

Л. І. Войтенко

**ДИСКУРС ВІЙНИ
В УКРАЇНСЬКІЙ
НОВІТНІЙ ДРАМАТУРГІЇ**

Одеса
Букаєв Вадим Вікторович
2024

УДК821.161.2'06-2.09:355.01(477)

B654

Рецензенти:

Малиновський А. Т., доктор філологічних наук, професор

Колкутіна В. В., доктор філологічних наук, професор

Рекомендовано Вченою Радою
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
(Протокол 6 від 17/12/2024).

Войтенко Л. І.

B654 Дискурс війни в українській новітній драматургії: моногр. /
Л. І. Войтенко. / Одеса: Видавець Букаєв Вадим Вікторович,
2024. 100 с.

ISBN 978-617-7790-43-2

У монографії проаналізовано новітні драматургічні тексти про війну – зокрема, ті, що склали «Антологію 24». З'ясовано особливості дискурсу війни як комунікативної стратегії новітньої драматургії, розглянуто проблематику, жанрову своєрідність уміщених у виданні текстів.

Для аспірантів і студентів філологічних спеціальностей, для бібліотекарів, усіх, хто цікавиться сучасною літературою.

УДК821.161.2'06-2.09:355.01(477)

ISBN 978-617-7790-43-2

© Л. І. Войтенко, 2024

Зміст

| | |
|--|----|
| Передмова | 4 |
| I. Війна і драматургія: штрихи до історії питання..... | 5 |
| II. Видавничі і змістові параметри «Антології 24» | 8 |
| III. Збереження національної ідентичності українців – ключова проблема творів про війну | 12 |
| IV. Жанрові особливості текстів «Антології 24»..... | 46 |
| V. Нові реалії – нові герої..... | 80 |
| Висновки | 92 |
| Література | 94 |

Передмова

Ще все попереду: і закінчення війни, і підрахунок завданої нею шкоди, і осмислення її доленосних уроків. Попереду – велика за обсягом і тривала за часом робота істориків, дослідження економістів, демографів, психологів.

Попереду – і продовження художнього літопису воєнного лихоліття, яке увірвалося в життя українців у першій чверті ХХІ сторіччя.

Творення цього літопису почалося в перші ж дні війни і означилося творчими спалахами тисяч і тисяч наших співвітчизників, які в поетичних рядках, у прозових і драматургічних текстах виливали свій біль і гнів, свою любов і ненависть, надію і віру.

Значна частина цього літопису вже опублікована, про що свідчить, зокрема, «Антологія 24». Саме вона і стала об'єктом розгляду у монографії відомої дослідниці української драматургії Лесі Войтенко.

Авторка монографії детально з'ясувала історію задуму «Антології 24», особливо його реалізації, перспективи перекладу уміщених в антології драматургічних текстів і їх поширення у світі. Особливий наголос справедливо зроблено на своєрідності авторського колективу видання, який склали ті, за ким – майбутнє вітчизняної драматургії й театру.

Аналізуючи проблематику «Антології 24», дослідниця слушно виокремила ключову проблему, яка споріднює переважну більшість представлених текстів, – проблему збереження національної ідентичності українців. Це те, що об'єднало всіх нас у війні, що стало прапором нашої боротьби, нашої незламності.

Дуже можливо, що в майбутньому судження про окремі твори «Антології 24» будуть уточнені, а оцінки цих творів переглянуті. Але ті, які наявні в монографії Лесі Войтенко, назавжди залишаться одними з перших. І в цьому – їхня неперебутня цінність.

Василь Полтавчук,

кандидат філологічних наук, доцент, член Національної спілки письменників України

I. Війна і драматургія: штрихи до історії питання

Одним з основоположних питань теорії мистецтва є ставлення до моралі, зокрема до зображення злочинів. З давніх-давен зіткнулися два погляди. Згідно з одним, який відстоює Аристотель, зображення звірств і злочинів в мистецтві несе психотерапевтичну роль, тому трагедія виконує найвище завдання мистецтва – «очищення через співчуття і страх» (катарсис). Послідовником Аристотеля можна вважати А. Арто, який проголошує Жорстокість і Страх в театрі силами, що руйнують самовдоволену бездуховність сучасної людини, дурну жорстокість життя, тому зображенню зла, страждань і злочинів приписується визвольна сила.

Драма не боїться **жорстокості**, людині властиве прагнення драматичного, інтерес до чужих поневірянь та нещастя – так влаштована психологія людини. А. Арто у своїй праці «Театр і жорстокість» дає психологічне обґрунтування Жорстокості у театрі, він зазначає: «Єдине, що реально впливає на людину, – це жорстокість. Театр має бути оновлений саме завдяки цій ідеї дії, доведеної до крайності і до логічної межі» [Artaud, 1958]. Висновок А. Арто стосовно прояву Жорстокості стосується драми, однак з впевненістю можемо сказати, що й літератури загалом. Отже, з цього погляду література описує та намагається пояснити прояви жорстокості, які підсвідомо нас цікавлять, адже твір, динамічна дія якого насичена **насиллям**, тримає читача в напрузі.

Другий погляд також сягає античності, зокрема думок Платона, які розвивав у Франції Руссо, в Німеччині – Б. Брехт: це традиція засуджувати мистецтво як небезпечну гру, яка перебуває на межі імморалізму і дає глядачам досить сумнівні уроки [Платон, 1999].

Тому зображення насильства і проявів жорстокості за такого підходу є недоречним. Однак за таких умов злочинне не перестане бути злочином, як би це не приховували, а жахи та жорстокість не зникнуть, якщо про це не писати.

Війна, що триває третій рік в Україні, породила безліч текстів, які намагаються пояснити нову реальність, зрозуміти і усвідомити зміни, які, безперечно, постають у сучасному українському суспільстві та культурі. Об'єднуючи ці різножанрові тексти, спробуємо їх проаналізувати з погляду семіотичного розуміння тексту як культурного діалогу.

Культура як частина людської історії, з одного боку, і середовище проживання людини – з іншого, перебувають у постійному контакті з навколишнім світом і зазнають його впливу. Цей вплив визначає динаміку і темпи змін у світі – для України це стала війна, яка здійснює свій іманентний вплив на механізми культури. Ці механізми виступають свого роду пристроєм, який, отримуючи на вході імпульси, що надходять від зовнішньої позакультурної реальності, виробляє на виході тексти, які, у свою чергу, описують цю реальність, а через певний час можуть прийти до його входу. Таким механізмом є асиметрія семіотичної структури і постійна циркуляція текстів, перемикання їх з однієї системи кодування на іншу, обмін метатекстами, кодами, які передаються з однієї сфери культури до іншої.

Підходячи до визначення культури як системного поняття та аналізуючи його ретроспективно, слід зазначити, що у ній існують механізми стабілізації і дестабілізації. Ці два механізми є способами її самоорганізації в динамічному або гомеостатичному напрямках. У стабільні та стійкі періоди ключовим є поняття культурної норми, яка стає основою для створення нових текстів, стимулює генерацію тексту й одночасно накладає заборону на тексти певного типу. Такі норми можуть будуватися на основі певного компромісу, канонізуючи точку координат, що утворюється в результаті перетину цих протилежних тенденцій. У цьому випадку виникає стабілізаційна ситуація. Це один із шляхів розвитку культури, але не єдиний. Другий шлях – це зорієнтованість норми на крайній прояв якоїсь однієї тенденції, що призводить до пригнічення інших та можливість кінцевого розвитку іншої. Через певний проміжок культурного часу тексти, накопичені

всередині однієї з підсистем культури, досягнувши апогею розвитку, починають передаватися в протилежну підсистему, стимулюючи її активізацію і, відповідно, гальмуючи активність першої підсистеми, де вони утворилися. При повному циклі це завершується новою компромісною стабілізацією. Ознаки та імпульси нашої реальності, яка є екстрасеміотичною, та, власне, перебування автора в цій реальності сприяє створенню текстів ізольовано-іманентних, які, однак, прагнуть систематизації та зорієнтовані на всебічний опис війни, коли прагнення прочитання тексту є недостатнім. Робиться спроба переведення та інтегрування текстів про війну в іншу семіотично неоднорідну культуру (переклад), а також потрактування текстів іншими семіотичними структурами (кіно, спектакль, читання). Всю цю систему обміну текстами, створеними на основі реальних воєнних подій у житті людей та цілої країни, можна в широкому сенсі визначити як культурний діалог. Позакультурна реальність українців з 24 лютого 2022 року по даний час спровокувала досить потужний масив текстів про війну.

II. Видавничі і змістові параметри «Антології 24»

За 2023 рік було систематизовано та представлено читацькій аудиторії досить потужний масив різножанрових та різновагомих з погляду літературно-художнього текстів про війну. Це і веб-портал УКРДРАМАХАБ, де уже 62 п'єси про війну, «Антологія 24», драматургічний проєкт «Невишневий сад», віртуальний проєкт УКРДРАМАТРАНСЛАТІОН, «Війна 24.02.2022», «77 днів лютого», «Тільки не пиши мені про війну», «24.02. Щоденник війни», «Незламні», «Абрикоси зацвітають уночі», «Котик», «Півник», «Шафка», «Залізницею додому», «24.02» тощо.

Осягнути, зрозуміти, пояснити цю війну намагається українська художня література, яка вкотре бере на себе не лише художньо-естетичну, а й ідеологічну та пропагандистську роль. Парадоксально, але саме війна стала причиною знайомства з нашою літературою широкої читацької аудиторії по всьому світу, спричинила культурний вибух, що уможливив появу великої кількості текстів про війну в Україні. Створено доволі багато проєктів для знайомства з українськими творами та авторами, одним з яких є «Антологія 24», яку репрезентовано перфомативно-театрально, віртуально та на полицях у книгарнях.

У квітні 2022 року було оголошено конкурс відбору текстів до проєкту. Відбір текстів проводила група, до якої увійшли Вероніка Склярєва – культурна менеджерка з Харкова, донеччанин за місцем народження, а нині киянин – перформер та режисер Пьотр Армяновський, львівська культурна менеджерка Оксана Данчук, харківська театрознавиця Світлана Бажєнова, харківська режисерка Єлізавета Баннікова, харківський актор і режисер Олександр Фоменко.

«Все, що було «до», втратило сенс, – наголошує проєктна команда цієї антології. – Говорити, дихати, робити театр стало тісно, важко. Але війна, в тому числі за ідентичність та за цінності – за нашу свободу. Це стало фундаментом проєкту «Антологія 24». До збірки увійшли п'єси, есеї, щоденникові

записи, польові нотатки, віршовані нариси, створені як досвідченими драматургами, так і авторами-початківцями. Відібрали їх відомі практики та теоретики українського театру. Разом ці тексти складають мапу подій з 24 лютого і до дати дедлайну прийому робіт» [Антологія, 2024].

Серед нових драматургічних «голосів» можна назвати харків'янок Юлію Нечай, Юлію Ран і Кіру Ситнікову, киянок Ірину Феофанову та Катерину Годік, криворожанку Ярославу Муравецьку, одесита Віктора Солодчука, франківчанина Сергія Шинкарчука, львів'янку Люцію Лісову, Ханну Невідому з Донбасу, Олексія Мінька з Бердянська. Наймолодшій із них – Кірі Ситніковій – усього 14 років. Із досвідчених драматургів у фінал конкурсу вийшли зі своїми драматургічними текстами Андрій Бондаренко, Наталка Блок, Людмила Тимошенко, Ірина Гарець, Ніна Захоженко, Ден Гуменний, Анна Галас, Лена Лягушонкова.

Відтак за художнім рівнем текстів «Антологія 24» вийшла доволі нерівномірною. Команда проєкту засвідчує, що вони отримали понад 100 драматургічних текстів. Жанрові та вікові рамки учасникам конкурсу не виставлялися, оскільки організатори цієї події прагнули «отримати найсвіжіший відбиток подій, такий, яким він є прямо зараз», «строкатий, нерівний, але абсолютно правдивий та несамопитий», і переконані, що їм вдалося «почути нові голоси», що є дуже важливим, оскільки «мистецтво і культура у широкому розумінні є ненасильницьким інструментом, який може допомогти українському суспільству у становленні та гармонії» [Бондарева 2022].

Вероніка Скларова, висловлюючись про проєкт, сказала, що ледь не щодня отримувала запити від колег зі Сполучених Штатів Америки та з Європи на драматургічні тексти, придатні для читок перед аудиторією різних країн світу. Провідну ідею проєкту озвучено в передмові до нього: «Життя кожного жителя України в цей день фатально та незворотно змінилося: тепер всі, навіть ті, хто декларував існування “поза політикою”, мають за плечима новий гіркий досвід. Життя десятків тисяч

вже обірвалося. І якщо за військовими діями можна стежити через стрічки новин, то за змінами в існуванні окремих людей, долі яких складатимуться в долю цілого народу, можна спостерігати, лише давши цим людям голос. Саме в такий спосіб команда проєкту «Антологія 24» прагне донести до мешканців інших країн те, що зараз відбувається на нашій території – зібравши творчо переосмислені свідчення цієї трагедії» [Антологія, 2022].

Публікація «Антології 24» на сайті «Parade-Fest» інтерактивна: змістовно та візуально репрезентовано всю креативну команду, є посилання на постійні поточні читки її п'єс в українських театрах, гіпертекстово відкриваються посилання на самі тексти. Упорядники антології та автори спочатку відповіли на запитання «Як змінилися обставини вашого життя після початку війни?», і люди відповідають на нього по-різному. Наприклад, Валерій Пузік зараз перебуває у лавах ЗСУ, з 2014 року брав участь в АТО у складі Добровольчого українського корпусу Правого сектору. Питання є актуальним, тому що війна змінила все і для всіх, для одних ще в 2014 – Лени Лягушенкової, Юлії Гудошник, Ханни Невідомої, Катерини Годік, Ярослави Муравецької, а для Оксани Данчук, Олександра Фоменка, Юлії Гончар, Ніни Захоженко, Дена Гуменного, Юлі Нечай, Кіри Ситнікової, Анни Галас, Андрія Бондаренка, Сергія Шинкарука, Рената Сеттарова, Ірини Феофанової, Наталки Блок, Людмили Тимошенко, Віктора Солодчука, Ірини Гарець початок війни – це 24 лютого 2022 року.

Світлана Баженова наголошує, що війна ведеться й на культурному фронті: «Зараз разом з військовими перемогами необхідно будувати і майбутнє української культури, вписувати Україну не тільки у підручники військової справи, а й у світову культуру. Адже кожний культурний проєкт – це перемога у битві за свідомість українського суспільства. Ці тексти, створені тут і зараз, – як миттєвий творчий відбиток реальності, і дуже важливо зафіксувати їх саме як театральні тексти. Адже театру потрібні слова, щоб говорити про нашу історію...

Антологія з найкращих творів – це побудова нового нарративу, у якому дійсно об'єднана вся Україна. У цій трагедії вже немає сходу і заходу, прихильників різних політичних сил, національностей; вважаю, що це нова точка відліку української культури. Спільна історія, яка торкнулася абсолютно кожного» [Антологія, 2022]. Тому тексти Світлани Баженової, Єлизавети Баннікової, Люції Лісової, Юліти Ран, Олексія Мінька репрезентують війну як ментальне поняття, не прив'язане до конкретних дат російського вторгнення.

«Антологія 24» містить тексти про пережите та емоційно відтворене сприйняття перших днів та місяців війни, що почалась 24 лютого 2022 року для всієї України: «Відчуття війни» Юлії Гончар, «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко, «Повітряна тривога» Дена Гуменного, «Турі-Рурі» Юлії Нечай, «Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової, «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» 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 Невідової, «Хороші хлопчики люблять розганяти ОМОН» Катерини Годік та Ярослави Муравецької, «Сни під час війни» Наталки Блок, «Два скетчі про війну» Юліти Ран, «Амплуа» Олексія Мінька, «Моя мама чайник» Людмили Тимошенко, «Де ми були 8 років» Віктора Солодчука, «Зошит війни» Валерія Пузіка, «Садити яблуні» Ірини Гарець.

«Та публікацією «Антології 24» справа не завершується, адже в перспективі укладачі мають намір перекласти тексти кількома мовами, здійснити організацію читань (а, можливо, і постановок) у театрах світу. Читання цих п'єс в Україні вже активно ведеться на різних театральних сценах. Переклад драматургічних текстів «Антології-24» англійською мовою та розміщення англійського варіанта цього корпусу текстів на сайті «Parade-Fest» анонсовано в найближчий період», – зазначає О. Бондарева [2022].

III. Збереження національної ідентичності українців – ключова проблема творів про війну

Якщо спробувати систематизувати та описати тексти Антології 24, виявити їхню спільну семіотичну характеристику – то це, на наш погляд, буде феномен катарсису, який можна трактувати як перемикання досвіду трагічних життєвих ситуацій на компетенцію таких семіотичних структур, де ідея чергування видів діяльності, один з яких орієнтований на граничну десемантизацію і «вільну гру» зі знаками, а інший – на настільки ж крайню їх семантизацію, скріплюють із дійсністю введені в цю систему тексти. Потрактовані в такий спосіб вони (тексти) втрачають зв'язок з безпосередньою дійсністю і сприймаються як знаки, що мають зміст умовно-поетичної «ніби реальності». Відбувається різке підвищення умовності, ігрових моментів. Реальність ніби перетворюється на слова і втрачає свою знакову загрозу. Значний текстовий масив створює враження пом'якшення відчуття трагізму події після його багаторазового словесного переказу, який поданий у різний спосіб у запропонованих текстах. Таким чином, тексти про реальну війну і реальні події в житті реальних людей є свого роду психоаналітичною та психотерапевтичною практикою «видалення з підсвідомості», цей терапевтичний акт може бути пов'язаний і з тим, що певний текст відділяють від позатекстової реальності, він переводиться в сферу ритуалізованого позначення, а це супроводжується заміною реальних негативних емоцій умовно-словесним оформленням. У звичайних, а не екстремальних художніх ситуаціях це можна було б сприймати як текстову гру, але за таких умов очевидно, що естетичне переживання трагічних ситуацій неможливе.

Слідом за феноменом катарсису у системі текстів про війну виокремлюємо таку ознаку як діалог. Спираючись на думки Ю. Лотмана, у діалозі виділяємо два стани – активності та паузи. Для будь-якої семіотичної системи характерний спіралеподібний чи хвилеподібний розвиток, що є станом

активності, який змінюється паузою. Пауза – це не що інше як прийом, за міркуваннями Дж. Ньюсона, який зазначає, що важливою умовою діалогу є те, що залучені сторони здійснюють комунікативну діяльність по черзі, з паузами, під час яких вони пригнічують свою активність і зосереджуються на сприйнятті активності партнера, тоді як у звичайних умовах спілкування відбуваються миттєві зміни станів «прийому» і «передачі», що забезпечують діалогічну природу свідомості.

Стан паузи забезпечує та уможлиблює налаштованість на прийом тексту в біполярному семіотичному полі, його стереотипного образно-сюжетного характеру, автором або аудиторією як такого, що відноситься безпосередньо до її особистості («це про мене ...»), уможлиблює діалог на рівні «текст-читач».

Однак історичний та культурний контекст, саме перебування в епіцентрі воєнних подій породжують найрізноманітніші тексти, які націлені на активну фазу передачі, тривалу та осмислену комунікацію. Ця фаза може загострити поетичне бачення, звернене до світу, де події постають немов побачені заново. Ще одним твердженням прояву діалогічності можна вважати активність впливу тексту, що різко зростає, адже межа, яка розділяє семіотичні полюси культури, пролягає не між текстом і аудиторією, а зникає, вони перебувають в одній площині, тому текст легше сприймається, менше зазнає змін і перетворень у свідомості читача. Але тут спрацьовує принцип оберненості, адже впливова активність такого тексту на аудиторію значно зменшується. Маємо справу з проявом традиції, що йде з давніх часів, спробою наближення авторських текстів до «механічних історій», які сприймаються одержувачем як щось безпосередньо пов'язане з ним. Сприймаючи такий текст, читач відшукує аналогії з пережитим і вистражданим ним самим та проявленим у творі, тому свої емоції він ніби «ставить на паузу». Двоканальність комунікації забезпечує гомостатичність та динаміку такого діалогу, розкриває механізм наповнення «чужого» слова «своїм»

змістом, інтегрує процеси стабілізації та дестабілізації появи текстів про війну як культурного прояву.

Питання «прив'язки» текстів до дійсності, на наш погляд, не є примітивним. Мова може йти не тільки про співвіднесення тих чи інших текстів з певною реальністю, а й про згортання певних текстових шарів в замкнуті світи, які в цілому так чи інакше корелюють з позасеміотичною реальністю, іншими культурами, іншими знаковими системами. На сьогодні, на наш погляд, процес діалогу перебуває в активній фазі, адже накопичуються тексти, коди і окремі знаки, які з часом, відірвуться від контекстів і позатекстових зв'язків, відкладуться в культурній пам'яті колективу як самодостатня цінність. У майбутньому, в стані паузи, відбудеться зв'язок текстів з позатекстовою реальністю, в цьому стані кардинально трансформується сама суть текстів. Підтвердженням нашої гіпотези та припущення можна вважати розроблену Д. Чижевським концепцію розвитку літератури за принципом маятника – коливання стилів в мистецтві між двома архетипами: класичним і бароко-романтичним; антитезу «класицизму» і «маньєризму» Курція [Чижевський, 1956].

Ці дві концепції доповнюють та пояснюють діалогічну модель культури, в якій періоди відносної стійкості та рівноваги і, отже, взаємно загальмовані протилежні тенденції, змінюються періодами дестабілізації і бурхливого розвитку. У періоди стабілізації діалогічний обмін текстами відбувається в межах одного синхронного зрізу культури.

У період динамічного стану, який і репрезентують заявлені тексти про війну, відбувається різка актуалізація однієї якої-небудь теми і взаємне гальмування інших. Культура в цілому стає все більш жорстко організованою і монолітною на метаструктурному рівні, тобто вже не внутрішньо-культурна думка, а позакультурний простір складають динамічний характер діалогу, який вирішується на діахронічному рівні.

Отже, досить значний масив текстів українських авторів про війну 2022 р. можна вважати, з погляду комунікації та семіотики, повідомленнями, якими обмінюються динамічні

компоненти культури в акті внутрішньої комунікації. Позакультурна реальність спричинює обмін імпульсами, що реалізуються у текстах, які викликають відчуття катарсису, спричиняють діалог, потрапляючи на вхід культурної системи, але уже в стані паузи, зазнають подальших перетворень за законами семіотики та комунікації, породжуючи зростаючу лавину інформації, нових текстів, що забезпечить в майбутньому осмислення цих воєнних подій, динамічний культурний розвиток.

Предметом нашої уваги є драматургічні тексти про війну в Україні, вміщені в «Антології 24».

