

Питання шевченкознавства

Мар'яна Шаповал

УДК 821.161.2(048)

ДРАМА ПРО ШЕВЧЕНКА: ІНТЕРМЕДІЙНИЙ КЛЮЧ РОЗУМІННЯ

У статті розглянуто актуальні моделі художньо-біографічної драми, що апелюють до інтертексту життя, творчості та рецепції Тараса Шевченка. Висвітлено конфлікт невідповідності жанрових традицій художньо-біографічної драми й охоронних тенденцій культури щодо канонізованих постатей, проаналізовано нові художні знахідки сучасних драматургів, які уможливають перепрочитання Шевченкового інтертексту.

Ключові слова: біографія, драма, інтертекст, інтертекстуальність, інтермедійність, поезія, образ, Тарас Шевченко.

Maryana Shapoval. Drama works about Shevchenko: Intermedial keys to understanding

The article reviews actual models of biographical drama that deal with the intertext of life, works, and reception of Taras Shevchenko. It highlights the discrepancy between genre traditions of biographical plays about artists and protective cultural trends concerning canonized public figures. The author also surveys new artistic devices employed by contemporary playwrights which bring about their rereadings of Shevchenko's intertext.

Key words: biography, drama, intertext, intertextuality, intermediality, poetry, image, Taras Shevchenko.



Художня біографістика – цікавий матеріал для наукового дослідження літератури в інтертекстуальному ракурсі, а також для герменевтичної інтерпретації документальних, історичних, соціально-міфологічних і функціональних її джерел та основ. Цей текстовий шар, що генетично був закорінений у літературі античності, виростив непересічну християнську традицію, а в сучасну добу виявив розмаїття національних модифікацій. Письменницький та читацький інтерес до тих чи тих форм біографічної літератури можна спостерігати повсюдно й повсякчас, але на нинішньому етапі перечитування літературних канонів, актуалізації

історичного минулого цей інтерес заповнив терени літературознавства.

Біографістика як літературознавчий дискурс має поважну історію дослідження: у тому чи тому аспекті її вивчали І. Андронников, О. Бондарева, О. Валевський, О. Галич, Л. Гінзбург, Г. Грегуль, Р. Гром'як, І. Данильченко, О. Дацюк, В. Державин, М. Ільницький, Р. Карасті, Ю. Лотман, Б. Мельничук, Л. Мороз, А. Моруа, І. Мосієнко, Т. Потніцева, І. Савенко, О. Скаріна, І. Стоун, І. Ходорківський, Т. Черкашина. Проте аспект біографічної драматургії обирали для розгляду лише поодинокі автори – саме це зумовлює новизну й актуальність прочитання сучасної біографічної драми із застосуванням інтертекстуального методу.

Слово “біографія”, котре перекладається як “життєпис”, етимологічно пов’язане зі словом “graphō” (гр. “писати”), що означає розміщувати мовні знаки в певній послідовності, вибудовуючи з них текст. А текст, на думку Р. Барта, постає “ноюю тканиною, зітканою зі старих цитат” [2, 417], де кожне волокно-цитата десь зареєстроване в нескінченному інтертексті, і цю адресу можна виявити, простежити, дослідити. Тобто вже самоназвою цілий пласт художньої літератури вказує на власну текстуальність, котра є практично тим самим, що й інтертекстуальність, якщо виходити із “широкої” концепції інтертекстуальності Ю. Кристєвої та Р. Барта. Коли ж підходити до названого концепту без зайвих генералізацій, то доведеться визнати, що “стару цитату” вплетено в нову тканину задля якоїсь цілком певної мети, й оскільки біографічна література відсилає принаймні до тексту чиєсь біографії, зафіксованого в документах, спогадах, щоденниках, мемуарах, листах, тобто до біографічного інтертексту (біографіки та біографії як метажанру), то цікаво буде дослідити, як саме таке відсилання виконує в новому тексті художню функцію. Прикметно, що життєпис письменника, на відміну від інших біографій, організовує собі специфічну структуру роздвоєного інтертексту: він розшаровується на інтертекст власної художньої творчості й інтертекст документально-біографічний, тому робота з такою фактурною тканиною завжди обіцяє цікаві наукові та художні знахідки.

