

CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.1.7>

TWÓRCZOŚĆ UKRAIŃSKIEJ REŻYSERKI TEATRALNEJ ALLY BABENKO (LATA 1960-2010): ASPEKT PŁCI

Tatiana Batytska

*kierownik części literacko-dramaturgicznej Narodowego Akademickiego Ukraińskiego
Teatru Dramatycznego imienia Marii Zańkowieckiej (Lwów, Ukraina),
aspirantka Wydziału Sztuk Scenicznych i Kulturoznawstwa Instytutu Historii Sztuki, Folklorystyki
i Etnologii imienia M.T. Rylskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Kijów, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0003-4429-2554

e-mail: tabul@ukr.net

Adnotacja. Artykuł poświęcono problematyce kobiecej w twórczości ukraińskiej reżyserki z lat 1960-2010 Ally Babenko. Metodą analizy stylistycznej wyodrębniono cechy artystyczne poszczególnych spektakli reżyserki. Rozważano szereg kultowych spektakli realizowanych w różnych okresach twórczości – w Kazańskim Teatrze Dramatycznym im. V. Kachalova 1971-1975 („Tak tu cicho o zmierzchu...” B. Wasiliewa, „Zeszłego lata w Czulimsku” A. Wampilowa, „Dikuska” A. Ostrowskiego), we Lwowskim Teatrze Narodowym im. Marii Zańkowieckiej 1990 na Dużej Scenie („Czarna pantera, niedźwiedź polarny” i „Kłamstwa” W. Wynnyczenki, „Pani Bovary” Gustave’a Flauberta) na Scenie Kameralnej Teatru Narodowego im. Marii Zańkowieckiej 2000-2010 „Dom z attyką” A. Czechowa, „Wspomnienie o Salomei” R. Horaka). Określono cechy charakterystyczne dla interpretacji obrazu kobiety w tych pracach, podkreślono zmienność oświetlenia w różnych okresach aspektu płci. Podjęto próbę rozróżnienia obecności różnych kategorii w twórczości Babenko – kobiecości i profeminizmu, zauważono ich wpływ na twórczą manifestację reżyserki jako całości.

Słowa kluczowe: teatr ukraiński, reżyseria, Alla Babenko, repertuar, tematyka kobieca, Teatr im. Marii Zańkowieckiej.

ART OF UKRAINIAN THEATRE DIRECTOR ALLA BABENKO (1960–2010): GENDER ASPECT

Tatiana Batytska

*Head of the Literary and Dramatic Part of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian
Drama Theatre (Lviv, Ukraine),*

*Postgraduate Student at the Department of Performing Arts and Cultural Studies
of the M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology
National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0003-4429-2554

e-mail: tabul@ukr.net

Abstract. The article focuses on women’s issues in the work of Ukrainian director Alla Babenko in the 1960s and 2010s. The method of stylistic analysis highlights the artistic features of individual performances of the director. Considered a number of her iconic productions, carried out in different periods of creativity. In the V. Kachalov Kazan Drama Theatre in 1971–1975 (“And the stars are quiet here” by B. Vasiliev, “Last summer in Chulimsk” by O. Vampilov, “The Savage” by O. Ostrovsky), Maria Zankovetska Lviv National Theatre in the 1990s on the Grand Stage (“Black Panther, Polar Bear” and “Lie” by V. Wynnichenko, “Madame Bovary” by G. Flaubert) on the Chamber Stage of the Maria Zankovetska National Theatre 2000–2010 (“House with a mezzanine” by A. Chekhov, “Memories of Salome” by R. Horak). The features inherent in the interpretation of the image of women in these works are outlined, the variability of coverage in different periods of the gender aspect is emphasized. An attempt is made to distinguish the presence of different categories in Babenko’s work – femininity and professionalism, emphasizing influence on the creative expression of the director in general.

Key words: Ukrainian theatre, directing, Alla Babenko, repertoire, women’s themes, Maria Zankovetska Theatre.

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСЕРКИ АЛЛИ БАБЕНКО (1960–2010-ТІ РОКИ): ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

Тетяна Батицька

*керівник літературно-драматургічної частини Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької (Львів, Україна),
аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України
(Київ, Україна)
ORCID ID: 0000-0003-4429-2554
e-mail: tabul@ukr.net*

Анотація. У статті увагу зосереджено на жіночій проблематиці у творчості української режисерки 1960–2010-х років Алли Бабенко. Методом стильового аналізу виокремлено художні особливості окремих вистав режисерки. Розглянуто низку її знакових постановок, здійснених у різні періоди творчості, в Казанському драматичному театрі імені В. Качалова 1971–1975 рр. («А зорі тут тихі» Б. Васильєва, «Минулого літа в Чулімську» О. Вампілова, «Дикунка» О. Островського), Національному театрі імені Марії Заньковецької у 1990-ті рр. на Великій сцені («Чорна пантера, білий ведмідь» та «Брехня» В. Винниченка, «Мадам Боварі» за Г. Флобером) і у 2000–2010 рр. на Камерній сцені («Дім з мезоніном» за А. Чеховим, «Спогад про Саломею» Р. Горак). Окреслено риси, притаманні трактуванню образу жінки в цих роботах, акцентовано на варіативності висвітлення гендерного аспекту в різні періоди. Зроблено спробу розмежувати присутність у полімістовній творчості Бабенко різних категорій – фемінності та профемінізму, наголошено на їх впливі на творчий вияв режисерки загалом.

Ключові слова: український театр, режисура, Алла Бабенко, репертуар, жіноча тематика, театр імені Марії Заньковецької.

Вступ. Алла Бабенко – одна з найпомітніших українських театральних режисерок другої половини ХХ ст., творчий шлях якої тривав близько півстоліття (1960–2010-ті роки). Близько 100 постановок Бабенко здійснила в Національному театрі імені Марії Заньковецької, в якому працювала штатним режисером із 1971 до 2021 рр. Разом із двома іншими постановниками Ф. Стригуном та В. Сікорським вона визначала творче обличчя цього найбільшого на Заході України театру. Також у різні роки Бабенко ставила вистави у багатьох інших колективах України (Театрі російської драми імені Лесі Українки¹, Одеському російському драмтеатрі імені Вс. Іванова², Львівському театрі ПрикВО³, Львівському ТЮГу⁴, Київському театрі «Сузір'я»⁵, Чернівецькому театрі імені О. Кобилянської, Харківському драматичному театрі імені Т. Шевченка, Росії (Театрі імені Моссовета⁶ (Москва), Казанському театрі імені В. Качалова⁷), Литви (Державному драматичному театрі).

