

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут філології

Бондарева Олена Євгенівна

УДК 8 (09)883

**МІФ ТА АНТИМІФ У ЖАНРОВОМУ МОДЕЛЮВАННІ
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 – українська література
10.01.06 – теорія літератури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ – 2007

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Науковий консультант – доктор філологічних наук, професор
Семенюк Григорій Фокович,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка,
завідувач кафедри новітньої української літератури,
директор Інституту філології.

Офіційні опоненти – доктор філологічних наук, професор
Панченко Володимир Євгенович,
Національний університет “Києво-Могилянська академія”,
віце-президент з навчальної роботи;

доктор філологічних наук, професор
Марко Василь Петрович,
Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка,
професор кафедри української літератури і журналістики;

доктор філологічних наук, професор
Ткачук Микола Платонович,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка,
завідувач кафедри історії української літератури,
декан філологічного факультету.

Провідна установа – Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

Захист відбудеться 22 березня 2007 року о 10 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.001.15 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка за адресою: 01033, м. Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14.

З дисертацією можна ознайомитися у Науковій бібліотеці ім. М.О.Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка за адресою: 01017, м. Київ, вул. Володимирська, 58.

Автореферат розіслано 15 лютого 2007 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат філологічних наук, доцент

Л.О.Ткаченко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Хоча сучасна драматургія є невід’ємною складовою літературного процесу, впродовж останніх десятиліть питання “наявності”, “репрезентативності” новітньої української драматургічної літератури неодноразово ставилось під сумнів. Систематизації потребує і досвід сучасних дослідників новітньої драматургії, позначений аналізом п’єс 1980-х рр. (Л.Дем’янівська, Ю.Корзов, Т.Свербілова, Г.Семенюк, С.Хороб), поколіннятворчою градацією новітньої драми (Н.Мірошніченко, С.Гончарова-Грабовська, Л.Залеська-Онишкевич, М.Шаповал), рефлектуванням родо-видової специфіки п’єс (В.Фьодоров), розглядом драматургії як партитури театрального тексту (Г.Веселовська, В.Даниленко, О.Клековкін, Н.Корнієнко, О.Красильникова, Н.Прозорова) або з позицій лінгвокомунікативних стратегій (Н.Висоцька, І.Зайцева).

Актуальність теми дисертації зумовлена: відсутністю наукових розвідок, у яких узагальнено досвід еволюції, у тому числі жанрової, української драматургічної літератури 70-90-х років ХХ ст. й сучасної драматургії в Україні; невивченістю драматургічного матеріалу через розпорошеність необхідних текстів (значною частиною це драматургія “журнальна”, “антологічна” або видана обмеженим накладом, у тому числі “самвидав”), їх художню неоднозначність і малодоступність читачеві/глядачеві; невизначеністю жанрової парадигми драматургії, зорієнтованої на історичний, міфологічний, естетичний матеріал різного гатунку; симультанністю родо-видового парадигмального реєстру драматургії (класична, некласична та постнекласична драма); необхідністю теоретичного обґрунтування взаємодії жанрових кліше міфу і драми, різновекторних шляхів та наслідків їхньої процесуальної контамінації, що вилилися у нові сталі й рухомі жанроутворення, а також у дифузні жанри, жанрові мутації та деформації, зрештою – в “антижанри”; розмитістю уявлень про динамічність та поліваріативність картин світу в новітній драмі; потребою фундаментального незаангажованого наукового дослідження української драматургії останніх десятиліть, спроможного подолати фрагментарність уявлень про цей родо-видовий різновид сучасної літератури, наділеного високим коефіцієнтом концентрації актуальної інформації, оздобленого оптимальним бібліографічним апаратом, позначеного достатньо вираженою аналітикою найсуттєвіших проблем сучасної драматургії.

У роботі проаналізовано об’ємний **текстовий матеріал**, представлений п’єсами українських драматургів різних творчих генерацій у межах досліджуваної доби у метропольній та діаспорній традиціях (понад 100 персоналій). **Об’єктом дослідження** виступає український драматургічний процес з кінця 70-х рр. ХХ ст. до останніх сьогоденних публікацій, розглянутий в аспекті жанрово-міфологічних інтенцій та пріоритетів, **предметом** – можливі форми та фіксовані механізми процесуальної взаємодії міфу і драми під тиском стильової еkleктики, жанрової гібридизації, потужної інтертекстуальності та різних європейських театральних практик ХХ століття.

Мета дисертації – системно відрефлектувати корпус міфопоетичних інтенцій української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть, довести органічний і продуктивний зв’язок міфопоетики і сучасних жанромодулятивних процесів у драматургічній царині, охарактеризувати новітні текстові стратегії міфологізації драми. Реа-

лізація цієї мети передбачає послідовне розв'язання наступних **завдань**: 1) прослідкувати закономірності переходу української драматургії до постмодерних засад при збереженні полістильового тяжіння, співвіднести ці процеси в діаспоровій та материковій драмі; 2) ввести у науковий контекст чисельні розпорошені тексти новітніх українських драматургів, обґрунтувати, через що вони вартують на повноцінну наукову рефлексію, і таким чином змоделювати потенційне академічне поле для подальших студіювань новітньої української драматургії; 3) з'ясувати, яким чином на специфіку драматургічного твору останніх десятиліть впливають міфотворення, деміфологізація, реміфологізація і чи є підстави розглядати міфопоетику як продуктивну драматургічну стратегію новітньої літератури для театру; 4) окреслити жанрову специфіку, проаналізувати проблемні моменти динаміки новітньої української драматургії, причини і механізми оформлення нових жанрових пріоритетів, обґрунтувати критерії сучасної внутридраматургічної типології; 5) дослідити різнорівневі тенденції моделювання сценічного простору, персонажів, драматургічного мовлення в аналізованих текстах, розглянути опозицію міметичної/неміметичної п'єси, розкрити потенційність міфологічних структур для жанрово-стильової динаміки драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття; 6) пояснити причини креації та окреслити специфіку авторського неоміфологічного дефініювання жанрів, що на сучасному етапі є загальноприйнятою практикою, встановити кореляції між “традиційними” і “авторськими” жанрами у досліджуваних драматургічних текстах; піддати аналізу різні рівні засвоєння драматургами означеної доби художніх та культурних “претекстів”, визначити критерії активного відбору, завдяки якому тексти попередніх епох, прочитані на інтертекстуальному чи інтермедіальному рівні, набувають статусу естетичних міфів для драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть; довести зв'язок сучасних інтертекстуальних стратегій з драматургічним документалізмом межі 70-80-х рр., порівняти специфіку інтерпретації “соціального міфу” та “культурної міфології” в поколіннєтворчих експериментах українських драматургів; 7) простудіювати колізії національної міфології в рецепції драматургів української діаспори і метрополії, показати симультанність її інтерпретації при радикальному оновленні жанрового змісту традиційних форм драматургії; 8) прояснити передумови інтенсивного сплеску біографічної драми у досліджувану добу та визначити стратегії комплікування різних біографічних канонів/“рихлонів” у драматургічному тексті постмодерної епохи; 9) виявити, які моделі світу продуктивно розвиває сучасна національна драматургія, обґрунтувати неоміфологічну природу цих моделей, дослідити їх витoki, з'ясувати семантику їхніх міфопоетичних констант у контексті драматургічної жанрової динаміки; висвітлити своєрідність застосування принципів “театру в театрі”, охарактеризувати функції та різновиди цієї моделі в індивідуальній авторській стилістиці драматургів різних поколінь та представників української діаспорної драматургії, прослідкувати, наскільки цей театральний код впливає на сучасне жанрове продукування драми; 10) пов'язати тенденції активізації жанрових категорій драми з оформленням сучасного “міфа театру” як одного з метаміфів українського постмодернізму, який, безумовно, впливатиме на подальший розвиток драматургії – як автономної від театрального кону, так і зорієнтованої на нього.

Визначальним у **методології** дослідження став системно-аналітичний підхід, у якому сполучено цілу низку конкретних методів (ритуально-міфологічний, порівня-

льно-історичний, історико-генетичний, структурний, типологічний, семіотичний, інтерпретативний), із застосуванням локальних методик структуралізму, постструктуралізму, порівняльного літературознавства, архетипної критики, наукового моделювання, інтермедіальних типологій, через певну інтеграцію структурних та інтерпретативних методологічних стратегій.

Наукова новизна роботи: вперше драматургія української “метрополії” та діаспори розглядається як органічна цілісність, базована на єдиній етнолітературній традиції з варіабельними шляхами її збереження чи модифікації; вперше у науковий обіг вводиться великий шерег імен драматургів та розпорошених драматургічних текстів (у тому числі рукописів); вперше за останні десятиліття досліджується жанровий зріз сучасної української драматургії у зв’язку з її стильовими пріоритетами та рефлексогенними координатами; вперше апробується комплікативна гіпотеза сучасних драматургічних жанрів з їх дифузійними, гібридними, моноцентричними, комплексними, центонними формами; вперше розглянуто панорамну адаптацію кардинальних положень західноєвропейської та східноєвропейської постмодерної філософії в український драматургічний контекст; вперше зафіксовано конкретні механізми драматургічного поступу від апологетико-міметичних до символіко-ігрових жанрових форм, від канонічних сюжетних схем і жанрів до авторського міфотворення і жанрової креації; новим теоретичним і фактичним матеріалом доповнено та частково скориговано концепцію вертепу як ключової структурної моделі, своєрідного “кліше” української національної драми; теоретично обґрунтовано своєрідність сучасного драматичного твору як драми дискурсу, доведено ізоморфність такої драми новітнім прозовим стратегіям; вперше відрефлектовано параметри ревізії християнського міфа українською драматургією постмодерної доби, систематизовано найбільш загальні тенденції переосмислення біблійної сюжетики, символіки і семантики сучасними драматургами; вперше докладно проаналізовано моделі світу, типи драматургічних конфліктів і специфіку драматургічного героя в українській драматургії доби естетичної деконструкції; вперше теоретичного оформлення набуває структурна модель родо-видової “проникності” сучасної драми, теоретичній систематизації підпадають процеси циклізації, дециклізації, фрагментації, випадковості конструювання цілісності, скасування відкритої діалогічності, “глосовість”, свідомо не-театральність, белетризація та романізація сучасної драми; запропоновано нову теоретичну модель монодрами, оформлену на перетині драматургічного слова, естетичної концепції “потoku свідомості” і психотерапевтичної монодраматичної стратегії школи Я.Л.Морено, здійснено апробацію цієї моделі на численних текстах новітніх українських монодрам; розроблено та проварійовано структуру віртуального простору сучасної української драматургії, встановлено її зв’язок з іншими продуктивними моделями світу в драмі постмодерної доби; змодельовано структурно-семантичне поле глобалізації прийому “театру в театрі” до рівня жанромодулятивного принципу, що дає можливість розглядати театр як претекст і ключовий гіпертекст сучасної драми.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема та базові положення дисертації корелюють з проблематикою наукової роботи кафедри новітньої української літератури (номер державної реєстрації 01 БФ 04401) Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, зосередже-

ною на комплексних дослідженнях естетичних шукань новітнього українського письменства.

Теоретичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації розсувають обшири сучасного драматургічного дискурсу в Україні, дають змогу відкинути хибні тези про його обмеженість, законсервованість і вторинність, натомість пропонуючи наукове обґрунтування його розмаїтості, потенційності і самобутності. Визначені та проаналізовані ключові параметри новітньої української драматургії, виявлені провідні тенденції драматургічного поступу межі ХХ-ХХІ століть, окреслені його жанрові пріоритети у площині перетину сучасних міфоструктур і драматургічних практик. Теоретично доповнені уявлення про жанрові кордони драматургії, доведено їх розбалансованість, рухомість і проникність на сучасному етапі. Ситуативне вписування новітньої української драматургії у ширший синхронний географічний контекст (східноєвропейський, загальноєвропейський) моделює проблемне поле для нових порівняльних літературознавчих досліджень, покликаних ідентифікувати адекватне місце новітньої української драми у формуванні концепції європейської драми межі ХХ-ХХІ століть. Сукупність проаналізованих текстів дозволяє говорити про драматургію принаймні трьох останніх десятиліть як про певну процесуальну систему, яка піддається чіткому структурному моделюванню та комплексному аналізу, а також дає змогу виділити пріоритетні напрямки сучасної української драматургії у зрізах жанрів, стильових модифікацій, стратегій драматургічного письма та міфологічних пріоритетів.

Практична цінність дослідження: матеріали дисертації можуть бути використані для розширення чільних програм з історії української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., при читанні курсів лекцій в університетах, написанні монографій та укладанні підручників, навчальних посібників з теорії та історії літератури, фахових видань інформативно-довідкового характеру; окремі розроблені проблеми можуть бути включені у програми спецкурсів і спецсеминарів.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є персональною роботою, всі її результати отримані безпосередньо дисертантом.

Апробацію результатів дисертаційного дослідження здійснено на Міжнародних наукових конференціях: “ХХ століття у дзеркалі літератури і культури” (Херсон, 2001), “Функціонування мовних одиниць у художньому і публіцистичному мовленні” (Херсон, 2001), “Мова і культура” (Київ, 2002, 2003, 2004, 2005), “Мовно-культурна комунікація: напрямки і перспективи дослідження” (Київ, 2003), “Література в контексті культури” (Дніпропетровськ, 2003; 2004; 2005), “Підсумки і перспективи розвитку літератури та літературознавчої думки ХХ ст.” (Харків, 2003), “Російська мова і література: проблеми вивчення та викладання в Україні” (Київ, 2003; 2005); “Християнство і література: проблема взаємодії у загальнокультурному контексті” (Херсон, 2004), “Семіотика культури/тексту в етнонаціональних картинах світу” (Київ, 2004); “Філологія в Київському університеті”, присвяченій 200-річчю від дня народження М.О.Максимовича (Київ, 2004), “Медицина й мистецтво: духовна єдність та історичні зв’язки” (Донецьк, 2004), “Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики” (Кам’янець-Подільський, 2004), “Мови та літератури народів світу в контексті глобалізації” (Київ, 2005), “Київські філологічні школи: історико-теоретичний спадок і сучасність” (Київ, 2005), “Слов’янські літератури в кон-

тексті світової” (Мінськ, 2005), “Літературні жанри: теоретичні підходи в минулому і сьогодні. VII Поспеловські читання” (Москва, 2005), “Російська та білоруська літератури на межі ХХ-ХХІ століть” (Мінськ, 2006); у П’ятій міжнародній літній культурно-антропологічній школі молодих учених “Культура – Освіта – Людина” (Курськ, 2003); на п’ятому Міжнародному Форумі русистів України “Російське слово у мовному просторі Євразії” (Ялта-Лівадія, 2005), шостому Міжнародному Форумі русистів України “Русистика України у слов’янознавчому контексті Європи та світу: підсумки та перспективи” (Ялта-Лівадія, 2006); на Міжнародному театральному симпозиумі (Херсон, 2005); на Всеукраїнських наукових конференціях: “Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку” (Херсон, 2001), “Семантика мовних одиниць: теоретичний і прагматичний аспекти” (Херсон, 2001), “Творчість Гоголя. Проблеми вивчення і викладання” (Ніжин, 2001), “Володимир Гнатюк і сучасність: фольклористика, етнографія, літературознавство” (Тернопіль, 2001), “Михайло Коцюбинський – митець, педагог і громадянин” (Вінниця, 2004), “Радість і страждання як чинники культури” (Київ, 2006), “Когнітивна лінгвістика: теорія і практика” (Херсон, 2006), “Концепції культури в історії української гуманітарної думки ХІХ-ХХ ст.” (Київ, 2006); Всеукраїнській науково-методичній конференції “Актуальні питання розвитку спеціальностей мистецтва у контексті ступеневої освіти” (Херсон, 2001); Наукових читаннях “Постмодернізм як проблема в історії художньої літератури” (Київ, 2002); науковій конференції “Достоевський: монолог крізь століття” у рамках театального фестивалю “Вечори Достоевського в Києві” (Київ, 2001); круглому столі філологів і культурологів “Світ Гоголя: сучасні трактування” (Київ, 2002); науково-практичному семінарі “Поетія у дзеркалі ХХІ століття” (Київ, 2002); філологічному семінарі “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства” на теми “Національні моделі порівняльного літературознавства” (Київ, 2005), “Понятійний апарат сучасного літературознавства: “своє” й “чуже” (Київ, 2006), а також на засіданнях кафедри новітньої української літератури КНУ імені Тараса Шевченка.