Література біографічного спрямування ще з античних часів зображувала персонажів, що належали до “сфери духовної культури” або мали славу “нестандартних”, девіантних політичних діячів (монархів, тиранів). За словами С. Аверінцева, античний біографізм виріс на “плітці”, що концептуалізувалась як результат відцентрових тенденцій, котрі визрівали в силовому полі монументальної історіографії. Тому природними та улюбленими героями античних біографій були особистості, причетні або до світу книжної вченості, або до світу вуличної сенсації [1, 641-643]. Сучасна українська драма цю типологію зберігає, як і атрибут “пліткування”: Роман Шептицький “пліткується” як майбутній кар’єрист і лібертин (“Андрей Шептицький” В. Герасимчука), Мессаліна Валерія – як німфоманка (“Химерна Мессаліна” Неди Нежданой), уловлюється побутова брутальність Івана Франка (“Таїна буття” Т. Іващенко), а життя Едіт Піаф фактично змонтовано з пліток (“Ассо та Піаф або Останній тост за Мермоза” О. Миколайчука-Низовця). Розпочатий перелік можна нескінченно продовжувати, бо цей ризикований прийом дає змогу шоківим жестом олюднити “забронзовілі” постаті, котрі, як зазначає О. Бондарєва, “за радянських часів були перетворені на знеособлені монументи і стали нормативними взірцевими героями класичної імперської міфології, а герої подібних міфів, як відомо, втілюють загальну примарну мету (настанову), а не конкретні людські характери” [3, 188].

Ю. Лотман пояснює феномен біографії роботою механізму культурної пам’яті, “що фіксує правила (структури) і порушення правил (події). Перші є абстрактними як норми, другі конкретні й мають людські імена”. Дослідник припускає, що “правом” на зафіксовану для майбутнього біографію наділені далеко не всі люди. Життєпис лишається в культурній пам’яті тоді, “коли людина реалізує не рутинну, середню норму поведінки, звичайну для певного часу й соціуму, а якусь складну й незвичну, дивну для інших норму, що потребує надзвичайних зусиль” [7, 368]. Ця модель, із нашого погляду, крім ефекту успішності біографічної “плітки”, пояснює багато типологічно зіставних явищ: виявляє, скажімо, динаміку пригадування/забування історичних фактів у нових контекстах, природу якої необхідно прояснити для оптимального

функціонування сьогоденної документалістики, вияскравлює причини актуалізації тих чи тих біографій у певну добу та ін.

Отже, дослідники культури доходять парадоксального висновку про те, що біографічний інтертекст заповнюють життєписи неординарних особистостей, “людей учинку”, без особливого огляду на локалізацію цього вчинку в межах прийнятої аксіологічної шкали.

Серед багатьох постатей української історії, що були “людьми вчинку” й “порушниками правил”, чи не найактивніше за всіх часів інтерпретували життєвий і творчий шлях Тараса Шевченка. “Атмосфера скандалу” яка, за словами С. Аверінцева, нагніталася на переломах європейської культурної історії, була тлом не лише для реальної біографії митця, а й для пізніших перерахувань його культурного спадку. У вступі до монографії “Тарас Шевченко: Життя і творчість” І. Дзюба здійснив розпочату ще М. Драгомановим (праця “Шевченко, українофілі і соціалізм”) каталогізацію версій поетового образу [6, 7-8]. Дотепний перелік “фальшованих Шевченків” показує, що припасовували надбання великого поета до власної ідеології й політики й українолюбів, й українофобів – процес цей триває й досі.

Тому театр, котрий завжди був, як відомо, інституцією політичною, а в радянські часи – державно-політичною, стимулював канонізацію Шевченка засобами біографічної драми. Уже на 125-ту річницю від дня народження поета з’явилися п’єси “Поетова доля” С. Голованівського, “Невільник” Д. Бедзика, “Тарас Шевченко” Ю. Костюка, “Тарасова юність” В. Суходольського, “Нескорений” А. Макаренко, а трохи згодом “Пророк” І. Кочерги, “Молода воля” Ю. Яновського та ін. П’єси були ідейно заангажовані, сповнені сценічних та ідеологічних стереотипів, фактографічних пересмикувань, інтерпретаційних штампів. За самими назвами можна було простежити, як відбувався послідовний монтаж міфу революціонера-демократа, страдника, борця за справедливість.

