

ОСЛОВЛЕННЯ ПРОСТОРУ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК

Отримано: 15 березня 2024 року

Прорецензовано: 23 березня 2024 року

Прийнято до друку: 28 березня 2024 року

e-mail: oleksandra.visych@oa.edu.ua

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>

Researcher ID: AAA-4343-2022

DOI: 10.25264/2519-2558-2024-22(90)-61-65

Вісич О. А. Просторові координати метадраматичної поетики п'єс Уласа Самчука. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2024. Вип. 22(90). С. 61–65.

УДК: 82.0:821.161.2

Вісич Олександра Андріївна,
доктор філологічних наук,
професор кафедри української мови і літератури,
Національний університет «Острозька академія»

ПРОСТОРОВІ КООРДИНАТИ МЕТАДРАМАТИЧНОЇ ПОЕТИКИ П'ЄС УЛАСА САМЧУКА

У статті проаналізовано п'єси Уласа Самчука у світлі метадраматичної поетики. Метадрама стала провідною театральною та драматичною тенденцією в ХХ ст., направленою на саморефлексію театру як творчого простору і як філософської метафори світобудови. Серед численних прийомів та технік метадрами у межах запропонованого дослідження акцентовано на метадраматичному переосмисленні художнього простору. Наголошено, що Улас Самчук був пристрасним театралом, стежив за драматургічними тенденціями у світовій та українській літературі, що позначилося на його власних драмах. Матеріалом дослідження стали твори «Жертва пані Маї», «Шумлять жорна», «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!». Метою студії є аналіз метадраматичних засобів у драматургії Уласа Самчука, зокрема визначення специфіки художнього простору в п'єсах автора. Серед прийомів метадрами у творах письменника визначено елементи антитеатрального дискурсу («Жертва пані Маї»), інсценізацію судового засідання, як однією з форм культурних перформансів («Жертва пані Маї», «Шумлять жорна»). Інтермедіальному подвоєнню сценічної дійсності сприяє використання образу радіо. На прикладі одноактівки «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» спостерігаємо конфлікт топосів, що стають художніми метафорами протидіючих ідеологій. Простір п'єси зазнає метадраматичного розщеплення завдяки нашаруванню географічних та метафізичних топосів, серед яких умовне індустріальне місто, де розташоване помешкання головного героя професора Чортомолова, міфологізована Європа, Москва як ідеологічний надпростір, Харків, що символізує травматичне минуле, до якого не хочуть повертатися персонажі, та Крим, що стає територією віртуального протистояння множинних утопій.

Ключові слова: метадрама, художній простір, топос, Улас Самчук, образ радіо, інтермедіальність, Крим.

Oleksandra Visych,
Doctor of Philological Sciences, Professor,
National University of Ostroh Academy

THE SPATIAL COORDINATES OF THE METADRAMATIC POETICS OF ULAS SAMCHUK'S PLAYS

The article delves into Ulas Samchuk's plays through the lens of metadramatic poetics. Metadrama, a prominent theatrical and dramatic trend of the 20th century, deals with the self-reflection of the theatre both as a creative space and as a philosophical metaphor for the universe. Within the numerous techniques and methods of metadrama, this study examines the metadramatic reinterpretation of artistic space. Ulas Samchuk was a passionate theatregoer, tracing dramatic trends in world and Ukrainian literature, which affected his own dramas.

The primary focus of this analysis lies in discerning the specifics of artistic space within Samchuk's plays. Among the metadramatic techniques evident in his works are elements of anti-theatrical discourse (as seen in "The Victim of Pani Maya") and the staging of a courtroom proceeding as a form of cultural performance (presented in both "The Victim of Pani Maya" and "One can hear the noise of the Millstones"). Additionally, the image of radio serves to intermedially double the portrayal of stage reality.

In the one-act play "Listen! Listen! Moscow is speaking!", we witness a conflict of topoi becoming artistic metaphors for opposing ideologies. The play's space experiences a metadramatic division through the layering of geographical and metaphysical topoi. These include the conventional industrial city where the protagonist, Professor Chortomolov, resides; mythologized Europe; Moscow depicted as an ideological superspace; Kharkiv as a symbol of the traumatic past that the characters do not want to return to; and Crimea, which evolves into a realm of virtual confrontation among multiple utopias.