Якщо спробувати згрупувати тексти, представлені в «Антології 24», то можемо виділити тексти-рефлексії, відтворення безпосередньо пережитих подій (трансляція зсередини, за що?) та тексти-міркування, роздуми (трансляція над подією, спроба зрозуміти чому?). Намагання осягнення та усвідомлення цієї війни відсилає до поняття пам'яті, тому багато текстів постають як поєднання автобіографічності оповіді з філософськими і документальними есе, щоденниковими нотатками, де автори використовують факти свого приватного життя, епізоди з життя своєї сім'ї як відправну точку для роздумів про смерть і життя, війну і мир, Бога і релігію, мистецтво і літературу, писемність і пам'ять (такими є тексти В. Пузика, Н. Захоженко, Д. Гуменного, Лени Лягушенкової, В. Солодчука, С. Шинкарука, К. Годік та Я. Муравецької, О. Мінько). Війна майже для всіх авторів «Антології 24» основною темою визнала тему смерті, і не як якусь віддалено трансцендентну, а як раптову, несподівану та наглу, яка окреслюється не віком чи хворобою людини, а випадком, волею інших людей, які взяли на себе місію Бога і вирішують – жити тобі чи вмерти. Ми звикли шукати розумом причинно-наслідкові зв'язки, докопуватися до причини певних подій – що підштовхнуло сусіда до війни. С. Шинкарук у п'єсі «Любов, війна» дає таке пояснення:

«Інтерв'юер: Ви заявляєте, що України не існує?...

Росіянин: Так, її не існує! Її видумали! Україна – це брехня і помилка! Україна – це маніпуляція ворожих сторін, диявола! Це все видумка хворого розуму!» (С. Шинкарук). Маємо причину: заперечення існування України як держави, якої не повинно існувати.

Поза нашим бажанням війна постає як руїна всього звичного і дорогого, а поява ракет та шахідів – свідчення можливості неможливого:

«АНТОН: Зі Сходу суне темрява. Суне смерть, руйнування, бідність, голод і відчай. Потроху, кілометр за кілометром темрява посувається до мого дому. А ще є крилаті ракети. Ракети, що за кілька хвилин пролітають сотні кілометрів і влучають у будь-який будинок у будь-якій точці земної кулі» [Антологія,2022].

Війна як форма знецінення вільного плину життя, стирання аксіоматичного поля, що призводить до сомнабулічного усвідомлення зупинки часу, бо пам'ять нічого не пригадує про зв'язок поколінь, не надає осмислення і тяглості історії.

«СОНЯ (або тільки її голос): Час зупинився. І більше не рухається. Час розстріляли авіабомбами. Час згвалтували. Колективно й зумисно. Час лежить у криниці і чекає доки весняні води винесуть його тіло на поверхню. Але весняні води не прибувають. Бо часу більше немає. І немає весни. І немає води, щоб прибувати. І немає сонця, щоб вставати і сідати. Є нескінченний лютий. І ми всі у ньому. Діти втрачають здатність ходити. Забувають слова. Притискаються до матерів, ніби хочуть повернутись назад в утробу. Але назад шляху немає. І вперед немає. Є нескінченне зараз. І чортів літак нескінченно кружляє, і кружляє, і кружляє, хоч його давно збили. Але він усе ще там, у небі над нами. Нове сонце нового світу [Шинкарук, 2022].

Війна також змінює сприйняття реальності, яка втрачає свою різноликість і поліваріантність, життя і все навколо сприймається як просто дихотомія, бо «світ під час війни стає чорно-білий», тому й усвідомлення самої людини у такому

несподівано зруйнованому та спотвореному звичному світі інше: *Працює проста дихотомія: ти або живий, або мертвий; або свій, або чужий; або людина, або ні* [Гудошник, 2022].

Наведені приклади ілюструють зміну звичного та зрозумілого, такого деколи одноманітного життя, в яке ввірталася страшна війна, прийняти і зрозуміти цю зміну важко, спочатку здається – навіть неможливо. Однак страшна реальність та жахіття побаченого й особисто пережитого уможлиблюють усвідомлення війни як смерті, тому війна описується ще й як спосіб символічного повернення в лоно Матері-землі, через реміфологізований мотив Танатосу і сюрреалістичне розуміння воєнних подій:

Земле моя... Земле моя, що ж це так? Земле моя, скажи мені, ти цього хотіла? Забирати життя? Ховати в собі смерть? Що ти казала тим покидькам, які закопували в тебе міни? Що ти їм кричала? Чи мовчала... Ти, напевно, мовчала. Бо якби кричала, то ті сволоти не наважилися би входити в тебе своїми брудними руками. В твої святі надра. В тіло твоє. Вони почули би твій голос і злякалися... стали би хреститися і падати перед тобою на коліна: «Свята земле, свята земле, прости нас грішних, що осмілилися загортати в твої священні тканини смерть. Прости, земле, прости грішних!» [Гудошник, 2022].

Цей монолог – сповідь, розмова, яка не передбачає відповіді, є втіленням трагізму та драматизму пережитого, демонструє дивний шлях думки:

«Але ти мовчала, Мати моя. Ти мовчала і приймала. Приймала в себе усю цю шваль. Приймала в себе зло, щоб потім ним убивати своїх. Тих, хто ще недавно кидав у тебе насіння Нового Життя. Хто тебе боготворив. Молився тобі. Уповав на тебе. Кого ти годувала своїми грудьми...» [Гудошник, 2022].

Ось це повернення в лоно землі, як і сама земля, є символічним образом у п'єсі Ю. Гудошник, що нагадує про своє коріння та походження, витоки та прив'язаність, цей одвічний на рівні інстинкту мотив зв'язку з землею – прояв циклічності людського життя. Тому земля постає як вселенська

Мати, як Гея, що народжувала і поглинала своїх дітей, далі героїня продовжує розмову з Землею як медитацію, бо з позицій аналітичного психологізму вона переживає трансформацію під впливом побачених вбивств:

«Встає, продовжує діалог із Землею:

Матір убиває своїх дітей. Як страшно. Як збіса страшно... Мовчиш? Мовчиш, га? Ти і моєї смерті хочеш, правда? Хочеш, бо поставила мене тут із лопатою, аби я і собі копала яму. Хоча, чого тут церемонитися. Ти моя поплічниця, ти виконуєш мої бажання. Я собі смерті хотіла. Я хотіла собі смерті, коли почали вмирати мої. Коли в Лерину машину влетів снаряд. Коли Пашика підірвався на розтяжці. Коли Макса розірвало на ПОМ-3 – на «Медальйони»... Коли... дідько, скільки їх? Скільки їх ще? Цих Лер, Паш, Максів? Скільки їх по всій моїй країні? Від Маріуполя до Чернігова, від Сум до Бучі? Скільки вас» [Гудошник, 2022]. Даний фрагмент ілюструє трансформацію у свідомості героїні, адже Землю вона тепер розуміє не стільки як материнство і спорідненість, близькість і турботу, а як вбивства, розруху, смерть близьких. Героїні важко усвідомити, що Земля не захищає, не зберігає, що на ній людина вбиває людину, що на Землі рідній, а не десь далеко, є смерть.

Тема смерті розкривається авторами різнобічно, говориться все, що можна сказати про неї – це розповідь про нічні пробудження, викликані страхом смерті:

«А ще – я зовсім не хочу помирати. Ні героїчно, ні просто так. Я просто цього не хочу. Я хочу жити» [Антологія, 2022]. Страх смерті надає сенсу життю, безмірно підвищує бажання жити, загострює екзистенцію та почуття.

Війна загострює відчуття самотності і покинутості, бажання емоційної та чуттєвої підтримки:

«Війна встромила розпечені голки в наші великі і малі бульбашки, і нас усіх з гуркотом повалила на землю. Комуś пощастило впасти на сіновал і залишитись неушкодженим, комуś роздробило ребра, а когось розірвало на шматки. І от ми усі, як сліпі кроти, повземо по землі в пошуках теплої

людської душі, до якої можна пригорнутися і відчувати себе живим» [Галас, 2022].

Це бажання віднайти тепло і споріднену душу, забути жахіття пережитого і побаченого набувають сартрівського екзистенційного звучання та сенсу.

Смерть навколо підштовхує до думки про найкращий сценарій смерті:

«Так от, я питала в себе, а точніше – в Землі, чого мене не забрали разом із ними. Точніше, чого я всередині давно мертва, а мене не похоронили? Що це, дідько, за гра така? Розбомбити твій Дім, убити друзів, згвалтувати твою Землю, а потім сказати «Живи»? Живи, мала. Живи...» [Гудошник, 2022]. Ось це живи після пережитого і побаченого, після смерті рідних і близьких на твоїх очах здається насмішкою, дикістю, розриває свідомість, живи... – але як з відчуттям спустошеності і відчаю, живим трупом?

Однак смерть – це ще й шлях до безсмертя:

«Герої не вмирають».

Жінка: Він і не помер. Він не помер. Він житиме, житиме в наших серцях. Він житиме, допоки ми пам'ятатимемо, що він для нас зробив. Він житиме, допоки ми житимемо справжнім життям, де є любов і злагода між людьми, де пануватиме цінність людської свободи та гідності. Він житиме у наших спогадах, думках та вчинках, як вдячність за нове майбутнє. Він житиме, бо герої справді не вмирають. Той, хто віддав життя за свободу, не може померти. Любов не може померти. Любов – це він. І ми житимемо заради цієї любові» [Шинкарук, 2022]. Вже сама назва п'єси С. Шинкарука «Любов, війна», що є таким парадоксальним поєднанням неможливих понять, підіймає проблему пам'яті та пояснює смерть на війні як продовження життя через пам'ять та любов. Персонажі п'єси С. Шинкарука смерть визнають героїчною та достойною пам'яті, тоді як у змодельованому суді над злочинцями у п'єсі «Хороші хлопчики люблять розганять омон» Катерини Годік та Ярослави Муравецької подано іронічно-гротескне зображення смерті:

Я проти такого розгляду справи... Є не лише братня любов, навіть до нерідних. Це ж яким треба бути великим чоловіком, щоб по-братньому любити нерідних! В тому є шляхетність. Але є ще любов до батьківщини. Він її любив, він їй служив, він за неї вмер. І якщо батьківщина дала йому такий наказ, то він мав його виконати» [Годік, Муравецька, 2022].

Обговорення цієї вічної теми не дає та й не може дати повних чи нових відповідей, однак це не збільшує і не зменшує страх смерті, який вже став невід'ємною частиною життя українців.

Однак для авторів «Антології 24» звертання до теми смерті, на наш погляд, дає можливість полегшити цей страх, ініціюючи його у викладених на папері думках. Для когось ці думки будуть перегукуватися з власними, хтось побачить у цьому «психоаналітичну автобіографічну нісенітницю», але оце відчуття страху, загрози життю, смерті пережила вся нація, тому можна сказати, що наразі для нас це колективне відчуття, колективне несвідоме, що, як не парадоксально звучить моя думка, об'єднує нас і дає змогу відчувати себе нацією, єдністю споріднених душ, хоч і страхом смерті, але споріднених і близьких. Коли читаєш одночасно стільки текстів про пережитий страх і смерть, безвихідь та відчай, то ловиш себе на думці, що відчуваєш міру пережитого авторами: хтось вочевидь зіштовхнувся з бездушною карколомною смертю, яка відібрала життя рідних чи близьких, а хтось пише про все, до чого дотикається смерть, але не про саму смерть. І це логічно і правомірно, адже відчуття і розуміння небезпеки та смерті у всіх різне: від фізичного болю до страху смерті.

Роздуми авторів на абстрактні теми – про віру в Бога, про свободу волі, про реальність дійсності – поступаються за своєю силою конкретним епізодам з їхнього приватного життя, життя сімей. Пам'ять про пережиті перші дні та місяці війни стоїть особно в цьому наборі філософських тем, адже більша частина фактичного змісту «Антології 24» є нічим іншим, як мемуарами, щоденниковими записами авторів або «внутрішньо сімейними» спогадами, які поділяються і розуміються всіма,

хто пережив ці події. Мемуари тим цінніші, що не належать вигаданому персонажу, а відображають особистий досвід авторів, пережите передчуття і розуміння смерті – різні психологічні та емоційні стани. Тема смерті переплітається з темою пам'яті, витісняється з неї, автори ніби відмовляються від кожної з тем, щоб повернутися до них знову, але в іншому світлі але на іншому рівні, витку розкриття теми. Тема пам'яті, звичайно, інтерпретується по-різному, однак хочеться зупинитися на таких її характеристиках як незахищеність пам'яті та ідеї відносності істини, що лежить в основі сучасної постмодерністської філософії.

Тема незахищеності пам'яті з'являється в багатьох творах імпліцитно, окреслює різницю персонажів у їх ставленні до пережитого від війни, яка для когось триває з 2014 року, а дехто пережив це жахіття у 2022 році, спогадів, і все це стає основою для їх психологічного порівняння. Так, Ден Гуменний у «Повітряній тривозі», наприклад, виступаючи від свого імені, безпосередньо ділиться з читачем своїми думками про перипетії життя волонтера, він створює правдиву історію, що відображає реальні події. Андрій Бондаренко «У синдромі уцілілого» констатує:

«Кожного з нас вже вбив той ранок. Нас, таких, якими ми були, більше немає. Померли. 24 лютого дві тисячі двадцять другого року сусідня країна усіх нас вбила»[Бондаренко, 2022].

Якщо для деяких авторів та їхніх персонажів війна пов'язується з цією датою, то для інших вона триває з 2014, як, наприклад, для Ніни з п'єси «Обережно, міна» Юлі Гудошник. І хоча сучасні постмодерністські твори тяжіють до множинності істини, однак механізми пам'яті та філософські установки багатьох, з представлених у «Антології 24», авторів свідчать про правдивість, реалістичність і чесність з читачем та самим собою. У п'єсі «Голодні стіни» Ханна Невідома розгортає перед нами історію донбаської сім'ї, докладно розповідаючи про сьогоднішня, витoki якого шукає та знаходить у минулому:

«Ця історія про те, як важливо зберігати в собі людину, поки тебе жере така потвора, як війна»[Невідома, 2022].

Із розгортанням оповіді формуються ключові моменти спогадів: спогад про зайчика, який з'явився після того, як сусідка залила їхню квартиру.

«Аля лежить у спільній з братом кімнаті і дивиться в стелю. Женя також. Може здатися, що вони дивляться в одне і те ж місце – на невелику темну пляму, яка виділяється на тлі білої побілки. Ось тільки кожен бачить своє особисте.

АЛЯ: Пам'ятаєш, ми його зайчиком називали?

ЖЕНЯ: Пам'ятаю. Навіть пам'ятаю, звідки ця пляма з'явилася.

АЛЯ: Ага, тітка Олена нас тоді залила зверху, а мама все намагалася мені пояснити, що це дощик прийшов до нас у гості. «Він погостює і піде!» – заспокоювала так.

ЖЕНЯ: Погостить і піде. Ну, він і пішов, так? Зайчика залишив лише. Мама наша велика вигадниця»[Невідома, 2022].

Прикро і не хочеться визнавати, що час дорослішати, хочеться повернення до мирного життя, де затоплення квартири (трагедія, яка порівняно з теперішніми подіями здається спільним приємним і смішним спогадом).

Досить важливо, що деякий час ці спогади були спільними:

ЖЕНЯ: Не знаю навіть. Напевно, це якась ознака заможного життя для мене. Здорового, вільного життя. Так от я уявляв, як я підходжу до каси, щоб товар просканували, а я його сплатив. Або, може, це взагалі маленька крамниця буде, і я суну зім'яті гроші у вікно з фразою «А дайте...»

Аля з Женею раптом закінчують фразу разом, в унісон «...пляшку того червоненького Шаторуж!» (останнє слово вони вимовляють із явним французьким акцентом)»[Невідома, 2022].

Ось ця спільність спогадів переконує читача в правдивості. Здавалося б, діти поділилися спогадами про спільні події дитинства. Але, виявляється, їх сприйняття реального досвіду і його фіксація в пам'яті мають істотні розбіжності. Ханна Невідома підкреслює їхні розбіжності на рівні психології, темпераменту, світогляду, ставлення до життєвих цінностей, приводячи читача до думки про те, що свідомість індивідуальна й її вплив на процес переробки життєвого досвіду величезний.

Розбіжності вносять і реалії життя, вони призводять до того, що самі персонажі втрачають відчуття правдивості спогадів, бо Женья ховається від мобілізації, не виходить на вулицю, не спілкується з друзями, тому забув, за висловом Алі, як люди виглядають. Постійне переховування змушує Женю сумніватися у правдивості спогадів, виходить, що він не вірить собі.

«ЖЕНЯ(сміється): Ти все пам'ятаєш, я так і знав. Ну так от, це я до того, що не зміг би зараз зайти в магазин, навіть у крамничку під будинком зазирнути не зміг. Я ніби забув, як робити такі прості речі за ці два місяці. Звучить напевно безглуздо, бо там, на фронті...» [Невідома, 2022].

Це дійсно нетривала пам'ять чи така собі спроба самозахисту психіки, щоб витримати таке існування? Питання на рівні психології та осягнень можливостей людини; але воно про пам'ять. Тому й оправдує Аля брата, підтримує:

«АЛЯ: Ти не винний. Хоча й винний водночас, адже навіть просто залишаючись жити тут, – ми всі підтримували те, що відбувалося, схвалювали нову владу. Але знаєш, це все одно наша земля, хто б не був біля керма, вона залишається собою, як і люди тут – залишаються собою» [Невідома, 2022].

«Ми» у цій репліці стає зверненням до читача, залучаючи його у такий спосіб до гри з викриття традиційних уявлень про пам'ять. Роздуми про сенс життя і процес власного творення посідають у цій п'єсі чільне місце, й авторка своїм завданням має не відтворення справжнього перебігу подій (що неможливо в принципі), а розкриття способів, якими людська свідомість перетворює сенс спогадів, тобто пояснення і з'ясування механізмів пам'яті. Одним з найважливіших та найчастіших механізмів можна вважати неминучу суб'єктивну інтерпретацію спогадів. Знову ж таки, невизначеність і розпливчастість спогадів сприяє породженню різних інтерпретацій.

З погляду реалізації концепту пам'яті як ряд фрагментів із сімейних спогадів на змодельованому суді можемо розглянути твір К. Годік та Я. Муравецької «Хороші хлопчики люблять розганять омон». Логіка тексту розвивається від часткового до

загального, і якщо спочатку задаємось питанням, чи можна вважати спогади правдивими, то наступним питанням логічно є питання, а наскільки людина може довіряти своїй недосконалій пам'яті.

Як засвідчує текст трагікомедії, механізми, що визначають роботу пам'яті, постійно спотворюють картину минулого. Мається на увазі, що забування завжди протистоїть запам'ятовуванню і може стерти навіть найважливіші спогади про життя:

«Хор стурбованого суспільства: Ми вбивством оцим стурбовані. Не знаєм, собі що думати. Жили вони в мирі триста літ, аж ось їх було зурочили. Чи як пояснить інакше це»[Годік, Муравецька, 2022]. Як бачимо, спогади особисті вводяться в історичний контекст, подаються крізь призму офіційної історії, яка суттєво різниться від них.

Йдеться про наші спогади, які формують стереотипи сприйняття, але, ймовірно, якщо ці спогади визнаються особистістю ненадійними, то треба говорити про ненадійне розуміння себе, своєї історії. Можливо, ми підозрювали це, але ніколи не говорили про це відкрито, тому що звикли ставитися до пам'яті як до доведення самому собі істинності, а потім вже й аргументу для інших. Тому у п'єсі історія вбивства подається авторками шляхом порівняння фрагментів спогадів про братів їхніх матерів, дружини, міжнародної спільноти (представників країн, релігій, груп), які явно суперечать один одному, особливо в сприйнятті та розумінні смерті:

«Мама хлопчика, який любив розганяти мітинги: Я ж кажу, ми родичі, вони брати. Мій син міг би жити краще, якби не мусив переїжджати до Росії. А переїхав він саме через нього. Бо цей нелюд ще в 2014 написав заяву про побиття. Нібито мій син під час розгону мітингу завдав тілесних ушкоджень йому і його молодій дружині. Ці безсоромні приносили довідки і навіть якийсь рентген. Але ж то справа сімейна, навіщо було виносити сміття з хати. Я розумію, якби він побив якого німця чи француза. А це ж родичі. Могли домовитись по-сімейному» [Годік, Муравецька, 2022].

Протягом усього тексту подається серія епізодів, які покликані зафіксувати реальний хід подій у минулому; наближаючись до кінця твору, вони набирають сили, здатної зруйнувати істинність історії, що свідчить про неспроможність правдиво зафіксувати минуле. Хлопчики-брати не тільки мають різні погляди на одну й ту ж подію, а й, напевно, різні спогади про неї, та й ставлення їхне до спогадів також відрізняються, розходяться до повної несумісності, заперечення, неприйняття, що приводить до смерті одного з братів:

«Жінка хлопчика, який любив розганяти омон: З того часу мій чоловік любить розганяти різного роду ОМОН. З померлим ми відновили спілкування в 2016, треба було рятувати його матір. Ми допомогли невеликою сумою. Старе на родинних зборах було вирішено не згадувати, мовляв, діло сімейне. Вони ж брати. Так було до кінця 2021. Іноді спілкувались і все дедалі частіше померлий чіплявся до нас з приводу різних нісенітниць. То йому заважали загони наркоманів у нас в країні То йому заважав президент-нацист. То Європа, що загиває, то НАТО. І чомусь у всьому були винні ми» [Годік, Муравецька, 2022].

У наведеній цитаті, яку з повним правом можна назвати онтологічною з погляду означення характеру стосунків між двома братами (читай: сусідськими державами), заслуговує уваги настанова на забуття. Забуття, пам'ять, свідомість – кореляція цих понять і визначає сенс людського життя. Можемо констатувати, що пам'ять сама по собі, будучи лише приблизним, неточним образом минулого, малозначима до того часу, поки людська свідомість не наділить її унікальним сенсом. Пам'ять набуває цінності в контексті всього життя людини, сім'ї, покоління.

«Мама хлопчика, який любив розганяти мітинги: Та що вже, дитина не має права на свою думку? Він вам так радив на правах старшого брата. В тому нічого такого нема» [Годік, Муравецька, 2022].

