

Пелешенко Н. І.

«СКОВОРОДИНІВСЬКИЙ» ТЕКСТ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІЇ І ТЕАТРІ 1980–1990-х РОКІВ

У статті проаналізовано «сковородинівський текст» в українських драматургії і театрі «нової хвилі» (1980–1990-ті рр.), зокрема йдеться про інтерпретацію творів Григорія Сковороди («Благодарний Еродій» у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса, режисер В. Кучинський, 1993), формування його образу та образу «сковородинівської» людини у п'єсах «Сад» (1971) і «Вертеп» (1972) В. Шевчука, що їх 1989 р. сценічно втілили О. Кужельний і В. Малахов у нових театральних осередках (Київській академічній майстерні театального мистецтва «Сузір'я» і Київському академічному драматичному театрі на Подолі).

У діяльності всіх трьох тоді студійних осередків простежувалися постмодерністські тенденції, зіперті на неміметичність, умовність, гру, експеримент, відкритість форми, інтертекстуальність, міфологічність тощо.

Ключові слова: Григорій Сковорода, бароко, «Благодарний Еродій», українська драматургія ХХ ст., український театр 1980–1990-х рр., Валерій Шевчук, п'єса «Вертеп», п'єса «Сад», ідеологія, постмодернізм.

Як у перші, так і в останні десятиліття ХХ ст. постає філософа і митця Григорія Сковороди виринала в культурній пам'яті українців, а «сковородинська тема ставала наскрізною темою української інтелігенції» [8, с. 290]. Сковорода завжди перебував, за переконанням Дмитра Чижевського, в самісінькому осерді української духовної традиції [32, с. 179]. А вже пізніше Л. Ушкалов скаже, що мислитель ХVIII ст. як українська людина перебував «на зламі двох світів — старої та новітньої України» [28, с. 347]. В його мисленневому світі були яскраво представлені театральність і марнотність цього світового існування з його фальшивими кумирами і божевільними перегонами за благами, які все далі і далі відводять від внутрішнього і справжнього. Ця боротьба вічного і тлінного, світлого і темного не нова, вона вже була під сонцем багато разів, і це дуже добре розумів Сковорода. У 1920 році Павло Тичина, який відчув насування фізичної та моральної несвободи думки і дії, скаже у збірці «Замість сонетів і октав», присвяченій мандрівникові Слобожанщиною: «А навколо земля, столочена, руда... Тут ходив Сковорода». Микола Хвильовий теж, як і Тичина, на початку 1920-х (1922 року відшуміло святкування двохсотліття Григорія Сковороди) з гіркою напише в оповіданні «Редактор Карк»: «...а може, тут десь проходив Сковорода Григорій Савич, великий український філософ, а тепер, кажуть, могила бур'яном поросла

й бджоли не гудуть біля дупла, тільки пчїлка іноді пролетить, і шумують революції».

Отже, життя українського мислителя і його інтелектуальна спадщина були активно присутні в культурі ХХ ст., навіть його постає стала певним національним архетипом, чому сприяли як історичні чинники, так і естетичні важелі. Епоха бароко, яскравим представником якої був Григорій Сковорода (пам'ятаємо слова Дмитра Чижевського про те, що з ним «літературне бароко не дожеврило, а догоріло повним полум'ям до кінця та враз згасло» [31, с. 244]), була і є одним із весел, які скеровували українську культуру в досить продуктивний бік неміметичного, нералістичного типу художнього мислення.

Григорія Сковороду знову беруть у спільники ті, хто відходить чи від переважання реалістичного нарративу ХІХ ст., чи від засилля тоталітарно-ідеологічних матриць соцреалізму. Художню рецепцію образу Григорія Сковороди і «сковородинівської» людини бачимо в творах, об'єднаних належністю до української химерної прози, починаючи від «Козацькому роду нема переводу» Олександра Ільченка і до творів Валерія Шевчука. Згадуємо тексти поетів, які від 1960–1970-х здійснювали свій вихід із «ідеологічної вічності»¹)

¹ Влучне визначення В. Моренця (Моренєць В. Прошання з ідеологічною «вічністю» (погляд на українську поезію 80–90-х років). Моренєць В. *Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. С. 236–245).

і зверталися на цьому шляху до Сковороди як уособлення свободи, любові, антиутилітарності, українськості, неінституційного християнства тощо (І. Драч, Д. Павличко, В. Стус, М. Вінграновський, В. Симоненко, І. Калинець).

У цій студії ітиметься про рецепцію сковородинівського тексту в українській драматургії і театрі 1980–1990-х років на прикладі знакових вистав за творами Сковороди та п'єс Валерія Шевчука, що були успішно втілені на сценах нових театральних осередків означеного періоду.

Як відомо, драматургія і театр найбільш залежні від суспільно-політичних процесів, вони є «діагностичною моделлю суспільства» [1, с. 14], а тому і вихід із тіні Корнійчука, здається, трішки загальмувався, якщо порівняти з прозою, поезією, кіно, де процеси розхитування соцреалістичного канону були жвавішими. Цей шлях починався з маленького вкраплення у Корнійчукову матрицю елементів інакшости, замішаної на інтертекстуальності у змісті та/чи у формі («Фараони» О. Коломійця, «Фауст і смерть» О. Левади) у 1960-ті; з розширення тематики п'єс, виходу за сільський простір, переосмислення Другої світової війни, акценту на морально-етичних та екзистенційних питаннях, проблемі формування національно-культурної ідентичності, деміфологізації та реміфологізації постатей українського канону вже в 1970-х — на початку 1980-х (Я. Стельмах, Ю. Щербак, О. Коломієць, М. Зарудний).

Але вже незаперечним є той факт, що драматургія від 1980-х стає на шлях формально-змістового оновлення, що збігається в часі з просуванням постмодерністських тенденцій, зіпертих на умовність, відкритість, свободу, експеримент, перепрочитання тощо. Як зазначає О. Бондарева, ці процеси повнокровно уже представлені у драматургії 1990-х, що отримала назву «нової хвилі» [1, с. 14], у межах якої окреслюються щонайменше два покоління митців.

На межі ХХ–ХХІ століть в українській драматургії можна помітити активне залучення і завоювання ресурсів [1, с. 17] модерністської драми, розвій якої штучно перервала репресивно-тоталітарна машина. В українській переважно постмодерністській драмі простежуємо складну суміш барокових, романтичних, символічних, неореалістичних, неоромантичних тенденцій, що якраз свідчить про типологічну спорідненість постмодернізму й модернізму, для якого були характерні творчі апеляції до типологічно подібних стилів неміметичного типу. На початку ХХ ст. Лесь Курбас, переконаний український

модерніст, апологет нового мистецтва, «високого і живого, якому по силі рівного досі ще не було» [13, с. 341], сприйняв нову, антипозитивістську естетику, яка формувалася на запереченні раціонального, «нормованого реалізму», показуючи, що не все «по силах розуму» [13, с. 340].

Щось подібне починає відбуватися в драмі та в театрі уже наприкінці ХХ століття, коли п'єса перестає бути «офіційним засобом впливу» [1, с. 17], коли митці вже не хочуть і не можуть бути лише пропагандистами, коли виникає недовіра до слова як «носія певної інформації, котра відповідає дійсності; як до формулювання, адекватного думці; як до одиниці спілкування, спроможній забезпечити взаєморозуміння» [1, с. 17]. Часто режисери віддають перевагу позасловесним побудовам, ступаючи на територію «тотального суб'єктивізму, де єдино важила можливість вільного висловлювання, де індивідуальність мовлення котирувалася вище за будь-що інше» [7, с. 868]. Розвиток української драми наштовхується в цей період на бунт проти літературоцентричності з боку режисерів, що корелює із програмними тезами Леся Курбаса, творця нового театру, експерименти якого не стали надбанням світового мистецтва лише тому, що належали колоніальній культурі. М. Гринишина зазначила, що кардинальне розширення репертуарних рамок театру в означений період було спричинене майже повним скасуванням до того всевладної цензури [7, с. 867].

Режисери другої половини 1980–1990-х років, серед яких неможливо не згадати зокрема Володимира Кучинського, Олексія Кужельного, Віталія Малахова, літературний текст бачили не ілюстрацією, а приводом для власного театрального висловлювання, яке стає дзеркалом «розкладеної по голосах індивідуальної свідомості, що борсається у лабетах власних суперечностей» [14, с. 899]. Творці новітнього театру, як правило, аж до хворобливості ретельно вишукували у масиві світової літератури саме «свій», тобто гранично відповідний власній індивідуальності матеріал, зазначає театрознавиця Марина Гринишина. При цьому дослідниця говорить про те, що представники нового покоління режисерів із об'єктивних причин «були неофітами щодо більшості стильових зразків європейської драматургії минулого століття та інспірованих ними сценічних типів. Як правило, в таких ситуаціях відсутність знання детермінує відсутність відповідної системи естетичних координат, породжуючи вільний лет фантазії, надії на влас-

ні безмежні сили, відчуття нездоланої «переможності» [7, с. 867].

Однак наявність певних прогалин у знанні історико-культурного контексту не зупиняє митців, які отримали можливість вільно творити. Їхні пошуки часто інтуїтивні, часто знання отримані щойно в процесі роботи, але саме в цей час виникає дуже багато театральних постановок, здійснених на основі літературних текстів із виразно режисерською інтерпретаційною лінією, де текст був приводом для власних міркувань режисера. Зворотнім боком цієї ситуації було те, що твори сучасних драматургів не цікавили сучасних режисерів і залишалися на космічній відстані від сцени.

