

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПАНТЕОНУ В ДРАМАТУРГІЇ ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА

ГАЛИНА КАСПІЧ

Технологічно-промисловий коледж Вінницького національного аграрного університету,
Вінниця – Україна
ggkaspich@ukr.net; ORCID: 0000-0001-5834-7961

НІНА ПОЛЯРУШ

Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського,
Вінниця – Україна
nina.poliarush@vspu.edu.ua; ORCID: 0000-0001-9375-8395

KONCEPCJA ARTYSTYCZNA UKRAIŃSKIEGO PANTEONU KULTURY W DRAMATURGII WAŁERIIA HERASYMCZUKA

HAŁYNA KASPICZ

Technologiczno-Przemysłowe Kolegium Narodowego Uniwersytetu Rolniczego w Winnicy,
Winnica – Ukraina

NINA POLARUSZ

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Mychajła Kociubynskiego w Winnicy,
Winnica – Ukraina

STRESZCZENIE. Artykuł jest poświęcony zbadaniu motywów cyklu *Dramaty o Wielkich* jako całości dość złożonej i wielopoziomowej, gdyż Walerij Herasymczuk pracuje w różnych strategiach dramatu biograficznego. Wybrany kierunek badań wydaje się właściwy z punktu widzenia różnych modeli współczesnej biografii dramatycznej, komponentów jej formy i treści. Uwaga badaczek skupia się na procesie nowego przeformatowania ukraińskiego kanonu kulturowo-historycznego. Walerij

Herasymczuk portretuje postaci metropolity Andrzeja Szeptyckiego, pisarza i scenarzysty Oleksandra Dowženki, historyka Dmytra Jawornickiego, pisarza Antona Czechowa czy sympatyzującego z Ukrainą malarza Ilji Riepina. Na przykładzie dwu ostatnich dramaturg wyrażą ważną ideę – powrotu etnicznych Ukraińców zawłaszczonych przez kulturę imperialną do ukraińskiego panteonu. W ten sposób przypomina ukraińskiemu czytelnikowi/widzowi, że kanon narodowy nie ogranicza się do znanych nazwisk, zachęca do lektury, aby dowiedzieć się więcej o przeszłości i bohaterach narodowych.

Słowa kluczowe: dramaturgia, dramat, panteon narodowy, motyw, kanon biograficzny

THE ARTISTIC CONCEPT OF THE UKRAINIAN CULTURAL PANTHEON IN THE PLAYS OF VALERIY HERASYMCHUK

HALYNA KASPICH

Technological and Industrial College of Vinnytsia National Agrarian University,
Vinnytsia – Ukraine

NINA POLYARUSH

Mykhailo Kotsyubynskiy State Pedagogical University of Vinnytsia, Vinnytsia – Ukraine

ABSTRACT. The article is devoted to revealing the motive complex of the cycle *Plays about the Great*. Valeriy Herasymchuk works using different strategies of biographical drama, which he thus considers as a complicated and multilevel system. The course is interested in different models of modern dramatic biography, its formal and semantic components. The authors focus on the process of reformatting the Ukrainian cultural and historical canon. The personages of Andrei Sheptytskyi, the writer and screenwriter Oleksandr Dovzhenko, historian Dmytro Yavornytskyi, and the Russian writers Anton Chekhov and Illia Repin (who felt favourably toward Ukraine) all gained the attention of Valeriy Herasymchuk. Thus the playwright established a very important aim, namely using the images of Anton Chekhov and Illia Repin to return ethnical Ukrainians, who were possessed by imperial culture, back to the Ukrainian pantheon. The author reminds the Ukrainian reader/viewer that the national canon is not limited to well-known names, and encourages them to read and learn more about the past and national heroes.

Keywords: drama, play, national pantheon, motif, biographical canon

Больові точки української історії ще довго будуть матеріалом для українського художнього слова. Увагу до них із боку сучасних українських митців Я. Поліщук схильний пояснювати тим, що „сучасні письменники принципово декларують повернення до уроків історії, заманюючи читача в інтригу з переосмисленням минулого” [Поліщук 2013: 69]. Дослідниця сучасної драматур-

гії Н. Мірошниченко (драматург Неда Неждана), як і інші літературознавці, схиляється до думки, що після розпаду Радянського Союзу Україна постала перед необхідністю створити власний культурний пантеон: період незалежності – час значної соціальної трансформації і зміни естетичної парадигми – органічно потребував і ревізії історії, відновлення білих плям, реабілітації допіру табуйованих зон у суспільстві і культурі. У 1990-х роках в сучасній історичній драмі переважали реабілітаційні тенденції, як-от повернення табуйованих історичних постатей (наприклад, Олена Теліга у драмах *Сум і пристрасть* А. Багряної та *Олена Теліга: шлях із небуття* О. Очеретного, Андрей Шептицький в однойменній п'єсі В. Герасимчука, Степан Бандера у *Дорозі до раю* Я. Верещака, Іван Мазепа у драмі *Гетьман і король* О. Миколайчука-Низовця), або відновлення історичної правди відносно деяких подій, які зазнавали негачії чи замовчувалися в радянський період. Процеси державотворення викликали також пошук джерела формування державності [Мірошниченко 2017: 142].

