МИСТЕЦТВО В ОБОРОНІ

Колективна монографія
Національної академії мистецтв України

Київ
Видавництво «Фенікс»
2024

УДК 7.036/.038:355
М656

Затверджено до друку постановою
Президії Національної академії мистецтв України від 30.05.2024 № 5/39-09

Упорядники:
Олександр КЛЕКОВКІН
Інна КУЗНЄЦОВА
Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

М656 Мистецтво в обороні: Колективна монографія Нац. акад. мистец. України / НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Редкол.: В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін.; Упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина-Губаренко. — Київ: Фенікс, 2024. — 1024 с.: іл.
ISBN 978-966-136-999-2

Видання підготовлене Національною академією мистецтв України за участі наукових колективів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України та Інституту культурології НАМ України. Матеріали монографії мають на меті показати і проаналізувати складну композицію мистецького процесу в умовах воєнної доби. Аналітико-критичні, естетико-синтетичні й людинознавчі розвідки широкого тематичного скерування — від історії мистецтва переважно XX століття до обставин, що складаються після 24.02.2022, — унаочнюють і поліваріантність пошуку різних видів мистецтва (візуальне і зображальне мистецтво, театр, кіно, музика, архітектура, урбаністика, дизайн та інші), й засвідчують контрасти індивідуальних пошуків, репрезентуючи палітру дослідницьких підходів в українській науці про мистецтво.

УДК 7.036/.038:355

© Автори статей, 2024
© НАМ України, 2024
© ІПСМ НАМ України, 2024
© ІК НАМ України, 2024
© ГО «ВУАМ», 2024
© Фенікс, 2024

ISBN 978-966-136-999-2

ЗМІСТ

Віктор СИДОРЕНКО. Мистецтво в обороні культури:
До читача 10

Частина перша. УКРАЇНА: МИСТЕЦЬКІ ЛАНДШАФТИ ВІЙНИ

Україна / Сьогодні

Леся СМИРНА. Ландшафт війни в Україні у візуальних проєктах і мистецьких практиках 2022–2023 років (кейс-аналіз дискурсу) 17
Сергій ВАСИЛЬЄВ. Театр болю та мужності 41
Валерій САХАРУК. «Війна»: із шухляди куратора 47
Марина ПОЛЯКОВА. Українське мистецтво 2022–2023 років: рефлексії Російсько-української війни 61
Любов ДРОФАНЬ. Успадкована Не/Свобода 85
Світлана РОГОТЧЕНКО, Олексій РОГОТЧЕНКО. Участь ковальської спільноти України та Світу у російсько-українській війні 105
Ольга ПЕТРОВА. «24.02.2022» 119
Олена БОНДАРЕВА. Драматургія Незалежної України у пошуках ідентичності 131
Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА. Прощання з тілом: українська драматургія від 24.02.2022 155
Руслана БЕЗУГЛА, Асматі ЧІБАЛАШВІЛІ. Перформативні практики: сучасні виклики й маніпулятивні технології 165

Україна / Вчора

Ігор САВЧУК, Юлія БЕНТЯ, Тетяна ГОМОН. Війна у життєписі Бориса Лятошинського: між біографією та наратологією 197
Олена ЗІНЬКЕВИЧ. «Київський авангард» vs «генеральна лінія»: Леонід Грабовський. «Візерунки» та «Шість японських хоку» 247
Оксана РЕМЕНЯКА. Від українських біженців 1941–1945 до українських біженців 2022: трансісторичні інваріанти 269
Ольга СІТКАРЬОВА. Досвід відновлення пам'яток архітектури зруйнованих під час російсько-української війни на прикладі відтворення Успенського собору Києво-Печерської лаври, висадженого у повітря в 1941 році 283
Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА. Архітектура повоєнної відбудови: Україна в контексті двох воєн 301
Олена НЕНАШЕВА. Наративна парадигма культурної спадщини на прикладі Музею-Архіву Переходової Доби 311
Світлана ОЛЯНІНА, Ігор ШАЛІНСЬКИЙ. Привласнення історичної пам'яті як стратегія десеміотизації культури 339

Світ / Паралелі

Віра АРТЕМ'ЄВА. Абсолютизм влади у рецепції французької ліричної трагедії 363
Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО. Час і позачасові виміри в політичній опері Ернста Кренека «Карл V» 379
Сергій ДЕОБА. Музика і політика у Франції між двома війнами: від Франко-прусської до першої світової 405
Олена КОРЧОВА. Парадокс Пуччіні як наслідок національно-політичних спекуляцій в Італії напередодні Першої світової війни 431
Валерія ЖАРКОВА. Відлуння Першої світової війни у музиці Моріса Равеля: митець і час 449

Андрій ПУЧКОВ. Червоне і чорне в «Загибелі ескадри» Олександра Корнійчука як архетипічний сюжет: До остеології посвяти. 465
Олег СИДОР. Образ «держави-в'язниці» у сучасному кінематографі (Сергій Лозниця, Кирило Серебреников) 481

Світ / Висновки на завтра

Галина СКЛЯРЕНКО. «Українська постколоніальність»: перетин контекстів 499
Марія ШКЕПУ. Культура та війна 513
Марина ПРОТАС. Українське мистецтво в контексті визвольної війни 533
Олександра САМОЙЛЕНКО. Музикознавчий дискурс в умовах гуманітарної кризи: Сучасний український досвід. 565
Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ. Проблеми національно-культурної та фахової ідентифікації українських біженців за кордоном. 587
Ірина ЗУБАВІНА. Оновлення архітектоніки світопорядку: Гендерний аспект 599
Ольга ПЕТРОВА. Трансляція війни у свідомість художника: Синергетична парадигма 613
Юрій КОРЕНЮК, Ігор ШАЛІНСЬКИЙ. Реставрація пам'ятки — відновлення первинного стану чи трансформація історичної пам'яті? 621

Частина друга. ВІЙНА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

ВІЙНА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Україна і Росія: онтологія конфлікту

Віолетта ДЕМЕЩЕНКО. Україна — поле бою: онтологія конфлікту з РФ: Культурологічний аспект 673

Валерій БІТАЄВ, Владислав КОРНІЄНКО, Юрій МОСЕНКІС. Тисяча років мистецької рецепції військової героїки України-Руси 721

Війна культур — війна цінностей

Робін ВІЛСОН. Європа та Україна: стратегії та цінності, що формують спільне майбутнє (пер. з англ. О. Буценка) 727
Руслана ДЕМЧУК. Неоєвразійство як некрополітика у цивілізаційному контексті російсько-української війни 735
Євген ПРИЧЕПІЙ. Російсько-українська війна і протистояння цінностей демократичних та тоталітарних суспільств 765

ВІЙНА: ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС

Ганна ЧМІЛЬ, Надія КОРАБЛЬОВА. Реальність війни: діагностика філософського інструментарію її аналізу 777
Ганна ЧМІЛЬ. Екранне дзеркало: розколота реальність часів війни 799
Надія КОРАБЛЬОВА. «Подія-трагедія» війни у фігурах бадьюанських розмислів як умова філософії 833

ВІЙНА: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР

Війна Росії проти культурної спадщини України

Кріс БОЛДВІН. Коли пам'ятники знову оживають (пер. з англ. О. Буценка) 855
Марина МІЩЕНКО. Українська культура в умовах війни: пам'яткоохоронний аспект 871
Олександр БУЦЕНКО, Валентина ДЕМ'ЯН. Нематеріальна культурна спадщина як джерело стійкості в час війни 881

Культура під час війни: творення смислів

Олександра ОЛІЙНИК. Культура безпеки: трансформація та відновлення 897
Мілена ДРАҐІЧЕВИЧ-ШЕШИЧ. Мистецтво і культура в повоєнному суспільстві: балканський досвід: Культурна економіка, що спирається на місцеву солідарність та міжнародну зацікавленість (пер. з англ. О. Буценка).....919
Валерій БІТАЄВ, Владислав КОРНІЄНКО, Юрій МОСЕНКІС. Ідея героїчного театру в добу змагань за націю і державу 937
Олена БЕРЕГОВА. Митці і війна: творчість як громадянська позиція.....943
Сергій ВОЛКОВ. Творча молодь і війна в Україні: боротьба за майбутнє.....955

ВІЙНА ЯК РЕАЛЬНІСТЬ: ЕСЕЇ

Інна КУЗНЄЦОВА. Війна: Людина vs нелюд 963
Надія ГОНЧАРЕНКО. Укорінення.....969
Любов ДРОФАНЬ. Дороги… чорні та білі: Ламкі миті життя.....979

Post Scriptum

Олександр КЛЕКОВКІН. Життя у цитаті (десять тез із постскриптумом про «іскуство внє політікі» і про те, як мистецтво / мистецтвознавство формує образ меншовартості).....993

АВТОРИ 1019

Олена Бондарева

ДРАМАТУРГІЯ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ У ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ

Натомість вступу

Що таке Україна і хто такі українці у драматургії Незалежної України?