Друга половина 1980-х позначилася як появою першої хвилі «нових» вистав, так і створенням нових театральних осередків, які шукали свій матеріал, і не лише в новій драматургії. Цей рух до оновлення театру фахівці називають молодим театром без лапок, бо «визначальними параметрами воно уповні корелюється із творчою практикою славнозвісного колективу, створеного Лесем Курбасом. Можна констатувати, зокрема, безумовну спорідненість творчих спрямувань молодих режисерів кінця 1980-х з основними положеннями програмних документів Молодого театру, датованих 1918» [14, с. 891].

Одним із таких помітних осередків стає Львівський академічний театр імені Леся Курбаса під керівництвом Володимира Кучинського (на час заснування у 1988 р. — Молодіжний театр-студія; у 2006 р. колектив театру був відзначений Національною премією імені Тараса Шевченка, 2007-го отримав статус академічного). Театром пошуку назвала Л. Залеська-Онишкевич Театр Курбаса, що пропонував ревізію світоглядних засад і виражальних засобів аж до де-струкції театральних форм та змістів, спробу повернути театр до пратеатральної, ритуальної першооснови, впровадження відповідних до неї акторських технологій. Режисерські підходи В. Кучинського, який розробляв свою філософію театру, театру не так сюжету, як гри, корелювали з позицією Леся Курбаса, що його ім'я у назві театру є як декларацією зв'язку поколінь, так і поверненням до пошуку. 1996 року Лариса Залеська-Онишкевич скаже, що Україна має такий «першокласний інтелектуальний камерний театр — другий унікальний театр у цьому сторіччі» [10, с. 361]. Театрознавиця Ганна Веселовська називає Володимира Кучинського *enfant terrible* (з французької — «жахлива дитина») як одного з перших творців нового українського театру, театру нового змісту й нової форми [5].

На сайті театру подано інформацію про те, що ця культурна установа є унікальним методологічним центром, який розробив театральні методики та тренінги з акторської психофізики, пластики, голосу спочатку в студії театру, а з 2001 р. на базі Львівського національного університету імені Івана Франка [24]. Володимир Кучинський зазначав, що для його однодумців «вправи і тренінг такі ж важливі, як сама вистава» [10, с. 354], а під час імпровізації, коли вимикається логіка, іде порозуміння між акторами іншими засобами. Як тут не згадати інтелектуальні, фізичні та психофізичні вишколи акторів театру Л. Курбасом, який сповідував теорію актора-надмаріонетки Гордона Крега.

Аналізуючи історію Львівського академічного театру імені Леся Курбаса, варто зазначити, що в його репертуарі майже не було п'єс сучасних драматургів. Створюючи власне висловлювання, В. Кучинський звертався як до драматичних творів світової і української класики, зокрема В. Шекспіра, К. Гольдони, модерністських п'єс Л. Піранделло, В. Винниченка, Лесі Українки (існував стереотип щодо непридатності творів останньої до сцени), «Чекаючи на Годо» С. Беккета, так і до прози (А. Дюма, Ф. Достоєвський, І. Франко, М. Матіос) та філософських трактатів Платона, Ф. Ніцше, Г. Сковороди. На запитання, чому він не бере в роботу тексти сучасної драми, режисер-курбасівець відповів, що любить працювати з драматургією великих письменників, бо «вони тому і великі, що володіють містичним знанням. І їх драматургія — сотня відкритих вікон та дверей, реальна можливість зазирнути в них» [10, с. 359]. Далі він говорить: «Через п'єсу, як через сотню відкритих вікон і дверей, ти ніби викликаєш геній людини, яку любиш і знаєш. Віддаєш йому тіла своїх акторів, енергію — бався, любий друже...» [10, с. 359].

Отже, 1 квітня 1993 р. в театрі імені Леся Курбаса було представлено дуже незвичну виставу, створену на основі філософського діалогу-притчі «Благодарний Еродій» (1787) Григорія Сковороди, що, як і більшість діалогів філософа, за спостереженням Т. Лютого, мають інтелектуальну видовищність, зокрема і за рахунок театральної образності [15, с. 174]. Жанр вистави Л. Залеська-Онишкевич визначила як «представлення», чи, як тепер в Україні називають, «перформанс арт» [10, с. 355], бо для режисера В. Кучинського перформативність дійства, в яке мали зануритися всі учасники вистави, була дуже важливою. Варто зауважити, що мову твору

адаптувала перекладачка і науковиця-архівістка Галина Сварник.

Глядач був утягнутий у синтезоване магічне дійство, велику співгру світла (ніби з картин Рембранта), слова, руху, акробатичних вивихів, екстремних кроків і рухів (не намарно освоювали актори систему тренажерних вправ Є. Гротовського, який своєю діяльністю захопив В. Кучинського), музики (пісня Палестріна, середньовічні мелодії, християнські співи, ритуальні пісні, барокові канти), ритму (знову явний перегук із творчими кредо Л. Курбаса), живописних полотен на мотиви П. Брейгеля і І. Босха, драматичної гри акторів-маріонеток, — ділилася враженнями Л. Залеська-Онишкевич [10, с. 356]. Це примножувало сенси в осмислення всього, що відбувається на сцені, та створювало ефект універсальності.

Г. Липківська зауважувала про те, що літературний текст у цій і подібних виставах слугував швидше «будівельним матеріалом» для режисерських комбінацій та скомбінованих режисерських етюдів [14, с. 908]. Був інший полюс певної надінтерпретації, коли літературний матеріал «навантажувався додатковим — оригінальним, неочікуваним — змістом», без порушення першоджерела [13, с. 907]. Щодо «Благодарного Еродія» В. Кучинського знана театрознавиця схилилася до думки, що текст через постійні голосові, темпоритмові, інтонаційні, темброві, темпоритмові, інтонаційні модуляції втрачав первісний зміст і цілісність, а натомість новим не наділявся [14, с. 909]. Г. Липківська вважала, що філософські діалоги Г. Сковороди були фактично позбавлені будь-якої самозначущості, оскільки виголошувалися монотонно, без належного смислового інтонування, перекривалися фізичною дією, співами тощо [14, с. 911]. Стверджуючи спорідненість новітнього українського театру 1980–1990-х років із театром і драматургією абсурду, де «всі побудови досить жорстко зцементовані законами формальної логіки, проте первісно побазовані на алогічній, позараціональній передумові», дослідниця говорить про драму абсурду з протилежним знаком, коли у крайніх проявах новітнього театру, зокрема і в «Благодарному Еродії» В. Кучинського, «цілком послідовно, логічно організовані вербальні структури найчастіше трансформували у позамотиваційний словесний потік» [14, с. 911]. При цьому значення революційних вистав нової хвилі не заперечується.

Л. Залеська-Онишкевич навпаки бачить гармонію усіх складників із словесним текстом, із чим хочемо погодитися. Акробатичні викрутаси

були протилежністю до простоти тексту, створюючи ефект діалогу (він власне і є в тексті Сковороди) з частим повторюванням фраз, які відбиваються луною «чи іншою відбиткою у різних варіантах, версіях, формах і видах, щоб впливати на різні змісли глядача» [10, с. 356]. До речі, повторення певної думки у різних варіаціях — помітна риса текстів Сковороди. Кучинський сам бере участь у виставі, коментуючи дійство чи як давньогрецький хор, чи як учитель-філософ [10, с. 357]. Для глядача вистава В. Кучинського, якого найбільше цікавили сенси, була дивною за формою, а за змістом чудесною, бо відкривала чудеса, які може сотворити Благодарність як дочка Духа Віри [17, с. 905]. Режисер використовує різні засоби для донесення до глядача головних посилив мислителя.

П'єси означеного періоду, та й перших десятиліть ХХІ ст., надзвичайно багаті на подвійні назви та оригінальні жанрові самовизначення, які сигналізують про відкритість структури і множинність інтерпретацій. Вистава В. Кучинського «Благодарний Еродій» має підназву «Чудний глум на одну дію за Григорієм Сковородою». «Словник української мови» подає три значення слова «чудний»: дивний, смішний і чудесний [20, Т. 11, с. 374], що дуже вдало характеризує виставу курбасівців. У Сковороди зустрічаємо у тексті як словосполучення «чудний глум» [17, с. 908], так і «благородний глум», де слово «глум» тлумачиться як забава, діатриба, проведення часу. Цікаво, що «Словник української мови» Бориса Грінченка [19, с. 442] і СУМ [20, Т. 2, с. 87] майже однаково розкривають зміст лексеми «глум»: насміхання, глузування, кепкування тощо. Мавпа Пишек теж не розуміє значення слова «глум», вважаючи його іноземним, а Еродій наголошує на старослов'янському походженні слова. Благородним глумом є бесіда без насичення і огиди про Серце, яке є Господом і Духом [17, с. 893], чистим струмком Думки, належачи до невидимої, а й отже — істинної природи.