Творчість Бабенко визначається «пограниччям» станів на естетичному, психологічному, філософському, особистісному й культурному рівнях. Народившись у 1937 році в радянській Україні (Дніпропетровськ, із 1945 року мешкала у Львові), спочатку отримала акторську освіту в Студії при Національному театрі імені Марії Заньковецької (1959–61), згодом – режисерську в московському Щукінському училищі⁸ (1966–71). Встигла попрацювати як актриса в театрі та кіно в співпраці з такими сьогодні визнаними творчими особистостями, як М. Резнікович, Б. Ступка, Р. Віктюк, О. Гай, О. Барсеґян, В. Опанасенко, проте невдовзі полишила цю професію. «Московська» режисерська школа наклала відбиток на її подальшу творчість. Працюючи в найбільш патріотичному українському театрі імені Марії Заньковецької, у своїх творчих пошуках вона до останніх років орієнтувалася на кращі зразки російського психологічного театру, що мало свій сенс, адже її вчителями та мистецькими «векторами» були А. Ефрос, Г. Товстоногов, Б. Захава – плеяда визнаних майстрів театральної режисури свого часу. А. Бабенко створила низку вистав, що ввійшли в історію українського театру, серед них: «Житейське море» І. Карпенка-Карого (1981), «Філумена Мартуруано» Е. де Філіппо (1984), «Отелло» В. Шекспіра (1985), «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра (1986), «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка (1990), «Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993), «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером (1997), «Одруження» М. Гоголь (2009).

Театр Бабенко всередині театру імені Марії Заньковецької мав інтелектуально-експериментальний характер, залучав до перегляду вистав вузьку аудиторію львівської інтелігенції, був позначений постійним пошуком у сфері форми та змісту, роботи з літературним першоджерелом. З іменем Бабенко пов'язане відкриття Камерної сцени театру Заньковецької як платформи для створення вистав більш експериментального

¹ Сучасні назви: Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки.

² Одеський академічний російський драматичний театр.

³ Львівський академічний театр імені Лесі Українки.

⁴ Перший театр.

⁵ Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я»

⁶ Державний академічний театр імені Моссовета.

⁷ Казанський державний академічний російський Великий драматичний театр імені В. Качалова.

⁸ Театральний інститут імені Бориса Щукіна при Державному академічному театрі імені Євгенія Вахтангова.

характеру. Під час роботи над виставами режисерка, з одного боку, прагнула якомога глибше розкрити автора, з іншого – часто нехтувала запропонованою драматургом структурою твору, використовувала прийоми історичної ретроспективи (програвання події з позиції знання героями фіналу), орієнтувалася на власні рефлексії на ключові події твору, а також тісно працювала над залученням у змістовий складник вистави й особистісного трактування свого персонажу акторами (Батицька, 2019: 52–62).

Суперечлива й цілісна особистість А. Бабенко виявилася і в презентації жіночих образів у виставах, що з роками конструювалося в неоднозначне трактування фемінності. Зокрема, театрознавці виокремлювали її роботу з такою проблематикою. Так, С. Шашко назвала статтю «Жіноча тема Алли Бабенко» (Шашко, 1997: 22–23), концентруючись на декількох постановках 1990-х рр., де центри уваги – жіночі особистості. Проте з позиції знання всієї сукупності творчого доробку режисерки важливо прослідкувати присутність цієї лінії творчого вияву в знакових роботах від початку режисерської кар'єри, виокремити її особливості, адже «жіноча тема», «жіночий складник», «жіночі образи» – у цих визначеннях, що закріпилися за творчістю Бабенко, приховане трактування жіночності, що відповідає терміну «фемінність», яке часто є протилежним фактичному змістовому наповненню постановок режисерки. **Мета статті** – виокремити вияви та унаочнити трактування жіночої ідентичності у творчості однієї з найпрогресивніших українських режисерок свого часу на прикладі вистав різних років.

Основна частина. Термін «фемінність» означає «жіночність», що визначається різноманітним соціально-культурним факторів, фемінізм є доктриною, яка відстоює соціальні, політичні та всі інші права жінок, рівні з правами чоловіків (Філософський енциклопедичний словник, 2002: 664). Фемінізм передбачає заперечення фемінності в правах, соціальному статусі, ролі у будь-якому виді діяльності щодо маскуліності, тобто заперечує саму фемінність. Поняття ж фемінності підкреслює унікальність жіночності в різних виявах. Обидва терміни по-різному визначають творчість Бабенко.

Під час роботи над статтею застосовано джерелознавчий, історичний, біографічний методи та метод стильового аналізу.

З 1971–1975 рр., після навчання в Москві, Бабенко працювала в Казанському драматичному театрі імені В. Качалова, де поставила 13 вистав, що стало важливим етапом становлення її творчої особистості. Вже з перших самостійних режисерських робіт зарекомендувала себе як пошуковець та експериментатор. Вистава «А зорі тут тихі» Б. Васильєва зосереджувалася на долі жінки, дівчини, яка має нести на своїх плечах тягар чужих помилок, акцентуючи її моральну, духовну чистоту порівняно зі слабкодушними, питущими чоловіками (тут – військовим старшиною). Молода режисерка шукала в шаблонній радянській драматургії пульс живої думки, де йшлося не про блиск перемоги радянської армії у війні, а про розкриття трагізму людини у вирі історичних подій (Шутов, 1972). Описи першої та останньої сцен вистави, які композиційно її обрамлюють, надають філософичності сюжетові та є «стоп-кадром» історичного моменту: «З напівтемряви, з небуття на сцені з'являються жіночі постаті, зтягнуті в гімнастерки. Їх безмовні ряди повільно обходить, вглядаючись у кожне обличчя, ніби намагаючись запам'ятати на все життя, сутулий, суворий старшина. Хто поставив вас тут, дівчата, у цьому березовому весінньому лісі? (...) Стаємо свідками найбільшої несправедливості – їхньої загибелі. І коли під стихаючу музику Баха встають вони у суворому мовчанні, то свічки в безглузких гімнастерках сприймаються як прокляття грізному беззмістовному злочинцеві, що зветься військовою» (Петрушева, 1971). Уміння «піднятися над» матеріалом вирізняло творчість Бабенко вже на початку її режисерської кар'єри.

