

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.01>
УДК 792.2:82-2:316.7

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ ВЕТЕРАНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ. Частина 1

Т. П. Киценко

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ,
Україна
kytsenko@mari.kyiv.ua

Т. Kytsenko

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of
Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0000-3706-0769>

Т. П. Киценко. Історичний контекст становлення ветеранської драматургії. Частина 1

Статтю присвячено аналізу ветеранської драматургії як форми художнього осмислення воєнного досвіду та механізму формування культурної пам'яті. Попри довгочасну присутність теми війни в європейській театральній традиції, драматургія авторів із безпосереднім досвідом участі у війні тривалий час залишалася поза фокусом системного культурологічного аналізу.

Метою статті є простеження витоків ветеранського письма та трансформацій сценічного осмислення війни — від античної трагедії до драматургії ХХ століття, створеної ветеранами світових воєн, з особливою увагою до зміни поетики й репрезентаційних стратегій, зумовлених досвідом масового насильства, травми та кризою гуманістичних уявлень.

Ключові слова: *ветеранська драматургія, ветеранський театр, військовий досвід, культурна пам'ять, театр свідчення.*

Т. Kytsenko. Historical context of the formation of veteran dramaturgy. Part 1

The purpose of the article is to examine veteran dramaturgy as a specific form of artistic engagement with wartime experience and to trace the historical logic of its emergence and development within European theatrical tradition. The article focuses on the transformation of theatrical approaches to representing war from antiquity to the XX century, with particular attention to dramaturgy created by authors with direct military experience.

The methodology of the research is based on historical theatre studies and cultural analysis, combined with a comparative approach. The study also draws on concepts related to cultural memory and artistic

testimony in order to analyze theatrical texts as forms of public reflection on war and its consequences.

The results of the study demonstrate that veteran dramaturgy constitutes a distinct artistic practice that differs from heroic and mythologized representations of war. From ancient tragedy to the dramaturgy of veterans of the world wars, a gradual shift can be observed toward fragmented narrative structures, ethical ambiguity, and the articulation of trauma and moral rupture. The research shows that dramaturgy written by veterans plays a key role in redefining theatre as a space for confronting mass violence and the crisis of humanist values in modern culture.

The scientific novelty of the research lies in the systematic cultural-historical analysis of veteran dramaturgy as a continuous cultural phenomenon rather than a series of isolated responses to specific wars. The article conceptualizes veteran dramaturgy as a form of artistic testimony that anticipates later documentary and postdramatic theatrical practices.

The practical significance of the article consists in providing a cultural, historical and theoretical framework for further research on contemporary veteran theatre and dramaturgy, including works shaped by late XX and early XXI century conflicts. The findings may be used in theatre studies, cultural memory studies, and interdisciplinary research on war and representation.

Keywords: *veteran dramaturgy, veteran theatre, military experience, cultural memory, theatre of testimony.*

Актуальність теми дослідження. Повномасштабна війна Росії проти України актуалізувала питання репрезентації воєнного досвіду в культурі, зокрема в театрі як публічному просторі осмислення травми, пам'яті та відповідальності. У цьому контексті ветеранська

драматургія постає не лише як мистецька реакція на війну, а і як механізм публічного свідчення та формування культурної пам'яті.

Однак у вітчизняному театрознавчому дискурсі ветеранська драматургія досі не виокремлена як самостійний об'єкт дослідження. Саме тому звернення до історичних витоків ветеранського письма та аналіз його еволюції в різних культурних контекстах є необхідними для адекватного осмислення сучасних українських практик.

Актуальність дослідження також визначається потребою включення українського досвіду в міжнародний контекст студій пам'яті, травми та театру свідчення, що дозволяє окреслити специфіку української моделі роботи з військовим досвідом у діалозі із західними традиціями та в полеміці з радянською спадщиною.

Постановка проблеми. Упродовж історії війна неодноразово ставала предметом театраль-ного осмислення, а театр — не лише простором художньої репрезентації, а й механізмом публічного осмислення травматичного досвіду та формування культурної пам'яті. Особливе місце в цьому процесі посідає ветеранська драматургія — а саме тексти для театру, автори яких брали участь у бойових діях, — водночас сценічне висловлювання слугує формою рефлексії власного воєнного досвіду, його травматичних наслідків і післявоєнного стану.

Попри повторюваність звернення ветеранів до театру в різні історичні періоди, ця драматургія тривалий час розглядалася фрагментарно й не була осмислена як стала культурна практика. Відсутність цілісної історико-культурної перспективи призводить до маргіналізації ветеранського письма в науковому дискурсі, попри його вплив на сучасні театральні практики та суспільні дебати про війну, пам'ять і відповідальність. Це зумовлює необхідність системного аналізу ветеранської драматургії як специфічного культурного явища з власною традицією, еволюцією поетики та функціями — що особливо актуалізується в умовах воєнних і післявоєнних зламів.

Мета статті — окреслити культурно-історичну логіку формування ветеранської драматургії та простежити еволюцію способів сценічного осмислення воєнного досвіду від античності до

драматургічних практик, сформованих у контексті та внаслідок Другої світової війни.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Античні витoki ветеранської драматургії.

У європейській культурі зв'язок між військовим досвідом і художнім висловлюванням формується задовго до модерних уявлень про ветеранську драматургію. В античному полісі війна була невіддільною частиною життя громади, а театр, пов'язаний із культовими практиками й міфом, подекуди реагував і на актуальні історичні події.

Одним із перших задокументованих ветеранських голосів у європейській драматургії є Есхіл (бл. 525–456 до н.е.). Показово, що за його заповітом у надгробному написі було наголошено не на драматургічних перемогах великого трагіка, а саме на його військовій доблесті (Pausanias, 1918, 1.14.5): вочевидь, бойовий досвід був ключовим елементом самосвідомості автора.