Виразником ідей Сковороди у діалозі-притчі постає птах лелека, або журавель, якого філософ називає Еродієм, що з грецької означає «боголюбивий» [29, с. 16]. Взагалі мислитель полюбляв розставляти такі мовні маркери орієнтації на грецьку традицію. Сковорода, називаючи Еродія благодарним, подає варіанти слова в різних мовах, зокрема послуговується і грецьким словом «пеларгус», тобто вдячний. Отже, маємо сквородинівську формулу щасливого життя, представлену птахом Еродієм, боголюбивим і благодарним. Цей образ, за визначенням

Н. Федорака, «став чи найулюбленишим умовним птахом сквородинського орнітологічного (а ширше — навіть цілого зоологічного) філософського світу» [29, с. 16].

Розвиваючи платонівські ідеї про дві натури, Скворода вбачає у людини два серця — чисте і нечисте, нове і старе, вічне і марнотне. Позорища, або театри, які не говорять про Серце, що має божественні риси, служать зовнішньому і є марнотою та неправдивістю. Коли ж забава служить пізнанню внутрішнього світу, то відкриваються найсолідніші чудеса, чудеса Вдячності, що є альфою і омегою, початком і кінцем життя людини [17, с. 899]. Тези Сквороди про невдячну волю як ключ до пекельних мук, а вдячну волю як шлях до райських втіх [17, с. 900], роздуми про виховання, яке повинно зосереджуватися на трьох основних моментах — народити, що вже є благом, зберегти здоров'я дитині та навчити вдячності [17, с. 909], — режисер і «задумник гри чудної» Володимир Кучинський і його однодумці успішно представили на сцені Театру імені Леся Курбаса. Вони навіть на фізичному рівні діяли на глядача, ніби тими ритмічними стуками закарбовували думку про Вдячність, яка входить у ворота Раю [17, с. 904].

Театр імені Леся Курбаса мав у своєму репертуарі ще й виставу 2004 року «Наркіс» за діалогом Г. Сквороди «Наркісс. Разглагом о том: узнай себе» (1769–1771), що її автор назвав «первородним сином» [25, с. 207] і присвятив проблемі самопізнання. Постановка «Наркіса», якої зараз немає в репертуарі театру, на відміну від «чудного глуму», жанрово була окреслена як «катавасія за мотивами прадавньої єгипетської притчі, текстами Григорія Сквороди та давніми духовними напівами». За словниками слово «катавасія» має два значення: основне — виконання церковних пісень двома хорами, а переносне — розгартіяш, гармидер, метушня. Ці значення уже програмували сценографію вистави, де «людина в ній проходить шлях від народження в коконі до омивання ніг, від намагання згорнутися від болю, як у материнському лоні, до сміливості розкласти руки для розп'яття» [24].

У жовтні 2015 р. театр запросив на нову версію вистави «Благодарний Еродій», одну з візуально найкрасивіших вистав театру, де філософський текст Сквороди уже по-іншому поєднується з образами картин Босха і Брейгеля, що відтворені на костюмах і в світлових проєкціях. Як зауважує актор театру Андрій Водічев, виконавець ролі Еродія у виставі 1993 р., а у виставі 2015-го — батька, дослідження механізмів вдячності, благо-дарности потребували нового

осмислення [18]. Актор говорить, що перший «Еродій», де все працювало як злагоджений годинниковий механізм, був виставою ритму, який шукали в тексті, русі, співі, а сучасна постановка є виставою змісту, «яка виплітається сцена за сценою» [18].

Із цим твердженням можна погодитися частково, бо саме вистава 1993 року стала «сценічним осягом», «способом пробудження акторської природи через поглиблення теми, ігрові та містеріальні структури» [10, с. 356]. До речі, простір першої вистави був дуже аскетичним, брейгелівським, як зауважує А. Водічев, який погоджується, що у сучасній виставі багато декоративності. Головна ж відмінність двох вистав у тому, що перша — це результат шаленого драйву та спільнодії кола однодумців, які творили не лише неординарну виставу, але і новий, молодий, інший український театр, друга — це вже робота акторського колективу, який покладається на професіоналізм композитора, хореографа, хормейстера, режисера тощо. Та головним, на думку А. Водічева, у цих виставах є автор, сам Скворода, якого всі визнають генієм, «а читають його лише одиниці», зокрема в оригіналі [18]. Загалом від кінця 1980-х дотепер у різних театрах відбулося близько 10 постановок за творами Григорія Сквороди, що свідчить про інтелектуалізацію українських театру та драматургії.

Але ще до «Благодарного Еродія» курбасівців у Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» 24 травня 1989 р. режисер Олексій Кужельний представив виставу «Сад божественних пісень» за мотивами п'єси Валерія Шевчука «Сад», яку було створено як композицію за творами Григорія Сквороди у 1971 р. Ця важлива постановка зі знаковою і полісемантичною у просторі української культури назвою розпочинала роботу першого в Україні ангажементного театру, який теж убачав свою місію у прокладанні вже вкотре проєвропейського і проукраїнського векторів для розвитку вітчизняного мистецтва. Цієї вистави, на жаль, зараз немає в репертуарі, хоча пам'ять про неї зберігається у літописі театру. Директор театру і художній керівник Олексій Кужельний, якого вважають учнем Сергія Данченка, за понад тридцятирічну історію залучив до роботи над виставами «Сузір'я» багатьох українських акторів, зокрема Аду Роговцеву, Раїсу Недашківську, Ларису Кадирову, Степана Олексенка, Ларису Кадочникову, Євгена Ніщука тощо. У «Саді божественних пісень» головну роль Пустельника-Сквороди виконав Богдан Ступка, а дітей із його снів — Остап Ступка і Жанна Калантай,

яку пізніше змінила Інна Капінос. Отож, вистава вже є історією театру, а п'єсу було вперше надруковано у досить раритетній нині збірці драматичних творів В. Шевчука 2006 року. Але за три десятиліття до цього, 1972-го побачила світ у часописі «Жовтень» журнальна версія — «Сад: драматична композиція за творами Григорія Сковороди» [35; 36].

Сад і його атрибути (квіти, дерева, птахи) — постійні супутники сакрального мистецтва ще з часів Київської Русі. Можна згадати настінні розписи Кирилівської церкви XII ст., де зображені неймовірної краси райські дерева, квіти й птахи, що промовляють до нашої колективної підсвідомості. Надзвичайно багата семантика образу саду простежується у мистецтві епохи бароко. У творчості Валерія Шевчука як інтерпретатора культури XVII–XVIII ст. Н. Городнюк бачить не лише актуалізацію основних контекстів семантики саду, а й витончену гру ними [6, с. 122]. Свою досить об'ємну автобіографію, чи автобіографічну епопею, Валерій Шевчук назвав «Сад житейський думок, трудів і почуттів», де свою діяльність теж представляє як сад. У творах В. Шевчука можна простежити семантику саду як втраченого або покинутого батьківського дому, саду як внутрішнього світу героя, саду духовного, саду як творчості, духовності, пізнання, саду, що символізує любов в усіх її виявах від еросу до агапе тощо. Отож, сад у В. Шевчука є згустком культурних алюзій, знаком барокової культури, який актуалізує низку значень і контекстів: сад-рай, Діва Марія, душа, страждання, добродійність і мудрість, духовні плоди; сад-виховання, сад-творчість; книга-сад як особливий жанр і принцип творчості [6, с. 135]. О. Солецький слушно зауважує, що образ книги є відповідником культурної пам'яті, а Шевчукова модель пізнання світу є книго-і текстоцентричною [21, с. 28].

Це все суголосно зі світом, який творив Сковорода. Не можна не згадати, що він говорив про Біблію як про «чудесний сад, оточений непролазними чагарниками» [25, с. 165], тобто сад певним чином є невидимим, захованим від шкідливих рослин, що корелює з ученням філософа про дві натури. Видиме і невидиме також наявне у його науці про три світи, про природу, людське серце та Біблію [25, с. 579], про тотожність самопізнання і Богопізнання, бо «Один Труд в обоих сих: Познать себе и уразумѣть Бога» [17, с. 246].

Садова символіка є архетипною і щедро представленою як у п'єсі «Сад», так і у всій творчості письменника. В основу п'єси покладе-

но притчу мислителя, що часто з'являється в його текстах, про Птаха як символа нескінченності пізнання, якого безуспішно ловить Пустельник у саду. Благодарний Еродій говорить про ловитву найпрекраснішого Птаха, якого тисячу років ловив Монах і не піймав, хоча й знав, що ніколи його не вловить, бо Птах той, дивний і прекрасний, є вічністю [17, с. 908]. А в п'єсі «Мудрість предвічна» (алюзія на українську драму XVIII ст.) героя трилогії В. Шевчука «Три листки за вікном» Іллі Турчиновського одним із образів-алегорій є Птах-Розум.

Своєрідним вступом («Преддверіє или крильцо») (пов. 734–735) до трактату 1776 р. «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis. Сирѣчь Икона Алкiviадская» («Книжечка, що має назву Silenus Alcibiadis, тобто ікона Алкiviадська») є притча про Пустельника, який жив на самоті й щодня, коли сходило сонце, прямував у великий гарний сад, де жив Птах, аж надто прекрасний і сумирний. Він дуже близько підлітав, захоплював Пустельника до ловитви, але та ніколи не була успішною. На запитання друга, який його відвідав, про те, як він проводить час у глушині, Пустельник відповів, що має дві втіхи: Птаха і Початок. Птаха він завжди ловив і не міг спіймати, а, маючи тисячу й один шовковий вузол, не міг знайти початок і розв'язати їх [17, с. 734–735].