Keywords: metadrama, artistic space, topoi, Ulas Samchuk, image of radio, intermediality, Crimea.

Постановка проблеми. Улас Самчук належить до тих авторів, які реалізовували свій письменницький талант у різних жанрах. Його твори отримали широку парадигму оцінок з боку критики та літературознавства, подекуди конфліктних і дискусійних. Утім, на сьогодні залишаються неопубліковані тексти й чимало таких, що досі чекають на актуальне прочитання,

відтак говорити про об'єктивне та системне бачення ролі та специфіки творчого доробку Уласа Самчука в українському літературному процесі поки зарано. Чи не найменше уваги приділено драматургії автора, почасти через відносну маргіналізованість цього жанру в загальному корпусі текстів письменника, почасти через складний і тривалий шлях його драм до українського читача, адже перше видання збірки його п'єс вийшло тільки 2020 р. Упорядницею, авторкою ґрунтовних передмови та коментаря, а також низки досліджень, присвячених різним аспектам драматургії письменника стала Ірина Руснак, яка фактично ввела ці тексти в сучасний літературознавчий обіг. Ретельно вибірані в епістолярії та публіцистиці Уласа Самчука факти дали змогу Ірині Руснак стверджувати, що він був пристрасним театралом, стежив за драматургічними тенденціями на світовій сцені й сам прагнув впливати на репертуар українського театру. Свої спостереження автор виклав у низці статей та рецензій, зокрема: “Дещо про театр” (1942), “Весела вдова” (1942), “Драма чи не драма?” (1943), “Наталка Полтавка” (1943), “Кохання верховин” (1943). Загалом тези Самчука-театрального критика перегукуються з його концепцією “Великої літератури”, окресленої у доповіді, з якою він виступив на першому з'їзді МУРУ 21 грудня 1945 р. в Ашшафенбурзі. Перекоаний у необхідності позбутися комплексу меншовартості, письменник наполягав на тому, що для якісної літератури необхідне засадниче ґуртування культуротворчих зусиль заради місії утвердження національного духу (Самчук, 2014). Попри те, що ідеї Уласа Самчука були піддані критиці як з боку сучасників, так і з боку літературознавців кінця ХХ–ХХІ ст., варто відзначити, що у своїй доктрині розвитку української літератури він взурав на високу полицю світової класики. Водночас його авторський драматургічний досвід свідчить про те, що письменник добре орієнтувався в новаторській драматургії своєї бурхливої епохи.

Драматичний доробок Уласа Самчука налічує три п'єси, написані між 30–50 рр. ХХ ст.: одноактівка “Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!” (1930), драми “Жертва пані Маї” (1940), “Шумлять жорна” (1947). Знаковим є те, що саме у цей період з'являються ключові метадраматичні тексти Луджі Піранделло, Ежена Йонеско, Самюеля Бекета, які стали мистецькою формою вербалізації болісних питань щодо естетичних та духовних пріоритетів доби. Не могли не вплинути на естетику Самчука-драматурга й виразно метадраматичні п'єси Івана Багряного, Людмили Коваленко, Юрія Косача, Ігоря Костецького, які визначили напрям розвитку української драматургії ХХ ст., зокрема її метадраматичну естетику.

Метою цього дослідження є аналіз метадраматичних засобів у драматургії Уласа Самчука, зокрема визначення специфіки художнього простору у п'єсах автора.

Виклад основного матеріалу. Пестика метадрами означена спектром характерних прийомів та естетично-змістових векторів, що, з одного боку, спрямовані на самосмислення природи тексту, а з іншого – розшаровують драматичну дійсність, сприяючи її відкритості до інтертекстуальних, інтермедіальних, структурних та концептуальних експериментів. Однією з найбільш виразних прикмет метадрами є наявність саморефлексійних героїв, якими можуть виступати представники світу театру – актори, режисери, драматурги, глядачі, театральні критики, які посилюють атмосферу гри у п'єсі, вступають у дискусію навколо проблем драми та театру, оприявнюють механізми творчого процесу перевтілення та постановки.