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано монографію (обсягом 32 д.а.) та 49 статей (основних – 24).

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів та висновків. Обсяг основного тексту – 473 сторінки, загального – 529 сторінок. Рукопис укомплектовано бібліографічним апаратом (916 позицій), додатками (примітками і коментарями).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У “**Вступі**” викладено проблематику дисертації, обґрунтовано актуальність обраної теми, проаналізовано стан висвітлення проблеми, визначено методологічну основу, сформульовано мету і завдання роботи, окреслено її теоретичну і практичну цінність, названо етапи апробації результатів.

У **розділі 1 – “Міфотворча і міфоруїнівна тенденції у драматургічних жанрах останньої третини ХХ – початку ХХІ століть”** – досліджується проблемне поле взаємодії драми і міфу, в якому відбуваються жанрові зрушення новітньої драматургії.

Підрозділ 1.1 **“Вплив міфотворення, деміфологізації, реміфологізації на жанрову специфіку драматургії останніх десятиліть”** присвячено категоріальному осмисленню змін, яких на перебігу з міфом зазнає жанрова система новітньої драматургії. В українській драмі відбувається інтенсивне накопичення фактичного матеріалу, що дає підстави для нової розробки драматургічної жанрової проблематики, досліджень жанрово-стильових модифікацій, їх структурно-змістових характеристик; змінюється значення жанрів як факторів, якими регламентується художня цілісність твору; жанри нерідко стають ігровими, їхня художня або комбінаторна мета превалює над прагматичною. Враховуючи спектр розмаїття сучасних жанрових маркувань у драматургії, поліцентризм/ацентризм атомізованого літературного процесу, розмитість кордонів між власне драматургічними та іншими родо-видовими ознаками, уніфікація теоретичних положень на цих теренах вбачається можливою за умов звуження підходу до жанромодулятивних перебігів та створення не універсальної, а локальних типологій, коли в кожному конкретному випадку за критерій правитиме один із провідних чинників продуктивного жанротворення: таким чинником у дисертації обрано міф. Нове міфотворення у драмі відбувається головним чином не на загальному структурному рівні організації тексту, а у більш локальних регістрах: сюжетному, мотивному, образному, інтертекстуальному, контекстуальному, жанровому. Лише в окремих драматургічних жанрах збережено/поновлено модель сильного протагоніста; натомість текстовий загал драматургії: демонструє “деєвгемеризацію”, індивідуалізацію протагоніста, його полеміку з “масовими” або “традиційними” цінностями, увагу до авторських прийомів нетрадиційної міфізації; актуалізує експеримент; грає як з канонізованими драматургічно-театральною практикою ХХ століття стратегіями “відчуження” (Б.Брехт), “очуднення” (В.Шкловський, Л.Курбас), “жорстокості” (А.Арто), “ритуалізації” та перформативізації (Є.Гротовський), “надмаріонетковості” (Г.Крег), так і з новітніми формами репрезентації, не схильними обсервувати міф як цілісність: увагу переключено на сегменти і локальні аспекти міфа, скасовується можливість чітко означених, системних чинників, натомість все окремішне, поодиноке набуває пріоритетності. Специфіка української драматургії постмодерної доби у стильовому локусі вбачається в її балансуванні на межі двох векторів тяжіння – модерністського та барокового. Водночас постмодерністські “підживлення” з російської і американо-європейської літературних систем суттєво деформують національно зорієнтовану вісь “неомодернізм ⇔ необароко”, уніфікують художні процеси, задані у несхожих системах координат, розхитують ментальні особливості літературної традиції, базованої на етнографічно-романтичних домінантах. Подібна трансстильова орієнтованість є одним із факторів дестабілізації традиційних жанрів, імпульсом жанротворення. На покордонні ціннісних орієнтацій і стильових пріоритетів жанри перебирають на себе функції динамічного врегулювання комплікації незливних філософських, соціологічних, культур-історичних постулатів, несумісних міфологічних світів, упорядкування еkleктичних художніх засобів та систем їх опосередкованої реалізації.

М.Моклиця впевнена, що “як би не змішували жанрові компоненти драматургії ХХ століття, ... трагедія і комедія залишаються визначальними для всіх жанрів драматичного роду”. Її твердження, що домінанта трагічного чи комічного “стає ос-

новою кожного нового жанрового утворення” або що “розвиток драматичних жанрів – це коливання між трагедією і комедією та різноманітні коливання смішного і трагічного”¹, на сьогоденному жанровому матеріалі української драматургії можна обстоювати і ставити під сумнів залежно від типу організації драматичного дискурсу, що править за предмет розгляду – а) **класичний** (чітка жанрова структура; фіксовані “чисті” жанри; наявність усталеного жанрового змісту, його канонічність і нормативність; прокресленість характерів дійових осіб; спеціалізація загальних принципів організації тексту; фіксованість часопростору; універсальність, органічність конфліктів; точна демаркація компонентів структури; чітко окреслена проблематика; абсолютний логоцентризм; спроби рефлексивного опанування гармонії та ідеалу; можливість нерадикальних опозицій; недвозначний вододіл між суб’єктом і об’єктом; міметизм як принцип презентації буття; стрункість і логічність мови; дефінітивна чіткість і семантична стабільність термінів у маркуванні компонентів тексту; прозорість вербальних засобів; завершеність і цілісність Космосу, його незмінність; неінтерпретативність; соціальний реалізм; когнітивізм у антропологічній сфері), б) **некласичний** (розвиток внутрішніх суперечностей всередині структури; онтологічна та іманентна релятивність жанрового змісту; презирство до лінійних схем будь-якого рівня структури; символізація хронотопу; модальність конфліктів; розмивання компонентів структури – наприклад, “відкриті” фінали; “подвійна” проблематика; сумнівний логоцентризм; досвід протиріччя; загострення міфологічних опозицій; втрата провідного статусу суб’єкт-об’єктною опозицією; психоаналітизм; спроби вивільнитися від диктату логіко-граматичної будови мови; конституювання некласичних жанрів; епатажна відмова від традиції; моделювання можливих світів; розділення функцій між вербальними та невербальними театральними техніками; онтологічна криза, плюралізм онтологічної проблематики – екзистенціальна, психологічна, логічна, мовна артикуляція буття; можливість інтерпретації; історизм; феноменологічність; інтенціональність свідомості) чи в) **постнекласичний** (поліваріативність жанрової оболонки та унікальність її наповнення; недетермінованість дії; розмивання/скасування сюжету; темпоральність; ідіографізм; часткова або повна інкасація класичних компонентів драматургічної структури; непрозора “комплексна” проблематика на покордонні різних взаємопроникних сфер; логотомія при акцентації дискретного літературоцентризму; досвід трансгресії; зняття або перелицювання опозицій; тотальне зруйнування суб’єкт-об’єктної дилеми, послідовна деструкція її концептів; інтелектуалізм; формування ігрових моделей раціональності, в тому числі мовної, плюральність мовних ігор; фундаментальна відмова від будь-яких “ідентичностей”, заміна понятійних категорій симулякрами з метою підкреслити їх принципову нефіксованість; декларована семантична неповнота вербальних засобів; нарратив як єдино можлива форма артикуляції буття; постісторизм; децентрація інструментів презентації культурних смислів; семіотизація). Міркування М.Моклиці щодо універсальності жанрової системи драматургії справедливі лише стосовно класичного драматургічного дискурсу. Ми поділяємо позицію Н.Копистянської, яка обстоює неможливість утворення жанрової системи з “чистих жанрів” і справедливо вказує, що часто дослідники не враховують постійний розвиток і взаємодію жанрів,

¹ Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002. – С.125, 127.

через що стереотипи, вироблені на основі одних творів певного періоду, не відповідають аналізу інших артефактів у діахронії¹; у неklasичному і постнеklasичному дискурсах, відбувається оформлення нових жанрових систем з урахуванням змін у часопросторовому мисленні.

Комплективність жанрологічних стратегій є органічною особливістю української драматургії впродовж ключових етапів її історії: генеалогічно український драматургічний контекст тяжів до складних (“синтетичних” – Н.Копистянська) жанрів, які формувалися з гетерогенних складників, приналежних до різних жанрів, родів, видів мистецтва. Сьогодні у драматургії практично знято з порядку денного “чисті” жанрові форми, а комплективні жанрологічні стратегії носять синкретичний характер, вбираючи барочну літургійну або ігрову компоненту, травестійні моделі, теоретичні постулати українського символізму та експресіонізму, жанрові сколи драми абсурду та концептуалізму, межуючи з наративними структурами, антиутопічними модусами або перебуваючи на позиціях мовних колізій при зіткненні українських, російських і польських фраз чи сюрреалістичного “розмивання” будь-яких жанрових кордонів. Окрім жанрового поля, під трансформаційними зрушеннями опиняється сучасний родо-видовий контекст. Міфоруїнівні та міфотворчі процеси у новітній українській драматургії суттєво вплинули на жанрову систему, сприяли посиленню її синтетичності, здійснили тиск на формування безлічі “перехідних” жанрових структур, обсяг яких має широку амплітуду коливань, стали потужними каталізаторами системних зрушень для драматургічного жанротворення, ускладненого співіснуванням класичної, неklasичної та постнеklasичної парадигм драми, розмаїттям ідіостилістик, опануванням раніше штучно стримуваних тенденцій національної і світової драматургічно-театральної практики. Жанрова система новітньої драми надзвичайно еластична, рухома, процесуальна, більш того, рівень комплікацій глобалізується, пересуваючись із жанрового поля на родо-видові взаємовпливи, що свідчить про експериментальний преформізм новітньої драми та потенціал для подальшої стабілізації драматургічних жанрів.

Підрозділ 1.2 “Тотальна” міфопоетика як драматургічна жанротворча стратегія” присвячено поетапному аналізу дієвих механізмів оформлення неklasичного і постнеklasичного дискурсів у драматургії у зв’язку з редукацією канонічних вимог імітат-драми на користь відчутної міфоцентричності; окреслено спектр функцій, в яких у новітній українській драматургії виступає міф.

Деміфологізація, розпочата в українській драмі з радянського ідеологічного міфа, поступово поширюється на інші міфологічні системи. 70-ті роки ХХ ст. позначені зрушеннями і в теорії драми: поширюється концепція пріоритетності “конфлікту” над “дією”, відбувається загострення категорії “конфлікту”, його глобалізація і поляризація конфліктних начал, стрімка й неухильна їх міфологізація. Українська драматургія відходить від асимільованого під зовнішніми впливами документально-репортажного принципу організації сценічних текстів, активізує національну міфологію як глибоке джерело сюжетів, жанрів та принципів організації драматургічного цілого, знову розглядає релігійний чинник як націєтворчий і культуротворчий, а стосовно драматургічних текстів – як формо- і жанротворчий. В естетичній свідомо-

¹ Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів, 2005. – С.66, 13, 9.

сті драматургів 80-х – початку 90-х рр. провідне місце посідає міфологія у компенсаторній іпостасі: міфологічні ресурси редагують тематичний діапазон драматургії, руйнують жанровий стереотип однолінійної безконфліктної п'єси або твору з “іграшковим” конфліктом, трансформують поняття “драматургічного конфлікту”, віддаючи перевагу ігровій концепції останнього; деформують “чисті” кордони жанрів на користь жанрового синтетизму й еклектики. Видозмінюється й міф: новітнє міфотворення в українській суспільній свідомості, пов’язане з формуванням нової картини світу та оформленням її базових категорій, набуває ознак територіальної та ідеологічної автономності. Йдеться про новий міфоцентричний дискурс сучасного драматургічного жанрового моделювання, хоч конкретні механізми взаємодії міфа і драми на рівні жанротворення і драматургічної архітекτονіки є досить завуальованими.

Підрозділ 1.3 “Вплив міфологічних структур на жанрово-креативну практику українських драматургів кризової доби” пов’язує теоретичні аспекти новітньої драмоміфології з творчою практикою драматургів кількох поколінь та різних жанрово-стильових уподобань. Жанрові функції сьогоденної драматургії зазнали змін порівняно з традиційним сприйняттям драматургічного тексту як ескізу для сценічного втілення або, навпаки, як суто “драми для читання”. Наприкінці 70-х рр. ХХ століття в українській драматургії поновлюється відчутний міфопоетичний струмінь. Його вплив на жанрову специфіку драматичних творів спершу відчувається там, де зсередини руйнується штучна концепція *homo soveticus*, дрібнішають політичні конфлікти, нівелюється канон соцреалістичної п'єси. Трансформацій зазнає драматургічна стилістика: драматурги культивують умовність, у п'єси вводяться прямі виразники авторського голосу, ставиться під сумнів безапеляційний реалістичний хронотоп, повертається надривний трагізм, посилюються позиції іронії, гротеску, активізується ігровий модус, знімається відвертий “моралізм”, розгалужується підтекст, набуває поширення притчева обробка сюжетних ремінісценцій. Відбувається загострено конфліктна психологізація драматургічного контексту. Руйнація стереотипів соцреалізму та поступове засвоєння окремих стратегій модерністської драми, вплив перших західних взірців постмодерної літератури й есеїстики провокують рухомість драматургічних жанрових моделей, декларативно долається “теорія безконфліктності”. Активізовано пошуки нових/оновлених ресурсів драматургічної умовності, покликаних деструктурувати чільний реалістичний хронотоп, запропонувати нові сценічні моделі, здатні розкривати перед реципієнтами недоступні за реальної повсякденності сегменти соціального чи культурного обшару, повертаючи театру втрачену умовність та ігрову природу. У драмі на хвилі документального струменя зароджуються засади інтертекстуалізму та міжтекстової полемічної комунікації; з різних культурних полів формується реєстр міфологічних “сюжетів”, з якими варто “полемізувати” через мовленнєві акції драматургічних героїв: офіційні версії української історії викликають сплеск контрверсій, ціннісний світ людини-“совка” зазнає абсурдизації, відбувається переосмислення та нове прочитання “вічних” образів і традиційних міфів. Зрештою, міфопоетичні проєкції нової драми центрують зневажувані радянською драматургією глибинна національна міфологія та ментальні культурософські ідеї, драма звертається до українських барокових і модерних інвектив, частково долається дискретність етнодраматургічної традиції,