У Шевчука Сковорода є уособленням Птаха, який не потрапляє у сітку світу, що корелює з широковідомою автоепітафією мислителя про світ, який ловив і не спіймав його. Наприкінці п'єси її герой Сковорода приходить перед смертю до саду ловити Птаха, але, як і раніше, не може його спіймати. Він у яблуневому саду, що, звісно, асоціюється з раєм, де діти як безгрішні істоти збирають яблука — плоди з дерева життя. Він зустрічає смерть уже старим, діти кладуть йому яблука, з'являється і він молодий, що приносить книги, де і перше, і друге є символами пізнання і вічності.

Цікаво, що Сковорода свої онтологічні конструкції часто представляє, як зауважує Назар Федорак, за допомогою окремої, «сценічної» групи персонажів — образів-персоніфікацій птахів. Дослідник нарахував у тридцяти байках двадцять одного «представника пернатої фауни», що діють або згадані в певному аксіологічному контексті, ще «шістьох крилатих і дзьобатих персонажів додають до загального пташиного базару сковородинські діалоги та притчі (насамперед, звичайно, такі, як “Благородный Еродій” і “Убогий Жайворонок”), а також деякі твори із “Саду божественных пѣсней”» [29, с. 12]. Цей

«пташиний масив» надається до інтерпретації і на «рівні номінативно-аксіологічному, і на рівні алегорично-символічному» [29, с. 12].

П'єсу В. Шевчука «Сад» жанрово можна означити як драму-притчу, що із драмою-параболою є основними типами «дидактичної драми» на межі ХХ–ХХІ ст. [4, с. 324]. При цьому дослідники сучасної драми зауважують, що межа між двома синонімічними жанрами нерідко стирається, і притча наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. стає специфічним інваріантом параболи [4, с. 325], в основі якої завжди лежить багатозначний символ, а морально-філософська проблематика не передбачає однозначного тлумачення.

Образи книги, саду, тексту, театру, вертепу, годинника, лабіринту тощо є засадничими як для художнього світу доби бароко і творчості Сковороди, так і для прози і драматургії В. Шевчука, зокрема і п'єси «Вертеп», де представлений уже збірний образ «сковородинівської» людини, української людини, яка сповідує антиутилітаризм, самозаглиблення, духовне самовдосконалення та «споглядальне життя (*vita contemplativa*)» [25, с. 472]. Цей «глибокий людський тип», який у самовдосконаленні постійно шукав нового і кращого світу, не знаходячи його в реальності, визначив Микола Шлемкевич [37, с. 20]. Але при цьому дослідник, схилиючи голову перед шляхетністю й величчю Сковороди, називає його кінцем епохи, а не початком нової [37, с. 20], що перегукується як із тезою Д. Чижевського, так і з метафоричним висловом Миколи Сумцова про Сковороду як «останню розкішну квітку» давнього письменства, давньої могилянської школи [22, с. 48].

Сковорода — мислитель і християнин — є ідеальним і улюбленим героєм як наукових, так і художніх текстів В. Шевчука. Неодноразово наголошувалося на тому, що релігійні, міфологічні та філософські топоси письменника найкраще функціонують у рамках барокової поетики, яку В. Шевчук методично вживлює в свої твори. Часто, ведучи оповідь на тлі української історії XVII–XVIII ст., свого улюбленого періоду, письменник широко залучає ретельно проштудійовані принципи барокової поетики та впізнавані філософсько-релігійні концепти, програмні положення тощо, які відчитуються у творах «барокового» циклу навіть там, де Сковорода не є протагоністом. Для Шевчука Сковорода, основою світогляду якого є любов, покаяння і вдячність, залишається еталоном християнина та інтелектуала. Своїх же героїв, яким він як автор симпатизує, наділяє «сковородинівськими» рисами.

«Сковородинівській» людині В. Шевчука нестерпний будь-який тиск державної машини, чи то російсько-імперської, чи радянсько-тоталітарної, вона задихається в умовах несвободи, відчуваючи її кожною клітиною свого тіла. Л. Ушкалов стверджував, що письменники XVII–XVIII ст. «в один голос говорили про свободу як найвищу цінність земного життя людини» [26, с. 316], а Д. Чижевський трактував тогочасний культ свободи як вияв специфічних рис психотипу українця, для якого характерне «стремління до свободи в різних розуміннях цього слова» [26, с. 317]. В. Шевчук теж намагається збагнути феномен свободи/несвободи особистості в тоталітарному суспільстві, виокремити і збагнути чинники, які уможливають тиранію.

Одним із варіантів осмислення цього є п'єса-притча «Вертеп», написана 1972 року [12, с. 8], і всі паралелі тут ясні, стверджує Л. Залеська-Онишкевич [11, с. 345], яка датою написання п'єси називала 1967 рік. «Тут про одного і про всіх тиранів. Тут про одне жакливе спустошення країни, і про всі. Тут про червоного монстра й інших монстрів» [11, с. 345].

1989 року п'єсу поставив режисер Віталій Малахов, ще один представник «нової хвилі», у Київському драматичному театрі на Подолі (з 2006 р. — Київський академічний драматичний театр на Подолі), одному з тих київських театральних осередків, які сигналізували про радикальні зміни в українському театрі й драматургії від 1980-х років. Однією з візитівок театру завжди називали виставу «Вертеп», що була відзначена 1994 р. спеціальним призом на Першому міжнародному театральному фестивалі в Анкарі. До речі, період від 1987 р. до 1994-го можна вважати «мандрівним» в історії на той час молодого як за віком, так за і творчим підходом театру (тоді трупа майже весь час перебувала на гастролях у різних країнах світу). До «Вертепу» у Театрі на Подолі повернулися 2008 року, але, на жаль, нова версія вистави недовго була в репертуарі театру. В. Фіалко, який досліджує тенденції українського театру 1970–1980-х років, зазначає, що художнє полотно здійснених Малаховим постановок за п'єсами Шекспіра і Шевчука «надмірно насичувалося засобами виразності широкого діапазону, а образна система формувалася за принципом “монтажу атракціонів”, постановника приваблювала яскрава ігрова стихія, карнавальні традиції, принципи балагану, народного площадного театру» [30, с. 642] тощо.

Цю драму, зауважує старша наукова співробітниця Національного музею літератури Олена

Круківська, «із задоволенням будуть ставити і Львівський драматичний театр імені М. Заньковецької, і Люблінський театр ім. Г.-Х. Андерсена (Польща), і київські — Театр на Подолі та «Дах»» [12, с. 3], а Р. Мовчан, наголошуючи на найбільшій популярності драми «Вертеп» (як універсальної картини світу), говорить, що цей твір бачив світло рампи у львівському театрі «Мета», київському «Театрі на Подолі», Люблінському театрі ім. Г. Х. Андерсена в перекладі польською [16, с. 31–32]. Отож, є неточність щодо львівських театрів, де був представлений «Вертеп» Шевчука. Можливо постановку «Птахів з невидимого острова» у Львівському театрі імені М. Заньковецької (під назвою «Вічний раб») сплутали з «Вертепом». Але відомо, що аматорська театральна студія «Хочу», створена 1988 р. при Народному домі «Просвіта» у Львові, учасниками якої були студенти Львівської політехніки, зверталася до «Вертепу» В. Шевчука. Художньою керівницею і головною режисеркою студії була заслужена артистка України, акторка театру ім. М. Заньковецької Ірина Швайківська, що можливо і є причиною плутанини в сценічній історії п'єси Валерія Шевчука. Також згадці про сценічне втілення п'єси «Вертеп» В. Шевчука у львівському театрі «Мета» і київському «Дах» важко знайти підтвердження. Імовірно, йшлося про вертепні дійства на сценах цих театрів.

Постановка п'єси В. Шевчука саме у Театрі на Подолі підтверджує тезу про те, що поетика барокової драми стала засобом оновлення форми і змісту як драматургії, так і театру постмодерної доби. Є. Васильєв зазначав, що у драматургії ХХ — початку ХХІ ст. простежується виразна тенденція до відродження та модифікації архаїчних жанрів, насамперед середньовічного театру [3, с. 31], а певне коло драматургів представили тексти, «у яких релігійні, ритуальні, містеріальні елементи є наріжними» [3, с. 31]. Але найперше це стосується драматургії Валерія Шевчука і зокрема його «Вертепу», п'єси-містерії, яка возвеличує народження Його і проголошує незнищенність життя і в основу якої «покладено колізії народної вертепної драми» [34, с. 115].

Тим, хто прагне донести ці істини до людей різних соціальних станів, є сквородинівський тип мислителя, представлений образами Пустельника і Книжника, яких мала грати одна особа, що зазначено в примітці до п'єси. Ці герої є літописцями подій і виразниками християнських духовних цінностей. Не можна не погодитися із твердженням Н. Городнюк про те, що книготворчість для культури бароко «була визна-

чальною й інтерпретувалася як вища робота духу, як самовдосконалення і самостворення» [6, с. 77], а головним мотивом більшості творів В. Шевчука є творення, пошук чи відтворення тексту.

П'єса, попри катастрофізм і апокаліптичність, стверджує незнищенність життя і Духу Любові. Пустельник, якого послано до Ірода (попа Івана теж направлено до роду, заснованого на гріху, у п'єсі «Свічення» В. Шевчука) застергти того від вчинення зла і сповістити, що Він, той, хто дарує життя і наповнює його, пізнати якого до решти — все «одно, що вичерпати море ложкою» [33, с. 131], уже народився. Народився убивця зла, яке уособлює Ірод.