Бачимо, як, залежно від інтерпретації, змінюється цінність пам'яті, як сумніви в істинності пам'яті можуть вплинути на

всю картину життя людини. У більшості випадків пам'ять передає лише суб'єктивно-емоційну правду про подію або про людину. Тому втрата пам'яті Жінкою хлопчика, який любив розганяти омон, символічна:

«Жінка хлопчика, який любив розганяти омон: Я теж так думала, до лютого 2022. Почалось все з погроз. При тому, десь на початку місяця. Писав, щоб ми усі здавалися. Потім писав, щоб вислали грошей, бо затримують зарплату. Потім просив матері на квіти. Потім зник зі зв'язку. І ось вже в той самий день прийшов до нас. Чоловік вийшов за деякий час до того. Я відкрила йому двері тільки тому, що впізнала по голосу. Ясно, що я думала, він нічого поганого мені не зробить, бо ж брат. Але він обізвав мене бандерівською наволоччю і вдарив по голові. Більше нічого не пам'ятаю. До тями мене привів уже мій чоловік» [Годік, Муравецька, 2022].

Отже, життя братів пояснюється послідовністю незалежних, але взаємопов'язаних думок, які створюють відчуття непередбачуваності, неточності, ненадійності. Життя не просто плінне, воно досить часто кардинально міняється, тому потрібно усвідомлювати ненадійність пам'яті при інтерпретації епізодів та спогадів цього життя. Ключова відмінність пам'яті в даному епізоді полягає між емоційним і раціональним її сприйняттям, веде до спростування механізму «справжньої пам'яті», що в свою чергу підриває основи самоідентичності. Як бачимо, проблема пам'яті виводить нас на досить актуальне сьогодні поняття самоідентичності, яка є ключовою ознакою будь-якого народу. Вводячи це поняття, заглибимося трохи в історію питання, наведемо різні підходи до його вивчення. Так, у Німеччині ще на межі XVIII-XIX століть виникає розуміння національного, як властивого людям з самого початку – у цьому випадку йдеться про примордіальну, ґрунтовницьку національну ідентичність, що виникає на основі етно-культурних ознак. Поняття національної ідентичності, означене в такий спосіб, стає головною складовою етно-культурного підходу. Саме такий підхід в українському дискурсі представляють Д. Донцов, Є.

Маланюк, В. Винниченко. У межах цього підходу виробляються поняття «національний характер», «національний дух», «душа нації». Етно-культурний підхід започатковано у працях німецьких романтиків, поширюється він у слов'янофільському середовищі та залишається актуальним для цілого ряду сучасних вітчизняних дослідників [Лукіна, 2004].

Наступна концепція національного названа модерністською та оформлюється на середину ХХ століття. Вона акцентує політичну природу національного [Gellner, 2006]. Прихильники цієї концепції вважають, що нації та націоналізм формуються не раніше кінця ХVІІІ століття: «Феномен виникнення націй та націоналізму трактується як відповідь на потреби капіталізму, бюрократичної держави, урбанізації та секуляризації. З погляду «модерністів» (термін у даному випадку свідчить про найширше розуміння сучасності як капіталістичної епохи), нації історично утворюються, а потім зникають, минає епоха національних держав, у міру зміни історичних умов, трансформації національних держав у космополітичну загальну державу, прообразом якої служить об'єднана Європа, тому поняття нації та націоналізм зживуть себе» [Кабанова].

У 80-90-ті роки ХХ століття з'являється постмодерністська концепція національного, яка, на відміну від політикоцентризму попередньої теорії, постає як культуроцентрична; нація сприймається як «винайдене», «уявне» [Андерсон, 2001] поняття, на перший план висувається не прагнення створити цілісну концепцію нації, а вивчення різних форм маргіналізації, гібридизації, що характеризують сучасну «постнаціональну» епоху. Національні спільноти описуються як такі, що «здійснюють спільну діяльність, яка полягає в інтерпретації відмінностей, формуванні кордонів, пошуку традицій, створенні співтовариств, конструюванні інтересів і т.п.» [Тимофєєв, 1966]. Сучасні національні дослідження пов'язані з різними сферами гуманітарного знання: це і політико-історичні, культурологічні, лінгвістичні дослідження. Кожна з цих сфер виробляє власну методологію

та термінологію, які найчастіше застосовують у літературознавчих дослідженнях з невеликою адаптацією, що зводить літературу до ролі лише однієї (не головної) зі сфер прояву національного. При цьому важливо відзначити роль художньої національної літератури, оскільки вона, за нашим переконанням, є специфічною формою формування, оформлення, репрезентації і функціонування національного. Вивчення цієї проблеми вимагає формування власного понятійного середовища та глибокого розуміння функції літератури в процесі націогенезу та оформлення уявлень про національне в культурі.

Сфери репрезентації національного дуже різноманітні. Як зазначає М. Тимофєєв, «національні тексти можуть читатись і як наративи, і як візіо- чи аудіотипи. Хоча ці способи, звичайно, доповнюють один одного, іноді якийсь із кодів стає домінуючим» [Тимофєєв, 1966, с. 108-109]. Незважаючи на те, що мистецька парадигма сучасного суспільства швидко змінюється і такі сфери культури як кіно, комп'ютерна культура, інтернет та соціальні мережі стають все більш вагомими для формування масового менталітету, проте навіть проста кількісна перевага писемної текстової культури над новими її формами дозволяє говорити про пріоритет писемного текстового наративу над іншими його типами, в тому числі й у сфері оформлення та відтворення національної ментальності. У цьому сенсі дуже важливою є назва збірника робіт під редакцією Х. Баби «Нація і нарація» та її перефразування у відомому збірнику вітчизняних та зарубіжних праць, присвячених проблемам національного, «Нація як нарація», що підтверджує зазначений нами пріоритет писемної репрезентації нації перед іншими типами: «Становлення та існування нації як «уявного співтовариства» невідривно від дискурсивних процесів – зокрема, від нарації (розповіді, оповіді) – від історії чи історій, вигаданих чи таких, що претендують на достовірність, як тиражування масово відтворюваного друкованого слова, яке закріплюють таким чином у суспільній свідомості». Думки про те, що нація може бути визначена як

письмово зафіксована нарація, дотримувалися Б. Андерсон та Е. Геллнер (останній у книзі «Нації та націоналізм» (2006) описав зростання грамотності, розбіжність церковних мов із розмовними, десакралізацію високої культури та поширення її «масових» форм як процеси, що безпосередньо зумовили становлення націоналізму і націй). Серед вітчизняних авторів також чимало тих, хто схильний думати, що нація – це етнос плюс писемність плюс література (на противагу формулі, що стала популярною в останній час, яка стверджує, що нація – це етнос плюс армія) «...класичного типу націоналізм невіддільний від мілітаризму, а сучасного типу нації часто формуються під впливом не стільки внутрішніх мотиваторів, скільки зовнішніх - як наслідок консолідації перед загрозами й викликами, які базуються на зовнішніх ворогах та їхніх «п'ятих колонах» [Ожеван, 2012, с.8].

Для опису процесів конструювання ідентичності за допомогою спогадів сучасні дослідники, зокрема Т. Саврасова-В'юн, використовують термін «нараційної ідентичності», який «...розглядаємо як процес формування внутрішньої структури особистості, що включає інтерпретацію відомостей про себе та інших на основі рефлексії, усвідомлення, прийняття власного суб'єктивного досвіду в контексті особистої культури» [Саврасова-В'юн, 2023].

Ми використовуємо термін «наратив» з погляду постструктуралістської філософії, що означає історію з точки зору її процесуальності, повідомлення про подію в її тимчасовій послідовності, в той час як розповідь мислиться в нерозривному зв'язку з інтерпретацією її складових фактів. За такого підходу відкидається лінійність як фундаментальна риса оповіді. За словами Дж. Барнса, відомого англійського прозаїка, характеристикою та спільною особливістю наративу і механізму пам'яті є прагнення до структури, а отже, і до сенсу.

Постпостмодерністський наратив, який властивий сучасності, не лінійний чи розривний, а складається з внутрішньо пов'язаних фрагментів, вибіркового епізодів. Інтерпретація епізодів пов'язує їх в текст. Ці фрагментарні

епізоди підкреслюють зв'язок між пам'яттю та ідентичністю. Пошлемося знову ж таки на думку англійського письменника Дж. Барнса, який зазначав: «Пам'ять – це ідентичність. Я вірив у це з того моменту, як я себе пам'ятаю. Ви те, що ви зробили; те, що ви зробили, зберігається у вашій пам'яті; те, що ви пам'ятаєте, визначає, хто ви. Коли ти забуваєш своє життя, ти перестаєш існувати, ще до смерті» [Barnes, 2001].

Отже, розвиваючи думку Дж. Барнса, можемо твердити, що вчинки визначають природу нашої пам'яті, яка всупереч 70-річній радянській пропаганді зберігає таке:

«За декілька днів до вторгнення я грала про щось схоже. Фінансова криза 20-х. Голод. Орендар намагається розорити місцевого капіталіста, а потім намагається вбити себе, бо розорився банк, в якому він зберігав гроші все життя. Вбитись він намагається руками бідної сім'ї, що винаймає в нього підвал. У будці поруч живе старий романтик, розчарований в своєму колишньому революційному дусі. Головна героїня Маклена Граса біжить творити революцію, хоча їй всього 13 років. Вона спробувала стати повією, але обрала бути вбивцею. Смерть всім класам, всьому класовому суспільству. Буквально. Майбутнього немає. Воно вивалено в крові. Така українська драматургія. І така драматургія української історії. Три шаблі безвиході. В п'єсі ніхто не може спастися, всі приречені на невдачу. По-перше, ідею революції скомпрометовано хоча б тим, що її представляє типізована 13-річна дитина. По-друге, розчарування українського авангарду в радянському майбутньому. Про автономію країни збрехали, отже, праця всього життя по створенню інтелектуального базису для молоді української соціалістичної республіки безглузда. Індустріалізація замість процвітання призводить до голоду, люди помирають просто на вулицях. І смерть самих авторів в межах якихось двох-п'яти років. Безпросвітність. Тому Курбас не дає кулішевого сонця в кінці. Граса мала бігти на Схід до Рад та на схід до сходу сонця. Курбас просто дав ЗТМ, затемнення. З польського голоду в Голодомор» [Мінько, 2022].

Введення у сучасні події через мистецький дискурс подій майже 100-літньої давнини є свідченням наявності пам'яті, спогадів. Історія розвивається спіралеподібно, не вирішені проблеми в певні періоди загострюються і повертаються у суспільство, вони все одно вимагають вирішення. 30-річний досвід української державності в історичних масштабах, звичайно, невеликий, але від цього не менш цінний і заслуговує на визнання.

Бажання українців жити за своїми законами та правилами, визнавати себе нацією, а не частиною російської культури, викликає обурення й підштовхує до агресії старшого брата:

«Чи ви розумієте, що самі спровокували потерпілого? Якби весь цей час з 2013 ви спілкувались з ним нормально, нічого б не сталося. Він би навіть не втратив роботу в Україні. Ви самі його налаштували проти себе» [Годік, Муравецька, 2024].

Як бачимо, питання ідентичності стає тим наріжним каменем протистояння братів-народів, що спричинило не просто непорозуміння, а сьогодишню війну в центрі Європи, в можливість якої у XXI столітті мало хто вірив. Однак війна неминуча, бо саме питання самоідентичності та незалежності українців вирішитися при такому сусідові в інший спосіб не може хоча б тому, що, як каже «мужик з Твері»:

«Я ніколи не був на Україні але все бачив на власні очі. Вони там з нас знущалися. Вони завжди нас ненавиділи. Через них ми не могли піднятися з колін. Бо як можна піднятися з колін, коли в сусідній державі хтось смажить яєчню на пам'ятниках визволителів. Коли перейменовують вулиці. Я бачив по телевізору, вони там ходять з факелами. І свята в них уже імпортні, нічого святого не лишилось»[Годік, Муравецька, 2022].

Наведена цитата ілюструє суб'єктивну переробку спогадів братів, спотворення цих спогадів, а пам'ять та факти підмінюються вигадками та фантазіями не стосовно індивіда, а цілої країни. Тут уже важливою є не стільки природа істини, скільки природа самих людей, які вірять у дієвість способів, якими вони підтримують свої переконання, а це становить

основу для протиріч між наративами. Звичайно, за таких наративів блудного брата чи сестру треба направляти на шлях істини, і наділення індивідуальних спогадів певними смислами, що уможлиблюють різні способи інтерпретацій тих самих фактів: те, що українці сприймають як агресію, росіяни вважають проявом любові та людяності:

«Громадянка Ск: Я проти такого розгляду справи... Є не лише братня любов, навіть до нерідних. Це ж яким треба бути великим чоловіком, щоб по-братньому любити нерідних! В тому є шляхетність. Але є ще любов до батьківщини. Він її любив, він їй служив, він за неї вмер. І якщо батьківщина дала йому такий наказ, то він мав його виконати» [Годік, Муравецька, 2022].

Письменники «Антології 24» мають справу зі словами та наративними ідентичностями художніх персонажів, плетуть та простежують через них нитку власного життя, відтвореного письмово. Тільки це суб'єктивна переробка спогадів, в процесі якої вони неминуче персоналізуються, роблячи пам'ять аргументом для визнання реальних фактів у тканині життя індивіда:

«Мама хлопчика, який любив розганяти омон: Шановний суддя. Я дивилась те відео 80 разів. І мені болить серце за мою сестру і моїх дітей. Але вони не могли вчинити інакше. Той дурень їх би убив. Я б так не казала може б, але аналогічна історія склалась у наших знайомих. Але вони вирішили підкоритись старшому брату. Дев'ять днів, як поховали. Візьміть до уваги, що в нас була понад місяць війна. Той наш родич був із армії загарбників» [Годік, Муравецька, 2022].

Це не одиноке потрактування, бо у моноспектаклі Олексія Мінька «Амплуа» акторка з Маріуполя розповідає про переплетення останньої своєї ролі з українською реальністю.

«CNN. Чотири хвилини слави. (пародіюючи інтерв'юера) Як ви себе відчуваєте? Розкажіть, як вам погано, скільки горя ви пережили, скажіть про мертвих дітей.... це шар з-під завалів Маріуполя, Чернігова, Харкова. Навіть з-під руїн ми бачимо Зло. І воно зараз також усюди, зі всіх сторін. Краці ідеї

скомпрометовані. А ресурсу на перебудову всього Зла на Добро немає. Немає волі, щоб послідовно займатися альтернативою. Ніде в світі» [Мінько, 2022].

Ця репліка звучить криком, наповнена болем про вселенське зло, яке несе війна, це біль про зруйновані міста та вбитих дітей. Тому пам'ять, спогади про події стають основою формування ідентичності для нації.

Патріотизм, національна ідентичність, імперський та постколоніальний наратив – це поняття, які останнім часом цікавлять багатьох українських письменників, особливо у нашому воєнному сьогодні. Війна, яку веде Україна вже третій рік, описується в різних наративах, тому поняття національної пам'яті як підвалини визначення національної ідентичності досить своєрідно подано в п'єсі Л. Лягушенкової «Шансон».

Тут хочеться наголосити, що важливою тенденцією вивчення ідентичності є прагнення відокремити поняття та визнати його свободу від зв'язку з різними видами націоналізму, в такий спосіб розмежовуючи сфери досліджень сучасних націоналізмів, заперечити визначення прояву будь-якого націоналізму як зразкового.

За такого підходу до ідентичності виключається однозначне і загальноприйняте тлумачення цього поняття, про що, на наш погляд, красномовно свідчить п'єса Лени Лягушонкової «Шансон». Якщо Дж. Барнс доходить висновку про неможливість встановити автентичний момент зародження особистої пам'яті, а тим більше неможливо локалізувати витоки національної пам'яті, то Лягушенкова ставить питання відсутності пам'яті в українців, що пояснює колоніальною залежністю від імперської росії, яка робила все, аби стерти цю пам'ять.

Власне розуміння та усвідомлення своїх національних витоків у свідомості українців витіснені та замінені комплексом меншовартості, про що свідчить самохарактеристика головної героїні, *«яка думає про любов, але й про власну кульгавість теж. Що ви не можете відділити одне від іншого. Що ви*

дочка матері, що шле з москви з заробітків гроші і смски: Слава Україні» [Лягушонкова, 2022].

Як точно і влучно, трагічно і комічно, реалістично і символічно, але об'єктивно і правдиво через життєві епізоди, що спливають у пам'яті, характеризується героїня. Перед нами персонаж, який усвідомлює свою ідентичність як щось неповноцінне (кульгавість) і психологічно незрозуміле, неприйнятне, непотрібне для інших (*шлюха, блядь, недостойна кохання хорошого хлопця, кохання до Жені, але вийде заміж за капітана Єрмакова*). Маємо нашарування особистісної та колективної пам'яті, де грань між ними стерта і неусвідомлена, що є свідченням порушеної комунікації символічно означеного Минулого, Сьогодення, Майбутнього, проявом постколоніальної рефлексії на рівні спогадів, відчуттів, передчуттів, які повертають в Реальне героїню п'єси.

Однак коли ти виходець з колишньої колонії, то ти прагнеш забути реальне, стерти його з пам'яті. Таке реальне суперечить суті поняття ідентичності, є загрозою конструювання цього поняття, адже не допомагає людям структурувати світ навколо них, не сприяє узгодженню теперішнього і минулого. Авторка констатує відсутність ідентичності та руйнацію смислів, індивідуальних і колективних, зміщення подій та хронотопу, накладення сімейної історії на історію цілої країни, де національна ідентичність вважалася чимось непотрібним і навіть меншовартісним.

Вище наведена цитата характеризує епізоди життя героїні, що залишилися в пам'яті, а пам'ять – це не лише спогади, а й ваші вчинки. Пам'ять сама по собі, будучи лише розпливчастим образом минулого, має мало значення до того часу, поки свідомість власника пам'яті не надасть їй унікального сенсу. Головне не втрачати пам'ять, бо тоді можна *«зламатись на борці»*, як баба Лени у тексті п'єси.

Баба у п'єсі Л. Лягушонкової, як на мене, знаковий персонаж цілого покоління. Це тип *«совецької людини»*, яку, безперечно, треба зрозуміти, бо не її провина, що народилась і жила в країні «великій, могутній Радянський Союз», яка попри

свою могутність і велич розпалась, але її наративи залишилися в голові цілого покоління. Тому баба як репрезентант цього покоління вартує уваги, адже то наші витоки, минуле та історія, які формують пам'ять, а відповідно – майбутнє.

«Що потрібно знати про вашу бабу?»

Ваша бабка не викидає пластикові пляшки, старі газети, майонезні банки, тару з-під йогуртів, старі календарі і шкарлупки від яєць. Ними вона травить медведку. Запикує з благородною люттяю в їх дупла під землю. Якщо на якусь річ буде знижка, баба зменшується чи збільшується до необхідності цього розміру. Вона носить футболку партії регіонів на городі, а нові труси – тільки до лікаря.

Її життя – марафон від одного собезу до іншого.

У 2007 році бабка дізналася про пам'ятник естонському солдату.

Світовий імперіалізм підіймав знов голову.

«Как же так?! Мы их освободили – а они?»

Баба вперше виявила свою громадянську позицію – пішла під облгосадміністрацію:

Стоит над горою Алёша – Болгарии русский солдат!

https://www.youtube.com/watch?v=3cIJ4R_cb4Q

Співала баба, махала радянським прапором і тримала плакат «ЗА ЭСТОНСКОГО МАЛЬЧИКА».

Але всі останки все одно перепоховали на пагорбі Тинісмягі.

І тоді баба стала чекати порятунку.

Коли прийде Путін і поцілує її у пупок.

О сьомій ранку вони вмикала телек і раділа. Раділа Криму, арештам та побиттям, страстям по Бандері, хресним ходам під СБУ і мощам святої Матронушкі, в її реальності президент сусідньої держави скакав по веселці на поні з голим торсом. Угольная Швейцарія. Баба підспівувала всім пиздунам по телеку» [Лягушонкова, 2022].

Цитата досить довга, однак вона інформативна та знаково символічна.

В Україні люди старшого покоління, які виховувалися на інших цінностях та перекрученій і підтасованій під

комуністичну ідеологію історії, кризу невизначеності поняття національної ідентичності намагаються подолати за допомогою заперечення всього українського, національної спадщини та минулого України як держави. Результатом цього є надзвичайно поверхневий і спрощений погляд на історію, реалії, атрибути сьогодення країни, що створює нові невідповідності в розумінні національної ідентичності, ніяк не допомагаючи прояснити їх. Виокремлення найтиповіших моментів радянської історії, певних постатей, перед якими баба відчуває майже релігійне благоговіння, подано авторкою, представницею іншого покоління, та й іншої країни, гротескно, сатирично, шаржово, через іронічний наратив.

Поведінка ВАШОЇ (виділення наше) бабки транслює особливості поведінки та способу мислення совецької людини, що проявляється в соціокультурній сфері, широко представленими репрезентами різних видів культури: від пейзажу до масової культури. Пам'ять при цьому набуває цінності в контексті всього життя баби. Так, в наведеному фрагменті тексту численні випадки цитування і посилань, алюзій на вже написане – послідовно реалізований прийом, що дозволяє сплести всі розрізнені «анекдоти» з життя баби (читай покоління) в пульсуючу єдність, яку це покоління вважає совецькою ідентичністю. За законами постпостмодернізму авторка грає з довірою читача, у такий спосіб звертаючись до пам'яті як приспаного ідентифікатора національної ідентичності, змушуючи бабу засумніватися у правдивості власних поглядів, а сумнів стає поштовхом до прозріння, зміни хоча б однієї з точок постійної пульсації ідентичності персонажа:

«Зламалась на борці.

Баба сповзла по дверному отвору, коли почула:

– Алёна, внуча. А борщ не русский. Шо они мелют? Когда мать после войны забила Борьку и сказала: борща сварю. Бо голод был. Хоть нажрётесь перед смертью. То мамка моя была – хохлушка. А Борька – собака наш.

І світ надколовся.

Якщо збрехали про борці, то, може, про Крим – не наш? Тобто не їх? Що, нема гейропи? І геї не хочуть всіх захопити і отдати до зооборделів? І нема Матронушки? І енцефалітних кліщів, що передають СНІД і гомосексуалізм? І не всі спасуться, загинуть неціловані» [Лягушонкова, 2022].

А далі, за законами фрейдівського психоаналізу та традиційного реалістичного твору ХХ століття, таке відкриття стає приводом для зображення глибоких переживань, психологічної кризи, відбувається спростування «справжньої» пам'яті, руйнація зрозумілої й такої «правильної» самоідентичності баби, як совєцької жінчини.

Абсурдизм цієї ситуації для баби полягає в тому, що накопичення парадигматичних образів минулого породжує відсутність будь-якого розуміння сьогодення, прогнозування майбутнього країни, адже комунікація поколінь порушена, історія країни спрощена та сфальсифікована. Вдаючись до комунікативної тактики сатиричного поєднання патріотичного сприйняття минулого, використання патріотизму як ідеологічного знака, авторка зосереджується на певних міфах, які навіть після 30 років життя в іншій країні залишаються сталими та домінуючими. Світогляд баби можна охарактеризувати як симулякровий, коли реальність не приймається фактичною, а замінюється навмисно спотвореною дійсністю, хоча нею вона не сприймається як спотворена.