Строката аксіологічна палітра сучасної української драми для тих, хто знає її не через окремі драматургічно-театральні осередки, а об'ємніше та стереоскопічніше, — це несходимий лабіринт імен, текстів, творчих концепцій та ментальних орієнтацій, чим, власне, засвідчено свободу творчих процесів, якою українці вільно користаються.

Навіть за великого бажання нам не вдасться жодним чином уніфікувати дуже різнорідні тексті драматургів різних творчих генерацій, бо на прозорі та зрозумілі питання отримуємо абсолютно різні художні відповіді. Наприклад, не знайдемо спільного знаменника у драматургічній інтерпретації нещодавніх визначальних для нас подій — Революції Гідності чи розпочатого 2014 року етапу російської агресії.

У першому випадку ми, з одного боку, матимемо п'єси «Деталізація» Дмитра Тернового, «MAIDAN. INFERNO» Неди Нежданої, «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Лабіринт» Олександра Вітра, «Вой (не)мой волчицы, або Кіт Шрьодингера» Оксани Танюк, «Наталка (NATALKA)» Наталії Ігнатьєвої та Віктора Попова, де Майдан показано як горнило

справжнього українського духу та початок повної деколонізації України. З іншого ж боку — антимайданну рецепцію Майдану у «Захопи мені облдержадміністрацію» Анастасії Косодій, гріховну модель його рецепції з позицій РПЦ у «Гірчичному зернятку» Віри Маковій, урівняних у своєму баченні справедливості майданівців та їхніх катів у «Жінках та снайпері» Тетяни Киценко, сприйняття Майдану як мапи гомосексуальних пригод протагоніста у «Мавпах з апельсинами» Віталія Гавури.

У другому випадку (в інтерпретації агресії росіян від 2014 року) також побачимо парадокси на краях шкали — героїзм, розуміння сутності збройного протистояння, екзистенційний характер війни («Каштан і Конвалія» Олега Миколайчука, «Кицька на спогад про темінь» і «OTVETKA@UA» Неди Нежданої, «Люди і Кіборги» Даріо Фертіліо та Олени Пономаревої, «До-дієз шостої октави» Ігоря Юзюка). На іншому ж краю шкали — внутрішній конфлікт, штучно інспірований українськими націоналістами («Дочке Маше купил велосипед» Дена та Яни Гуменних, «Погані дороги» Наталки Ворожбит).

Викладене вище спонукає проаналізувати, як формувався шлях української драматургії у Незалежній Україні, де реально розпочинається наша культурна незалежність та як нам остаточно деколонізувати українську драму.

Колоніальна модель ментальної периферії та омріяного «центру»: «В Москву, в Москву!»

Сьогодні дуже гірко усвідомлювати, що розвиток драматургії в Україні після проголошення Незалежності у 1991 році одразу було поставлено під пильний контроль Москви, яка до розпаду СРСР готувалася заздалегідь, особливо у сфері культури, розглядаючи культуру як «м'яку силу» вторинної колонізації. Лише зараз у єдину картину починають складатися окремі пазли понад тридцятирічної історії сучасної української драматургії, яка, по суті, розпочалася в Україні 1991 року з кількох десятків драматургічних авторів, практично непочутих тогочасною культурою

і тодішніми театрами — переважно державними, більше зорієнтованими на розвиток спільного культурного простору з Росією та іншими країнами колишнього СРСР, аніж на розбудову національної драматургічно-театральної політики.

Якщо на початку 1990-х драматургічну майстерню Анатолія Дяченка, відкриту у Києві 1991 року, розглядали як каталізатор розвитку тогочасної української драматургії, то нині, з огляду на документи та обставини, а також наслідки її роботи, можемо скласти зовсім інакшу картину, де буде враховано наступне.

1) Переведення фахівця-ракетника радянського морфлоту Анатолія Дяченка з військової сфери під порядкування українському Мінкульту за особистим поданням тодішнього міністра культури УРСР Юрія Оленка ще 1988 року та прискорене закінчення Дяченком Літінституту ім. Максима Горького у Москві[1].

2) Створення у Севастополі напередодні цього переведення (1987) під орудою Анатолія Дяченка (на той момент ще кадрового офіцера!) Центру експериментальної сучасної драматургії «Теорія неба»[2], що мав колосальну медійну підтримку та розкрутку і став стартовим майданчиком для раптової появи Анатолія Дяченка в Києві як рушія розвитку незалежного українського театру і драматургії у 1991 році, одразу після проголошення української Незалежності. Йдеться, зокрема, про театральний фестиваль «Півострів» за п'єсами молодих драматургів, котрий Анатолій Дяченко 1991 року провів у Севастополі, аби перенести у Київ уже розкручений проєкт[3], де тьюторами та лекторами були переважно росіяни.

1. Официальный сайт Анатолия Дьяченко. URL: http://dyachenco.com/

2. «Теория неба» Анатолия Дьяченко. Центр Экспериментальной современной драматургии. URL: http://teoriyaneba.com/

3. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми: Аналітично-соціологічне дослідження. Київ, 2018. С. 52.

3) Максимальна державна та муніципальна підтримка, включаючи фінансування та приміщення у столичному Управлінні культури, для розгортання проєкту Анатолія Дяченка «Центр сучасної експериментальної драматургії» у Києві перших років української Незалежності (1992–1994)[4], включення у пул популяризоторів Дяченка зірок тодішньої театральної критики (Валентина Заболотна, Віталій Жежера, Олександр Саква, котрі просували івенти Дяченка як одного із найпродуктивніших українських драматургів, як мірила суверенітету українського театру, зрештою — як єдиної знакової постаті тодішньої української драми)[5].

4) Створення 1993 року на базі театрального осередку «Бенефіс» (фінансований Головним управлінням культури Державної адміністрації Києва та підпорядкований йому ж), авторського театру Анатолія Дяченка, чий репертуар складався винятково з його п'єс, та засвідчення тогочасними публікаціями критиків про фінансування всього процесу театрального виробництва у цьому осередку коштом Київського міського департаменту культури[6] — безпрецедентна для початку 1990-х років ситуація з огляду на те, в яких умовах і сирітському фінансуванні опинилися тодішні українські театри, і подібних прикладів ми більше ніколи не мали.

5) Заохочення Анатолієм Дяченком української драматургічної молоді до навчання у московському Літінституті, на переїзд з «периферійного» Києва до Москви як абсолютного центру драматургічно-театрального життя. Цими пропозиціями скористалися Наталка Ворожбит, Максим Курочкін, Сергій Щученко, Марія Ладо, від цього відмовилися Неда Неждана, Євгенія Чуприна, Юрко Ґудзь, які, звісно, бували на заходах «Центру сучасної експериментальної драматургії», але свідомо вирішили навчатися та працювати в Україні, створюючи в ній незалежні від Москви культурні осередки.