У виставі «Минулого літа в Чулімську» О. Вампілова також акцентовано на жіночій постаті. Валентина, яка щодня сумлінно намагається впоратися з незмінно зруйнованою калиткою, протиставляється марнотратнику життя Шаманову, врешті, змушує його «спинитися» та подивитися на світ іншими очима. Головний меседж глядачеві та образ вистави критика вбачала в думці про безнадійність існування людини, яка за своєю глибинною суттю є істотою доброю, але безпорадною, такою, що борсається «у багнюці» й не вміє дати волю своїм світлим почуттям (Благов, 1974). «Драматург та театр не намагаються дати однозначної відповіді на питання про те, що сталося в Чулімську. Але одну думку вони сповідають чітко та ведуть її через всі перипетії сюжету до патетичної оголеності фіналу: добро треба утверджувати щодня, щомиті, кожним своїм вчинком, щоб мати право називатися людиною» (Гордєєв, 1974). Прикладом як «треба утверджувати добро» й були дії та спосіб життя героїні п'єси.

Найважливішою роботою «казанського» періоду стала «Дикунка» О. Островського, позначена експериментаторством, метафоричністю театральної мови, абсурдськими змістами, сучасною на той час стилістикою, що не надто розуміла провінційна критика, проте саме ця постановка зробила Бабенко відомою в театральній сфері. У центрі уваги режисерки знову непересічна жіноча особистість, яка уособлює нетривіальне ставлення до буденного, «дикунка» порівняно «обивателями». «Думка не зовсім збігається з тою, якою задавався Островський, працюючи над п'єсою. І режисеру вистави довелося перепарувати її, витягуючи звідтам ідею, що сподобалася. Не будемо говорити, наскільки виправдані подібні експерименти, бо ж переможців не судять. З вистави майже повністю зникло соціальне тло, що становить зміст п'єси» (Васильєв, 1973).

Уже в цьому періоді режисерської діяльності Бабенко помітна гендерна акцентуація – наявність у багатьох виставах домінантної ролі сильної молодшої жінки, яка є протагоністом «сірості» життя та виконує активну роль у зміні світосприйняття інших героїв. Бабенко наголошує не на «жіночності» своїх героїнь, а на силі їхнього духу, здатності до самостійних рішучих дій, рівності чи «вищості» щодо інших героїв вистав, зокрема представників протилежної статі.

Наступним та головним етапом творчості режисерки стала робота в Національному театрі імені Марії Заньковецької у Львові. Тут А. Бабенко створила солідний масив постановок, присвячених жіночим особистостям, у яких розглядається відповідна проблематика. Упродовж тривалих творчих пошуків А. Бабенко розкрила цю тему різнобічно. Її героїні належать до різних вікових категорій, мають різний соціальний та суспільний статус. Вона показує жінку у відносинах із чоловіком (коханку, дружину, зраджувану та обожнювану, сильну та слабку), з родиною (як матір, сестру, дочку). Режисер неодмінно залишається адвокатом жінки, аналізуючи мотиви її вчинків, досліджуючи приховані прагнення та мотиви, наділяючи їх власними рисами.

Найбільше таких вистав припадає на кін. 1980-х – сер. 2010-х років, до них належать: «Федра» Ж. Расіна (1988), «Меланхолійний вальс» за О. Кобилянською (1989), «Чорна Пантера, Білий Ведмідь» В. Винниченка (1990), «Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993), «Медея» Ж. Ануя (1995), «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером (1997), «Мачуха» О. де Бальзака (1999), «Талан» М. Старицького (1999), «Жіночі ігри» Р. Феденьова (2002), «Благочестива Марта» Т. де Моліно (2003), «Любий друг» Г. де Мопассана (2003), «Дім Бернарди Альби» Ф.Г. Лорки (2006), «Ярославна – королева Франції» В. Соколовського (2014), «Жіночий дім (Ціна любові)» З. Налковської (2016) та ін. А. Бабенко є «практиком»-дослідником жіночої психології не лише у вищезгаданих постановках, а й у своїй творчості загалом.

Низка творів Бабенко, присвячених жіночим образам, стали знаковими, сконцентрували в собі роздуми режисерки щодо певних аспектів духовного світу сильної жінки – *alter ago* її самої. Всі вони здійснені у 1990-х рр. Частина з них розкриває жінку епохи модерну, особистість на шляху пізнання світу та себе в ньому. Це «Чорна Пантера, Білий Ведмідь» В. Винниченка (1990) – осмислення духовного життя української інтелігенції початку ХХ ст.; «Брехня» В. Винниченка (1990) – досліджується складність, неоднозначність внутрішнього світу освіченої жінки, яка мислить, неможливість реалізації її першочергових прагнень, ілюзорність мрій в дійсних умовах; «Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993) – продовжує цю думку, зосереджуючись на ідеї реалізації жінки поза домашнім вогнищем; «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером (1997) – створюється образ героїні доби модерну, для якої віднайдення щастя в межах патріархального устрою видається неможливим, що провокує її на низку вчинків, які багатогранно демонструють її чуттєвий світ. Водночас вона переводить твір у сучасний реєстр, чому твір Флобера і залишається актуальним, адже показує ілюзорність мрій героїні, породжених не реаліями, а літературними образами. Що дало підставу автору назвати рецензію на цю виставу «Поневолена дискурсом» (І. Волицька, 1997: 6–23).

С. Веселка у 1990 р. зазначала, що Бабенко належить до тих небагатьох персон, котрих не зупиняє складність душевного світу героїнь, у чому й полягає духовна опора її режисури (Веселка, 1990: 12). У своїх постановках цього періоду режисерка розмірковує над місцем жінки в сучасному суспільстві, в сім'ї. Її хвилює прагнення до самореалізації освіченої та духовно обдарованої особистості та анахронізм родинного устрою, який протистоїть цьому. Бабенко також зосереджується на конфлікті між материнським інстинктом та пориваннями до внутрішньої свободи.