Шлях переформатування національного культурного пантеону у драматургії торується різними тенденціями, ключовою з-поміж яких ми вважаємо біографічну драму. О. Бондарева присвячує цьому феномену чи не найбільше уваги з-поміж сучасних дослідників новітньої української драматургії і справедливо наголошує, що превалювання біографічної драми у сюжетах про митця і мистецтво вирізняє українську драматургію кінця ХХ – початку ХХІ століть: „Українські драматурги постмодерної доби, на відміну від західних митців, нерідко лишаються прихильниками сильного та неординарного типу протагоніста, що помітно на теренах нашої біографічної драми” [Бондарева 2006: 198]. Біографічну драму, на думку Л. Сидоренко, українські дослідники називають однією з найактуальніших форм у мистецтві межі ХХ–ХХІ століть: „Її розквіт пов'язують із процесом переосмислення класичного багажу й пошуками драматургами «власного обличчя», суттєвих відмінностей від попередників” [Сидоренко 2017: 8].

Інтенсифікація жанрових пошуків української біографічної драматургії, на думку О. Бондаревої, оприявнює дві загальні тенденції:

- 1) Пошук нових образних ресурсів усередині реанімованого біографічного канону, майже універсального для белетризованої прози і драматургії, розширення або навпаки, спростування канонізованих міфологічних проєкцій за рахунок нових сюжетних відгалужень, зміни ракурсів, дискусійних акцентів, психологічних заглиблень – але все ж таки у межах уже стандартизованого огрому засобів „літературної біографії”; 2) радикальний перегляд і тотальна ревізія „біографічної” драми як усталеної міметичної форми культурологічної міфології, що призводить до суттєвих жанрових зрушень і трансформацій, частково переводячи нову „альтернативно-біографічну” драму у неміметичне, найчастіше символіко-алегоричне, „хімерне”, притчове або дискурсивно-полемічне поле жанрового продукування, а самого біографічного героя „перекодує” на варіативний символ, дезінтегрований суб'єкт або річище дискурсу [Бондарева 2006: 199–200].

П'єси, які переосмислюють вже наявні у культурному каноні постаті, Н. Мірошниченко називає „ревізiонiстськими”:

Серед „ревізiонiстських” п'єс можна згадати такі, як *Оксана О. Денисенка* (у сценiчній версії Театру Франка *Божественна самотність*) про Тараса Шевченка, п'єси *Зачароване коло* К. Демчук та *і все-таки я тебе зраджу* Н. Нежданой про Лесю Українку, *Таїна буття* Т. Іващенко про І. Франка, *Я утопилася в тобі* С. Новицької про О. Кобилянську. Подiбною „iнтимiзацiєю” зазнали не лише українські письменники, а й iноземні – Сергій Єсенін у Л. Сомова, Лев Толстой у І. Коваль, Оноре де Бальзак у О. Миколайчука, Марина Цветаєва і Борис Пастернак у Є. Чуприної, У. Шекспiр та Ж.-Б. Мольєр у В. Герасимчука та iнші. Тенденція була логiчною в контексті постмодернізму з його принципами гри з цитатами і кліше. Особливiсть української новiтньої бiографiчної драми – вiнверсiях мiфологiчних стратегiй та стилiстичних прийомів [9, с. 162].

Що ж саме, на думку дослідниці, піддається ревізії у новiтніх драматургiчних текстах, які належать до бiографiчної драми? Н. Мірошниченко наголошує, що „фiксується вiдхiд вiд суто документальної драми, квазiоб'єктивної, до тексту зi значно бiльшим рiвнем проникнення суб'єктивності автора” [Мірошниченко 2017: 163].

Упорядники антологiї сучасних українських бiографiчних п'єс *Таїна буття* поштовхом до перегляду персоналії бiографiчного канону називають перiод незалежності України – час „радикальних змін у соціумі та культурі, який потребував пошуку нових цінностей, демiфологiзацiї та ревізiї культових постатей, переосмислення і пошуку нових героїв, iнших трактувань», оскільки великі українці «потребують очищення вiд бруду, оживлення iз каменя і повернення iз забуття” [Багряна 2015: 3]. Проте щодо переліку персоналії, які можуть бути основою сучасного українського пантеону, у суспiльствi та мистецтвi точаться дискусії. Творчість В. Герасимчука – сучасного українського письменника, драматургiчний доробок якого є яскравою сторiнкою вiтчизняної сценiчної лiтератури і мiстить понад чотири десятки самобутніх п'єс, – додає свою частку в формування нового українського культурного пантеону.