Пустельник як носій християнських цінностей намагається звільнити царя Ірода як із-під влади страху, так і з-під влади Смерті, що є абсолютним злом у творі, просить жорстокого і дуже зляканого царя пустити «в душу і жити ним» [34, с. 135], тим, кого треба відчутти нутром, бо він «росте знизу, чи згори, чи, може, збоку» [34, с. 118]. Але не чинити зло може лише вільна людина, правитель, який не ховається за своїх жорстоких, нездатних до рефлексії, стражників, ходить вільно між людей, слухає «розмови їхні, але не для карі їм, а щоб повчитися від них» [34, с. 131], навіть коли розпиває із ними вино. Але той, хто тримається за золотий трон (пізніше в історії трансформується в золотий унітаз), той згоден на все, бо він хоче жити і правити за будь-яку ціну: «Я хочу жити, хай розвалиться Всесвіт, хай зникнуть навколо люди і звірі! Я житиму і в пустелі, бо скрізь, де пройду, горітиме вогонь. Я житиму. За мною йтиме смерть, вірна слуга моя, і стражники — вірні тіні мої» [34, с. 128].

В. Шевчук у своїх текстах, зокрема і в п'єсі «Вертеп», інтерпретує популярні пасажі сквородинівських творів. До основних універсальї філософії Сковороди, як уже згадано, належить учення про дві натури — невидиму, істинну, й видиму, що є тінню невидимої, ніщотою, — і наука про «внутрішню людину», тінню якої є наш тілесний бовван [25, с. 566]. Оскільки «внутрішня людина» наділена в Сковороди божественними рисами, говорить Л. Ушкалов, то вона не може бути творивом, «внутрішньою людиною» є Син Божий, Христос [25, с. 566]. В. Шевчук глибоко занурюється в світ розмислів Сковороди, інтелектуально переживає розуміння того, що видиме й невидиме, внутрішнє, духовне й матеріальне, тілесне поєднані в будь-якій речі так, «як людська та Божа природи в Христі» [25, с. 569]. Д. Чижевський, аналізуючи філософію Сковороди, для якого характерний

антитетичний спосіб мислення, зазначає, що його дуалізм належить своїй епосі [33, с. 102], епосі бароко. Як наголошує Л. Ушкалов, Скворода свої міркування, що формують його три-свіття, подає в антитетичних формулах, противопокладаючи «видиму та невидиму природу в космосі, зовнішню та внутрішню людину в людині, буквальный і символічний сенс у Біблії», намагаючись у всьому побачити двоїну, первні якої одвічно стають на герць. «Дуалізм забарвлюється релігійно, вартісно, есхатологічно: “рух” між протиріччями, між противенствами є боротьба “світла” та “тьми”, “добра” та “зла”» [25, с. 750]. Нерозривність протилежних світів, людського й Божого, видимого й невидимого Скворода підкреслює образом дерева і його тіні [33, с. 105].

У п'єсі «Вертеп» маємо різні варіації образу тіні, що разом із іншими складниками іконосфери українського бароко творить бароковий міф про людське життя [26, с. 245]. Образ тіні, якої боїться Ірод, натякає на роздвоєність душі: «Одна — милосердя, а друга — жорстокість. Одна — весна, а друга — осінь» [34, с. 122], що є епізодом «містерії вселенської боротьби добра та зла» [26, с. 274], колообігу добра і зла:

*В колі все крутиться дивно і вічно,
Все неодмінне в людині земній.
Зло і добро [34, с. 116].*

Свою версію колообігу життя має і Смерть, яка, з одного боку, вважає, що любов їй теж на руку, бо збільшує її жнива, а з іншого, саме вона і кидає людей у вир любові [34, с. 166].

Цар-дітовбивця і тиран, який мріє про статус бога, стаючи одночасно знаряддям у руках Смерті, теж розмірковує про добро і зло як близнюків, що з'єднані тілом [34, с. 126], про релятивність цих категорій, про втрату спогадів дитинства та про дивну війну, яку розпочав «з нічого і проти бозна й чого» [34, с. 133]. На що Пустельник зауважує про вищу істину, про сумління і муки душевні, наголошуючи, що «є людина і є душа» [34, с. 126]. У центрі уваги Сквороди була людська істота, яка, як і все у світі, має подвійну природу, а тому в творі В. Шевчука теж простежується заглиблення в антропологічні проблеми, які віддавна хвилюють людство:

*Проходять століття — людина незмінна,
Всі вади й достоїнності зміни не знають,
Всі злочини вічно ті самі на світі,
Всі сумніви, болі, вагання та дії [34, с. 128].*

У п'єсі В. Шевчука дуже яскраво представлений принцип віддзеркалення, один із найважли-

віших принципів барокової поетики, який дуже активно використовували й митці наступних культурних епох, близьких до бароко за світовідчуттям і світотворенням. Слова Пустельника про народження Його, про необхідність переривання ланцюга зла та сумніви Ірода відбиваються в репліках трьох царів і трьох вертепників. Останні є тінями, що комунікують лише з Іродом, якому сповіщають про народження його ж убивці та закликають інших веселитися, бо «він приходить, він-бо йде» [34, с. 120]. Вертепники, розмовляючи з Іродом, апелюють до слів Пустельника, нагадують цареві про потребу пильніше слухати його слова [34, с. 139]. Ірод наприкінці своєї історії хоче вже зупинити ту «чудову січу» [34, с. 141], якою захоплюється Смерть, «його тілом прокочується ридання», коли останні два стражники «вганяють один в одного мечі» [34, с. 141]. Але він хоче перекинути відповідальність за те, що «навколо пустка», безлюдна пустеля, на Смерть, яка розкриває карти і впевнено заявляє, що «я служила тобі, а ти служив мені. Доти, доки виконував мої забаганки» [34, с. 142]. Далі вона говорить про те, що смертному не вдається вічно жити на землі, як хотів Ірод, що не був проти навіть загибелі світу, аби жити самому, бо він «вічний і всевладний» [34, с. 128]. Тобто автор вдається і до певного зіставлення бажань тирана і тези християнського віровчення про те, що вічно жити земній людині можливо тільки в небесній перспективі, заслуживши це своїми добрими ділами та покаванням, чого так і не захотів почути цар-вбивця, так і не дослухався до застережень Пустельника чи занадто пізно щось зрозумів.

Ірод перед тим, як його скосила коса Смерті, намагається довести, що він говорив про добро і боровся з самим собою, що він навіть не відкидав існування Того, про кого всі говорили, але «дерево по плодах пізнається» [34, с. 142], — реєструє Смерть, з якою Ірод уклав вигідну, як йому здавалося, угоду щодо вічного владарювання і програв. Смерть пожалала життя і потвердила свою владу. Наприкінці п'єси вона пропонує обладку Книжникові як репрезентанту Мудрості Світової щодо об'єднання їхніх зусиль для світового владарювання в обмін на подароване йому життя [34, с. 166]. Книжник, на відміну від Царя, не пристає на пропозиції Смерті. Смерть після перетворення за допомогою Ірода вищого поверху вертепу на пустку відчула велику нудоту [34, с. 143]. Аналогічне відчуття навідало її і після знищення дітей [34, с. 135], а вже боротьба з нижнім поверхом все ж таки знесить її.

Мотив нудоти, нудьги-печалі теж належить до впізнаваних рис сквородинівського світу. Ліричний герой дев'ятнадцятої пісні із «Саду Божественних пісень» звертається до свого психологічного стану: «Ах ти, тоска, проклята! О, докучлива печаль / Грызеш мене измлада, как моль платья / как ржа сталь / Ах ты скука! ах ты мука! люта мука!» [17, с. 69]. Цей душевний стан важко переживати, навіть злу звірюку можна побороити гострим ножом, «а скуки не побореш, хоч меч будет и хорош» [17, с. 69]. За порятунком герой поезії Сковороди, як до речі і сам Сковорода, протагоніст повісті В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра», звертається про допомогу до Христа як до меча небесного, що злих і ворожих звірин розгонить. Лише віра в спасительну жертву може подолати марноту як гріх перед спокійним і радісним Христом.

Ці мотиви екзистенційної туги корелюють із пророслим у добу бароко на основі сентенцій пророка Кохелета (Екклезіаста) мотивом Vanitas (все марнота), що перегукується з основними тезами філософії екзистенціалізму, переосмислення положень якої в українській прозі 1960–1980-х років відбувалося досить жваво, зокрема у творчості В. Дрозда і В. Шевчука. Останній не раз підкреслював своє поглиблене студювання творів екзистенціалістів. Рефлексії щодо суєти і марноти цьогосвітнього існування — головної теми книги Екклесіаста, де слово марнота зустрічається 37 разів, найчастіше з'являються в творах-притчах В. Шевчука, зокрема і п'єсі «Вертеп», що позначена сильним впливом філософії екзистенціалізму.

Про це натякає навіть слово «нудота», що характеризує ситуацію розправи Смерті над владним олімпом, вищим поверхом вертепу, бо є маркером для впізнавання знакового для філософії екзистенціалізму роману Ж. П. Сартра «Нудота». Відчуття марнотності цьогосвітнього існування, порожнечі, абсурдності, продиктовані страхом смерті, з якої люди «освічені створюють десятки подіб і оживляють в уяві своїй» [34, с. 162], часто захоплює героїв В. Шевчука.