Есхіл ніколи не обмежував свою творчість воєнною тематикою: різні біографічні та енциклопедичні джерела приписують йому від 70 до 90 трагедій міфологічного й ритуального спрямування. Втім, «Перси» та «Семеро проти Фів» демонструють безпосередній зв'язок з особистою участю автора в Марафонській і Саламінській битвах.

У «Семеро проти Фів» (467 до н.е.) Есхіл, працюючи з міфологічним сюжетом, насичує трагедію реалістичними деталями: описує зброю, топографію міських укріплень, ієрархію командування та психологію оборони (Есхіл, 1990). Розподіл воїнів по брамах, напружене очікування штурму й риторика воєначальників подані з такою конкретністю, що війна постає не як абстрактний міф, а як впізнавана ситуація збройного протистояння.

У трагедії «Перси» (472 до н.е.) драматург одним із перших в античному театрі звертається до конкретної історичної події — Саламінської битви (Есхіл, 1990). Принциповим нововведенням стає розгортання дії з позиції переможеної сторони: це дозволяє змістити акцент із домінуючого для афінської сцени тріумфального нарративу на досвід поразки, руйнації, втрати. У такій оптиці твір постає як роздум про межі влади, імперські амбіції та крихкість військової удачі.

Слід зауважити, що звернення до нещодавніх історичних подій в античному театрі було явищем рідкісним. За два десятиріччя до появи «Персів» давньогрецький автор Фрїніх поставив свою трагедію «Падіння Мілета» (494 до н.е.). Спогади про подію були надто свіжими — і, за свідченням Геродота, трагедія викликала дуже сильну емоційну реакцію публіки: люди плакали, автора оштрафували (Herodotus, 1925, 6.21). Есхіл точно знав про цей випадок і, не виключено, саме тому він описав війну з такого ракурсу, який не травмував би співвітчизників.

Як ветеран і драматург, він окреслив два підходи, що стали визначальними для подальшого становлення цього напрямку. Перший — автобіографічний: сценічний матеріал ґрунтується на досвіді автора-учасника війни, що надає зображенню особливої переконливості. Другий — публічно-меморіальний: індивідуальні спогади трансформуються в колективне осмислення; для колишніх учасників військових походів «Перси» і «Семеро проти Фів» резонували з власними спогадами, для решти глядачів ставали інструментом аналізу причин і наслідків конфлікту.

Однак закладена Есхілом модель не трансформується в сталу традицію: у класичній та елліністичній драматургії війна знову переважно повертається в міфологічний або історично віддалений реєстр, а особистий бойовий досвід автора не стає основою сценічної рефлексії. Лише зі зміною культурних і політичних умов, у час раннього модерну, виникає можливість нового зближення між військовим досвідом і драматургічною формою — уже в іншій естетичній і антропологічній оптиці.

Ранньомодерна драма і війна: поява авторського свідчення. Ранньомодерна європейська драматургія формується в умовах майже безперервних військових конфліктів — релігійних протистоянь, імперських експансій і локальних війн. Для митців XVI ст. збройні конфлікти були постійним тлом, незмінним елементом політичного й соціального життя: мобілізації, морські кампанії, облоги, полон і перебування в прикордонних зонах сприймалися як звичні реалії. У цьому контексті закономірно, що в тогочасній драматургії війна зазвичай слугує саме фоном чи фабульним каталізатором: провідні театральні моделі тяжіють до міфологічних, історичних

або авантюрних сюжетів, без системного осмислення військового досвіду. Навіть автори, які брали участь у військових діях, зокрема Лопе де Вега, переважно зображують війну в героїчному або алегоричному ракурсі, найчастіше уникаючи описів поразки, полону чи колективних катастроф.

На цьому тлі творчість Міґеля де Сервантеса Сааведри (1547–1616) постає показовим винятком. Служба в Середземноморській флотилії, участь у битві при Лепанто (1571), тяжке поранення та п'ять років полону в Алжирі (1575–1580) залишили помітний відбиток на його драматургічній спадщині.

У «Нуманції» (бл. 1582), що базується на античному сюжеті, Сервантес відмовляється від індивідуального героя й висуває на перший план колективний образ міста (Cervantes, 2013). Його спільнота опиняється перед граничним вибором: вижити ціною підкорення ворогові — або припинити своє існування. Автор створює узагальнену модель колективної жертви, актуалізовану в контексті ранньомодерних імперських воєн. Водночас фокус зміщується з перебігу воєнних дій на їхні наслідки — облогу, виснаження, поступовий розпад соціальних зв'язків. Долучення до дійових осіб Війни, Хвороб, Голоду та інших алегоричних постатей допомагає драматургові перевести конкретний історичний конфлікт у площину ширшої рефлексії про владу, насильство й ціну свободи.

«Алжирські звичаї» (El trato de Argel, бл. 1580) безпосередньо ґрунтується на досвіді полону Сервантеса (Cervantes, 2013). У тексті (де серед інших персонажів з'являється й Сааведра) з майже документальною точністю відтворено соціальну та просторову організацію Алжира, систему викупу й повсякденну психологію людей, позбавлених свободи. Хоча п'єса має протагоністів — подружню пару Сільвію й Аурелью — їх оточують інші полонені християни, які також перебувають під агресивним впливом чужої культури. Головним героям вдається здобути свободу, проте доля більшості полонених залишається невирішеною. У фіналі Сервантес докоряє заможним співвітчизникам за байдужість до тих, хто опинився в неволі, і закликає короля не залишатися осторонь їхньої долі.

Сам автор означає обидва твори як «комедії»: у ренесансному театрі термін *comedia* мав позажанрове значення й використовувався на позначення «будь-якого драматичного твору або вистави, незалежно від її жанру» (Клековкін, 2012). Утім внутрішня структура «Нуманції» та «Алжирських звичаїв» тяжіє до трагедійної моделі мислення. Побутові сцени, епічні монологи, алегоричні постаті та точне відтворення соціальних реалій співіснують у багаторівневій композиції, що різко контрастує з моделями «нової драми» XVI ст., зорієнтованими передусім на динаміку й видовищність.