Свіжим струменем у біографічній драматургії 1983 р. стала “Стіна” Ю. Щербака, де фізична поява Тараса Шевченка-персонажа була замінена його “омовленою” іпостассю, рецептивним портретом. Інтертекстуальні стратегії цього твору ми вже досліджували раніше, адже саме вони уможливили втілення такої складної теми, як життєпис митця у специфічному жанровому різновиді моноп’єси [10]. На межі століть також із традиційною структурою біографічної драми експериментують І. Драч (документальна драма-колаж “Гора”), О. Денисенко (детективна хроніка “Сердечний рай, або Оксана”), С. Росовецький (трагіфарс “Шевченко під судом”), що знаходять нові ресурси старої жанрової форми.

Продовжуючи розмову про Шевченків інтертекст і його актуалізацію в окресленому літературному матеріалі, неможливо оминати увагою наріжну тезу Г. Грабовича про дуалізм Т. Шевченка, гіпотезу про існування двох його іпостасей – “приспосованої” та “неприспосованої”, бо саме сприйняття/несприйняття другої – емоційної, бунтарської – визначає наш інтерес та ставлення до першої з них, адже “всупереч реальному стану справ, про який маємо безліч свідчень, у свідомості мільйонів співвітчизників та й багатьох учених образ Шевченка сформований передусім його поезією” [4, 29].

Не ставлячи за мету далі обговорювати структуру свідомості Шевченка, щоб не завернути часом у хаші психоаналізу або мейнстрим шевченкознавства, лише зауважимо, що Шевченків інтертекст, як і подібні інші міжтекстові пласти, не залишається цілісним, а розшаровується у своїх межах на художньо-поетичний та документально-біографічний. Розрізнявати ці шари за ознакою “неприспосованості” не будемо через обтяженість названого терміна

недоречними конотаціями, адже, як уже було сказано, поетичний Шевченків інтертекст пристосовувало для своїх потреб не одне покоління ідеологів. Їхні тенденційні інтертекстуальні вправи характеризують біографічний драмопис давньої й нової шевченкіани. Традиційна структура цієї драматургії передбачає апеляцію до обох інтертекстуальних пластів, інакше кажучи, п'єса про Шевченка зазвичай не обходилася без Шевченкової поезії, і це було її специфічною рисою серед подібних творів – прийомом, який повторено нескінченну кількість разів.

Навіть “Стіна” Ю. Щербака [11], котру вважають переломним твором біографічної драми про Шевченка, живиться більше поетичним словом, аніж текстом документа. Хоча жанр тут визначено як монодраму, але перелік дійових осіб не вичерпаний одним персонажем: на сцені можуть з'явитися Княжна, Поет, Княгиня, Ганна Вродлива, Язиков, Дівчина, Кобзар, Козак, Відьма, Смерть з косою, Хлопчик-поводир, Молодиця, Літня жінка, Мочеморди та інші символічні постаті. Частина з них подає власні репліки, а частина декламує поезії Т. Шевченка, які маркують присутність поета у просторі сцени.

Цікаву спробу вийти з глухого кута зношених прийомів здійснив І. Драч. Літературний хист і поетичне чуття підказують йому навіть на ритміко-синтаксичному рівні обмежити запозичення/імітацію поетичного інтертексту Шевченка. Драма-колаж “Гора”, змонтована з листів і спогадів про Шевченка, апелює до масиву документально-епістолярного, зосередившись на ньому. Емоційний тон художнього твору від цього знижується, ефект розсіюється, але поява саме такої жанрової модифікації біографічної драми симптоматична: втома від поезії на сцені набрала критичної маси.