4. Там само. С. 53.
5. Академия драматургии Анатолия Дьяченко. URL: http://academdram.com/main.php?part=o_nas
6. Там само.

Тут показово, що серед своїх «учнів» сам Анатолій Дьяченко називає не лише Ворожбит, Курочкіна, Щученка, які, поза сумнівом, вважають його учителем[7], але й Неду Неждану та Євгенію Чуприну, які свого часу відвідували заходи під орудою Дяченка, однак ніколи не позиціонували себе як його «учениці».

6) Швидкий переїзд Анатолія Дяченка до Москви, коли процес «перетікання» талановитої молоді з Києва було налагоджено.

7) Пропагування на всьому пострадянському просторі, включно з Україною, навчання у Анатолія Дяченка як чи не єдиного шансу стати драматургом: «реально на території колишнього СРСР знання у галузі драматургії можна отримати у двох місцях. Це семінар Коляди і семінар Дяченка. Всі решта навчити нічого не можуть. Працюючи власним коштом, ККД Дяченка перевищує ККД кількох мінкультів у зазначеній галузі, інститутів мистецтвознавства і ще певної кількості корисних організацій, а заодно і сотні-другої так званих театральних діячів, узятих разом»[8].

8) Позиціонування на одному з віртуальних ресурсів у 2009–2011 рр. севастопольської матеріальної бази Центру «Теорія неба» як унікального місця для розчарованих багатіїв з Рубльовки та інших грошовитих «достойників» Росії, України та Білорусі, де з них за великі гроші впродовж року зроблять драматургів або сценаристів[9].

9) Повне згортання державної інституціональної підтримки сучасної української драматургії після від'їзду Анатолія Дяченка до Москви.

10) нинішня антиукраїнська позиція як самого Анатолія Дяченка, засвідчена його драматургічними творами «Гламурная война»

7. «Вроде своя, а вроде чужая»: беседу с Натальей Ворожбит ведет Александра Тетерина. URL: https://web.archive.org/web/20201024033857/http://ptj.spb.ru/archive/85/chast-rechi/vrode-svoya-avrode-chuzhaya/

8. Академия драматургии Анатолия Дьяченко.

9. Там само.

та «Фашистские сказки», так і його учнів, скажімо, Валерія Чепурина[10].

Переїхавши до Києва у 2004 році, Наталка Ворожбит і Максим Курочкін, з одного боку, продовжують позиціонувати себе в Україні як російські драматурги — представники російської «нової драми», а з іншого — продовжують активно залучати українську творчу молодь до орієнтації на імперський культурний центр, до участі у російських фестивалях, преміях, спільних заходах, у культивуванні в Україні «взірцевої» драматургії росіян, до якої ми «не дотягуємо» — Івана Вирипаєва, Василія Сігарєва, Вячеслава Дурнєнкова та ін.

В Україні під російську «нову драму» створюють окремі віртуальні території («Teatre.com.ua»), драматургічні фестивалі («Тиждень актуальної п'єси») і творчі лабораторії («Лабораторія актуальної драматургії» при НСТДУ). Навіть після 2014 року молоді драматурги, наближені до Ворджбит і Курочкіна, активно беруть участь у російському драматургічному фестивалі «Любимівка», іноді заради призового місця подаючи туди відверто антиукраїнські тексти (наприклад, п'єса «Захвати мне облгосадминистрацию» Анастасії Косодій[11], прочитана на «Любимівці» у грудні 2014 року: у фіналі читань залу роздавали триколори та георгіївські стрічки).

Показовою є одна із FB-дискусій у «новодрамівському» драматургічному середовищі, що виникла у FB-групі «УКРДРАМАХАБ» під постом Ірини Гарець від 25 жовтня 2022 року: у пості було зафіксовано позицію оргкомітету драматургічного фестивалю «Липневий мед» із відмовою зняти з переліку переможців молоду авторку, яка примудрилася взяти участь у «Любимівці» влітку 2022 року, тобто, вже через півроку після повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

10. НАШКРЫМ. Из геополитики в геопоэтику. URL: https://nkpoetry.com/2014/09/22/valery-chepurin/

11. *Косодий А.* Захвати мне облгосадминистрацию. URL: http://teatre.com.ua/ukrdrama/---nastasij-osodij/

Хоча сам учинок начебто засудили, члени оргкомітету та рідери до останнього публічно шукали аргументи для максимальної лояльності до авторки, адже самі практично всі брали участь у цьому фестивалі вже після 2014 року.

Наприклад, учасниця «Любимівки» 2020 року Катерина Пенькова спробувала стати на захист молодої письменниці, розуміючи, що її вчинок «кошмарно дурний», але що вона «зробила це, подивившись на колег, які подавались на Любимовку раніше», — і резюмувала, що «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 Любимовку, і, звісно ж, театри, які ставили, а подекуди по сьогоднішній день не зняли з репертуарів нову рос драму»[12].

Наголошу ще раз: у жовтні 2022 року, через вісім місяців після повномасштабного вторгнення та на десятому році війни з Росією, українські драматурги масово виправдовували участь колеги у російському театральному фестивалі та шукали підстави залишити її на призовій позиції…

Так у драматургії формувалася та цементувалася нова українська «ідентичність підпорядкованих» з усіма її маркерами: пристосування, роздвоєння, маскування, неминучість компромісів. З метою розвитку в Україні саме російської «нової драми» публічному кенселінгу піддавалися інші драматургічні проєкти, особливо ті, які пручалися засиллю «новодрамівського» середовища в українському драматургічному полі та прагнули гуртувати вітчизняних драматургів довкола української культури або спільного культурного поля. За допомогою медійного і театрознавчого простору інтенсивно насаджувалася думка про естетичну неспроможність україноцентричних проєктів, про «мистецький вакуум», в якому опиняються бідолашні «новодрамівці» в Україні. Наведу кілька прикладів.

12. UKRDRAMACHUB. URL: https://www.facebook.com/groups/399256650659886

У лютому 2017 року, через три роки після початку російської агресії проти України, анексії Криму та окупації частини Донбасу, Наталка Ворожбит ділилася відчуттями про своє повернення в Україну наприкінці 2004 року: «У перші роки нічого не робила, продовжувала фізично жити у Києві, працювати в Росії. Сценарії та п'єси я писала — туди. Звісно, вакуум був. Було нудно… Зустрілася з однодумцями у Харкові, там був такий фестиваль "Курбалесія", єдиний фестиваль, який займався новою драмою, там читали й іноді ставили сучасні п'єси. На "Курбалесії" я познайомилася с Андрієм Маєм, разом із ним та з Марисею Нікітюк ми вирішили створити фестиваль "Тиждень актуальної п'єси"»[13]. «Мені здається, що в Україні немає драматургічного процесу»[14], — переконувала читачів в іншому своєму інтерв'ю Наталка Ворожбит. Навіть сьогодні в автоматично перекладеній українській версії на порталі «Teatre.com.ua» її представлено як «українського драматурга сучасної російської хвилі "нова драма"» з наголосом 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 Поляні, фестивалю «Новая драма»[15].

Також хочу звернути увагу на те, що у чотиритомній антології «Українська драматургія», реалізованій харківським видавництвом «Фоліо» у 2008–2010 рр., укладачі заявили презентацію через драматургічні тексти цілісної історії української драматургії двох століть — від початку XIX ст., представленого «Наталкою Полтавкою» Івана Котляревського, до початку XXI ст. Без легітимації багатьох сучасних українських авторів як «новітніх класиків» драматургії подібну історію неможливо було створити.

13. Наталья Ворожбит: «Пьесы — мое личное высказывание». URL: https://kyivdaily.com.ua/natalya-vorozhbit/

14. THEATRE: театральний портал. Наталія Ворожбит. URL: http://teatre.com.ua/modern/natalja_vorozhbyt/

15. Там само.