Війна у творах Сервантеса постає як простір моральних випробувань, у межах якого облога чи полон породжують складні етичні вибори. Водночас показово, що і в «Нуманції», і в «Алжирських звичаях» «інші» — римляни або мусульмани — є об'ємними, складними персонажами: це робить практично неможливим схематичне протиставлення сторін. Детальне зображення побуту, механізмів влади та атмосфери страху свідчить про те, що автор бачив все це на власні очі. І хоча п'єси Сервантеса ще не є документальними в сучасному сенсі, вони формують ранню модель «драматургії свідчення», що стане важливим компонентом воєнного театру Нового часу.

Перша світова війна і народження модерної ветеранської драматургії. Як зауважує М. Екстейнс, Перша світова війна (1914–1918) стала катастрофою цивілізаційного масштабу, що зруйнувала уявлення про лінійний історичний прогрес (Eksteins, 1989, xv–xvi). Д. Стівенсон визначає її як першу глобальну війну модерної доби — зіткнення індустріалізованих держав у світі розвинених комунікацій, яке породило потужну літературну й культурну спадщину (Stevenson, 2004). Саме в цьому контексті воєнна реальність уперше набула масового культурного осмислення, а письмо ветеранів сформувалося як окрема художня практика — форма особистого свідчення, що поєднує естетичний вимір із фіксацією пережитого. Театральна сцена дедалі виразніше постає простором, де ідеалізований образ воїна поступається складному й суперечливому образу людини, котру зламала війна.

У 1914–1918 рр. театр поєднував кілька функцій: він міг слугувати засобом підтримки офіційних воєнних наративів, а водночас залишався простором розваги й тимчасового відволікання для суспільства, виснаженого війною. Дж. Бернард Шоу іронічно зауважував, що «висока драма» поступилася місцем легковажним видовищам, орієнтованим на солдатів у короткочасних відпустках (Shaw, 1919). На цьому тлі ветеранська драматургія постає альтернативною, часто маргіналізованою формою сценічного висловлювання — перехідною ланкою між театром воєнного часу та післявоєнним осмисленням пережитого. Образ героїзованого солдата поступово втрачає свою переконливість; натомість у центрі драматургії опиняється досвід втрати, тілесних ушкоджень, психологічної дезорієнтації та розриву з довоєнними уявленнями про соціальну й екзистенційну норму.

У Франції повернення мільйонів демобілізованих солдатів спричинило появу масштабного корпусу текстів, створених учасниками війни — солдатами, медиками, військовими кореспондентами, колишніми полоненими. Першою й наймасовішою реакцією на війну стає ветеранська проза та поезія. А. Барбюс, Ролан Доржелес, М. Женевау, Ж. Дюамель фіксують війну як досвід фізичного виснаження, тілесного болю та моральної дезорієнтації. У цих текстах бойові дії радше фіксуються, ніж інтерпретуються: через зображення пораненого й виснаженого тіла, спустошеної фронтової зони, підбір специфічних мовних форм, що здатні описати воєнні реалії.

Театр реагує на воєнний досвід повільніше. І все ж таки саме в драматургії формується інша стратегія осмислення війни — через трансформацію драматичної дії, характеру персонажів і моделей сценічної реальності.

Поль Рейналь (Paul Raynal, 1885–1971) — учасник Першої світової війни, який дістав важке поранення на фронті, — дебютував як драматург ще до війни. Проте лише після її завершення до нього прийшло справжнє визнання, коли митець створив серйозніші, соціально й політично зорієнтовані тексти. Цей зсув виразно проявляється в його п'єсах «Могила під Триумфальною аркою» (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, 1923–1924), «Француженка» (*La Française*, 1933) та «Людський матеріал» (*Le Matériel humain*, 1948).

Перша з п'єс «трилогії», трагедія в трьох актах «Могила під Триумфальною аркою» була поставлена в Комеді Франсез (Париж) майже одразу після написання й згодом стала однією з найрезонансніших п'єс про війну міжвоєнного періоду (Raynal, 1924). Дія розгортається навколо чотиригодинного нічного візиту французького солдата додому 8 жовтня 1915 р. Дійових осіб лише троє: Солдат, його батько та наречена Од. Війна тут не постає як бойова дія, проте визначає кожну ситуацію й кожне висловлювання: Солдат усвідомлює, що отримав цю коротку відпустку в обмін на згоду виконати смертельно небезпечне завдання.

І от, повернувшись додому, Солдат зіштовхується з патріотичною риторикою батька, який ніколи не був на фронті, та з крихким коханням Од — до ідеалізованого образу героя, а не живої людини перед нею. Вдома, як і на війні, від Солдата очікують згоди на самопожертву, без відповіді, чому й навіщо. У назві п'єси автор дає підказку: щоби сакралізувати цей подвиг. «Могила під Триумфальною аркою» являє собою паризький «вічний вогонь» із табличкою «Тут спочиває французький солдат, який загинув за свою країну. 1914–1918» [переклад наш]. П. Рейналь показує механізм, у якому жива людина редукується до безіменного символу, а смерть — до абстрактної формули патріотичної пам'яті.

Ще радикальніший злам репрезентації війни відбувається у творчості драматургів, пов'язаних з авангардними практиками. Серед них особливе місце посідає Гійом Аполлінер — доброволець французької армії, 1916 р. контужений та поранений. У написаній ще під час війни драмі «Груди Тіресія» (Les Mamelles de Tirésias, опублікована в 1917 р.) бойові дії фігурують не як сюжет, але як структурний принцип (Apollinaire, 1918). Руйнування лінійної причинно-наслідкової логіки, гротеск, алогізми й тілесні метаморфози стають засобами передачі фізичної й психологічної травми, отриманої ним на війні.