Можливо, однією з найяскравіших постановок, у центрі якої спостерігаємо жіночу особистість, була «Чорна Пантера, Білий Ведмідь» (1990), хоча в літературному творі головною є постать художника Корнія. Винниченко в радянський період був забороненим автором. А його твір, написаний у 1911 р., у час появи був сучасним і затребуваним на багатьох сценах, його ставив В. Немирович-Данченко, театри Німеччини, Італії, Іспанії, Австрії, Румунії, Данії та інших країн Європи, що свідчить про органічний зв'язок української та європейської культур. Знання його творчості Театр Заньковецької повертав своєму глядачеві.

Винниченка справедливо вважають складним автором, для розуміння символіки якого не просто підібрати «ключ» навіть у ХХІ ст. Л. Мороз зазначила: «Мистецькими провалами стали вистави, які подавали твори В. Винниченка у суто побутово-реалістичному ключі, й видатним явищем – ті, в художній умовності яких відчуваються філософські глибини, як-от «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та «Брехня», поставлені А. Бабенко, де всі подвійні-потрійні значення подаються через конденсовану акторську роботу унікального митця української сцени – Лариси Кадирової⁹» (Мороз, 1993: 94).

П'єса представляє історію українського художника-емігранта в Парижі та його сім'ї, яку він приносить у жертву творчості: Корній Каневич працює над новою картиною та не звертає уваги на хворобу та смерть сина, лишається байдужим до благань і страждань своєї дружини Рити. Саме поетичний символізм робить твір непересічним явищем модерної української літератури, адже вже в назві Винниченко закладає глибинний зміст, наділивши головних героїв найменнями хижих сильних звірів, контрастними прикметниками підкреслюючи неможливість примирення двох конфліктних стихій. Нематеріальний світ Корнія-Ведмеда, який утілюється у силі мистецької думки, протиставляється земному виміру Рити-Пантери, чие право на правду також доводить автор.

В. Дишкант писав: «Усвідомлення того, що життя перебуває в конфлікті з мистецтвом, що в ньому відсутня краса і гармонія, вже саме по собі несло драматизм і ставало поштовхом для спроби подолання цієї суперечності. У виставі заньківчан Сніжинка (Л. Боровська) намагалася зробити життя красивою, хоч і ризикованою грою. Сніжинка і Рита (Л. Кадирова) протистоять одна одній не стільки як суперниці за любов Ведмеда (С. Глова), скільки як претендентки за владу над життям. Кожна з них намагається завоювати простір «панування власного життєвого принципу». «Театр уникає мелодраматизму, сентиментальності. Саме тому декому вистава видається надто холодною. Але ця холодність тут виправдана тим, що для Сніжинки

⁹ Виконавиця ролі Пантери-Рити.

і Ведмеда, який прагне вирватися з лабет буденності, життя є вторинним перед мистецтвом. Холодне, раціональне до жорстокості ставлення до життя «дезавує» чуттєвість. [...] Фінальна, ефектна сцена смерті героя, де можна «втитиснути» сльозу з глядача, відсутня – кожен може дофантазувати її відповідно до власного світобачення. У цьому уважному і шанобливому ставленні до п'єси вбачаєш не учнівський пієтет перед недосяжним класиком, а тверезе усвідомлення того, що «порвалася зв'язь времен», і нам, сьогоднішнім, важко досягнути культуру епохи, коли віденські стилісти були предметом повсякденного побуту, а не музейним експонатом» (Дишкант: 1991).

Вистава була підкреслено символістським твором, у якому режисер разом із художником Л. Боярською стилізували епоху модерну – час, коли була створена п'єса. Режисерку можна назвати першовідкривачем, оскільки для більшості сучасної аудиторії п'єса лишалася своєрідним ребусом, ключ до якого було втрачено. У режисурі А. Бабенко використовувала прийоми стоп-кадру, нарації – читання авторських ремарок у зал, вдавалася до абстрактних та символічних узагальнень у трактуванні образів. Чи не єдиною ознакою психологічного театру в цій винятковій виставі є трактування образів головних антагоністів – Пантери і Ведмеда, – у рисах яких простежується індивідуальність самої А. Бабенко – сильної особистості, митця в безперервному жертвовному служінні мистецтву та красивої, талановитої жінки. Видається, це одна з найбільш особистісних її робіт.

Вона б не змогла відбутися без такої актриси, як Л. Кадирова. Протягом довгих років вона була провідною актрисою театру Заньковецької, і роль Рити була серед найбільш визначних. «Кадирова просто-таки народжена для цієї ролі, – настільки доречна і необхідна тут її органічна здатність самоспалюватися на сцені», – писала Л. Мороз (Мороз, 1991). Інші компоненти вистави сприяли розкриттю запропонованої режисером образності. Б. Степанишин писав: «Музика тонка і доречна, вона звучить лише тоді, коли за подібністю чи контрастом до психічного стану героя треба певний стан його душі підкреслити, загострити його сприйняття» (Степанишин, 1990).

Ще однією постановкою за Винниченком, у якій Бабенко разом із Л. Кадировою створили непересічний сильний жіночий образ, була «Брехня» (1991). М. Вороний уважав п'єсу яскравим прикладом європейського неореалізму: «Нова драма малює боротьбу індивідуума із самим собою, це драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригує, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план» (Вороний, 1989).

Вистава розкривала складність душевного світу героїні через різні вияви її жіночої індивідуальності – вона і дружина, і коханка, і друг – у стосунках із різними чоловіками. Морально-етичний конфлікт виникає внаслідок несумісності цих її ролей і неможливості обрати лише один шлях. Автор досліджує брехню як явище, як феномен людського існування. Ці ідеї режисер реалізує через образ центральної героїні.

Г. Липківська писала: «Кадирова грає феєрверк, розсип вогників – і перепочинок (від руху, однак не від почуттів і прочуттів). Пауза, темрява, тиша – лише мелодія вальсу, музика, що живе всередині неї. Затулить Вона вуха – звучить, підніме руки – зникає. У зовнішньому ж світу музика матеріалізується у вишуканому пластичному малюнку, у вічному кружлянні між людей, коли зупинка на самоті – лише коротка мить, бо панує загадкова, заворожуюча мінливість, притаманна тільки високим стихіям: вогню, вітру, океану... У розумінні Л. Кадирової та А. Бабенко жінка – з цього ряду. Трагічна самотність у відсутності гідного партнерства. В інтерпретації Бабенко «брехня» означає не обман, а лицедійство. Свято, на яке людина обертає своє сіре, нецікаве існування» (Липківська, 1992: 9). З аналізу проступає складний психологічний малюнок образу Л. Кадирової Наталі Павлівни, який, по суті, уособлює оригінальну інтерпретацію твору.