Отже, у біографічному драмопису про Шевченка оформилася очевидна колізія. Інтертекстуальні пласти, з яких він живиться, перетинаються і зливаються воєдино. Традиційна рецепція не відділяє текстуального Шевченка від осердя його біографічної постаті, складного характеру, емоційної розхристаності, життєвих закрутів долі – усе це вирівнюють і виправдовують геніальні вірші, те символічне значення, що його має Шевченко для нас. Але на сучасному етапі своєї еволюції біографічна драма віддалилася від такого способу мовлення, актуальний її варіант, що визріває тепер, розрахований на сенсацію, скандал, тому неприйнятний для зображення постаті Т. Шевченка в нашій культурі.

Робити окремі факти життя Шевченка епіцентром дискурсу – це одна давня макіавеллівська традиція. Досвід редукції поетичної частини інтертексту й тенденційного використання його документально-біографічної частини не лише загальновідомий, а й сумнозвісний. І. Дзюба пише про антишевченкознавство, що зародилося із жандармських політтехнологій Третього відділу й дістало своє логічне продовження у спалахах сучасної шевченкофобії [6, 8]. М. Наєнко говорить про “чорну археологію” літературознавства, котра під великі ювілеї поета не лінується експлуатувати стереотипи мислення обивателя і прищеплювати йому комплекси меншовартості [8, 196]. Хочеться вірити, що Шевченко захистить себе сам, що звичайному читачеві вистачить вдумливості відшарувати ідеологічні наноси [6, 8], що поетична стихія візьме своє. Хочеться вірити й не помічати ущипливості відомого жарту (“талановита людина талановита в усьому – і вірші пише, і голи забиває”), бо дотеп цей стосується отого звичайного читача.

Сучасний письменник, працюючи над біографічною драмою, пливе між Сціллою і Харібдою: озвучувати поезію зі сцени вже *mauvais ton* (поганий тон), орієнтуватися ж на біографію небезпечно, бо закони жанру схиляють до сенсаційної плітки. Чи означає це, що драматург-новатор ризикує долучитися

до гурту пасквілянтів? А може, до праці над образом Тараса Шевченка братися не варто? Відповідь на запитання дає живий літературний процес: інтерес до легендарного поета не зникає, дві експериментальні п'єси – О. Денисенка “Сердечний рай, або Оксана” та С. Росовецького “Шевченко під судом” [9] з'явилися зовсім недавно, змінюючи умови гри на полі шевченкіани.

Ці п'єси об'єднують не лише тема, жанр, головний персонаж, перемога в усеукраїнському конкурсі “Коронація слова”, а й багато менш очевидних прикмет, які дають змогу говорити про певну тенденцію в сучасній українській драмі. Обидва автори знані у своїх колах шевченкофіли. Станіслав Росовецький – доктор філологічних наук, професор – автор монографії “Тарас Шевченко і фольклор” (2011), коментатор шевченкознавчих праць, автор близько двохсот статей для “Шевченківської енциклопедії”. Олександр Денисенко – актор, режисер, сценарист – дослідник Шевченка у другому поколінні: його батько В. Денисенко був режисером та співавтором сценарію фільму “Сон” (1964), де в головній ролі молодого Тараса знявся Іван Миколайчук. Написанню п'єси передувала робота в архівах, музеях, бібліотеках, оприлюднення новознайдених документів, спілкування з однодумцями.

Мінімально в цих п'єсах реалізовано поетичний інтертекст Шевченка: в О. Денисенка поетичні рядки залучено як елементи декорацій, маргіналізовані російською вимовою сторожа Єфімова, негативною емоцією епізодів, у які вони введені, а у С. Росовецького поетичний корпус текстів зредукований до згадок про “малоросійські віршики”, котрими грішив поважний академік. Очевидно, що обидві п'єси активно включені в біографічно-документальний пласт Шевченкового інтертексту, але він залучений імпліцитно, опосередковано, бо говорити про документалізм цих п'єс складно; в обох випадках автори віддаляються від букви документа, подають власну версію біографічних подій, перевстановлюють акценти.

Обидві п'єси квазідокументальні, увагу письменників концентрує на собі не біографія, а сам художній образ, ідея, артикульована через нього. Можна навіть говорити, що Шевченко із провідного персонажа перетворюється на інформаційний привід, рамкову структуру, у межах якої помітної (а часом і зайвої) ваги набувають другорядні дійові особи. Їхнє значення перебільшується, вони стають оптикою глядача й центром уваги, за ними зникає, ховається титульна постать.