До третього тому потрапили драматургічні тексти Валерії Врублевської, Юрія Щербака, Івана Драча, Ярослава Верещака, Ярослава Стельмаха, Неди Нежданої, Тетяни Іващенко[16], а до четвертого — п'єси Світлани Лелюх, Марії Ладо, Анатолія Крима, Олександра Марданя, Марини і Сергія Дяченків, Андрія Куркова, Ігоря Афанасьєва, Валентина Тарасова і Юрія Рибчинського[17]. Як бачимо, авторів розміщено поза ґенераціями і творчими спільнотами, поза віком та датами написання текстів, поза будь-якими проєктними концепціями, опираючись винятково на естетичні вподобання й особисті контакти упорядників, які явно схилялися до промоції не лише українських, а й проросійських/російськомовних авторів, тиражуючи ідею відданості спільному з Росією культурному простору.

Наступний пул прикладів також дуже показовий. У колективному грантовому дослідженні «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми», позиціонованому як «аналітично-соціологічне», авторський колектив (Сергій Васильєв, Ірина Чужинова, Надія Соколенко, Олена Салата, Оксана Тукалевська, В'ячеслав Жила), з одного боку, справедливо бідкається, що «десятиріччями в країні стверджувався стереотип про відсталість та невігластво національної культури», а з іншого — пишається, наскільки потужно приросла українськими авторами російська «нова драма» та потерпає, що українські театри недостатньо ставили тих драматургів, хто поїхав реалізовувати себе у Росію: «формально залишаючись українськими громадянами, Максим Курочкін, Наталія Ворожбит та Марія Ладо, маючи багато здійснених п'єс в академічних та експериментальних театрах Москви та російської провінції, українському глядачеві в цей період фактично залишаються не відомими»[18].

16. Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Харків, 2010. Т. 3.

17. Українська драматургія. Т. 4.

18. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми / С. Васильєв, І. Чужинова, Н. Соколенко та ін. Київ, 2018. С. 8, 13.

Куди точніше за наших культурних аналітиків ситуацію глобального російського впливу на українську драму окреслила польська дослідниця Аґнєшка Матусяк: «Парадоксально, але мирне здобуття Україною незалежності у 1991 році шляхом всенародного референдуму не полегшило прощання з імперією. Протягом наступних двох десятиліть українці намагалися вийти зі сфери впливу північного сусіда. Можливо, вони змогли б це зробити ефективніше, якби не відкрита, але й закамуфльована, як на міжнародному, так і на внутрішньому рівнях, деструктивна діяльність Росії. Наявність України у сфері свого впливу завжди була умовою sine qua non для російського імперіалізму. З приходом до влади Володимира Путіна відбудова Російської імперії активізувалася, ставши головним державотворчим пріоритетом Російської Федерації. Цей неоімперський пріоритет "збирання руських земель" реалізовувався через різні евфемістичні політичні та економічні гасла та проєкти, як-от "привілейований інтерес" чи "стратегія відповідальності" на пострадянському просторі чи Євразійському Економічному Співтоваристві чи Євразійському Союзі тощо. Такі дії притупили пильність Заходу щодо реституції російських імперських амбіцій, з одного боку, а з іншого — не дозволили країнам колишнього Радянського Союзу ефективно перерізати пуповину російської залежності. Цій же меті служила майстерно сконструйована російська культурна політика»[19].

Як бачимо, аж до 24.02.2022, попри те, що вже багато років Росія вела проти України війну, анексувавши та окупувавши її території, в українській драматургічній та аналітичній спільнотах вплив російської драматургії та російського театру був надзвичайно потужним, що позначилося на змісті та мові п'єс, шляхах їх просування, внутрішніх та зовнішніх контактах драматургів, а також на рецепції п'єс.

19. *Matusiak A.* Dekolonialna re-kreacja Ukrainy. URL: https://www.e-kalejdoskop.pl/wiadomosci-a230/dekolonialna-re-kreacja-ukrainy-r11972?fbclid=IwAR2FEtWdTplrSeAqz08TPG6qRhQvxhvjktpWOq5w5l3iG18rq3ncgtpSdPo

Постколоніальна модель території пошуку сенсів: «Геть від Москви!»

Розвиваючи українську драматургію поза російськими впливами, проукраїнське крило сучасних драматургів діяло практично самотужки, на особистому ентузіазмі. Зокрема, 1995 року Ярослав Верещак започатковує Гільдію українських драматургів, задуману як благодійний фонд, покликаний популяризувати сучасні драматургічні твори саме в Україні, що вперше порушила питання стосовно необхідності офіційної легітимації професії «драматург»[20]. Гільдії вдалося об'єднати українських драматургів різних поколінь, які не орієнтувалися на Москву і прагнули розвивати драматургію в Україні поза імперським центром (Альберт Вербець, Катерина Демчук, Ольга Зоренко, Тетяна Іващенко, Олена Клименко, Світлана Лелюх, Віктор Лисюк, Олександра Погребінська, Аліна Семерякова, Володимир Сердюк, Лідія Чупіс та інші), посприяти організації театральних читань, друку п'єс драматургів у різних антологіях та виданню п'єс книжками окремих авторів так з'явилися книжкові видання «Коломбіна, П'єро, Арлекін: Сім тетаральних казок» Світлан Лелюх[21], «Танці гончарного кола» Лідії Чупіс[22], «144000» Ярослава Верещака[23], «Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші» Олени Клименко[24].

Паралельно продовжує функціонувати драматургічний осередок у Національній спілці письменників України (Василь Фольварочний, Анатолій Крим, Влерій Герасимчук, Юрій Рибчинський та інші), до жодних драматургічних осередків не входять Валерій Шевчук, Володимир Діброва, Олександр Ірванець, Сергій Лазо, Олександр Бейдерман,

20. *Верещак Я.* «Гільдія драматургів України»: документальна фантастика. Сучасні українські драматурги / упоряд. Я.Верещак. Київ; Біла Церква, 2000. С.4.

21. *Лелюх С.* Коломбіна, П'єро, Арлекін: Сім театральних казок. Київ, 1998.

22. *Чупіс Л.* Танці гончарного кола: П'єси. Київ, 2007.

23. *Верещак Я.* 144000: п'єси-фентезі. Київ, 2008.

24. *Клименко О.* Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші: п'єси. Київ, 2009.

Григорій Штонь. Усі названі автори видають власні драматургічні книжки, їх твори ставлять в українських театрах, іноді — й за кордоном. З молодими драматургами у той час багато працюють Ярослав Стельмах і Богдан Жолдак. Усі книжки названих у цьому пулі авторів, на відміну від тих, які презентувала Гільдія драматургів, не є обмеженими у накладах, тож доступні у бібліотеках, тому не бачу потреби давати безліч посилань на них.

На початку 2000-х при Національній Спілці театральних діячів України зорганізувалася Конфедерація драматургів України, покликана заохотити талановитих митців нового покоління залишатися в Україні та розвивати її драматургічний простір (Анна Багряна, Артем Вишневський, Олександр Вітер, Олег Гончаров, Леся Демська, Анатолій Дністровий, Олег Миколайчук, Неда Неждана, Світлана Новицька, Юрій Паскар, Олексій Росич, Надія Симчич). Дуже органічне середовище молодих українських драматургічних авторів виросло на базі творчої тусовки видавництва «Смолоскип», яка була активною ще від середини 1990-х.

