаїчно озвучує вголос те, що їй вдається уривками побачити на екрані. Весь цей вербальний потік завершується зчитуванням абсурдної для реципієнтів інформації з календарного листка за 24 лютого 2022 р. — «Всесвітній день інформаційної архітектури, Міжнародний день барменів, День єднання України, День Святого Власа, іменини у Дмитра, Федора, Захара, Всеволода, Гаврила»

(Кудасова, 2024, с. 110) — та молитвою «Отче наш», яка втратила сакральні властивості і стала такою ж частиною рутинного добового ритуалу, як вживання антидепресантів, чищення зубів чи обмивання тіла теплою водою.

Текст Катерини Пенькової «Марафон "російська рулетка"» є жанрово беззастережною монодрамою, у якій відсутнє традиційне позиціювання мовця як провідного голосу, належного персонажу — натомість одразу представлене саме монологічне мовлення, через яке ми поступово і вловлюємо особливості мовця як персонажа: це українська жінка з Донецька, яка, маючи двох дочок — 8 та 15 років від народження, — 2014 р. втекла від свого чоловіка, який перейшов на бік росіян, та оселилася в українському Маріуполі, а навесні 2022 р. розділила з цим містом усі жахіття російської агресії та ледь не втратила обох своїх дітей. Розповідь відбувається ретроспективно, коли жінка з дітьми вже перебуває в безпеці у Варшаві. Саму п'єсу побудовано як сповідь вцілілої людини: ми розуміємо, що цю сповідь було адресовано насамперед драматургині, яка у Варшаві опікувалася українськими біженцями та допомагала їм, проте авторська огранка цього документального матеріалу виводить його на рівень масштабної сповідальності перед публікою і водночас живого свідчення про жахливі злочини, скоєні російськими агресорами проти цивільних людей у Маріуполі навесні 2022 р. Такі свідчення самі по собі не потребують діалогізму або театрального декорування та мізансценування — тож саме монодраматична структура стає оптимальною жанровою рамкою і для творця, і для реципієнта, і для акторської практики.

Дискурс бездомності. Тексти Катерини Пенькової та Лени Кудасової присвячені жінкам, яких війна позбавила дому в Донецьку ще у 2014 р.

У драмі «Один день» 77-річна пенсіонерка Ніна Григорівна, чий образ Лена Кудасова створила на межі студій пам'яті, студій травми та кризової соціальної психології, так і не змогла пройти через травму втрати власного Дому, за яким для неї стоїть не лише обжитий простір її колишньої квартири, але й набагато об'ємніші поняття — спогади про щоденні дрібниці мирних буднів у рідному місті, пронизливі історії хатніх тварин-улюбленців, відчуття стабільності та внутрішнього спокою, прив'язаність до дорогих серцю могил прашчурів. Жінка, народжена у 1945 р., тобто тоді, коли радянська спільнота тільки-но відчувала смак «перемоги» та повірила в неможливість нової війни, не

може зрозуміти логіки подій, які привели війну в її місто і позбавили її дому, тож вона періодично просить сина вивезти її назад, в окупований Донецьк, яким марить як втраченим Раєм (і при цьому таким зрозумілим простором з ідеологічного «минулого», зафіксованого у міській топоніміці):

Життя до 2014 року. Довоєнний Донецьк. Час, коли ми ще були на своїй землі. Існування тоді було одноманітне, але я б зараз усе віддала, щоб повернутися туди. Походи до «Амстору». Прогулянки парком Щербакова і територією «Донбас-арени». Запах свіжоскошеної трави. Величезні фото футболістів у смугастій чорно-помаранчевій формі. Писк тролейбуса-«двійки», що проноситься центральною вулицею Артема. Запах ванілі і свіжої випічки на Поліграфічній. Відполірована бруківка на проспекті Ілліча. Запах річки Кальміус — болота і водоростей. Шум і штовханина привокзального ринку. Барахолка перед залізничним інститутом, наповнена потемнілим мельхіором, радянськими значками, чахлами кімнатними рослинами у маленьких горщиках для розсади, запчастинами невідомого походження, сіди-дисками, книгами і барвистими «бабусиними» хустинами. Спогади починають душити сльозами. (Кудаєва, 2024, с. 94)

Молода мама двох дочок, яким на початок 2022 р. виповнилася 8 і 15 років, успішна бізнес-вумен, виписана Катериною Пеньковою через стратегію докудрами в п'єсі «Марафон «російська рулетка», такої ностальгії за Донецьком не має — вона з дітьми свідомо *«переїхала з Донецька після початку там»* (Пенькова, 2024, с. 9), а її чоловік — домашній деспот і аб'юзер — одразу перейшов на бік росіян і отримав в окупованому Донецьку дуже високу посаду, продовживши навіть на відстані тримати свою жінку в страху.

Відчувається ностальгія обох авторок за своїм рідним Донецьком, який обом довелося покинути разом із родинами у 2014 р.: їхні персонажки не поривають із Донецькою землею, хоча це близько до місць війни: Ніна Григорівна живе в *«оренований однокімнатній квартирі у невеличкому містечку Донецької області»* (Кудаєва, 2024, с. 91), у своєму монолозі вона негативно відгукується про Слов'янськ і Краматорськ, куди переїхало багато людей з окупованого Донецька, а протагоністка Катерини Пенькової після втечі з Донецька мешкає в багатоквартирній *«хрущовці»* в українському

Маріуполі, який швидко для неї стає *«своїм»* містом, адже тут вона із дітьми до лютого 2022 р. чулася в безпеці і могла забезпечити обом дочкам комфортне дитинство. Ми не бачимо, як війна позбавить дому вдруге пенсіонерку з Донецька в п'єсі Лени Кудаєвої, але розуміємо, що це невідворотно станеться, адже на календарі у фіналі п'єси — 24 лютого 2022 р. Але ми стаємо свідками багатосенсової *«бездомності»* жінки в п'єсі Катерини Пенькової — спочатку протагоністка тікає з власної оселі до подруги в район Маріуполя, який здається безпечнішим, тоді їде в кареті швидкої допомоги з важкопораненою молодшою дитиною, вимушено залишивши старшу доньку в підвалі з чужими людьми, згодом існує в одному з підземель Маріуполя, допомагаючи рятувати життя містян, а потім через окупований Донецьк та російську територію виїздить з дітьми до Варшави, усвідомлюючи, що їй вже нема і не буде куди повертатися — вона втратила свій новий дім, своє місто, свій Донбас, свою країну.