Л. Лягушенкова сатирично зображує у п'єсі не лише розуміння історії, а й знання, радше ілюзію знання, оскільки баба знає не дуже багато – інформація, яку вона має, є перекрученою, спотвореною.

П'єса «Шансон» – це зустріч двох розумінь та усвідомлень себе з погляду належності до нації, розуміння себе у опозиційній парадигмі совєцької-української ідентичності, узагальнення типових характеристик совєцької людини, для якої поняття національної ідентичності зводилося до забуття і незнання свого коріння, асиміляції у чужій культурі (культура, до речі, представлена у п'єсі інтермедіальними позначниками, що є досить новаторським для сучасної української драми);

використовуючи сміх та іронію, авторка змушує бабу засумніватися у власних знаннях, у пам'яті про свій рід, ідентичність, в такий спосіб зводячи нанівець всі патетичні та патріотичні розуміння нею цього поняття; тоді як для онуки українська ідентичність хоч очевидна і зрозуміла, але не позбавляє комплексу меншовартості та вторинності, нав'язаного колоніальним минулим, від якого Лена намагається позбавитися. Тому мотив втечі у фіналі п'єси можна потрактувати й у символічній площині – втечі від себе.

Тобто можемо констатувати, що до потрактування національної ідентичності Лягушенкова підходить, використовуючи комунікативні стратегії мультикультуралізму та постколоніалізму, які забезпечують руйнацію міфу совєцькості як цілісного поняття, завдяки сатири, іронії, гротеску, комізму ситуацій та фарсу, трагізму та драматизму, авторка доводить, що історія – це не звіт про минуле, а культурний конструкт, який подається історично безперервним, пов'язуючи минуле і сучасність та дозволяє схарактеризувати та легітимізувати поняття національної ідентичності через постмодерністську історіографію та літературу, через розхитування та руйнацію традиційного розуміння ідентичності совєцької людини як штучного конструкта, надаючи йому особистісного, індивідуально потрактованого розуміння.

Мультикультуралізм та постколоніалізм як комунікативні стратегії уможливають побудову історії у п'єсі не лише на основі індивідуальної пам'яті, спогаду, які є фрагментарними і непослідовними та непевними для баби, а для Лени на основі колективної пам'яті, яку вона пропускає крізь призму історії своєї родини, свого життя, тобто споглядальність душі українця, про яку писав свого часу десь приблизно 60 років назад Є. Маланюк (1962,1966), досить архетипно, через колективне несвідоме, репрезентовано в п'єсі.

І тут доречно звернутися до думки Ф. Фукуями, який запроваджує три дефініції при аналізі поняття ідентичності: тимос, ізотимія, мегалотимія, за допомогою яких спробуємо охарактеризувати кризові ситуації у сучасному світі.

Тимос розглядається як та частина душі людини, що жадає визнання та гідності. «Сучасні ліберальні демократії обіцяють і значною мірою надають мінімальний ступінь рівної поваги, втіленої у правах людини, верховенстві права й виборчому праві» [Фукуяма, 2020]. Однак вони не гарантують рівної поваги до всіх людей на практиці, особливо до представників груп, які зазнавали маргіналізації, що стає поштовхом до сплеску агресивного націоналізму, фанатизму віросповідання. На наш погляд, тут проблема політики ідентичності включається у площину постколоніального дискурсу, що дає ризоматичні (з погляду синергетики) національні утворення, які можуть і мають стати предметом дослідження у художній літературі.

На цьому наголошує й українська дослідниця О. Бондарева, яка у своїй рецензії на книгу Ф. Фукуяма пише: «Для вивчення художньої культури, і літератури зокрема, тріада «тимос – ізотимія – мегалотимія» вбачається цікавим та актуальним дослідницьким полем, оскільки більшість літературних героїв можуть належати до однієї із цих позицій» [Бондарева, 2022].

Для розгортання цього положення корисними будуть дослідження Г. Сиваченко, В. Агеєвої, О. Забужко, Т. Гундаревої, Л. Войтенко, А. Аністратенко, де українська культура та література досліджуються з постколоніальних позицій, тому міркування Ф. Фукуяма про функції національної ідентичності та механізми формування відчуття національної належності є доволі вартісними та цікавими, підтвердженими і доробком українських науковців. Отже, ізотимія як потреба мати повагу нарівні з іншими людьми, а саме так визначає її Ф. Фукуяма, вказує й на рівність з іншими народами, визнає «політику скривдженості» одних за рахунок інших як особистостей, так і народів (це стосовно кульгавості Альони, приреченості матері).

Переходячи від конкретної п'єси до більш широких узагальнень, дозволимо собі припустити, що ізотимія стосовно української культури та літератури є доволі популярною сьогодні, адже надає можливості позбавитися нав'язаного

метрополією та імперською політикою росії відчуття меншовартості та вторинності у своєму усвідомленні та оціночності. Це подолання залежності відбувається непросто, про що свідчить позиція представників різних поколінь у п'єсі Лягушенкової.

У процесі постколоніального аналізу історії української літератури і культури міркування Ф. Фукуями про національну ідентичність, механізми формування відчуття національної належності, які базуються на бажанні позбавитися кількесот літнього приниження, невизнання, а деколи й повного заперечення існування української національної ідентичності, є надзвичайно корисними і слухними; нарешті, ознака об'єднання людей та націй на основі ідентичності робить дослідження останньої перспективними й потенційно необхідними та новаторськими.

За такого підходу до визначення ідентичності війна, яка триває третій рік в Україні, відстоює право українців на визнання себе як нації, усвідомлення своєї національної приналежності, звільнення від імперських наративів, що врешті-решт повинно призвести до мегалотимії, яка провокує дуже часто появу виняткової людини, надзвичайна енергія та сила якої може бути спрямована як на героїку, так і на зло і біди (Лінкольн – Гітлер, наприклад). Однак цей етап усвідомлення ідентичності для нас поки що є далекою перспективою, бо як пише Лягушенкова, в станиці, куди поїхала баба подалі від телека, почалася війна, але вже не з онукою, а сусідкою:

«Сусідка підбрала хворого лелеку. Лікувала йому ніжку. Баба кричала, що він тиздить в неї з огороду. Сусідка назвала лелеку Вася. Казала: «Лелека – птиця миру». В Станиці почалася війна» [Лягушонкова, 2024].

Досить вагома, як на мене, ремарка, що ілюструє стійкість стереотипів людини, адже сумніви баби в правдивості та надійності власних спогадів до переродження так і не привели. Можемо робити й інший висновок, що ми навряд чи можемо довіряти нашим спогадам, хоча вони складають основу

особистої ідентичності; пам'ять, яка повинна дати деяку визначеність і закріпити досвід в потоці часу, часто лежить поза нашими особистими спогадами і знаннями. Авторка, вдаючись до гри з читачем на рівні тексту п'єси, показує підрив самоідентифікації совєцької людини.

Усі вищенаведені наративи совєцької людини постають як конструкт, складові якого асоціюються у людей з радянською історією та типовими радянськими характеристиками, які разом утворюють колективну ідентичність кількох поколінь, встановлюють приналежність їй. Тому баба Лягушенкової – персонаж трагічний і комічний одночасно, бо для літньої людини визнати, що старі наративи, як виявилось, недієві та неправдиві – то трагедія, а нові вона прийняти не хоче та й не може. Наразі маємо дисонанс поколінь, адже Альона та її покоління життя починали в іншій державі.

Як відчуває себе молода людина, чого прагне і як ідентифікує себе? Фактично це питання онтологічне. Альона, звичайно, буде кульгавою (в прямому і переносному значенні), як персонаж її можна потрактувати через символи: кульгавість, кохання до Жені, який її використовує та обкрадає заради іншої, весілля з капітаном Єрмаковим тощо. Це все епізодичні символи життя, яке зруйноване не вперше війною, героїня гостро відчуває ілюзорність, підміну понять, невизначеність та нестабільність цього світу, але наративи від цього не зникають, а проявляються як символи, колективні архетипи, колективно неусвідомлені, але пропущені крізь призму скривдженості як особистісної, так і національної.

Символи – це процес психологічний: утілення індивідуальних спогадів у сфері колективного несвідомого, яке попри все нагадує про себе в найнесподіваніші моменти (як баба з борщем), поза нашим бажанням. Люди постійно вдаються до символів, щоб нагадувати один одному про цю колективну ідентичність.

Оскільки Україна відновлює більшу частину своєї національної історії, в ході чого виникає нова історія та нові міфи, моделювати історичний поступ та спадковість традицій

почасти важко, має місце заміщення понять, навіть їхня підміна. Та попри всі ці спотворення та перекручення людині властиве прагнення належності до певної спільноти, колективу, тобто відчуття своєї ідентичності з іншими, подібними собі. Тому всупереч всій брехні і лицемірству, самообману і самозаспокоєнню, втрату пам'яті і маніпулювання нашою історією постало покоління, яке усвідомлює та ідентифікує себе українцями. Виходить, що проблеми пам'яті та національної ідентифікації корелюють безпосередньо та окреслюють сутність національного характеру.

Оскільки питання це онтологічне, то обходить не лише Альону, а й Рому, який *«пішов в тероборону боротись за місто, у якому народився, а не за всі проблеми світу»* («Я, війна і пластикова граната»); символічний образ «Я-ДУШІ», в п'єсі Галас, яка заявляє: *«З цим світом мене пов'язує одна ниточка. ...Ця ниточка – це зовсім незнайомі люди, які простягають до тебе руки і витягують з безодні....тягнеться до мене і від мене, зв'язує з тими, хто опиняється поруч випадково, але залишається в житті назавжди»*; саперку Надю з п'єси Гудошник «Обережно, міна»: *«І віриш, мам, я би хотіла сидіти на якомусь танку, бавитися з дітьми і їсти ковбаски. Як ти для мене хотіла. Хотіла би... Але я не можу. Тут війна, мам, тут досі війна – усередині мене, довкола мене. Вона триває. Вона ще тут, я чую її дихання»*; парамедика Андрія у п'єсі В. Солодчука з досить неоднозначно трактованою та справедливо-питальною назвою, що може бути предметом цілої дискусії: *«Де ми були вісім років»*; дівчину в п'єсі «Амплуа» О. Мінька: *«Коли я готувалася до ролі Маклени Граса, то постійно плакала, натикаючись на історію Куліша та Курбаса. Старі колеги після череди розчарувань в ідеалах життя, депортацій та декількох років таборів зустрілися перед ямою, яка стала їх братською могилою в Сандармосі. Я зараз знаходжуся у схожій. Я – спадкоємиця братніх могил. Ось кого я зіграю. Мені передають скарб тисяч поховань. Я його урочисто приймаю і сама стаю його частиною. Що сказав Курбас Кулішу? Чи згадав він про їх «Маклену Граса?»*

Чи посміхалися вони? Чи вірили, що зможуть вибратися? Ми в Маріупольському театрі, наприклад, не посміхалися. І не думали, що виберемося. Коли прислухалися до свисту, лише подивилися одне на одного та напружилися. Чи є майбутнє? Треба спитати в минулого» [Мінько, 2022]. Як бачимо, ці тексти пов'язує не лише пам'ять, а й нарративні техніки проговорених та висловлених історій, переживань, роздумів про трагічне сьогодення, яке ставить питання простого виживання людини, травмованої та понівеченої фізично і духовно, в різний спосіб:

«А ось повернувся зовсім іншим, так, ніби хтось відібрав у нього старого язика, а іншого натомість не залишив. Ось він сидить цілими днями на ліжку й слухає бісів у своїй голові. Перший біс лютий, силе жаром, вимагає кари для всіх живих. Другий біс покірний, говорить про прощення, промовляє тихо, торкається серця руками, вимащеними в чорноземі. Але найгірший – третій біс. Він із ними обома погоджується. Погоджується, не заперечує. Саме після його голосу і починається головний біль» [Солодчук, 2022]. Персонаж п'єси Солодчука «Де ми були вісім років» репрезентує духовне каліцтво, бо нелегко і непросто даються трансформації та прозріння, але попри біль треба жити і виборювати майбутнє.

Героїня п'єси «Шансон», як і майже 6 мільйонів українців, рятується втечею, бо йдеться не про абстрактні міркування, а про фізичне збереження життя: *«Ідете так до кінцевої. За вікном проносяться Київ, Варшава, Берлін, 2020, 2021, 2022 роки» [Лягушонкова, 2024].* Мотив втечі як способу збереження життя та повернення до себе справжньої, дуже хочеться сподіватись, спрацює та допоможе в майбутньому мирному житті (яке неодмінно буде) уже дорослішому поколінню зберегти та передати це розуміння та усвідомлення своєї ідентичності. Наведені фрагменти текстів п'єс різних авторів свідчать про актуальність питання, про бажання та усвідомлення необхідності позбутися відчуття меншовартності, жертви. Цю ситуацію вповні можна вважати екзистенційною, адже для старшого покоління українців, народжених в союзі,

усвідомити та визнати себе жертвою – це значна робота над собою та зі своєю психікою і свідомістю. Для середнього та молодого покоління, можемо припустити, розуміння не-жертва є метою життя як індивідуального, так і національного.

З одного боку, хочеться забути пережитий жах і страхіття, тому бажання забуття як захисної реакції людини з погляду психології нормальне і зрозуміле. Саме такий стан ілюструє, на наш погляд, висловлювання Дж. Барнса: «Письменник – це той, хто нічого не пам'ятає, а фіксує і маніпулює різними версіями того, чого не пам'ятає», тобто противагою пам'яті виступає уява. Оскільки людська свідомість завжди прагне перетворити і впорядкувати дійсність, надати їй сенс, то спогади постають як «робота уяви», а не «натуралістична істина», тому багато авторів «Антології 24» зміщують фокус з обмеженої здатності пам'яті фіксувати реальне минуле на потенційні творчі можливості уяви, яка бере активну участь у створенні спогадів: уява виправляє неточності та ненадійні фрагменти пам'яті, заповнює порожнечі, прибираючи суперечливі факти, влітаючи фрагменти пам'яті у зв'язний текст, уява фактично є місточком між минулим і майбутнім. Всі автори безпосередньо пережили трагічні події війни, результатом цього переживання і стали тексти як акт творчості, продуктивний процес, який безпосередньо пов'язує письменника з суб'єктом оповіді, який згадує, редагує, переробляє і винаходить заново спогади, будуючи свою ідентичність.

Ця ідентичність формується під впливом подій та імпульсів, що надходять від зовнішньої позакультурної реальності, де йде війна і гинуть люди, де жорстокість і насильство стають предметом зображення не заради відтворення натуралістичної істини, а є виявленням аристотелівського катарсису, коли страждання стають шляхом для очищення. Це може виглядати як етична невідповідність, але саме ця невідповідність запускає культурний механізм стабілізації процесів пам'яті, які включають роботу уяви і структурної свідомості, для формування ідентичності, усвідомлення себе як нації, що є основою для побудови

нарративу життя. З погляду мультикультуралізму та постколоніалізму означені в «Антології 24» тексти ставлять питання пам'яті, жертви, меншовартності як ключові при характеристиці національної ідентичності українців.

IV. Жанрові особливості текстів «Антології 24»

З погляду жанру запропоновані в «Антології 24» тексти наглядно та очевидно демонструють ті зміни, що відбуваються у театральній культурі. Це тексти, які не просто орієнтуються на суспільно-політичне життя суспільства, а й намагаються досягнути філософію буття суспільства та людини у воєнний час, у наше сьогодні... Тому зміни торкаються переосмислення понять «драматичний», «конфлікт», «дія», ролі глядача і актора в акті театрального сценічного комунікативного діалогу. Ці процеси дають право виділяти нові форми існування драматичного твору – життя поза стаціонарними майданчиками, поза сценою; можемо припустити, що на мікрорівні драматургічні тексти «Антології 24» рухаються в бік нової драматургії, нових жанрових формацій вистави – таких, як літературний театр, театр художника, перформанс, твір для читання, читання творів для аудиторії тощо.

Звичайно, для формування таких нових форм велике значення має культура масових комунікацій, телебачення та інтернету, які створюють наративи та міфологію сучасного суспільства. Можемо також припустити, що характер та особливість сучасної епохи, яка визначається поняттями деконструкції, мультикультуралізму, транскультури, кризи ідентичності, проблемами пам'яті, визнання, жертви також формує жанрову специфіку текстів.

У цьому питанні доречно буде опиратися на дослідження постдраматичного театру, здійснене в 1999 році німецьким ученим Г. Т. Lehman. В «Антології 24» є трагікомедії, моноспектаклі, текст для театру, п'єса-квест, скетч, сценарій про війну, хроніки. Записи робилися на сторінках та ящиках від боєприпасів, як у випадку з «Щоденниковими записами» В. Пузіка. З погляду комунікативістики зазначені жанрові форми свідчать про нові жанрові узагальнення та трансформи. На наш погляд, їх об'єднує зміщений вектор дії як основної

категорії драматургії і змінений характер діалогу, порівняно з традицією, між театром і глядачем: дані тексти постають як нове жанрове узагальнення, яке можемо охарактеризувати як спробу документального свідчення про сучасні події, про пережите під час початку війни, що з часом, безперечно, переросте в документально-концептуальне узагальнення. Відповідно такі п'єси послуговуються і власним інструментарієм, як-от: драматургічним принципом дослівності, принципом документального театру, принципом актуального (реального, життєво-ситуаційного мистецтва). Фактуально-документальний характер мають п'єси Н. Захоженко «Я, війна і пластикова граната», Дена Гуменного «Повітряна тривога», Дениса Шинкарука «Любов, війна», Ірини Феофанової «Чужесранка», Ханни Невідової «Голодні стіни», Юлії Ран «2 скетчі про війну», Олексія Мінька «Амплуа», Юлі Нечай «Турі-рурі».

Більшість запропонованих в «Антології 24» текстів можна розглядати не просто як самостійні тексти, а як єдиний метатекст, що створює полілог спілкування між актором і глядачем, художником і режисером, режисером і актором, художником і глядачем, драматургом і режисером, глядачем і глядачем тощо, забезпечуючи в такий спосіб не одновекторний, а циклічний спосіб комунікації, коли комунікативний акт вибудовується не лінійно, а спіралеподібно.

На наш погляд, така організація запропонованих текстів в метатекст базується на проблемно-тематичному принципі як першооснові, при цьому жанрова природа досить різнохарактерна і різнопланова, тому з позицій жанру ці тексти однозначно важко систематизувати і класифікувати, отож поняття жанрових узагальнень здається доречним і нагальним.

З іншого боку, жанрові узагальнення у проаналізованих драматургічних текстах «Антології 24» формуються за принципом посилення жанрових експериментів та служать для реалізації принципів діалогу нового типу між театром і глядачем, визначаючи в такий спосіб характер емпатії глядачів.

Приймаючи тезу про жанрові узагальнення, констатуємо і зміну ролі автора тексту. У душі постпостмодернізму вдаються до літературної гри разом з іронічним способом оповіді Лена Лягушонкова у п'єсі «Шансон», Ірина Феофанова («Чужестранка»), Катерина Годік та Ярослава Муравецька («Хороші хлопчики люблять розганять омон»). У текстах зазначених авторів відображена суто драматургічна техніка письма і літературна гра укупі з іронічним способом оповіді (прояв постмодернізму); і лексика, що змінилася під впливом нових медіа, масової культури, інтернету; прослідковується і формування нової мови і способу спілкування «телеграфним стилем» – тому що електронна пошта і смс-повідомлення відродили останнім часом мало популярний епістолярний жанр (вплив віртуалізації).

Пригадаємо, що етимологічно «драма» (драма (*грец.*) – дія) – один з родів художньої літератури, яка «побудована у формі діалогу і зазвичай призначена для виконання на сцені, однак «драма» має й інше значення: важка подія, нещастя, досвід, який заподіює моральні страждання. Драма є одночасно поемою, текстом, написаним для різних ролей на основі суперечливої дії» [Арістотель, 2013].

Суперечлива дія, нещастя, страждання мають в основі конфлікт. Тут доречно пригадати думку Арістотеля, що конфлікт лежить в основі теорії наслідування, якою повинні керуватися всі «поети». Життя без конфліктів неможливе, життя – це постійний конфлікт. А далі це положення розвиває Гегель, який зазначає: «драматичний процес – це постійний рух вперед до остаточної катастрофи» [Гегель, 2013].

Саме конфлікт структурує композицію, характер, інтенсивність і, нарешті, жанр вистави. Дослідник сучасної української драматургії Євген Васильєв допускає широке поле авторських жанрових рефлексій, а також схильність до трансформацій, модифікацій, новацій [Васильєв, 2017]. Саме трансформації та новації, експериментаторство, невизначеність та пошук форми, вибір жанру, способу висловлювання, характеру розгортання конфлікту, діалогу характеризують

тексти «Антології 24», де власне п'єсами є «Любов, війна» Сергія Шинкарчука, «Чужесранка» Ірини Феофанової, «Хороші хлопчики люблять розганять омон» Катерини Годік та Ярослави Муравецької, «Де ми були 8 років» Віктора Солодчука, «Турі-пурі» Юлі Нечай; модифікованим драматургічним жанром є скетч («Два скетчі про війну» Юліти Ран). Маємо тексти не просто традиційних драматичних жанрів, а радше «тексти для театру», про готовність їх розглядати пишуть упорядники «Антології 24»: «тексти іншої форми, зокрема, есеї, щоденникові записи, польові нотатки, віршовані нариси тощо» [Parade-fest].

Доволі часто ці тексти названо висловлюваннями, характер яких «трошки реактивний, але такий чесний драматургічний зріз наших відчуттів березня-квітня 2022 року. Свобода, гідність і солідарність дають нам відчуття того, що ми живемо, а не помираємо. Ми варті нової театральної мови, варті чесних висловлювань» [ukrdramachub].

Як зазначає одна із фундаторок проєкту Світлана Баженова, ці «тексти, створені тут і зараз», тому фіксують «миттєвий творчий відбиток реальності», тому можуть бути потрактовані «саме як театральні тексти», адже «театру потрібні слова, щоб говорити про нашу історію» [Антологія, 2022].

Які жанрові форми драматургічних текстів, запропонованих в «Антології 24», спостерігаємо? Маємо таке: текст для театру, сценарій п'єси, 2акти / 2 дні та ніч, що переходить у ранок, скетчі про війну, моноспектакль, хроніки, щоденники, монологи, «Нехай сьогодні буде вчора», «Я норм», «Не питай, не кажи», «Тоня, Ася і Літак», квест, у якому є флешбек, кінець флешбеку, розпаковка, зміна POV.