Показовим видається рішення фіналу, який у творі – причино-наслідковий – героїня випиває отруту і помирає. У Бабенко ж – «“подвійний”». Скарлючена від болю Наталя Павлівна – Кадирова ледве доходить до стільця. Всі інші жахаються, оточують її, лунають останні слова, та раптом вона зі сміхом випростується (це, виявляється, тільки жарт!). І знову сцена прокручується вдруге – вже як пародія на пафос її першого, «трагедійного», варіанта: виголошуються ті самі репліки, проте забарвлення їх протилежне. І тоді здається, що небезпека минулась, що свято триватиме далі. І раптом – без звуку, без слова – Вона падає» (Липківська, 1992: 9).

Людина в сучасному світі приречена на гру в «суспільстві спектаклю» (за визначенням Гі Дебора). Ілюзорність будь-яких істин – таке смислове наповнення вистави А. Бабенко, що втілюється і в трактуванні проблематики і сюжету твору, і на рівні будови мізансцен. Сценографія Л. Боярської відтворювала на сцені побут інтелігентної сім'ї початку ХХ ст. – відповідні меблі, вазонки, патефон, тло вибудовано за допомогою великих декоративних дерев'яних конструкцій, які створювали відчуття перебування в оранжереї. У такому «атмосферному» оформленні відбувалася за сюжетом сімейна драма, проте в трактуванні Бабенко – трагедія несумісної з буденністю непересічної особистості.

«Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993) також стала виставою, у якій у центрі уваги – жіночий характер, близький для Бабенко – головна героїня намагається ставити свою особистість у центр власного життя. Ідея автора і режисера збігаються: прагнення жінки не обмежуватися роллю дружини професора, а реалізувати себе як особистість, призводить до трагічного фіналу. Події відбуваються в ту ж епоху модерну – на межі ХІХ–ХХ ст. (Єремін, 1993). Гедду втілює у виставі Л. Боровська.

«Мадам Боварі» за Г. Флобером (1997) мала тривалий касовий успіх. Проблематика вистави нагадує «Гедду»: успішна в заміжжі Емма відчуває духовну спрагу. Її сімейне життя – щось другорядне для неї.

У цій виставі режисерці вдалося захопити глядача типовістю ситуації, схожістю почувань героїні з будь-якою жінкою, на відміну від «Гедди Габлер», адже там шлося про особу екстраординарну, постать «fin de siècle». Театрознавець І. Волицька визначила основні структурні елементи вистави, що є впізнаваними в контексті інших робіт Бабенко: оповідальність вислову, герої-наратори – Емма і Шарль, знак – книга, потужний ансамбль акторів, чіткість мізансценування – фронтального, переважно на авансцені. Візуальний компонент образної системи – «художник Л. Боярська створює вишукану палітру кольорів, оперуючи у вирішенні костюмів світло-бузковою, білою, темно-цегляною, жовтою, червоною і чорною фарбами. А все разом надає виставі естетичної чуттєвості... Чорний одяг сцени ушляхетнює обриси віконних жалюзі, лінійні злами поруччя сходів, овальний контур великого стола. Художня структура вистави «вихоплює» адюльтерну тему «Мадам Боварі» із соціально-психологічної парадигми і переносить її в текстуально-психологічну парадигму. Вибір актриси Л. Бонковської, яка швидше інженю, ніж героїня, видається концептуально точним. Ця чарівна Емма із задертим носиком, заокругленими лініями несе у собі багато дитячого. Вона так вперто шукає серед чоловіків казкового лицаря і так часто плаче, адже вчитані нею сюжети з бурхливими почуттями і божевільними пристрастями насправді виявляються фікцією, оманною» (Волицька, 1997: 6–23). Серед чоловічих образів коханців та чоловіка Емми режисер не виділяє нікого, увага зосереджується на Еммі. Вистава є демонстрацією відчайдушних спроб примирити бажане з дійсністю і їх марноту – юність відступає, а з нею і більшість ілюзій. Образом вистави стає Емма з книгою на авансцені, а ідеєю – «Живемо у світі, де слова не дорівнюють своєму значенню, де тотожність слова й уявлення втрачена» (Волицька, 1997: 6–23). Про цю постановку писали також театрознавці С. Веселка (Веселка, 1990: 13–16) та Г. Канарська (Канарська, 1997: 24–25). Героїня порівнює дійсність з книгами, і це її убиває.

Низка жіночих образів А. Бабенко – це героїні, які перебувають у конфлікті зі своїм становищем і існуванням – Емма Боварі, Гедда Габлер, Наталія Павлівна. Їх незадоволення життям стає руйнівним, і вони знищують власне життя і все довкола себе. Ці образи переходять із вистави у виставу через усю творчість режисерки. Є інший тип героїнь, більш позитивний. Це творчі особистості, вони жертівні, вони спалюють себе, але вони реалізуються (наприклад, Соломія Крушельницька у виставі «Спогад про Саломею» Р. Горака). Жіночі образи у своїх виставах А. Бабенко наділяє власними рисами, фрагментами власної біографії. Актриса, які виконують головні ролі в таких роботах, також непересічні особистості, яскраві митці Л. Кадирова, Л. Боровська, О. Бонковська, котрі доповнюють режисерську думку власною органікою.

Щодо серії своїх ролей, у яких розгортається безперервний плин життя жінки, висловила Л. Боровська: «Сніжинка в «Чорній Пантері», Наталя в «Нірвані», Гедда Габлер – усі ці героїні схожі долями, вдачами, навіть соціальним станом» (Боровська, 1993: 15). Очевидно, завдяки присутності цього особистісного, інтимного аспекту вистави «живі», цікаві глядачеві. Твори, до яких постановниця зверталася у 2000-10-х рр., сфокусовані на іншому: сімейному житті жінки, стосунках із чоловіками, ставленні до неї, неможливості подружньої вірності і щастя. Вони мали ознаки мелодраматизму. У цьому контексті варто згадати вистави «Благочестива Марта» Т. де Моліно, «Любий друг» Гі де Мопассана (2003), «Дім Бернарди Альби» Ф.Г.Лорки (2006), «Три ідеальних подружжя» А. Касона (2008), «Жіночий дім» З. Налковської (2016) та інші.