У п'єсі Андрія Бондаренка *«Атомна русалка»* дискурс бездомності для українців актуальний задовго до російської агресії, він починається ще за часів пізнього СРСР — із чорнобильської катастрофи, після якої багатьом українцям довелося покинути свої обжиті хати, квітучі села та містечка і рятуватися від радіації у просторі *«чужого дому»*. Так, декорація однієї з перших сцен цієї п'єси — це поліське село кінця 1900-х: хоча йдеться не про воєнні, а про мирні часи, але візуально мовби настав кінець цивілізації — *«немає світла, на столі горить свічка»* (Бондаренко, 2024, с. 37), а відчуття постапокаліпсису підсилено тим, що Бабуся ще наприкінці ХХ століття приречена доживати своє життя не у своїй хаті, адже свою вона назавжди втратила після Чорнобильської катастрофи. Але тоді українська література не реагувала загострено на дискурс бездомності, а тепер у зв'язку з війною спізнано рефлексує щодо постчорнобильської *«втрати дому»*. Андрій Бондаренко — драматург, який завжди віртуозно грає зі смислами та узвичаєними концептами, вміє віднайти їх приховані сутності та неочевидні конотації, і в *«Атомній русалці»* він створює паралелі між двома ядерними катастрофами — чорнобильською, яка вже пережита, але невідорефлектована, та нинішньою, яка ще не відбулася і якою росіяни на тлі своєї агресії активно лякали Україну і світ упродовж 2022–2023 рр. Ми пам'ятаємо, що в листопаді 2022 р. по Києву ними було запущено ракету з ядерною боєголовкою, яка, на щастя, не несла ядерного заряду, а виявилася порожньою, але спричинила масове нагнітання

ядерної істерії. На тлі цієї визначальної паралелі драматургу вдається провести ще одне цікаве зіставлення — поміркувати про «бездомність», яка суттєво трансформувалася для українців від постчорнобильських часів до реалій повномасштабної російської агресії. Для Бабусі післячорнобильська втрата дому понад 30 років тому була збитком суто фізичним — вона більше не матиме змоги переступити його поріг. Для молодшої дівчини Юлі, яка навесні 2022 р. втекла в Європу, а восени того ж року повернулася до свого рідного Львова, фізично дім залишився на тому самому місці, і в ньому звично присутні всі улюблені речі та настроєві дрібниці:

Моя зелена сукня! Мої вузькі джинсики! Мій теплий і м'який шарф, мої картаті трусики! Маєчка з квіточкою, спальні штани з пташечками. Моя свічка з вишневим запахом. Кусачки для нігтів, такі зручні. Футболка! Моя улюблена футболка!... О, моя ручка! Моя дешева гелева ручка з кіоску! Моя заколка! (Бондаренко, 2024, с. 50)

Проте дуже змінився сам простір і сильно трансформувалися люди, які пережили перші місяці повномасштабної тут, в Україні. Саме тому при фізичній збереженості Дому Юля потрапляє в зовсім інший ментальний світ, у принципово іншу реальність, яка назавжди змінила всіх, хто в ній залишився. Але зміненими повертаються в Україну і самі біженці. Такі подвійні трансформації людей і простору унеможливають повернення додому як у ситуацію «до війни», тож колишнє відчуття «вдома» невідновне, воно теж зараховується до втрачених назавжди.

У «Моєму пеклі» Оксани Савченко українку з Ірпеня Олену втеча від війни жене в Німеччину, де їй з п'ятнадцятирічною дочкою Марисею у своєму гайдельберзькому домі надає притулок німкеня Хелена. У просторі німецького будинку після того, як у ньому поселилися «ці дві жінки — молодша та старша — страшні створіння» (Савченко, 2024, с. 139), стикаються несумісні ментальні світи — світ «з війни» (втрата дому, безсоння, моральна виснаженість та внутрішнє спустошення, емоційні гойдалки, фотографії з «Пекла» — моменти втечі з окупованого Ірпеня, очікування звістки про зниклу на фронті близьку людину, страшні флешбеки, відсутність перспектив) і світ «поза війною» (параноїдальне веганство, витрачання незліченної кількості годин на те, щоб купити «правильні» продукти, безпомилкове сортування сміття, нічний Ruhezeit — режим повної тиші,

понадмірна ощадливість та раціональність, вигадані історії про чоловіка та батька дитини, доноси на сусідів). Для внутрішньо вільної української людини, особливо якщо вона перебуває у стресовому стані, максимальна система стримувань і обмежень є незрозумілою та неприйнятною, і водночас таких внутрішньо вільних людей ніколи не зрозуміє і не прийме за «своїх» середньостатистичний німець — «смирена добра людина, порядний громадянин», який «ніколи не переходив дорогу на червоне, ніколи у житті не кинув у смітник нічого зайвого, прибирав, не порушуючи графіка» (Савченко, 2024, с. 139–140). І тут життя в чужому домі для української жінки та її дочки стає значно більшою травмою, аніж втрата власного дому чи відчуття бездомності.