Це засвідчує: біографічний Шевченко, навіть олюднений, “без кожуха” й постаменту, – об'єкт складний, для біографічної драми невиваганий, бо перебуває під охороною національного культурного канону, який перечитується дуже повільно та обережно. Ті людські вади, що мають “підточувати” трагічний характер і призводити його до катастрофи (за Арістотелем), канон старанно приховує, а без них характер перестає бути центром драматичної боротьби, утрачає стрижень. Закони жанру вимагають скандалу, Шевченко має бути понад скандалом, отже – слід змінити жанрові рамки. Це й відбувається: обидві драми значні обсягом, кількістю персонажів, складністю фабули. За неофіційними визначеннями авторів, у С. Росовецького – написалася інтелектуальна драма для читання, а в О. Денисенка детективна хроніка, що обіцяє перерости у драматичний роман. Очевидне прагнення вийти за межі жанру біографічної драми, задекларувати відкритість тексту до кіно, сценарію, роману.

Ще один спосіб обійти загрози, приховані у структурі біографічної драми, – перенести конфліктні вузли, провокативні перипетії на персонажів другого плану. Так, в О. Денисенка несподівано брутальною й цинічною зображена наречена Т. Шевченка Ликера Полусмак, негативно потрактована постать

Г. Честахівського, роль яких у п'єсі – *volens nolens* стати репресивним інструментом імперської машини, прихованими вбивцями Тараса Шевченка, а потім і хранителями пам'яті про нього, рантьє його посмертної слави.

С. Росовецький обирає інший шлях відмежування Т. Шевченка від різнокаліберних пліток, що рояться навколо його постаті. Шевченко в нього – рамка, фарсовий контур: упродовж усього дійства бачимо безвольне опудало, смикану за мотузочки ляльку, на яку спрямовано апелювативну енергію дійових осіб, що їх прототипи в долі, творчості та рецепції реального Т. Шевченка відіграли фатальну, руйнівну або принаймні двозначну роль. Цар, цариця, Ликера, Варвара, Драгоманов, абстрактний Шевченкознавець – ось символічні носії квазідокументального, “скандального” нарративу, котрий, хоча й артикульований у тексті, але не дискредитує титульного персонажа. Згідно із задумом драматурга, ніщо не може очорнити поета перед лицем Вічності, бо суддя йому лише він сам (Шевченко виявився головуючим на своєму судилищі), а гротескність тону твору вказує не лише на абсурдність подібного дискурсу, а й на приреченість спроб дати прямолінійні оцінки постаті такого масштабу.

Ще одна причина відходу біографічної драми про Шевченка від документальної основи – проблема мовної особистості. Ніхто не має жодного сумніву, що історичний, реальний Тарас Шевченко – білінгв і в житті, й у творчості. Біографічна драма, утомлена від поезії, редукує поетичну україномовну іпостась Шевченка, відповідно гіпертрофуючи російськомовну, виражену у прозі, листах, офіційних документах. Але російськомовний Шевченко для читача-сучасника фактично чужий – сьогодні його російський текст сприймається як знак рабства, кріпаччини, солдатської неволі, дискримінації, знак, підсилений на письмі українською графікою, а на сцені – фонетичною невправністю, акцентом. Обидва драматурги уникають цієї небезпеки. У п'єсах звучать різні мови: українська, російська, французька, англійська, окремі польські та німецькі вислови, Шевченко ж залишається суто україномовним. Іншомовні репліки у п'єсах записані переважно власною графікою, за винятком російських, які подекуди негативно маркує українська транслітерація, що вказує не лише на внутрішньотекстову ворожнечу цих мов, а й на конфлікт мовних іпостасей титульного персонажа. С. Росовецький ще й відверто артикулює та обігрує цю ситуацію: Головуючий (як потім виявляється, сам Шевченко) вимагає від свідка, царя Миколи I, послуговуватися українською мовою під час судового засідання. (“**Микола I.** Ладно. Однак скажи мені, Председательствующій, считаєш лі ти сам, што заставлять нас говорить по-малоросійськи, как смешних дураков Квітки, справедливо? Только честно! **Головуючий.** <...> справедливо, ваша величність. Адже тисячі освічених українців, хотіли вони, чи не хотіли, але змушені були все життя розмовляти хто російською, хто польською, хто німецькою” [9, 101]). Вимога залишиться невиконаною – до кінця засідання цар говоритиме “транслітом”, подекуди прикрашаючи його перекрученими українізмами.