Пустельник ніби озвучує слова Сковороди про витрачання людських ресурсів у марноті, що підсилює і хор вистави, обов'язковий компонент барокових драм та їхніх пізніших стилізацій, який виконував функцію «роз'яснення певних префігурацій, засудження, співчуття, звеличення, віщування, розвагу» [15, с. 170]:

*Людина живе в цьому світі химернім
Упевнена й дужа, нема їй спочину,
Із дня перевалює в інший себе.
Сніданки, обіди, вечері, а потім
Страшений запалить людину вогонь* [34, с. 123].

Ванітативний мотив у В. Шевчука — це хвилювання, трагічність, жах, відчуття порожнечі, пустки і ніщоти: «яке страшне і незрозуміле слово — нічого!» [34, с. 140]. Наскрізними у «Вертепі» є образи хатки-кону, що крутиться, каруселі, жовтих листків, які символізують одночасно і марнотність людських справ, зокрема зі збагачення та величання себе, і страх перед незбагненністю і запрограмованістю світового ладу:

*Дивіться, як крутиться хатка карткова.
З рипінням, немов каруселя забута,
Земля наша теж каруселя у світі,
Чому ж дивувати й чи треба вражатись*
[34, с. 119].

У літературі XVII–XVIII ст. часто звучав мотив людини як іграшки в руках долі, що поєднувався із театральною метафорою, яскраво представленою як у бароковому письменстві, так і в творчості Сковороди. Ірод наприкінці життя побачив, що море крові й гори убитих, зокрема сина і братів, не принесли йому очікуваного щастя володарювання, не отримав він насолоди від сидіння на золотому троні, навколо якого вже нікого немає. Він занадто пізно усвідомив потребу в тому, щоб припинити непотрібну бійню, яку вже завершували запрограмовані на вбивства два останні стражники. Він намарне кликатиме їх і проситиме зупинити кровопролиття, спровоковане Смертю, для якої люди — «тільки цяцьки в руках злої сили» [34, с. 141]. Відчай від того, що жах убивств стався навіть поза волею Ірода, висловлює Пустельник [34, с. 137]. Але хіба поза волею? Ірод хотів «косити й косити, бити й бити, карати й карати» [34, с. 128], хотів бачити народ єдиним «у помислах своїх» [34, с. 136] — безликою і жорстокою масою стражників, готових повторювати безкінечно: «З волі його милості я Дубина» [34, с. 122].

В. Шевчук — письменник, який осмислював природу тиранії, вболівав за свого героя, що опинявся в умовах несвободи, тиску державних інституцій, тоталітарних обмежень тощо. У п'єсі «Вертеп» письменник виводить нетрафаретний образ тирана, якому все рівно не буде прощення за пролиту кров. Твір написаний на початку 1970-х, коли вже отримав політичну і суспільну оцінку культ особи Сталіна, закінчилася хрущовська відлига і накопалося чергове коло несвободи. Хор першої дії вертепу проголошує вироки минулих і майбутніх тираній:

*Імя твоє в світі постане прокльоном,
Це ним називатимуть жорстоку неволю,
Жорстоке безумство, жорстоку всевладу.
Кричть, як не хоче бути рабами,
Бо дім отой крутиться, Ірода дім* [34, с. 123].

Отож, у драмі простежуються як впізнавані історично-політичні натяки, так і розмисли над абстрактною моделлю влади, суспільних взаємин тощо. Діалог-притча, який триває протягом усієї першої дії між Іродом і Пустельником, може бути потрактований як варіант мотиву про короля і блазня, що прочитується в рамках дуалізму, віддзеркалення тощо. Ірод прислухається до слів Пустельника, поблажливо до них ставиться, навіть спочатку не погоджується знищити Пустельника як того, хто може бути Ним. Цього хочуть стражники, які вже й не потребують команд і наказів, яких уже дурманить запах крові та драйв убивств.

Пустельник успішно втік із місця розправи смерті над життям на верхньому поверсі вертепу, бо годі «було там щось доказати» [34, с. 161], і спускається вже як Книжник на нижній поверх, «у світ інших людей, туди, де сподівався почують мій голос» [34, с. 161]. Він опиняється на ярмарковому майдані, умовність і символічність якого підкреслює ремаркове уточнення: «мальований майдан, де ярмаркують» [34, с. 143]. Як і в традиційному вертепі — на нижньому поверсі хвилюється народне море, якому байдуже до царя, який думав, що вбиває цілий світ, «а вбив тільки себе» [34, с. 143]. Нижній поверх — це різнонаціональна і різностанова народна стихія, зіткана з упізнаваних героїв і сюжетів української барокової інтермедії (Запорожець і Хвеська, Шляхтич із слугою і Паненкою, Дівчина-покритка і офіцер-москаль, Клим і Циган, Циганка і Циганча, Дід і Баба, Піп і Чортик, Шинкар тощо).

В. Шевчук, послідовно йдучи за послідовним Скворородою, демонструє як опозиційність двох поверхів вертепу, так і взаємодоповнення, функціонування їх за принципом відбиття. Як у першій дії п'єси Пустельник на рівних полемізує з Іродом, так у другій дії маємо філософські діалоги Книжника і Смерті, що апелюють до християнського світогляду, барокового контексту, улюблених мотивів і образів Скворороди, зокрема тієї пташки, що хочеться «ловити і щоб й не зловити» [34, с. 161], чи про дуалістичність світу, де панує «розполовинений дух» [34, с. 161]. Книжник думає, що народ ближче стоїть до «Того, що дає життя цьому світові» [34, с. 162], але спостереження за людьми підтверджує те, що люди протягом віків незмінні, що дух ненавидить тіло, «а тіло зневажає дух» [34, с. 162], вічна боротьба тече в людях, «боротьба пустелі й того, що садить в ній оазис» [34, с. 162]. Єдину відмінність бачить Книжник у людях різних соціальних станів, тих, які заселяють різні поверхи життєвого

вертепу, що простий народ є ближчим до Того, хто дає життя цьому світові, хто «є «живлющий вітер у цьому світі» [34, с. 162]. Освічені ж люди, «мудрі та сильні», здатні до рефлексії, вважає Книжник, весь час міркують про царів, про Смерть і про долю людства, хоча ці думки нічого в світі не змінюють [34, с. 162]. Саме мудрагелі, говорить той, хто пише книгу життя, звертаючись до Смерті: «Ми ж бо створюємо з тебе десятки твоїх подіб і оживляємо в уяві своїй» [34, с. 162], простий же люд, хоч і чує свист смерті, до певного часу не задумується про це. У цих пасажах Книжника відбитий песимізм митця щодо історичного поступу, ролі народу, який не рефлексує, а світ змінює, який не чує тих, хто хоче їх навчати. Пустельник-Книжник пішов до народу в надії бути почутим, але намарне: правителі і люд залишаються глухими до мудрості. Недарма у першій дії епізодично з'являється Паламар, що є ніби ще однією подобою Пустельника, він б'є у дзвін, закликаючи не спати, роззирнутися навколо, бо «не про добро провіща нам ця повість» [34, с. 136]. Ці слова є проєкцією і на події нижнього поверху, де люд, який лише трішки підштовхує Смерть, чинить зло, не замислюючись про наслідки.

Сповнені екзистенційного жаху картини розправи Смерті над життєвим ярмарком, де «сміх і горе, сльози і веселоці — все воно мішається в одно. [...] Тоді вже справжній вертеп на землі грається» [34, с. 149]. Але і цей кривавий вертеп, ця велика бійня закінчуються виснаженням і спустошенням самої «розпорядниці» людських доль, після роботи якої не йдеться про життя.

Опозиції життя і смерті, божого і пекельного є наскрізним мотивом літератури XVII–XVIII ст. і наступних стильових течій, де активно інтерпретуються бароковий текст, зокрема у творчості письменників, стильова манера яких означена як «химерна проза» (О. Ільченко, В. Земляк, В. Дрозд, В. Шевчук). Попри могутність смерті, песимізм і страх, попри екзистенційну ніщоту та жах у текстах В. Шевчука перемагає життя, перемагає той, що «всюдисущий, в повітрі, в землі, в листку, і в стеблі трави», перемагає «Дух живий і любов!» [34, с. 165]. Приречений Смертю Книжник за мить до свого кінця проговорює її вирок: «справжній володар світу не ти, а Він» [34, с. 165]. Знищивши один ярмарок, Смерть побачить тисячі, бо немає кінця життю, бо і «справді за спиною трава виросла... Живий Дух» [34, с. 166].

І ця таємниця світопорядку, таємниця сходження живого Духа на землю [34, с. 167]

в одного вертепника викликає невідоме хвилювання, в іншого — щастя, а в третього — жах. На постійність такого вселенського устрою натякає і звучання наприкінці п'єси тужливої космічної музики, на яку гарно накладаються слова книги Еклезіаста: «Марнота марнот», — каже Когелет, «марнота марнот — геть усе марнота. Що за користь людині з усіх її трудів, які вона завдає собі під сонцем? Рід відходить і рід приходить, земля ж перебуває повіки. Так само і сонце сходить, і сонце заходить і поспішає до свого місця, де має сходити. Вітер віє на південь, і звертає на північ: знай крутиться та й крутиться, повіваючи, та й знов повертається до своїх кругобігів» (1: 2–6). Ілюстрацією до цих слів є зображений у п'єсі колообіг буття: відросте трава, оговтається Смерть і знову почне своє невтомне косіння, даючи поживу людській думці та почуттям, впливаючи безпосередньо на якість життя. Недарма українські барокові письменники пов'язували мотив марнотності (*vanitas*) із мотивом плинності (*varietas*) [26, с. 253], які мали різноманітні символічні вираження, як статичні, так і динамічні.