Відчуження простору. Хронологічно першим форматом відчуженого простору в п'єсах антології стає Чорнобильська зона, за якою у широкому обігу чітко закріпився термін «зона відчуження»: у п'єсі Андрія Бондаренка «Атомна русалка» Бабуся розповідає Внучці про те, як люди з її села вмирали від радіації, «або потім — догнала їх невидима смерть» (Бондаренко, 2024, с. 39). Пам'ять про пережиту ядерну катастрофу стає мовби елементом генетичного коду українців на кілька десятиліть, і це надає драматургові змогу порівнювати національні поведінкові патерни, проявлені на тлі війни та нової ядерної загрози, з постчорнобильським національним синдромом.

Представлені в аналізованій антології драматургічні тексти про сприйняття війни цивільними українцями доволі продуктивно працюють з категорією відчуження простору, який за екстремальних обставин перестає бути «своїм». Наприклад, для протагоністки п'єси Лени Кудасової травма покинутого дому настільки сильна, що протагоністка щоранку проходить один і той самий безкінечний ритуал: «Зранку потрібно вирішити, навіщо я сьогодні живу. Треба знайти сенс, щоб піднятися з ліжка» (Кудасова, 2024, с. 93). Чужий простір «старої, облізлої квартири», в якому немає любові, спогадів, рідних дрібниць, починає драгувати людину не лише тим, що в ньому «техніки ніякої нема, ремонт вісімдесятих років, плитка на голові падає, столярка дерев'яна» (Кудасова, 2024, с. 96–97): він має специфічну суміш запахів — «пахне вологістю, сечею, брудною близькою та яєчнею» (с. 99). Його інтер'єр нагадує про несправжність та нелогічність життєвих стандартів кількох поколінь «радянських» людей, для яких «здаватися» було незрівнянно важливішим, аніж «бути», і вони остаточно застрягли

в пізньюрадянських реаліях, випали з часу та з тридцяти років української незалежності:

Вдивляюся у темний передпокій. Тьмяно виблискує велике дзеркало у траурній металевій рамі. Зліва від дзеркала майже біля самого входу стоїть незграбна скляна шафа... Шафа туго набита рядами книжок з темними позолоченими корінцями. Такі книги — стандартний набір, їх мала майже кожна радянська родина. Книжки з цієї шафи жодного разу не відкривалися. Це просто частина інтер'єру. Так само, як великий червоно-зелений килим на всю стіну. Як набір фарфорових риб, що вишикувалися за зростом на полиці і широко порозкривали роти, наче їм не вистачає повітря. Як панцирне ліжко з помутнілими деформованими лакованими бильцями. Як старий годинник-зозуля, що вже давно не ходить, а тільки спокійно збирає пил, висячи над холодильником. (Кудаєва, 2024, с. 99)

У цьому просторі навіть поодинокі речі зі «свого» втраченого дому стають старими та сірими, непривабливими та позаемпатійними, перестають сприйматися як «свої». Болісно звучать слова літньої жінки, яка, очевидно, вже ніколи не повернеться у свій рідний дім: *«Мені тут погано. Чуже місто, чужа квартира, чужі люди, все, абсолютно все чуже»* (Кудаєва, 2024, с. 104).

У драмі Катерини Пенькової простір відчувається по-іншому. Колишнє рідне місто Донецьк стає для її протагоністки чужим після втечі від власного жорстокого чоловіка на тлі захоплення міста проросійськими сепаратистами, а натомість український Маріуполь — це новий дім для неї та її дочок. Рокова міна, якою сильно поранено дитину, прилітає в чужу для протагоністки квартиру — коли жінка з дітьми побігла до своєї подруги набрати води та підзарядити телефони, і поза межами свого дому вона мовби втратила його ефемерні захисні властивості. Оскільки у машині швидкої допомоги немає зайвого місця, а лік життя пораненої молодшої доньки йде на секунди, старша дочка протагоністки залишається в підвалі незнайомого будинку з незнайомими (чужими) людьми, і частини міста — на правому березі, де опинилася сама жінка, та на лівому, де вона залишила свою старшу доньку — розділені (відчужені) Азовсталлю. У фіналі жінка неочікувано знаходить у цьому дуже дивну рятівну закономірність — *«Я коли у бункері молилась... ну, як молилась. Розмовляла. Думала: чому ж*

так сталося, що нас розділили? А потім до мене дійшло, що якби нас було троє, то хтось би точно не вижив. Тому що це російська рулетка» (Пенькова, 2024, с. 33).

Одна із наскрізних метафор у драматургії війни — це мовчання Бога, хоча серед її персонажів, постраждалих у війні, практично не залишається невіруючих: *«Бог мовчить... що з ним таке? Ви ж знаєте, що свого сина він воскресив, так? Як це називається?»* (Пенькова, 2024, с. 18). Мовчання Бога — це глобальне відчуження сакрального простору від страждань та несправедливості війни, це нібито позірне або, навпаки — безсиле відгородження його від людей, які потребують підтримки, розради та захисту.

У п'єси Олега Михайлова *«Море залишиться»* простір домашнього затишку і колишнього спокійного родинного життя відчужується поступово і невідворотно — про раніші втрати родини ми дізнаємося лише на тлі війни та її смертельних випробувань. Затиснутий війною простір дому перетворюється на візуальну метафору піску часу, який пришвиджено обсипається долі і якого більшає після кожного прильоту по Місту та його околицях, який неприємно скрипить під ногами, а потім опиняється скрізь — *«здається, що він просочується крізь стіни або сиплеться зі стелі»* (Михайлов, 2024, с. 203). Лише поступово ми усвідомлюємо, що частина дії цієї п'єси-параболи розгортається уже за межею земного життя, у якомусь загадковому потойбічному вимірі.