Особливим виміром творчого вислову для А. Бабенко стала Камерна сцена 2000–2010-х рр. Театру Заньковецької. Тут вона поставила близько 13 вистав за творами А. Чехова (Батицька, 2018: 231–243), у кожній із робіт – жіноча особистість у центрі уваги. У «Дяді Вані» це Олена Андріївна, «Дама з собачкою» – Анна Сергіївна, «Вітрогонка» – Ольга Іванівна, «Дім з мезоніном» – Женья та Ліда, «Іонич» – Єкатерина Іванівна, «Вишневий сад» – Раневська. Цих, а також інших героїнь Чехова грали майже незмінно актриси А. Сотникова, Л. Боровська, О. Люта та О. Бонковська. Театральна піднесеність почуттів та одночасно психологічне проживання своїх ролей акторками характерні їхнім роботам. Очевидно, такою була вимога Бабенко: на малій сцені, де простір є максимально наближеним до глядача, вона вимагала максимальної відвертості у грі, але не «буденності». Спільною рисою цих чеховських героїнь була самотність. Навіть після нищівної життєвої поразки такі героїні зберігали гідність, не сприймалися жертвами, викликали повагу вже самим умінням самостійно обирати свою долю.

У 2005 р. Бабенко інсценізувала та поставила «Дім з мезоніном» А. Чехова, твір вона доповнює власною фантазією стосовно того, що сталося в провінційному будиночку дачного типу й чому з таким жалем про це від імені художника розповідає автор (А. Сніцарчук), у певних моментах сперечаючись із ним. У Чехова в основі конфліктної ситуації різні світоглядні моделі. Наприклад, вольової бунтарки Ліди, яка вірить у можливість змінити світ просвітницькою роботою – побудовою шкіл, бібліотек, медичних центрів, тим самим створюючи можливість для інших людей себе реалізувати. Інша думка в героя вистави, адже для нього все – «марнота марнот» і безглузде витрачання сил, допоки людську працю не буде полегшено на державному рівні. У виставі ситуація ускладнюється: зберігається суперечність переконань між головними героями, але до неї долучаються непрості особисті стосунки між ними, утворюється щось на кшталт любовного трикутника. Обидві сестри – Ліда та Женья – закохані в Оповідача, вистава є поступовим аналізом їхніх відносин, спробою розібратися в тому, що відбувається. Тут, як і в більшості робіт Бабенко, жінка (Лідія) – «активна» дійова особа, вона вирішує, яким буде фінал, тут – розрив спілкування зі своїм опонентом.

Ця вистава є цілком ретроспективною, переключення у теперішній час відбуваються лише тоді, коли вони потрібні для окреслення характерів зображуваних персонажів. Ліда (А. Сотникова) – сувора, принципова, гарна жінка; Женья (Н. Боймук) – весела молода дівчина; мати (Г. Давидова) сприяє примиренню доньок; Оповідач (А. Сніцарчук) провокує дію, намагаючись розібратися у своїх давніх почуттях і вчинках.

Режисер буде виставу як діалог між Лідією та Оповідачем. У виставі саме вони є закоханою парою, протилежними за переконаннями людьми, але й схожими, такими, що критично мислять, які гостро відчувають буттєві колізії. Бабенко веде дію таким чином, що їх взаємну симпатію розуміє лише глядач, одне для одного вони від початку й до кінця непримиренні вороги. Таку гру буде режисер на психологічних нюансах, видобуваючи назовні приховні чеховські підтексти і думки. «Московская правда» акцентувала: «У виставі все значно складніше, ніж у повісті. Обидві сестри захопилися молодим Художником. Наївна, чарівна Місюсь – напівдитина з товстою косою до поясу та чистим поглядом блакитних величезних очей, сама не розуміє дивного почуття, що раптом її охопило. А Лідія все оцінила, все побачила та ринула в атаку на Художника. Інтуїтивні пориви Місюсь нейтралізуються чітко продуманими діями сестри. Витончена, красива, розумна Лідія повсякчас конфліктує з Художником. Дуже тонка, витончена вистава, віртуозно зіграна акторами» (Балашова, 2005). Внутрішня дія постановки Бабенко ніби доповнює підтекст твору Чехова, розкриваючи перед глядачем думку про неможливість щастя внаслідок недоліків, притаманних людині – наївності, егоїзму і категоричності. Рівним «супротивником» Оповідачеві, відносним «переможцем» конфліктної ситуації стає Лідія, яка є уособленням жінки-феміністки кін. XIX ст. (час дії п'єси): реалізує себе поза сферою сімейних обов'язків, не шукає можливості влаштувати своє життя так, як це було прийнято на той час – у шлюбі (Коваль, 2005), (Веселка, 2005), (Оверчук, 2005), (Малінін, 2005).

У 2010-х рр. А. Бабенко поставила низку біографічних вистав за п'єсами сучасного львівського історика-драматурга Р. Горака на Камерній сцені, які ввійшли у важливий просвітницький напрям роботи Театру Заньковецької з ознайомлення широкого загалу з постатями видатних діячів української культури, у цьому разі – знакових для України жіночих особистостей, а саме: «Божевільна» (2014) (про першу народну актрису України Марію Заньковецьку), «Спогад про Саломею» (2010) (про оперну співачку зі світовим ім'ям Соломію Крушельницьку), «Святомиколаївський вечір» (2016) (про літературну та громадську діячку, опозиційну радянській владі Ольгу Дучимінську), «Та, котру любили» (2017) (про письменницю Марко Вовчок), «Поцілунок самотності» (2017) (про іншу відому письменницю Ольгу Кобилянську). Кожна з робіт розкривала українок як непересічних, сильних, вольових особистостей, які своїм життям творили українську культуру. Крім подання глядачеві масштабу постатей, режисерка пропонувала свою версію інтимного світу героїнь, не зовсім відомого широкому загалу. Знання певних нюансів особистого життя та мотивів вчинків сприяв багатолітній досвід роботи біографа видатних постатей Галичини, драматурга Р. Горака. Кожну зі знаменитих жінок розкрито багатогранно, що стало спробою незашореного погляду на їхнє життя.