Важливим метадраматичним чинником є введення теми театру, який постає філософською моделлю *Theatrum Mundi*. Водночас театр як тема у драматургії відкриває широкі можливості для висвітлення артистичного середовища, інсценізації виробничого процесу постановки п'єс. Прикладом феєричного поєднання обох функцій образу театру є п'єса сучасниці Уласа Самчука Людмили Коваленко “Героїня помирає в першому акті” (1948).

Паралельно з активізацією театрального дискурсу у драматургії сформувалася антитеатральна критика, направлена на театр та акторство, у тому числі повсякденне, та представлена як на рівні окремих скептичних реплік, так і в персонажній та сюжетній площині. Нерідко до антитеатрального дискурсу вдавалися Володимир Винниченко, Микола Куліш, Яків Мамонтів та ін., у чий п'єсах театр постає місцем розпусу та п'янства, пристанищем аферистів та шукачів дешевих розваг. У драмі Уласа Самчука “Жертва пані Маї” образ театру залучено опосередковано. По-перше, завдяки нав'язливій манері головної героїні повсякчас перевдягатися. Складається враження, що вона не задоволена своїм виглядом, відчуває його невідповідність ситуації та намагається переграти ту чи іншу сцену. По-друге, театр виникає у розмовах між Масю та її подругою Адою – остання є шанувальницею сцени: “Я, властиво, кручусь завжди біля одного: одяги, родинні справи, знайомства й мужчини. Ще, правда, театр... Я люблю театр, кіно, взагалі все, що може бавити” (Самчук, 2020: 93).

Після такої самохарактеристики Ада ніби побачила себе зі сторони й на репліку Маї “Ти є чудова дівчина. Маєш успіх у мужчин?.. Правда? Мужчини щось таке люблять...” відповідає: “Хочеш сказати, щось таке порожнє...” (Самчук, 2020: 93). Очевидно, що богемний стиль життя Ади є формою втечі від реальності війни, її штучної логіки, яку, на відміну від юної подруги, намагається осягнути пані Мая. Коментарі останньої щодо ескапізму Ади створюють основу антитеатрального дискурсу, що своєю чергою спрямований на критику розважального театру та акторства.

Композиція метадрами часто ускладнена різноплановими вставними конструкціями від класичних прологів, епілогів, виступів нараторів, прийому “п'єса в п'єсі” до картин сну та марення, що сприяють розщепленню умовної дійсності. Значенні елементи можуть ставати прийомом саморефлексії або, за влучним висловом Джона Голдера, “триманням дзеркала перед театром” (Golder, 2007). Як стверджує Річард Шехнер у праці “Теорія перформансу”, “Театр – це лише одна з форм перформативної діяльності, до якої також належать ритуали, спорт і випробування (дуелі, ритуальні бої, судові процеси), танці, музика, ігри та різноманітні вистави у повсякденному житті” (Schechner, 2004: 179). У контексті дослідження п'єс Уласа Самчука варто виокремити інсценізацію культурних перформансів на кшталт ритуалів, маскарадів, судових засідань як цей тип вставних метадраматичних елементів, що завжди зумовлюють актуалізацію культурного контексту, розмикання сценічного простору та унеможливають закритість художньої системи. Річард Шехнер ставить у один змістовий ряд такі явища як вуличний нещасний випадок, суд і театр – усюди видовище розгортається навколо події за присутності глядачів. Однак суд і театр вчений називає “формальними версіями” події, яка “розчиняється у дійстві реконструкції того, що сталося” (Schechner, 2004: 176). Відмінність між ними полягає у тому, що судовий процес – вербальний, а театральна постановка – аналогічна та реалізується “шляхом повторного відтворення того, що сталося (реально, вигадано, міфічно, релігійно)” (Schechner, 2004: 176). Відповідно інсталяція внутрішніх культурних перформансів у структуру драматичної п'єси, як і використання прийому “п'єса в п'єсі”, набуває виразного метадраматичного ефекту.