У критичній рефлексії 1991 р. Л. Залеської-Онишкевич на виставу «Вертеп» Київського драматичного театру на Подолі, яку вона кілька разів мала змогу побачити під час гастролей молодого колективу до США, акцентовано увагу на вдалих сценічних рішеннях, які увиразнюють барокові образи-символи. На сцені крутиться в зворотному напрямку велика стрілка сонячного годинника, який є і тією каруселлю, що крутить усіх героїв, а смерть кожного — нова запалена свічка на каруселі [11, с. 343–344].

Смерть як у п'єсі, так і у виставі постає то бабусею з косою, але не простачкою, з якої можна поглузувати, то привабливою дівцею, якій личить шаленіння в танку. Вона гідна опонентка і цареві, й інтелектуалу, вона веде бій із життям, бажаючи примусити всіх думати тільки про неї. Л. Залеська-Онишкевич, як глядачка цієї вистави, згадувала ефектність сцен прощання зі світом кожного із персонажів нижнього ярусу вертепу. Після кожної смерті відбувається гуляння з музикою і з танцями, відповідними до статусу і походження померлого. Цікавий факт, що у виставі, зокрема тій, що була представлена на гастролях у США, звучить пісня у виконанні Ніни Матвієнко «Велика журба», де є слова, співзвучні з настроями, що панують на ярмарковому майдані:

*Висока верба, висока верба
Широкий лист зродила.
Велика журба, велика журба
Лиш жалю наробила.*

*Рік ся любили, рік ся любили,
А два ся не виділи,
Як ся узділи, як ся узділи —
З жалю ся розболіли.*

*Над дівчиною, над молодою
Батько й мати плачуть,
А над козаком, над молоденьким
Лиш чорний ворон криче...*

Дослідниця дуже високо поціновує першу дію вистави, а щодо другої дорікає режисерові В. Малахову за незрозумілий підхід до представлення національностей, зокрема творення негативного іміджу саме українців [11, с. 346], при цьому в Шевчуковому «Вертепі» усі «національні меншини представлені відносно доброзичливо» [9, с. 111]. Також Л. Залеська-Онишкевич закидає Київському драматичному театру на Подолі плекання неукраїнської національно-культурної ідентичності (емблема театру російською, кілька вистав відбувалися російською). Вона говорить, що тоді «годі чужинцям зрозуміти, якої він країни і з чиеї він столиці» [11, с. 347]. На жаль, закиди справедливі, виправданням цьому може бути лише те, що згадані гастролі театру під керівництвом Віталія Малахова відбувалися ще до проголошення незалежності України. Хоча після 1991 р. ситуація в українському театрі та кіно мало змінилася. Але хвороба розмитої ідентичності була характерна для більшості українських театрів, частина з яких навіть в останнє десятиліття розширювала і змінювала репертуар за рахунок російськомовних п'єс українських драматургів або творів російських авторів, інколи перекладених. Це навіть стосується Молодого театру під керівництвом Андрія Білоуса, у репертуарі якого незадовго до повномасштабної війни були вистави за прозовими творами А. Платонова.

Але, повертаючись до «Вертепу» Валерія Шевчука в сценічному втіленні Віталія Малахова в Київському театрі на Подолі, вистави, яку мені пощастило побачити, здається, наприкінці 1993 року, не можна не наголосити ще раз: це було одне із новаторських явищ у театральному житті того часу, це було інтелектуально-вибухове дійство, динамічне, ритмічне, музичне, сповнене буяння стихії та гри.

Описані вище театральні-драматичні сюжети свідчили про актуалізацію філософсько-естетичних засад українського бароко як важливого

чинника зміни стилізового вектора українського мистецтва, зокрема літератури і театру. Це був рух у бік постмодерністського письма, підкреслено нереалістичного, орієнтованого на умовність, інтертекстуальність, експериментальність, інтермедіальність, іронічність, гротесковість, міфологічність, культуротворчість, літературоцентризм, нелінійність оповіді, відкритість форми тощо. Українська драматургія 1980–1990-х знімає з порядку денного «чисті» жанрові форми, зазначає О. Бондарева, а жанрологічні стратегії мають відверто синкретичний харак-

тер, всотуючи барокову «літургійну або ігрову компоненту» [2, с. 127].

Подібні процеси відбувалися і в епоху романтизму, і в модерністську добу, мистецтво яких на шляху зміни естетичних орієнтирів жилося зверненням до барокових змісту й форми як основи формальних експериментів і філософсько-художніх рефлексій, зокрема й осмислення феномену Сковороди та інтерпретацій його образності, бо саме образ є універсальною категорією барокової літератури [15, с. 133].

Список літератури

1. Бондарева О. Є. Сучасна українська драматургія — «діагностична модель» суспільства. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету «Південний архів. Філологічні науки»*. Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. Вип. 29. С. 13–19.
2. Бондарева О. Українська драматургія останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.: динаміка зміни пріоритетів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2009. Вип. 27. С. 125–132.
3. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
4. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 31–42.
5. Веселовська Г. *Enfant terrible* українського театру. Лекція 9. Курс лекцій з історії українського театру: Український театр: від кози до постдрами. URL: https://www.youtube.com/watch?v=w8_u4JXEHv8.
6. Гордонюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ : Твім інтер, 2006. 216 с.
7. Гринишина М. Український театральний абсурдизм 1980-х — 1990-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 867–888.
8. Домонтович В. Болотяна Лукроза. Домонтович В. *Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. С. 261–300.
9. Залеська-Онишкевич Л. Вияви ідентичності у новій українській драмі по мимо постмодернізму. Залеська-Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. С. 103–119.
10. Залеська-Онишкевич Л. Львівський театр ім. Леся Курбаса. Залеська-Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. С. 350–370.
11. Залеська-Онишкевич Л. Театр на Подолі в Америці. Залеська-Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. С. 343–347.
12. Круківська О. «Сад житейський» Валерія Шевчука. *«На березі часу...». Валерій Олександрович Шевчук: до 70-річчя від дня народж. : біобібліогр. покажч.* Київ, 2010. С. 5–11.
13. Курбас Л. Березиль: із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
14. Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х — 1990-х років — до демократичних цінностей сьогодення. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 889–934.
15. Лютий Т. Сковорода. Самовладання. Київ : Темпора, 2022. 632 с.
16. Мовчан М. «Труди і дні» Валерія Шевчука (до 80-ліття від дня народження). *Слово і час*. 2019. № 9. С. 21–33.
17. Сковорода Г. *Повна академічна збірка творів* / за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків : Майдан, 2010. 1398 с.
18. Сліпченко К. Два Еродії в одному театрі: Актор театру імені Леся Курбаса Андрій Водічев про виставу «Благодарний Еродій». 20 листопада 2015. URL: https://zaxid.net/dva_erodiya_v_odnomu_teatri_n1373644.
19. Словарь української мови / збірає редакція журналу «Кіевская Старина»; упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. Київ, 1907–1909. Т. I–IV. 2971 с.
20. Словник української мови : в 11 т. / голова редкол.: І. К. Білодід. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
21. Солецький О. Лімінальні кореляції «пам'яті»: феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 1. С. 28–35.
22. Сумцов М. Сковорода і Ерн. *Літературно-науковий вісник*. 1918. Т. LXIX, Кн. 1. С. 41–49.
23. Тарнашинська Л. Художній універсум як модель дійсності. *«На березі часу...». Валерій Олександрович Шевчук: до 70-річчя від дня народж. : біобібліогр. покажч.* Київ, 2010. С. 3–5.
24. Театр Леся Курбаса. URL: <https://kurbas.lviv.ua/uk/about/theater>.
25. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарії. Харків : Майдан, 2004. 776 с.
26. Ушкалов Л. Література і філософія: доба українського бароко. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. Вид. 2-ге, стер. 416 с.
27. Ушкалов Л. Ловитва невловимого птаха: життя Григорія Сковороди. Київ : Дух і Літера, 2017. 368 с.
28. Ушкалов Л. Триптих про українськість Сковороди. *Верховина : зб. наук. пр.* Дрогобич : Коло, 2003. С. 335–350.
29. Федорак Н. «Пташиний базар» Григорія Сковороди. *Слово і час*. 2017. № 9. С. 11–20.
30. Фіалко В. Український театр 1970-х — 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 607–694.
31. Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Тернопіль : Презент, 1994. 478 с.
32. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Орія при УКСП Кобза, 1992. 230 с.
33. Чижевський Д. Філософія Сковороди / підготовка тексту й передне слово проф. Леоніда Ушкалова. Харків : Прапор, 2004. 272 с.
34. Шевчук В. Вертеп. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії ХІХ–ХХ ст.* / упоряд. М. М. Сулима. Київ : Дніпро, 2010. С. 115–167.
35. Шевчук В. Драматургія. Львів : Кальварія, 2006. 416 с.
36. Шевчук В. О. Сад: драматична композиція за творами Григорія Сковороди. *Жовтень*. 1972. № 11. С. 54–82.
37. Шлемкевич М. Загублена українська людина. Нью-Йорк, 1954. 160 с.

References

- Bondareva, O. (2005). Suchasna ukrainska dramaturhiia — “diagnostychna model” suspilstva. *Zbirnyk naukovykh prats Kher-sonskoho derzhavnogo universytetu “Pivdennyi arkhiv. Filolo-hichni nauky”*, 29, 13–19 [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2009). Ukrainska dramaturhiia ostannoi tretyny XX — pochatku XXI st.: dynamika zminy priorytetiv. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho univer-sytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 27, 125–132 [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1992). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini*. Orii pry UKSP Kobza [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1994). *Istoriia ukrainskoi literatury vid pochatkiv do doby realizmu*. Prezent [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (2004). *Filosofia Skovorody*. Prapor [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2000). Bolotiana Lukroza. In V. Domontovych, *Divchyna z vedmedykom. Bolotiana Lukroza* (pp. 261–300). Krytyka [in Ukrainian].
- Fedorak, N. (2017). “Ptashyni bazar” Hryhoriia Skovorody. *Slovo i chas*, 9, 11–20 [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2006). Ukrainskyi teatr 1970-kh — 1980-kh rokiv: rezhyzersko-stsenohrafichni poshuky. In *Narysy z istorii teat-ralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia* (pp. 607–694). Inter-tekhnologiiia [in Ukrainian].
- Horodniuk, N. (2006). *Znaky neobarokovoi kultury Valeriii Shev-chuka: komparatyvni aspekty*. Tvim inter [in Ukrainian].
- Hrynshyna, M. (2006). Ukrainskyi teatralnyi absurdizm 1980-kh — 1990-kh rokiv. In *Narysy z istorii teatralnogo mys-tetstva Ukrainy XX stolittia* (pp. 867–888). Intertekhnologiiia [in Ukrainian].
- Krukivska, O. (2010). “Sad zhyteiskyi” Valeriii Shevchuka. In “*Na berezi chasu...*”. *Valerii Oleksandrovych Shevchuk: do 70-rich-chia vid dnia narodzh.: biobibliohr. pokazhch* (pp. 5–11). Kyiv [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil: iz tvorchoi spadshchyny*. Dnipro [in Ukrainian].
- Liutyi, T. (2022). *Skovoroda. Samovladannia*. Tempora [in Ukrai-nian].
- Lypkivska, A. (2006). Literaturne pershodzherelo ta stsenichnyi tekst: vid ehotsentryzmu “molodoho” teatru rubezhu 1980-kh — 1990-kh rokiv — do demokratychnykh tsinnosti sohodennia. In *Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia* (pp. 889–934). Intertekhnologiiia [in Ukrainian].
- Movchan, R. (2019). “Trudy i dni” Valeriii Shevchuka (do 80-littia vid dnia narodzhennia). *Slovo i chas*, 9, 21–33 [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2006). *Dramaturhiia*. Kalvariia [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2010). Vertep. In M. M. Sulyma (Ed.), *Ukrainskyi vertep. Vertep u dramaturhii, prozi ta poezii XIX–XX st.* (pp. 115–167). Dnipro [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. O. (1972). Sad: dramatychna kompozytsiia za tvoramy Hryhoriia Skovorody. *Zhovten*, 11, 54–82.
- Shlemkevych, M. (1954). *Zahublena ukrainska liudyna*. New-York [in Ukrainian].
- Skovoroda, H. (2010). *Povna akademichna zbirka tvoriv* (L. Ush-kalov, Ed.). Maidan [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. (2015, 20 lystopada). Dva Erodii v odnomu teatri: Aktor teatru imeni Lesia Kurbase Andrii Vodichev pro vystavu “Blahodarnyi Erodii”. https://zaxid.net/dva_erodiya_v_odnomu_teatri_n1373644 [in Ukrainian].
- Slovar ukrainskoi movy. (1907–1909). Vols. I–IV [in Ukrainian].
- Slovyk ukrainskoi movy. (1970–1980). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Soletskiy, O. (2018). Liminalni koreliatsii “pamiati”: fenomen tvor-choi individualnosti Valeriii Shevchuka. In *Zakarpatski filolo-hichni studii* (Vol. 1, pp. 28–35). Vydavnychy dim “Helvetyka” [in Ukrainian].
- Sumtsov, M. (1918). Skovoroda i Ern. *Literaturno-naukovyi visnyk*, LXIX (1), 41–49 [in Ukrainian].
- Tarnashynska, L. (2010). Khudozhnii universum yak model diis-nosti. In “*Na berezi chasu...*”. *Valerii Oleksandrovych Shev-chuk: do 70-richchia vid dnia narodzh.: biobibliohr. pokazhch* (pp. 3–5). Kyiv [in Ukrainian].
- Teatr Lesia Kurbase. <https://kurbas.lviv.ua/uk/about/theater> [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2003). Tryptykh pro ukrainskist Skovorody. In *Verk-hovyna* (pp. 335–350). Kolo [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2004). *Hryhoriia Skovoroda: seminarii*. Maidan [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2017). *Lovytva nevlovmoho ptakha: zhyttia Hry-horiia Skovorody*. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2019). *Literatura i filosofia: doba ukrainskoho baro-ko*. Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Vasyliiev, Ye. (2017a). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*. Tverdynia [in Ukrainian].
- Vasyliiev, Ye. (2017b). Zhanrovi modyfikatsii misterii v suchasni dramaturhi. *Slovo i chas*, 11, 31–42 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2019, 19 veresnia). *Enfant terrible ukrainskoho teatru*. Lektsiia 9 / Kurs lektsii z istorii ukrainskoho teatru: Ukrainskyi teatr: vid kozy do postdramy. https://www.youtube.com/watch?v=w8_u4JXEHV8.
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009a). Lvivskiy teatr im. Lesia Kurbase. In L. Zaleska-Onyshkevych, *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* (pp. 350–370). Litopys [in Ukrainian].
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009b). Teatr na Podoli v Amerytsi. In L. Zaleska-Onyshkevych, *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* (pp. 343–347). Litopys [in Ukrainian].
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009c). Vyivay identychnosti u novii ukrainskii dramy pomymo postmodernizmu. In L. Zaleska-Onyshkevych, *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* (pp. 103–119). Litopys [in Ukrainian].

N. Peleshenko

“SKOVORODIAN” TEXT IN UKRAINIAN DRAMA AND THEATRE OF THE 1980s AND 1990s

The article considers “Skovorodian text” in Ukrainian drama and theatre of the 1980s and 1990s, the actualization of which marks a return to a non-mimetic type of artistic thinking that coincides in time with the manifestation of postmodern tendencies based on conventionality, openness, freedom, experimentation, and reinterpretation. This phenomenon was in line with artistic practices of modernist, predominantly un-realistic, drama the development of which was artificially interrupted by the repressive totalitarian machine in the 1930s.

The processes of changing the artistic language that started in Ukrainian culture in the 1960s (chimeric prose, Ukrainian poetic cinema, the poetry of 60s generation etc.) were successfully implemented in the 1990s, when artists became free from totalitarian ideological pressure and censorship. In drama and theatre, the process of overcoming the matrix of socialist realism took longer but ended in the 1980s and 1990s with the emergence of the “new wave” generation of playwrights and directors consisted of the artists from several generations.

Appeal to the Baroque era and the figure of its bright representative Hryhorii Skovoroda can be interpreted as a sign of the formal and substantive renewal of art, indicating both a change of an ideological vector and aesthetic platform. Skovoroda as somehow a national archetype appears as an embodiment of freedom, creativity, anti-utilitarianism, Ukrainianness, and Christian asceticism.

The article focuses on the reception of Hryhorii Skovoroda’s works as well as his image or the image of “Skovorodian” man in the plays “The Gadren” (1971) and “Vertep” (1972) by Valerii Shevchuk that were successfully staged by young directors in new theatre centers where a literary text was considered not only an illustration, but also a reason for your own theatrical statement. Valerii Shevchuk’s play “The Garden” was staged by director Oleksiy Kuzhelnyi at the newly established Kyiv Academic Theater Arts Workshop “Suzirya” in 1989 under the title “The Garden of Divine Songs”, which is polysemantic in the cultural space of Ukraine. The “Vertep” also began its stage history in 1989 courtesy of the director Vitalii Malakhov and the Kyiv Academic Drama Theatre on Podil.

Special attention is paid on the performance “The Grateful Erodius” was introduced to the audience in 1993 by Volodymyr Kuchynskyi, the director of the Les Kurbas Lviv Academic Theatre (founded in 1988 as the Youth Studio Theatre), who developed a theatre philosophy based not so much on the plot as on the play; such a worldview correlates with the conception by Les Kurbas, whose name in the theatre’s name is also a declaration of the connection between generations and a return to search

Therefore, the themes Ukrainian thinker’s life and his intellectual heritage were actively present in the culture of the twentieth century, namely in the era of modernism and at the turn of the twentieth and twenty-first centuries, when Ukrainian culture was in the process of absorbing the postmodern experience.

Keywords: Baroque, Hryhorii Skovoroda, “The Grateful Erodius,” Ukrainian drama of the 20th century, Ukrainian theatre of the 1980s and 1990s, Valerii Shevchuk, drama “Vertep”, drama “The Garden”, ideology, postmodernism.

Матеріал надійшов 8 грудня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)