Відкидання поетичного інтертексту, заміщення документа квазідокументом, біографічного факту міфологемою або легендою про цей факт, перебільшення значення другорядних персонажів, редукція головного персонажа до статусу рамкового компонента – ось вихідні умови, у яких написані “Сердечний рай, або Оксана” О. Денисенка та “Шевченко під судом” С. Росовецького. Виконання цих умов дає змогу зберегти серйозний, драматичний тон щодо протагоніста. Крім того, постать головного персонажа підсилює ще один пласт міжтекстовості, про який ми досі не говорили.

В обох п'єсах Шевченко зображений передусім як художник, знаний художник, академік. Вагу цього соціального статусу О. Денисенко наголошує

метонімічним зближенням Шевченка з Юпітером в епізоді, коли учні Академії піднімають Тараса на постамент замість скульптури професора Пименова; а С. Росовецький із тією ж метою вводить античну маску Зевса, якою протягом усієї вистави прикрите обличчя Головуючого-Шевченка. Проте не варто думати, що значущість Шевченка-художника для сучасних драматургів рівновелика його поетичній геніальності, хоча такий висновок може напрашуватися. Причина малярських акцентів, на нашу думку, полягає в іншому – це міжмедійна апеляція драматургів до візуального тексту митця, але не задля нього самого, а задля асоціативного переходу назад, до поетичного інтертексту.

Відомо, що малярська спадщина Т. Шевченка у свідомості кожного українця нерозривно пов'язана з його поезією, ілюстративна щодо неї. Одна Шевченкова іпостась у такий спосіб актуалізує в пам'яті іншу, прийоми інтермедійності опосередковують цей процес. Хоч яким би тепер був тон тексту самої драми – зниженим, побутовим, гротесковим, фарсовим, та поезія не залишає його, водночас не викликає дисонансу реєстрів, бо візуальний текст лише натякає, символізує.

Нескладно виготовити декорації зі збільшених принтів Шевченкових картин, застосувати проектори, комп'ютерні симуляції, говорити мовою, звичною для нашого сучасника, що звук сприймати світ переважно через відеоряд. Це дасть змогу уникнути зношених прийомів, але не уникати Шевченкової поезії, ритму Шевченкового рядка, його міфопоетичних символів, які мусять, нехай кружним шляхом, але повернутися на сцену, бо без поетичного вмісту Шевченко – це просто бренд, на який приходитиме вже зовсім інша публіка.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Добрий Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии // *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 1. – С. 637-653.
2. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413-423.
3. *Бондарева О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 510 с.
4. *Грабович Г.* Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Пер. з англ. – К.: Критика, 1998. – 208 с.
5. *Денисенко О.* Сердечний рай, або Оксана: [п'єса] / Богдан Ступка (передм.). – К.: Грані-Т, 2009. – 304 с.
6. *Дзюба І.* Тарас Шевченко: Життя і творчість. – 2-е вид., доопрац. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 718 с.
7. *Лотман Ю.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю.* Избр. статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 365-376.
8. *Наєнко М.* Критика Шевченка як "чорна археологія" // *Зб. праць Всеукр. (37-ї) наук. шевченків. конф.; Черкаси, 22-24 квітня 2009 р.* – Черкаси: Вид-во Чабаненка Ю.А., 2009. – С. 196-200.
9. *Росовецький С.* Шевченко під судом // *Коронація слова: Зб. п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 рр.* – К.: Нора-Друк, 2008. – С. 79-154.
10. *Шаповал М.* Інтертекст як конструктивний чинник множинного втілення суб'єкта монодрами Ю. Щербака "Стіна" // *Слово і Час.* – 2009. – №6. – С. 39-44.
11. *Щербак Ю.* Сподіватись: П'єси. – К.: Рад. письменник, 1988. – 432 с.

Отримано 28 березня 2013 р.

м. Київ