Ці тексти про раптову та карколомну руйнацію та втрату звичного світу, коли він неочікувано зникає, а твоя свідомість не готова це сприйняти, від звичної картини світу залишились лише згадки та фрагменти, розірване напівсвідоме намагається зібрати ці порвані клаптики до купи. Слушно пише Жанна Бортнік про тексти «Антології 24»: «світ за законами наративу

тут не працює – він розпався, ..., розсипався на рядки і уривки фраз випадково почутих людей» [Жанна Бортнік].

Очевидні риси документальності, що відображає та зберігає події тих днів, враження від них у поєднанні з прийомами та художніми постмодерністськими та постпостмодерністськими засобами, – то доволі типова особливість цих текстів, адже вони рясніють всілякими парафразами, інтертекстуальними відсиланнями, римейками, пародіями, прийомами художнього цитування, колажем, повторенням, що є проявом авторської позиції, світобачення в тій чи іншій п'єсі, «відображенням роздумів». Саме про це писав П. Паві, виводячи з цього принципу відображення появу нових жанрів, що займають концептуально значуще місце в сучасній театральній культурі [Pavis, 2002].

Можемо констатувати, що драматургічний (а не театральний) «мейнстрім» винаходить нові жанри як прояв авторської фантазії, які базуються на документальному принципі, що включає дискретність матеріалу (цікавість до малих форм, до вузького кола акторів, але найголовніше – до коротких оповідань, до епізоду, до швидкого монтажу, до компактності тексту); змінений конфлікт – статичне протистояння чуттєвого і матеріального світів, бездіяльність, описовий і наративний характер драми; безпосередньо документальний, що відтворює драматизм ситуації та людини у цій ситуації. Широко використовуються документальні прийоми (інтерв'ю «Любов, війна» Шинкарука, «Амплуа» О. Мінька, монологу «Обережно, міна» Ю. Гудошник, відеозаписи – Лена Лягушонкова «Шансон», документований протокол судового засідання – «Хороші хлопчики люблять розганять омон» К. Годік та Я. Муравецької, внутрішній монолог «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» А. Галас). Наразі не про художні переваги чи особливості цих текстів слід говорити, акцент робиться на тому, що автор є безпосереднім учасником або очевидцем описаних подій, тому художній драматургічний аспект відходить на другий план.

Різнопланова жанрова природа творів «Антології 24» знаходить втілення, на наш погляд, у такій характеристиці тексту як текстоцентричність – це коли будь-який текст може бути п'єсою. Тому оформлення тексту як драматичного є необов'язковим, а використання елементів інших родо-видових жанрів прийнятне і можливе, наприклад:

- використання прози – розповідь, монолог:

«Сцена позаду відгороджена червоно-білою смугастою стрічкою і знаками «СТОП МІНИ!». Попереду у вільному просторі з заплющеними очима танцює Надя, мугикаючи собі якусь мелодію. Жінка помічає глядачів і повільно припиняє пісню/танець. Ступає вперед.

Ця історія мала би розгортатися десь у Сомалі. В Сирії. В Афганістані. Ну там, коротше, де ї належиться ставатися таким історіям – у гарячих точках. Тих місцях, де постійно горить вогонь війни. Місцях, на які світ уже давно махнув рукою. Хай собі самі там одне другого відправляють в могилу. Ми їхніх біженців приймемо – нуу проблем. Але не більше того. Хай воюють, ми тут до чого.

Я часом думаю, що якби народилася не в Україні, а в тих безнадійних краях, то з мене би вийшла кльова смертниця. Бо краще самій себе раніше підірвати – по своїй волі – ніж потім з року в рік дивитися, як помирають інші. Ті, хто зі смертю ні про що не домовлявся. Хто не хотів іти з життя, хто ще мав якісь справи на Землі...

Дідько, я народилася не в Афгані, а в Україні, а все одно смертниця. Все одно клята смертниця» [Гудошник, 2022];

- сценарної чи просто «робочої» форми (сценарій, запис в щоденнику, текст для театру):

«Я торкаюся мочки лівого вуха, перебираю холодними пальцями ніг, боляче щипаю себе за груди – і сирени зникають. Сирени зникають, і на їх місце приходить страх, потім – відчай, потім – лютя та злість. А потім я засинаю. О п'ятій годині ранку я прокидаюся знову, бо по всій Україні знову повітряна тривога» [Гуменний, 2022];

- поділ тексту не на дії, а на фрагменти («Я, війна і пластикова граната» Н. Захоженко), де 4 фрагменти («Нехай сьогодні буде вчора», «Я норм», «Не питай, не кажи», «Тоня, Ася і Літак») мають свою назву та скоріше схожі на етюди-замальовки, нариси, епізоди життя.

Крім того, робиться спроба введення нових форм, як-от: інсценування п'єси-суду «Хороші хлопчики люблять розганять омон» К. Годік та Я. Муравецької, де кожна дія представляє сторону звинувачення, сторону захисту, суспільну думку, оголошення вироку;

скетч *«Цей текст написано для Харківського театру ляльок як основу для вистави, яку можна розігравати перед дітьми в бомбосховищах і метро – адже воно під час війни теж перетворилося на величезне бомбосховище. Проте його (текст, не метро, звісно) можна читати і ставити де завгодно»* [Рен, 2024].

Інтерв'ю, якого так і не було: *«Шелтер в одному з львівських театрів. На підлозі матраси з ковдрами. В кутку кімнати стіл з печивом та чайником. Дівчина: Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса. Зараз. Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса. Є. Я все чекала на інтерв'ю, в якому розповім всі нюанси. Акторка з Маріуполя розповідає про переплетення останньої своєї ролі з українською реальністю. CNN. Чотири хвилини слави»* [Мінько, 2022]. Тобто психологічно побудований внутрішній монолог, для проголошення якого не вистачило голосу.

Олексій Мінько у моноспектаклі використовує монтаж, щоб уникнути хронологічної розповіді про події і безпосередньої референційності тексту, відтворюючи у такий спосіб розірвану фрагментарну нарацію. Його п'єса «Амплуа» – поєднання особистого сприйняття сучасних подій на фоні цивілізаційного та історичного поступу людства шляхом накладання голосів епох і різних часів, персонажів, авторських долі і особистої долі.

Інтерв'ю з росіянином у п'єсі Шинкарука «Любов, війна», де є вірші Шевченка і Сосюри, які звучать голосами, ніби з

вічності, ліризують текст, а форма бесіди ніби-то повинна налаштуватися на довіру, яка неможлива до ворога, тому іронічність стає основою цього діалогу, що теж є своєрідною авторською знахідкою. Здавалось би, п'єса передбачає діалог, однак діалогу немає, він пародіюється посередництвом накладання емоцій і різнопланових ідеологій на подієвий пласт тексту.

Ще однією жанротворчою особливістю даних текстів є багатоваріантні кінцівки й фінали, схожі скоріше на романні; момент трансформації та метаморфози як зовнішньої, так і внутрішньої, бачимо у квесті «Шансон» Лени Лягушонкової:

«Ви Альона.

Ви знаходитеся тут

<https://www.google.com/maps/place/%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9+%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BA/@48.565266,39.308471,15z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0xf2ecaee63b1a4792!8m2!3d48.5652814!4d39.3086514>

Це – Центральний ринок. Зараз літо 2014 року.

Вам 24 роки. Ви кульгаєте, бо одна ніжка у вас травмована.

ЗМІНА POV

Ви – Лена Лягушонкова.

Ви стоїте ось тут

<https://www.google.com/maps/@48.5686616,39.3075593,18z>

Назустріч вам у напрямку пам'ятника Шевченка йде жінка. Вона мокра і одягнена у вбрання для східних танців. Вона танцює і сміється.

Ви проходите нижче до залізничного вокзалу майже порожнім містом. Бачите лише собак і поодиноких казаків.

Показуєте провідниці квиток. Сідаєте у вагон. Збираєтесь на другу полицю. Відвертаєтесь до стіни.

Ідете так до кінцевої. За вікном проносяться Київ, Варшава, Берлін, 2020, 2021, 2022 роки» [Лягушонкова, 2022].

Оповідні наративні тактики про роздвоєння душі, тобто втрату себе, бо душа завжди одна, про цю розтрошену на куски

свідомість, яку годі зібрати, очікування бажаної метаморфози, яка невідомо чи станеться у майбутньому, використовує у «Хроніках евакуйованого тіла і загубленої душі» А. Галас:

«Я-ТІЛО: беземоційна, безчуттєва оболонка; говорить про себе в третій особі. Я-ДУША: емоційна та емпатична субстанція; говорить про себе в першій особі..... І, можливо, колись, коли ми повернемося додому, моє тіло дозволить повернутися і моїй душі. І тоді ми разом обіймемо дітей і спробуємо розшукати втрачений сміх. Моя бабуся часто сміялася, то, може, і я зможу» [Галас, 2022].

Для п'єси-квесту Л. Лягушонкової «Шансон» та «Хронік евакуйованого тіла і загубленої душі» А. Галас тема пам'яті, забуття і блукання в лабіринті споминів і відчуттів виконує жанротворчу функцію та втілюється завдяки мовленню як комунікації, бо текст, вже не програється, а промовляється. Така жанрова форма забезпечує можливість особливого використання монологічного мовлення, поліфонії голосів як техніки промовляння, фрагментарність лінійної оповіді, демонструє наративні порожнечі, мовчання на сцені, демонстративні провали в історії (дієгезі), що залишаються непроясненими. Світ втратив свою стабільність, часову окресленість і визначеність лінійного розуміння. Подібну світоглядну картину відтворює Н. Захоженко у п'єсі «Я, війна і пластикова граната»:

«ТОНЯ (або тільки її голос): Час зупинився. І більше не рухається. Час розстріляли авіабомбами. Час звалтували. Колективно й зумисно. Час лежить у криниці і чекає доки весняні води винесуть його тіло на поверхню. Але весняні води не прибувають. Бо часу більше немає. І немає весни. І немає води, щоб прибувати. І немає сонця, щоб вставати і сідати. Є нескінченний лютий. І ми всі у ньому. Діти втрачають здатність ходити. Забувають слова. Притискаються до матерів, ніби хочуть повернутись назад в утробу. Але назад шляху немає. І вперед немає. Є нескінченне зараз. І чортів літак нескінченно кружляє, і кружляє, і кружляє, хоч його

давно збили. Але він усе ще там, у небі над нами. Нове сонце нового світу.

Не буде гарантій. І ніколи не було. Просто ми цього не знали. А тепер знаємо. У будь-який момент в будь-яку частину земної кулі може прилетіти ракета. І ми нічого не можемо з цим зробити. Терористи викрадають літак, щоб врізатись у хмарочос. Божевільні підлітки купують в Інтернеті зброю і розстрілюють однокласників. Зруйнована Сирія помирає від голоду, але стурбовані клерки вже відклали газету і доїдають свій сендвіч. Це все відбувається насправді. Просто тепер це все відбувається також і з нами» [Захоженко, 2022].

Оповідь від першої особи, час, що зупинився через подію-стрес, яка є автобіографічною та історичною одночасно, дозволяє віднести «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» А. Галас, «Сни під час війни» Наталки Блок, «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко, «Синдром уцілілого» Андрія Бондаренка, «Хронологія» Люції Лісової, «Повітряна тривога» Дена Гуменного, «Амплуа» Олексія Мінька, «Садити яблуні» Ірини Гарець, «Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової, «Музика війни» Рената Сеттарова, «Моя мама чайник» Людмили Тимошенко до театру виживання, де можливе тільки пунктирне називання станів і процесів, відчуттів та передчуттів, які мають не описовий, а крапковий, пунктирно означений характер.

Більшість текстів, представлених в «Антології 24», з погляду жанру можна потрактувати як рецептивні, вони незавершені та вимагають продовження, можемо припустити, що документально-концептуальне узагальнення пережитого від перших днів війни лише викристалізовується та формується через документальний театр, у якому є соціально-побутове протистояння, конфлікт протиставлення чуттєвого і матеріального світів, особистісне сприйняття та відтворення пережитого. У такому театрі слово набуває вагомості у промовлянні до світу, називанні реалій цього розірваного та пошматованого світу, кристалізації його сутностей.

Запропоновані тексти – це жива пам'ять про події, а не намагання вибудувати міф, в них відсутній нігілізм, метафізика, ідеологія, натомість вони демонструють наругу над людиною, над тілом («Турі-турі» Ю. Нечай, «Голодні стіни» Ханни Невідової, «Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової). Ці тексти допомагають усвідомити історичну трагедію, вони є свідченням бажання проговорити та словесно означити пережитий хаос катастрофи та руйнації таким, яким він був сприйнятий особисто кожним з авторів. Тому такі фактуальні дані вражають своїм натуралістично-реалістичним характером: *«П'єса створена на основі реальних подій. Імена, місцезнаходження героїв змінені. П'єса є художнім твором та особистими враженнями від пережитого під час блокади в місті Чернігів. За 40 днів блокади Чернігова, за словами адміністрації міста, було вбито близько 700 людей та знищено 70% міста. Дані були озвучені на початку квітня 2022 року в ЗМІ»*, – такою ремаркою завершує свій текст Ю. Нечай.

Як бачимо, події переживаються, відтворюють об'єктивну правду факту. А поряд з цим бажанням правди є ще інше бажання – зберегти у собі людину, саме про це «Голодні стіни» Ханни Невідової:

«Синопис: Усі ми пам'ятаємо щоденник Анни Франк. Щирий, моторошний та такий актуальний у наш сучасний час. Війна в Україні перетворила окупований 8 років тому Донбас на справжнє поле для експериментів, де нікого не цікавлять інтереси та бажання людей. Вони стали матеріалом, сировиною для цієї війни. Але ж це люди. Справжні люди, що все відчувають. А тепер уявіть собі маленьку квартиру і звичайну шахтарську сім'ю з чотирьох різних людей, де батько радіє війні, син її боїться і ховається від мобілізації, дочка ненавидить, а мати розривається між ними та не може знайти собі місця серед рідних. Війна всередині, за чотирма стінами розгорається у той же час, як усе палає навколо. Ілюзія безпеки руйнується, коли стає зрозуміло, що не потрібні бомби і ракети, щоб зруйнувати щент один одного. Ця

історія про те, як важливо зберігати в собі людину, поки тебе жере така потвора, як війна» [Невідома, 2022].

У запропонованому фрагменті можна побачити, як стирається межа між театром і реальним світом. У такому театрі саме на глядача, а не виконавця, покладається завдання конструювання сенсу, його можна назвати постдраматичним театром, який близький до постмодерністського театру. Постдраматична структура – це, по суті, деконструкція, для якої характерна категорія не дії, а станів, де головне – не образ, а розповідь. Дія в постдраматичному театрі змінюється театральним відображенням на філософські, наукові або естетичні теми, пропоновані публіці на «малій сцені» (не винахід ХХ століття, просто якість цієї сцени по-новому стала використовуватися режисерами нового часу). Цей театральний простір можемо означити як «метонімічний простір». Основне призначення такого простору – не служити символічним позначенням іншого вигаданого світу, а виділити реальну частину театального простору як загально реальну.

Окреслення та розуміння театального простору як реального чи метонімічного, що є важливим для визначення жанру твору, забезпечує актуальність певного кола персонажів, які представлені в текстах «Антології 24», як-от: звичайні люди різних професій, волонтери, військові, парамедики, гомосексуалісти і лесбійки, домогосподарки, пенсіонери, діти. Поряд з такими персонажами є й узагальнено-символічні, наприклад, у «Хроніках евакуйованого тіла і загубленої душі» А. Галас постає роздвоєна особистість я-душа, я-тіло; у тексті «Сни під час війни» Наталки Блок людина втрачає відчуття реальності, балансує на межі між онорістичним станом та дійсністю; у п'єсі «Хороші хлопчики люблять розганять омон» загалом символічні та алюзійно античні персонажі: як-от: *хлопчик, який любив розганять омон, хлопчик, який любив розганять мітинги, мама хлопчика, який любив розганять мітинги, хор стурбованого суспільства, сліпе правосуддя, громадянка ск в ролі прокурора, дядько з таємної лабораторії, безіменний поляк в ролі адвоката, архіваріус, французький*

політик, папа, мужик з Твері, який бачив своїми очима, жінка хлопчика, який любив розганяць омон, якийсь Лукашенко, секретар суду в змові зі здоровим глуздом [Годик, Муравецька, 2022].

П'єса К. Годік та Я. Муравецької досить цікава з погляду утвердження полістилістики і метажанровості, в ній відсутній характер персонажа як соціально і психологічно обумовленого суб'єкта. Новаторство авторів тісно пов'язане з методами деконструкції і з поняттям «структурна гра», що ввів Ж. Дерріда. Особливу увагу слід звернути на відкриту форму фіналу, що є композиційною особливістю структури тексту.

П'єса-суд будується на принципі гри як метапринципі, вона репрезентує гібридну жанрову форму, адже поєднує постпостмодерністський світогляд з елементами традиційної театральної системи. В сатирично-гротескній формі подано переоцінку цінностей, що відображає змінений погляд на світ, – автори не відтворюють дійсність, а демонструють світовідчуття та світосприйняття війни різними сторонами, причетними до цієї війни. Вдаючись до деперсоналізації, викладу культурних смислів через суб'єктів дії, які не перестають бути персонажами і грати свої ролі, авторки створюють образ знеособленої свідомості, яка хаотично нагромаджує ознаки звичної реальності, змішуючи історичну і культурну символіку з клаптиками особистих, індивідуальних вражень. Ця поетика, пов'язана з виходом особистості за межі просторово-часових і причинно-наслідкових кордонів, є свідченням втілення ідеї «дегуманізації», висловленої Ортегою-і-Гассетом на початку ХХ століття і, на наш погляд, майстерно розробленої у цьому тексті.

Слід також акцентувати увагу на формі оповіді, як формі діалогу у п'єсі. Оповідна та діалогічна організація тексту змістовно різнопланова та різнофункціональна, адже це доказова справжня документальність; це і спосіб існування конфесійного дискурсу; це й акт пізнання «іншого» в процесі його відтворення, ототожнення з ним і дистанціювання, ідентифікація з ним та дистанціювання від нього; це і спосіб

осягнення екстремального досвіду; це й інтелектуальна провокація, свідченням чого може бути цитата:

«Сліпе правосуддя: Прошу всіх встати, суд іде. Прошу встати підсудного для оголошення вироку. Оскільки ви раптово виявились не родичами, було встановлено чимало фактів брехні з боку обвинувачення, а також факти насильства щодо вашої родини та факти грабунку. Так-так, пошта Білорусії надала нам накладні та фотозвіт. Суд знімає обвинувачення з вас у цій справі. То була необхідна самооборона. З родини хлопчика, який любив розганяти мітинги, буде стягнуто компенсацію, яка покриє вартість усього награваного та пошкодженого майна.

Громадянка Ск: Ми подамо апеляцію.

Французький політик: Так, ще не всім все зрозуміло.

Папа: Все очевидно, але їм ще доведеться нести свій хрест» [Годік, Муравецька, 2022].

Фінал п'єси не дарма відкритий, бо війна та життя під час війни для українців продовжується, а варіація цього продовження нікому невідома.

Розглянувши тексти «Антології 24» з погляду жанру та пам'ятаючи, що жанр відображає міру умовності в мистецтві, в якій розкривається історичний рівень і мета відображення дійсності, а також є єдністю форми-змісту, констатуємо, що запропоновані тексти – це «тексти для театру», які організовані не зовсім за законами драматургічними, але придатні для сценічного читання, це тексти, які відтворюють своєрідний авторський голос, котрий репрезентує не суто авторську позицію, а є голосом – свідченням цілої групи людей, які пережили відповідний стан та схожі почуття, це досить часто тексти не професійних драматургів, але автори цих текстів є надійними оповідачами пережитого, тому уже професійними акторами, треба сподіватись, будуть відтворені на театральних майданчиках.

Жанрова природа твору забезпечує погляд на нього аудиторії та спосіб відтворення в ньому дійсності. Відповідно,

саме жанрові різновиди виступають як характеристики, властиві культурі в її конкретній історичній визначеності.

Однак жанрової, формальної єдності недостатньо для того, щоб відтворити власну ідентичність, тому жанрове мислення доповнюється предметно-тематичним мисленням, змістом твору. Цей принцип консолідації і поєднання між собою різних жанрів та змісту забезпечує реалізацію нежанрового принципу у текстах «Антології 24». Така настанова утверджує та закріплює на рівні жанру культ оповіді як основний прийом і форму існування драматургічного твору, передбачає існування глядача як співрозмовника, а іноді і співавтора тексту; драматургія роздумів, алюзій, порозумінь стає альтернативою драматургії вчинків і реакцій персонажів.

Змістову сторону текстів про війну, представлених в «Антології 24», хотілося б проілюструвати прикладами з творів двох одеських авторів – Валерія Пузика та Володимира Солодчука.

Із запропонованого значного текстового масиву обираємо п'єсу одесита В. Солодчука «Де ми були вісім років», яка за проблематикою, заявленою вже у назві твору, є досить неоднозначною, тому аналізується з позицій театру абсурду, який, як відомо, особливого успіху досяг у середині ХХ століття у Франції.

Театр абсурду постає у післявоєнній Франції, де покоління людей, що пережили війну, намагається відшукати сенс буття, створити нову картину світу.

Зміна світоглядної парадигми в 1950-і роки визначила теоретичну основу театру абсурду. Ідея інтенціональності свідомості, введена Гуссерлем у філософський і культурний контекст епохи, руйнувала антропоцентричну картину світу і стверджувала незбагненність його сенсу. «Світ життя, світ доказів можна тільки описати. Наукові методи не здатні досягнути реальність» [Husserl, 1987]. Саме феноменологія Гуссерля задає вектор пошуку театру абсурду.

Драматургію С. Беккета й Є. Йонеско називають по-різному: театр абсурду, театр парадоксу, антитеатр, новий театр

тощо. Це різноманіття номінацій покликане підкреслити особливості зародження нової моделі драматургії, яка кардинально руйнує всі канони і категорії традиційної поетики: сюжет, характер, дійсність, авторський наратив. Сюжетна лінія розвивається як ланцюжок подій, позбавлених мотивації. Художній простір побудований як калейдоскопічне мерехтіння епізодів, що, звичайно, руйнує знакове означення сцени. Ідея порушення знака і його значення породжує логіку парадоксу. Ідея втрати ідентичності визначає зміну поняття суб'єктно-об'єктних відносин і стосунків. Смерть міметичного характеру виражається за допомогою дублювання, взаємозамінності свідомості. Невпевненість, невизначеність характеру – це транспозиція фігури-маріонетки, а не персонажа.