спричинена штучною переорієнтацією її ключових формально-змістових пріоритетів на “загальнорадянські цінності”. Розхитування соцреалістичного канону відбувається не тільки на змістовних теренах: в теоретичному корпусі переосмислюється поняття драми як “відтворювання” та “наслідування”, а театру – як “засобу пропаганди”. Драматурги 80-х поступово відходять від актуалізації зовнішньої дії, розгортання сюжетів за принципом причинно-наслідкової казуальності, поповнюють національну драматургічну поетику низкою міфопоетичних “актуалізацій” та “нововведень”. Розвивається авторське міфотворення, проявлене на різних рівнях (заголовки драм; жанрові визначення як ключові субтексти до п’єси в цілому; увага до коду двійництва; авторська сюжетна міфологія; гра з традиційним міфом). Жанровий зріз драматургії демонструє реєстр найрізноманітніших маркувань, запропонованих для своїх творів драматургами різних поколінь: гібридні або взаємопроникні жанрологічні номінації; акцентовані тематико-патетичні номінування; белетризовані дефініції; розширення термінологічного визначення шляхом стислого коментування; оказіональні “розшифровування” усталеного жанрологічного терміна; безтермінологічне довільне маркування; термінологізація за типом організації драматургічного тексту; асимілювання інших оформлених жанрових модусів. Більшість авторських жанрових дефініцій мають виразну міфопоетичну або ігрову специфіку. Драматурги схиляються до індивідуальної, разового використання, переважно оказіональної жанрологічної термінології, “розгортання” термінологічної моноєдиниці в багатоярусну конструкцію, складові якої ставлять під сумнів або спростовують точну жанрову верифікацію твору. На тлі активізації постреалістичних тенденцій у драматургії театр як своєрідний естетичний простір набуває статусу “тексту”, точніше – “претексту” драматургії. Відносна розкутість драматургії 90-х рр., її свідомий міфопоетичний вибір багато в чому спричинені усуненням іззовні та нівелюванням зсередини панівної соцреалістичної стратегії та публікаторською лавиною раніше невідомих, заборонених або маловідомих творів, що сповідували ту ж саму міфопоетичну стилістику і поволі з’єднували розірвані ланки етнолітературної традиції. Жанрологічні проєкції межі ХХ-ХХІ ст. зорієнтовані на плідну школу жанрового моделювання, створену “вісімдесятниками”; жанрова палітра ще більше еклектизується, розслоюються жанрові визначення: акцентація неканонічних, але вже наявних у європейському жанровому реєстрі дефініцій; позиціонування рольових амплуа у жанрі; залучення у дефініювання інтермедіальних театральних зв’язків; уточнення місця-дії на рівні жанрової одиниці; позиціонування “адресата” тексту – актора чи аудиторії; свідома акцентація оновлення “давніх” жанрів; жанрові симулякри з модальними акцентами; белетризація жанрових означень; акцентація перформативних стратегій; комплікування кількох “вичерпаних” жанрів; жанрова креація з присмаком парадоксу; декларування “сценарної” текстової стратегії; привласнення іншомедіальної термінології; провокативний контекст традиційних жанрових одиниць; відкрита провокативність на рівні мовної деструкції; використання міфологічних кліше з метою жанрового маркування; просторі кількокомпонентні “разові” оказіональні жанрові визначення. У сучасній драматургії фіксуємо постійну “сейсмічну активність” жанрових кордонів, що сприяє інтенсифікації оформлення нестабільних жанрових утворень. Посилення естетичних позицій української драми межі ХХ-ХХІ ст. вбачається і в розміщенні центру смислової субстанції явищ з ідейно-тематичної і жанрово-стильової

площин (рівня зовнішньої атрибутованості артефактів) на рівні контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний, тобто на вегетативну периферію структури художнього тексту. За три останніх десятиліття в українській драмі на шляху її синтезу з міфом відбулися системні зрушення, закріпилися численні трансформаційні процеси, скеровані на вивільнення драматургів від нормативної стилістики будь-якого однозначного спрямування, деканонізацію жанрової системи на користь жанрового діалогізму і жанрової модальності, на абсолютність умовно-метафоричного плану творів, зорієнтованих на театральний кін, а зараз численні експериментальні форми при глобальній стильовій нетотожності починають наповнюватися поглибленим змістом.

У другому розділі – **“Варіювання соціальних міфів у драматургічному процесі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть”** – досліджено динаміку взаємодії драматургічного жанрового моделювання із “вторинними” міфами різної семантики – історичними/політичними, соціальними/ідеологічними, національними/міфами нового цілепокладання.

Підрозділ 2.1 “Міфічний статус особистості в “театрі історії”: “бунт жанру” історичної драми” акумулює аналіз різних стратегій адаптації у новітню драму колективних уявлень великих спільнот як “сакральної соціології”. “Соціальний міф” (П.Гуревич, В.Пивоєв, Д.Козолупенко, М.Савельєва), “історичний міф” (Е.Кінан), “національний міф” (Б.Андерсон, О.Гриценко), він же “ідеологічний” (Ю.Антонян), або “політизований сакральний” (О.Клековкін, Г.Юрковський) чи “політичний” міф (К.Флад, А.Кольєв), “міф як різновид ідеології” (Р.Барт) є суттєвим чинником історичного процесу, який він обслуговує, і культурного процесу, який він формує. У ХХ ст. подібні міфи нерідко обслуговувались за допомогою доведених до граничної межі театральних стратегій – найбільш органічним жанром, через чие посередництво в літературу “переливається” ідеологічний міф, стає драма. Особливо плідними за різних часів, а надто в радянському контексті, були “посвячення” масові, легітимовані театром. Філософські дослідження політичних стратегій ХХ ст. наштовхують західних мислителів (Д.Німмо, Д.Комс, Ж.Сорель) на категоріально відверті драматургічно-театральні аналогії. Очевидною у соціофілософській рецепції подібних міфологічних структур вбачається оголена функціональна прагматика, позбавлена прихованих естетичних ресурсів. Офіційна історична драматургія 80-х рр. підтримувала чільні на той час метанарації, пориваючи з ментальними драматургічними традиціями, що сприяло розвою імітат-літератури й засиллю деструктивних тенденцій у розвитку драматургічних жанрів. Інтерпретацію соціальних міфів ХХ століття у будь-якій площині – історичній, ідеологічній, національній – новітня українська драматургія здійснює через відхід від сформованих соцреалістичною традицією стереотипів, моделей героя, сценічних ситуацій, жанрових кодів і сюжетних матриць. Поступове нівелювання офіційної моделі радянської історії розхитало і жанровий стереотип історичної драми, що на драматургічних теренах пов’язується зі скасуванням документалізму, ревізією історичних міфів та самого погляду на історію як на логічну низку достовірних тверджень про минуле. У другій половині 80-х накреслюється, у 90-ті рр. легітимізуються нові стратегії опрацювання історичних сюжетів засобами драматургічних жанрів. Увага до психологічної компоненти яскравих історичних персоналій витісняється на глибокий жанрологічний маргінес.

Плюралістична ідеологія постмодерної доби з недовірою до будь-якого, у тому числі ідеологічного, універсалізму, презирством до авторитетів та зневагою до метанарацій намагається позбутися ідеологічного ядра, його місце закономірно заступають периферійні дискретні міфологіки, позбавлені універсальних координат, але в сучасному українському драматургічному контексті не вивільнені від ідеологічних настанов. Шлях жанрового нівелювання історичної драми від секулярних документалістських стратегій до маріонеткових постісторичних перформансів розглянуто як художню диверсифікацію знакових історичних референтів (“Короткий курс”, “Двадцять такий-то з’їзд нашої партії” В.Діброви, “Кліп”, “Блонді та Адольф” З.Сагалова, “Натуральне господарство у Шамбалі” О.Шипенка, “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”, “Recording” О.Ірванця, “Острів пана Морено” О.Бейдермана). Міфологізація актуальної історії стає однією з наріжних тенденцій драматургічної динаміки: процесуальні або завершені історичні події драматургами дезактуалізуються та розглядаються як семантико-міфологічне ядро, здатне породжувати безліч центробіжних сюжетів; навіть повне завершення актуальної історичної колізії не є перешкодою для її “домислювання” або моделювання нових сюжетних відгалужень. У площині постісторичних перформансів зневажено жанр власне історичної драми, так само як і політичної, митці апелюють до теоретичних надбань західноєвропейської та східнослов’янської постмодерної наукової та художньої рефлексії. Більшість драматургів, апелюючи до історичних імен як до міфологічних постатей, виходить з того, що лінійна історія впродовж ХХ століття вже багатократно сфальсифікована, тож верифікованість подій може бути відносною або взагалі скасованою: реальні сюжети трансформуються у міфологічні, маловіддалений минулий час потрактовується як ахронний, конкретний історичний топос перетворюється на абстрактно-символічний сценічний локус, а фальсифікаційні стратегії “соціальної”, “політичної” міфології витісняються ігровими, театральними. “Політичні” міфи ХХ століття ледь не повністю витісняються “персональними” міфами, які деструктують себе й анігілюють з іншими персональними міфонаративами, утворюючи комплікативні конструкти. Натомість історичної драми, базованої на лінійній чи циклічній моделі історичного процесу та позначеної прихильністю до історичних наративів, драматурги вдаються до бріколажних дифузійних жанрологічних форм, які водночас підпадають деконструкції, стають тимчасовими перехідними конвенціями на шляху жанрових експериментів. Жанрово-стильові ревізії в опрацюванні історичної сюжетики пов’язані з пріоритетними напрямками: а) спростуванням соцреалістичної видовищно-субкультурної моделі “історії з нульового циклу” з притаманними їй кліше і встановленням натомість моделі постколоніальної ревізії історичних міфів з переведенням їх у міфологічну площину поза ідеологіями; б) адаптацією до постмодерністського “скасування історії”, її іронічним переосмисленням, пастішуванням, міфологічною циклізацією. Реміфологізаційні інтенції драматургії 90-х ставлять під сумнів жанрову продуктивність історичної драматургії, натомість культивують комплікативні жанрологічні модули, в межах яких продукуються гібридні і колажні жанрові структури, позбавлені конкретного ядра: історичні персонажі у таких п’єсах виводяться з референційних контекстів, наділяються не характерними для них рисами, потрапляють у штучні та ризоморфні сценічні ситуації.

Підрозділ 2.2 “Міф та антиміф людини-“совка” у драматургічному транс Scriбуванні: від апологетико-міметичних до символіко-ігрових жанрових форм” присвячено жанровим моделям подолання соцреалістичних стандартів організації драматургічного твору, конфлікту, типу героя та його сценічної поведінки, актуалізованих у препостмодерністських, постмодерністських та неореалістичних стильових координатах. Моделі героя-сучасника створюються драматургами 80-90-х рр. із залученням міфологічних стратегій. П’єси “нової хвилі” розгортають персонажні ряди як скасування моделі людини-“совка”, найпершою альтернативою соцреалістичному героєві (небагатослівному, впевненому у собі, ідеологічно заангажованому, нерелективному) стає антигерой-маргінал, який копирсається в собі, у симптомах хвороби покоління. Драматургія говорить новомовою (чорнуха і сюр), відбувається підкреслена деестетизація персонажів, на перший план виходять не-герої, здатні до болісних копирсань у собі (граничний прояв – маргінали з редукованою почуттєвою сферою, для яких чорнушечні акції є єдиною можливою формою внутрішнього спротиву). Надривний кіч комуналки, звалища, смітника суттєво переорієнтував драматургічну стилістику: діалоги ставали розлогими, але порожніми і дискретними; редукції підпала дія на кону; багатослівні рефлексії персонажів не являли сильних характерів, не містили несподіваних відкриттів, “дія” дорівнювала “рефлексії”, акцентувались стратегії мовного спротиву – проникнення у сценічні тексти сленгу, ствердження референційного потенціалу неконвенційної лексики та фразеології, знижена і деструктивна мовна гра з текстами культури. Актуалізувався драматургічний тип “зайвої людини”, яка “випала” з “системи”. Перехід від “зайвої людини” 80-х до “маленької людини” 90-х пов’язаний із маргінальним статусом рефлексивних дисидентських героїв у драмі “нової хвилі” на тлі тоді ще офіційної моделі протагоніста, сформованого за умов ідеологічного ангажементу; скасування подібного імітат-культурного ядра відкриває галерею незавуальованих протистоянням “системі” слабких та розпорошених ідентичностей постколоніальних героїв на тлі рухомої препостмодерністської аксіології або ціннісного вакууму постмодерної доби. “Новохвилівці” поставили під сумнів валідність і довготривалість соціалізму як суспільно прийнятної ідеолого-економічної моделі: їх контрміфологічна стратегія спрямовується на знетронення конкретних символів/ідолів соціалістичної міфології та загальних концепцій, на яких вона базувалась (трилогія О.Шипенка про підпільний рок: “Серсо”, “Спостерігач”, “Смерть Ван Халена”). Епатувався соцреалістичний наратив “великого стилю”, розтину було піддано взірцеві, еталонні міфообрази радянської доктрини. В акт творчості переводилося буденне життя неформалів з його найнижчими життєвими реаліями та випадковостями: у п’єсах скасовується зовнішня, фабульна дія, їх персонажі багатослівно “переоповідають себе” (з текстів зникають волюві, активні й небагатослівні протагоністи з індивідуально прокресленою лінією долі, причетною до офіційної системи цінностей). В.Діброва як представник наступного за “новохвилівським” покоління драматургів, навпаки, висловлює сумнів у продуктивності ментальних моделей для пострадянської людини, яка в “совковій” системі координат перетворюється на невиліковного мутанта. Дійові особи його “Поетики застілля”, однолітки “альтернативного” покоління О.Шипенка, давно живучи в іншій системі актуальних координат, досі вимірюють світ “совковим” мисленням з відповідними цінностями і категоріями, ілюструючи застигання віджилої

ідеології у формі “культурного стилю”, супроводжуваного граничними формами соціального аутизму. Модусом літургічності у “Поетиці застілля” маркується не інтелектуальний спротив, як у трилогії О.Шипенка, а навпаки – радянський хронотоп з усіма його абсурдними святами, концептами і цінностями: морально понівечене покоління не може позбавитись спустошливого тягара віджилої доби. Протиставлення радянській “системі” героїв-неформалів у трилогії О.Шипенка поступається генералізації впливу вже скасованої “системи” на спотворений ментально-психічний світ героїв В.Діброви. Об’єднання “совкового” та “дисидентського” аксіологічних полів та зняття разючих протиріч між ними здійснює З.Сагалов (“Надбережжя Круазетт”), створивши п’єсу-паліндром, де героїні не лише за радянських умов сповідують діаметрально протилежні життєві принципи, але й поступово міняються місцями на тлі нових суспільних обставин. По ходу дії драматург поволі знімає біполярну модель конфлікту, характерну для структури близнюкових міфів, і долає опозицію між обома аксіологіями, розглядаючи сестер як жертв “системи”. Певні моделі “виходу” за нищівні межі пострадянської дійсності пропонують виключно п’єси неореалістичного спрямування (“Пересажене серце” В.Фольварочного, “Нелегалка”, “Жага екстрему”, “Євангеліє від Івана” А.Крима). “Порожні люди” у названих драмах не є тотальним типом нового драматургічного героя, а лише еманують негативний персонажний ряд, якому протиставлено понівечених “системою”, але внутрішньо цільних персонажів, здатних пережити непевні часи та відродитися. Неореалістична драма розвиває традиції української соціально-проблемної та соціально-психологічної п’єси, не цураючись окремих прийомів постмодерного драматургічного письма, але продовжуючи поляризувати дійових осіб на “безнадійних” та “наділених моральним шансом”. Якщо драматурги 80-х найчастіше полишали “альтернативних” героїв на повному роздоріжжі, а п’єси нерідко мали відкриті фінали, якщо постмодерністська драматургія взагалі позбавляє своїх децентрованих персонажів будь-якої перспективи, то неореалістична драма 90-х стає своєрідним акумулянтном “позитивної програми” для “зайвих людей” новітньої формації. Водночас у її текстах повністю знімається культивована реалістами 70-80-х ідеологічна опозиція “ми”/“вони”. Реалістична традиція у постмодерну добу нівелює продуктивний соцреалістично-постмодерністський міф людини-“совка” як остаточного морального каліки, деградованого шута з відмерлими почуттями, пропонуючи антиміфологічну версію поступового болісного оговтання героїв від “совкової” родової травми або межичасного травматичного шоку. Концепт “система” драматургами-неореалістами узагальнюється – нова “система” не краща від знетроненої старої, їй так само байдужа конкретна людина з її проблемами та життєвими негараздами. Якщо у постмодерній драматургії “відсутніми” стають референти, порожні симулятивні знаки яких набувають самостійного онтологічного сенсу, то неореалістична драма ситуацію перелицьовує: “присутній” референт у новій системі координат ніяк не “означений”. Проте у неореалістичній драматургії 90-х кристалізуються пошуки шляхів гармонізації розколотого та збуреного потрясіннями українського світу кінця ХХ ст., який у драматургічних стратегіях “нової хвилі” поставав хаотично та ентропійно, а у постмодерних текстах і досі лишається дискретним і спотвореним. Реалістична драма намагається втримати від постмодерної деструкції замкнену цілісність категорії “страждання”, оформлену ще в циклізмі античної трагедійної трилогії: неординарний вчинок героя

→ страждання → покарання, яким герой спокутує власну неординарність → апофеоз → настання чергового етапу космізації (примирення героя та світу). Новітні драматурги, розробляючи сучасний їм соціокультурний контекст, найчастіше відходять від міметико-реалістичних стратегій до символіко-ігрових (парадокси “Серсо” О.Шипенка, двоїстість антигероя, імпресіоністично-експресіоністські альянзи в його “Спостерігачі”, обіграний код двійництва у “Смерті Ван Халена” О.Шипенка і “Надбережжі Круазетт” З.Сагалова; озвучування “зовнішнього” і “внутрішнього” мовлення, зняття вербальної напруги через “переклад” абсурдних складових концептосфери, поступове зривання машкар з дійових осіб, експерименти з означуванням у “Поетиці застілля” В.Діброви). Навіть неореалістичні п’єси активно асимілюють міфопоетичну свідомість, оперують її прийомами. Переосмислення драматургією радянської соціально-ідеологічної міфології змушує драматургів шукати дієві антиміфологічні ресурси для ревізій створеної імітат-драмою моделі людини-“совка”, пропонувати жанрово-стильові нововведення її інтерпретацій.