Неда Неждана, обрана головою Конфедерації, розпочала низку проєктів з видавництвами і театрами, налагодила контакти з відділенням драматургії Національної спілки письменників України та її очільником Василем Фольварочним. Конфедерації вдалося добитися офіційного визнання професії «драматург» та включити її у національний Класифікатор професій. За участі Неди Нежданої створено і першу віртуальну базу сучасної української драматургії «ВІРТЕП» (це був платний хостінг і з часом базу довелося закрити). Авторські книжки п'єс мають Анна Багряна, Артем Вишневський, Олег Гончаров, Олег Миколайчук, Неда Неждана, Світлана Новицька.

Паралельно було налагоджено друк та презентацію українським театрам найрізноманітніших драматургічних антологій — від ознайомчих, що закликали український театр до творчого діалогу («У чеканні

театру»[25], «У пошуку театру»[26], «Страйк ілюзій»[27], «Сучасні українські драматурги»[28], «Наша драма»[29], «Потойбіч паузи»[30], «СУД: Сучасна українська драма» — чотири випуски[31], «13 сучасних українських п'єс»[32]) до антологій-колекцій ("Таїна буття»[33], «Голос тихої безодні та інші голоси. МоноЛІТ»[34], «Часо&Простір»[35], «Мотанка»[36], «Драмовичок»[37], «Дощ в акваріумах площ»[38], «Майдан. До і після»[39], «Лабіринт із криги й вогню»[40], «Інша драма»[41], «Ажіотаж»[42]). А ще друком виходять книжкові антології за результатами окремих драматургічних

25. У чеканні театру: антологія молодої драматургії. Київ, 1998.

26. У пошуку театру: антологія молодої драматургії. Київ, 2003.

27. Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії. Київ, 2004.

28. Сучасні українські драматурги Київ; Біла Церква, 2000.

29. Наша драма. Київ, 2005.

30. Потойбіч паузи. Київ, 2005.

31. Сучасна українська драматургія. Вип. 1. Київ, 2005; Сучасна українська драматургія. Вип. 2. Київ, 2006; Сучасна українська драматургія. Вип. 3. Київ, 2006; Сучасна українська драматургія. Вип. 4. Київ, 2007.

32. 13 сучасних українських п'єс. Київ, 2013.

33. Таїна буття. Біографічна драма. Київ, 2015.

34. Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси. Київ, 2016.

35. Часо&Простір: антологія історичної української драми. Київ, 2021.

36. Мотанка: антологія української жіночої драматургії. Київ, 2016.

37. Драмовичок: антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків. Київ, 2017.

38. Дощ в акваріумах площ: П'ять п'єс для дітей та юнацтва. Київ, 2021.

39. Майдан. До і після: антологія актуальної драми. Київ: Світ знань, 2016.

40. Лабіринт із криги і вогню: антологія актуальної драми. Революція гідності і гібридна війна. Київ, 2019.

41. Інша драма: антологія експериментальних українських п'єс. Київ, 2019.

42. Ажіотаж: Комічні варіації сучасної української драми. Київ, 2021.

конкурсів («Коронація слова»[43]: збірка п'єс лауреатів 2006 та 2007 років, «Драма.UA. 1»[44]).

Як бачимо, стенання «новодрамівської» тусовки, яка спромоглася лише на одну паперову антологію («Актуальна українська драма»[45]), та їхніх адептів із різних культурних інституцій про драматургічний вакуум в Україні та необхідність тягнути в українські театри написані за російськими лекалами п'єси є абсолютно нерелевантними і працюють радше як виклик тим, хто не орієнтувався на Росію, та як хайповий самопіар, аніж як валідна оцінка.

Показовою є творча історія «новодрамівської» російськомовної української авторки з Одеси Анни Яблонської, яка взагалі не розглядала пропозицію переїхати до Москви, але тісно контактувала з російською «новою драмою» та її українським осередком. Із пасажів російського театрального критика Павла Руднєва ми бачимо, звідки бралося константне постколоніальне зневажливе ставлення до тих українських драматургів, які гребували спільним культурним простором із Росією, адже навіть про тих, хто прагнув вписатися у цей простір, говорили з акцентованим відтінком імперської зверхності. Ось що Руднєв писав про Анну Яблонську: «У ній була сором'язливість провінціалки. Парадокс її долі в тому, що, будучи громадянкою України, вона була зовсім не затребуваною українським театром — так само, як і її одноплемінники Наталія Ворожбит і Максим Курочкін. Нехай тепер українському театру, який вибирає завжди легких, елементарних, бульварних драматургів у свій репертуар, буде соромно. Москва, російська театральна система, конкурсна інфраструктура прийняла і оцінила драматурга Ганну Яблонську, допомогла їй вирости у велику творчу особистість. І вона страшенно соромилася своєї московської слави, була страшно вдячна і не вірила у свій успіх, мовби

43. Коронація слова: збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. Київ, 2008.
44. Драма.UA. Сучасна драма. Львів, 2013.
45. Актуальна українська драма: зб. п'єс. Луцьк, 2012.

вибачалася за нього»[46]. Або ще одна цитата з цієї ж серії: «Одеситка за місцем проживання, вона як людина сучасна, на щастя, позбавлена дурного одеситства в стилі письма і світогляду. Російський автор на українській землі. Затребуваний, визнаний, увінчаний преміями у віддаленій метрополії і навряд чи помічений в українському театральному середовищі»[47]. Тобто, навіть інтонаційно ми відчуваємо, *що* насправді росіяни думали і думають про драматургів-вихідців з України, котру досі сприймають як власну законну колонію.

Усі, хто вписує постать Анни Яблонської винятково у нову російську драму, чомусь, перелічуючи твори її драматургічного доробку, скромно замовчують або оминають наявність у ньому драматургічного циклу з трьох п'єс «Діалоги про Батьківщину» — неначе воліють виписати зручну, а не реальну постать авторки, яка не має у своєму доробку текстів, «проблемних» для велікоруської інтерпретації або для безкінечних розмов про великий російський інтертекст. Так траплялося раніше, трапляється й досі, коли нашу історію, так само як історію нашої культури/літератури, писали за нас колонізатори. Цікаво, що Батьківщиною у цьому циклі Анна Яблонська називає аж ніяк не Росію, натомість Україну, постмайданну країну 2004 року — незнану раніше Україну, яку російськомовна авторка прагне відкрити для себе і зрозуміти, з якою хоче пов'язати свою подальшу громадянську самоідентифікацію. У цьому циклі окремі її персонажі починають епізодично говорити українською мовою. Саме тут вони вперше намагаються збагнути, що відбувається у їхній країні та чому вони досі запобігають перед Москвою, тоді як інші українці виходять на Майдан. Саме тут з'являється дійова особа Аня, для якої після Помаранчевого Майдану «*все змінилося*» і якій дуже соромно, що не могла з людьми на Майдані співати Гімн України

46. *Яблонська Г.* Ангел нової п'єси. URL: https://life.pravda.com.ua/society/2011/01/26/70922/
47. Там само.

повністю, бо не знала слів[48]. Саме тут під сумнів обережно ставиться продуктивність спільного простору з Росією та деструктуруються совєцько-російські міфи суспільної свідомості: ані виконання дітьми «правильної» з точки зору середньостатистичного «совка» життєвої програми, написаної батьками, ані поклоніння радянським «іконам» (у нашому випадку — молитви до портрету Гагаріна) не можуть зробити пострадянські покоління українців щасливими. Тут з'являється іронічно-зневажливе ставлення до росіян як до «москалів», котрі є проблемою для всього цивілізованого світу, а найбільше — для українців як географічних сусідів.

Цикл «Діалоги про Батьківщину» розпочинається п'єсою «Київ — Москва», дія якої відбувається у купе пасажирського поїзда під час перетину україно-російського кордону. Кордон у п'єсі постає потенційною загрозою для українців — щоб пройти його вони мусять хитрувати, вигадувати, що написати у міграційній карті, і полегшено зітхнувши, коли все вже позаду. Процес перетину цього рубежу вкотре доводить: українці за межею власної країни у напрямку Москви не мають жодних прав. Характерною є мікросцена, де російський прикордонник, замість увімкнути в купе світло, у темряві світить ліхтариком в обличчя пасажирів — немовби вони злочинці, які ховаються у мороку, а він — герой-рятівник.