У своїй спробі висловити «парадоксальність» і «абсурдність» існування людини і світу С. Беккет та Є. Йонеско, як найяскравіші представники театру абсурду, вдаються до образного використання метафори безпосереднього досвіду, створюючи граничну ясність текстового матеріалу. Сценічна дія набуває форми фарсу: люди перетворюються на носорогів; Вінні поступово занурюється в яму, не втомлюючись повторювати: «О, щасливі дні!». Персонажі гротескні; їх діалоги зводяться до обмеженого монологу, вони не чують один одного. Мова у них лексично убога, недорікувата, мислення плутане, парадоксальне. Форма і стиль антидрами підпорядковані ефекту самого доказу – гротескності, фарсу, доведеного до надмірності, що розкриває одноманітність і безглуздість життя. Прагнення досягнути універсалії буття, повторювані закономірності в людському існуванні визначає використання жанру притчі, а також міфу, символу і метафори.

«В очікуванні Годо» (1952) С. Беккет розширює художній простір п'єси. З одного боку, перед нами історія двох волоцюг; з іншого – пам'ять про них – це історична пам'ять людства, яка незмінно тримає біль страждань.

Естрагон і Володимир чують голоси тих, хто вже жив, хто вже страждав. Але тепер вони шелестять, шепочуть, нагадують,

що така їхня доля – безглузде чергування народжень і смертей, одноманітна зміна поколінь. Тархун вигукує:

«Дивись, тут зібрався весь рід людський».

«Нічого не змінилося з тих далеких часів: все ще в муках, прямо на церковному подвір'ї – це справжні муки народження. І глибоко в ямі могильник поступово починає точити лопату», – розповідає Володимир [Беккет, 2024].

С. Беккет створює статичний світ вічного повторення, втілений у круговій, замкненій структурі композиції: фінал п'єси збігається з її початком – та ж сільська дорога, все ті ж персонажі чекають таємничого Годо.

Статичність театру С. Беккета є символічним втіленням «вічного пекла повторення», яке набуває архетипних рис. У «Щасливих днях» кожен новий день схожий на попередній. Вінні повільно забирає земля, але вона занурена в дрібну суєту повсякденних звичок:

«... Тут все так дивно. Ніколи не змінюється».

Вічне очікування Володимира та Естрагона організовується в одній і тій же послідовності кожен день: «щоденний репертуар» закінчений – закінчується день, який неминуче починається з одного і того ж нестерпного очікування. Очікування перетворюється для героїв С. Беккета на страшні тортури, порівняно з якими страждання розп'ятого Христа здаються марними:

«Володимир: Чи не порівняєш себе з Христом?»

Естрагон: Все життя я порівнюю себе з ним.

Володимир: Але ж там було тепло!

Естрагон: Так. І розп'ятий швидко» [Беккет, 2024].

Алюзії на Голгофу і розп'яття Христа є символічним втіленням вічних страждань і випробувань, які спіткали людство.

Художня практика антидрами, яка створила нову форму видовища, де панували гумор, провокації, епатажні, словесні ігри, є порушенням театральної естетики дада і патафізики.

А. Джаррі, виключаючи опозицію, світ «потенційних» смислів і наявних смислів, утверджує думку про розрив знака і

його значення, що визначило подальшу еволюцію форм і зміни функцій уявлення художньої дійсності.

Феноменологічні поняття доказів замінюють слово як засіб спілкування; слово, втрачаючи свою смислову функцію, руйнує логічні, граматичні, синтаксичні зв'язки, стереотипи загальноприйнятих норм і уявлень. Слово грає сенсом, пародіює його.

У п'єсі «Щасливі дні» (1961) Вінні, поступово занурюючись в яму, не втомлюється повторювати: «Ой, який щасливий день», тому що не знає, «що ще робити, поки слів не знайдеш».

Титул «Голомоза співачка» (1950) був обраний Йонеско тільки тому, що в п'єсі не згадується жоден «голомозий співак». Діалог, позбавлений логічних зв'язків, зводиться в антидрамі до автоматичних реплік, гри слів, швидко переривається уявними дискусіями.

Періоди тривалого мовчання у п'єсі «В очікуванні Годо» (1952) замінюються жуванням одного і того ж; банальності час від часу перериваються пропозицією Діди або Гого піти, покаятися, повіситися, зіграти в «Поццо і Лаккі», щоб убити час. Але кожна спроба переривається трьома крапками, відмовою продовжувати, невдачею. Грайливе ставлення до дійсності здійснюється за допомогою чорного гумору, який народжує світ смислів та інтерпретацій.

«В очікуванні Годо» Беккет створює гротескну фігуру фахівця-мислителя Лаккі: за наказом свого господаря – «Думай! Свиня!» він починає говорити нісенітниці:

«Беручи до уваги екзистенцію, як вона представлена в недавню опублікованих роботах Пуансона і Ва мана про персоніфікованого Бога ква-ква – позачасовий» [Беккет, 2024].

Щоб змусити його замовкнути, інші кидають його, штовхають, б'ють ногами, бо *«Мислення – не найстрашніше» [Беккет, 2024].*

За маскою незв'язності, лексичного абсурду ховається «порожнеча», яка не має відсилань до дійсності. Діди і Гого не орієнтуються ні в часі, ні в просторі. Вони навіть не впевнені в реальності власного існування.

Діді, побачивши Году, каже: «*Ось ти знову*» [Беккет, 2024].

Естрагон риторично відповідає: «*Невже ти так думаєш? Ви нічого не можете знати напевно*» [Беккет, 2024].

На наступний ранок очікування все здається Естрагону новим і незнайомим. Володимир впевнений, що місце теж саме, що й напередодні. Для переконання він висуває незаперечний доказ – чоботи Естрагона, залишені ним напередодні. Естрагон надягає їх і дізнається, що вони підходять для нього (за день до цього були тісні черевики), причому іншого кольору. Виникає відчуття неоднозначності і сумнівності будь-якої події і факту. Один і той же хлопчик двічі приходить до Володимира і Естрагона за вказівками Году. Але в другому випадку хлопчик каже, що приходить вперше. «*Ви нічого не можете знати напевно*», – підсумовує Естрагон [Беккет, 2024].

Є. Йонеско в драмі «Урок» (1951) дає травестійний образ короля Уб'ю в гротескному зображенні уроку, під час якого вчитель вбиває учня уявним ножом, що наочно демонструє докази «смерті смислів і значень» [Ionesco, 1999].

Зображений простір відчужений від «зовнішнього псевдосвіту»; час, в якому немає «до» і «після» (ні минулого, ні майбутнього), руйнується простором, заперечує будь-яку безперервність.

Персонажі «Голомозої співачки», пародіюючи повсякденні мовні кліше, змагаються один з одним в ексцентричній абсурдності під акомпанемент годинника, який втратив здатність вимірювати час: то сім разів б'є, то тричі, то зовсім замовкає.

У п'єсі «Качі-Кач» (1981) образ нерухомого руху відтворює крісло-гойдалка, яке, не зупиняючись ні на хвилину, не зрушується з місця.

Художній світ антидрами – це світ вічного повторення, в якому початок збігається з кінцем. Час та персонажі постають у п'єсах абсурдистів безликими.

Безликими є персонажі С. Беккета і Є. Йонеско, які втратили ідентичність, але вони втілюють «ідентифікацію присутності». Головною темою в антидрамі є тема присутності:

«тут є все, що існує, поза сценою немає тільки нічого, небуття» [Husserl, 1987].

Поетика театру абсурду побудована за принципом демонстративної парадоксальної інверсії структур реального світу.

На наш погляд, такого характеру парадоксальність і невизначеність сприйняття світу можемо спостерігати й у п'єсі В. Солодчука «Де ми були вісім років».

П'єса починається з прологу, який є цитатою твору С. Жадана, та завершується піснюю, яку можна сприймати як алюзію на пісню «Сіла птаха». Однак ремарка про час написання п'єси – *«Одеса, квітень 2022 року, під час повітряної тривоги»* – деструктуралізує метафору птаха як миру і спокою та запроваджує новий асоціативний ряд, що передає невпевненість, страх, тривогу: *«прокльони, реактивні залпи, нитки трасерів, а насамкінець антитеза – «сяде птаха – душі летять у вирій»* [Антологія, 2022]. Саме ця фінальна ремарка та пісня організовує та утворює мозаїчну структуру твору, повертає на початок п'єси, де автор вдається до оповідної техніки гри з мовою, яка визначається як характерна риса абсурдистського театру.

Мовна гра, яку запроваджують у французькому театрі абсурду середини ХХ століття, у п'єсі В. Солодчука представлена як «мовна трагедія», що спричинила німоту:

«Чого боїться – не каже. Але чогось боїться.... Говорив, щоправда, забагато..... А ось повернувся зовсім іншим, так, ніби хтось відібрав у нього старого язика, а іншого натомість не залишив» [Антологія, 2022].

Ось ця ознака «мовної гри, мовної трагедії» зближує п'єсу В. Солодчука з творами театру абсурду спільною метафізичною основою, що сягає витокami у французький екзистенціалізм. Не будемо заглиблюватись у це питання, лише зазначимо, що втрата мови призводить до неможливості передачі досвіду іншому з уст в уста, неможливості діалогу. Ця неможливість діалогу у театрі абсурду має подвійну природу: небажання слухати і почути іншого, з одного боку, з іншого – через

відсутність усвідомлення власного «Я», яке може вступати в діалог.

На наш погляд, у п'єсі В. Солодчука реалізована лише ця особливість – відсутність повного усвідомлення самого «Я».

Як результат – *«...найгірший – третій біс. Він із ними обома погоджується. Погоджується, не заперечує. Саме після його голосу і починається головний біль»* [Солодчук, 2022].

Ось ці біси в душі людській, яка пережила страждання і жахи війни, спричиняють німоту, позбавляють радості не лише спілкування, але й життя. Це персонаж, що втрачає себе як особистість, немає свого обличчя та не може себе ідентифікувати. Ми не випадково вдалися до інверсійного аналізу твору, бо саме епілог пояснює, як з'являються персонажі, максимально позбавлені індивідуальності. Крім того, введення автором епічного та ліричного тексту безпосередньо у драматургічний сприяє його ліризації, створює драматизм.

Абсурдистський підхід спостерігаємо в п'єсі В. Солодчука і в зображенні персонажа Андрія, парамедика, 25-річного юнака, який залишив інститут і пішов на війну ще 2014 року. Це персонаж, що перестав бути самим собою, наповнений множинними голосами, голосами минулого і сьогодення, голосами, які є вигаданими і реально існуючими в житті героя: чарівника Гендальфа, Фродо Бегінса, капелана екзорциста. Андрій втрачає себе, своє тіло, він стає точкою перетину цих голосів, що і відтворює послідовність подій, думки та спогади персонажа. Ці голоси сягають минулого героя, нагадуючи йому дитячі мрії та забави. Однак, скажімо, на відміну від персонажів С. Беккета, які в такий спосіб намагаються позбутися минулого, персонаж В. Солодчука з минулого витягає сучасне, дитячою мрією-грою пояснює сьогодення:

«Розумієш, Європа – це лицар. Шолом його – Британія, наплічники – Іспанія і Норвегія, чоботи – Італія та Греція. А Україна – це щит того лицаря» [Антологія, 2022].

Отже, персонаж у п'єсі В. Солодчука постає як «оболонка», наповнена множинними голосами, що є, безумовно, ознакою театру абсурду.

Далі хотілося б зупинитися ще на одній ознаці абсурдистського театру – матеріальних предметах, які замінюють Іншого.

В театрі абсурду зростає роль речей, предметів, декорацій, в якійсь мірі вони замінюють героям об'єкт спілкування. Особливе ставлення до матеріального світу складається вже у філософії та літературі екзистенціалізму – згадаймо Рокантіна, героя роману Сартра «Нудота», який, усвідомивши існування цього матеріального світу, відчуває огиду від жахливої плотьської присутності тут і зараз коренів, випущених деревом на поверхню землі, або кухлем пива тощо.

Найрадикальніше функція об'єкта на сцені трансформується у творах С. Беккета. Відомо, що С. Беккет, драматург і режисер, звертав увагу на реквізит, з яким працювали актори в його постановках: морквину, капелюх, чоботи, мотузку і валізу в спектаклі «В очікуванні Годо».

У п'єсі В. Солодчука таким предметом є Рюкзак, в який силою молитви і вичитки щось загнано і замкнено всередині у сірій зоні. Андрій приписує рюкзаку надзвичайні здібності:

«...війна стала вицухати, ...притягує агресію, ... на одному місці залишати надовго не можна, ...росте, десять-п'ятнадцять грамів на добу» [Антологія, 2023].

Можемо припустити, що цю особливість Рюзка можна пов'язати з протиставленням світлого – темного, яке прочитується символічно на різних текстових рівнях п'єси. Це той предмет, що оберігає людство від зла, ним же створеного, обмежує, але лише на певний час, наші страшні та жорстокі інстинкти.

У дусі Апокаліпсису в третій дії, другій яві подано ремарку, яка є описом дії: горить халабуда-храм, з вогню з'являються Андрій та Ася в камуфляжі з Рюзком, який тримають разом. *«Куди ми з цим підемо? До кого? І де будемо вісім років?»* –

риторичне запитання Асі, яке доповнюється та поглиблюється ще одним: «*То де у того лицаря серце?*» [Антологія, 2022].

Фінал п'єси є відкритим, адже автор не дає відповіді на поставлені запитання, навпаки, створюється відчуття недовомовленості, невимовленого та неосягнутого, тому й не представленого у Слові. Такий фінал, на наш погляд, руйнує практику «вичерпання» діалогу, яка є основною у п'єсах абсурдистів, чим і відрізняє твір В. Солодчука.

Питальна форма фіналу уможлиблює комунікацію тексту з читачем/ глядачем, адже, як слушно зауважує Патріс Паві: «У сучасних текстах весь текст звернений до публіки, точніше не адресований, а кинутий на неї. Діалог тепер можливий лише між текстом і глядачем» [Pavis, 2002, с. 217]. У такий спосіб організації фіналу автор переборює техніку «вичерпності» діалогу, залучаючи публіку не лише до текстотворення, а й до творення майбутнього, яке постає невизначеним та химерним, але може і має бути створене всіма нами.

Проаналізувавши п'єсу В. Солодчука «Де ми були вісім років» з позицій французького абсурдистського театру, констатуємо, що вона має точки перетину з п'єсами С. Беккета, Є. Йонеско та інших представників цього напрямку перш за все у світоглядній парадигмі розуміння світу як такого, де зруйновано антропоцентричне світосприйняття, сенс буття трактується парадоксально, він почасти незрозумілий та невизначений. Життя людини – це калейдоскоп епізодів, мерехтінь, сплесків почуттів та емоцій, які суттєво нічого не визначають і не міняють. Тому для зображення основного персонажа Андрія, на наш погляд, автор теж використовує абсурдистські прийоми та художні техніки.

Наступною ознакою, що зближує п'єсу В. Солодчука з театром абсурду, можна вважати її мозаїчну структуру, значний ліризм, відхід від традиційної структури драматургічного твору. Введення у текст ліричного та епічного начала підсилює драматизм та сприяє ліризації тексту.

«Мовна гра та мовна трагедія» – наступна ознака прояву парадоксальності та абсурдизму у п'єсі, як і надання речам

самостійної ролі та значення. Можна вважати Рюкзак окремим символічним персонажем твору. Технічно успішним (з погляду побудови п'єси) можна вважати її фінал, який переборює, навіть заперечує техніку «вичерпності» діалогу в абсурдистських текстах та закликає до концептуального творення майбутнього.

Як бачимо, запропонований текст В. Солодчука в «Антології 24» намагається зрозуміти війну з позицій філософії екзистенціалізму, робиться спроба усвідомлення її причин та аналізу, пропонується подальшу еволюцію театральної форми як такої. В. Солодчук у п'єсі «Де ми були вісім років» через використання синестезії різних елементів мистецтва, через реконструкцію традицій абсурдистського театру в українському театральному просторі репрезентує пошук та оновлення театральних текстів та форм їхнього сценічного втілення.

Якщо В. Солодчук у п'єсі «Де ми були вісім років» звертається до подій 2014 року, то В. Пузік був безпосереднім учасником цих подій, це людина, яка з окопу прийшла в аудиторію (він студент філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова з 2022 року. Щиро вдячна йому особисто і тисячам інших, таких, як він, захисників, що дають можливість нам і нашим дітям жити на своїй землі, у своїх будинках, працювати). В. Пузік пробував себе як поет, сценарист, а в «Антології 24» представлено його «Зошит війни», який можна вважати щоденником і хронікою одночасно, до того ж поданий цей зошит у поетичній формі. Досліджень на тему воєнної поезії, прози російсько-української війни, яка набула повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р., у наукових виданнях з літератури наразі декілька. Щодо публікацій самої літератури спротиву та обговорення ситуації навколо неї, то за півроку російсько-української війни видано приблизно десять колективних збірок і антологій, на інтернет-порталах (зокрема – нетематичних), зібрано тисячі творів, видавництва анонсують персональні книги авторів, західні англомовні та іномовні

видання ознайомлюють читачів із сучасною воєнною літературою українських письменників.

Визначається цей масив текстів як «сучасна воєнна література», він має свої суттєві ознаки, але до дослідження та аналізу цих текстів дослідники лише приступають. Мета цих рядків – не популяризація автора, а фіксація його поетично-драматичного осягнення перших тижнів війни.

Особиста життєва позиція В. Пузіка є і може залишатися зразком всенародного протистояння, а рядки, що виходять з-під пера, простують у світ як пам'ять про мирне життя, про дружину і сина, про загиблих, як підтримка наших захисників, як хроніка війни, переосмислена на рівні болю, що робить нас незламними. Його вірші народились під звуки сирен, ракет, дронів, шахідів в окопах, в особливо тривожні й невизначені перші дні війни і вже усвідомлені та означені війною наступні місяці 2022 року.

Важливо, що у своїх віршах-роздумах В. Пузік неодинокий, про сплеск і масштаби поетичного спротиву може свідчити той факт, що портал «Поезія вільних» за два тижні оголошення конкурсу зібрав понад десять тисяч віршів про війну сімома мовами світу: українською, російською, англійською, французькою, польською, литовською та білоруською. Найбільше віршів надсилали автори з Києва, Чернігова, Харкова, Волновахи, Маріуполя, Миколаєва, Одеси [Кречетова, 2022].

Твори В. Пузіка, представлені в «Антології 24», відображають загальнонаціональний спротив у хронології, показують динаміку війни через художню рефлексію:

«Перехід від мирного життя нервовий. Напруга відчувається в повітрі. Війна. Війна. Війна. Війна. Війна. Питань багато. Відповідей мало.

Що далі?

Як далі?

Чи видадуть бронешилети?

Чи буде аптечка?

Де будуть позиції?

Куди, зрештою, відправлять після Одеси?

Очікування.

Довге і марудне.

Очікування та невизначеність.

Години тягнуться довго» [Пузік, 2022].

Як бачимо, це намагання відрефлексувати події на рівні емоційно-почуттєвому, що, безперечно, властиве поезії, однак драматизм і тривога надають цим рядкам можливості сценічного відтворення та проговорення. Важливо, що особисте тут є аналогом колективного, загального настрою, передає всенародний спротив загарбнику, викликаний загрозою знищення нації внаслідок вторгнення російських військ на територію України 24 лютого 2022 р., відтворює героїку дій ЗСУ, волонтерів, звичайних людей, молодих і літніх:

«Але я хочу сказати наступне...

Фактично у кожного бійця на заставці смартфона стоїть посмішка своєї дитини і кожен вмотивований дати в зуби русні.

Зараз усі працюють на фронт і задля перемоги. Складається враження, якщо потрібно буде знайти рожевого єдинорога – його знайдуть за кілька годин. Всі працюють як один механізм. Кожен у міру своїх можливостей, але байдужих немає. І сумнівів у тому, що ми переможемо, теж немає.

Колись я тобі розповім про усіх, кого зустрів за ці дні.

Про дідуся з коктейлями молотова, про нічні патрулювання, про світанки і порожні вулиці, про людей, які сплять по дві години на добу, аби ніяка сволота не пролізла й, тим паче, не наробила лиха, про нашу протиповітряну оборону та жарти в сховищах.

Колись я розповім тобі про все...

Але зараз я хочу, щоб ти знав:

Ми залишилися і нас багато.

Ми залишилися, і не віддамо жодного клептика нашого узбережжя, не віддамо море, вулиці і, тим більше, не віддамо наші книгарні (я знаю, яка для тебе значить найбільше і вона під надійною охороною).

*Це наше місто, наша країна, наша земля і наше небо.
Все це варто любити і захищати.
Ми залишились і будемо битись.
Пам'ятай: ця країна – непереможна» [Пузік, 2022].*

Ці рядки пронизані силою духу, впевненістю в перемозі добра над злом, у необхідності захищати свою землю і домівку, в умотивованості людей, художнє слово тут фіксує неодмінний поступ до Перемоги. Це індивідуальне вираження колективного почуття можна вважати архетипним бажанням самоідентифікації та самовизначення, а у випадку війни ще й просто самозбереженням.

Війна і самовизначення? Це питання може здатися дивним і недоречним, не на разі, не актуальним. Та саме у такі небезпечно-кризові, катастрофічні моменти історії й викристалізовується та об'єднується народ, без зайвої патетики й обґрунтувань, коли слово і діло, бажання і мрія стають єдиним поривом. Тут доречно послатися на думку Т. М. Доній: «Більшість випадків самоідентифікації народів відбувається саме під час переломних історичних моментів, коли настає зміна парадигм мислення. У кожен історичний період у свідомості окремих народів активізуються саме ті архетипи, які найбільше затребувані за певних обставин, що помічаємо на прикладі української та американської постмодерністської поезії» [Доній, 2018].

Для нас у цій цитаті важливою є думка про переломний історичний момент, яким і є ця війна, шкода, але по-іншому не буває, на жаль, саме у такий надзвичайно складний і страшний спосіб відбувається наше самоствердження як нації. Примітно, що В. Пузік без патетики і героїства пише про перші дні війни, про людей і про свої враження від порожнього міста, яке здається незвичним і таким звичним одночасно:

«Я не знаю, який сьогодні день. Війна обнулила всі календарі і за ці тижні усе змінилося. Вночі місто застигло ніби пуста, місто чекає. У темряві формуються патрулі, йдуть інструктажі, називаються паролі, люди зі зброєю і без виходять на вулицю.

Пам'ятаю першу таку ніч.

*Кілька тисяч чоловіків у сховищі (назвемо це місце так).
Лунає Гімн України. Слова генерала. Розподілення по районах.
Звуки жовтого скотчу, що намотується на рукав. Клацання
зброї. А потім довга холодна ніч в центрі міста. Жовті
ліхтарі, перевернуті столи з терас, що слугують укриттям
для бійців, пости.*

Холод пробирає до кісток.