У підрозділі 2.3 **“Міф України” і його новітні інтерпретації у гібридних жанрових структурах материкової та діаспорної драми** увагу зосереджено на інтерпретаціях української ідеї через релігійну і світську міфологічні складові у драматургії діаспори і метрополії. Порівняння діаспорної драматургії другої половини ХХ – початку ХХІ ст. з метропольною драмою досліджуваної доби дозволяє виокремити проблемно-тематичні локуси, спільні для обох традицій. Новітні драматурги почасти усвідомлюють подальшу непродуктивність панівних в україноцентричному літературному дискурсі матриць – “плакальної” і “славлячої”, тому шукають шляхів опрацювання “міфа України” у більш органічних, естетично адекватних координатах. Якщо метропольна “дозволена” драматургія 20-30-х рр. демонструє поступовий неухильний відхід від національних основ на користь “радянської” пропагандистської проблематики, то діаспорні митці докладають чимало зусиль, аби протистояти дискредитації української національної ідеї радянським офіціозом. Однією з матриць інтерпретації української історії та драматургічних проєкцій міфа України для діаспорних драматургів стає плідна в національній традиції барокової та модерністської доби релігійна драма. Майже знищений у драматургічній літературі материкової України концепт “християнська нація” вабить діаспорних драматургів, причому на другий план відходять конфесійні різночитання, і семантичне поле інтерпретації християнського міфа як націєтворчого стає надконфесійно-секулярним. За “сакральну” для письменників діаспори править не конфесійна, а національна приналежність: християнська альязивність обслуговує не стільки віру, скільки національно-українські центроверсійні компоненти. Вилучені з сакрального контексту церковно-літургійної обрядовості, євангельські локуси переносяться в обмирщено-альязивний план української історії ХХ ст. Надконфесійне секулярне наповнення не заважає діаспорній драмі апелювати до принципів поетики староукраїнського, у тому числі народного театру. “Українська трансконфесійність” інтерпретується як непохитна міфологічна цілісність, опозиційна до великодержавної візантійсько-православної ортодоксії імперського штибу. Посилюється увага до різдвяного архетипу, комплексу хресного шляху, хресних мук і хресної жертви, а великодня секуляризована сюжетика відсувається у футурологічну проєкцію “воскресіння України” на рівні

державності і супроводжується необхідною для цього умовою – смертю новітнього Ірода або крахом нового імперського режиму. Драми “Ірод Окаянний” І.Завади, “Не плач, Рахіле...” Ю.Тиса, “Зимове дійство” В.Вовк вписуються у давню європейську традицію національних міфологічних “привласнень” Христа, заякорену на надпотужній знаковості і матричності цього сакрального образу, посилених за рахунок національно-політичної складової. Маркованість українського континууму в євангельському сюжеті є прямим відсиланням до народних вертепів, колядковий шар акцентує модель “народного Христа”, відмінну від його офіційно-конфесійних версій. Топографічна локалізація українських “малих батьківщин” Христа (Лемківщини, Гуцульщини, Поділля) художньо декларує сакральні “антицентри”, відмічені Божественним промыслом, на противагу офіційному імперському “центру”, відкритому для промыслу диявольського. З іншого боку, в такий спосіб оновлюється вертепна народна версія народження українського Христа, що дає змогу розгортання широкого культурного контексту шляхом розширення значень простору і часу у матричній (вертепній) сценічній ситуації. Вертепний код уможливорює зняття конфесійних нюансів та різночитань, натомість формує привабливу екуменічну модель етнічно-ментальної спільноти, здатної протистояти Іроду. На комплікативну жанрологічну структуру п’єс діаспорних драматургів спрацьовують використання давніх власне українських форм (трансформованої поезики “вінка сонетів”, поновного введення до сучасних п’єс барокових інтермедій і масок; використання текстів гагілок, плачів-лементів і молебнів до Матері Божої, алюзії на Трійцю, алегорії для лялькового театру, архаїзованої молитовної мови), які свідчать про певну стилістичну фрагментацію, еkleктизм і жанрову гібридність аналізованих творів. У цілому діаспорний міф України вписаний в євангельський контекст і позбавлений суперечливих акцентів. Метропольна драматургія останньої третина ХХ ст., осмислюючи українську історію не в євангельських, а у відверто світських координатах, виявила безліч загострень, хитань і суперечностей, витворивши біполярну модель опозицій між ревними носіями національної ідеї та її супротивниками. Україноцентрична міфологія інтерпретується драмою 70-80-х рр. позитивно і повчально, що знижує естетичний рівень п’єс та імпульсує сплеск реанімованих, але не осучаснених жанрових стратегій, які на тлі пошукової стилістики в інших проблемно-тематичних реєстрах драматургії виглядають законсервовано і рудиментарно. Навіть на межі тисячоліть ще друкуються п’єси з гранично поляризованим, ідеологічно ангажованим, ледь не анахронічним утіленням козацької міфології, приклад чого являє “Зрада” С.Майданської. Ідеологічна настанова авторки стає на заваді повноцінній жанровій реалізації органічної для української літератури драматичної поеми. При відчутній заідеологізованості мутацій зазнає саме цей жанр, вбираючи в себе ознаки нав’язливого доктринерства середньовічної агіографії, матричні форми тенденційного літописання, опрацьовані та відхилені історико-революційною драмою, повчальні елементи патерикової традиції, позірний пафос панегіричного віршування; мутована драматична поема вписується у розряд творів неомонументалізму, регресує, втрачаючи свої ледь не столітні надбання. На схилі тисячоліть українська драма віднаходить конструктивний шлях розробки національної міфології через ускладнення та розслоєння естетичних контекстів і поетичних ресурсів відповідних художніх моделей, сюжетів і образів (позиціонування

героя і самої національної ідеї “на роздоріжжі” у драмі Г. та Л.Тельнюк “У.Б.Н.”, ігровий модус в опрацюванні козацької міфології у п’єсах Б.Жолдака “Чарований запорожець” і В.Бойка “Козаки та Лейба-шинкар”). Змінюється реєстр ключових персонажів національно-міфологічного пантеону, він проблематизується за рахунок художнього осмислення відносно нових для національної міфології постатей В.Винниченка, С.Бандери, Н.Махна, С.Петлюри, А.Шептицького (п’єси Я.Верещака, М.Лактіонова-Стезенка, В.Фольварочного, В.Герасимчука та ін.), тож відкриваються можливості естетичного переформатування національного міфа і ревізії його пріоритетів.

У третьому розділі – “Митець як міф та антиміф” – розглянуто складний комплекс проблем, пов’язаних з архетипним образом Митця в новітній українській драматургії.

Підрозділ 3.1 “Трансформація модерністського міфу про Творця у постмодерністську добу і жанрологічний шлях від теургічного дійства до антивистави” присвячено порівняльному аналізу жанрової реалізації дискурсу художника у драматургії українського модернізму і різностильових стратегіях постмодерної доби. Оскільки і в модерністській, і в сучасній драматургії чимало текстів зосереджені на розв’язанні складного комплексу проблем творчості та створенні цілої галереї художніх образів митців як драматичних репрезентантів культурного процесу, через систему порівняльних базових понять розгорнуто картину трансформаційних тенденцій від модерністської драми про креативну “надлюдину”, монологічного “пророка” до сучасних новацій у жанрово маркованих драматургічних текстах ізоморфної тематики, присвячених різним аспектам творчості – від біографічних до архетипних. Враховано різний статус драматургічних жанрів у художніх системах двох рубежів – ХІХ-ХХ і ХХ-ХХІ століть: у модернізмі драма як глибоко емотивний синтетичний дискурс епохи кризи *ratio*, культурної сугестивності, чуттєвої рефлексивності та граничного індивідуалізму – один із ключових жанрів, де відбувається апробація модерністських пріоритетів, а трагізм драми, як і модернізму в цілому, виявляється оптимістичним і гуманістичним; у літературі доби постмодерну з його недовірою до *emotio* і тяжінням до приміряння/зривання різних масок вона ж – неакцентований раритет з глибокого жанрологічного маргінесу, де моделювальна динаміка носить уривчастий псевдоритмічний характер, орієнтуючись здебільшого на акти вже оформленої законодавчої стилістики, зініційовані найчастіше філософською, а також прозовою (зрідка поетичною) традиціями, закріплені їхнім художнім та есеїстичним досвідом і відрефлектовані критикою й літературознавством. Утім, ця обставина не заперечує очевидну наявність дискретного коду модерністських стратегій в українській драматургії постмодерної доби, яка не відповідає майже універсальній для західної естетичної думки біполярній моделі несумісності модернізму і постмодернізму.

Творчість є культурфілософською колізією, яка врівні цікавить і модерністських, і протопостмодерністських, і сучасних драматургів. Сприйняття художньої творчості, а у зв’язку з цим і художня рецепція образу митця у кризові, “перехідні” епохи набуває дещо специфічних рис, виступаючи як “міфотворчість”. Друга половина ХХ ст. трансформує код “культу творчості” у “культ конструювання”, який проявляє себе в літературі ще до оформлення постмодерністського мейнстріму

(драматургічний “документалізм”). Нерідко естетичний “дискурс митця”, явлений у драматичних творах українського модернізму, віддзеркалював і авторську позицію індивідуального модерного драматурга, і ключовий “субтекст” його життєтворчості (Леся Українка, М.Куліш, В.Винниченко). Дискурс митця у драматургії українського модернізму не втілюється у форми біографічної драми – письменники-модерністи свідомо оминають “культивування” авторитетів і міркують про колізії узагальненого, символічного Художника, загубленого у безодні між Божественним і Диявольським промислами. В українській модерній драмі, присвяченій колізіям творчої особистості, в загальних рисах формується модель постмодерного драматургічного біографізму. Центром такої моделі для українських митців початку ХХ ст. стають ніцшеансько-фрейдистські мотиви, ізоморфні сформованій за доби модернізму психоаналітичній рецепції архетипної структури геніального митця класиками юнгіанської школи. Поняття творчості суттєво змінюється у драмі доби постмодерну: у новітніх п’єсах нерідко домінує семіотичний контекст креативної життєвої поведінки, а теургічний міф російського модернізму, свого часу лише фрагментарно адаптований в український контекст, на новому оберті “переживається” українською драматургією кінця ХХ – початку ХХІ ст. Більш того, цей міф доводиться до граничної межі і поступово розщеплюється на “життя” (найчастіше модель нещасливої, приреченої родини або навпаки – родинного благополуччя як цвинтаря для таланту, тому більшість п’єс завершується смертю або смертельною хворобою головних героїв) і “творчість” (інтертекстуальні стратегії, нові рецептивні ракурси, ігрові вкраплення, діалог текстів автора п’єси і біографічного протагоніста). Деміфологізація заштампованих соцреалістичною традицією образів видатних митців України та Європи відбувається не через “деканонізацію” класики і пов’язане з нею заперечення самого принципу “ідеологічного читання”, як це робила постмодерна проза, просякнута ідеєю нонселекції, а головним чином за рахунок акцентування пост-юнгіанських психологічних комплексів, якими потенційно наділені митці, виведення на сцену їхніх конфліктних подружніх стосунків, сегментацією їхнього внутрішнього “Я” на кілька автономних психічних конструктів, які важко поєднати у гармонійне ціле; увагу драматургів зосереджено і на небіографічному розв’язанні колізії життєтворчості людини мистецтва. Автори небіографічних п’єс, присвячених проблемі митця і мистецтва у постмодерністську епоху, полемізують із модерністською концепцією художника, але нові стандарти дискурсу митця поки що обстоюють ідіографічно, без спільної концептуальної настанови.

Підрозділ 3.2 “Поет як медіум, біографічний персонаж і текст: еволюція “біографічної” драми у міфологічному та антиміфологічному контекстах” – присвячено аналізу біографічної драматургії, яка у досліджуваний період превалує в дискурсі митця. На відміну від модерністської традиції, в якій творчість і творча особистість розглядалися переважно в абстрактно-символічній площині, новітня драматургія засвідчує превалювання в її текстах біографічного локусу. Українські драматурги, працюючи в біографічному фарватері, віддають перевагу сильному і неординарному типу протагоніста, найбільшу прихильність виявивши до емблематичних постатей української літератури, які 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. На сучасному етапі проблематично знайти нетривіальні ракурси драматургічної інтерпретації письменницьких біографій, особливо коли йдеться про персоналії, наближені традицією до евгемеричних міфологічних героїв (в українському контексті це насамперед знакові постаті національного письменства – Шевченко, Франко, Леся Українка, Кобилянська, Довженко). Драматурги, які подають не лише репліковану біографію письменника, а й супроводжують свої розмисли текстуальними відсиланнями до його художніх творів, потрапляють у надскладну ситуацію розрізнення “голосів” біографічно реального та естетичного суб’єктів і організації цих двох субтекстів у певний ряд драматургічних взаємин. Ретрансльований естетичний матеріал при цьому, як правило, не піддається сумніву, критиці, полемічним інтерпретаціям, натомість спрацьовує як ілюстрація до тих чи інших сегментів біографічного міфа про “генія”, покликана виправдати черговий біографічний культ. Біографічна драма також певною мірою позбавлена “дірчастості” тексту, яка створювала б вільне поле реалізації інтенцій драматурга (задані вік персонажа, його родинний стан, психотип, характер мислення і поведінки, контекст, його максимальна конкретизація, інколи навіть тиражована типізація), але виведення на сценічний кін саме протагоніста-митця через його креативність, нестандартність, внутрішню конфліктність дає драматургові змогу інспірувати безліч неординарних сценічних ситуацій.