Так, у згаданій драмі “Жертва пані Маї” топос суду має важливу концептуальну функцію. Ірина Руснак вважає цей твір недописаним (Руснак, 2010). І хоча формально у драмі є всі три дії, заявлені на початку, а остання з них завершується характерною вказівкою “Завіса”, вона, справді, має ознаки поезики нон-фініто, що вочевидь, можна пояснити специфічною драматичною конфлікту, який “розгортається навколо морально-етичних проблем, які гостро постали перед Європою 1930–1940-х рр. і були пов’язані з початком Другої світової війни та проголошеними нацистами концепціями Нової Європи, місця арійських і неарійських народів у світі, чистоти раси тощо” (Руснак, 2010: 45). Висловлює ці концепції у творі головна героїня – пані Мая, яка у пошуках гідного чоловіка прагне всі свої фізичні, інтелектуальні, фінансові ресурси й чесноти покласти на вівтар чистої нації.

Простір суду представлено у пролозі, який, до слова, має перегуки із прологом п’єси “Генерал” (1941) Івана Багряного, де наратор сниться театр майбутнього в Києві 2041 р., у якому показують виставу з циклу “Наше фантастичне минуле” (Багряний, 1948: 5). Театр тут стає своєрідним судом, що без “цензури, нот та ультиматумів” викриває “жасну, макабричну епоху” (Багряний, 1948: 6). У п’єсі Самчука перед відкриттям завіси автор пропонує створити ілюзію великого міста, з характерним гамором, шумом транспорту та викриками газетярів, котрі сповіщають про “сенсацію”, яка пов’язана із загадковою пані Маєю. Із відкриттям завіси розпочинається судове засідання.

В основній частині п’єси Улас Самчук намагається зберегти авторський нейтралітет, зобразити глибину позиції кожного з персонажів, які висловлюють амбівалентні, а подекуди й радикальні погляди. Як справедливо зауважує Ірина Руснак, “П’єса “Жертва пані Маї” не змушує співпереживати, але спонукає реципієнта до глибинного аналізу ідеологічних і філософських проблем” (Руснак, 2014: 104). Натомість сцена судового засідання можна вважати концептуальною розв’язкою (поданою на початку твору) складної драматичної ситуації п’єси та відповіддю на манівці, що на них вийшли інтелектуали ХХ ст. У промові Суддя згадує вчинок пані Маї, суть якого так і залишилася не розкритою у тексті, та декларує намагання “вияснити причини випадків так характерних нашої долі...”, що “дасть у руки нашої юстиції зброю, як з ними боротися...” (Самчук, 2020: 70).

Найвншній топос суду й в більш відомій п’єсі Уласа Самчука – “Шумлять жорна”. Дія драми відбувається 1942 року під час німецької окупації. Герої драми перебувають під тиском двох окупаційних режимів – німецького та більшовицького, кожен з яких намагається розширити територію впливу, засилаючи своїх агентів у інтелегентне українське середовище та збираючи доноси. У тексті панує атмосфера інтриги та підозр. Пошуки внутрішніх ворогів розколюють сім’ї. Коли ж шпигуна викрито, він постає перед судом Української Підземної Держави (підпільні загони УПА). Сцена суду побудована за принципом, який свого часу запропонувала Леся Українка у драмі “Руфін і Прісцилла”: судове засідання відбувається ніби за кадром, глядач же спостерігає за реакцією його свідків і дізнається про перебіг суду переважно з їх реплік.

У світлі обраної теми важливо актуалізувати концепт простору, як засадничий чинник формування поезики метадрами, що зазнає у ній різних форм подвоєння. Йдеться про застосування прийомів “сцена в сцені” або “театр в театрі”, перенесенню драматичної дії повністю або частково за межі традиційної локації сцени у гримерки, на площі, у природні середовища, а також використання інтермедіальних вставок на кшталт радіо- та телеестерів, концертів тощо.