Українці ж, які намагалися врятуватися від війни еміграцією, опиняються у відчуженому просторі недовіри, чужих правил, упосліджених підозр, що ми бачимо в тексті Оксани Савченко: при цьому за багато років, які передували повномасштабній російській агресії, недовіра до біженців у країнах старої Європи стала настільки сильною, що і нині вона генералізується до абсолютно абсурдних звинувачень — наприклад, інформація з новин про знайдену біля гейдельберзького вокзалу бомбу часів Другої світової війни одразу викликає в літніх німців нічим не вмотивовану асоціацію з проблемами від біженців, які начебто *«торгують органами»* і створюють містянам чимало дискомфорту (Савченко, 2024, с. 126). Водночас, навіть створивши численні групи психологічної підтримки постраждалих від війни українців, німці зовсім не готові не те що співчувати цим людям, а навіть вислухати їхні історії. Так, молодий психотерапевт Лука, побувавши в групі підтримки українських біженців, дратується безкінечним оповідям про пережите людьми на тлі російського вторгнення:

Всім сильно не пощастило. Там було стільки страшних історій. У одної дівчинки загинули всі друзі, у другій брат, у жінки ногу відірвало. І всі вони говорять про це, говорять, і в якийсь момент я... Це неправильно. Але я відчув себе ніби на якомусь конкурсі. Де люди міряються нещастями. Кому має бути гірше — той і переміг. (Савченко, 2024, с. 133)

Утім, стара Європа має давні упередження не лише щодо українських біженців:

А що там бачити. Цвітна. Чи то з Сирії, чи то з Пакистану, чи з Ірану, я їх не розрізняю. Прокляті америкоси. Все через них. Вони влаштовують бардак у світі, а нещасна Німеччина має тисячами приймати біженців, ніби вона гумова. І вся ця бидлота утримується за наші з тобою податки! (Савченко, 2024, с. 158)

Для переселенців, таким чином, простір європейських країн не стає територією спокою та безпеки, а наповнений новими тригерними історіями, які активно створюють додаткову травматизацію.

Нові метафори «Пекла». У п'єсі Андрія Бондаренка призабута модель атомного «пекла», відкритого в Україні майже сорок років тому катастрофою на Чорнобильській АЕС, мовби актуалізується в умовах повномасштабної російської агресії: тепер ледь не в кожного цивільного українця, окрім звичайної «тривожної» валізки, у зібраному стані також стоїть додатково зібрана «атомна» валіза — «на випадок атомного удару» (Бондаренко, 2024, с. 44). Проте в очікуванні такого удару Пекло нагадує українцям про себе в щоденних новинах — «Реальність досі не вкладається у голову. Ми досі плачемо від свіжих новин. Плачемо всередині. Сльози не течуть... на досить великому проміжку часу шанс виживання кожного з нас наближається до нуля...» (Бондаренко, 2024, с. 47–48).

У двох п'єсах, присвячених Маріуполю — у документальній історії, відтвореній Катериною Пеньковою, та в драмі-параболі для лялькового театру, належній Олегу Михайлову, Пекло глобалізується і поглинає велике південне українське місто, поширюючись навіть на поселення біля нього, уздовж його периметра. У пекельному часопросторі оточеного міста, яке безупинно зазнає нищівних артилерійських ударів та авіанальотів росіян, руйнуються звичні форми безпеки — кришиться силікатна цегла багатоповерхових будинків, розбомблено

лікарню та пологовий будинок, різко зникають будь-які цивілізаційні блага — «Вимкнули світло... і воду... і газ...» (Пенькова, 2024, с. 10). Пекло вербально згадується подумки, коли жінка з дітьми перебігає вулицю: «На вулиці щось інфернальне. Наче саме пекло вибухнуло» (Пенькова, 2024, с. 11). Коли ж у квартиру через вікно заходить міна і летить у напрямку кімнати, у якій щойно заснула дитина — протагоністка почувається як усередині фільму «Матриця»: «Мені здалося, що будинок роздувся, а потім отак здувся. Міна летить, а мені здається, я її зараз зупиню, схоплю, голими руками впіймаю. Тому що вона летить туди... Туди, до кімнати, де спить моя дитина...» (Пенькова, 2024, с. 12–13). В іншому фрагменті цієї ж п'єси відчуття протагоністкою простору довкола нагадує «фільм жахів» — люди між авіаударами біжать у бункер, аби встигнути сховатися в ньому, а до них кричать інші, хто не може сам бігти — драматургиня скупо описує ці фрагментовані людські тіла: «Нічого немає. Голови майже немає. Руки, ноги. Загалом нічого. Просто обрубок лежить... і дихає. А ще він говорить і просить: — Не кидайте мене. Повзе за тобою і просить... — Не кидайте. Це просто фільм жахів» (Пенькова, 2024, с. 17). Передчуття життя в бункері передається на рівні фізично відчуття інфернальної безодні, з якої не існує рятівного виходу — «Там темрява, холод. Такий страх, такий адреналін і безпорадність» (Пенькова, 2024, с. 16). Окупанти, які вночі намагаються вибити залізні бункерні двері та супроводжують своє безсилля перед ними гучними автоматними чергами, сприймаються як механічні істоти — «трансформери»: «Вони як трансформери. Як залізна землерийка. Все ворухнеться, свистить, рухається, намагається тебе дістати, виколупати з твоєї нори» (Пенькова, 2024, с. 19). Окремі уривчасті спогади про «нормальну» їжу, якою маріупольці годували дітей до апокаліпсису, слугують різким контрастом до пошуку будь-якої їжі, води, медикаментів у місті, яке колись раніше було живим і різнокольоровим, а тепер суцільно чорне — «Помпеї під жирним шаром сажі і попелу. Густий чорний туман» (Пенькова, 2024, с. 20).

Повсюдні пожежі в місті біля моря, не називаючи Маріуполь прямо, описує і Олег Михайлов:

Місто горіло, відображаючись у морі. Він дивився, як вогонь знищує все його минуле життя, і нічого не відчував. Як соляний стовп, на який перетворилася дружина Лота, коли обернулася, незважаючи на заборону ангела.