З кінця 70-х років українська біографічна драма, являючи собою драматургічний варіант життєпису, проходить складний шлях жанрової еволюції, який розпочинається на міметичному рівні “ювілейної” п’єси. Вже драматурги-традиціоналісти навіть за часів соцреалістичного пресингу прагнули докорінно змінити драматургічну стилістику, вивести на сцену оновленого героя, схильного до багаторівневої рефлексії, апробувати синтетичні або дифузійні засоби драматургічного письма. У 80-ті рр. гостро відчувається родо-видова консервативність драми, її тодішня малоприматність для формального експериментаторства. Це помітно при порівнянні п’єси Ю.Щербака “Маленька футбольна команда” з однойменним раніше написаним оповіданням, з якого і виріс драматургічний текст. Жанрові кордони оповідання Ю.Щербак розсував вільно і впевнено, інтерпретував їх через активну комплікацію з “непрозовими” формальними елементами (використання структурного кліше сонета з кодою; наявність фрагментів, написаних в асоціативній манері “потoku свідомості”; задіяність публіцистичних інтонацій; дискретна метаметафоричність); в оповіданні, сповідуючи принципи неореалістичного письма, автор говорив з читачем як наратор і як ліричний герой водночас, ігноруючи стандартні вимоги і традиційні жанрові оболонки. П’єса ж, попри її непересічність для свого часу, демонструє пристосування автора до канонічних вимог трагедійного жанру (у “позитивного” протагоніста, наділеного ознаками ідеального “героя доби”, активного виборювача правди, є “негативний” антагоніст; чільне місце відводиться Хору; рання смерть протагоніста возведена в ранг справжньої трагічної події, вона є жертвою в ім’я високої мети; акцентуються стрункість сюжету і катартичний модус). Відповідно, відтворений у прозовій версії абсолютно нестандартний для тодішньої літератури образ тихої, споглядальної та делікатної людини, супроводжуваний несуетною камерною лінією поступового згасання молодого життя, витісняється черговим стереотипом “борця” у вельми консервативній формі драми.

Нова концепція драматургічного героя біографічного жанру, запропонована на межі ХХ-ХХІ століть, змінює не стільки ставлення драматургів до своїх персонажів та їхніх життєвих прототипів (адже для авторів новітніх п'єс, на відміну від постмодерністської прози Ю.Андруховича, С.Жадана та інших, Шевченко лишається класиком так само, як і Шекспір, Леся Українка, І.Франко, Л.Толстой та ін.), скільки розширює межі авторської свободи, яка реалізується в різних формально-змістових площинах. Знімаються соцреалістичні вимоги “обмеженості” та ієрархічності протагоністів біографічного канону – суттєво розширюється неієрархізований реєстр “святців” новітньої драматургії, і поряд з традиційними образами названих митців, актуальних для попереднього канону, актуалізується “призабутий” архетип універсальної барокової людини (“Містер Скворода” Я.Верещака і О.Вратарьова, “Сад” В.Шевчука), чільне місце посідають нові типи та імена біографічних героїв – режисер фатальних метаморфоз Кафка (“Не вірте добродію Кафці” З.Сагалова), наділений рисами “сакральної жертви” юний Леонід Кисельов (“Маленька футбольна команда” Ю.Щербака), українські дисиденти В.Стус і Н.Світлична (“Іконостас України” В.Вовк), чеський патріот Чапек (“В облозі Саламандр (Чапек)” В.Герасимчука), очільник чилійського інтелектуального спротиву Пабло Неруда (“Зоря і смерть Пабло Неруди” І.Драча), західноукраїнський письменник Ярослав Галан (“Вирок (Обірвані струни)” В.Фольварочного, “Балада про Ярослава Галана” Д.Дереча), видатна балерина Айседора Дункан (“Мені тісно в імені твоєму” Т.Іващенко, “Три життя Айседори Дункан” З.Сагалова), внутрішньо роздвоєний В.Сосюра (“Третя Рота” О.Клименко), невизнаний “пророк” Винниченко (“Доки море перелечу...”, “Петлюра” В.Фольварочного), знакові постаті старокитайської літератури, які розхитували її канон (“Друже Лі Бо, брате Ду Фу” О.Лишеги), ексцентричні, сексуально привабливі Едіт Піаф (“Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза!” О.Миколайчука-Низовця) і Сара Бернар (“Любовні ігри Сарі та Елеонори” З.Сагалова), Василь Єрошенко – колишній українець, що став класиком новітньої японської літератури (“Гомарано” О.Муратова), наділений психоневрастенічними рисами геніальний художник Марк Шагал (“Польоти з ангелом” З.Сагалова). Як бачимо, опозиція “міфу батьківства” у новітній українській драмі створюється, на відміну від брутално-деконструктивних стратегій сучасної прози, виключно в естетичній площині – шляхом суттєвого розширення мистецького пантеону, його поступової деієрархізації (натомість раціонального, впевненого у своєму житті-покликанні (= “боротьбі”), “мармурового” ідеологічного доктринера (новонаверненого реаліста, навіть прагматика) драматурги здебільшого пропонують децентрованого інтуїтивного персонажа, який сприймає власну творчість з позицій барокових (формальні трюки, містична місія, мовні ігри), модерністських (божевілля, загострення архетипної сфери, синестезія, досвід граничної межі, сновидіння, спокута) або постмодерністських (гра, операціональна логіка, цитатність, конструювання, перелицювання полярних акцентів, циклізація біографічних сюжетів)); коригуванням набору узагальнених якостей його представників (натомість цілісності та монументальності, знаковості для культурного поля відтепер серед пріоритетів – ексцентрика; презирство до канонічних вимог; біографічна “індивідуальність”; “антизнаковість” щодо канону; психічні комплекси, якими в принципі знімається можливість гармонізації життя творчої людини; внутрішня надламаність; нетривіальність, вірогідність модальних

оцінок життєвого і творчого шляху героя; підкреслена чуттєвість, інколи навіть – надчуттєвість; ситуативна непрогнозованість; спонтанна креативність); полемізацією евгемеричної проекції розробки ключового сюжету; сегментацією біографічних образів на кілька стійких психічних комплексів (наприклад, трипостасно представляють своїх протагоністок З.Сагалов (“Три життя Айседори Дункан”), Ю.Щербак (“Сподіватись”) і Н.Неждана (“І все-таки я тебе зраджу...”). Інший спосіб сегментації (тиражування) протагоніста-митця конституюється привілейованим становищем подвійних текстових стратегій і введенням різних бінарних моделей протагоністів: внутрішньо-опозиційної – протагоніст і антагоніст злиті в одній особі (“Доки море перелечу...” В.Фольварочного, “Втеча від реальності” Т.Іващенко, “І все-таки я тебе зраджу...” Н.Нежданої, “Окови для Чехова” В.Герасимчука); семіотичної – один персонаж знаково вибудовує власне життя за взірцем іншого (“Цикута для Сократа”, “Душа в огні”, “Поет і король, або Кончина Мольєра” В.Герасимчука); реінкарнаційної – протагоніст оживає як антагоніст (“Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея” В.Герасимчука); паралельної – метафізичне “протистояння” двох протагоністів є лише грою уяви, тож може сприйматися як конфлікт лише на рівні опозиціонування у тексті (“Кохані Бетховена і коханки Паганіні” В.Герасимчука); агонально-опозиційної – протагоніст і антагоніст ведуть нескінченну боротьбу, в якій не може бути переможців (“Мені тісно в імені твоєму”, “Таїна буття” Т.Іващенко, “Поганські святі (Лев і Левиця)” І.Коваль, “Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза!” О.Миколайчука-Низовця, “Любовні ігри Сари та Елеонори” З.Сагалова). Посилюються мотиви “безсилового” перед буденним життям трагічного героя, присудженого на смерть – гине Ярослав Галан у п’єсі Д.Дереча; занапастив власну родину Франко у “Таїні буття” Т.Іващенко і “...посеред раю, на майдані” В.Клименка; трагічно вмирає зраджена Єсеніним Айседора Дункан під пером Т.Іващенко і З.Сагалова; скорботну мелодію грають у фіналі приречені Бетховен і Паганіні В.Герасимчука; на очах у глядачів помирає самотній Шевченко в “Оксані” О.Денисенка; на власному похороні присутня Леся Українка у Ю.Щербака та Н.Нежданої; на схилі життя свою сімейну трагедію осмислює нещасна дружина Льва Толстого у творі І.Коваль; ставши Нобелевським лауреатом, самогубством кінчає життя Ернест Хемінгуей у “Трагедії Нобеля і драмі Хемінгуея” В.Герасимчука; з думою про Україну вмирає Винниченко у новій п’єсі В.Фольварочного. Більшість біографічних персонажів виявляють свою беззахисну “неканонічність” у брутальних родинних протистояннях: вони не “лакуються”, як це відбувалось у межах “міфу батьківства”, а навпаки, проблематизуються, показані надто складними людьми, здатними переживати суто людські проблеми і конфлікти не обов’язково у традиційній “моральній” площині, більш того – опиняються безсилимими перед ними. Статус їх “богообраності” відходить з моделей біографічного життя виключно у царину творчості, але у новітніх п’єсах він фігурує пунктирно, даючи авторам здійснити “демонтаж” монументальних принципів знетроненого біографічного канону. Кардинально переосмислюється деміургічна місія автора драматургічного твору як режисера-новатора щодо нового “прочитання” відомого біографічного сюжету, посилюється ступінь його творчої розкритості та саморефлексивності, абсолютизується його автономізація від заялжених біографічно-документальних життєписних стратегій, по-новому інтерпретується та розслоюється ідея “смерті автора” (=“біографічного протагоніста”) в контексті апе-

лювання до його претекстових творів, що стає основним полігоном жанрологічних новацій.

У підрозділі 3.3 “**Транзитивність літературного героя у новітній драмі**” увагу зосереджено на здатності сучасної драматургії засвоювати й інтерпретувати концептоцентричні літературні міфи, що “мандрують” в художній літературі, переживаючись із однієї культурної системи в іншу та видозмінюючи при цьому свій код, утім лишаючись стійкими “знаками” культури: опанування такої стратегії завжди вважалось свідченням високого естетичного рівня тієї чи іншої словесної традиції. Українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття вдається до чисельних інтерпретативних стратегій, в епіцентрі яких опиняються сюжети й образи світової класики, кваліфіковані А.Нямцу як “традиційні структури” – Одисей, Менелай, Креонт, Медея, Олоферн, Дон Жуан, Дон Кіхот, Фауст, Гамлет, Ромео і Джульєтта, Пігмаліон, Крихітка Цахес, Грегор Замза, Чорний чоловік тощо. Вже цей неповний перелік говорить про нездоланність і плідність літературоцентризму драматургії аналізованої доби, засвідчує її естетичну валідність та потенційну здатність вести повноцінний діалог зі світовою класикою. У новітніх п’єсах ці структури функціонують саме як літературні міфи – складні комплекси-цикли, оформлені не лише базовими протосюжетами, а всім спектром подальших культурінтерпретацій і сутнісних трансформацій, що відбуваються з протосюжетами в літературній діахронії. Вони закликають драматургів до оригінального діалогізму, серед новітніх ресурсів якого – полеміка з окремим текстом чи автором, полемічне осмислення дискурса традиційного героя чи традиційного сюжету, жанровий діалогізм, доповнення і уточнення образу чи картини світу в межах дискурсу традиційних структур, діалог авторських стратегій, апокрифізація).

Українські драматурги кінця ХХ – початку ХХІ ст. повертають драматургічним текстам рафінований літературоцентризм, який закріплюється через різні алюзивно-ремінісцентні принципи: а) гру з традиційними сюжетами і вічними образами (“Помилка Сервантеса” В.Герасимчука, “Осінь у Вероні”, “Заповіт цнотливого бабця” А.Крима), їх апокрифічне переосмислення; б) гру з діахронним дискурсом тривалих літературних рецепцій “традиційних структур” (“Заповіт цнотливого бабця” А.Крима, “Помилка Сервантеса” В.Герасимчука, “Дванадцята ніч, зіграна акторами далекої від Англії країни, які ніколи і не знали слів Шекспіра” В.Клименка); в) завуальоване дистанціювання від літературних прототекстів, використання їх естетичних кодів в інших семантичних площинах (“Блонді та Адольф” З.Сагалова); г) авторську гру новітніх драматургів з відомими біографічними міфами видатних письменників через полеміку з їх творчістю (“Не вірте добродію Кафці!” З.Сагалова, “Поганські святі (Лев і Левиця)” І.Коваль). Відтак найширший літературний дискурс розглядається сучасними драматургами як своєрідна міфологічна система, придатна для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціативного поля, а безліч новітніх драматургічних текстів починає орієнтуватися на елітарного реципієнта, здатного декодувати ті чи інші ігрові текстові стратегії в опрацюванні літературних міфів.

Четвертий розділ “Драматургічне жанрове моделювання міфологічних і неоміфологічних моделей світу” презентує панораму новітніх пошукових стратегій української драматургії на рівні авторського міфо- і жанротворення, нових принци-

пів світомоделювання у зв'язку з мас-медійною інтеграцією, оформлення жанрових “рихлонів” і канонів, переходу концептуалістських принципів у постконцептуалістський кіч, тоталізацію міфа театру.

У підрозділі 4.1 **“Християнська міфологія у жанровому полі новітньої драми: від канонічних сюжетів і жанрів до авторського міфо- та жанротворення”** деканонізацію Святого письма новітньою українською драмою пов'язано зі світоглядними зрушеннями постхристиянської доби і водночас з наслідками тиску “міфу Батьківства” на українську драму. У жанровому полі новітньої української драми чимале місце відводиться переосмисленню канонічних сюжетів і жанрів християнської драмоміфології. Проблемні аспекти “перебігу” християнської віри і постмодерної культури ускладнюються продуктивними етнолоітературними традиціями відносно довільної гри з сакральним текстом у бароковій та модерністській драматургії і наслідками ідеологічного тиску літературного “міфу батьківства” на новітнє письменство. Біблія інтерпретується українською драмою кінця ХХ – початку ХХІ ст. не як “священний”, “конфесійний”, а як “світський” рефлексогенний текст, наділений ускладненою міфологічною структурою із безліччю смислопороджувальних образів та продуктивних сюжетів, який у добу пізнього постмодернізму може бути “перестворений”, завдяки чому продуктивними стають жанрові моделі перелицьованого євангелія (у тому числі секулярного), антижитія, новітніх апокрифів, квазібіблійних оповідей, дифузійних параєвангелій, драми абсурду з біблійними ремінісценціями, а ключові біблійні образи зазнають найрізноманітніших постфігуративних тлумачень (“Розп'яття” В.Герасимчука, “Сім кроків на Голгофу” О.Гончарова, “Учитель” А.Дністрового, “Правитель рептилій” І.Андрусика). “Секулярна” модель рецепції євангельських протосмислів виявляється більш продуктивною, аніж, наприклад, релігійно-містеріальна (зреалізована одинично у драмі В.Босовича “Ісус, син Бога Живого”), вона активно перекодує окремі сакральні образи і дії у стійкі міфологеми, наділені колосальним алюзивно-асоціативним потенціалом. Великий масив сучасних п'єс, не базуючись безпосередньо на біблійній сюжетіці, демонструє стійкий інтерес до євангельської алюзивності, включеної у принципово іншу систему кодів та естетичних координат.

Підрозділ 4.2 **“Моделі світу, типи драматургічних конфліктів і жанрові модальності драматургії постіндустріальної доби”** презентує два абсолютно нових для драматургії семантичних і жанрових поля – віртуальну реальність та вертикальний хронотоп. Доробки новітніх українських драматургів демонструють і постмодерні кризи (суб'єктивності, тілесності, репрезентації), які розгортаються на тлі необарокового театрального крою світоустрою, адаптованого до гри і ошуканства. Апокаліптично-карнавальний модус, що реалізовувався в експериментальних текстах “нової хвилі” у характерних для неї обживаних топосах смітника, комуналки, звалища, підвалу, з початку 90-х втілюється в інші моделі: а) тотальної зневіри, дезактуалізації ціннісної вертикалі; б) національного колапсу; в) нової версії всесвітнього потопу; г) модальної ядерної катастрофи, в українському контексті матеріалізованої реальним Чорнобилем; д) другого пришестя Христа; ж) дивних сновидінь; з) клінічної смерті. У сучасній сублімативній парадигмі “критики культури” кожен акт співпричетності до гетерогенних культурних кодів міфологізується і стає відтворенням наново, реактуалізуючи креативний код міфу творіння.