Показово, що молода жінка Аня, яка вже проживає нову обережну громадянську самоідентифікацію, спроєктовану на Помаранчевий Майдан, уникає відповідати чоловікам у купе, навіщо їде до Москви, лише сором'язливо опускає очі, щось вигадуючи про родичів та канікули. У цьому контексті спливає у пам'яті цитата Павла Руднєва про Анну Яблонську — «сором'язливу українську провінціалку», яка завжди «ніби вибачалася за свої московські літературні премії»…

Монолог Ані про Помаранчевий Майдан ніколи не прозвучить, коли неоімперці вкотре привласнюватимуть постать і творчість Анни Яблонської,

48. *Яблонская А.* Театр и жизнь:драматические произведения. Одесса, 2014. С. 492.

оскільки саме через такі сторінки її творчості вектор «В Москву! В Москву!» перформативно перетворюється у «Діалогах про Батьківщину» на «Геть від Москви!», а сам драматургічний цикл набуває свідомої антиімперської спрямованості. Тобто, у драматургічному тексті «Київ–Москва» через мовлення своєї героїні Ані драматургиня унаочнює злам, що відбувається з молодими «неукраїнськими» українцями у дискурсивному формуванні нової МИ-ідентичності. Роман Кісь називає той злам диспозитивом своєрідної «новомайданности», що діє через різні коди «майданної ситуативности», через «акт "спів-причетности" як "занурeність" у спільну дію, і як почуття "над-емпіричности" криптосакрального майданного хронотопу, як "випадання" в Інший Оранжевий Час і Оранжевий Простір; увесь цей дивовижний сплав гіперсерйозности і роз-кутої карнавальности у бахтінському сенсі, разом із Бажаннями, емоціями»[49]. У поясненні того, через які механізми Помаранчева Революція стала насамперед «революцією самого дискурсивного середовища», дослідник наголошує на радикальних змінах у світосприйнятті та світорозумінні великої частини українців, вкладаючи сам невидимий процес трансформації у таку формулу: «внутрішньо "випростана", самоактуалізована на "майдані" (та через майданну дискурсивну спів-дію та новий "майданний" солідаризм) людина подолала свою дотеперішню "атомізованість" і почула потугу спів-дійовця Європейської Історії, — потугу Гідної Людини, а зовсім не "людини-маси"»[50].

Ще кілька слів про останню п'єсу циклу — «маленьку комедію» «Летять якісь птахи» — єдиний прижиттєво надрукований українською драматургічний текст Анни Яблонської. Знаходимо його в упорядкованій Ярославом Верещаком антології української жіночої п'єси «Мотанка» у перекладі Неди Нежданої. Ані Верещак, ані Неда ніколи би не працювали

49. *Кісь Р.* Глобальне – національне – локальне: Соціяльна антропологія культурного простору. Львів, 2021. С. 349.

50. Там само.

з драматургічними текстами, приналежними винятково до російської «нової драми» з її презирством до України та українців, що знову спонукає говорити про свідоме звуження постаті й творчості цієї письменниці при її привласненні російською «новодрамівською» тусовкою.

Навпаки, в усіх тематичних або жанрових драматургічних антологіях, упорядкованих співробітниками Відділу драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, до уваги бралися винятково ті тексти, які так чи інакше осмислювали українську ідентичність. У згаданій п'єсі з балкону *«високої вежі з червоної цегли»* (така собі уявна башта Кремля) двоє імперців у *«потужний телескоп»* намагаються розгледіти неочікувану українську революцію (розглядання у телескоп ніби натякає, що ця революція для них дуже далека і незначна). Імперці вважають, що боротися за свободу — *«це смішно»*. Вони силкуються створити вербальну картину незбагненного хаосу у свідомості українців, які раптом вирішили продемонструвати світові своє бажання вирватися з-під опіки імперії, та при цьому не розуміють, що описана ними модель «раювання в імперії» для українців уже ніколи не буде актуальною.

Імперці з балкона намагаються стріляти у натовп протестувальників, особливо у *«головного»*, в якого *«пика вся у віспинах»*, — але тих не беруть кулі (тут алюзія на історію з отруєнням Віктора Ющенка, який у п'єсі постає міфічним «характерником»). Тож імперцям нічого не залишається, як перефарбуватися і теж удавати протестувальників, компрометуючи своїми викриками саму ідею українського опору імперії і чи не першого усвідомленого вибору європейського вектору: *«Бандитам — тюрми! Свобода політв'язням! Все не купиш! Ні НАТО! Ні смерті! Ні болю! Коли літо? Де мама? Так — правді! Так — світлу! Ні дорослим! Так — дітям! Геть паркани! Геть реальність! Міліція з народом! Аве Марія!»*[51].

51. *Яблонська А.* Кричать якісь птахи: Маленька комедія / Пер. з рос. Неди Нежданої. Мотанка. Антологія української жіночої драматургії. Авт.-упоряд. Я.Верещак. Київ, 2016. С. 369–372.

24 січня 2011 року Анна Яблонська загинула під час теракту у московському аеропорту Домодєдово. Метафорично її вбила імперія, куди вона приїхала отримувати літературну премію від журналу «Искусство кино». Теракт організував молодий чеченський юнак-смертник, який мстився росіянам за смерть своїх рідних в обох чеченських війнах. Тоді у Домодєдово загинули 37 людей, понад 170 постраждали. З пасажирів літака, яким у Москву прилетіла Анна Яблонська, загинула лише вона. Некролог від російського ПЕН у зв'язку з її смертю був просякнутий велікорускім фльором зверхності й пророкував Україні важкі часи, адже імперці знали, що просто так вони нас не відпустять[52].

Важливо, що ті, хто розбудовує українську драматургію у постколоніальній Україні, активно моделюють її незалежне від Росії культурне поле практично на всіх рівнях драматургічного письма.

Спростовуються радянські драматургічні версії історичних подій як у діахронії, так і щодо сучасної української історії та культурантропології; опрацьовується ціла низка нових історичних наративів; зазнає суттєвої, подеколи радикальної ревізії національний історико-культурний пантеон, створюються нові культурно-біографічні міфи про національних героїв, а вчорашні «герої» обертаються на «не-героїв»; осмислюються злочини тоталітарних режимів ХХ століття, скоєні проти українців; відбувається болісне «пригадування» національного коріння та наново пишеться «українська версія» національної історії та культури; виникають численні постколоніальні драматургічні особисті оповіді та родинні саги, зорієнтовані на рівень європейської постколоніальної гуманітаристики; фіксуються ситуації глобального «переходу» як нового осмислення себе і країни.

Зрештою, припиняється знецінювальна практика сприйняття нової драматургії як учнівських текстів, де синонім «молодий» автоматично

52. Члени PEN-клубу висловили жаль через загибель Яблонської. URL: https://zaxid.net/chleni_penklubu_vislovili_zhal_cherez_zagibel_yablonskoyi_n1121660/amp

прирівнювався до «недосконалий», виявляючи глобальну недовіру до власної культури та її репрезентантів, нерозуміння здатності справжнього художнього письма фіксувати сучасність та моделювати майбутнє. Відкрито чимало нових драматургічних імен, презентовано велику кількість нових драматургічних творів, які стали підґрунтям для вражаючої кількості літературознавчих розвідок про сучасну українську драматургію, що вже кілька десятиліть не озирається на Москву, а творить територію національних смислів.

Нарешті ми це проговорюємо: деколоніальна модель самодостатньої країни з національно центрованою культурою

24.02.2022 року підвело жирну риску під ідеєю спільного культурного простору з Росією насамперед для тих, для кого вона ще була актуальна. Ми отримали унікальний шанс у драматургії назавжди позбутися впливів імперського центру і говорити про свою країну та її людей не з позицій імперії, а з позицій унікальності — як про колосальну силу, яка, зрештою, цю імперію зруйнує та посяде у світі гідне суб'єктне місце.

Тут варто зафіксувати кілька моментів, які зараз впливають і надалі впливатимуть на драматургічно-театральну ситуацію в Україні.

Насамперед, усе російське та радянське в Україні різко стало тотально токсичним — починаючи від самого існування російських/російськомовних театрів (на жаль, доля багатьох із них є дуже трагічною, що засвідчують зруйновані театри у Маріуполі та Сєвєродонецьку), поширюючись на репертуар, мову вистав і контенту, а також на мову п'єс та відкритих web-ресурсів їх накопичення та презентації, і — що дуже важливо — на мову різних драматургічних конкурсів. Утім, не вся театральна спільнота поки що це зрозуміла — національні й муніципальні театри навіть у центрі Києва досі зберігають репертуарні вистави від російських драматургів («Мрії оживають» Івана Вирипаєва у Театрі на Подолі, «Варшавська мелодія» Леоніда Зоріна у Національному академічному театрі

імені Лесі Українки). Та це справа часу, адже російським відтепер українці гидуватимуть: до цього мають звикати і театральні менеджери, й актори, і режисери, і глядачі.

До захисту України зі зброєю в руках долучилися українські драматурги Валерій Пузік, Дмитро Корчинський, Володимир Сурай, чимало драматургів стали волонтерами. Один із засновників Театру Драматургів Максим Курочкін добровільно пішов у лави київської тероборони, а потім у ЗСУ, після поранення повернувся до театральної справи. Ретроспективно він прагне пояснити собі та своєму інтерв'юеру з «Української правди», чому співпрацював з росіянами після 2014 року: «Я довго жив у Москві. До зими 2013/2014 можливість для внутрішнього компромісу ще залишалась. Можна було себе дурити, що якусь користь Україні й собі приносиш, працюючи в Москві. А згодом повернутися до Києва з гучним ім'ям та всіма грошима світу й втілювати свій професійний досвід в Україні. Але після першого вбитого на Майдані всі ці фантазії зникли. Якийсь час я ще мав надію щось пояснити, довести. Сподівався, що Театр.doc 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-й секунді фільму, коли Янукович ламає ручку, до зали залетіли феесбешнички. Собак привезли, шукали вибухівку, весь квартал очепили, вигнали людей на мороз. Все було марно. Я зазнав повного краху»[53]. Це інтерв'ю вийшло у грудні 2022 року, коли у Театрі Драматургів було презентовано у сценічних читаннях проєкт «Без них»[54], через який «новодрамівці» публічно прощаються зі своєю лояльністю до російських колег та культурних ініціатив.

53. *Кригель М.* Київ – Мордор – Київ: Історія війни Максима Курочкіна, драматурга і сержанта із позивним "П'єса". URL: https://www.pravda.com.ua/articles/2022/12/14/7380600/

54. Без них. URL: https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh

За півроку до цього, 04.07.2022, Максим Курочкін на своїй FB-сторінці зробив великий допис-сповідь: «Найгірший вибір у житті: вчитись у москві, писати п'єси російською та перейматись проблемами тамтешнього "незалежного театру". Так, у процесі було не нудно: п'єси, дискусії, прем'єри, друзі… У підсумку: "Є що згадати, нема що дітям розказати". Повний крах, точніше.

Друзі, бл*… Кращих — вбито. Не протухнули лічені одиниці — безправні, розчавлені, безсилі. Інші старанно та непереконливо імітують розчавленість, або знаходять прихисток у демонстративній відмові від каяття. Окремі екземпляри (я ж бо переважно з «хорошими русскімі» тусив) цілуються в ясна з людожерами й бажають українцям смерті.

А п'єси були безсилі завжди. Що сатира, що антиутопії — так звані "п'єси-попередження". Московсько-чекістська цивілізація вправно навчилась використовувати іронію для підтримування власного зомбі-існування. Помірковані мистецькі стратегії програють антилюдському глобальному проєкту.

І я програв.

Втім, щоб рухатись вперед, треба зафіксувати втрати та здобутки.

Отже:

maksymkurochkin.com

Майже все, що нижче червоної лінії — втрачений час, марно витрачені сили. Правки мінімальні, якщо буде в мене читач, він зможе оцінити авторські дурощі в практично первісній редакції»[55].

Цей допис доволі показовий: переклавши усі свої п'єси українською, 39 з них — основний доробок свого творчого життя — драматург поставив нижче червоної лінії. Вище опинилися лише чотири його тексти: новий відлік починається з драми «Рюссяфобія» і включає лише п'єси, створені у координатах української, а не російської естетичної оптики.

55. Maksym Kurochkin. URL: https://www.facebook.com/maksym.kurochkin.70/?show_switched_toast=0&show_invite_to_follow=0&show_switched_tooltip=0&show_podcast_settings=0&show_community_review_changes=0&show_community_rollback=0&show_follower_visibility_disclosure=0

У драматургічних текстах представників Театру Драматургів, присвячених осмисленню повномасштабного вторгнення росіян в Україну, чітко артикульовано антиросійську позицію кожного автора попри численні проблемні зони, притаманні цим текстам (майже повне незнання української історії, культури, глибинних шарів української мови). Очевидно, що надалі драматурги мають працювати над собою і долати ці проблемні зони, займатися самоосвітою й швидко заповнювати прогалини, які багато років начебто компенсувалися знанням російської мови та літератури. Чимало з них поки що не можуть обійтися без російської, маркуючи нею мовні особистості персонажів-росіян у різних п'єсах: їхні знання української на посередньому рівні, котрий не дозволяє створювати різні типи мовців в органічному/неорганічному мовному середовищі, послуговуючись лише українською та незбагненними її внутрішніми ресурсами — лексичними, семантичними, синтаксичними, фразеологічними, світоглядними.

Джон Фрідман, який на підтримку України організував переклади та драматургічні читання українських драматургічних текстів по всьому світу, у передмові до другого видання «Словника емоцій під час війни» звернув увагу на певний мовний дисбаланс у збірці, де вміщено 20 текстів представників Театру Драматургів. Він зазначив, що більшість із цих митців почали писати українською мовою, але зауважив, що частина текстів лишилася двомовною — російсько-українською. Фрідман намагається тактовно пояснити це вірою драматургів у шанс достукатися таким способом до росіян[56]. Звісно, це явище має зовсім інші причини, однак маємо сподівання, що драматурги деколонізованої України зможуть ці причини перерости. Адже, оскільки саме зараз світ відкрив для себе і Україну, і сучасну українську драму, це зобов'язує наших драматургів остаточно позбутися колоніальної залежності у тому числі на мовному рівні.

56. *Freedman J.* The Texts of Kyiv's Theater of Playwrights: Literary-based Acts of War. URL: https://www.laertesbooks.org/theater-of-playwrights-2nd-ed-intro

Однозначно позитивним моментом опору російській агресії стали повсюдні сценічні читання драматургічних текстів про війну на різноманітних культурно-театральних майданчиках безпосередньо в Україні, театри якої, працюючи в шелтерах, в укриттях, будучи переміщеними з окупованих територій, не лише змінилися, але й налагодили співпрацю з багатьма сучасними українськими драматургами. Багато в чому передумовою такої співпраці стає струнка лінія трансгенераційного травматичного досвіду українців, які перестали чутися жертвами імперії та намагаються нарешті стати собою.

Натомість висновку

Історію драматургії Незалежної України можна розглядати як болісний шлях до власної громадянської ідентичності, що мав різні ідентифікаційні вектори — лояльний до імперії та непримиренний до неї. Визнаючи організаційно-структурний вплив, який справила діяльність Анатолія Дяченка та його «Центру сучасної експериментальної драматургії» на драматургічно-театральне середовище у Києві 1991–1994 рр., не забуваймо, що саме завдяки йому відбулося швидке «вмонтування» драматургічного середовища України у спільний з Росією культурний простір, центр якого традиційно перебував у Москві, а всі позацентрові явища неодмінно проголошувалися периферійними. Через учнів Анатолія Дяченка, реалізованих у просторі російської «нової драми», підпорядкованість певної частини українських драматургів російським драматургічним стандартам була актуальною аж до 24 лютого 2022 року. З іншого боку, проукраїнське крило драматургів від початку Незалежності орієнтувалося на створення сучасної української драматургічної літератури, яка би порвала з російською традицією. Повномасштабне вторгнення Росії суттєво звужує поле, в якому працювали лояльні до імперії драматурги, і змушує їх пришвидшено змінювати власну громадянську ідентичність, яка у деколоніальному контексті має ще й органічно спиратися на українську культурну матрицю. Бо інакше йтиметься лише про тимчасову та кон'юнктурну мімікрію.

Ганна Веселовська

ПРОЩАННЯ З ТІЛОМ
УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ВІД 24.02.2022

О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
Чистим, палючим, як добре вино,
Вільними іскрами вгору злетіло.

Легкий, пухкий попілець
Ляже, вернувшись в рідну землицю,
Вкупі з водою там зростить вербицю.
Стане початком тоді мій кінець.

У кількох строфах останнього монологу Мавки Леся Українка словами своєї героїні закликає «не журитися за тіло» й оптимістично пояснює, чому цього не варто робити, уточнюючи, що відбувається з тілом після фізичного зникнення. З урахуванням переважної приналежності українців до християнського віросповідання, у заклику «не журитись за тіло» немає нічого несподіваного. Але неочікуваною є опція трансформацій, що відбуваються з тілом: воно, як в індуїстів, перетворюється на «попілець», який потім «зростить вербицю». Тобто, йдеться про фактичне відкидання сталої християнської символізації тіло-хліб, й пропонується язичницька версія продовження життя як духовного, так і фізичного.

АВТОРИ

АРТЕМ'ЄВА Віра — доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства

БЕЗУГЛА Руслана — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, доцент

БЕНТЯ Юлія — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства

БЕРЕГОВА Олена — заступник директора з наукової роботи ІК НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

БІТАЄВ Валерій — перший віцепрезидент НАМ України, академік НАМ України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософських наук, професор

БОЛДВІН Кріс (BALDWIN Chris) — театральний режисер і куратор перформансу, письменник, драматург, менеджер проєктів, доктор філософії, професор (Велика Британія, Іспанія, Болгарія)

БОНДАРЕВА Олена — головний науковий співробітник кафедри, професор Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор

БУЦЕНКО Олександр — радник дирекції ІК НАМ України

ВЕСЕЛОВСЬКА Ганна — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

ВИШЕСЛАВСЬКИЙ Гліб — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник

ВІЛСОН Робін (WILSON Robin) — радник Ради Європи з питань міжкультурної інтеграції, науковець, публіцист, доктор філософії (Королівський університет Белфаста, Північна Ірландія)

ВОЛКОВ Сергій — директор Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, доктор культурології, професор

ГОМОН Тетяна — доцент Київської муніципальної академії музики імені Рейнгольда Глієра, доктор філософії

ГОНЧАРЕНКО Надія — старший науковий співробітник ІК НАМ України

ГРАБОВСЬКИЙ Леонід — іноземний член НАМ України, композитор

ДЕМ'ЯН Валентина — науковий співробітник ІК НАМ України

ДЕМЕЩЕНКО Віолетта — завідувач відділу ІК НАМ України, кандидат історичних наук, доцент

ДЕМЧУК Руслана — завідувач відділу ІК НАМ України, доктор культурології, доцент

ДЕОБА Сергій — викладач Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка

ДРАҐІЧЕВИЧ-ШЕШИЧ Мілена (DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ Milena) — професор Університету мистецтв у Белграді (Сербія), доктор філософії

ДРОФАНЬ Любов — провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник

ЖАРКОВА Валерія — завідувач кафедри Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор

ЗІНЬКЕВИЧ Олена — професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

ЗУБАВІНА Ірина — учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

КЛЕКОВКІН Олександр — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, кандидат архітектури, старший науковий співробітник

КОРАБЛЬОВА Надія — професор Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, доктор філософських наук, професор

КОРЕНЮК Юрій — доцент Навчально-наукового видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», кандидат мистецтвознавства, доцент

КОРНІЄНКО Владислав — академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, генеральний директор Державного підприємства «Національний цирк України», академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор культурології, професор

КОРЧОВА Олена — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, доцент

КУЗНЄЦОВА Інна — вчений секретар ІК НАМ України, викладач Докторської школи Національного університету «Києво-Могилянська академія», заслужений працівник культури України, доктор філософії, старший науковий співробітник, доцент

МІЩЕНКО Марина — завідувач відділу ІК НАМ України, кандидат юридичних наук

МОСЕНКІС Юрій — професор Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, почесний академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор філологічних наук, професор

НЕНАШЕВА Олена — науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства

ОЛІЙНИК Олександра — завідувач відділу ІК НАМ України, кандидат культурології

ОЛЯНІНА Світлана — завідувач кафедри Навчально-наукового видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», доктор мистецтвознавства, професор

ПЕТРОВА Ольга — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія», почесний академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор

ПОЛЯКОВА Марина — молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор філософії

ПРИЧЕПІЙ Євген — провідний науковий співробітник ІК НАМ України, доктор філософських наук, професор

ПРОТАС Марина — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ПУЧКОВ Андрій — радник Президії НАМ України, член-кореспондент НАМ України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, кандидат архітектури, професор

РЕМЕНЯКА Оксана — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

РОГОТЧЕНКО Олексій — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

РОГОТЧЕНКО Світлана — науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор філософії

САВЧУК Ігор — директор ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

САМОЙЛЕНКО Олександра — проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, доктор мистецтвознавства, професор

САХАРУК Валерій — науковий співробітник ІПСМ НАМ України

СИДОР Олег — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

СИДОРЕНКО Віктор — президент НАМ України, академік НАМ України, народний художник України, кандидат мистецтвознавства, професор

СІТКАРЬОВА Ольга — провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат архітектури, старший науковий співробітник

СКЛЯРЕНКО Галина — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

СМИРНА Леся — завідувач відділу НАМ України, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина — академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі — заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ЧМІЛЬ Ганна — директор ІК НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор

ШАЛІНСЬКИЙ Ігор — старший науковий співробітник НАМ України, заступник директора з науково-грантових питань ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник

ШКЕПУ Марія — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор філософських наук, професор

Наукове видання

МИСТЕЦТВО В ОБОРОНІ

Колективна монографія
Національної академії мистецтв України

Упорядники
Олександр Клековкін, Інна Кузнєцова, Марина Черкашина-Губаренко

Видання здійснене за фінансової підтримки
Громадської організації «Всеукраїнська академія мистецтв»
та за юридичної підтримки
Адвокатського об'єднання «Брати Попко та Партнери»

Випусковий редактор — *Андрій Пучков*
Редактори — *Ірина Ковальчук, Оксана Кунцевська*
Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Андрій Шалигін*

Підписано до друку 25.09.2024. Формат 70 x 90 1/16
Папір офсетний. Спосіб друку офсетний. Гарнітури: Arno-Pro, Kabel BookC
Ум. друк. арк. 83,2. Обл.-вид. арк. 74,88. Наклад 300 примірників.
Замовлення № 24-203

Видавництво «Фенікс»
Україна, 03067, Київ, вулиця Грушецька, 13-Б
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3397 від 19.02.2009