Особливої уваги заслуговує метадраматичний простір дебютного драматичного твору автора – одноактівки “Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!”. У листів до Анни Бойцун від 01.02.1965 року письменник зазначав: “Це було щось про советську амбасадку в Парижі. Навіть вже забувся зміст” (Самчук, 2020: 167). У самому тексті конкретно Париж не згадується, але йдеться про “індустріальну країну”, що більш нагадує Німеччину, і куди призначено на службу Бориса Чортомолова – госторгпреда ССРР, разом з його дружиною Ларею – колишньою чекісткою, що раз по раз вдається до ностальгійних спогадів про свої криваві “подвиги”. Провідну роль п’єсі відіграє Владлен – харківський студент, вихованець і надія Чортомолова, а також коханець Ларі. За його діяльністю пильно стежить урядовець особливих доручень Костя Розенфельд, чий донос змушує Ларю констатувати, що Владлен “українізується занадто”. Фрагментарно представлено у п’єсі образ німої служниці-українки: “з України вивезена, одягнута по-українському, по-сучасному”, яка є тихим і безпорадним свідком бурхливих подій у домі Чортомолова. Симптоматичним є її інтерес до преси, яку вона на мигах випрошує почитати у господині. Із реплік госторгпреда можна зрозуміти, що у газетах пишуть про “нову контрреволюцію жовто-блакитну” (Самчук, 2020:46). Метадраматичності твору сприяє наявність персонажа-фантома – директора копальні п. Кравзе, який за словами Ларі є письменник: “Він пише драми, їй-богу” (Самчук, 2020:44). Родина Кравзів є для колишньої чекістки прикладом для наслідування, попри певну іронію, з якою вона описує їхні світські звичаї.

До переліку дійових осіб Самчук вводить і Голосномовник радіоприймача. Його звук, що повсякчас притягує до себе увагу, є виразним метадраматичним прийомом розмикання простору. Варто зазначити, що драматургія першої половини ХХ ст. активно опановувала застосування новітніх медіа задля композиційних та естетичних цілей. Зокрема, у ґрунтовному дослідженні ранньорадянської драматургії та німого кіно у світлі синтезу мистецтв Тетяна Свєрбілова виходить на образ Гучномовця в драмі Миколи Куліша “Народний Малахій” (1927). Науковиця зауважує: “Синкретизм мистецтва 1920-1930-х рр. виявлявся ще й у введінні в дію новітніх на той час технічних засобів комунікації, які теж можуть вважатися топокфразисом столичного міського тексту, зокрема, харківського” (Свєрбілова, 2018: 512). У п’єсі Уласа Самчука інтермедіальний образ радіо також виконує топографічну функцію, але із значно ширшими координатами. Зі зловісною іронією у центрі Європи звучать позивні “говорить Москва”, а пропагандистські етери формують советський ідейно-культурний простір. Для Владлена голосномовник, який автор навмисне розмістив “на книжковій шафі побіч бронзової барви бюсту Леніна” (Самчук, 2020:41) – символ безмовності України та інформаційної радянської гегемонії. Під час дискусії з Ларею юнак говорить: “Ось приклад радіо. З Москви? Так, з Москви. Тисячі три кілометрів чути. Де ж Київ? Посвищи! Нащо вам Київ? <...> Слухай, мовляв: Ми! Москва! Ми наші! Нам усі язика покорилися від Білого моря до Чорного! Мовчить вся решта... сволочі, недоуки!” (Самчук, 2020: 65).

Натомість Лара час від часу припадає до радіо не так для того, аби дізнатися новини, як вивірити чистоту налаштування свого внутрішнього ідеологічного компасу, що зазнає метаморфоз під впливом філістерських розкошів (саме такий бік Європи обирає колишня чекістка). Радіо не дає змоги персонажам залишатися на самоті, втручається у ідеологічні дискусії

та інтимні бесіди. Воно стає віртуальним вставним топосом у тексті, перетворюючи кабінет Чортомолова на кентавричний простір, у якому минуле й сучасне персонажів змішується у фантазмагоричний нищівний сплав.