Структурною моделлю для цілої низки недавніх українських п'єс виступає віртуальний простір, тому окремі параметри постмодерних драматургічних текстів формуються на межі комп'ютерних (мас-медійних) стереотипів і драматургічного жанротворення, а віртуальність стає дискурсивною структурою, здатною пронизувати різні рівні текстової організації та сполучати різні прийоми драматургічного письма з мовою й ідеями високих технологій. Проникнення на сценічний кін телевізорів, комп'ютерів, магнітофонів, відеотехніки суттєво змінює ракурси сприйняття сценічних персонажів і впливає на їх ідентифікацію і взаємини з зовнішнім світом і глядачами. Задається практично новий тип протагоніста, здатного перебувати або в актуальній і віртуальній реальності одночасно, або між ними в якості медіатора; формуються нові моделі актантних дій; жанрові коди ускладнюються нагромадженням розв'язок, що нагадує процес неодноразового редагування комп'ютерних файлів. В.Герасимчук (“Цикута для Сократа”) дає паралельні моделі віртуальної і актуальної реальностей, причому віртуальний світ і його протагоніст виступають знаковим гіпертекстом для актуального протагоніста і семіотичного конструювання тексту його життя – тобто, процес творчості з огляду на його віртуалізацію метафоризується у “прочитання”, “копіювання” і “правку” файлів. Обидві реальності дифузно пронизують одна одну, у фіналі перетворившись на єдину двоїсту гіперреальність. Я.Верещак (“Душа моя зі шрамом на коліні”) моделює ситуацію віртуального обміну тілами і душами між персонажами-двійниками: під статус “віртуального товару” потрапляють не лише тіла, одяг, перуки, зачіски, коханки, статус, літературні твори, і й найпотаємніші думки, і герої тимчасово стають кібер-маріонетками. О.Ірванець (“Маленька п'єса про зраду для однієї актриси”, “Прямий ефір”, “Recording”, “Електричка на Великдень”) виводить на сцену безліч різних приладів мас-медіа, які, причетні до віртуальних каналів комунікації, дозволяють авторові на різних рівнях тексту змодельовати гіперреальність, позбавлену конкретних референтів і наповнену симулякрами. У названих п'єсах сукупно пропонуються наступні моделі симуляції: симулятивний тип протагоністів, перетворених на своєрідних кіборгів; симулятивні співрозмовники-девтерагоністи, які проблематизують наявність адресата інформації, розповсюджуваної посередництвом кіберпростору; симулятивний хронотоп з відчутною алюзивністю до різних культурних текстів та соціоісторичної реальності минулих десятиліть, а також до впізнаваних моделей квазіноосфери; дискредитацію референції ошуканством читача/глядача і тиском модальних та ісономічних акцентів; прихильність до принципу “театру в театрі”, чим актуальний модус референції перетворюється на ігровий; активізація алюзивно-конотативного поля словесної оболонки; травестування мовної інтерференції; штучне моделювання дії у замкненому й обмеженому просторі. Гіперреальні події, в які втягуються герої п'єс, не мають власного змісту, позбавлені власної мети, непідвладні порядку й логіці. В.Діброва (“Тягнуть телевізор”) моделює складні взаємини між театральною грою на сцені і симуляцією ЗМІ. Більшість мовних кліше тлумачиться у п'єсі подвійно – з позицій актуальної реальності і з точки зору віртуальності. Розмите референційне поле “звичайних” слів до нескінченності множить театральні світи, а головним героєм п'єси по суті виступає телевізор, ідеально придатний для маніпулювання соціумом прилад, який дезорієнтує загальну структуру сприйняття. На подвійній (потрійній і т.д.) сцені встановлюється серійний потік спостерігачів і цілий конвеєр проду-

кування, передачі та споживання недостовірної інформації, центрованої довкола одного з міфів інформаційної спільноти – постаті “американського президента” – концепта різних спекуляцій доби “пост-”. Новітня драматургія дає приклади не лише сценічного моделювання віртуальної реальності, але і її пастішування (“Матриця: Для тих, хто бачив фільм” П.Жданова і “Матриця II: Перед і Зад Вантажання” Строгновського): пастішований прототекст (кіноблокбастер “Матриця”) карнавально сакралізується і стає простором суперсимулякрів. Образ імпліцитного драматурга в контексті спроектованої віртуальності перетворюється на постать комп’ютерного оператора, хакера чи маніпулятора, жанр – на антижанр, художність – на систему інформаційних кодів. Новітні драматургічні моделі світу, пов’язані з кризою автентичності нинішнього українського суспільства, позбавляють персонажів тих ознак, які були переважною властивістю драматургічного дискурсу: поверхневої свідомо загощеної афектації, певної театральності у повсякденній поведінці, яскравої інсценізації зовнішнього мовлення, так само численні постмодерні п’єси ігнорують прийоми внутрішнього мовлення, використання німих сцен, голосу із-за лаштунків, синтетичних ресурсів театрального дійства. Відповідно максимальної редукції в сучасних п’єсах зазнає сфера емоцій, яка переноситься з подієвого плану на рівень задоволення від театрального ошуканства. Українська постмодерна драма частково комплікує західну модель фрагментованої спільноти з національним посттоталітарним дискурсом, який отримав у спадок закономірні наслідки тривалої мінімалізації бажань, повноцінних емоцій та саморефлексій, внаслідок чого герої драм нерідко мають катастрофічно обмежений почуттєвий реєстр (“Останній забій” О.Росича, “Пастка на миші” І.Бондаря-Терещенка та ін.). У постмодерному дискурсі будь-які сильні почуття витісняються випадковістю, яскраві вчинки – легкою грою, глибокі рефлексії – містифікованими оповідками, а розпорошеність особистості інколи обертається навіть повною “дематеріалізацією” персонажів. Для таких героїв сенсом наділені лише мізерні інстинкти плоті при повному омертвінні душі. Відтак і “страждання” дійових осіб стають або елементом переконливої вистави, або засобом невдалого психологічного захисту, або складовою перформансу чи неприховуваної симуляції. Новітня українська драматургія у процесі ревізії традиційної структури драматичного твору, жанрових особливостей, типів драматургічного конфлікту і моделей героя все більше віддаляється від формально-змістового герметизму, зближуючись з філософсько-естетичною есеїстикою, прозою, “мережевою” літературою. Створювані драматургами кінця ХХ – початку ХХІ ст. моделі світу є здебільшого індивідуальними трансформаціями різних аспектів “буденного катастрофізму” доби, за якої людство невідновлювано втрачає вертикальну ієрархію цінностей на користь аффірмативної культурної парадигми і розмитих ціннісних кодів постіндустріальної інформаційної спільноти. Актуальний модус референції у новітніх п’єсах нерідко перетворюється на ігровий, ключові категорії драми (протагоніст, антагоніст, конфлікт, афектація, емоційність, катарсис, сценічна дія, мовленнєва поведінка) підпадають під розчинні впливи віртуалізації і симуляції, за рахунок чого основним полем “гри” стає не стільки сценічний кін, скільки мовна оболонка п’єс.

Підрозділом 4.3 “Оформлення нової системи жанрологічних стратегій” конституюється система жанрологічних стратегій, раніше маргінальних для української драми або взагалі відсутніх в етнодраматургічній діахронії. Новітні драматур-

ги все частіше прагнуть відійти від стандартних жанрових різновидів класичної драми не лише на рівні авторського жанрового означення, а насамперед у площині перегляду ідеї драматургічного тексту як партитури для цілісного спектакля, що має чітку фабульну лінію і відповідне жанрове наповнення. У жанровому моделюванні новітня драма може бути цікавою насамперед через новітні жанрологічні стратегії, в яких здійснено перегляд концепції драматургічного тексту, кордони якого задані ще параметрами “Поетики” Арістотеля. Серед нових жанрових пріоритетів можна назвати експериментальні “рихлони”: а) драма як ігровий діалог візуальних текстів за принципом поетичного жанру глоси (“Зміна оптики-2” І.Бондаря-Терещенка); б) драма як глобалізована ремарка (чимала кількість драматичних творів Ю.Тарнавського); в) дециклізовані засади об’єднання драматургічних мікроодиниць в єдине ціле (“Я. Сіріус. Кентавр” Л.Паріс; “ESC: сім абсурдових п’єс” С.Ушкалова). Інші стратегії закріплені не на рівні поодиноких текстів і авторів, а функціонують по суті вже як певні канони зі своєю внутрішньою системою естетичних ресурсів: а) драма для читання, що дедалі більше тяжіє до метадраматургії, тому потенційно конструюється як не-спектакль, бо свідомо не розрахована на сценічну інтерпретацію (“Тарас” Б.Стельмаха; “Стефко продався мормонам”, “Вчасно обняти Верблюда...” Я.Верещака та ін.); б) гранично белетризована драма (“Гора” І.Драча; “Про двох придурків” С.Пиркало; “Чайні замальовки” В.Діброви); в) драматургічні цикли, принципово замкнені (“трикутний квадрат” Ю.Тарнавського) або потенційно відкриті для подальшого наповнення (“Ще одна притча про любов” Л.Волошин; “Придурки” С.Щученка); г) монодрама (“Хованка” Я.Верещака; “Vita varia est” (“Життя мінливе”) О.Гончарова; “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”, “Recording” О.Ірванця; “Із життя дзеркала” І.Мамушева; “Мільйон парашутиків” Н.Нежданой; “Людина” Ю.Паскара; “Три життя Айседори Дункан”, “Не вірте добродію Кафці!” З.Сагалова; “Синій автомобіль” Я.Стельмаха; “Гра в шахи” О.Шипенка; “плач”, “ліжко”, “останнє прощання” Ю.Тарнавського) та застосування її продуктивних принципів для організації в цілому не монодраматичних жанрових конструкцій.

Жанровий код драматургічного циклу, закладений у “Маленьких трагедіях” О.Пушкіна, береться на озброєння європейськими драматургами-абсурдистами, які стали віддавати перевагу одиничним і циклізованим невеличким творам, побудованим на сукупності наступних ознак: зниженість і абсурдизація героя; камерність форми; обмежена кількість дійових осіб; стислість або відсутність експозиції; скасування складної інтриги; імпульсивність діалогу; домінування внутрішньої колізії над зовнішньою; миттєвість розв’язки. Ю.Тарнавський (тетралогія “трикутний квадрат”) орієнтується на гру з античним каноном драматичної тетралогії – трагічної трилогії, завершеної сатирівською драмою. Л.Волошин (цикл “Ще одна притча про любов”) принципами циклізації обирає притчевість сюжетів, їх виразну внутрішню конфліктність, трагедійну розв’язку, філософську інтерпретацію кохання, тобто, “нанизує” несхожі твори на заданий семантичний остов за кумулятивним принципом “самодостатньої екфрази”, що робить цикл принципово відкритою структурою. С.Щученко (цикл “Придурки”) за критерій циклізації обирає принцип “колекції” – ми бачимо сюжетно гетерогенні тексти, відсутність внутрішньої композиційної логіки, окремішність (“експонатність”) кожного твору всередині циклу при наявності деяких спільних рис поетики, які, власне, і організують циклічну єдність: камерність

дії, розсіяний літературоцентризм, спокійне інтонаційне вирішення, прозора парадоксальність мізансценування. Монодрама, надзвичайно продуктивна в новітній українській літературі, всередині новоствореного жанрового канону вже демонструє певну динаміку. Безліч варіацій сучасної монодрами вимагають обґрунтування її теоретичної моделі, що можливо на перетині власне жанрових ознак монодрами, психотерапевтичних категорій монодрами, вироблених і апробованих школою Я.Л.Морено, і дискурсивних властивостей постмодерної естетики. Жанрові особливості монодрами в сучасному контексті спростовують родо-видову модель драми як агонально-діалогічного тексту, основною властивістю якого є презентація через дію, наслідування дії дією: надзвичайну увагу приділено опозиції “я”/“інший” як проєкції внутрішнього розділеного індивіда, що уможливорює спонтанну сценічну дію і вивільнення креативного потенціалу протагоніста для його рольового розвитку. Жанрові можливості монодрами базуються на кардинальному діалогізмі театрального мовлення, навіть реалізованого у формі монологу. Герой-протагоніст монодрами перебирає на себе функції відсутніх персонажів, втілює суб’єкт-об’єктні стосунки, охоплює своїм єством цілий діапазон характерів і їх комбінацій. У 80-ті рр. структурною ознакою української монодрами був заглиблений ліро-психологізм (“Стіна” Ю.Щербака, “Синій автомобіль” Я.Стельмаха), і монодраму жанрово вирізняли: емоційність монологів героя; рясно орнаментована стилістика зовнішнього мовлення; “оживання” на сцені думок, ілюзій, спогадів; неординарність і внутрішня сила протагоніста. З 90-х рр. жанрове поле монодрами стає полігоном експериментів: відбувається апробація перформативної монодраматичної стратегії (“Гра в шахи” О.Шипенка), яка закріплює в монодрамі випадкову, нерелевантну риторику; монодраматичні елементи стають каркасом для белетризованих текстів (“Про двох придурків” С.Пиркало; “Чайні замальовки” В.Діброви); монодрама вписується в абсурдистський контекст (“Людина” Ю.Паскара) – монолог повністю втрачає риси характерологічності; протагоністи монодрами починають втілювати множинність ідентичностей “легіонованої” безособистісної людини (“Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”, “Recording” О.Ірванця). Водночас драматурги 90-х і початку 2000-х рр. не цураються психологізації, закладеної у монодрамі 80-х (“Надбережжя Круазетт” З.Сагалова, “Мільйон парашутиків” Н.Нежданой), і наділяють моногероїнь двома різними голосами з урахуванням виконання обох ролей однією актрисою. Таким чином, окрім розробки традиційного річища психологічно заглибленої монодрами, актуалізація змістовності монодраматичної форми відбувається або через поновлення жанрових меж, всередині яких можливі збагачення за рахунок інших покордонних жанрів і практик, або через розмивання будь-яких жанрових нормативів на шляху до драматургії дискурса. І.Драч (“Гора”) створює белетризований текст драми, наділений ознаками всіх трьох родів літератури і їх різних жанрових форм, являючи приклад багатовимірної дифузійності і жанрового критицизму, коли можливості окремих родів, видів і жанрів, зведені в одному контексті, оформлюються у нове художнє ціле. Неординарні моделі світу, запропоновані новітніми драматургами, інспірують активну роботу підтексту, мішкуючи межу між реальністю, творчістю і спростуванням останньої через неомодель гіпертексту.