У нас чітко визначений маршрут.

Бруківка на Дерибасівській красиво блищить.

*Долинає нічний спів пташок у Миському Саду. Хтось каже,
це солов'ї повернулися в Україну» [Пузік, 2022].*

Цей спогад виглядає емоційно-образним згустком індивідуально-колективної рефлексії на події сьогодення і дає право визначити, спираючись на думку Т. Урись «архетипи, особливо ті, що виявляють себе через архетипні образи з етно-національною специфікою, є тими домінантами, що оприявнюють національну ідентичність автора в його творах на текстуальному рівні» [Урись, 2016].

Отже, можемо констатувати, що національні архетипи в «Зошиті війни» В. Пузіка, які представлені в «Антології 24», є джерелом вираження колективного несвідомого як універсальної психічної форми через особистісне авторське сприйняття і рефлексію на текстовому рівні.

У представлених в «Антології 24» творах В. Пузіка простежується й відчутна певна динаміка емоційного супроводу війни залежно від воєнних подій. Тобто за змістом тексту можна доволі впевнено визначити, коли і де його написано, оскільки майже кожен з них вказує на ті чи інші події, що відбувалися в перші місяці війни.

«Зошит війни» В. Пузіка не лише емоційно, а й тематично різноплановий: війна, родина, людина, син, дружина, місто, одеські пляжі, вокзал, вулиці, друзі, загиблі, зруйновані українські міста... Це ті домінанти, якорі, які змушують залишитись, не просто залишитись, а боронити зі зброєю в руках рідне і своє, дороге своєму серцю. Бо нам є що захищати,

принаймні автор переконливо запитує свого уявного співрозмовника, що стоїть з валізами на вокзалі:

«Хіба у вас не набереться десяти простих речей, щоб залишитись і дати піздюліну спочатку руским, а потім місцевій ваті?»

Десяти простих речей:

- за пісок в Чорноморському яхт-клубі,
- за світанок на пляжі Собачка,
- за тепле капучіно дорогою до моря,
- за кішку, яка нявчить в переносці,
- за свою тренажерку,
- вулиці,
- місто,
- країну?» [Пузік, 2022].

Цей спокій і побутовість, конкретність питань підштовхують до роздумів, торкаються серця, совісті й людської свідомості одночасно, демонструють кореляцію свідомого та неусвідомленого колективного архетипного. У своїх творах В. Пузік у художній формі подає проблему «людина і війна», відчуття перших днів війни, пояснює витoki стійкості і мужності, відважності і бажання захищати своє:

«Після прибуття люди довго акліматизуються. Шлейф цивільного життя хвостом ящірки волочиться слідом. Хвостом, який от-от буде загублено.

Хтось говорить про сотню вуликів, які потрібно вивезти в поле, аби бджоли не померли; хтось розмовляє по телефону, намагаючись голосом вчепитись за нещодавнє довоєнне минуле; хтось намагається принаймні на кілька хвилин вирватись за межі нашого розташування й вдихнути морське повітря рідного міста; хтось зітхає; хтось спить» [Пузік, 2022].

Далі доречно сказати, що характерною ознакою літератури спротиву загалом і творів В. Пузіка зокрема є більш глибинне і водночас інтенсивне її сприйняття читачами, глибший емоційний супровід. Читач отримує очікуваний концепт героїки – оскільки він не тільки впізнає чи відшукує себе у

творач, а й ще готовий у реальності якщо не стати героєм, то щонайменше прилучитися до загальної справи оборони землі. Тут слушною є думка Т. Пастуха про «...російське вторгнення, що поставило під питання існування української нації як такої, закономірно викликало світоглядно-культурну протидію з боку українців» [Пастух, 2022]. Звірства росіян, знущання над мирними жителями збурили не лише світ, вони вражають і воїнів в окопах, спустошують душу:

«Записую думки неохоче.

Про що писати?

Немає слів. Не складаються в речення. В горлі лише клубок німої ненависті та злості. І сльози від того, що діється.

Ірпінь. Буча. Маріуполь. Гостомель. Ворзель. Херсон. Миколаїв. Волноваха. Київ.

Інші міста.

Братські могили. Вбиті діти. Зівалтовані жінки. Розстріляні пенсіонери та сім'ї в автомобілях. Закатовані люди під завалами. Розтрочені будинки. Могили у дворах та на дитячих майданчиках. Тіла вздовж доріг.

Чорний попіл війни на вулицях. Суцільне згарище.

Слова втрачають сенс. Що вони можуть змінити? Вони не повернуть людей. Вони не повернуть домівки.

Авіабомба на пологовий будинок. Бомба на театр. Фосфорні бомби в Києві. Евакуація дітей з Маріуполя до росії.

Вони знищують все на своєму шляху. Як їх назвати? Орки? Армія мародерів та твалтівників? Це не люди. Хто вони? Що за тварюки?» [Пузік, 2022].

Події моторшно впливають на людину, втрачається дар слова, німіють уста від скоєних злочинів і безчинств на нашій землі. Це стан оціпеніння, який спричиняє німоту як своєрідну реакцію на жорстокість подій.

Та це перше відчуття оціпеніння і німоти долається появою слова як способу прояву себе у ньому, вираження своїх емоцій і переживань, бо якщо не буде цього проявлення, то й не буде тебе, тому мовчати ти не в змозі. Тому слова потрібно знайти, вони повинні промовляти, бо словом і в слові твориться наш

світ, слово підтримує моральний дух і армії, і тилу, а це є визначальним у веденні війни.

З погляду культурної антропології «Зошит війни» має цінність, оскільки у своєму різнобічному представленні та функціонуванні виявляє і підтримує почуття індивідуальної та колективної ідентичності. Дослідники питання своєрідності українців як нації неодноразово писали про перевагу емоційної складової у нашому світовідчутті.

У «Зошиті війни» В. Пузіка події війни транслюються через емоції та почуття, вони домінують над мисленням і волею, що є проявом основних архетипів національної культури. Пам'ятаєте застороги Євгена Маланюка, озвучені приблизно століття назад, про нашу споглядальність та емоційність, релігію серця? Ми так і залишилися емоційно відкритою і довірливою нацією, яка з легкістю вбирає нове, але не завжди може відстояти і поважати своє – це справді характерно українцям. Можливо, саме тому більшість українців не вірили в «братовбивчу війну», не уявляли, як можна йти вбивати тих, кого називаєш братом і маєш спільний «слов'янський дім». Тому у «Зошитах війни» В. Пузіка цьому «слов'янському дому» протиставляється архетип справжнього дому, який треба захищати:

«Тоді там ще не було «їжаків», і пісок на наших пляжах був неторканий цією війною. Це зараз піску стало менше. Це зараз він лежить у мішках на позиціях та блокпостах і пахне ностальгією за морем та водоростями. А тоді він був неторканим і всотував у себе сліди дитячих ніжок, чув розмови навколо будівництва фортець, чув зізнання в коханні та плани на майбутнє. Зараз цей пісок – укріплення. Мабуть, так і має бути. Після перемоги він сподівається, що повернеться назад» [Пузік, 2022].

Ось так визначається поняття дому у творах В. Пузіка, воно роздільне й до болю зрозуміле кожному одеситу та кожному українцю. Дім – це квартира на якомусь поверсі, це вулиця, пляж, яхт-клуб, пісок на березі, це міський сад і Дерibasівська тощо. Дім – це і твоя сім'я, яка змушена залишити все і переїхати в інше місце чи країну. Втрата звичного і такого

дорогого подається у «Зошиті війни» через щемливе звертання до сина:

«Привіт, синуль!

Нарешті я пишу тобі.

Постійно збирався це зробити, але слова не склалися.

Вони розсипалися мов бісер по підлозі і зібрати їх ніяк не міг.

Останнім часом постійно згадую наші ігри, наше спокійне Чорне море, його пісок, спокійні вулиці та плани на весну, літо, осінь.

Ми обов'язково все зробимо: будемо ловити бичків у Чорноморському яхт-клубі, як і збирались; сходимо в похід з наметом; з'їмо тих сто п'ятдесят «літніх» морозив, а, можливо, й двісті; а ще ти навчишся плавати і їздити на велосипеді.

Ми все зробимо, але потрібно трохи почекати.

Учора, роздивляючись наші фотографії, зловив себе на думці, що все це було ніби в минулому житті.

За ці дні ти так сильно виріс.

Важко було відпускати тебе з мамою. Проте зараз ви у безпеці.

Але ця відстань – мука.

Дім без вас порожній та холодний. Зараз, коли повертаюся, всюди фантоми: ось наша кішка зустрічає, дець лунає твій сміх та мамин голос. Інколи, особливо в перші дні, вловлював запах страв. Дивне відчуття. Ніби напівсон. Ніби це не з нами. І поки я це пишу – гуде сирена, і в місті пролунало кілька вибухів

Люблю вас.

Цілуй маму.

Старатимусь писати частіше.

З любов'ю, тато!

P.S. Після перемоги ми увімкнемо наші улюблені пісні Kalush і будемо танцювати поки не попадаємо з ніг» [Пузік, 2022].

Цей лист можна потрактувати не лише як звернення до сина й опис втраченого звичного життя та дому, а й як діалог поколінь, лист у майбутнє, яке автор наближає і відвойовує для свого сина, своєї родини. У ньому віра в неодмінність повернення звичних малих приємностей і радощів життя, віра в перемогу та можливість мирного життя на своїй землі.

Одночасно з архетипом дому хотілося б сказати й про архетип захисника. Цей архетип визначає художню концепцію людини-захисника у творах В. Пузика, адже відтворюється людина та її ставлення до такого масштабного явища, як війна. Детальність і повнота втілення теми охоплюється досить великим життєвим простором, зверненням до мирного життя, яке подається спогадами, які мають як суто особистісний, так і узагальнений характер, бо згадані одеські реалії, місця і дороги кожному одеситу назви – повнота фактично-психологічної правди про війну. Показово, що ці рядки не фіксовані системою стилю чи жанру, це прагнення розширити межі, індивідуалізувати персонажа, надавши йому різноманітності і психологічної глибини. Війна не значить підлість і безчинство, тому і звертається автор до сина:

«Будь добрим, але пам'ятай: не дай себе використати. Через твою доброту поруч буде дуже багато корисливих людей.

Чини по совісті. Знай, якщо наміри твої чисті – правда завжди на твоєму боці. Уникай бійок, але якщо того вимагає ситуація умій нанести удар.

Не бійся програти, але, якщо б'єшся, – бийся до кінця і з честю.

Відстоюй свою правду та погляди.

Можна програти бій, але виграти війну. Можна програти чемпіонат, але перемогти суперника (таке вже було і не раз).

Допомагай тим, кому потрібна допомога.

Не смійся з вад.

Поважай усіх людей, яких зустрінатимеш в своєму житті (окрім, звісно, росіян – вони не люди)» [Пузик, 2022].

Ці настанови дуже схожі на кодекс честі середньовічного лицаря, що є свідченням протяжності традицій у часі та проявом архетипних структур, які позачасові, але національно закріплені та закорінені.

Отож, можемо констатувати, що звернення до національних архетипів у «Зошиті війни» В. Пузіка, який відносимо до літератури спротиву, зумовлено початком повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р. Національні архетипи у текстах В. Пузіка пояснюють особливості буття звичайної людини крізь призму національної пам'яті, пояснюють трансформації культурного світогляду українського народу. Художні образи, створені на базі національних архетипів, демонструють у поезії В. Пузіка концепт героїчного, який став важливим чинником української культури та актуалізувався у ході цієї війни.

«Зошит війни» В. Пузіка є одночасною майже синхронною рефлексією на перебіг воєнних подій, яку він подає у своєрідній ліро-драматичній манері. За емоційним напруженням, глибиною сприйняття та впливом на суспільство цей текст може бути прочитаним на сцені та сценічно відтвореним. Хронотоп у «Зошиті війни» чітко означений: кінець лютого – літо 2022 р., що теж важливо, бо стадіальність осмислення війни протягом цих років ще чекає свого дослідження у майбутньому як на змістовому, так і жанротворчому рівні. Етногенетична пам'ять допомагає автору створити образи, які базуються на архетипі Дому і Захисника, Землі і Воїна, відтворює вона волю до свободи, незламний дух, нескореність нації, віру в перемогу, пов'язує минуле і сьогодення пам'яттю поколінь.

«Зошит війни» В. Пузіка – це роздуми про ідентичність, що формується у війні, про усвідомлення себе як частинки нації, про зв'язок поколінь та тяглість традиції, це роздуми з окопу, записані на ящиках від боєприпасів, аркушиках, тим більш цінні та дорогі нам, бо це фіксація емоцій та відчуттів, роздумів та міркувань. Хоча створені вони не за законами драматичними, однак документальність цього тексту є способом збереження пам'яті про події цих днів.

V. Нові реалії – нові герої

Крім жанрових трансформацій та модифікацій доречно говорити про незвичний тип хронотопу, нових персонажів, представлених у текстах «Антології 24». Початок війни привів у рух мільйони українців, які змушені були покидати рідні домівки, сім'ї: хтось відправлявся до родичів подалі на Захід, хтось емігрував за кордон. Переселенець, безхатченко, розбомблений будинок, військовий, доброволець, тероборона, сапер, волонтер – це все нові реалії, які увірвалися в життя мільйонів, стали не просто новими словами, а й означенням статусу людей, топосу їхнього життя-буття. Це й є «нові герої» нашого часу, про них ці тексти, про людей, які через страшні обставини попри своє бажання/небажання повинні зробити непростий доленосний вибір. Тексти «Антології 24» якраз і відтворюють множинність варіантів, складність цього вибору, коли кожен дає відповідь у першу чергу собі як жити далі. Однак «Антологія 24» є не лише множинністю і сукупністю емоцій, вражень від подій окремих людей, крізь ці індивідуальні сприйняття робиться спроба узагальнення та перетворення цих рефлексій на колективний досвід українців перших місяців повномасштабного вторгнення, а якщо точніше, йдеться про тексти, які написані з лютого по квітень 2022 року.

До «Антології 24» увійшли досить різнолікі тексти, завдання яких через мистецтво «... усвідомити і опрацювати складні досвіди, які ми проживаємо останні 7 місяців. Крізь потік щоденних новин нам важливо зупинитися й обдумувати пройдений шлях. У текстах п'єс ви обов'язково знайдете щось про себе й поміркуєте про майбутнє після війни» [Jam Factory Art Center].

Тематика цих творів передає потрясіння та розгубленість від пережитого, невизначеність майбутнього, перші враження від війни, в яку більшість українців не вірили («Чого боїться Руді?» Кіри Ситнікової), документальні записи про події для розуміння того, що відбувається («Відчуття війни» Юлії

Гончар, «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко), нові слова та поняття («Повітряна тривога» Дена Гуменного, «Турі-рурі» Юлі Нечай), втрата відчуття себе, свого тіла, душі («Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» Анни Галас, «Хронологія» Люції Лісової, «Сни під час війни» Наталки Блок), «інший» чужий світ, який несе війна (епіграф «акличі Л» Олександра Левицького, «Синдром уцілілого» Андрія Бондаренка), театральний текст-звернення до минулого, щоб зрозуміти теперішнє («Ампула» Олексія Мінька), відчуття провини, що ти в безпеці («Садити яблуні» Ірини Гарець), оптимістичний текст для дітей, які ховаються у метро чи бомбосховищах («Два скетчі про війну» Юліти Ран). У цих творах війна подана очима цивільного мирного спантеличеного населення, дехто втратив домівку, дехто рідних, дехто зазнав наруги з боку окупантів, більшість вперше бачили смерть і вбивства, чули вибухи ракет і снарядів не в фільмах, а наяву. Тема окупації та оточення теж незвична і нова, досвід людей, які пережили ці страхоття безцінний («Турі-Рурі» Юлі Нечай, «Моя мама чайник» Людмили Тимошенко). Поряд з темою розгубленості звичайної людини альтернативною постає тема захисту України, яка не міфологізується й не романтизується, а викристалізовується у свідомій позиції воїна-захисника («Музика війни» Рената Сеттарова, «Зошит війни» Валерія Пузіка). І хоч війна несе вбивства і смерть, проте поряд з ними є й любов («Любов, війна» Сергія Шинкарука).

П'єса Юлії Гудошник «Обережно, міна», п'єса-квест Лени Лягушонкової «Шансон», «Голодні стіни» Ханни Невідомої, сценарій Віктора Солодчука «Де ми були вісім років» ретроспективного характеру, оскільки повертають нас у 2014, коли розпочалася АТО на Донбасі, де військові дії фактично тривають уже більше 10 років. Тема війни та жінки на війні представлена у творі Юлі Гудошник «Обережно, міна», де жінка-саперка ще з 2014 розміновує землю. Для неї це не просто робота, а щоразу змагання зі смертю, виклик Землі, яка у творі персоніфікована. Героїня вступає в діалог з нею, вона для неї бачиться в різних іпостасях: матері, яка ростить і плакає

дітей, та вбивці, яка нещадно поглинає нею ж народжених у лоно смерті. Досить метафоричною є професія жінки – сапер, на війні вона знешкоджує міни, чим перекреслює військові наміри та плани, замість руїни вона творить новий простір для спокійного та мирного життя.

Лена, героїня п'єси-квесту Лени Лягушонкової «Шансон», до 2014 року спокійно жила на Донбасі, однак з початком АТО та до 2022 року вона втрачає не тільки дім, а й себе, стаючи жертвою військової агресії сусідньої країни. П'єса схожа на інтерактивну гру, де є жертва і переслідувач, який над усе хоче цю жертву добити та знищити. Лена схожа на маленького зацькованого звірка (забилась на верхню полицю вагона), звірьок, відчуваючи небезпеку, рятується втечею: лише пролітають за вікном вагону Донецьк, Одеса, Київ, Варшава, Берлін. У такий знову ж таки метафоричний спосіб, як на мене, Лягушонкова вводить тему вимушеного переселення, міграції мільйонів українців, які втратили домівку, сім'ї, рідних, спокій. На територіях, де йдуть бойові дії, є два способи життя: міграція або пристосування, про вимушений від'їзд п'єса-квест Лени Лягушонкової, а про пристосування та сірі будні переховування від мобілізації, йдеться у п'єсі Ханни Невідомої «Голодні стіни».

Ці два тексти вражають відчуттям відчаю і страху, байдужості і болю, співчуття і черствості, нашоухують на роздуми про сутність людини, сенс життя кожної звичайної пересічної особистості, про ті звірства, які несе з собою війна, на що перетворюється людина, коли над нею чинять насильство.

Однак трагізм та жах від пережитого в перші дні війни (а для когось це вже й десятиліття) переривається текстами дещо іншої тональності – сценарієм Віктора Солодчука «Де ми були вісім років», «Два скетчі про війну» Юліти Ран, «Зошитом війни» Валерія Пузіка, «Музикою війни» Рената Сеттарова, «Повітряною тривоگوю» Дена Гуменного, «Турі-рурі» Юлі Нечай. Тематика цих творів – необхідність спротиву та протистояння агресору, мотивація свого перебування в окопі,

бажання захистити та зберегти свою родину та дім. Вдаючись до оксюмору, оптимістично трагічним текстом можна назвати «Два скетчі про війну» Юліти Ран, який єдиний розрахований на дитячу аудиторію та має не лише описово-повчальний, а й терапевтичний ефект як для дітей, так і для дорослих.

Про підтримку і допомогу, волонтерство і вихід з окупації йдеться у творах Дена Гуменного та Юлії Нечай, про березневі події у Бучі 2022 року йдеться у п'єсі «Хороші хлопчики люблять розганяють омон» Катерини Годік та Ярослави Муравецької. Досить цікавою є жанрове оформлення твору – сцена суду над злочинцями, який подано за законами трагікомедії, певно, трагедія реального життя є страшнішою та потворнішою, але для зняття градусу суспільної напруги після пережитих і побачених звірств ворога саме ця жанрова форма є найефективнішою.

Тематика Антології 24 досить різноманітна, тексти репрезентують різні верстви українського суспільства, людей різних професій, національностей, віросповідань, поколінь, об'єднаних спільним горем – війною. Про цей зв'язок пише у своїй статті О. Бондарева: «Оприлюднюється зв'язок між різними поколіннями українців у сприйнятті війни на своїй території («Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» Анни Галас, «Моя мама чайник» Людмили Тимошенко, («Де ми були 8 років» Віктора Солодчука, «Голодні стіни» Ханни Невідової). Така транспокліннева естафета трагічного колективного досвіду, з одного боку, додає українцям сил на спротив та спільні зусилля, а з іншого – переводить опір російській агресії у площину екзистенційних питань – існуватимуть або вони, або ми, і треба зараз докласти максимальних колективних зусиль, аби цей травматичний досвід не доводилося переживати дітям або онукам» [Бондарева, 2023].

Неодноразово відзначалося, що це тексти досить емоційні, можливо, художньо невивершені та невіношені, однак правдиві та відверті, це крик потаврованої та поруганої душі,

бажання виплеснути біль через емоцію, звільнитися від нього, бо реальне життя не дає до сьогодні, на жаль, цього звільнення, однак емоції треба опанувати, щоб прийшло розуміння та усвідомлення необхідності колективного вибору, який є екзистенційним, адже це питання існування українців як нації.

Як бачимо, тематика творів, представлених в Антології 24, досить різноманітна та всебічна, нова з погляду усвідомлення та розуміння реальних подій, що стали поштовхом появи цих текстів, вона визначає й образно-персональний пласт текстів, топос іншого світу, який замінив звичний, тобто слід говорити про топос трансформації людини під час війни. Звичний світ руйнується раптово, але людина влаштована так, що чіпляється за минуле, світоглядні зміни відбуваються поступово, набагато повільніше, ніж зовнішні зміни. Особистісне Я визначає себе через оточення, місце, через соціальний простір, який не просто змінився, а зруйнований, що веде до актуалізації проблеми «місця» як просторового визначення дії чи явища.

Багато текстів «Антології 24» фактично описують стан «прикордоння», «соціального тіла» через проблему топосу в плані визначення взаємодії «Свого», «Іншого», «Чужого», тобто зміна соціального простору, соціальної ролі та статусу пов'язується з проблемою ідентичності, унаочнює останню як колективну. Незвичність та унікальність ситуації, яка склалася на початку війни та відображена в запропонованих текстах «Антології 24», дає можливість говорити про «топос» як проблему місця, яке постає як проекція проблеми просторовості світу, яка різнобічно вирішується в роботах філософів ХХ століття Р. Барта, Ж. Бодріяра, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, М. Хайдеггера.