У **Великій Британії** масовий фронтовий досвід і криза імперської впевненості зумовили зсув тематичних акцентів у драматургії, що дедалі частіше зверталася до воєнної повсякденності, моральної втоми та проблем повернення військових до цивільного життя. Вплив Першої

світової простежується у творчості більшості провідних драматургів міжвоєнного періоду, навіть тоді, коли вона не стає безпосереднім предметом сценічного зображення. Так, у п'єсах А. А. Мілна (1882–1956), який служив офіцером зв'язку та інструктором, війна функціонує як тло, що підважує довоєнні уявлення про стабільність і соціальну впорядкованість. Санітар Червоного Хреста й співробітник британських спецслужб В. С. Моєм (1874–1965) трансформує воєнний досвід у теми морального компромісу, подвійної ідентичності та скепсису щодо великих ідеологічних наративів.

Безпосередньо фронтові реалії зображують ті, хто з ними мав справу. Офіцер британської армії та учасник боїв на Західному фронті Р. С. Шерріф (1896–1975), у п'єсі «Кінець подорожі» (Journey's End, 1928) створює одну з найвпливовіших театральних репрезентацій Першої світової (Sherriff, 1929). П'єса ґрунтується на докладному відтворенні фронтового повсякдення: життя в офіцерському бліндажі, рутини чергувань, очікування наказів — і пошук військовими будь-яких засобів відсторонитися від цих реалій. Бійці неймовірно втомлені від війни. Попри це, їх женуть у бій, що завершується марними людськими втратами. У фіналі молодий і наївний солдат Рейлі, поранений у хребет, помирає в бліндажі — який після влучання ворожої міни стає для бійця імпровізованою могилою.

На відміну від Шерріфа, ветерани Дж. Б. Прістлі (1894–1984) та Дж. Р. Екерлі (1896–1967) майже не зображають бойові дії, зосереджуючись на їхніх довготривалих наслідках. У Дж. Прістлі, який служив у піхоті й дістав поранення, війна проявляється через зламани біографії, соціальне розшарування, кризу уявлень про час і прогрес та проблему відповідальності за минулі рішення. Дж. Екерлі, переживши поранення й полон, у своїх п'єсах розробляє теми залежності, психологічного зламу, травматичної пам'яті та вразливості тіла й свідомості.

Отже, міжвоєнна британська сцена тяжіла до стриманого реалізму, психологічної деталізації й етичного аналізу — без зайвої патетики та героїзації бойових дій.

У **Німеччині** поразка в Першій світовій, крах імперії та революційні події 1918–1919 рр.

спричинили глибокий політичний, соціальний, інтелектуальний та культурний злам. Масове повернення фронтовиків, інвалідизація, економічна нестабільність і відчуття національного приниження, закріплене Версальським договором, сформували середовище тривалої екзистенційної кризи.

Тому осмислення воєнного досвіду в драматургії цієї країни значною мірою відбувалося в межах експресіонізму, який став провідною формою радикального післяфронтового висловлювання. Ця естетика виробляє мову, здатну артикулювати досвід тотальної мобілізації, насильства й дегуманізації: через деформацію сюжету, гіперболізацію образів тощо. У цьому контексті творчість Г. Кайзера, А. Броннена та Фріца фон Унру по-різному фіксує наслідки війни для людини й суспільства, зміщуючи увагу з перебігу бойових дій на внутрішній злам, втрату суб'єктності та кризу гуманістичних цінностей. Тіло в експресіоністських текстах репрезентує історичне насильство, травма ж осмислюється як стан, що не має перспективи остаточного зцілення.

Е. Толлер — ветеран Першої світової, учасник боїв 1916 р., інвалід війни та активний учасник революційних подій 1918–1919 рр. — у своїй драматургії поєднував фронтову оптику з гострою соціальною критикою суспільства, неспроможного інтегрувати людей із воєнним досвідом.

У п'єсі «Еуген Нещасний» Е. Толлер аналізує глибину психологічної травми ветерана, котрий після важкого поранення повернувся з війни, руйнування його маскулітності та байдужість повоєнного суспільства — у якому головний герой, Еуген Нещасний (Хінкеманн), не знаходить жодного гідного місця, натомість змушений працювати на ярмарковому шоу, у «театрі потвор», де відгризає голови мишам (Toller, 1925). У цій межовій ситуації Еуген дає оцінку своєму становищу: «Я загублена людина. Я таємна хвороба. Я — маріонетка, яку смикали, доки вона не зламалася» (там само, р. 4). Так постає один із ключових образів німецької антивоєнної драматургії — образ «зламаної людини», чие майбутнє виявляється знищеним на жертвнику історії.

Зовсім іншу грань ветеранського письма — пов'язану з критичним реалізмом і соціальною

комедією — представляє К. Цукмайер, доброволець Першої світової, який воював на Західному фронті. Написана за реальними подіями драма «Капітан з Кьопеніка» (Der Hauptmann von Köpenick, 1931) відображає військову й державну бюрократію як систему, де сама лише форма стає засобом влади (Zuckmayer, 1931). Текст швидко здобув широке визнання, у тому ж році був поставлений на сцені та екранізований, що підкреслює його актуальність для німецького суспільства міжвоєнного часу.

Під час Другої світової К. Цукмайер, хоч і не був комбатантом, але співпрацював з американськими спецслужбами. І вже в 1940–1950-ті написав ще кілька п'єс, зокрема на військову тематику.

Український театр початку ХХ ст. формувався в умовах воєн, збройних повстань, боротьби за державність і водночас — під тиском комуністичної системи. Значна частина українських письменників, включно з Миколою Хвильовим, Остапом Вишнею, П. Тичиною, В. Сосюрою, Михайлом Семенком, Ігнатієм Михайличем, пройшли через воєнні дії, суспільні катаклізми і так чи інакше відобразили пережите у своїх творах. Натомість у драматургії комбатантський досвід був репрезентований значно слабше: частина драматургів опинилася в еміграції (Ф. Мілешко, Леонід Полтава, Ю. Косач та ін.), частина не втілила пережите в театральну форму.