Підрозділом 4.4 “Естетизація жанрових категорій і “міф театру”. Театр як претекст і гіпертекст сучасної драми” засвідчено глобалізацію театральних резер-

вів як своєрідного метаміфа драматургії постмодерної доби. Переглядаються внутрішні естетичні резерви всеохопного концепту “Театр” і семантичних полів, пов’язаних з його сутнісним наповненням. Міф “Театру” як універсальної ігрової системи і архетипної моделі світоустрою стає для новітньої української драматургії своєрідним естетичним орієнтиром і потужним гіпертекстом, що, власне, і утримує її жанрову систему від повного розчинення у видовишно-субкультурному комплексі. Особливу увагу новітня драма приділяє магії організації сценічного простору, сцені як універсальній моделі світу, ефектам внутритекстового тиражування театрального кону, а також набуткам і естетичному переформатуванню окремих положень європейських театральних практик ХХ ст. Автори новітніх п’єс нерідко вже на текстуальному рівні програмують багатоярусність внутрішніх сценічних локусів, гру з реципієнтом, розмивання кордонів між залом і сценою, між спектаклем як результатом невидимої праці і перформативними демонстраціями його привселюдного створення. У подібних текстах герої та події відповідним чином міфологізуються, формується відносно стабільний реєстр персонажів, пов’язаних зі специфікою Театра як Тексту (Режисер, Драматург, Актор, Хор, Диригент, Лялька, Конферансьє, персонажі *dell’ arte* тощо). У більшості постмодерних драм повністю нівелюється межа між імітацією і творчістю, а саме поняття “творчого акту” підміняється концептом “бріколаж”, логіка якого тотожна міфологічному мисленню. Драматургія межі ХХ-ХХІ століть виявляє стійкий інтерес до “театру в театрі”, модифікуючи стереотип цієї драматургічної ситуації (“вистава у виставі” або “текст у тексті”). Сучасні драматурги шукають нетрадиційних ресурсів для моделювання вторинного театального простору на теренах експериментальної драматургії: в окремих п’єсах “вистави у виставі” перестають бути стратегічним центром фабули, виконуючи функції не “інкорпорованих спектаклів”, а інтелектуальних шоу-проекцій, в яких активізовано міфологічний потенціал театру і багаторівнево кодовано драматичну гру. Новітня драма вивисується над обігранням “театру в театрі” виключно як конструктивного структурного прийому, де “внутрішня” п’єса лише підпорядковується стратегії п’єси зовнішньої, і тяжіє до опанування його як потужного міфопоетичного принципу зі своєю особливою системою театральних кодів та референціалів. В рамках ігрової стратегії театром реактивовані власні міфи, переробок зазнає власна класика, нерідко драматичні жанри плагіатують себе, але ігровий модус знімає апокаліптичну напругу повної зневіри та абсолютного розмивання ієрархічних смислів, а в українській драматургії межі ХХ-ХХІ століть, живлений ігровою бароковою традицією, саме він формує певні конструктивні формально-змістові тенденції, які можуть в подальшому визначити потужний вектор розвитку вітчизняної драматургічної літератури.

Дисертація завершується “**Висновками**”. Послідовний аналіз творів української драматургії означеної доби доводить їх репрезентативність, системність, високий рівень міфопоетичності, сформованість жанромодулятивних процесів і таким чином спростовує міф про її одвічну “кризу”. Вписуваність досліджуваного матеріалу в парадигму “перехідних епох” обумовлена банкрутством ідентичності сучасного українського суспільства, покордонним характером новітньої української літератури, інтенсивним субкультурним сплеском всередині драматургії, раніше відсутньою жанровою еkleктикою, активізацією ігрових естетичних практик, концентрованими

імпульсами нетрадиційного жанрового моделювання, виразною національною стильовою специфікою (комплексною рецепцією барокових, модерністських і постмодерністських текстових стратегій). Водночас драматургія кінця 90-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. вже наділена рисами певного синтезу, “підсумковості”, демонструє доволі високий естетичний рівень і вповні може бути кваліфікована як якісно новий етап розвитку української літератури для театру. Від кінця 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст. система драматургічних жанрів в українському контексті зазнає суттєвих змін і трансформацій, а подальші десятиліття стають лабораторією інтенсивних пошуків та накопичення об’ємного фактичного матеріалу з нетрадиційними підходами до організації текстового і паратекстового рівнів драми, різнофокусними стильовими пріоритетами, поліморфними неоміфологічними “ін’єкціями” на образному, сюжетному, мотивному, жанровому та структурному рівнях. Зона інтенсивного перетину різних міфологічних складових з принципами організації драматургічного тексту суттєво розширила поле експериментування для новітніх драматургів і зумовила очевидну жанрову динаміку, фіксовану в моделях переходу від класичної до неklasичної, від неklasичної до постнеklasичної драми. Відносно нові жанрово-стильові комплекси, сформовані у “драматургії переходу”, акумулюють потенційні можливості для подальшої жанрової динаміки: оновлення національної моделі драми, ревізію етнодраматургічних жанрових кліше і матриць (вертепу, літургійного дійства, шкільної драми, інтермедії, ігрових форм театральності козацької доби, драматичної поеми, жорсткої інтелектуальної драми експресіонізму); відкритість національно продуктивних жанрових форм для інокультурних драматургічних кодів та впливу європейських театральних практик ХХ ст.; помітну семантичну регіоналізацію міфопоетичного жанрового і мотивного потенціалу української драматургії з відчутною інтенцією на певну покордонність, пов’язану з можливістю інтегрувати впливи різних культурних парадигм – географічних, ментальних, стильових; очевидний перехід з деконструктивної фази до конструктивної пошукової з оновленням реміологізаційного потенціалу драматургічних жанрів, причому українська пострадянська драма, розрахована на елітарного і камерного реципієнта, у підходах до пошуків нової формально-змістової якості зберігає множинність міфопоетичних стратегій, їх високий інтелектуалізм і акцентовану комбінаторність, літературоцентризм, горизонтально-вертикальну відкритість для впливів; “деевгемеризацію” протагоніста, його полеміку з “масовими” і “традиційними” цінностями; переключення уваги на локальні аспекти міфа, скомпліковані за несистемним принципом, згідно з яким міф у драматургічній рецепції вже не обсервується як цілісність.

Українська драматургія останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. радикально переосмислює християнську драмоміфологію, страдницьку версію міфу козацтва, модерністські міфи про людину-творця; також є всі підстави говорити про поступове оформлення нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, невписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство). Нові наскрізні міфи нерідко стають структурною основою для неканонічних жанрових моделей п’єс – драми з елементами абсурду (або яскраво абсурдистської), трагедійно-карнавальної жанрової модифікації, драми мовної деструкції, п’єси з симулятивним естетичним комплексом ризоморфного тексту, амбейної драми, драматургічного

центона. Надіндивідуальними факторами розбалансування традиційних жанрових норм в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати її одночасне тяжіння до модерністських і барокових естетичних координат, уніфікацію художніх процесів, заданих у різних стильових параметрах, переміщення на далеку периферію національно-романтичної, етнографічної, а в останні роки – і психологічної компоненти драматургічного тексту, карнавальні-ігрові уподобання драматургів, відкритість національної версії драми постмодерної доби для інонаціональних та прозових, поетичних, есеїстичних впливів, активізацію комплікативної жанрології. У зв'язку з цим неправомерно говорити про сучасну драматургічну систему як сукупність “чистих” традиційних жанрів. У діахронії український драматургічний контекст неодноразово виявляв тяжіння до синтетичних жанрових форм, які формувалися з гетерогенних складників, приналежних до різних жанрів, родів, видів мистецтва. На різних етапах розвитку української драматургії дослідники вже не раз фіксували її жанровидову нечіткість, але у 80-90-ті рр. ХХ ст. зліченність атрибутованих жанрів на цих теренах, так само як і більш-менш чітка атрибутивність жанрових форм драми, опиняються під сумнівом, оскільки на цей момент самототожність відомих жанрів уже сягнула апогею, після чого підпала деструкції в комплексах потужної гібридизації та створення проміжних форм, в яких жанрова домінанта виявляється відсутньою. Такі гібридні жанрові форми є наддивовижу пластичними, їхня рухомість зумовлює концентрований преформізм для подальшого жанрового розвитку. У новітній українській драматургії очевидним інтегративним потенціалом наділений різнорівневий міф, який у багатьох випадках може правити за жанрову домінанту при окресленні кордонів та рефлектуванні багатоярусної структури новітньої жанрової системи драми.

На окремих аспектах міфу базується і синтетичний характер комплікативної жанрології драматургії постмодерної доби, яка інтегрувала барочну літургійну або ігрову компоненту, травестійні моделі, теоретичні набутки українського символізму й експресіонізму, жанрові сколи драми абсурду, поетику наративних структур, антиутопічні модуси, різномовні стратегії, ефекти сюрреалістичного розмивання жанрових кордонів. Подеколи для новітніх авторів така “нежанровість” художнього мислення межує з шахрайством, адже соціокультурна маргіналізація драматургічного дискурсу на гребені формального експериментаторства відкриває його для непрофесіоналів. Врівні з жанровим полем під трансформаційні зрушення підпадає і родовидовий контекст, і жанрологічні новації драматургів на межі тисячоліть у багатьох випадках стають міжродовими, а для сучасних текстів межують і з іншими видами мистецтв, насамперед з театральними практиками та інсталяціями. У новітній українській драматургії однією з наріжних, так само як за доби бароко, є проблема кордонів художнього тексту через постійний вихід жанрів, навіть комплікативних, за власні межі, автодеконструктивні пошуки та високу сейсмічну активність жанрових кордонів. Під впливом архітектоніки міфів та міфологічних циклів новітні драматургічні жанри виявляють тяжіння до коловоротів, циклічності, амбейності, полісемантичності, надзвичайної концентрованості. Субстанціонально-смісловий центр у більшості перехідних жанрів драми пересувається з проблемно-тематичної, у найпізніших текстах навіть з жанрово-стильової домінанти на вегетативну периферію

структури художнього тексту, тобто на контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний рівні.

Розхитування традиційних жанрових пріоритетів в українській драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. проявляється на глибинному рівні перегляду категорії “драматичного цілого” з чітко прописаними нормами організації тексту, причому ревізуються різні попередні шаблі організації жанрово-видової цілісності драми: а) драматичне ціле розглядається як міф або міфологічний цикл, внаслідок чого відбувається циклізація мікротекстів; б) драматичне ціле виступає як пов’язаний прихованими принципами комплект дециклізованих драматургічних мікроодиниць, написаних у стильовій парадигмі “театра абсурду”; в) драма витлумачується як не-діалог, що сприяє жанровому конституюванню монодрами; г) драма програмується як фрагментарний ігровий діалог текстів різної природи, організований за принципом поетичного жанру ґлоси, тобто як виключно філологічна гра; д) драма, запрограмована як не-спектакль, реалізується в жанровому різновиді “драми для читання”; е) за рахунок редуції “основного” тексту і його поглинання розширеним паратекстом драма перетворюється на глобалізовану ремарку; ж) белетризації драми і рухомості її родо-видових кордонів сприяє її позиціонування як прози.

Формування нового жанрово-стильового контексту української драматургії відбувається також під тиском “антидраматургії”, представленої великим масивом кіч-продукції сучасного самвидаву і мережевих “архівів”: основною стратегією подібних текстів стають мовно-концептуальні ігри в “низькому” мовно-семантичному реєстрі. “Низькому” реєстру формально-змістових деконструкцій в українській драматургії протистоїть “високий” реєстр – одним із ключових метаміфів для драматургії постмодерної доби виступає Театр (міфологемами стають його простір, стратегії, практики, магічна сила впливу, приховані естетичні резерви, багаторівневі коди). Експериментальна драма приділяє багато уваги нетрадиційним ресурсам моделювання вторинного театрального простору, і прийом “театр у театрі” в її текстах глобалізується до рівня ключового творчого принципу, завдяки якому відбувається новітній ефективний синтез драматургічних жанрів і міфологічного мислення. У драматургії сьогодні, попри надмір різновекторних тенденцій, спостерігається прагнення до конструктивного синтезу, міфопоетичність світосприйняття драматургів нового покоління сприяє оформленню розмаїтих і художньо самостійних ідіостилістик. Новітня українська драма, переставши бути офіційним засобом впливу на масову аудиторію, знову наділена культурологічним статусом і літературною продуктивністю.

Ключові положення дисертації відображено у публікаціях:

а) основних:

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с. (*Рецензії*: 1) Гуляк А. Новітня українська драматургія на видноколі “актуальної літератури” // Русская литература. Исследования / Киевск. нац. ун-т им. Тараса Шевченко. – К., 2006. – Вып. 10. – С.319-323; 2) Мішуков О., Ільїнська Н. Народження жанру з духу міфотворчості // Південний архів. Філологічні науки. Вип. XXXV. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2006. – С.95-97); 3) Олійникова К.Г. Рецензія на монографію: О.Бондарева “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання”. – К., 2006 // Східнослов’янська філологія. Вип.12. –

- Горлівка: Вид-во ГДПШМ, 2007. – С.202-203; 4) *Мережинська Г.* Драматургічну Атлантиду віднайдено? // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Вип. XXI. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – С.313-317).
2. Бондарева О. Драма як соціальний міф // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Вип. XIII. – Херсон: Айлант, 2001. – С. 146-150.
 3. Бондарева О. Леся Українка як драматична героїня // Наука і сучасність. Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. – К.: Логос, 2002. Том XXXV. – С.223 – 231.
 4. Бондарева О. Українська драма “нової хвилі” як постмодерний феномен // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. Вип.3. – К.; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2002. – С.95-100.
 5. Бондарева О. *Pro i contra* жанру драматичної поеми на межі ХХ-ХХІ століть // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – К.: ИПЦ “Киевский университет”, 2003. – Вип. IV. – С.18-27.
 6. Бондарева О. Проблеми художньої динаміки сучасної української драматургії // Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім.В.Н.Каразіна. – № 60. Серія ФІЛОЛОГІЯ. – Вип. 39 “Харківська філологічна школа і сучасність”. – Харків, 2004. – С.169-174.
 7. Бондарева О. Трансформації образів Христа й Богородиці в українській постмодерній драматургії // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Вип. XXIV. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2004. – С. 50-59.
 8. Бондарева О. “П’єси про великих” Валерія Герасимчука і жанрова парадигма біографічної драми // Русская литература. Исследования: Сб.научн.тр. Вип. VI. – К.: Логос, 2004. – С.70-80.
 9. Бондарева О. Символізація сценічного простору в п’єсах сучасних українських драматургів // Литература в контексте культуры. Зб. наук. пр. – Вип. 11. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр.ун-ту, 2003. – С.117-124.
 10. Бондарева О. Міф України у драматургії української діаспори // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. Випуск 11. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С.75-82.
 11. Бондарева О. Неоміфологічні моделі світу в українській драматургії “нової хвилі” // Літературознавчі студії. – Вип. 10. – К.: ВПЦ “Київський національний університет імені Тараса Шевченка”, 2004. – С.46-51.
 12. Бондарева О. “Театр у театрі” в драматургії “нової хвилі”: конструктивний прийом чи міфологічний принцип? // Література в контексті культури: Зб. наук. пр. – Вип. 14. – Д.: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2004. – С.271-279.
 13. Бондарева О. Віртуальні світи в українській драмі кінця ХХ – початку ХХІ століть // Русская литература. Исследования: Сб. научн. трудов. Вип. VII. – К.: Логос, 2005. – С.299-318.
 14. Бондарева О. Сучасна українська драматургія – “діагностична модель” суспільства // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XXIX. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2005. – С.13-18.
 15. Бондарева О. “Тотальна” міфопоетика як драматургічна стратегія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття // Південний архів. Філологічні науки: Збірн. наук. праць. Випуск XXX. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2005. – С.13-19.
 16. Бондарева О. Жанр монодрами в сучасній українській драматургії // Наукові праці Кам’янець-Подільськ. державн. університету: Філологічні науки. Випуск 10. Т.1. – Кам’янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2005. – С.19-27.
 17. Бондарева О. Міфопоетичні особливості драматургії української діаспори // Литература в контексті культури. Зб. наук. пр. – Вип. 15. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2005. – С.7-18.
 18. Бондарева О. Міф у творчій рецепції “традиціоналістів”, “новохвилівців” і сучасних українських драматургів // Літературознавчі студії. – Вип. 12. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. – С.96-102.
 19. Бондарева О. Образ Олександра Довженка у п’єсі В.Герасимчука “Душа в огні” // Літературознавчі студії. – Вип. 13. – К.: ВПЦ “Київський національний університет імені Тараса Шевченка”, 2005. – С.40-48.

20. Бондарева Е. Становление новой художественной стилистики в пьесах Марии Арбатовой «Завистник» и Юрия Щербака «Сподіватись» // *Literatura. Mit. Sacrum. Kultura.* – Rossica Lublinensia III. – Lublin: Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005. – S. 167-174.
21. Бондарева О. Жанрово-стильові параметри української драматургії постмодерної доби // *Наукові записки.* – Вип. 64. Ч.1. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2006. – С.84-98.
22. Бондарева О. Українська народно-поетична та світова літературно-міфологічна традиції в авторській міфології Я.Верещака (за п'єсою “Душа моя зі шрамом на коліні”) // *Русская литература. Исследования: Сб. научн. трудов.* Вып. VIII. – К.: Логос, 2006. – С.366-391.
23. Бондарева О. Міфопоетичні та жанрові парадокси сучасної драматургічної рецепції радянських політико-ідеологічних метанарацій // *Наукові записки Луганського національного педагогічного університету.* Вип. 6. Серія “Філологічні науки”: Зб. наукових праць [Норми та парадокси свідомості й мислення]. – Луганськ: Альма-матер, 2006. – С.387-409.
24. Бондарева О. Постісторичний перформанс у маріонетковому театрі, або Соцреалістична історія мовою постмодерної драми // *Русская литература. Исследования: Сб. научн. трудов.* Вып. IX. – К.: Логос, 2006. – С.162-183.
25. Бондарева О. “Зайві люди” новітньої формації, або Антиміф людини-“совка” у драматургічних текстах новореалістичної та постмодерної стилістики // *Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць.* Випуск XXXII. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2006. – С.4-17.
26. Бондарева О. Наукова рецепція сучасної драматургії: український та російський контексти // *Філологічні семінари.* – Вип.9: Національні моделі порівняльного літературознавства. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2006. – С.29-39.

б) додаткових:

1. Бондарева О. Драматизм міфу і міфологізм драми: Моногр. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
2. Бондарева Е., Гуляк А. Числовая символика мифа: Моногр. – К.: Знання, 2002. – 240 с.
3. Бондарева Е. «Феномен Шатрова» в историко-политической драматургии // *Проблемы художественного историзма.* – Ч.2. – Херсон, 1990. – С.65-76.
4. Бондарева О. Людська буттєвість крізь театралізацію життя: гуманістичний аспект // *Гуманітарна освіта: Збірник наукових праць АПН України і Гуманітарного інституту.* – Вип.1. – Серія: Психологія і педагогіка. – Київ-Херсон: Айлант, 2000. – С. 318-325.
5. Бондарева Е. Драматизм мифа и мифологизм драмы // *Південний архів (Філологічні науки).* Збірник наукових праць. Вип. X-XI. – Херсон: ОЛДІ, 2000. – С. 282-306.
6. Бондарева О. Посвятницька містерія як архетип драми (за п'єсою Василя Босовича “Опір”) // *Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць.* – Вип. 3. – К.: ІВЦ Держкомстату України. – 2000. – С. 144-151.
7. Бондарева О. Міф і драма: спільні принципи жанроутворення // *Международный конкурс учителей: Сборник материалов 1-го подсеминара преподавателей ВУЗов /Под общ. ред. М.М.Сидоренко.* – Артек, 2000. – С. 31-44.
8. Бондарева О. Особливості функціонування міфу в українській драматургії “нової хвилі” // *Наука і сучасність. Збірник наукових праць Нац. пед. ун-ту ім. М.П.Драгоманова.* – К.: Логос, 2000. – Том XXII (Вип. 2. Ч.2). – С. 212-223.
9. Бондарева О. Художні принципи міфоструктури сучасної української драми // *Південний архів. Філологічні науки: Зб. наук. пр.* Випуск IX. – Херсон: Айлант, 2001. – С. 189-193.
10. Бондарева О. Семантика маски у сучасній драмоміфології // *Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць.* Випуск X. – Херсон: Айлант, 2001. – С. 30-34.
11. Бондарева О. Маріонетка як міфологема драми // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство.* Випуск IX. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – С. 207-217.
12. Бондарева О. Катартичні елементи драми і міфу // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Літературознавство.* Випуск IX. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – С. 218-227.

13. Бондарева О. Частина національно-історичного лібрето (Рецензія на монографію С.Хороба “Українська драматургія: кризь виміри часу. – Івано-Франківськ, 1999) // Перевал. – 2001. – № 3-4. – С.454-459.
14. Бондарева О. Міф і антиміф про українську драму (Рецензія на монографію С.Хороба “Слово – образ – форма: у пошуках художності” – Івано-Франківськ, 2000) // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ: Прикарпатський державний педагогічний університет ім. В.Стефаніка; Інститут українознавства. – 2001. – № 3. – С.230-235.
15. Бондарева О. Театралізація життя як міф дійсності // Наука і сучасність. Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. Т. ХХІХ. – К.: Логос, 2001. – С. 188-195.
16. Бондарева Е. Идиоматическая символика и картирование мира в драматургии «новой волны» // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Вип. ХVІ. – Херсон: Видавництво ХДПУ, 2002. – С. 24-28.
17. Бондарева О. Гра як естетичний феномен (Культурологічний та педагогічний аспекти) // Образование без границ: Международный журнал. – 2002. – № 2. – С.54-57.
18. Бондарева О. Смерть і посмертя людини культури (за п'єсами Юрія Щербака і Неди Нежданой) // Мова і культура: Науковий щорічний журнал. У 10-ти т. Вип.5. – Т.ІV. – Ч.І. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго. – 2002. – С.49-59.
19. Бондарева О. Містерійні особливості християнства і теоретичні аспекти драмоміфології // Гуманітарний semіnarіum. – 2003. – № 1. – С.47-50.
20. Бондарева О. Українська драма межі ХХ-ХХІ століть: проблеми художньої динаміки // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. VI. – Т.6. Ч.2. Художня література в контексті культури. – С.5-13.
21. Бондарева Е. Новейшая драма и ее мифоструктуры как объект современного культурологического исследования // Время и человек в зеркале гуманитарных исследований: Материалы V международного культурно-антропологического школы молодых ученых «Культура-Образование-Человек»: В 2-х т. – Курск: Изд-во Курск. гос.ун-та, 2003. – Т.1. – С. 133-140.
22. Бондарева О. Драматургія Юрія Щербака і традиції жанру біографічної драми // Медицина в художніх образах: Статті. Вип. 3. – Донецьк: Норд-Прес, 2004. – С.305-336.
23. Бондарева О. “Мов виноград у золоту чашу, вино словес він проливає в світ...”: Передмова до видання вибраних творів І.Кочерги // Кочерга І. Вибрані твори / Передм. О.Бондаревої. – К.: Сакцент Плюс, 2005. – С.5-24.
24. Бондарева О. “Омріяна ієрофанія” української діаспори у драматургічних проекціях другої половини ХХ століття // Вісник Таврійської фундації: Літературно-науковий збірник. Випуск 2. – К.-Херсон: Просвіта, 2006. – С.7-21.
25. Бондарева О. Від “альфи” до “омеги”: порубіжна релігійно-поетична самосвідомість ХХ століття як літературознавча проблема (Рецензія на монографію Н.Ільїнської “Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей ХХ века: специфика сознания, концептосфера, поэтика”) // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск ХХХІІІ. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2006. – С.91-95.

АНОТАЦІЯ

Бондарева О.Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальностей 10.01.01 – українська література: 10.01.06 – теорія літератури. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006.

У дисертації досліджено основні закономірності жанрового моделювання в українській драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., можливі форми та фіксовані механізми процесуальної взаємодії міфу і драми під тиском стильової еkleктики, жанрової гібридизації, потужної гіпертекстуальності, різних європейських те-

атральних практик ХХ ст. Жанрова система новітньої української драматургії від-рефлектована як структурна цілісність зі сформованими закономірностями та механізмами внутрішніх процесів. Окремі аспекти розглянуто на порівняльному синхронному зрізі метропольної і діаспорної драми, обґрунтування більшості жанрових модусів враховує діахронні претексти. У науковий контекст введено чисельні розпорошені тексти українських драматургів досліджуваного періоду, обґрунтовано, через що вони вартують на повноцінну наукову рефлексію, і таким чином змодельовано потенційне академічне поле для подальших студіювань новітньої української драматургії. Проаналізовано різні рівні засвоєння новітніми драматургами художніх та культурних “претекстів”, визначено провідні критерії активного відбору, завдяки якому певні тексти попередніх епох, прочитані на інтертекстуальному чи інтермедіальному рівні, набувають статусу естетичних міфів для драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть. Обґрунтовано специфіку авторського неоміфологічного дефініювання жанрів, що на сучасному етапі є загальноприйнятною практикою, встановлено кореляції між “традиційними” і “авторськими” жанрами у досліджуваних драматургічних текстах.

Ключові слова: драма; міф; антиміф; драмоміфологія; жанрове моделювання; зміст і кордони жанру; жанрові дифузії; комплікативні жанротворчі стратегії.

АННОТАЦІЯ

Бондарева Е.Е. Миф и антимиф в жанровом моделировании украинской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века. Рукопись. Диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук по специальностям 10.01.01 – украинская литература; 10.01.06 – теория литературы. Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, 2006.

В диссертации исследованы основные закономерности жанрового моделирования в украинской драматургии последней трети ХХ – начала ХХІ вв., потенциальные формы и фиксированные механизмы процессуального взаимодействия мифа и драмы под прессингом стилевой эклектики, жанровой гибридизации, мощной гипертекстуальности, различных европейских театральных практик ХХ в. Жанровая система новейшей украинской драматургии отрефлектирована как структурная целостность с оформившимися закономерностями и механизмами внутренних процессов. Отдельные аспекты заявленной проблематики впервые рассмотрены в сопоставлении синхронных пластов метропольной и диаспорной драмы (благодаря чему возобновляется органическая цельность украинской драматургии, которая зиждется на единой этнолитературной традиции, но имеет переменные пути её реализации), обоснование большинства современных жанровых модусов опирается на диахронные претексты. Впервые в научный обиход вводится большой реестр современных украинских драматургов (И.Андрусак, А.Багряна, М.Барнич, А.Бейдерман, И.Бондар-Терещенко, В.Босович, Н.Братан, А.Вербец, Я.Верещак, М.Виргинская, А.Вишневский, В.Вовк, Л.Волошин, С.Воробьёв, В.Герасимчук, О.Гончаров, Л.Демська, К.Демчук, А.Денисенко, Л.Дзюба, В.Диброва, А.Днистровой, Б.Жолдак, И.Завада, Т.Иващенко, А.Ирванец, Е.Клименко, И.Коваль, А.Крым, С.Лазо, И.Лучук, О.Миколайчук-Низовец, Неда Неждана, С.Новицкая, Л.Парис, Ю.Паскар, А.Погребинская, В.Сердюк, Б.Стельмах, Я.Стельмах, Ю.Тарнавский,

В.Фольварочный и др. – всего более ста персоналий), исследованы не только пьесы, опубликованные в книгах и периодике, но также задействованы материалы различных антологий, тексты «сетературы» и самиздата, архивы Гильдии драматургов Украины, Конфедерации украинских драматургов, рукописные тексты, предоставленные самими драматургами. Таким образом, проанализировано объёмное плато новейшей украинской драматургии, благодаря чему возможным представляется рефлексирование её ключевых тенденций. Теоретически обоснованы разноуровневые стратегии текстового моделирования сценического пространства, персонажей, драматургического речевого поведения в пьесах новейших украинских драматургов, чем, собственно, задекларирована современная оппозиция миметической/немиметической пьесы. Раскрывается потенциальность мифологических структур для жанрово-стилевой динамики драматургии последней трети XX – начала XXI вв. В научный контекст вводятся многочисленные распорошенные тексты украинских драматургов исследуемого периода, носящие явно экспериментальный характер и, соответственно, практически выпавшие за пределы современного официального литературно-театрального процесса, обоснованы положения их валидности для полноценных научных рефлексий, и таким образом смоделировано потенциальное академическое поле для дальнейших исследований новейшей украинской драматургии. Проанализированы различные уровни освоения новейшими драматургами художественных и культурных «претекстов», маркированы ключевые критерии активного отбора, благодаря которому определённые тексты предшествующих эпох, прочитанные на интертекстуальном или интермедиальном уровне, получают статус эстетических мифов для драматургии конца XX – начала XXI вв. Обоснована специфика авторского неомифологического дефинирования жанров, что на нынешнем этапе драматургической динамики является общераспространённой практикой, установлены корреляции между «традиционными» и «авторскими» жанрами в исследуемых драматургических текстах. Материалы диссертации опровергают ложный тезис о законсервированности, ограниченности, маргинальности и художественной вторичности современного драматургического дискурса в Украине, научно обосновывают его разнообразие, потенциальность и самобытность. Теоретически дополнены представления о жанровых границах современного драматургического текста, обоснована их разбалансированность, подвижность и проницаемость на современном этапе литературного развития. В контексте украинской драматургии рассмотрены и тексты русскоязычных драматургов, которые преимущественно публиковались и ставились или сейчас активно работают в России (Н.Ворожбит, А.Дьяченко, В.Клименко, М.Курочкин, А.Росич, З.Сагалов). Вписыванием новейшей украинской драматургии в более широкий синхронный географический контекст (восточноевропейский, западноевропейский) смоделировано проблемное поле для новых исследований в области сравнительного литературоведения. Совокупность проанализированных текстов даёт основания идентифицировать украинскую драматургию последней трети XX – начала XXI вв. как сложную процессуальную систему, поддающуюся чёткому структурному моделированию и комплексному анализу, выделить приоритетные направления её развития в жанровых срезам, стилевых модификациях, мифологических приоритетах и стратегиях драматургического письма.

Ключевые слова: драма; миф; антимиф; драмомифология; жанровое моделирование; содержание и границы жанра; жанровые диффузии; компликативные жанро-моделирующие стратегии.

SUMMARY

Bondareva O E. Myth and anti-myth in the genre modeling of the Ukrainian drama of the XX – beginning of the XXI century. Manuscript. Ph. D thesis. (doctor of humanities – 10.01.01 – Ukrainian literature; 10.01.06 – theory of literature). Taras Shevchenko Kyiv National University, 2006.

The thesis aims at investigating the basic rules of genre modeling in the Ukrainian drama of the last quarter of the XX – the beginning of the XXI century, possible forms and fixed schemes of interaction between myth and drama under the influence of the style eclectics, genre transformations, massive hyper-textuality, of various theatrical practice of the XX century. The genre system of the contemporary Ukrainian drama is reflected as a structural completeness with formed rules and schemes of inner-processes. Definite aspects are investigated on the comparative and synchronic material of the drama of Diaspora and metropolis, grounding of the most genre modus includes diachronic pretexts. Different levels of trends of organizations of the stage space, characters, drama language are investigated in the plays of the contemporary playwrights, thanks to whom there emerged a modern opposition of mimetic\ non-mimetic play, where one can see the potential of mythological structures for the genre-style development of drama of the end of the XX – beginning of the XXI century. The thesis includes plethora of sprawling texts of the Ukrainian playwrights of the period, which can be looked upon as totally experimental and thus fall out of the frame of the official theatrical process of our times. It is grounded why they are worth investigating and thus a new academic field of further drama studies is potentially opened. Different levels of acknowledging the pretexts by contemporary Ukrainian writers are studied, the main criteria of the selection are determined, that will allow definite texts read on the intertextual level to get the status of aesthetical myths for the drama of the end of the XX – beginning of the XXI century. The thesis grounds the peculiarity of the author's neo mythological defining of genres, that's well used nowadays. It also determines correlations between traditional and author's genre on the drama texts being investigated.

Key words: drama, myth, anti-myth, drama-mythology, genre modeling, content and genre frames, genre diffusions, complex genre-creating strategies.