За М.Хайдеггером, світ – це довкілля, що визначається виключно просторовістю світу [Хайдеггер, 1994]. Просторовість – одна з характеристик світу, а тому визначення місця – це встановлення наочності присутності людини, речі або явища. М. Хайдеггер стверджує, що «ось-буття» є просторовим, і було б помилкою перетворювати буття людини, саму особистість «на флюїд, що перебуває поза простором і є

вільним від зв'язку з ним» [Хайдеггер, 1994]. М. Хайдеггер у роботі «Тотожність і відмінність» переконливо доводить, що пізнати спільність буття можливо лише через приналежність до світу. Топологічно – це приналежність до оточення, або «вбудованість у стрій певної сумісності», «включення в єдність певної множинності», «зв'язок з єдністю системи» [Хайдеггер, 1957].

За такого підходу до визначення топосу його можна потрактувати з позицій екзистенціалізму, адже оточення набуває антропологічного сенсу, пояснює моє особистісне перебування в часі і просторі. Місце в текстах «Антології 24» постає як сукупність оточення, в якому перебуває людина, з'ясовується через відсилання до її оточення, тобто встановлення зімкнення меж не тільки речей, але й Я і речі, свого й іншого, свого і чужого. Тобто топос – це не лише проблема визначення місця, але й проблема самовизначення людини, яка намагається встановити, з'ясувати, зафіксувати своє становище, власні турботи та бажання.

У структурі тілесної орієнтації фіксація місця відбувається через «завжди – вже – буття – при», тобто – це суміжність з речами, що існують поруч з людиною. Суміжність, у свою чергу, є набуттям спільного кордону, можливістю відчутти існування через дотик до зовнішнього, сприйняти власну просторовість через доторкання країв «інакшого». Опираючись на М. Хайдеггера, означимо топос як останній обрис людини, мембрану її існування, яка унаочнює існування через дотик до світу. Топос характеризує співприсутність, одночасність, просторово-часове охоплення буття речей і людей, «людина – це щось сутнісне» [Хайдеггер, 1957] і тому вона подібна іншим речам і істотам, які її оточують, своєю приналежністю до буття, тобто не лише люди, а й об'єкти довкілля мають гетерогенні зв'язки. Місце змінює свої властивості, характеристики залежно від присутності речей, а тим більше людини.

Топологічно людина належить оточенню, але найголовніше, що вона «й є це відношення відповідності» оточенню [Хайдеггер, 1957], а це вже про соціальну

ідентичність, яка постає з онтологічного переконання у відповідності її (людини) оточенню. Ідентичність при цьому розуміється як відповідність людини цим сплетінням стосунків з оточенням, однак це не ототожнення з оточенням чи спільнотою, а відмінність від спільного, яка дозволяє утримувати баланс між оточенням та собою, виокремлюючи при цьому місце власного Я.

Розвиваючи думку М. Хайдегера, ідентичність визначимо як опосередковане проявлення сутнісного індивідуального буття у складі колективної множинності, тобто через поняття топосу можна визначити та потрактувати топологію як уявлення про просторовість присутності людини, це виявлення відношення відповідності оточенню, яке формується присутністю Я. Тобто в такий спосіб поняття топосу та ідентичності перебувають у прямо пропорційних кореляційних стосунках, про що й свідчать тексти «Антології 24», адже репрезентують переживання українцями війни на абсолютно різних територіях, у несхожих просторах, за різних обставин: безпосередньо на фронті («Зошити війни» Валерія Пузика), у Харкові перших днів повномасштабної війни («Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової) або у харківському бомбосховищі, яким, наприклад, може бути тамтешнє метро («Два скетчі про війну» Юліти Ран), на окупованих територіях у Луганську («Шансон» Лени Лягушонкової), чи у маленькому містечку на Донбасі («Голодні стіни» Ханни Невідомої), в Херсоні («Сни під час війни» Наталки Блок), в Ірпені під Києвом («Моя мама чайник» Людмили Тимошенко), у блокадному Чернігові («Турі-пурі» Юлі Нечай), у символічному умисно не названому місці, яке перебуває під обстрілами, а таким може бути будь-яке місто чи село нашої країни, («Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» Анни Галас), на замінованих українських територіях («Обережно, міна» Юлі Гудошник), в українському селі, з якого довелося відступити нашим воїнам («Любов, війна» Сергія Шинкарчука) або ж у селі, де точиться запеклий бій («Музика війни» Рената Сеттарова), у селі Калинівка на Київщині, через яке на столицю проривається колона рашистських танків

(«Чужесранка» Ірини Феофанової), на Одещині («Де ми були 8 років» Віктора Солодчука), у Львові, що безкінечно приймає внутрішніх українських переселенців («Хронологія» Люції Лісової) або у шелтері одного зі львівських театрів («Амплуа» Олексія Мінька), у таборі для переселенців на кордоні з Румунією («Повітряна тривога» Дена Гуменного), у тихому селі на Полтавщині («Садити яблуні» Ірини Гарець), з далеких країн («Відчуття війни» Юлії Гончар), у свідомості митця, яка вміщує реалії всієї України («Синдром уцілілого» Андрія Бондаренка). У текстовому колажі Ніни Захоженко «Я, війна і пластикова граната» одразу присутні декілька топографічних локацій – Львів, спальні квартали Києва, київські передмістя, станція харківського метро [Бондарева, 2023].

Місцевість та рух, направленість руху на цих територіях свідчать про спрямованість турботи людини, яка не обмежується географічними чи астрономічними поняттями. Стурбованість надає топосу значень початку і кінця, життя і смерті. Оточення, територія, набувають антропологічного сенсу, що прив'язується до «мого» перебування в часі і просторі. Це той випадок, коли два додати два не дорівнює чотирьом, бо місце перевищує значення обчислення лише кілометра, календаря чи доби, воно є оточенням, в якому знаходиться людина, воно з'ясовується через відсилання до оточення, тобто встановлення меж не тільки місця чи речі, але й Я і речі, свого й іншого чи чужого. Це процес самоусвідомлення причетності свого Я до нації, ідентичності Іншої від «братнього російського народу», який пускає у твій бік дрони, шахіди, ракети, одночасно це розуміння причетності до нової української ідентичності, яка формується і гартується війною; якраз про це прямо пишуть автори «Антології 24»: з окопу (у «Зошиті війни» Валерій Пузик, у «Музиці війни» Ренат Сеттаров), про особисте волонтерство (у «Повітряній тривозі» Ден Гуменний, у «Турі-рурі» Юля Нечай), про забезпечення безпеки інших (у «Обережно, міна» Юля Гудошник, у «Моя мама чайник» Людмила Тимошенко), про стихійний народний опір (у «Чужесранка» Ірина Феофанової), зміну світогляду

цілих родин на окупованому Донбасі (у «Голодних стінах» Ханна Невідома), на волелюбному півдні (у «Де ми були 8 років» Віктор Солодчук), повернення в Україну, щоби боронити країну (у «Відчуття війни» Юлія Гончар).

Як бачимо, топос в «Антології 24» окреслено через ідею гетерогенного зв'язку об'єктів, людини та місця, яке міняє свої властивості залежно від присутності людини. Разом з екзистенціальним «закиненням у буття», «стурбованістю», що вимагають виокремленого Я, яке одночасно завдяки топосу вводиться в оточення, виявляє співпричетність людини і буття, а також характер їх спільності й єдності. Прагнення відповідності оточенню виростає з цього онтологічного переконання, що проявляється в співпричетності людини до буття, виявляється в соціальних зв'язках з оточенням. Ідентичність проступає як відповідність людини цим сплетінням стосунків з оточенням через культуру («Амплуа» Олексія Мінька), через національну пам'ять родини («Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» Анни Галас), через втрату національної пам'яті та спробу її повернення («Шансон» Лени Лягушонкової), через дорослішання дітей та молоді через війну («Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової, «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко), через інтуїтивне відчуття та співпереживання митцем далеких трагедій на рідній землі («Синдром уцілілого» Андрія Бондаренка, «Садити яблуні» Ірини Гарець), через спробу врятувати життя українському воїну («Любов, війна» Сергія Шинкарчука), через моделювання суду над злочинцями («Хороші хлопчики люблять розганять омон» Катерини Годік та Ярослави Муравецької).

Отже, ідентичність завдяки топосу постає як опосередковане згуртування множинності проявлення буття окремих Я, сутнісними ознаками якого є взаємний дотик, взаємодія з місцем та буттям інших, близьких тобі особистостей, через ототожнення зі спільнотою та оточенням та одночасно через відмінність, яка дозволяє віднайти власне місце для Я у цій спільноті.

Гетерогенний характер топосу є індифікатором не лише ідентичності, а й місця, ролі військового, захисника, для якого топос війни існує на протигагу топосу миру, він «є закритим, це локальний світ, який консервує в собі комбатантів та має власні правила існування. Його жителі змушені дотримуватись цих правил, і вони змінюються так, як цього вимагає і війна, і армійська система, завдяки якій війна ведеться. Це й зовнішні зміни – одяг, щетина; і внутрішні – звички, цінності, травмованість. Покинути топос війни не можливо, бо отриманий досвід є настільки шокуючим, що завжди переслідуватиме бійців» [Присівок, 2022]. Для нашого дослідження слушною є думка Д. Присівка про топос війни як емоційно-травматичний досвід для воїнів.

Цілком очевидно, що війна – це стрес, який залишає свій слід у всіх без винятків: мирних жителів та захисників. Особливої рефлексії потребують ті, хто є безпосереднім учасником бойових дій, хто зі зброєю в руках, в окопі захищає нас. В. Маркус в інтерв'ю Таші Трофимовій, говорячи про війну, сказав, що ти ніколи не будеш до цього готовим, ніхто не розкаже і не покаже, що відбувається насправді на полі бою [Markus, 2022].

Воїни- захисники – це люди, що глибоко пережили відчуття смерті та втрат, тому не дивно, що у текстах щоденників, нотаток, мемуарів передають свої глибинні переживання та травми. Зараз з'явився та є популярним жанр комбатанської прози, для означення особливостей якої М. Рябченко використала термін Жака Прессера его-документ: «Для структури его-документа характерна наявність прямого авторського висловлювання, позиція оповідача відповідає позиції автора, аналіз дійсності відповідає художньому образу цієї дійсності, суб'єктивності світосприйняття відповідає гранична суб'єктивність висловлювання, використовуються справжні імена, мова – від зовсім «необробленої» до літературної» [Рябченко, 2019].

Отже, в его-документах топос та мімесис співвідносять реальність та художній вимисел максимально; наратор поєднує

в собі оповідача, автора, читача одночасно, висловлювання максимально суб'єктивізується через мовлення та реалії зображуваного, що проявляється у фактографічності, натуралістичності, документалізмі оповіді, яка часто доповнюється малюнками, фотографіями, відео, медіа-матеріалами, як, наприклад, робив В. Пузік, малюючи на ящиках від снарядів картини.

Доречно, як на наш погляд, розділити тексти «Антології 24» на дві групи: тексти про війну цивільних громадян та тексти захисників-воїнів («Музика війни» Рената Сеттарова, «Зошит війни» Валерія Пузіка). Останніх виділити можна два тексти, однак автори в них є літописцями подій, цим текстам характерне поєднання відчуття емоційної трагічності від пережитого відчаю, шоку, страждання, болю та документалізму. Війна для всіх стала травмою, про цю травмованість власну та національну дуже часто та обґрунтовано говорить О. Забужко у своїх інтерв'ю та виступах, фактично ця тема травми об'єднує всі тексти «Антології 24». Однак повертаючись до вищезазначених думок про топос, ідентичність слід відмітити, що в текстах В. Пузіка, Р. Сеттарова, Д. Гуменного (як волонтера) йдеться про зміну людини на війні, ця зовнішня й ментальна трансформація свідчить про те, що ці люди, враховуючи пережитий ними травматичний досвід, ніколи не будуть такими, як були раніше, для них повернення до себе колишнього неможливе апріорі.

Топос війни відповідно для цивільного та військового сприймається та трактується по-різному: для військових він є закритим простором, який має свої маркери, свою топоніміку, свої правила поведінки. Військові мають спільний досвід, який можна назвати військовою щоденністю, та внутрішні переживання, які ця щоденність приносить. Питання повернення до цивільного життя з його топосом та цінностями для військової людини навряд чи можливе після пережитого, бо твори В. Пузіка, Рената Сеттарова свідчать, «... що людина з війни не повертається, навіть якщо залишається живою» [Пухонська, 2022].

В онтологічному значенні топос війни в текстах «Антології 24» трактується як тотожність антропологічному розумінню життя військових, їхніх вчинків, усвідомлення себе у цьому закритому просторі, характеру системних зв'язків цього локального світу з відкритим та змінним цивільним світом. Цілком очевидно, що військові через виявлення відношення відповідності оточенню (тобто таким же військовим, які перебувають безпосередньо у зоні бойових дій), формують та створюють присутністю власного Я цей топос війни, який є для них зрозумілим місцем буття. Тому на базі цих перших творів про війну і формується той літературний масив текстів, які сьогодні прийнято називати літературою спротиву, комбатантною літературою, детальне вивчення якої є наразі актуальною та нагальною необхідністю. Ці тексти ніби ставлять під сумнів всі теоретичні міркування про симулякри та беззмістовність постмодерністських текстів, повертають читача до смислово-змістовної літератури, з її онтологічними питаннями екзистенційного характеру.

Висновки

Художні твори «Антології 24» є історією того, як українська нація, попри заявлену спробу її знищення, творить себе не на основі національного міфу, а виборюючи право на існування у страшній, здавалось би, неможливій у ХХІ столітті війні, нація, яка до цієї страшної війни була найбільшою за чисельністю та територією в Європі, але, на жаль, малознаною та часто асоційованою з тим народом, який сьогодні її знищує.

Фактично твори, що увійшли до «Антології 24», є першою реакцією на повномасштабну війну, вони емоційні та художньо різнолікі, але вони можуть свідчити про пережиті українцями потрясіння та відчай, руїни та смерті, втрату звичного життя, рідних, домівок; поряд з емоційністю йде документалізм та фактографічність, первісне, необроблене та неусвідомлене, психологічно не перероблене, стихійно-імпульсивне сприйняття реальності. Тексти, які з'явилися пізніше, мають інший характер, інше відчуття та сприйняття війни, бо то будуть інші фази цієї війни, але саме тексти «Антології 24» передають дух перших місяців війни, нові реалії та інше життя.

У цих текстах з'являються нові персонажі та нові топоси, які породила ця війна: а саме: воїн-захисник, волонтер, тероборонівець, біженці, переселенці, жителі окупованих територій, це люди, які знають що таке бомбосховище, підвали та паркінги, станції метро як місця перебування тижнями та місяцями; люди, які втратили домівки та рідних, у них буквально згоріла земля під ногами, але на цьому згарищі ти залишився живий, тому попри все повинен знайти в собі силу і волю до життя.

Завершити хотілось би віршем із п'єси В. Солодчука «Де ми були вісім років», де йдеться про руйнування стереотипів – з одного боку, а з іншого – відтворено менталітет і дух часу, жах від пережитого, невизначеність майбутнього, але попри все нестерпне бажання жити і пам'ятати, як це було, було з нами, а

не з кимось іншим, бо лише збережене в пам'яті є містком для майбутнього:

*Птаха летить додому,
має таку потребу
Не відчуваючи втоми,
по незакритому небу
А на землі з надіями
змішуються прокльони
Птаха летить над Києвом,
птаха летить над Херсоном
Жайворонок, лелека,
іволга, коноплянка
Птаха летить здалека
і не чека підлянки
А на землі реактивні
залпи і нитки трасерів
Птаха летить над Рівним,
птаха летить над Черкасами
Де вона в тому вирі
сяде – їй невідомо
Душі летять у вирій,
птаха летить додому
Завіса.*

*Одеса. Квітень 2022 року. Під час повітряної тривоги
[Солодчук, 2022].*

Література

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ: Критика, 2001. 270 с.

2. Антологія 24.

URL:<http://web.archive.org/web/20240617083950/https://paradefest.com.ua/anthology24/#intro> (дата звернення 29.10.24).

3. Арістотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 142 с.

4. Беккет С. В очікуванні Годо.

URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8147> (дата звернення 29.10.24).

5. Бондарева О. Є. Електронні ресурси сучасних українських п'єс про війну: читаємо, ставимо, обговорюємо. *Філологічні діалоги*. Випуск 9. 2022. С. 38-33.

6. Бондарева О. Є. «Антологія 24»: нові драматургічні практики в осмисленні війни. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context*. Scientific monograph. Рига: Baltija Publishing, 2023.

<http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catal...>

7. Бортнік Жанна. URL: <https://www.facebook.com/bortnikzhanna>.

8. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк: Твердиня, 2017. С. 130–153.

9. Галас А. Хроніки.

URL:<http://web.archive.org/web/20240617083950/https://paradefest.com.ua/anthology24/#intro> (дата звернення 29.10.24).

10. Гачев Г. Д. Національні образи світу. // *Штейнбук. Методика викладання зарубіжної літератури в школі: Навчальний посібник*. Вид 2-е. Тернопіль: Мандрівець, 2009.

11. Гегель Г. В. Феноменологія духу. К.: Фоліо, 2013. 480с.

12. Гелнер Е. Нації і націоналізм; Націоналізм. К.: Таксон, 2003. 300с.

13. Годік К., Муравецька Я. Хороші хлопчики люблять розганять омон.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9> (дата звернення 29.10.2024).

14. Гудошник Ю. Обережно, міна.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9> (дата звернення 29.10.2024).

15. Гуменний Д. Повітряна тривога.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9> (дата звернення 29.10.2024).

16. Доній Т. М. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США. Дис. канд. філол. наук. 10.01.05 – Порівняльне літературознавство. Київ: КНУ, 2018.

17. Захоженко Н. Я, війна і пластикова граната.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9>(дата звернення 29.10.2024).

18. Кабанова М. В. Теорії національної ідентичності [Електронний ресурс].

19. Кречетова Д. 80% – оптимістичні. Портал "Поезія вільних" зібрав понад 10 тисяч віршів про війну.

URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/04/06/248129/>(дата звернення 29.10.2024).

20. Лукіна А. В. Соціокультурні технології формування національної ідентичності (історико – методологічний аспект). Автореферат дис. кандидата культурології. 2004. 25 с.

21. Лягушонкова Л. Шансон.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9>(дата звернення 29.10.2024).

22. Маланюк Євген. Книга спостережень: статті про літературу. Київ: Дніпро, 1997. 425 с.

23. Мінько О. Амплуа.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9>(дата звернення 29.10.2024).

24. Невідома Х. Голодні стіни.

URL: <http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradeifest.com.ua/anthology24/#s1-9>(дата звернення 29.10.2024).

25. Ожеван М. А. Українське націєтворення: зависання між модерном та постмодерном. *Українська політична нація:*

проблеми становлення. Збірник наук. ст. за ред. М. М. Розумного. К.: НІСД, 2012. С.5-14.

26. Пастух Т. Поезія в час війни. Частина II. Zbruc. <https://zbruc.eu/node/112646>.

27. Платон. Діалоги. Переклад з давн.-гр. Йосип Кобів, Уляна Головач, Дзвенислава Коваль, Тарас Лучук, Юрій Мушак. Вид. 2-е . К.: Основи, 1999. 395с. ISBN 966-500-007-1.

28. Присівок Д. В. Топос війни в сучасній українській комбатантській прозі. *Література та культура Полісся*. No 106. Серія "Філологічні науки" No 20. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2022.С. 32-42.

29. Пузік В. Зошит війни.

URL:<http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradefest.com.ua/anthology24/#s1-9> (дата звернення 29.10.2024).

30. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури: Дискурсус, 2022. 288 с.

31. Ран Ю. Два скетчі про війну.

URL:<https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/dva-sketchi-pro-viynu.pdf> (дата звернення 29.10.2024).

32. Рябченко М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і Час*. 2019. No 6. С. 62–73.

33. Саврасова-В'юн Т. О. Нараційна ідентичність як літературознавчий феномен. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 32(2).С. 154-158.

34. Солодчук В. Де ми були 8 років.

URL:<http://web.archive.org/web/20240318094614/https://paradefest.com.ua/anthology24/#s1-9> (дата звернення 29.10.2024).

35. Тимофєєв Л. І. Основи теорії літератури. К.: Просвітництво, 1966. 476 с.

36. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. 2016. Випуск 1 (35). С. 96–100.

37. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості /пер. з англ. Тетяна Сахно. 2-ге вид. Київ: Наш Формат, 2020.192 с.

38. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк, 1956. 511 с.

39. Шинкарук С. Любов, війна.

URL: <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/lyubov-viyna-pesa.pdf> (дата звернення 29.10.2024).

40. Artaud A. The Theater and Its Double. New York: Grove Press, 1958.

41. Barnes J. InterviewedbyShushaGuppy [Електронний ресурс]. TheArtofFiction, 2001, №165. Режим доступу: <http://www.theparisreview.org/interviews/562/>

42. Basbier Ch. L'homme et l'acteur pneumatique. *Theaters*. 2003. No11. Nov.-dec.

43. Beckett S. Théâtre. SPb.,1999.

44. Gellner E. Nations and Nationalism. Blackwell, 2006. 152p.

45. Heidegger Martin: Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs.Hrsg. von Petra Jaeger., durchgesehene Auflage 1994. XII, 448 Seiten

46. Heidegger Martin. Identität und Differenz. Verlag Günther Neske. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH. Stuttgart 1957.

47. Husserl E. La Crised essciences européen neetla phénoménology transcendante. 1987.

48. Ionesco E. Lesrinocéros. SPb.,1999.

49. Jam Factory Art Center.

URL: <https://www.facebook.com/JamFactoryArtCenter>.

50. MARKUS. Солдат вразив журналістів зізнанням про війну. Youtube. URL: <https://youtu.be/6X9FVsvlPX8> (дата звернення: 28.04.2022)

51. Parade-fest. URL: <https://www.facebook.com/paradefest>

52. Pavis P. Dictionnaire du théâtre – NP. Paris: Collin, 2002. 472 p.

53. Rousseau, Jean-Jacques Rousseau. Emile, or On Education. Trans. Allan Bloom. New York: Basic Books,1979.

54. ukrdramachub.URL:<https://www.facebook.com/groups/399256650659886>.

Наукове видання

Войтенко Леся Іванівна

**ДИСКУРС ВІЙНИ
В УКРАЇНСЬКІЙ НОВІТНІЙ ДРАМАТУРГІЇ**

монографія

Дизайн обкладинки - Богдана Лазарева

Підп. до друку 15.01.2025. Формат 60х90/16. Папір офсетний.
Гарн. «Times» Друк цифровий. Ум. друк. арк. 5,7.

Наклад 100 пр.

Видавець Букаєв Вадим Вікторович

вул. Пантелеймонівська 34, м. Одеса, 65012.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2783 від 02.03.2007 р.

Тел. 0949464393, email – 7431393@gmail.com