Величезним зусиллям він змусив себе відвести очі і зробити перший крок від хвіртки дому. Ноги слухалися погано. Скрипів пісок. (Михайлов, 2024, с. 197–198)

У темряві та безнадії чоловік чує скавуління собаки, якого господарі, тікаючи, залишили вмирати на ланцюгу і якого вже неможливо врятувати від смерті: він повільно опускається на коліна біля цієї тварини і гладить її по голові, аж доки та не перестає дихати. Окремою мікросценою в п'єсі «Море залишиться» стає історія німої дівчинки підліткового віку, яка вижила в машині, розстріляній окупантами на виїзді з міста — незнайомі люди забрали її при дорозі та взяли з собою, дівчинка нічого про них не знає, а чоловік, який допоміг їй витягнути тіла та присипати їх землею, поклав на місце «поховання» номерний знак від машини, який дає дуже примарну надію на те, що тіла цих загиблих колись ідентифікують. Оточений Маріуполь стає справжнісіньким пеклом, яке пожирає заживо як тих, хто в ньому залишився, так і тих, хто прагне з нього вирватися.

Водночас і п'єса Оксани Савченко з промовистою назвою «Моє пекло», і текст Лени Кудевої «Один день» про персональне щоденне внутрішнє пекло старої самотньої жінки-переселенки доповнюють драматургічну палітру антології іншими моделями індивідуального пекла, створеного війною для величезної кількості українських людей.

Цивільні люди війни. Усі п'ять текстів драматургічної антології «2: Антологія IX конкурсу п'єс “Драма.UA”» присвячено цивільним українцям, які за тих чи інших обставин опинилися у війні. Так, декі з них із втратою дому можуть ледь не остаточно втрачати себе, як, наприклад, пенсіонерка Ніна Григорівна в п'єсі Лени Кудевої. Проте в інших текстах саме цивільні українці демонструють унікальні вітаїстичні властивості, які проявляються зовсім непафосно і демонструють надзвичайну стійкість та людяність за неординарних умов, спричинених війною.

Олена в Оксани Савченко наважується вивести п'ятнадцятирічну доньку з окупованого Ірпеня, її забирають у свою машину сусіди, і по дорозі вона бачить біля розбитого російського танка тіло окупанта — німкеню Хелену неприємно вражає, що українські біженки зовсім не відчувають емпатії до мертвих російських солдатів, що їм не шкода цих убитих людей. Так само на тлі розповідей української жінки та її доньки про першу, переважно внутрішню, хвилю українських біженців з окупованого Дон-

басу від 2014 р. німці роблять дуже дивне для себе відкриття — що війна росії проти України, як виявляється, розпочалася не кілька тижнів тому, а ще від 2014 року. Проте якщо порівнювати образи Олени та Хелени, то ми бачимо, що українська жінка мала справжнє кохання, що її чоловік одразу після початку повномасштабного вторгнення зібрав речі та став на захист своєї країни, а Хелена розповідає вигадані історії про свого неіснуючого чоловіка, причому «*вона так давно про це бреше, що, здається, сама повірила в реальність цієї історії*» (Савченко, 2024, с. 134). Саме українські біженці мовби «розчакловують» своїх німецьких друзів та дають їм шанс бути собою, проживати своє справжнє, а не вигадане життя — але власного «справжнього» життя вони тепер не мають. У фіналі п'єси Олена відповідає кризовому психологу, що для себе хоче лише того, що вже ніколи не стане реальністю — повернутися в те, що було до війни.

Цивільні люди в Маріуполі в п'єсі Катерини Пенькової демонструють неочікувану людську солідарність, відгукуються на чужий біль, в екстремальних умовах виявляють найкращі якості, рятуючи інших або бодай намагаючись зарадити абсолютно чужим для них людям. Її протагоністка, як і два лікарі, які випадково опинилися в бункері, належить саме до таких мужніх цивільних маріупольців, завдяки яким багато кому з містян вдалося вижити — попри втрати, поранення, відсутність їжі та води. Можливо, саме така оптика чину зберігає життя і самій жінці, і обом її донькам, хоча кількість цивільних жертв у Маріуполі навесні 2022 р. є незбагненною. Трепетна пара людей, які намагалися вижити в селищі поблизу Міста в п'єсі Олега Михайлова, теж опиняється за межею фізичного життя, у якомусь іншому, особливому вимірі — драматург максимально користується притчовою, параболічною мовою, щоб зняти відчуття надмірного трагізму та приреченості, проте загальна тональність твору все одно прочитується як невідворотний формат переходу від життя до його крихкості й ситуативності.

Але навіть далеко від оточених або окупованих міст, на відносно безпечній західній території України, війна змінює людей, до невпізнаності трансформує їхнє світовідчуття, фіксуючи такі зміни формулою «*Ми навчилися жити нормальним життям у ненормальних умовах*» (Бондаренко, 2024, с. 48). Ця коротенька формула може розростатися до безкінечності і карбувати відчуття повноти існування в апокаліптичних реаліях, сполучати раціональне й ірра-

ціональне, пробувати ословити те, що важко вкладається у слова, і тим більше — у раціональну поведінку:

Жити нормальним життям у ненормальних умовах не так уже й важко. Це просто означає не мати власних планів на майбутнє. Це означає завжди мати план А, і план Б. Це означає боятися плану А, і ще більше боятися плану Б. <...>

Із заплученими очима вміти швидко відключати сирену на телефоні вночі. Гуглити ціни на металеві пічки та дрова в інтернеті, але так і не купувати — бо куди поставити пічку в квартирі багатоповерхового будинку? <...>

Це бачити привидів. Це жити з привидами. Це любити привидів. Це впізнавати один одного серед привидів. (Бондаренко, 2024, с. 48–49)