Не випадково увагу письменника привертає постать Андрея Шептицького: саме він є культурним медіатором між Заходом і Сходом України, оскільки позицію „дiлитися за територiальними, полiтичними, релiгiйними чи ще якимись ознаками”, властиву українцям, не схвалює сам В. Герасимчук. П'єса створювалася з огляду на полiтичну та релiгiйну ситуацію в Україні після проголошення незалежності, але до двох українських демократичних революцій (цитуємо за виданням 2003 року iз назвою *Андрей*, а поставлено було її 2000 року у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, 2001 року – в Торонто, де одна з прем'єр вiдбулася у церкві Святого Димитрія; уривок опубліковано у газеті „Лiтературна Україна” вiд 4 квітня 2002 р.). По суті, цей твір презентує постульований Л. Сидоренко „зв'язок між нацiональним самовизначенням і творчою саморефлексiєю” [Сидоренко 2017: 5].

Драматург у слові від автора чітко визначає ідеологічну основу драми. Він звертає увагу на те, що

між Заходом і Сходом України завжди намагалися вбити клин, аби було легше розправлятися з нами поокремо. З цією метою і Андрея Шептицького виставляли „ворогом православ'я і сходу”. Це не просто неправда – це відверта брехня! Саме Шептицький зупинив на початку минулого століття нищення поляками православних церков на Холмщині та Волині, написавши обурливого листа до Ліги Націй. Саме він у 33-му збирав продукти для голодуючих східних українців, хоча більшовики тих ешелонів в Україну не допустили. Це він, греко-католицький митрополит Андрей Шептицький, морально і матеріально підтримував православних Івана Огієнка, Олексу Новаківського та багатьох інших [Герасимчук 2003: 2].

Внесення постаті Андрея Шептицького – знакової фігури ХХ століття до оновленого біографічного канону української драматургії В. Герасимчук обґрунтовує не лише у передмові, а постійно розмірковує про це безпосередньо в тексті трагедії. Аргументи на користь такого рішення драматург вкладає переважно у вуста молодого монаха Атанасія, який доглядає смертельно хворого митрополита та майже в кожному епізоді розповідає про його незлічимі чесноти, і зрідка – у репліки матері Шептицького, графині Софії. Також автор озвучує декларації-аргументи наданням слова головному героєві на передсмертному одрі. Ці аргументи зводяться до наступних позицій: поза-конфесійний авторитет Андрея Шептицького у християнському світі далеко за межами України, його неймовірна особиста скромність при тому, що багатством українцям надавав реальну фінансову підтримку, постійні вболівання за простих українців, у тому числі з іншою конфесійною приналежністю, за долю країни в цілому, зрештою, агіографічне мучеництво. До чеснот Шептицького додається те, що він ніколи не ділив українців за жодною з ознак:

Я на багатих не ділив і бідних.
Я не ділив на західних і східних.
Своїм, звичайно, більше я вділив,
Але на Схід і Захід не ділив [Герасимчук 2003: 26].

Логічно, що переформатування українського біографічного канону за часів ще хиткої Незалежності, коли створювалася ця драма В. Герасимчука, вимагає і міркувань про долю самої України, і цими міркуваннями п'єса рясніє ледь не на кожній сторінці, являючи зразки декларативного письма. Усі влади, які підкорювали українські території, називаються окупаційними („чорна лютя окупаційних влад”, „я знаю: хто із них не переможе / – нам все одно лишатися в ярмі”, „бо хто у місто не вривався з боєм / – на другий день з'являвся із конвоєм” [Герасимчук 2003: 31]), вони персоніфікуються через хижих птахів на їхніх гербах – поряд з митрополитом не страшні „ні яструби, ані орли, ні грифи”, майбутнє України вбачається важкою хресною дорогою („хто

ж наш народ врятує від заглади, / коли із шкіри дертимуть паси», «а українців споконвіку били, / на них гострили зуби, кігті, пили», «але народ наш мало має прав... / Немає ні держави в нас, ні волі, / лишилися лиш приниження і болі. / А в душі – відчай глибоко проникий», «і бідкався Владика в тому маренні, / що ми такі розділені й розсварені» [Герасимчук 2003: 25]).