Попри невеликий обсяг одноактівка має складний жанровий синтез. Зокрема, у творі наявні вставні оповіді – казки Ларі, що урізноманітнюють стильову та концептуальну тканину тексту. Сцена, де Ларя оповідає першу “казку” своєму коханцеві, надзвичайно тілесна, рухи героїні спрямовані заціпенити слухача, увести його у транс. Ця казка переносить дію у вир громадянської війни, у “жорстоку холодну осінь”, коли “у полі, за містом, на горі півколом бараки, в них сотні душ”..., що “купами лежали, на замерзлій, твердій долівці” (Самчук, 2020: 58). Повна “захоплення, патосу, пристрасти й смакування” Ларя згадує розстріл молодої жінки, що у заготованій хаті співала гайдамацьку пісню. Сама ж чекістка з нагану стратила червоноармійця, який на секунду завагався, цілячись у співачку. Заколисаний Владлен на питання чи він слухав казку, відповідає алегорично: “... я слухав московську музику” (Самчук, 2020: 59). Водночас ця репліка нагадує, що радіоприймач продовжує виконувати свою функцію.

Намагаючись відновити контакт з Владленом, Ларя розповідає йому іншу за настроєм казку, що жанрово наближена до утопії. У ній вимальовується міфологічний образ Криму: “Розкажу тобі казочку... ш... ш... ш... послухай, хлопчику... в наших союзи є країна Крим..., в Криму так широко гріє сонечко..., в Криму так пахнуть квіти, в Криму так море плеще й співає пісні про настрій цілої природи” (Самчук, 2020: 59). Зрештою Крим перетворюється у казці на мікромодель світу, над яким бажає панувати Ларя: “Тепер ми пануватимемо там... <...> хоча б за нього ще прийшлося покласти стільки трупів і пролити ще одно море крові” (Самчук, 2020: 59). На допомогу героїні у її моторошній оповіді знову приходять радіоприймач, що грає заколисуючу мелодію. Невдовзі Владлен в’їдливо висміюватиме кримську мрію Ларі: “А в Крим... коли ми в Крим? Ах, Крим мій, Крим!” і починає співати українську народну пісню “Де Крим за горами, де сонечко сяє...” (Самчук, 2020: 64), натякаючи на власну візію півострова та засвідчуючи свою проукраїнську оптику.

Вставні оповіді Ларі мають трансформативний ефект, однак не такий, на який розраховувала героїня. Спочатку Владлен намагається розказати й свою казку про країну, де живуть вільні люди, де “дух новий стинається в борні зі старими шаблонами”, де поступ, і немає жадних бараків і “не страшні тут загрози архангелів, що мають охороняти рай, утворений пророками отого боввана (показує на портрет Маркса)” (Самчук, 2020: 61). Цей ідеалістичний опис стосується Європи, де хоче оселитися юнак, одружившись із донькою директора копальні фон Кравзе, і колись зайняти його посаду. Опісля герой бунтує, у пориві емоцій він випалює перед Ларею тираду про своїх розстріляних батьків, істинне ставлення до пролетарської тиранії, про страхіття злочинів більшовицької системи. І хоча згодом він вдається до блазнювання, намагається переконати, що не зрадник, утім знову і знову в його репліках звучить критика режиму та його агентури (“шугай по світі, де нажива, там і порпайсь” (Самчук, 2020: 66)). У фіналі Владлен гине від руки Ларі, а п’єса завершується ремаркою: “Радіо уриває гру. Чути: «Слушайте, слушайте! Гаваріт Масква! Вечерній канцерт окончен»” (Самчук, 2020: 68).

Отже, залишивши на маргінесах риси індустріального міста, Улас Самчук зображує у своїй одноактвіці ізольований простір помешкання Чортомолова, що зазнає метадраматичного розщеплення завдяки нашаруванню метафізичних топосів. Серед них – Європа, що є географічною локацією дії п’єси та водночас набуває міфологізованого забарвлення, Москва як ідеологічний надпростір, Харків, що символізує травматичне минуле, до якого не хочуть повертатися персонажі, та Крим, що стає територією віртуального протистояння множинних утопій.