Ганна Улюра наголошує, що, «якщо вірити психоаналізу, ми формуємо моральні реакції в ситуаціях екзистенційної загрози, але це вже не парафія красного письменства», адже «моральних уроків письмо війни не несе», а якщо раптом ви «волієте пізнати себе, то не живіть усередині війни» (Улюра, 2023, с. 15). Зовсім не випадково львів'янин Юра зазначає, що з ним під час виття сирени повітряної тривоги кояться дивні метаморфози, він стає «сиренним перевертнем» (Бондаренко, 2024, с. 56), подумки перетворюючись на дрон, на час тривоги він вилітає у вікно і зависає в небі над містом, у яке цілять ворожі крилаті ракети. У змінений і плинний реальності доволі важко розрізнити справжній сенс подій, об'єднаних у єдиний семантичний ланцюжок «весілля, оргія і похорон» — відтак і молода пара, яка хоче наодинці відсвяткувати своє весілля, і сусіди, які помилково прийшли на оргію, і колись давно врятована Атомною русалкою Бабуся, яка прагне убезпечити молодят, виписані драматургом доволі колоритно й живо, хоча усі форми життя трансформовані війною до невпізнаності. Мозаїка і фрагментарність у різних за жанровими ознаками п'єсах стають сучасними маркерами нового драматургічного катастрофізму.

Ляльковий театр — те, що відбувається з нами? Твір Олега Михайлова «Море залишиться» одразу позиціоновано як маленьку п'єсу для лялькового театру. Проте парадоксально, що елементи такого театру можна відшукати майже в усіх текстах антології.

У п'єсі Катерини Пенькової казковий сюжет проходження крізь голову кобили трансформу-

ється в неприродні переходи людей крізь відрубану коров'ячу голову, як у японській історії жахів, стає переміщенням із втраченого нещодавнього життя в зону ризику та смерті:

Страх, жах... — я забула, що то. Ці слова втратили звучання, наче лишились у мертвій латині. Тепер Є лиш Маріуполь. Ми залізем у вухо відрубаної коров'ячої голови, у розпороте черево собаки, прикинемось м'ясом і кістками, опаришами і глистами, гниллю і цвіллю із запахом мертв'ячини. І будемо напружено молитись, щоб смерть не почула запаху ще живої чоловічени. (Пенькова, 2024, с. 11–12)

У цьому ж тексті неочікувано з'являється собака як медіатор між світами і між різними частинами оточеного міста: саме з'ява цієї тварини дає протагоністці віру в те, що її старша донька жива і що їй вдалося врятуватися, а отже, її можна буде знайти та вивезти з Маріуполя.

У п'єсі Андрія Бондаренка є велика кількість доволі театральних перевтілень — бухгалтерка Чорнобильської атомної станції Катерина обертається на атомну русалку, а її попередження про небезпеку рятує Бабусю від променевої хвороби; дитячі страшилки про «гроб на коліщатках» і про «Жовтий тюльпан» майже оживлені уявою Юри та Юлі; Юра буквально переживає перформативне перевтілення на маленький дрон, яке його дівчині вдається зупинити; усі можливі обряди переходу (весілля — оргія — похорон) мовби сходяться в одній точці, але персонажам щастить залишитися живими після удару справжнього бойового дрона — порівняно з ядерною катастрофою, яка здавалася невідворотною, такий фінал вбачається легкою принадою.

Оксана Савченко у фіналі надає своїм персонажам наблизитися до оживання власних мрій — нездійсненою є тільки мрія її Олени, адже вороття у стан «до війни» ніколи не відбудеться.

У тексті Лени Кудасової простір чужої знімної квартири нагадує «акваріум» (Кудасова, 2024, с. 99) — зовні це мовби палантір, у якому в магічний спосіб можна побачити майбутнє, проте протагоністка опиняється всередині цього простору і не має з нього виходу.

Проте в перших чотирьох текстах антології ми маємо справу лише з окремими елементами театральних перевтілень та ляльковості. Інша справа з п'єсою Олега Михайлова, який за кілька десятиліть драматургічного досві-

ду написав велику кількість казок для театру і створив власну систему ляльково-театрального метафоричного мовлення. Осмислення війни в координатах такої системи вирізняє драматургічне письмо цього автора з-поміж усіх інших художніх практик її інтерпретації в текстах для театру. Особливості метафоричної новомови ми бачимо уже в переліку дійових осіб, у якому немає поділу на персонажів, які постійно діють на сцені (за текстом п'єси це Він, Вона і Гусак (Птах)), та на коротко й епізодично явлених: так, Дівчинка і Немовля в п'єсі діють коротко та зникають, Пес з'являється в п'їтмі в момент свого вмирання і лише відтіняє постать чоловіка, який не зміг дати йому померти на самоті, тож затримався і гладив це знесилене створіння, допоки тварина не перейшла з життя у смерть. Двоє в камуфляжі — це зовсім безсловесні персонажі, які обшукають збіднілу оселю і вбиватимуть її господаря. Драматург доповнює цей перелік заувагою: «А ще небо, море, пісок, мертві птахи та живі люди на фотографіях» (Михайлов, 2024, с. 185). Війна приходить до родинної пари в поселення поблизу Міста через відчуття холоду, голоду, постійної небезпеки, екзистенційної порожнечі, через простір недописаної картини і знищення знаків родинної пам'яті, через спілкування зі світом мертвих та нераціональні реінкарнації посеред світу живих, через жакливі свідчення та пошуки нових форм тонкого зв'язку між людьми, через співчуття, яке не має потенціалу стати словом, та через пришвидшене осипання піску часу. Оживлення фотографій, таємні дзвінки до померлої дитини, бесіди з Гусаком, картина, яка не дає себе завершити,

пом'якшення катастрофічності свідчень через сурдопереклад, усвідомлена невідворотність смерті та очікування її як нової можливості бути разом із коханою людиною надають п'єсі тої дивної чуттєвої прозорості, якої так бракує більшості п'єс про війну — тож зовсім не випадково цей текст отримав особливу відзнаку від кроссекторальної платформи “Parade-Fest”. А розташування її як фінального акорду збірки мовби наділяє такою чуттєвою прозорістю і всі її попередні тексти.