Одним із небагатьох винятків став фронтовик Першої світової Я. Мамонтов, який свої найцікавіші драматичні тексти створив у проміжку між 1920 і 1925 роками. Саме в цей період у його драматургії найвиразніше проявляється напруження між зрілою професійною майстерністю та вимушеним підпорядкуванням новим ідеологічним вимогам. У текстах від «Веселого хама» (1921) через «Коли народ визволяється» (1922) до «До третіх півнів» (1924) (Мамонтов, 1988) простежується внутрішня боротьба між естетичним началом і соціальною заангажованістю, у якій, за спостереженням А. Криловця, поступово бере гору остання (Криловець, 2005). Водночас це підпорядкування не гарантувало авторові інституційної безпеки: для радянських репресивних органів Мамонтов до кінця життя залишався «неблагонадійним», перебував під

постійним наглядом НКВС і помер у 1940 р. від серцевої недуги.

Ще більш трагічна доля очікувала учасника Першої світової М. Куліша. У своїх п'єсах автор послідовно описує картину післявоєнної катастрофи, розглядаючи війну й революцію як механізми руйнування соціальної та особистої цілісності. В одній із перших пореволюційних п'єс, драмі «97» (1924) Куліш звертається до теми голоду 1921–1922 рр., показуючи його як пряме продовження воєнного та революційного насильства (Куліш, 2026). Цей сюжет неначе продовжується в «Комуні в степах» (1925), де автор фіксує спробу ідеологічного «перезапуску» після катастрофи: комуністичну утопію намагаються вибудувати на соціально й психологічно спустошеному ґрунті (Куліш, 2026).

У «Патетичній сонаті» (1929) описано, що цьому передувало: збройне зіткнення комуністичної, білогвардійської та національно-патріотичної сил 1917–1919 рр. — громадянська війна, у якій конфлікт ідентичностей, політичних програм і приватних почуттів перебуває в стані граничного напруження (Куліш, 2026). Війна руйнує соціальні зв'язки, мову, любов і саму можливість цілісної суб'єктності; показово, що у фіналі через ідеологічні міркування ліричний герой зрікається кохання — жест, який формально відповідає комуністичному канону, але на драматургічному рівні зчитується як зрада живого людського зв'язку.

П'єси М. Куліша становлять один із найпослідовніших в українській драматургії прикладів осмислення війни як довготривалого соціального процесу. Зовні зберігаючи революційну риторичність, автор, свідомо чи несвідомо, систематично вимальовує іншу смислову лінію — глибинну прив'язаність до української культурної традиції, важливішої за будь-які ідеологічні штампи. Отже, закономірно, що радянська влада сприйняла ці твори — і постать М. Куліша загалом — як загрозу офіційному канону: його драматургію було піддано нищівній критиці, а самого автора згодом репресовано й фізично знищено.

Таким чином, ветеранська драматургія Першої світової охоплює широкий спектр естетичних стратегій — від стриманого реалізму до авангардних форм, — об'єднаних прагненням

артикулювати пережите на війні. Театр у цей період утверджується як простір публічного свідчення про руйнування людської суб'єктності, вплив війни на соціальні зв'язки, мову й культурну ідентичність: згодом це визначить сценічні моделі осмислення наступної світової кризи.

Друга світова і злам театральної мови: від алегорії до свідчення. Масові злочини Другої світової війни, геноцид, індустріалізація смерті, розмивання межі між фронтом і тилом, а також спричинені ними травма та провина поставили перед митцями надзвичайно складне завдання художнього осмислення цих явищ. Це часом змушує драматургів, зокрема фронтовиків, у перші повоєнні десятиліття шукати опосередкованих, фрагментарних і недекларативних способів сценічного висловлювання.

Французький мистецький процес після Другої світової війни формувався в умовах глибокої моральної та інтелектуальної кризи, зумовленої нацистською окупацією, режимом Віші та суперечливим досвідом Опору. Ціла низка письменників — А. де Сент-Екзюпері, П'єр Емманюель, А. Мальро, Р. Шар, Луї Арагон, Ж. Кессель — як учасники бойових дій безпосередньо перенесли воєнний досвід у поезію, прозу та есеїстику. Їхні тексти зосереджуються на граничних ситуаціях вибору, особистій і колективній відповідальності, дії під загрозою смерті та моральній ціні насильства. У драматургії цю лінію репрезентує один із небагатьох французьких драматургів-ветеранів — Ж.-П. Сартр (1905–1980).

Мобілізований у 1939 р., він потрапив у німецький полон і провів у таборі для військовополонених близько дев'яти місяців — весь цей досвід став одним із чинників формування його екзистенціалістської оптики.

Осмислюючи війну в роки окупації, Сартр використовує опосередковані драматургічні конструкції, що набувають характеру екзистенціальних алегорій. У «Мухах» (1943) війна прочитується через модель суспільства, паралізованого страхом і нав'язаною провиною, тоді як у «За зачиненими дверима» (1944) — через образ замкненого простору, де персонажі перебувають у стані безвиході та взаємного морального тиску (Sartre, 2018).

Після завершення війни Сартр відмовляється від алегоричних форм і в п'єсі «Мертві без поховання» (*Morts sans sépulture*, 1946) звертається до безпосереднього, реалістичного зображення війни як простору нестерпного морального вибору, що руйнує як катів, так і їхніх жертв: одні змушені катувати, інші — зраджувати товаришів (Sartre, 2018). Вижити неминуче означає втратити людське обличчя — тобто залишитися «мертвим без поховання».