Висновки. Драматичний доробок Уласа Самчука органічно вписується в контекст літературних та театральних тенденцій середини ХХ ст. П’єси письменника стали майданчиком для рефлексії перипетій історичної доби. Завдяки метадраматичному аналізу очевидно є авторська інтенція застосувати актуальні драматичні прийоми, що сприяють концептуалізації театру та створенню просторово ускладненого тексту. Серед прийомів метадрами у творах Уласа Самчука варто відзначити елементи антитеатрального дискурсу, інсценізацію судового засідання, як однієї з форм культурних перформансів. Інтермедіальному подвоєнню сценічної дійсності сприяє використання образу радіо, що можна визначити як топоекфразисом. Важливим чинником метадрами стає художній простір п’єс Уласа Самчука. На прикладі одноактівки “Слушайте! Слушайте! Говорить Москва!” спостерігаємо конфлікт топосів, що стають художніми метафорами протидіючих ідеологій.

Література:

1. Багрянний І. Генерал. Мюнхен: Україна, 1948. 94 с.
2. Руснак І. До історії видання драми “Шумлять жорна” Уласа Самчука. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2014. № 3. С. 102–105.
3. Руснак І. Поетика інтелектуальної драми Уласа Самчука. *Слово і час*. 2010. № 6. С. 43–50.
4. Самчук У. Велика література. *Стефановська, Л. Mission Impossible: МУР і відродження українського літературного життя у таборах для біженців на території Німеччини 1945–1948: Антологія періоджерел*. Ч. II. Варшава: Варшавський університет. 2014. С. 430–448.
5. Свєрбілова Т. Елементи синтезу мистецтв у ранньорадянській драматургії і у німому кіно. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України* / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г.М. Київ, 2018. С. 477–528.
6. Самчук У. Драма. Харків: Фолио. 2020. 224 с.
7. Golder J. Holding a Mirror up to Theatre: Baro, Gougenot, Scudéry and Corneille as Self-Referentialists in Paris, 1628-1635/36. *The Play within the Play*. Brill, 2007. p. 77–99.
8. Schechner R. Performance Theory. London & New York: Taylor & Francis e-Library, 2004. 407 p.

References:

1. Bahrianyi, I. (1948). Heneral [General]. Miunkhen: Ukraina, 1948. [in Ukrainian].
2. Rusnak, I. (2014). Do istorii vydannia dramy “Shumliat zhorna” Ulasa Samchuka [On the history of the publication of the drama “One can hear the noise of the Millstones” by Ulas Samchuk]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii [Literary process: methodology, names, trends]*, 3, 102–105. [in Ukrainian].
3. Rusnak, I. (2010). Poetyka intelektualnoi dramy Ulasa Samchuka [Poetics of the Intellectual Drama by Ulas Samchuk]. *Slovo i chas [Word and Time]*, 6, 43–50. [in Ukrainian].
4. Samchuk U. (2014). Velyka literatura [Great Literature]. In: *Stefanovska, L. Mission Impossible: MUR i vidrodzhennia ukrainskoho literaturnoho zhyttia u taborakh dlia bizhentsiv na terytorii Nimechchyny 1945–1948: Antolohiia pershodzherel [Mission Impossible: The*

MUR and the Revival of Ukrainian Literary Life in Refugee Camps in Germany 1945-1948: An Anthology of Primary Sources. Ch. II. Varshava: Varshavskiy universytet, 430–448 [in Ukrainian].

5. Samchuk, U. (2020). Dramy [Dramas]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian].
6. Sverbilova, T. (2018). Elementy syntezy mystectv u rannjoradjanskij dramaturgii i u nimomu kino. [Elements of the synthesis of arts in early Soviet drama and in silent cinema]. In: *Literatura na poli medij. Zbirka naukovyh prac' viddilu teorii literatury ta komparatyvistyky Instytutu literatury im. T.G. Shevchenka NAN Ukrajinu*. Kyjiv, 477–528. [in Ukrainian].
7. Golder, J. (2007). Holding a Mirror up to Theatre: Baro, Gougenot, Scudéry and Corneille as Self-Referentialists in Paris, 1628-1635/36. *The Play within the Play*. Brill, 77–99.
8. Schechner, R. (2004). *Performance Theory*. London & New York: Taylor & Francis e-Library.