Висновки. Таким чином, корпус текстів «2: Антологія ІХ конкурсу п'єс “Драма.UA”» є цілісним та самодостатнім метатекстом, органічно вписаних у систему інших драматургічних антологій війни. При цьому певна випадковність його упорядкування (тексти, відзначені рідерами щорічного конкурсу п'єс) не стає на заваді сприйняттю збірки як концептуальної антології, текстами якої створено відносно цілісну художню картину проживання війни цивільними українцями. Співзвучність включених у збірку творів проявляється на рівнях жанрових інтенцій, авторського наративного відсторонення заради зниження градусу емоцій, осмислення спільних ключових дискурсів, виведених війною в топпозиції (докорінне руйнування способу життя і мислення, топос бездомності, післячорнобильська тяглість українського катастрофізму, яка породжує неординарні вітатистичні властивості, неможливість втечі від війни, відчуження простору, входження в нові алієнації Пекла), зрештою — на рівні індивідуальних і колективних пошуків особливої театральної мови, релевантної життю в тривалій ситуації війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія 24. Львів, 2022. 446 с.
2. Без них. UKRDRAMAHUB. 2023. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh>
3. Бондарева О. «Драма Панорама 2023» — новий формат українських драматургічних антологій. *Modern philology: theory, history, methodology: Scientific monograph*. Р. 2. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. С. 56–79. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-425-2-27>
4. Бондарева О. оСМИСЛИТИ ВІЙНУ. Неназвана війна: Антологія актуальної української драми / упоряд. О. Миколайчук, Н. Мірошниченко ; НЦТМ ім. Л. Курбаса. Київ : Світ знань, 2023. С. 9–30.
5. Бондаренко А. Атомна русалка. 2: Антологія ІХ конкурсу п'єс «Драма.UA» / упоряд. О. Данчук, О. Пушаківська, В. Склярів, В. Швидко. Тернопіль : Крок, 2024. С. 37–88.
6. Галета О. Від антології до онтології. Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ — початку ХХІ століття : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
7. Драма Панорама 2023: Антологія п'єс-переможниць драматургічних конкурсів. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2023. 403 с.
8. Драма.UA.1 / упоряд. О. Дудко. Львів, 2013. 284 с.
9. Ірванець О. Нова драма — банка, повна диму (роздуми над збіркою п'єс молодих авторів). *Драма.UA.1* / упоряд. О. Дудко. Львів, 2013. С. 256–260.

10. Кудасєва Л. Один день. 2: *Антологія ІХ конкурсу п'єс «Драма.УА»* / упоряд. О. Данчук, О. Пу-
жаковська, В. Склярова, В. Швидко. Тернопіль : Крок, 2024. С. 91–110.
11. Михайлов О. Море залишиться. 2: *Антологія ІХ конкурсу п'єс «Драма.УА»* / упоряд. О. Дан-
чук, О. Пужаковська, В. Склярова, В. Швидко. Тернопіль : Крок, 2024. С. 185–214.
12. Неназвана війна: Антологія актуальної української драми / упоряд. О. Миколайчук, Н. Мі-
рошніченко ; НЦТМ ім. Л. Курбаса. Київ : Світ знань. 2023. 512 с.
13. Пенькова К. Марафон «російська рулетка». 2: *Антологія ІХ конкурсу п'єс «Драма.УА»* / упо-
ряд. О. Данчук, О. Пужаковська, В. Склярова, В. Швидко. Тернопіль : Крок, 2024. С. 9–33.
14. Савченко О. Моє пекло. 2: *Антологія ІХ конкурсу п'єс «Драма.УА»* / упоряд. О. Данчук,
О. Пужаковська, В. Склярова, В. Швидко. Тернопіль : Крок, 2024. С. 113–181.
15. Улюра Г. Писати війну. Київ : Темпора, 2023. 320 с.
16. 2: Антологія ІХ конкурсу п'єс «Драма.УА» / упоряд. О. Данчук, О. Пужаковська, В. Скляро-
ва, В. Швидко. Тернопіль : Крок, 2024. 216 с.
17. 7 п'єс, створених в рамках ІV Лабораторії драматургії НСТДУ (2023). *Національна спілка
театральних діячів України*. URL: <https://nstdu.com.ua/publication/7-p-yes-stvorenih-v-ramkah-iv-laboratoriyi-dramaturgiyi-nstdu-2023>

REFERENCES

1. *Antolohiia* 24. (2022) [Anthology 24]. Lviv [in Ukrainian].
2. Bez nykh. (2023). [Without Them]. UKRDRAMAHUB [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh>
3. Bondareva, O. (2024). “Drama Panorama 2023” — novyi format ukrainskykh dramaturhichnykh antolohii [“Drama Panorama 2023” as a New Format of Ukrainian Dramatic Anthologies]. In: *Modern Philology: Theory, history, methodology* (part 2, pp. 56–79). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-425-2-27>
4. Bondareva, O. (2023). oSMYSLyTy VIINu [To Understand the War]. In: O. Mykolaichuk & N. Miroshnychenko (Eds.), *Nenazvana viina: Antolohiia aktualnoi ukrainskoi dramy* (pp. 9–30). Kyiv: Svit znan [in Ukrainian].
5. Bondarenko, A. (2024). Atomna rusalka [Atomic Mermaid]. In: O. Danchuk, O. Puzhakovska, V. Skliarova & V. Shvydko (Eds.), 2: *Antolohiia IX konkursu pies “Drama.UA”* (pp. 37–88), Ternopil: Krok [in Ukrainian].
6. Haleta, O. (2015). *Vid antolohii do ontolohii: antolohiia yak sposib reprezentatsii ukrainskoi literatury kintsia XIX — pochatku XXI stolittia* [From Anthology to Ontology: Anthology as a way of representing Ukrainian literature of the late 19th and early 21st centuries]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
7. Drama Panorama 2023. (2023). *Antolohiia pies-peremozhnyts dramaturhichnykh konkursiv* [Anthology of Plays-Winners of Drama Competitions]. Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
8. Dudko, O. (Ed.). (2013). *Drama.UA.1. Anthology*. Lviv [in Ukrainian].
9. Irvanets, O. (2013). Nova drama — banka, povna dymu (rozдумы nad zbirkoiu pies molodykh avtoriv) [New Drama as a Can Full of Smoke (reflections on a collection of plays by young authors)]. In: O. Dudko (Ed.), *Drama.UA.1. Anthology* (pp. 256–260). Lviv [in Ukrainian].
10. Kudaieva, L. (2024). Odyn den [One Day]. In: O. Danchuk, O. Puzhakovska, V. Skliarova & V. Shvydko (Eds.), 2: *Antolohiia IX konkursu pies “Drama.UA”* (pp. 91–110), Ternopil: Krok [in Ukrainian].
11. Mykhailov, O. (2024). More zalyshytisia [Sea will Remain]. In: O. Danchuk, O. Puzhakovska, V. Skliarova & V. Shvydko (Eds.), 2: *Antolohiia IX konkursu pies “Drama.UA”* (pp. 185–214). Ternopil: Krok [in Ukrainian].
12. Mykolaichuk, O., & Miroshnychenko, N. (Eds.). (2023). *Nenazvana viina: Antolohiia aktualnoi ukrainskoi dramy* [The Unnamed War: An anthology of current Ukrainian drama]. Kyiv: Svit znan [in Ukrainian].
13. Penkova, K. (2024). Marafon “rosiiska ruletka” [Russian Roulette Marathon]. In: O. Danchuk, O. Puzhakovska, V. Skliarova & V. Shvydko (Eds.), 2: *Antolohiia IX konkursu pies “Drama.UA”* (pp. 9–33). Ternopil: Krok [in Ukrainian].
14. Savchenko, O. (2024). Moie peklo [My Hell]. In: O. Danchuk, O. Puzhakovska, V. Skliarova & V. Shvydko (Eds.), 2: *Antolohiia IX konkursu pies “Drama.UA”* (pp. 113–181). Ternopil: Krok [in Ukrainian].

15. Uliura, H. (2023). *Pysaty viinu* [Write of war]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
16. Danchuk, O., Puzhakovska, O., Skliarova, V., & Shvydko, V. (Eds.), 2: *Antolohiia IX konkursu pies "Drama.UA"* [2: *Anthology of the 9th Drama.UA Play Competition*]. Ternopil: Krok [in Ukrainian].
17. *7 pies, stvorenykh v ramkakh IV Laboratorii dramaturhii NSTDU*. (2023) [7 Plays Created within the Framework of the IV Drama Laboratory of the National Union of Theater Workers of Ukraine]. National Union of Theater Workers of Ukraine [in Ukrainian].
<https://nstdu.com.ua/publication/7-p-yes-stvorenih-v-ramkah-iv-laboratoriyi-dramaturgiyi-nstdu-2023>

Olena Bondareva,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

DRAMATURGICAL CORPUS OF TEXTS

"2: ANTHOLOGY OF THE 9TH DRAMA.UA PLAYS COMPETITION": PLURAL PERSPECTIVES OF WAR

The article analyses the corpus of texts "2: Anthology of the 9th Drama.UA Plays Competition" as a holistic dramatic anthology, with the metatextual potential of the book as a whole and the internal dialogism of its components as the subject of the study. At the same time, the problem of the study turns out to be somewhat broader, since the consideration of contemporary anthology projects of drama in historical retrospect also allows us to record a general change in priorities within the national dramatic discourse on the way to a conscious choice of authors and compilers to be involved in the modern Ukrainian political nation. The main methods used in the article are genre and problematic and aesthetic analysis with elements of conceptology and comparative studies. On the one hand, the analysed drama anthology differs qualitatively from the first collection of the Drama.UA competition published in 2013, as it is organically integrated into the system of other anthologies of contemporary Ukrainian war drama about war, and in this sense it joins the collective voice of many playwrights from different creative centers and different generations (Anthology 24, Unnamed War, Drama Panorama 2023, Without Them, 7 Plays Created within the IV Laboratory of Drama of the National Theatre of Ukraine, etc) On the other hand, this corpus of texts by Kateryna Penkova ("Russian Roulette Marathon"), Andriy Bondarenko ("Atomic Mermaid"), Lena Kudaieva ("One Day"), Oksana Savchenko ("My Hell"), and Oleg Mikhailov ("The Sea Will Remain") can be seen as a self-sufficient metatext endowed with its own internal plots and aesthetic patterns, since the works included in it were written almost at the same time, enter into numerous internal dialogues, and are framed by a kind of hyper-catastrophic "Mariupol" framework, within which any other catastrophe of war is perceived as connected local stories that change people and transform our consciousness. The relevance of the study is due to the obvious need for Ukrainian literary criticism to respond promptly to new literary texts and textual corpora (collections, anthologies, virtual resources, etc) that comprehend the war almost live and therefore record the movement of aesthetic priorities in its interpretation, which will be much more difficult to catch later. The consonance and dialogism of the anthology's texts are considered at the levels of genres, leading discourses, metaphorical language, and intensive searches for updated resources for the dramaturgical framing of war, which does not exhaust the problem of analysing this corpus, but only actualises it for further research at the levels of the conceptual sphere, poetics, and artistic anthropology of war.

Keywords: drama anthology, war, TOP positions, genre shifts, catastrophism, dialogism of anthologies.

Стаття надійшла до редакції 10.03.2025

Прийнято до друку 07.04.2025