У британському театрі — як в умовах бомбардувань і цензурних обмежень воєнного часу, так і в атмосфері післявоєнної соціальної втоми — військові дії на сцені практично не з'являються. У п'єсах провідних драматургів — Н. Кауарда, К. Фрая, а згодом Дж. Осборна — війна постає лише як соціально-психологічний чинник, що визначає внутрішні стани персонажів і моделі їхньої поведінки. На цьому тлі особливе місце посідає Т. Раттіган (1911–1977), який під час Другої світової був офіцером Королівських повітряних сил. Його п'єса «Вогні посадкової смуги» (*Flare Path*, поставлена в 1942 р.) зосереджена на житті льотчиків між бойовими вильотами (Rattigan, 2001). Війна існує як фактор постійної загрози, який випробує на міцність їхні характери та особисті відносини. Текст унікальний ще й тим, що упродовж війни був і поставлений на сцені, і екранізований. Попри доволі виражену мелодраматичну лінію, ця п'єса репрезентує характерний для британського театру того часу психологічний реалізм, водночас індивідуальні переживання героїв розглядаються в тісному зв'язку із соціальними умовами.

Схожу естетику представляє і рання драматургія Джона Вайтінга, який служив у військовій розвідці. Його перша п'єса «Більше ніяких мандрівок» (*No More A-Roving*, 1947) зображує групу молодих людей у стані моральної та соціальної дезорієнтації після війни (Whiting, 1975). Утім у пізніших творах, зокрема в найбільш відомому «Свято» (*Saint's Day*, 1947–1949), Вайтінг відходить від психологічного реалізму до ритуальних і політичних алегорій, розмірковуючи про колективне насильство та індивідуальну відповідальність (Whiting, 1963).

У Польщі масова участь інтелектуалів і митців у русі опору під час нацистської окупації — у збройному підпіллі, конспіративній культурній

діяльності, нелегальній освіті — створила унікальний культурний контекст. Для значної частини польських поетів, драматургів і письменників, включно з Міроном Бялошевським і Єжи Шанявським, війна означала тривале існування в умовах системного насильства, постійної загрози смерті, руйнування соціальних зв'язків і втрати чітких меж між дозволеним, вимушеним і неприйнятним.

Мобілізований у 1939 р., Леон Кручковський (1900–1962) пережив німецький полон. У повоєнні роки автор неодноразово звертається до теми війни та її наслідків у п'єсах «Відплата» (*Odwety*, 1948), «Відвідини» (*Odwiedziny*, 1955), «Перший день свободи» (*Pierwszy dzień wolności*, 1959). І все ж його програмним текстом стає драма «Німці» (*Niemcy*, 1949) (Kruczkowski, 1984). Модель німецького суспільства драматург репрезентує як родину, члени якої відрізняються за переконаннями та соціальними ролями і водночас об'єднані спільною логікою самоусунення. Фігура «порядного німця», що дистанціюється від злочинів режиму, стає ключовим об'єктом етичної критики: пасивність і самозбереження постають як форма співучасті в насильстві. Таким чином, війна показана як результат суспільної угоди, у межах якої можливість зберегти моральну непричетність виявляється ілюзорною.

Інший підхід до осмислення воєнної тематики пов'язаний із творчістю учасника партизанського руху Армії Крайової Т. Ружевица (1921–2014). Пережите на війні — участь у бойових діях, загибель брата — автор спочатку втілює в поезії: упродовж 15 повоєнних років він розвиває естетику фрагментарності, відмовляється від пояснювальної риторики й патетики та працює з розірваною мовою і нестабільною суб'єктністю.

Зрештою ця тематика та поетика знаходить сценічне втілення в п'єсі «Картотека» (*Kartoteka*, 1960), де Т. Ружевиц, відмовившись від класичної драматургічної структури, пропонує натовість нову (Różewicz, 1960). Центральний персонаж — безіменна Людина — існує в просторі фрагментованої пам'яті, куди хаотично втручаються образи з його минулого, уявні та історичні постаті. Монтажність структури, смислові лакуни й розриви втілюють модель травмованої війною свідомості.

Безпосередньо до воєнного досвіду в драматургії Ружевич звертається, проте значно пізніше — у п'єсі «У землю» (Do piachu, 1955–1972), над якою автор працював упродовж 17 років (Rózewicz, 1979). Зосередившись на повсякденні партизанського загону, він свідомо позбавляє свій текст героїчного пафосу, патріотичної риторики й натомість відкриває морально суперечливі, травматичні аспекти боротьби (саме через цю антиепічність п'єса була гостро сприйнята частиною ветеранського середовища після сценічної прем'єри в 1979 р.).

Утім, саме «Картотеку» можна розглядати як один із перших постдраматичних текстів у європейському театрі: лінійний сюжет тут поступається логіці пам'яті, а дія — співіснуванню різних часових і смислових рівнів. Її вплив простежується у творчості П. Вайса, Г. Мюллера, а також у подальших документальних і вербатім-практиках, що працюють із темою війни.

У Німеччині повоєнна ситуація принципово відрізнялася від становища країн, що пережили нацистську окупацію. Для німецького суспільства завершення війни було пов'язане з досвідом поразки та проблемою моральної відповідальності, яка тривалий час витіснялася з публічного простору. Як зауважує Аляйда Ассман, «тріумф і травма є взаємовиключними: одне витісняє й знищує інше» (Assmann, 2018, р. 14, переклад наш), і після травматичних або ганебних подій меморіальна культура виникає із часовим зсувом у 15–30 років (там само). Це цілком пояснює, чому в Західній Німеччині театр, що безпосередньо звертається до фактів війни та Голокосту, з'являється лише в 1960-х рр.

Каталізаторами стали політична активізація покоління «дітей війни», відкриття архівів, а також публічні судові процеси над нацистськими злочинцями, насамперед Франкфуртський процес 1963–1965 рр. Виникає запит на театр, що без зайвих алегорій та метафор звертається до мови фактів, доказів і свідчень. Архів у такій перспективі постає не лише сховищем документів, а й простором постгійного конструювання минулого (Ассман, 2012, с. 30), а документ — повноцінним елементом драматургічного висловлювання.