Режисерська методологія в цих постановках була схожою. Прийом історичної ретроспективи допомагав розкрити тему – складні колізії життя кожної з героїнь – під критично-аналітичним кутом. Мінімалізм сценографічного оформлення малої сцени концентрував увагу на акторській грі, яка відбувалася за законами психологічного театру, проте з максимальною «оголеністю» почуттів, надмірністю репрезентації внутрішніх переживань персонажів.

«Спогад про Саломею» (2010) – важлива робота двох яскравих акторок свого покоління Театру Заньковецької – Л. Боровської та О. Бонковської. В основі сюжету – історія взаємин оперної дівки С. Крушельницької та українського мецената Й. Білинського. У двох відомих українців було багато спільного, найголовніше – любов до свого народу. Крушельницька поверталася в рідні краї з концертами, Білинський – фінансово сприяв покращенню там життя й підтримував українських культурних діячів. Постановка стала важливою просвітницькою акцією, адже про подвиг служіння рідному краю Й. Білинського знало лише невелике коло фахівців. Вистава «переплітає» долі Крушельницької та Білинського, які хоч і були родом з однієї місцевості, проте познайомилися вже за кордоном, він бачив її у ролі Саломеї. Драматург надав подвійного сенсу назві через схожість імені Соломія та Саломея. Остання апелює до відомого біблійного сюжету про Саломею, доньку Іродіади, яка отримала за танок голову Івана Хрестителя. Поєднання імен конструюється в поєднання змістів: Крушельницьку у вирі любовних почуттів у виставі порівняно з героїнею твору О. Уальда в музичній драмі Р. Штрауса. Саломею цими авторами трактовано як образ величної любові та гріхопадіння людства.

Бабенко проводить паралель між містичною біблійною дівчиною та молодою співачкою, яка в неї перетілювалась. Завдяки якісному акторському виконанню така багатшаровість смислів легко зчитується. Театрознавиця У. Вовк писала про виставу: «Одна іпостась «Драматична» – Л. Боровська, друга – «Співоча» – О. Бонковська. Обидві сильні особистості, обидві нарівно володіють залом. Леся Бонковська озвучує наживо фрагменти арій та солоспівів із голосу Соломії Крушельницької, до того ж так професійно, що потрапляє в ту саму тональність. Це вражає. Боровська чітко передає всі характерні штрихи та інтонації, пов'язані з відчуттями та інтимними переживаннями Соломії, коли доводиться обирати між потягом до коханої людини (про Й. Білинського розповідають опосередковано обидві «іпостасі») і своїм Великим Покликанням, коли задіяні і театр, і велика сцена (далеко від рідного дому), і смерті близьких. Все злилося в єдине заплутане плетиво-життя, де нема місця на вияви інтимних почуттів – так думає Соломія і цим мотивує відмову Йосипу, коли він спробував озвучити їй свої наміри» (Вовк, 2017). Жіночне, «фемінне» виокремлювала режисерка у головній героїні вистави. «Вона була не лише великою актрисою, а й прекрасною жінкою, яка мріяла про сім'ю, дітей» (Полищук, 2013). Але все таки обрала реалізацію себе як співачки – на цьому наголошено у виставі. Постановки Бабенко останнього десятиліття позначені певним сентименталізмом та мелодрама-тизмом, тому розкриття «фемінності» Крушельницької органічно вписувалося в її творчий шлях.

Висновки. Вистави А. Бабенко, визнаного майстра української режисури, є полізмистовними, багатоплановими, інтелектуальними роботами, які не прагнуть догодити глядачеві, а пропонують йому мислити над долею людини в сучасному світі. Як видно з аналізу її постановок, значна частина її роздумів має гендерний

акцент. Будучи жінкою в професії, яка у ХХ ст. трактувалася як «чоловіча», Бабенко, очевидно, відчувала нагальну потребу ділитися цим із глядачем й знаходила відповідь у глядацькому залі. Феміністкою її назвати не можна, адже вона ніколи не брала участі в жодному з феміністичних рухів. Можливо, профеміністкою, яка своєю творчістю підтримувала постулати фемінізму, проте на цьому не наголошуючи. Для сучасників вона залишилася видатним професіоналом у складній професії, у якій визнаними майстрами були здебільшого (майже суцільно) представники чоловічої статі. Своїм покликанням та унікальним світовідчуттям, що втілювалося у творчості, вона збагатила українську театральну культуру.

Упродовж довгого творчого шляху їй вдалося розкрити жіночу проблематику різнобічно. Дехто з її героїнь, як-от Валентина, Гадда Габлер, Сніжинка, прагнуть зламати стереотипи та устрій сучасного їм суспільства й ведуть боротьбу за власну реалізацію. Героїні більш пізнього періоду творчості (Крушельницька, Марія Заньковецька, Лідія), як правило, вже свій вибір зробили (на користь професії чи покликання, способу життя) й доносять глядачеві міркування та почуття щодо його обґрунтованості, розкриваючи світ сучасної жінки, яка має право вільно обирати свій шлях. Інша категорія жінок, зокрема більшість чеховських персонажів, відбулися у сімейних відносинах, проте вистави розкривають недоліки й такого вибору. Дилема між сімейними цінностями та власною реалізацією постає у площині екзистенції, що обрамлює всю творчість А. Бабенко.

Список використаних джерел:

1. Батицька Т. Режисура Алли Бабенко. *Науковий вісник Київського університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. 2019. Вип. 24, С. 52–62.
2. Батицька Т. «Чеховський» театр Алли Бабенко. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2018. Вип. 18. С. 231–243.
3. Боровська Л. Чарівний айсберг максималізму. *Український театр*. 1993. № 6. С. 15.
4. Благоев Ю. У кращих традиціях. *Радянська татарія*. 1974. № 5.
5. Васильєв Н. За дірявим парканом формалізму. *Коммунар*. 1973. 16.08.
6. Веселка С. Довіримося надії. *Український театр*. 1990. № 4. С. 13–16.
7. Веселка С. Ностальгія. *Український театр*. 1990. № 5. С. 12.
8. Веселка С. Те нове, що талановите. *Поступ*. 2005. № 4.
9. Вовк У. «Спогад про Саломею». *Кіно-Театр*. 2017. № 3.
10. Волицька І. Поневолені дискурсом. *Український театр*. 1997. № 6. С. 6–23.
11. Вороний М.В. Путих брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка). Твори. Київ, 1989.
12. Гордєєв Г. Утверждение добра. Особистий архів А. Бабенко. 1974.
13. Дишкант В. Ура, ми граємо Винниченка! *Культура і життя*. 1991. № 19.
14. Єремін Г. За людину. *Армія України*. 1993. № 5.
15. Канарська Г. «Нудний» роман і небуденна вистава. *Театральна бесіда*. 1997. № 2. С. 24–25.
16. Липківська Г. Фейерверк у ритмі вальсу. *Український театр*. 1992. № 3. С. 9.
17. Малінін Є. «Славянський венець – 2007». *Сучасна драматургія*. 2005. № 4.
18. Мороз Л. Перед лицем вічності. *Літературна Україна*. 1991. № 3.
19. Мороз Л. Про символізм української драматургії. *Сучасність*. 1993. № 4. С. 94.
20. Оверчук М. Із заньківчанським законом – у чеховський монастир. *Високий замок*. 2005. № 7.
21. Патрушева О. А зорі тут тихі. *Ленинець*. 1971. № 12.
22. Поліщук Т. Два «я» і Євромайдан. *День*. 2013. № 12.
23. Степанишин Б. Краса врятує світ, або Що сказала б Олімпія Добровольська. *Червоний прапор*. 1990.
24. Філософський енциклопедичний словник. С. 664 URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskiy_entsyklopedychnyi_slovnyk.pdf (дата звернення: 7.12.2021).
25. Шашко С. Жіноча тема Алли Бабенко. *Український театр*. 1997. № 6. С. 22–23.
26. Шутов Г. Чи були зорі тихими. *Радянська Татарія*. 1972. № 3.

References:

1. Batytska, T. (2019). Rezhysura Ally Babenko [Directing of Alla Babenko]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. Karpenka-Karoho*. Vyp. 24, P. 52–62 [in Ukrainian].
2. Batytska, T. (2018). “Chekhovskiy” teatr Ally Babenko [“Chekhov” Alla Babenko Theater]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. Vyp.18. P. 231–243 [in Ukrainian].
3. Borovska, L. (1993). Charivnyi aisberh maksymalizmu [The magic iceberg of maximalism]. *Ukrainskyi teatr*. № 6. P. 15 [in Ukrainian].
4. Blahov, Yu. (1974). U krashchykh tradytsiiakh [In the best traditions]. *Radianska tataria*. 12.05 [in Russian].
5. Vasyliiev, N (1973). Za diryavym parkanom formalizmu [Behind the leaky fence of formalism]. *Kommunar*. 16.08 [in Russian].
6. Veselka, S. (1990). Doviryamosia nadii [Let’s trust hope]. *Ukrainskyi teatr*. № 4. P. 13–16 [in Ukrainian].
7. Veselka, S. (1990). Nostalhiia [Nostalgia]. *Ukrainskyi teatr*. № 5. P. 12 [in Ukrainian].
8. Veselka, S. (2005). Te nove, shcho talanovite [The new, the talented]. *Postup*. 21.04 [in Ukrainian].
9. Vovk, U. (2017). “Spohad pro Salomeiu” [“Memories of Salome”]. *Kino-Teatr*. № 3 [in Ukrainian].
10. Volytska, I. (1997). Ponevolena dyskursom [Enslaved by discourse]. *Ukrainskyi teatr*. № 6. P. 6-23 [in Ukrainian].

11. Voronyi, M. (1989). V putakh brekhni ("Brekhnia", piesa V. Vynnychenka) [In the shackles of lies ("Lies", a play by V. Vynnychenko)]. Tvory. Kyiv [in Ukrainian].
12. Hordieiev, H. (1974). Utverzhdenye dobra [The assertion of good]. Osobystyi arkhiv A. Babenko [in Russian].
13. Dyshkant, V. (1991). Ura, my hraiemo Vynnychenka! [Hooray, we play Vynnychenko!] Kultura i zhyttia. № 19 [in Ukrainian].
14. Ieremyn, H. (1993). Za liudynu [For a human]. Armiia Ukrainy. 1.05 [in Ukrainian].
15. Kanarska, H. (1997). "Nudnyi" roman i nebudenna vystava ["Boring" novel and unusual performance]. Teatralna besida. № 2. P. 24–25 [in Ukrainian].
16. Lypkivska, H. (1992). Feierverk u rytmi valsu [Fireworks in the rhythm of a waltz]. Ukrainskyi teatr. № 3. P. 9 [in Ukrainian].
17. Malinin Ye. (2005) "Slavianskyi venets – 2007" ["Slavic Wreath – 2007"]. Suchasna dramaturhiia. M. № 4 [in Russian].
18. Moroz, L. (1991). Pered lytsem vichnosti [In the face of eternity]. Literaturna Ukraina.. 21.03 [in Ukrainian].
19. Moroz, L. (1993). Pro symbolizm ukrainskoi dramaturhii [On the symbolism of Ukrainian drama]. Suchasnist. 4.04. P. 94 [in Ukrainian].
20. Overchuk, M. (2005). Iz zankivchanskym zakonom – u chekhovskiy monastyr [According to the Zankivchan law, he went to the Chekhov monastery]. Vysoky zamok. 5.07 [in Ukrainian].
21. Patrusheva, O. (1971). A zori tut tykhi [And the stars are quiet here]. Lenynets. 13.12 [in Russian].
22. Polishchuk, T. (2013). Dva "ia" i Yevromaidan [Two "I" and Euromaidan]. Den. 4.12 [in Ukrainian].
23. Stepanyshyn, B. (1990). Krasa vriatuie svit, abo Shcho skazala b Olimpiia Dobrovolska [Beauty will save the world, or What would Olympia Dobrovolskaya say]. Chervonyi prapor [in Ukrainian].
24. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. (2002). P. 664 URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovnyk.pdf (data zvernennia: 7.12.2021) [in Ukrainian].
25. Shashko, S. (1997). Zhinocha tema Ally Babenko [Women's theme by Alla Babenko]. Ukrainskyi teatr. № 6. P. 22–23 [in Ukrainian].
26. Shutov, H. (1972). Chy buly zori tykhymy [Were the stars quiet]. Radianska Tatariia. 21.03 [in Russian].