М. Косів у рецензії на виставу Львівського театру ім. М. Заньковецької проаналізував глядацьке враження від зібраних в єдиному сценічному втіленні представників окупаційних для України режимів:

Особлива сюжетна лінія вистави (як і самого життя Митрополита) – його протистояння репресивній машині окупаційних властей, яка смертоносним валом прокочувалася через українську землю й долі українців. Вони змінювали одна одну, але за суттю своєю залишалися однаково україноненависними. На сцену сходами вниз, з-поза мурів святоюрської палати, збігають офіцери російської армії, що захопила Львів 1914 р., зробивши Митрополита царським в'язнем, а потім польський, советський, німецький, знову советський оперативники, нахабні, цинічні, зверхні, вульгарні, крикливі. Апогею їхнє спільне бажання знищити Слугу Божого й патріота України сягає тоді, коли, за запропонованим у спектаклі принципом умовності, вони збігаються до трону Митрополита разом, і гарчать, вигукують, вимагають – усі вкупі і кожен на свій лад. Бо усіх їх єднає ненависть до політика на митрополичому престолі. Добра сцена! Мистецьки продуманий і виправданий режисерський хід, який знову ж піднімається до рівня символу. Окремо у цій вакханалії виділяється фігура енкаведиста. Образ потрактований у максимально реалістичному дусі. Хтось добре придумав для силуету персонажа важку довгополу шинелю до п'ят і хромові чоботи. Отакими зловісно-важкотілими, залізобетонними і за зовнішнім своїм виглядом, і за внутрішньою сутністю вони й були, такими їх ще досі пам'ятають чимало галичан. Слова, мова, логіка вислову – все таке, залізобетонне. Його нічим не проймеш. У нього немає душі, немає нічого людського [Косів 2000].

Особливо негативного забарвлення набуває у трагедії *Андрей Шептицький* період радянської влади, що маркується епітетами „совіти біснуваті”, „черства влада”, діяння цього режиму на українських землях порівнюються з „потоптом” татар, штучно вчинений на східних українських землях голодомор розкривається через історію посту Ісуса в самарян, зрештою, йдеться про потужну репресивну машину:

А ваші довоєнні всі арешти?
А цілі села, знищені до решти?
А смерть святих отців, що навідріз
відмовилися одректись від риз? [Герасимчук 2003: 42]

З гіркотою Андрей Шептицький міркує про сучасні йому українські реалії, виливаючи свої міркування у визначення „держави без душі”, „це ж не країна, а заїжджий двір”, „було ярмо і є”, „ми славимось терплячістю волів”, „ми на межі між Заходом і Сходом. / Тому і наша доля – чорна ніч...”.

Як бачимо, всі образні маркування нелюдської природи тоталітарного більшовизму доволі стислі, прив'язані до концентрованої візуальної асоці-

ативності, вкладені у своєрідну емблематично-когнітивну форму. На думку О. Солецького, саме „емблематичні схеми” дуже ефективно констатують „основні метафізичні поняття”, де „конкретний візуальний досвід” стає підґрунтям „для вираження абстрактних сенсів” [Солецький 2017: 8]. Нагнітання візуальних асоціацій у драмі *Андрей Шептицький* корелює з постулатом Ж. Бодріяра, що фотографія і кінематограф „доклали чималих зусиль до того, щоб секуляризувати історію, зафіксувати її у видимій, «об’єктивній» формі, на шкоду міфам, котрі пронизували її” [Бодріяр 2004: 73]. Щоправда, ця фіксація реалізується як негативна іншологія, як опозиція до здорового глузду і людського в людині:

Міфологічними домінантами семіотичної моделі опозитивного типу є образи Іншого, жертви, ідентичності, ворога як складники міфосценаріїв протистояння, на периферію виходять образи, мотиви й концепти, що вибудовують протиставлення [Вишницька 2016: 461].

Метафора „державна без душі” набуває актуального звучання у контексті давньої ідеї єдності українських церков, до реального наближення якої на момент створення п’єси лишалося ще майже 20 років.

„Державна з християнською душею / з насильством покінчила б та з олжею”, – наполягає у трагедії В. Герасимчука *Андрей Шептицький* і закликає у фіналі до єдності українських церков як до шляху об’єднати український народ. Очевидно, що саме цей посил і мотивний код може зробити і твір, і сам образ митрополита Андрея Шептицького актуальним майже через двадцять років після написання твору. Актуальність образу Митрополита Шептицького для сучасного реципієнта упорядники антології *Таїна буття* пояснюють тим, що він належить до когорти „великих достойників”, які

тим то й захоплюють у нас подих, що попри плинність часу продовжують впливати на прийдешнє. Уже під час підготовки збірки прийшла звістка, що у Ватикані владика *Андрей Шептицький*, табуйований радянськими ідеологами, був проголошений Праведником, ще раз підкреслюючи позачасову могутність та силу Велетнів духу [Багряна 2015: 3].

Також драматургічною інтерпретацією постаті *Андрея Шептицького* мовби знімається з порядку денного постулат Російської православної церкви в Україні про „канонічність” виключно російського православ’я та „неканонічність”, ледь не диявольську сутність решти українських конфесій, адже сам *Андрей Шептицький* свідомо зрікся „канонічного” католицизму та прийняв греко-католицьку віру, органічну для українців західного обряду. І хоча „з релігійного погляду зміна віросповідання, зрада батьківської віри – це великий гріх” [Грищенко 2015: 166], хоч ані родина, ані оточення юнака не сприйняли цей його крок адекватно, герой п’єси *Андрей Шептицький* у своїй новій приналежності до віри свого народу заручається підтримкою самого

Папи Римського. Відтак питання вільного вибору віри українцем незалежно від того, до якої церкви прив'язані його батьки та прабатьки, розв'язується у п'єсі на користь української церкви, хоча створювалася драма задовго до юридичного акту легітимації українського православ'я.

Наступна постать, яку В. Герасимчук намагається ввести в оновлений український культурний пантеон, – це видатний український письменник і кінорежисер Олександр Довженко, який пройшов через страшний моральний тиск радянської влади лише через те, що створив кіноповість *Україна в огні*. На час цькування Довженко був визнаний усім цивілізованим світом як режисер, у якого треба вчитися, проте це не зупинило його кривдників. Критерії включення цього митця до оновленого українського пантеону – це також насамперед його вболівання за долю України, яка прийняла на себе чи не найбільший удар від німецько-фашистського війська, мученицька доля Довженка після розгромної промови Сталіна, спрямованої на його моральне знищення, а також незбориме бажання самого Довженка повернутися в Україну, яке, на жаль, не здійснилося за його життя.

До речі, мотив „душі” стає зоною внутрішнього перегуку п'єс *Андрей Шептицький* і *Душа в огні*. В обох текстах протагоністи – це герої, по-різному наділені „українською душею”: Андрей Шептицький – через воцерковлене служіння українському народові, Олександр Довженко – через свій письменницький та режисерський талант. В обох випадках персонажі зсередини занурені у контекст „держави без душі”, а „душа” з української державності вичавлюється саме тоталітарною системою, в якій апріорі не може бути сприятливих умов для реалізації мистецького покликання або відданого воцерковлення.

Пишучи коротеньку передмову до п'єси *Душа в огні*, В. Герасимчук декларує, що іноді свідомо відходив від „історичної правди”, віддаючи перевагу „правді художній”, „бо історична правда була вже занадто гірка”. Драматург стверджує, що наслідував у такому принципі добору художнього матеріалу самого Довженка, який між правдою і красою завжди обирав красу: „Є правда художня. І є правда життя. Правда життя – річ, безперечно, дуже важлива. Але ж уся світова література тримається саме на правді художній. Тобто – на красі”. Наприклад, у драмі *Душа в огні* ідеалізовано подружні стосунки Олександра Довженка і Юлії Солнцевої, наявне спілкування Юлії з душею померлого Довженка, „художня правда” вмонтовується у текст драматургічного твору великим прозовим фрагментом з кіноповісті *Україна в огні*, а нищівна промова Сталіна, спрямована саме проти цього твору, опосередковується через коротку реакцію головного персонажа.

Топографічно і ментально у п'єсі присутня наскрізна дихотомія Україна/Москва, причому душею Довженко постійно з Україною, хоча фізично упродовж драматичного дійства переважно перебуває в Москві. Таким чином,

моделюється внутрішня „розірваність” українського митця між сакральним і державницьким „центрами”, що інспірує додатковий внутрішній трагізм протагоніста і його близького оточення.

Як це показано у п'єсі? Сценічних епізодів, коли герой живе по-справжньому, як натхненний митець, всього кілька, і вони коротенькі. Це читання ним уривків з *України в огні* у прифронтовій зоні, зустріч з Юлією у момент повернення з фронту, спільна робота з Юлією над черговим редагованим варіантом *Поєми про море* та вивільнення Довженкової душі від земних пут у посмертному діалозі з дружиною. Усі ці епізоди тісно пов'язані з Україною, додатковий український настроєво-тужливий колорит привноситься піснею Богдана Лепкого у виконанні Івана Козловського *Журавлі*, фрагменти якої повторюються тричі. Своєю кіноповістю *Україна в огні* Довженко стверджує, що українському народові випало найбільше горя, а сама Україна зазнала найбільших руйнувань під час війни, перекреслює трагічною оповіддю всі ідеологічно ангажовані погляди на війну як небачений героїзм та романтику, як переможну ходу радянської армії, стверджуючи, що війна – це велика народна трагедія, насамперед для українців.

Спроба більшовистського режиму позбавити український народ духовного опертя візуалізована у читанні Юлією щоденникових записів Довженка, у яких зазначено, що у Києві зруйновано Печерську лавру, що там уже ніколи не буде підноситись у блакитну височінь прекрасна золота голова її собору. Герой драми просить поховати його десь на лаврських старовинних пагорбах, що їх любив понад усе на світі. Мотив повернення в Україну бодай після смерті стає лейтмотивом сподівань Довженка у драмі аж до фіналу: подружжя Довженків мріє переїхати в Україну, направляючи постійні звернення до Президії Спілки письменників УРСР про надання їм житла у Києві, сам Довженко просить Юлію спочатку поховати його на батьківщині (чого не дозволила тодішня влада), а потім відзняти в Україні його *Поєму про море* та інші фільми.

Водночас у п'єсі *Душа в огні* створено цілий масив епізодичних образів української інтелігенції, лояльної до сталінського режиму. Мотив „продажних своїх” додає і твору, і головному героєві внутрішнього трагізму, межує з розпачем протагоніста, позбавляє його надії на реалізацію у соціумі, лишає йому лише родинний прихисток. Через голос фронтового щоденника Довженко розмірковує про своє місце у тодішній українській літературі – і відчуває, що він вже „не перший кінорежисер радянської кінематографії, не той майстер кіно, якого американці вважають за...”, а „інтендант другого рангу, другого, так би мовити, сорту з двома горбиками на ковнірі”. Трагічне відчуття майстра слова і кіно світового рівня у якісь хвилини робить його песимістом, і він виливає свої сум'яття у щоденникові записи, зазначаючи, що зробив для радянської культури вдвоє менше, ніж Ванда Василевська і Бажан, вважає себе пасинком у влади, а не сіллю. Він називає себе підозрілою неповноцінною

людиною серед свого народу; саме це зробило життя героя важким, сумним і нещасним.

Про Корнійчука та Бажана Довженко згадуватиме ще в епізодах цькування, оскільки не сумнівається у їхній непорядності, бо бачив, як ті на фронті зраджували своїх же колег по перу, посилаючи їх на вірну смерть. Дружина Бажана по телефону відмовляє Юлії Солнцевій з'єднати її з чоловіком, аби поховати Довженка в Україні, відповідаючи, що його немає в Києві, хоча дружина Довженка напевно знає, що це відверта брехня. На цьому тлі контрастом до подібних зрадянщених покручів, порядною та інтелігентною людиною, яка змушена виявляти лояльність до влади, але не цькуватиме своїх, постає Рильський: „Рильський – людина. Він, як і всі, славить вождів, щоб вижити, але він ніколи не дозволить собі облити брудом побратима”.

Зринає у п'єсі й образ М.С. Хрущова – етнічного українця, який стає прислужником сталінського режиму. На прикладі Хрущова драматург показує, як в одній людині живуть дві іпостасі – сміливого українця і боягузливого радянського функціонера. Українець Хрущов симпатизує Довженкові, йому дуже сподобалася *Україна в огні* через правдиве слово про рідну землю і страждання його народу; вони після читання у прифронтовому селі мали „довгу і приємну бесіду” про цей твір, Хрущов висловлює думку „про необхідність надрукувати його окремою книжкою. Російською та українською мовами. Нехай читають. Нехай знають, що не так воно просто”. Українець живе у Хрущові доти, допоки він не знає думку Сталіна про твір Довженка. Під впливом цієї думки зникає український патріотизм, його заступає позірна форма сталінського функціонера-служачки – власне таким функціонерам репресивна машина доручає нищити своїх, бо від своїх цькування були болючішими. Це саме Хрущов вживає визначення „довженки”, він виливає на митця всю лють від власного страху перед Сталіним, він разом із письменниками-покручами Корнійчуком та Бажаном цькує Довженка, якого виводять зі складу Всеслов'янського комітету і Комітету по Сталінських преміях, з редколегії журналу *Україна*, позбавляють роботи художнього керівника Київської кіностудії, перестають друкувати, морально знищують на письменницькому пленумі.

Що ж натомість у драмі пов'язано з державним центром – Москвою? Радянський чиновник від літератури не бачить сліз українців, бо українець дивиться на війну очима Довженка, пропускаючи все через серце, з позицій властивого українській культурі кордоцентризму, а зросійщений чиновник – „через свої окуляри і через скло закритої машини”, відтак „нічого не бачив, бо не хотів бачити, сліпче...”. Кинуті напризволяще в окупованому Києві українці, у тому числі батьки Довженка. Сталінські гоніння на Довженка за *Україну в огні*, спільне засідання Політбюро ЦК ВКП(б) і Політбюро ЦК КП(б) У з висновком, що „довженки будуть відкинуті українським народом, як би вони не рядилися в друзі українського народу”. Друзі та знайомі, які відсах-

нулися від опальної родини. Режисер Іван Пир'єв, який змушує хворого Довженка приходити на знімальний майданчик і навіть вголос каже, що нехай той хоч помре, аби приходив. Московські професори медицини, що відмовилися приїхати до Довженка під час останнього серцевого нападу. Лікар швидкої, який не став надавати йому невідкладну допомогу, аби запобігти смерті. Порожній рахунок у 32 карбованці, яких не вистачило на похорон митця, похованого в його єдиному костюмі. Драматург показує, як радянська імперія вилучала талановитих людей з їхнього органічного національного контексту, не дозволяючи в нього повернутися, але й не робила їх остаточно «своїми», відчувачи ментальних чужинців.

До нового українського пантеону введено і постать видатного історика та етнографа Дмитра Яворницького. Створюючи його образ, драматург наділяє його рисами українського козака-характерника. Так, наприклад, він „оживає” після того, як під час розкопок впав у могилу, причому процес „оживання” супроводжується українськомовним читанням Псалмів. Звільнений з університету за „українофільство”, Дмитро Яворницький віднаходить інші способи самореалізації та донесення до широкого загалу власних проукраїнських ідей: читає лекції у Петербурзі, впливає на світогляд російської мислячої еліти, навіть у засланні до Середньої Азії проявляє себе як козак із подвійною місією – зовнішньою, жартівливо-ігровою (розважає „бухарського еміра”, видає *Путеводитель по Средней Азии от Баку до Ташкента в археологическом и историческом отношениях*), та серйозною, героїчною („третомна *Історія запорозьких козаків уже готова*”). Власне, за створення третомника про запорожців Дмитро Яворницький у біографічній концепції В. Герасимчука і потрапляє до оновленого українського пантеону.

М. Коцюбинська наголошує на тому, що загальна тенденція літератури, заснованої на фактах – „орієнтація не лише на збереження пам'яті, а й на нове осмислення минулого, на «стереоскопічність» історичної картини внаслідок зіткнення різних точок зору, перетину й синтезу окремих індивідуальних «правд»” [Коцюбинська 2008: 5–6].

Симптоматично, що у контексті нового українського пантеону „великих” у В. Герасимчука спливають постаті російського письменника Антона Чехова (очевидно, драматург враховує, що Чехов народився у тодішній українській Катеринославській губернії, і коріння має даватися взнаки) та російського художника Іллі Рєпіна (народженого в українському Чугуєві Харківської губернії), які дуже прихильно ставилися до України, навіть коли позиціонували себе російськими митцями. Я. Поліщук звертає увагу на оцінку Чехова Максимом Рильським, який чимало уваги приділив як навершеності письменника до українства, так і його вишуканому інтелектуалізму [Поліщук 2013: 282–284]. Це позитивне ставлення обох митців до всього українського драматург втілює у мотивах п'єс *Окови для Чехова* та *Рєпін і Яворницький*. Його

персонаж-Чехов під час поїздки на Сахалін опiкується тим, щоб дiзнатися про долю української родини Кравченків, яка виявляється справжньою трагедією, а персонаж-Репiн на очах читачiв/глядачiв створює епiчне полотно *Запорожцi пишуть листа турецькому султановi*. Через цi два образи у драматургiчний цикл закладається ще одна важлива iнтенцiя – повернення етнiчних українцiв до українського культурного пантеону.

У циклі *Драми про Великих*, що був предметом аналізу в нашій статті, талановито відтворено видатні постаті в культурній історії України, причому не лише знані, а й призабуті чи дискредитовані в радянські часи. Для Валерія Герасимчука принциповим є не шукати нові способи „перепрочитання” тих персоналії, які давно і надійно закріплені в українському культурно-історичному пантеоні (Мазепа, Шевченко, Франко, Леся Українка тощо), а суттєво трансформувати сам пантеон, вводячи в нього нових знакових персонажів української історії та культури. Драматург нагадує українському читачеві/глядачеві, що національний пантеон не обмежується трьома-чотирма відомими іменами, і таким чином заохочує дiзнаватися бiльше про минуле та національних героїв України.

Список використаної літератури

- Бодрир Ж., *Симулякри і симуляція*, пер. з фр. В. Ховтуна, Київ: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004.
- Бондарева О.Є., *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія*, Київ: Четверта хвиля, 2006.
- Вишницька Ю.В., *Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах: монографія*, Київ: Вид-во Київського університету ім. Бориса Грінченка, 2016.
- Грищенко І.В., *Міжетнічна фольклорна комунікація в народній прозі: монографія*, Київ: Вадекс, 2015.
- Косів М., *Політик на митрополичому престолі*, [в:] Електронний ресурс: http://postup.brama.com/001010/167_7_1.html (14.01.2022).
- Коцюбинська М., *Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури*, Київ: Вид. дім „Кієво-Могилянська академія”, 2008.
- Мірошниченко Н.Л., *Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі*, автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2017.
- Мірошниченко Н.Л., *Українська сучасна біографічна драма у контексті деміфологізації/реміфологізації культурного героя*, [в:] „Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки”, 2016, вип. 11, с. 160–165, електронний ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2016_11_22 (14.01.2022).
- Поліщук Я., *Література ХХІ століття: прогностичний начерк*, [в:] „Літературний процес: методологія, імена, тенденції”, Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013, № 2, с. 67–70.

- Поліщук Я., *Пейзажі людини: тринадцять історій зі світу літератури: монографія*, Харків: Наук. вид-во „Акта”, 2013.
- Сидоренко Л.І., *Поетика сучасної української метадрами*, автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.2001, Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018.
- Сидоренко Л.І., *Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова реценція*, [в:] „Південний архів. Філологічні науки”, 2017, № 69, електронний ресурс: <http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/31357> (15.01.2022).
- Солецкий О.М., *Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2018.

Spysok vykorystanoi literatury [References]

- Bodriyar Zh., *Symulyakry i symulyatsiya*, per. z fr. V. Khovtuna, Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko „Osnovy”, 2004.
- Bondareva O.Ye., *Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennya strukturnoho zvyazku cherez zhanrove modelyuvannya: monohrafiya*, Kyiv: Chetverta khvylya, 2006.
- Vyshnyts'ka Yu.V., *Mifolohichni stsenariyi v suchasnomu khudozhnomu ta publitsystychnomu dyskursakh: monohrafiya*, Kyiv: KUBH, 2016.
- Hryshchenko I.V., *Mizhetnichna fol'klorna komunikatsiya v narodniy prozi: monohrafiya*. Kyiv: Vadeks, 2015.
- Kosiv M., *Polityk na mytropolychomu prestoli*, [v:] Elektronnyj resurs: http://postup.brama.com/001010/167_7_1.html (14.01.2022).
- Kotsyubyn'ska M., *Istoriya, orkestrovana na lyuds'ki holosy. Ekzystantsiyne znachennya khudozhnoyi dokumentalistyky dlya suchasnoyi ukrayins'koyi literatury*, Kyiv: Vyd. dim „Kyyevo-Mohylyans'ka akademiya”, 2008.
- Miroshnychenko N.L., *Strukturotvirna rol' mifu v suchasniy ukrayins'kiy dramy*, avtoref. dys. ... kand. filol. Nauk. Kyiv, 2017.
- Miroshnychenko N.L., *Ukrayins'ka suchasna biohrafichna drama u konteksti demifolohizatsiyi/remifolohizatsiyi kulturnoho heroya*, [v:] „Naukovi zapysky Berdyans'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Seriya: Filolohichni nauky”, 2016, vyp. 11, s. 160–165, elektronnyj resurs: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2016_11_22 (14.01.2022).
- Polishchuk Ya., *Literatura XXI stolittya: prohnostychnyy nacherk*, [v:] „Literaturnyy protses: metodolohiya, imena, tendentsiyi”, Kyiv: Kyiv. un-t im. B. Hronchenka, 2013, no. 2, s. 67–70.
- Polishchuk Ya., *Peyzazhi lyudyny: trynadtsyat' istoriy zi svitu literatury: monohrafiya*, Kharkiv: Nauk. vyd-vo „ACTA”, 2013.
- Sydorenko L.I., *Poetyka suchasnoyi ukrayins'koyi metadramy*, avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Kyiv: Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka, 2018.
- Sydorenko L.I., „Svoyeridnist” suchasnoyi biohrafichnoyi dramy: naukova retseptsiya, [v:] „Pivdennyi arkhiv. Filolohichni nauky”, 2017, no. 69, elektronnyj resurs: <http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/31357> (15.01.2022).

Solets'kyu O.M., *Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu: monohrafiya*, Ivano-Frankivs'k: Lileya-NV, 2018.

Список використаних джерел

Багряна А. та ін., *Тайна буття. Біографічна драма: антологія*, Київ: Світ Знань, 2015.

Герасимчук В., *Андрей Шептицький: драма на дві дії*, [в:] В. Герасимчук, *П'єси про великих*, Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2003, с. 3–53.

Довженко О.П., *Щоденникові записи, 1939–1956*; упор. А.П. Краснящих, Харків: Фоліо, 2013.

Spysok vykorystanykh dzherel [References]

Bahryana A. ta in., *Tayina buttya. Biohrafichna drama: antolohiya*, Kyiv: Svit Znan', 2015.

Herasymchuk V., *Andrey Sheptyts'kyu: drama na dvi diyi*, [v:] V. Herasymchuk, *Pyesypro velykykh*, Kyiv: Vyd. Im, Oleny Telihy, 2002, s. 3–53.

Dovzhenko O.P., *Shchodennykovi zapysy, 1939–1956*, upor. A.P. Krasnyashchykh, Kharkiv: Folio, 2013.