Показовою є постать Р. Гохгута: інтегрований у дитинстві в систему гітлерюгенду, після

війни він звертається до проблеми історичної відповідальності. Його п'єса «Заступник» (Der Stellvertreter, 1963), створена на основі ватиканських архівів, стала одним із перших масштабних документальних драматургічних текстів про Голокост (Hochhuth, 1963). Зосереджена на темі мовчання Папи Пія XII під час Другої світової війни, вистава спричинила широкий суспільний резонанс і вивела документальну драму в центр публічної дискусії.

Як зауважує Ассман, у подібних практиках пам'ять слугує не подоланню смерті, а усвідомленню масштабу втрати (Ассман, 2012, сс. 377–378). Проект Гохгута реалізує саме цю логіку, ламаючи режим «репресивного замовчування» історичної провини, що домінував у повоєнному німецькому суспільстві (Assmann, 2018). Театр у цьому контексті постає як трибунал пам'яті, де свідчення функціонує як публічний політичний акт.

У **Радянському Союзі** театральна репрезентація воєнного досвіду від початку перебувала під жорстким державним контролем. У прозі фронтовиків — Костянтина Симонова, Бориса Полевого, Олександра Фадєєва — солдат поставав носієм героїзму й ідеологічної стійкості, тоді як мотиви слабкості, внутрішнього надлому чи моральної дезорієнтації системно витіснялися. Ті самі принципи визначали й театральну продукцію: замість ветеранської драматургії утвердився героїзований канон, у межах якого війна подавалася як школа характеру та джерело легітимної моральної переваги.

Українська радянська драматургія повністю відтворювала ці моделі, формуючи образ героя, позбавленого внутрішніх суперечностей. Характерною в цьому контексті є творчість В. Собка — ветерана та учасника бойових дій 1941–1949 рр. Його драматургія послідовно залишається в межах офіційної патетики. У п'єсах на кшталт «За другим фронтом» (1949) війна функціонує як мобілізаційний і моральний ресурс (Собко, 1982), а в пізніших текстах — від «Червоної лінії» (1962) до «Коменданта Берліна» (1975) — остаточно закріплюється як еталон «правильного» вибору, що не потребує критичного осмислення.

Героїзований канон став системою заборон і витіснень, яка унеможливлювала публічне

осмислення воєн, які не вкладалися в офіційний ідеологічний сценарій. Саме цим пояснюється майже повна відсутність ветеранської драматургії про війну в Афганістані (1979–1989). Вона залишалася непроговореною, позбавленою легітимного нарративу: непридатною для героїзації — і тому витісненою з публічного культурного простору.

Тоді як у Західній Європі після Другої світової розгорнулася критична робота з пам'яттю, що сприяла появі документальної та постдраматичної драматургії, в українському театрі ХХ ст. у зв'язку з домінуванням радянського героїзованого канону ветеранська драматургія була фактично відсутня. Її поява у ХХІ ст. постає радикальним розривом із радянською традицією та наслідком переосмислення західного досвіду роботи з травмою і свідченням.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати ветеранську драматургію як сталу культурну практику, що виникає у відповідь на досвід війни та відтворюється в різні історичні періоди, змінюючи свою поетику й функції залежно від соціокультурного контексту. У театрі ветеранське письмо постає формою художнього свідчення, у якій індивідуальний досвід насильства, втрати та дезорієнтації набуває публічного виміру.

Аналіз європейської драматургії від античності до ХХ ст. засвідчує поступовий зсув від

міфологізованих і героїчних моделей репрезентації війни до форм, що фіксують її травматичні та етично проблематичні виміри. Особливо показовими в цьому сенсі є тексти, створені ветеранами світових воєн, у яких руйнуються лінійні нарративи, стабільні образи героя та уявлення про цілісну суб'єктність.

Отже, ветеранська драматургія ХХ ст. формує підґрунтя для подальших постдраматичних і документальних практик, визначаючи театр як простір публічного свідчення не лише про війну як подію, а й про її тривалі соціальні, тілесні та моральні наслідки.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом ветеранської драматургії другої половини ХХ — початку ХХІ ст. як децентралізованого культурного явища, що поєднує художні, документальні та рефлексивні функції. Особливо уваги потребують театральні практики, сформовані під впливом В'єтнамської, Іракської, Афганської та російсько-української воєн, а також трансформації театру свідчення — від колективних документальних форматів до індивідуальних форм саморепрезентації ветеранів. Саме ці напрацювання створюють історико-культурну рамку для аналізу сучасних форм ветеранської драматургії, що стане предметом розгляду в другій частині дослідження.

Список посилань

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті* (О. Юдін, Ред., К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін, Пер. з нім.). Ніка-Центр.
- Есхіл. (1990). *Трагедії* (А. Содомора, Б. Тен, Пер. з давньогрек.). Дніпро.
- Клековкін, О. (2012). *Theatrica: Лексикон*. Фенікс.
- Криловець, А. О. (2005). *Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми*. Навчальна книга — Богдан.
- Куліш, М. (2026). *Повні тексти творів*. Бібліотека української літератури. <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=22> (дата звернення: 19 січня 2026).
- Мамонтов, Я. (1988). *Твори* (Ю. Г. Костюк, Упоряд., Передм. і Приміт.). Дніпро.
- Собко, В. (1969). *П'єси*. Дніпро.
- Собко, В. (1982). *П'єси*. Дніпро.
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Éditions SIC.
- Assmann, A. (2018). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (3. Aufl.). C. H. Beck.
- Cervantes, M. de. (2013). *El trato de Argel; La Numancia*. De Vecchi.
- DiFusco, J., & Caristi, V. (1986). *Tracers: A play*. Hill and Wang.
- Eksteins, M. (1989). *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the modern age*. Houghton Mifflin.

- Heddon, D. (Ed.). (2007). *Autobiography and performance: Performing selves*. Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350390003>
- Herodotus. (1925). *The Histories* (Vol. III: Books V–VII; A. D. Godley, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd.
- Hochhuth, R. (1963). *Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel*. Rowohlt Verlag.
- Judt, T. (2005). *Postwar: A history of Europe since 1945*. Penguin Press.
- Kruczkowski, L. (1984). *Dramaty wybrane* (2nd ed.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Laub, D., & Podell, D. (1995). Art and trauma. *International Journal of Psycho-Analysis*, 76(5), 991–1005.
- Pausanias. (1918). *Description of Greece* (W. H. S. Jones & H. A. Ormerod, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd.
- Rabe, D. (1971). *The basic training of Pavlo Hummel*. Samuel French.
- Rattigan, T. (2001). *The collected plays of Terence Rattigan* (Vol. 1). The Paper Tiger.
- Raynal, P. (1924). *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe: Tragédie en trois actes*. Librairie Stock.
- Różewicz, T. (1960). *Kartoteka*. PIW.
- Różewicz, T. (1979). *Do piachu. Dialog*, (2), 5–29.
- Sartre, J.-P. (2018). *Theatre* (Tome 1). Éditions Gallimard.
- Shaw, G. B. (1919). *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian manner on English themes*. Constable.
- Sherriff, R. C. (1929). *Journey's end: A play in three acts*. Brentano's.
- Stevenson, D. (2004). *Cataclysm: The first World War as political tragedy*. Basic Books.
- Toller, E. (1925). *Hinkemann*. Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Whiting, J. (1963). *Saint's Day: A play*. Heinemann Educational.
- Whiting, J. (1975). *No more a-Roving: A comedy*. Heinemann Educational.
- Zuckmayer, C. (1931). *Der Hauptmann von Köpenick: Ein deutsches Märchen in drei Akten*. S. Fischer Verlag.

References

- Assman, A. (2012). *Spaces of memory: Forms and transformations of cultural memory* (O. Yudin, Ed., K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin, Trans. from German). Nika-Tsentr. [In Ukrainian].
- Aeschylus. (1990). *Tragedies* (A. Sodomora, B. Ten, Trans. from Ancient Greek). Dnipro. [In Ukrainian].
- Klekokvkin, O. (2012). *Theatrica: Lexicon*. Feniks. [In Ukrainian].
- Krylovet, A. O. (2005). *Ukrainian literature of the first decades of the XX century: Philosophical problems*. Textbook — Bohdan. [In Ukrainian].
- Kulish, M. (2026). *Full texts of works. Library of Ukrainian literature*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=22> (accessed January 19, 2026). [In Ukrainian].
- Mamontov, Ya. (1988). *Works* (Yu. H. Kostyuk, ed., preface and notes). Dnipro. [In Ukrainian].
- Sobko, V. (1969). *Plays*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Sobko, V. (1982). *Plays*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Éditions SIC. [In French].
- Assmann, A. (2018). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (3. Aufl.). C. H. Beck. [In German].
- Cervantes, M. de. (2013). *El trato de Argel; La Numancia*. De Vecchi. [In Italian].
- DiFusco, J., & Caristi, V. (1986). *Tracers: A play*. Hill and Wang. [In English].
- Eksteins, M. (1989). *Rites of Spring: The Great War and the birth of the modern age*. Houghton Mifflin. [In English].
- Heddon, D. (Ed.). (2007). *Autobiography and performance: Performing selves*. Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350390003>. [In English].
- Herodotus. (1925). *The Histories* (Vol. III: Books V–VII; A. D. Godley, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd. [In English].
- Hochhuth, R. (1963). *Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel*. Rowohlt Verlag. [In German].
- Judt, T. (2005). *Postwar: A history of Europe since 1945*. Penguin Press. [In English].
- Kruczkowski, L. (1984). *Dramaty wybrane* (2nd ed.). Wydawnictwo Łódzkie. [In Polish].
- Laub, D., & Podell, D. (1995). Art and trauma. *International Journal of Psycho-Analysis*, 76(5), 991–1005. [In English].
- Pausanias. (1918). *Description of Greece* (W. H. S. Jones & H. A. Ormerod, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd. [In English].
- Rabe, D. (1971). *The basic training of Pavlo Hummel*. Samuel French. [In English].
- Rattigan, T. (2001). *The collected plays of Terence Rattigan* (Vol. 1). The Paper Tiger. [In English].
- Raynal, P. (1924). *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe: Tragédie en trois actes*. Librairie Stock. [In French].

- Różewicz, T. (1960). *Kartoteka*. PIW. [In Polish].
- Różewicz, T. (1979). *Do piachu*. *Dialog*, (2), 5–29. [In Polish].
- Sartre, J.-P. (2018). *Theatre* (Tome 1). Éditions Gallimard. [In French].
- Shaw, G. B. (1919). *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian manner on English themes*. Constable. [In English].
- Sherriff, R. C. (1929). *Journey's end: A play in three acts*. Brentano's. [In English].
- Stevenson, D. (2004). *Cataclysm: The first World War as political tragedy*. Basic Books. [In English].
- Toller, E. (1925). *Hinkemann*. Gustav Kiepenheuer Verlag. [In German].
- Whiting, J. (1963). *Saint's Day: A play*. Heinemann Educational. [In English].
- Whiting, J. (1975). *No more a-Roving: A comedy*. Heinemann Educational. [In English].
- Zuckmayer, C. (1931). *Der Hauptmann von Köpenick: Ein deutsches Märchen in drei Akten*. S. Fischer Verlag. [In German].

Отримано: 08.12.2025
Прийнято до друку: 05.01.2026

Т. П. Киценко

аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ
України, м. Київ, Україна

T. Kytsenko

postgraduate student, Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine
